И.С. АРТЕМЬЕВА

Кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, хранитель венецианской живописи XV–XVIII вв.

e-mail: artemieva.i@gmail.com

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: artemieva.i@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_2_56_64

«ПРИТЧА О ДОБРОМ САМАРЯНИНЕ» АНТОНИО АРРИГОНИ ИЗ ИСТОРИЧЕСКОГО СОБРАНИЯ П.Б. ШЕРЕМЕТЕВА В КУСКОВЕ

THE «PARABLE OF THE GOOD SAMARITAN» BY ANTONIO ARRIGONI FROM THE ORIGINAL COLLECTION OF THE COUNT P.B. SHEREMETEV IN KUSKOVO ESTATE

В статье рассмотрен вопрос авторства картины «Милосердный самарянин» (в экспозиции Большого дворца в Усадьбе Кусково), приобретенной П.Б. Шереметевым в Петербурге у Джузеппе Далл'Олио в 1774 году. Ранее приписанная Франческо Альбани, а затем считавшаяся работой неизвестного русского художника, картина по своим стилистическим характеристикам должна быть атрибутирована венецианскому художнику Антонио Арригони и может быть датирована рубежом XVII–XVIII вв.

The article deals with the issue of attribution the canvas «Parable of the Good Samaritan» (Sheremetev Palace, Kuskovo estate), acquired by the Count P.B. Sheremetev in 1774… in St. Petersburg from Giuseppe Dall'Olio. Previously ascribed to the Roman painter Francesco Albani and later to the unknown Russian painter of the XVIII

c., the canvas could be attributed to the hand of Venetian artist of XVII–XVIII cc. Antonio Arrigoni (1664 c. — after 1730) as his very typical production, and dated by the turn of the XVII–XVIII cc.

Ключевые слова: Антонио Арригони, Антонио Молинари, П.Б. Шереметев, Джузеппе Далл'Олио, итальянские художники, венецианская живопись XVII–XVIII вв., Якоб Штелин, Кусково.
Keywords: Antonio Arrigoni, Antonio Molinari, P.B. Sheremetev, Giuseppe Dall'Olio, Italian painting, Italian painters, Venetian painting of the XVII–XVIII centuries.

В экспозиции Шереметевского дворца в Кускове, богатой многими интереснейшими работами итальянских художников, главным образом, XVII века, находится и картина на сюжет притчи о милосердном самарянине (или, по старой традиции, самаритянине), рассказанной Иисусом о человеке, оказавшем помощь ближнему, пострадавшему от рук разбойников (Лк. 10:25–37). Долгое время это полотно (рис. 1) значилось произведением неизвестного русского художника XVIII в. (1), несмотря на сохранившуюся в Описи» 1780-х гг. по «Большому дому в Кускове» записи о принадлежности живописи кисти загадочного «Франца Майоты» (2). Дальнейшая атрибуционная история совсем уже невероятна: в последующих Описях по селу Кускову (3) автором «Милосердного самарянина» и объединенной с ним в пару «Елеазара и Ревекки» значится Альбани (хотя и записанный с ошибками — Arbanus). Затем, при разделе коллекции между братьями С.Д. и А.Д. Шереметевыми, картины ушли в Останкино. С авторством Альбани пара полотен опубликована в издании «Картинные галереи Европы», вышедшем в 1862 г.: «…первое, что мы увидим



Рис. 1. Антонио Арригони. Милосердный самарянин. Усадьба Кусково, ГМЗ «Останкино и Кусково»

из итальянской школы в Останкине, это две картины Франческо Альбани (1578–1660), представляющая одна Исаака и Ревекку во время их встречи у кладезя, а другая — "аллегорическое изображение" евангельской притчи о "человеке, впавшем в разбойники"; обе картины эти, составляющие совершенный пандан по величине и размерам, сохраняют и до сих пор все прелести и красоты "живописца граций" и "Анакреона всех живописцев", как прозвали Альбани современники и потомство» [1, т. 2, 1862, с. 62]. Оставляя на совести автора дифирамбы художнику, по всем признакам далекого от римского «Анакреона всех живописцев», вернемся к самой первой записи 1780-х, приписавшей «Милосердного самарянина» таинственному «Францу Майоте»: могу предположить, что под этим странным именем скрывается венецианский художник XVIII столетия Франческо Маджотто, сын более известного живописца Доменико Маджотто, ученика и последователя Джамбаттисты Пьяццетты.

В случае с определением школы эти сведения верны — очевидно, что картина была действительно создана венецианским мастером, но никак не Франческо Маджотто. По всем стилистическим признакам живопись «Доброго самарянина» соотносится с индивидуальной манерой Антонио Арригони (ок. 1664–1730), художника, жившего и работавшего на переломе двух столетий — XVII и XVIII — и принадлежавшего к поколению, подготовившему в Венеции последний блестящий расцвет локальной школы при Пьяццетте и Тьеполо.

Арригони долгое время оставался в тени своих более успешных и заметных коллег, таких как Грегорио Ладзарини, Антонио Балестра, Себастьяно Риччи и Джамбаттиста Питтони. Его более скромное место — в одном ряду с Антонио Молинари, Анджело Тревизани и Джироламо Брузаферро, художников, заслуживших признание современников, но с течением времени отошедших в тень и почти забытых. Однако, начиная с последней трети прошлого века, они постепенно обрели свое по праву заслуженное место в богатой талантами панораме венецианского Settecento, картина которого предстала в результате гораздо более красочной и разнообразной. Не так давно настал черед и Антонио Арригони: в 1993 г. вышла первая обстоятельная и глубокая работа Джорджо Фоссалюццы [13], выделившего в самостоятельный каталог произведения Арригони из массы картин, ранее приписываемых Молинари, Себастьяно Риччи, Балестре и Питтони. В этот каталог попала и одна из эрмитажных картин — «Моисей, попирающий корону фараона» (4) [13, p. 176–177, fig. 35], до

того опубликованная как произведение Себастьяно Риччи (5) [8, с. 267, № 206; 11, p. 11; 12, p. 135, fig. 141] (рис. 2). Последние данные о происхождении этой картины из собрания барона Цукмантеля, поступившего в Эрмитаж в 1781 г. [3], полностью подтверждают догадку Фоссалюццы: в описи коллекции Цукмантеля автором картины значится Арригони (6).



Рис. 2. Антонио Арригони. Моисей попирает корону фараона. Государственный Эрмитаж

За последние годы каталог этого мастера значительно пополнился, благодаря исследованиям и Джорджо Фоссалюццы и других авторов, в первую очередь, Альберто Краевича, которому необходимо было разграничить работы Арригони и Молинари [9, 10]. Последняя по времени работа Джорджо Фоссалюццы [14] еще более расширила список произведений Арригони, в который вошла такая монументальная композиция мастера, как «Царица Савская, приносящая дары царю Соломону» (1700), украшающая зал Интендантов флота (Provveditori della Milizia da Mar) Дворца дожей и долгое время не находившая своего автора [14, p. 167–169, fig. 1, 2]. Наряду с идентифицированными Фоссалюццей рисунками к композиции «Соломон, поклоняющийся идолам» (ранее известной только по гравюре (рис. 3) в знаменитом «Собрании гравюр со сценами из Святого писания» Пьетро Монако, выдержавшим несколько изданий) (7), в живописный корпус Арригони вошли другие монументальные композиции — большие алтарные картины в церквях Венеции («Мадонна во славе с предстоящими Свв. Антонием Падуанским, Григорием Великим, апостолом Андреем и пророком Моисеем со скрижалями Завета» в ризнице ц. Сан Мозѐ и «Тайная вечеря» из церкви Сант'Аполлониа, в запаснике Галерей Академии в Венеции), Виченцы (пять на картин на сюжеты из истории Св. Екатерины Александрийской в церкви Санта Катерина и «Явление младенца Иисуса Св. Антонию Падуанскому» в церкви Санто Стефано), Тревизо («Мученичество Св. Себастьяна», Епархиальный музей) и других больших и малых городов Венецианской области. При этом Арригони на протяжении всего

творчества слишком поддавался влиянию более сильной индивидуальности, оставаясь «ведомым» фигурой лидера, которого он сам для себя выбирал: в первой половине карьеры таким образцом служил для него Антонио Молинари, после смерти которого (1704) на его месте оказался младший коллега — Джамбаттиста Питтони. Эта зависимость от более яркой творческой личности усложняет выявление оригинальных работ Арригони. Тем не менее, можно охарактеризовать присущие именно ему технические приемы, позволяющие безошибочно установить авторство этого мастера.

Большую часть наследия Арригони составляют религиозные картины на сюжеты Ветхого и Нового заветов с одной-двумя фигурами, в которых как нельзя лучше проявлялось мастерство в передаче пластики тела, умении найти наиболее эффектные ракурс и позу, построить выразительный диалог персонажей. На рубеже XVII–XVIII столетий, с переходом напряженного драматизма барокко в фазу более спокойного и академичного «бароккетто» — термин, кажущийся наиболее подходящим и удачным, подобные композиции высоко ценились; им отдали дань все заметные мастера в жанре «истории» и, в первую очередь, тот, чьей тенью Арригони долго оставался: Антонио Молинари. В предыдущей статье, посвященной работам Молинари, в качестве блестящего примера подобной композиции упоминался эрмитажный «Св. Себастьян» [2, с. 233, рис. 3]. Аналогичные работы на тот же сюжет есть в наследии Арригони — «Мученичество Св. Себастьяна» в частном собрании в Виченце [13, p. 176–177, fig. 35] и в Епархиальном музее в Тревизо [13, p. 176–177, fig. 36].



Рис. 3. По оригиналу Антонио Арригони. Царь Соломон, поклоняющийся идолам. Офорт из собрания гравюр Raccolta di cinquanta cinque storie sacre incise per la prima volta in rame e fedelmente copiate dagli originali esistenti in Venezia di celebri autori antichi e moderni da Pietro Monaco. Venezia ed.1743, n. 43

В них сразу видно высокое профессиональное мастерство художника: плотная корпусная живопись, моделировка мягкой светотенью поддержаны уверенным рисунком, основанным на прекрасном знании анатомии человеческого тела, — Венеция была в то время

знаменита своими «accademia del nudo», где оттачивали мастерство как местные, так и приезжие художники, обучаясь правильной постановке фигуры в пространстве, передаче физического и душевного состояния модели через жесты и мимику. В характере рисунка стоп, кистей рук, торса Св. Себастьяна проявляются индивидуальные особенности манеры Арригони, позволяющие отличить его руку от руки Молинари: в моделировке обнаженного торса больше детализации, дробности в передаче мускулатуры, сами модели более «сухого», худощавого телосложения, слегка удлиненных пропорций, их физиономические черты резче и острее, в сравнении с типажами Молинари. Эти наблюдения справедливы и по отношению к фигуре обнаженного странника, раздетого разбойниками, из собрания Шереметевых. К тому же среди значительного количества работ, связываемых с именем Арригони, есть и картина на тот же сюжет притчи о милосердном самарянине (8) [13, p. 175, fig. 28] — довольно близкая аналогия кусковскому полотну, где в подобную вертикального формата композицию вписаны три фигуры. Примечательно, что на аукционе картина была поставлена под именем Молинари, — Фоссалюцца, выдвинув атрибуцию Арригони, связывает исполнение этой работы с рубежом XVII–XVIII столетий, точке максимального сближения двух мастеров. Очевидно, полотно из Кускова следует отнести к тому же периоду творчества Антонио Арригони — в нем еще сильны реминесценции tenebrosi, дань уходящему веку. Другая композиция, однофигурная, стилистически очень близкая рассматриваемой, — «Святой Иероним» [13, p. 174, fig. 29] (частное собрание, Виченца), где моделировка мышц полуобнаженной фигуры отшельника светотенью и, в особенности, характерный рисунок кистей рук, складок драпировки чрезвычайно схожи с приемами изображения центрального персонажа кусковской картины. Еще одна характерная для Арригони деталь — повторяющийся мотив пейзажного фона, в котором на дальнем плане угадываются очертания небольшого городка, с непременным силуэтом башни с плоской крышей. Все описанные признаки индивидуального почерка Арригони, включая пейзажный фон, присущи и еще одной картине, не так давно проходившей на антикварном рынке — «Святой Себастьян» (9) (рис. 4).

А что же парная картина на сюжет «Елеазар и Ревекка»? Определение ее авторства пока вызывает затруднения; со всей очевидностью можно лишь сказать, что она написана другим мастером. Кем именно? Надеюсь, со временем удастся установить и его имя.

Выявление оригинальной работы Антонио Арригони в Кускове заставляет вновь обратиться к интереснейшему моменту в истории русского коллекционирования: массовому поступлению картин в XVIII в. в Петербург, где самые богатые из числа приближенных к двору вельмож приобретали их большими партиями, заложив тем самым крупнейшие картинные галереи России, впоследствии разместившиеся не только в столичных дворцах, но и в загородных поместьях. Активная деятельность многочисленной артистической итальянской диаспоры в Петербурге способствовала тому, что сюда в значительном количестве и регулярно поступали картины из Италии. В случае с покупками П.Б. Шереметева известны его приобретения 1758 г. у барона Диего Бодиссони [6, с. 313], а также тесные отношения с виолончелистом Джузеппе Далл'Олио, поставлявшим картины императорскому двору и аристократическим заказчикам не только на протяжении своей почти тридцатилетней службы придворным музыкантом (1736–1764), но и позднее (в 1772–73 и в 1774–75) [5, II, с. 323] возвращавшегося в Петербург и всегда с очередной партией картин. Точно неизвестно, где П.Б. Шереметев купил интересующую нас пару полотен: в 1770-е гг. в столице уже сформировался серьезный художественный рынок, появились лавки, торгующие предметами искусства, как, например, «нюрнбергские лавки» на Невском проспекте, в том числе известная лавка Клостермана. Бойко шла и аукционная торговля на Бирже, куда стекались картины, привезенные на торговых судах: здесь агенты Шереметева были постоянными покупателями, поскольку сам граф с 1772 г. постоянно жил в Кускове, сдав свой Фонтанный дом внаем. Известно, что 15 июня 1777 г. П.Б. Шереметев дал поручение своему управляющему Петру Александрову «в аукционе хороших мастеров картины покупать для меня, ибо случается продают их очень дешево. А можно их показывать Г[рафу] Николаю Петровичу и Ивану Аргунову и с их апробации покупать. [...] ...ибо я картины ныне разбираю» [7, с. 91]. Александров поначалу успешно приобрел три картины, заслужившие одобрение, а 13 июля того же года сообщил барину, что купил сорок картин по очень



Рис. 4. Антонио Арригони. Святой Себастьян. Finarte S.P.a. – Incanti d'Arte, Турин, 13.02.2020

сходной цене — всего за 367 рублей. Хотя многими купленными по дешевке работами Шереметев остался недоволен, все они вошли в собрания Фонтанного дома, Кускова и Останкина [6, с. 319]. Полагаю, что в их числе могли находится и недавно опознанные работы Антонио Дзанки («Аллегория обучения») и Пьетро Негри («Лот с дочерьми») [4, с. 26–39, рис. 4, 7], — в письме Александрова упоминается «Лот з дочерями писана мастером Жерданом», а полотно Негри в ранних кусковских Описях значится работой Луки Джордано (10). Вкупе с «Милосердным самарянином» Антонио Арригони эти картины не просто дополняют перечень авторов, представленных в историческом собрании П.Б. Шереметева, но и еще раз со всей убедительностью подтверждают, что в этой коллекции, как и прочих галереях XVIII в., среди итальянских школ ощутимо доминировала венецианская, особенно в части работ мастеров XVII–XVIII столетий.

Примечания:

1. «Милосердный самаритянин». Ж 304; ГМК КП 1381; ГК 7006581. Неизвестный русский художник. XVIII в. Х., м., 141 х 119 см.

2. РГИА. Ф. 1088. Оп. 17. Д. 69. 1780-е гг. Л. 184: «В билиартной ….», «… на 4 евангелская притча человек впадшей в разбойники мастер Франц Маиоты».

3. Опись по селу Кускову 1810-РД 153 (архив музея). Л. 58. Опись по селу Кускову 1814-РД 152 (архив музея). Л. 18.

4. ГЭ 9829. Х., м. 93 х 101 см.

5. М. Гарбери в предисловии к каталогу выставки в Милане (Fomicheva T., Kustodieva T., Vsevolozhskaja S. Ermitage a Milano. Catalogo della mostra. Milano, Electa. 1977), высказывала сомнения в отношении этой атрибуции

6. РГАДА. Ф. 11. Оп. 1. 1020, л. 5–8р0 — Etat Des Tableaux delaissés par feue Son Excellence Mgr Le Baron de de Zuckmantel et qui sont arrivés de Venise; N. 105.

7. Raccolta di cinquanta cinque storie sacre incise per la prima volta in rame e fedelmente copiate dagli originali esistenti in Venezia di celebri autori antichi e moderni da Pietro Monaco. Venezia ed.1743, n. 43.

8. Х., м., 156 х 124,5 см. Catalogue of Fine Old Master Paintings, Sotheby's. — Parke Bernet & Co., London. — 12 December 1979, mp. 16, lot 144.

9. Антонио Арригони. «Св. Себастьян». Х. м., 102 х 82 см, овал. Finarte S.p.a — Incanti d'Arte, Турин, 13.02. Св. Себастьян, 102 х 82 см. 13.02.2020, лот 68.

10. В этом же списке приобретенных Александровым картин как произведение Джордано значится еще одна работа Пьетро Негри, оставшаяся в Кускове: «Время обрезает крылья Амуру».

Список литературы:

1. *Андреев А.Н.* Картинные галереи Европы. Собрания замечательных произведений живописи различных школ Европы. В 3 томах. — Санкт-Петербург: издательство М.О. Вольфа, 1862–1864.

2. *Артемьева И.С.* Неизвестная картина Антонио Молинари в собрании Дальневосточного художественного музея в Хабаровске // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 1/2023.

3. *Артемьева И.С.* О приобретении Екатериной II собрания барона Цукмантеля (1779) // Круглый стол в Эрмитаже посвященный 50-летию со дня смерти В.Ф. Левинсона-Лессинга (3 декабря 2022).

4. *Артемьева И.С.* Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии для частных петербургских собраний // Венецианцы в Петербурге. Материалы научной конференции. ГМИ. — Санкт-Петербург, 2022. — С. 26–39.

5. *Малиновский К.В.* Записки и письма Якоба Штелина о коллекционировании в России // Малиновский К.В. Материалы Якоба Штелина. В 3 томах. Том II. Санкт-Петербург: Крига, 2015.

6. *Малиновский К.В.* История коллекционирования живописи в Петербурге в XVIII веке. — Санкт-Петербург: Крига, 2012.

7. *Станюкович В.К.* К вопросу о картинных галереях русских вельмож XVIII в. // Записки ИБО ГРМ. Том 1. — Ленинград, 1928.

8. *Фомичева Т.Д.* Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. Венецианская живопись XV–XVIII века. — Ленинград: Искусство, 1992.

9. *Craevich A.* Antonio Molinari. — Soncino, 2005.

10. *Craevich A.* Antonio Molinari, pittore di «historie» // Arte Veneta. — 1999/I, 54. — P. 33–53.

11. *Fomicheva T., Kustodieva T., Vsevolozhskaja S.* Ermitage a Milano. Catalogo della mostra. — Milano, Electa, 1977.

12. *Fomiceva T.D.* I dipinti di Sebastiano Ricci nella raccolta dell'Ermitage // Atti del Convegno internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo. — 1971. — 26–28 maggio. Milano Electa.

13. *Fossaluzza G.* Antonio Arrigoni «Pittore in istoria», tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittoni // Saggi e Memorie di storia dell'arte, 21, 1993. — P. 157–216.

14. *Fossaluzza G.* Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte // Journal of the Institute of History of Art, Zagreb. — 2008. — № 32. — P. 167–224.