И.С. АРТЕМЬЕВА

Кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа. Хранитель венецианской живописи XV–XVIII вв.
e-mail: arte@hermitage.ru

I.S. ARTEMIEVA

Ph.D. in History of Arts. Leading Researcher, Department of Western European Fine Art, The State Hermitage Museum; curator of the Venetian paintings of the XV–XVIII centuries.
e-mail: arte@hermitage.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_233_240

НЕИЗВЕСТНАЯ КАРТИНА АНТОНИО МОЛИНАРИ В СОБРАНИИ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ В ХАБАРОВСКЕ

THE UNKNOWN PAINTING BY ANTONIO MOLINARI IN THE COLLECTION OF THE FAR EASTERN MUSEUM OF FINE ART (KHABAROVSK)

В статье рассмотрен вопрос авторства картины «Афина в окружении Муз» (собрание Дальневосточного художественного музея, Хабаровск), поступившей в 1931 г. из Музея изящных искусств как работа неизвестного французского художника XVIII в. Стилистические особенности живописи позволяют считать полотно образцовым произведением венецианского художника Антонио Молинари, созданным в самом начале XVIII в.

The article deals with the issue of attribution the canvas «Athene surrounded by Muses» (Far Eastern Museum of Fine Art, Khabarovsk), assessed from the Museum of Fine Arts (Moscow) in 1931 as the work by Unknown French master of the XVIII c. Stylistic characteristics of the painting prove the authorship of the well-known Venetian painter Antonio Molinari (1655–1704). The canvas could be regarded as one of his best works on mythological subject produced at the very beginning of XVIII c.

Ключевые слова: Пьетро Либери, Антонио Молинари, итальянские художники, венецианская живопись XVII–XVIII вв., Коллегия живописцев, Государственный Эрмитаж, Дальневосточный художественный музей.

Keywords: Antonio Molinari, Pietro Liberi, Italian painting, Italian painters, Venetian painting of the XVII–XVIII centuries, Collegio dei pittori, The State Hermitage Museum, Far Eastern Museum of Fine Arts.

Картинная галерея Дальневосточного художественного музея — одно из интереснейших собраний живописи в России. Благодаря значительным поступлениям из Эрмитажа и Музея изящных искусств в Москве в период своего формирования в 1931 г., в ней оказались по-настоящему замечательные работы итальянских мастеров XVI–XVIII вв. — Гарофало, Франческо Бассано, Карло Маратты, Николо Бамбини, Джампаоло Паннини, Бернардо Беллотто. Среди них есть и подлинные шедевры — вновь упомяну «"Блудницу" дома Соранца» кисти Паоло Веронезе, несомненно, самую ценную картину в собраниях Дальнего Востока.

Сегодня я хочу дополнить перечень итальянских авторов, представленных в хабаровской галерее, именем еще одного крупного мастера.

Лестничную площадку второго этажа музея, перед входом в главные залы музея, украшает большое полотно с изображением «Афины-Паллады в окружении Муз» (ил. 1).

Картина была передана в Хабаровск в 1931 г. из Музея изящных искусств (1) как работа неизвестного французского художника XVIII в. На самом деле она представляет собой образцовое произведение венецианского живописца рубежа XVII–XVIII вв. Антонио Молинари (1655–1704).

Молинари принадлежал к тому поколению мастеров, с которым связывают коренное обновление местной художественной школы, обусловившее последующий взлет и европейскую славу живописи Венеции на протяжении всего XVIII столетия. Антонио с детства воспитывался в окружении красок и холстов — художником был его отец Джованни Молинари, который, естественно, стал и первым учителем сына. Когда Антонио достиг той степени мастерства и уверенности, что необходимы для самостоятельной деятельности на выбранном поприще, а это произошло в середине 1670-х гг., в Венеции уже ощущались признаки неудовлетворенности молодого поколения живописцев многолетним доминированием «чужеземцев» (forestieri). Действительно, на протяжении долгого времени лидирующие

позиции здесь занимали Карл Лот, Джамбаттиста Ланджетти, Лука Джордано — выходцы из Баварии, Генуи, Неаполя. Они стали проводниками живописи контрастной, полной драматизма, пронизанной трагическим пафосом и пристрастием к жестоким сценам мученичества и истязаний, ныне объединяемой общим термином «барокко», хотя внутри этого мощного течения встречаются различные, зачастую противоположные, тенденции. Для Венеции известным «противовесом» направлению представителей tenebrosi становятся Николо Реньери (1591–1667), чей караваджизм отличают более сдержанные, академичные формы, и, бесспорно, главный представитель местной художественной традиции — Пьетро Либери. Пьетро Либери (1605?/14?–1687) (2) — едва ли не первый из венецианских живописцев, кто много путешествовал и работал за пределами не только Республики Св. Марка, но и Апеннинского полуострова. Он добился признания и почестей как на родине, где стал Кавалером Св. Марка (1652), так и в Вене — император Леопольд удостоил его титула графа палатинского (1658) [5, p. 100–101]. Это ли не свидетельство нового общественного положения живописца, поднявшегося на невиданную прежде высоту? Даже такие гиганты предыдущего века, как Тициан и Веронезе (не говоря уже о Тинторетто), не писали картины в «богатейших, расшитых золотом одеждах», подобно Ланджетти [6, p. 519] и не могли похвастаться собственным (не арендованным!) дворцом на Большом канале — Либери приобрел такой. Он становится безусловным лидером и примером для подражания молодежи, с которой готов щедро делиться своим богатым опытом: в своем дворце он открывает «Accademia del nudo», двери которой распахнуты для юных талантов. Это не первый опыт такого рода: подобную «школу» имел Пьетро делла Веккиа,



Рис. 1. Антонио Молинари. Афина в окружении Муз. Дальневосточный художественный музей, Хабаровск

учитель Джованни Молинари, отца Антонио. Появление частных «академий», где изучали анатомию и рисовали с натуры, ломало прежнюю традицию формирования художника, когда он учился ремеслу на практике, не выходя за рамки «боттеги» и в ней проходя путь от «гарцоне» до помощника мастера. Теперь же Венеция становится первым городом в Европе, где, как отмечают иностранные путешественники, «молодые живописцы имеют наилучшие возможности для изучения живой натуры» [4, p. 258]. Все возрастающий спрос на картины венецианцев позволяет, наконец, добиться от Сената подтверждения «благородного» статуса профессии: в 1682 г. она признается «свободным искусством», что приводит к упразднению цехового объединения (Fraglia), преобразованного в Коллегию (Collegio). Впервые ее члены собрались 12 января 1683 г. во дворце Пьетро Либери; сам хозяин и был выбран тогда же первым «приором» Коллегии [5, p. 105] — прообраз будущей Академии изящных искусств, которая будет создана много позже (1750).



Рис. 2. Антонио Молинари. Самоубийство Порции, жены Марка Юния Брута. Государственный Эрмитаж

Искусство стареющего Либери как раз в эти годы претерпело серьезную трансформацию: он полностью отказывается от драматизма и пафоса tenebrosi, обращаясь к наследию великих предшественников XVI в., причем, среди них на первое место выходит не Тициан (на него ориентировались всю первую половину столетия), а Паоло Веронезе — именно он становится знаменем следующих поколений венецианских живописцев, вплоть до Тьеполо — «ожившего Веронезе». Новая манера Пьетро Либери, названная критиками «leggiadra» — «изящная» [3, p. 142–144], основана на светлой радостной палитре, избегающей резких светотеневых контрастов, на сдержанных, без неукротимой динамики, композициях, герои которых невозмутимы, молоды и прекрасны (с поправкой, разумеется, на индивидуальные представления художника о классической красоте). Это и привлекает новую поросль венецианских живописцев — Ладзарини, Беллуччи, Бамбини, Риччи и, конечно, Молинари: они сворачивают с пути своих учителей — Дзанки, Ланджетти, Лота, Маццони — на

новую дорогу, по которой их ведет путеводная «звезда» — Паоло Веронезе.



Рис. 3. Антонио Молинари Святой Себастьян. Государственный Эрмитаж

Антонио Молинари очень быстро становится востребованным в Венеции: он входит в привилегированную высшую касту «исторических» живописцев, завоевывая популярность как мастер полуфигурных композиций на сюжеты античной истории, с небольшим числом главных персонажей. Появление подобных сцен во многом отражает все возрастающее значение театра и классической драмы, которые в Венеции играли совершенно особую роль. Постоянная война с Турцией, истощавшая все силы и материальные ресурсы Республики, требовала и подстегивания гражданского мужества, примерами которого была так богата древняя история. Неслучайно в последней четверти XVII столетия вновь входит в моду давно известный трактат Джованни Боккаччо «О прославленных женщинах античности» (3), восхваляющий стойкость, самопожертвование и доблесть героинь, воспетых Тацитом, Плутархом, Титом Ливием, Валерием Максимом. Во дворцах венецианских нобилей появляются залы, декорированные живописными сериями, под названием «Самые знаменитые героини».

Антонио Молинари исполнил множество подобных сцен, принесших ему настоящую известность. Характерный образец такой композиции хранится в Эрмитаже — «Самоубийство Порции, жены Марка Юния Брута» (ил. 2). До недавнего времени картина считалась работой неизвестного мастера, хотя в ее исполнении безошибочно узнается рука Молинари. Такие работы высоко ценились коллекционерами не только в Венеции, но и за ее пределами, о чем свидетельствует письмо Джузеппе Гецци, секретаря римской Академии Св. Луки, о представленных для публичного обозрения кардиналом Винченцо Гримани в церкви Сан Сальваторе ин Лауро двадцати трех полотнах «…historiati di maniera veneziana, … per la maggior parte di sette e cinque palmi, rappresentati varie historie, in mezze figure, di bonissima maniera vaga e forte, dipinti da Molinari pittore veneziano» («…исторические сюжеты в венецианском вкусе, …большей частью семи или пяти пядей, изображающие разные истории, с полуфигурами, в прекраснейшей мане-

ре, сильной и свободной, написанные венецианским живописцем Молинари») [2, p. 43].

Вообще коллекция Эрмитажа предоставляет богатый материал для понимания и изучения творчества художника: чего стоит хотя бы монументальный «Святой Себастьян» (ил. 3) — показательный пример эволюции венецианской живописи на рубеже XVII–XVIII вв. в сторону более академичных форм и классически уравновешенной композиции (5) [1, p. 18].

На рубеже XVII–XVIII вв. репутация Молинари как незаурядного мастера «исторической» живописи нашла самое широкое признание в Республике — по заказам центральных церквей Венеции мастер создал множество масштабных многофигурных полотен, алтарных картин, плафонов («Умножение хлебов», ц. Сан Панталон, «Мадонна с младенцем и Свв. Иосифом, Иоанном Крестителем, Петром, Карлом Борромеем, Либерале и Эгидием», ц. Сан Моизè, «Мадонна с младенцем, Св. Мавром и донаторами», ц. Мадонна делль ʻОрто, «Перенесение ковчега Завета», ц. Санта Мария дельи Анджели, Мурано). Мастерство Молинари-монументалиста привлекает и частных заказчиков — для них художник создает большие полотна на сюжеты из античной истории и мифологии («Битва лапифов с кентаврами», Ка' Реццонико, «Вакх и Ариадна», Палаццо делле Приджони, — ил. 4). Последняя картина не только особенно ярко иллюстрирует свершившийся переход к обновленной, светлой и радостной, палитре, как нельзя более подходящей к сценам и сюжетам из классической поэзии античной мифологии, но и представляет собой близкую аналогию полотну из Дальневосточного художественного музея, решенного в том же ключе.



Рис. 4. Антонио Молинари. Вакх и Ариадна. Палаццо делла Приджиони, Венеция

Композиция картины сдержанная и торжественная, проникнутая героическим пафосом, воплощенным в центральной фигуре Афины Паллады. Богиня

изображена в полный рост, она стоит, опираясь на копье и щит, в центре которого — голова Медузы-Горгоны. На голове Афины — шлем, украшенный синим плюмажем, из-под кожаного, с богатой оторочкой, панциря, спускается ниже колен дорогая зеленоватая туника с золотой каймой, драгоценными фибулами к плечам прикреплен роскошный плащ, переливающийся розовыми и голубыми тонами. Ее взгляд и поза обращены к одной из Муз, которой отведена доминирующая роль по отношению к остальным, что подчеркивает и яркая алая стола — это Мельпомена, муза трагедии, у нее на коленях — золотой меч. Остальные Музы узнаются по их атрибутам: слева, с лютней в руках, — Полигимния, муза священных гимнов, рядом с ней, в лавровом венке на голове и со свитком в руках, — Клио, муза истории, в центре — Урания, держащая армиллярную сферу. У ног Полигимнии расположилась Эрато — муза любовной поэзии, в венке из листьев лавра на голове и с кифарой в правой руке. За спиной Мельпомены — Талия, муза комедии, узнаваемая по комической маске, которую держит в руках. В глубине, рядом с Уранией, — Каллиопа, муза эпической поэзии, в золотой диадеме на волосах. Из-за спины Полигимнии выглядывает улыбчивая Терпсихора, а слева у ног Мельпомены — Эвтерпа, муза лирической поэзии.

Три ярких цветовых пятна — желтый, красный и синий цвета в одеянии Афины, Мельпомены и Полигимнии — создают мощный красочный аккорд, поддержанный легкими нежными тонами инкарната, полихромной мозаикой в венках из цветов. Общую цветовую гармонию настраивает на мажорный тон и голубовато-зеленая листва деревьев на фоне залитой солнечным светом долины, расстилающейся за склонами Парнаса.

Отчетливое преобладание в рассмотренной работе декоративного начала — это относится как к выбору сюжета, так и к художественным приемам — в полной мере отражает запросы нового века, началом которого должна быть датирована хабаровская картина.

Возможно, Антонио Молинари, наряду с Себастьяно Риччи и Джанантонио Пеллегрини, стал бы одним из первых героев наступающей эпохи, если бы преждевременная смерть в возрасте всего 49 лет не оборвала столь прекрасно развивавшуюся карьеру, уже заслужившую и общественное признание, — он умер на посту главы (sindaco) венецианских живописцев (эта обязанность была на него возложена еще в 1699 г. [2, p. 305]).

Очевидная стилистическая близость «Афины в окружении Муз» к упомянутой вертикальной композиции «Вакх и Ариадна», которую Аль-

берто Краевич считает «одной из лучших работ» мастера [2, p. 158], исполненной им незадолго до кончины, позволяет без какой-либо натяжки сопроводить теми же эпитетами и хабаровскую картину. Она, без сомнения, должна быть включена в живописный корпус Антонио Молинари как его выдающееся, капитальное произведение.

Примечания:

1. Акт № 960 от 26.06.1931.

2. Сведения о дате рождения Пьетро Либери противоречивы: биограф художника Гуальдо Приорато называет днем его рождения 15 апреля 1614 (G. Gualdo Priorato. Vita del cavaliere Pietro Liberi pittore padovano… (1664, p. 1), a cura di L. Trissino Vicenza, 1818), в то время как в записи о смерти от 18 декабря 1687 сообщается, что Либери умер «в возрасте 82 лет» (S. De Kunert. Notizie e documenti su P. Liberi, in Rivista d'arte, XIII (1931), p. 559).

3. Giovanni Boccaccio. De Claris Mulieribus… Firenze 1597 (в переводе на итальянский Бенусси).

4. Инв. № ГЭ 7223, х. м., 98 х 133 см.

5. ГЭ 7017, х. м., 184 х 93 см. В Эрмитаже находятся также «Исаак благословляет Иакова», ГЭ 4424, х. м., 149 х 119,5 см; «Давид с головой Голиафа», ГЭ 8880, х. м., 89,5 х 74 см; «Поклонение золотому тельцу», ГЭ 8451, х. м., 163 х 217 см.

Список литературы:

1. *Artemieva I.* È una città di marmo compressa tra anguste rive, e quella prospettiva Nevskij altrimenti Vanal Grande… // Venezia e San Pietroburgo. Artisti, principi e mercanti. Catalogo a cura di Irina Artemieva e Alberto Craievich. — Corto Circuito, 2018.

2. *Craievich A.* Antonio Molinari. — Soncino, 2005.

3. *Lanzi L.* Storia pittorica dell'Italia 1795–1796 /ed. M. Capucci. — Firenze 1968–1974.

4. *Misson M.* Nouveau voyage d'Italie fait en l'année 1688 avec un Memoirecontenant des Avis utiles à ceaux qui voudrant faire le mesme voyage. — Le Haye, 1691 (ed. 1727).

5. *Ruggeri U.* Pietro e Marco Liberi pittori nella Venezia del Settecento. — Rimini, 1996.

6. *Zanetti A.M.* Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri. Libri V. — Venezia, 1771.