

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Реутова Е.М. Проблемы идентификации и атрибуции итальянской живописи XVI-XVIII веков на примере произведений из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля // Человек и культура. 2025. № 2. С.1-15. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.2.73442 EDN: ORUJDM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73442

Проблемы идентификации и атрибуции итальянской живописи XVI-XVIII веков на примере произведений из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля

Реутова Елена Михайловна

ORCID: 0000-0001-5805-6902

старший научный сотрудник, хранитель зарубежной живописи; Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля

644070, Россия, Омская обл., г. Омск, Центральный округ, ул. Омская, д. 77/2, кв. 55

✉ elenareu@mail.ru



[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2025.2.73442

EDN:

ORUJDM

Дата направления статьи в редакцию:

21-02-2025

Дата публикации:

05-03-2025

Аннотация: Изучение и атрибуция произведений изобразительного искусства остается одним из важнейших направлений деятельности современных художественных музеев. Для региональных музеев, коллекции которых формировались в XX в. за счет передач из Государственного музейного фонда и столичных государственных собраний, эта задача особенно актуальна. В статье освещается некоторый опыт исследования последних лет произведений итальянской живописи XVI-XVIII вв. из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Рассмотренные в статье произведения ведут свое происхождение из дореволюционных частных коллекций

русской аристократии. Атрибуция проводилась на основе комплексного подхода, предусматривающего использование сравнительного стилистического анализа, технико-технологических исследований, а также работу с архивными документами. Методологическое значение имели труды советских искусствоведов Б. Р. Виппера, В. Н. Лазарева, а также публикации ведущих отечественных специалистов И. В. Линник, В. Э. Марковой, И. С. Артемьевой и др. Исследование показало, что в центре внимания при изучении итальянской живописи оказывается не только вопрос установления авторства, но и собственно проблема идентификации – установление принадлежности к национальной школе, определение оригинальных произведений, выявление копий и имитаций. В процессе исследования пересмотру были подвергнуты ранее принятые атрибуции, а отдельные произведения, считавшиеся безымянными, обрели имя автора. Введение в научный оборот ранее не известных работ итальянских мастеров XVI–XVIII вв. из собрания одного из крупнейших региональных музеев, а также выявление новых живописных произведений, принадлежащих кисти значимых для западноевропейского искусства художников, обогащает картину итальянской живописи и историю отечественного коллекционирования, что обуславливает новизну исследования. Кроме того, полученные данные технико-технологических исследований могут служить сравнительным материалом при изучении и доказательства атрибуций произведений западноевропейской живописи.

Ключевые слова:

атрибуция, итальянская живопись, национальная школа, стилистический анализ, технико-технологические исследования, коллекция, художник, музей, копия, Государственный музейный фонд

Западноевропейская живопись широко представлена в собраниях художественных музеев страны и является ценной составляющей отечественного музейного фонда. Изучение этих произведений и определение их основных характеристик и параметров – авторства, датировки, сюжета и др., что составляет суть понятия атрибуции, является одной из серьезных задач, стоящих перед музейными специалистами.

Широкий интерес к проблемам атрибуционного исследования в отечественной школе искусствознания впервые проявился в конце XIX – начале XX столетия, однако настоящий прорыв в вопросах теоретического осмысления метода атрибуции был связан с деятельностью советских теоретиков и историков искусств Б. Р. Виппера и В. Н. Лазарева. Согласно высказыванию Б. Р. Виппера, «атрибуция – это пробный камень научно-исследовательской работы в музее и вместе с тем, ее самый зрелый плод, ее увенчание» [\[1, с. 542\]](#). В своих публикациях и лекциях, посвященных методологии атрибуции произведений искусства, Б. Р. Виппер и В. Н. Лазарев впервые продекларировали необходимость использования при атрибуции комплекса методов, что гарантировало бы ее прочную базу [\[1, 2\]](#). Позже это утверждение развивалось в трудах и практической деятельности ведущих искусствоведов страны И. В. Линник [\[3\]](#), В. Э. Марковой [\[4\]](#), И. С. Артемьевой [\[5, 6\]](#) и др., занимающихся изучением западноевропейских коллекций. Необходимость подкрепления результатов сравнительного стилистического анализа – главного инструмента атрибуционной работы, данными технико-технологических исследований и сведениями источников, проливающих свет на провенанс и историю бытования памятника, лежит и в основе атрибуционной деятельности современных исследователей.

Вопросы изучения и атрибуции имеют особую значимость применительно к произведениям итальянских мастеров, которым принадлежит видное место в отечественных коллекциях западноевропейской живописи. По выражению крупнейшего отечественного эксперта по итальянской живописи, главного научного сотрудника ГМИИ им. А. С. Пушкина В. Э. Марковой, «будучи источником полнокровного эстетического наслаждения и в то же время увлекательным полем для исследований, итальянская живопись эпохи барокко остается одним из сложнейших для изучения периодов истории искусства – тысячи художников, десятки тысяч произведений, большинство из которых не имеют ни подписей авторов, ни дат создания и нуждаются в определении» [\[7, с. 12\]](#).

Следует отметить, что проблема изучения произведений европейской живописи особенно актуальна для региональных музеев, чьи коллекции были сформированы в XX в. в период национализации путем передач из Государственного музейного фонда (ГМФ) и центральных музеев страны. Существовавшая иерархия столичных и провинциальных музеев обусловила разницу при распределении экспонатов для их комплектования. Фонды периферийных музеев во многом формировались анонимными, неверно атрибутированными произведениями, а также копийными и подражательными работами. Так, в 1927 г. директор Западно-Сибирского краевого музея (ныне ООМИИ им. М. А. Врубеля) Ф. В. Мелёхин писал, что «специалисты ... относятся часто с брезгливостью к провинции ..., всячески тормозят отбор наиболее художественно-ценных предметов даже в том случае, если на таковое центральные музеи не претендуют...» [\[8, с. 100\]](#).

С другой, на практике имелись случаи передачи в фонды региональных музеев уникальных по своему значению произведений, достойных самого пристального внимания, которые часто лишь в малой степени были известны специалистам. Без учета и введения в научный оборот этих произведений картина западноевропейской живописи будет неполной.

Одной из первых попыток научной систематизации и изучения богатейших региональных коллекций итальянской живописи были предприняты главным научным сотрудником Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (ГМИИ) В. Э. Марковой в 1984–1986 гг., что нашло отражение в организации выставки и издании каталога «Картины итальянских мастеров XIV–XVIII веков из музеев СССР» [\[4\]](#), в состав которых вошли десятки первоклассных произведений из региональных музейных собраний. Позже богатейшие региональные коллекции западноевропейского искусства не раз привлекали к себе внимание ведущих искусствоведов страны.

Несмотря на удаленность от центра, изучение региональных коллекций зарубежной живописи с успехом проводится и силами местных специалистов, которые на современном этапе ведут планомерную исследовательскую работу. В статье приводятся примеры деятельности по изучению и атрибуции произведений итальянской живописи из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля (ООМИИ им. М. А. Врубеля).

Освещаемый в статье практический опыт атрибуции автора публикации, а также примеры исследований омских произведений ведущими отечественными искусствоведами, осуществлявшихся в процессе межмузейного сотрудничества, имеют как самостоятельное значение, так и в контексте выявления основных проблем и аспектов изучения итальянской живописи.

Изучение и атрибуция живописных произведений представляет собой поэтапный

процесс, в котором начальный этап связан с определением национальной школы.

Распознавание или идентификация картин итальянской школы нередко требует немалых усилий. На протяжении нескольких веков Италия была «Академией Европы», ее главным художественным учебным центром. Многие художники находились здесь на протяжении длительного времени и сумели настолько глубоко проникнуться идеалами ее искусства, что, несмотря на свое иностранное происхождение, воспринимались потомками как представители итальянской школы. На практике нередко имеет место и ситуация, когда произведения итальянских мастеров ошибочно приписываются другим европейским школам.

В качестве примера идентификации национальной школы на основе анализа технологических приемов и живописного метода художника приведем исследование натюрморта «Цветы» (Холст, масло. 86 × 49. ООММИ) (Рисунок 1).



Рисунок 1. Неизвестный фламандский художник XVII в. Цветы. Холст, масло. 86 × 49. ООММИ им. М. А. Врубеля

Современная атрибуция: Станки, семья (?). Букет цветов в вазе

Картина поступила в 1927 г. из Государственного Эрмитажа (ГЭ) (Документы о передаче экспонатов в Омский краеведческий музей. 1924–1927. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 29. Л. 217 об.). В собрании музея натюрморт был приписан неизвестному фламандскому художнику XVII в., позднее в инвентарной карточке авторство произведения было отнесено неизвестному художнику круга Даниэля Сегерса (1590–1661), одного из ведущих фламандских мастеров цветочного натюрморта.

Основной мотив, элементы композиции и декоративный характер произведения действительно отдаленно напоминают искусство фламандских живописцев XVII в. Но соответствуют ли стилистические признаки омского натюрморта и технологические приемы художника произведениям фламандских мастеров XVII в.?

Натюрморт «Цветы» представляет собой образец популярного в XVII в. у европейских художников типа натюрморта «blompot» («горшок с цветами»). Художник изображает букет, составленный из цветущих в разные сезоны цветов — тюльпанов, гвоздик, вьюнка и др., в вазе с рельефом, стоящей на каменной плите. Картина имеет вытянутый вертикальный формат. Ваза занимает композиционный центр. Построение букета симметрично и условно встроено в фигуру треугольника. Стоит отметить подчеркнутую простоту композиционного решения омского натюрморта. Колорит натюрморта достаточно яркий, с сильным звучанием локальных цветов — красного, синего, белого, в палитре некоторых цветных участков образуется изысканная гамма цветных полутонов. Художник не стремится подчинить цветовую гамму единому тону. Однако, признавая декоративный

характер омского натюрморта, стоит отметить большее богатство и силу колорита натюрмортов фламандской школы XVII в.

Анализ живописной манеры художника выявляет специфические приемы моделирования формы, которая упрощается до примитива. Отсутствуют моделирующая светотень и конструктивность, свойственные произведениям фламандских мастеров того времени. Характерна некоторая сухость исполнения. Художник строит изображение на контрастном противопоставлении темного фона и светлых головок цветов, выхватывая их из полумрака.

Остановимся более подробно, что представляет собой фламандский цветочный натюрморт в плане стиля и технического мастерства.

Произведения фламандских художников XVII в. отличаются высочайшей техникой исполнения, скрупулезной проработкой деталей, передачей богатого разнообразия фактурных качеств вещей, умением передавать живую ткань и теплый солнечный свет, игру красочных рефлексов и бликов. Для данных натюрмортов характерна ботаническая точность воспроизведения различных цветов, при которой детали каждого цветка передавались с особой тщательностью. Данные произведения отличаются исключительно тонким рисунком, детальным и точным.

Композиция фламандских натюрмортов XVII в. часто сложная, перегруженная деталями. Предметы заполняют почти все картинное пространство. Художники создают эффектный декоративный зрелищный характер постановки. С точки зрения колорита, фламандских мастеров XVII в. увлекали поиски изысканных декоративных эффектов и утонченных красочных сочетаний. Цветочные натюрморты того времени отличает высокая живописность, роскошная красочная гамма, насыщенный сочный и глубокий цвет, богатство тоновых переходов. Большое значение в их произведениях имеет свет. Фламандские мастера демонстрируют высокое мастерство построения светотени. От света к тени используется широкая шкала полутонов. Окутанные мягкой светотенью предметы красивым силуэтом вырисовываются на фоне, что создает объемность единой композиции.

Мастера фламандской школы XVII в. обладали своей оригинальной технологией. Для гладкой бесфактурной фламандской живописи использовались холсты с маловыраженной фактурой переплетения нитей. Холст подвергался шлифованию и пемзованию, за счет чего приобретал маловыраженную ровную фактуру без узелков. Распространенным полотном был среднезернистый холст с плотностью нитей 10x10, 10x11, 10x12, 11x12 в 1 см², который грунтовался до ровной, гладкой поверхности в соответствии с задачами художников.

Основой омского произведения является крупнозернистый грубый холст простого полотняного переплетения с плотностью нитей по основе и утку 7x8 в 1 см². Фактура переплетений нитей холста хорошо видна со стороны красочного слоя. Ткань основы картины скорее представляет собой характерный образец холста, применяемого в итальянской живописи в XVII в. (итальянская живопись XVII века отличалась фактурным письмом, порой с рельефной кладкой красок, для которых требовалась зернистая поверхность ткани).

Омский натюрморт представляет собой образец живописи, построенной на основе оптической организации красочных слоев. Технично-технологические исследования картины, проведенные экспертом-технологом Т. В. Максимовой, показали, что набор пигментов в омской картине довольно богатый (киноварь, свинцово-оловянистая желтая,

ультрамарин, глауконит и др.), однако, послойная структура отличается сравнительной простотой (Научный отчет по результатам технико-технологических исследований, 2013).

Таким образом, комплексное исследование натюрморта, с одной стороны, позволило определить целый ряд показателей техники живописи XVII в., с другой, выявило несоответствие композиционного и цветового решения, а также технических приемов традиции фламандской живописи, а также зафиксировало важные и характерные показатели итальянской технологии XVII в. Растительный натюрморт был главенствующим типом натюрморта в итальянской живописи XVII в. Он отразил предметный мир в аспекте богатства цвета и многообразия форм плодоносящей растительной жизни. Итальянцам была незнакома стадия монохромного натюрморта, колорит их произведений всегда отличался яркостью и насыщенностью цвета. Итальянский натюрморт имел выраженный монументальный и декоративный характер, однако не достиг мощи фламандского.

Стилистические особенности омского натюрморта позволили провести аналогию с работами ряда итальянских мастеров натюрморта, среди которых Марио Нуцци (1603–1673), Франческо Мантовано (1636–1663) и др., а в монографии В. Э. Марковой, посвященной итальянскому натюрморту, картина из омского музея была приписана семье Станки с вопросом представителям римской школы XVII в. [\[9, с. 402\]](#).

Этот частный случай указывает на сложность проблемы идентификации национальной школы, решение которой требует знания отличительных особенностей различных европейских школ.

История богатейших отечественных коллекций итальянских мастеров берет свое начало в XVIII в., когда формировались художественные императорские и аристократические собрания. Итальянская живопись «с присущей ей красочностью и репрезентативностью, монументальностью и особым характером восприятия реальности, возвышающим ее над повседневностью, как нельзя лучше отвечала задаче декоративного убранства дворцовых интерьеров» [\[10, с. 6\]](#).

Рассмотренные в статье произведения ведут свое происхождение из собраний представителей русских аристократических фамилий, которые XVIII–XIX вв. были основными заказчиками и потребителями художественной продукции на антикварном рынке. После революции 1917 г., когда частные коллекции прекратили свое существование, многие произведения утратили не только информацию о своих прежних владельцах, но и имена своих создателей.

Только спустя почти 100 лет бытования в омском музее картины неизвестного мастера XVI в. «Фигуры святых» (Дерево, масло. 89 × 85 ООММ) (Рисунок 2) было определено ее авторство, что стало результатом межмузейного сотрудничества.



Рисунок 2. Неизвестный художник XVI в. Фигуры святых. Дерево, масло. 89 × 85. ООМИИ им. М. А. Врубеля

Современная атрибуция: Кальварт (Кальверт), Денис (Дионизио Фламандец) (ок. 1540–1619). Святая Агнесса. Святая Цецилия

Две створки католического алтаря, объединенные в единую композицию, поступили в собрание музея в 1927 г. из ГЭ. Ранее произведение хранилось в особняке на Дворцовой набережной в Санкт-Петербурге, принадлежащем княгине М. А. Долгорукой (Долгоруковой) (Документы о передаче экспонатов в Омский краеведческий музей. 1924–1927. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 29. Л. 217 об.).

Данный памятник, выполненный в характерной для маньеризма традиции, с заметным искажением пропорций тел и вытягиванием фигур, всегда относился к числу наиболее ранних и ценных в омской коллекции.

На протяжении всего периода бытования в музее произведение не имело ни автора, ни четкой принадлежности к национальной школе — считалось работой итальянского художника XVI в., другими исследователями приписывалось испанской школе того же периода.

Благодаря изображению предметов, несущих в себе символическую смысловую нагрузку, удалось определить изображенных на картине святых. Пальмовые ветви в их руках традиционно считаются символом мученичества и стойкости, агнец, символ непорочности и чистоты, изображается вместе со святой Агнессой, самой юной христианской мученицей, в то время как портативный орган служит символом покровительницы церковной музыки святой Цецилии.

В течение нескольких десятилетий произведение оставалось в запасниках из-за неудовлетворительного состояния сохранности: деревянная основа была повреждена древоточцем, старые реставрации в значительной степени перекрывали авторскую живопись и искажали оригинальную палитру. Понадобились долгие годы исследований и упорного кропотливого труда художников-реставраторов, чтобы она обрела второе рождение и стала доступна для дальнейшего изучения.

В процессе реставрации были проведены некоторые технико-технологические исследования (Реставрационный паспорт. Неизвестный художник XVI в. Святая Агнесса. Святая Цецилия). Удалось установить, что основа произведения состоит из двух ореховых досок, соединенных между собой широкой врезной выступающей шпонкой посередине, а также шпонками типа «ласточкин хвост». Химический анализ, проведенный специалистами ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, показал, что грунт представляет собой полупрозрачный коричневый слой, состоящий из большого количества

связующего, с добавлением черного угольного, черного неорганического, коричневого, красного и желтого железосодержащих пигментов с добавлением свинцовых белил. Послойная структура живописи строится на основе оптической организации красочных слоев. Так, проба, взятая с темно-вишневого участка красочного слоя на платье святой Цецилии, показала, что он состоит из двух слоев, содержащих разное количество свинцовых белил и краплака — красного с сиреневатым оттенком и толстого красного. Голубой красочный слой состоит из голубого (свинцовые белила, ультрамарин) и серовато-розового (свинцовые белила, неорганический черный пигмент, киноварь, синий пигмент на основе меди) слоев.

В 2023 г. И. С. Артемьева, хранитель коллекции венецианской живописи, ведущий научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства ГЭ, устно предположила авторство Дениса Кальварта (Кальверта) (ок. 1540–1619), итальянского художника фламандского происхождения, видного представителя болонской школы живописи. Д. Кальварт создавал как крупные алтарные образы, так и небольшие работы на религиозную тематику. Первые художественные навыки он получил в Антверпене, после чего отправился в Болонью, где работал под руководством Просперо Фонтана (1512–1597) и Лоренцо Сабатини (ок. 1530–1576). После двухлетнего пребывания в Риме, где он изучал и копировал произведения итальянских мастеров, прежде всего, Рафаэля (1483–1520), он вернулся в Болонью, где основал собственную школу, став учителем и предтечей многих видных итальянских мастеров — Гвидо Рени (1575–1642), Франческо Альбани (1578–1660), Доменикино (1581–1641) и др.

Особенности композиционного, колористического и живописно-пластического построения омской картины действительно обнаруживают сходство с известными работами художника. В произведениях Д. Кальварта «Мистическое обручение святой Екатерины» (1590. Холст, масло. 94 × 70. Капитолийский музей); «Святое семейство со святым Стефаном» (1596. Медь, масло. 46,8 × 33,7. Частная коллекция); «Не тронь меня» (Холст, масло. 118,5 × 87,5. Частная коллекция) сходство с омской картиной обнаруживается не только по основным стилистическим признакам, но проявляется в изображении предметного ряда — специфичного орнамента на одеждах, идентично написанных пальмовых ветвей, характерных сандалий на ногах героев и др.

Художественное наследие Д. Кальварта представлено в основном в Европе, его работы хранятся в Национальной картинной галерее Болоньи, Национальной галерее Шотландии и в других музейных собраниях. В России единственные произведения этого мастера находятся в ГЭ и ГМИИ им. А. С. Пушкина. Таким образом, в процессе межмузейного сотрудничества в коллекции регионального музея удалось определить редкий для отечественных собраний образец творчества значимого итальянского живописца.

В 1927 г. из Государственного Русского музея (ГРМ) в омский музей было передано живописное полотно, которое вошло в музейную документацию с названием «Аллегория Веры» и авторством неизвестного итальянского мастера (Холст, масло. 184 × 114. ООМИИ) (Рисунок 3). Информация о предыдущем местонахождении картины отсутствовала, лишь на подрамнике сохранились остатки сургучной печати с фрагментом надписи «Адмира...».



Рисунок 3. Неизвестный итальянский художник. Аллегория Веры. Холст, масло. 184 × 114. ООММ им. М. А. Врубеля

Современная атрибуция: Ладзарини, Грегорио (1657–1730). Аллегория Веры

Иконографическое решение омской картины соответствует распространенной в эпоху барокко в живописи типологии аллегории одной из важнейших христианских добродетелей — Веры. Композиция представляет собой изображение женской крылатой фигуры, окруженной тремя детьми, опирающейся одной рукой на Распятие, другой — держащей Святое Писание.

Диагональная композиция строится за счет соответствующего ракурса центральной фигуры и повторяется в изображении Распятия. Колорит картины гармоничный, с использованием акцентов в виде локальных пятен розового, красного и небесно-голубого цвета.

В 2013 г. специалистами ГосНИИРа были проведены исследования состава наполнителя грунта, пигментов и структуры красочного слоя. Данное исследование показало присутствие гипсового грунта и набора пигментов (красный органический пигмент, киноварь, оранжевая охра, натуральный ультрамарин, глауконит, ярь-медянка), который использовался в произведениях станковой масляной живописи Западной Европы конца XVII – первой половины XVIII вв. (Результаты исследования состава наполнителя грунта, пигментов и структуры красочного слоя в картине неизвестного художника «Вера». Отчет. ГосНИИР. 2013).

В процессе изучения картины и поиска стилистически близких аналогий, было отмечено, что особенности композиционного и колористического построения омского полотна сближают его с произведениями венецианского художника Грегорио Ладзарини (1657–1730), представителя последней волны барокко. Аллегорические композиции с изображением женской фигуры в окружении детей художник создавал в разных вариантах и размерах. Его биограф Винченцо да Каналь в «Жизнеописании Грегорио Ладзарини» [\[11\]](#) в качестве одного из главных достоинств венецианского мастера отмечал именно его умение работать с обнаженной натурой, где он демонстрировал точность рисунка. Востребованные у коллекционеров аллегории Милосердия и Добродетели стали особенно характерными для его творчества.

Стилистически наиболее близкими к омской работе являются несколько живописных произведений, проходивших в последние годы через европейские аукционы с авторством Г. Ладзарини – «Благословляющий Иисус Христос, окруженный ангелами»

(Холст, масло. 161,5 × 120. Bertolami Fine Art), «Кающаяся Мария Магдалина» (Холст, масло. 100 × 80. Art point) и др. Диагональная композиция, пластическое построение центральной фигуры, схожая цветовая гамма этих картин позволяют рассматривать их в качестве аналогий омской работы.

Как пишет исследователь наследия художника в России И. С. Артемьева, «Ладзарини для венецианской школы конца XVII – начала XVIII века – фигура необыкновенно значимая и не совсем типичная... что касается колорита, светотеневой моделировки, то здесь Ладзарини предпочитал обращаться к опыту не венецианской школы, а болонской...» [\[12, с. 67\]](#).

В середине – второй половине XVIII столетия, период складывания антикварного рынка в России, творчество художника приобрело особую популярность у отечественных коллекционеров, а его работы можно было встретить во многих крупных картинных галереях столицы.

Предполагаемая атрибуция омской картины была подтверждена крупнейшими отечественными специалистами по изучению итальянской живописи В. Э. Марковой и И. С. Артемьевой, что позволило ввести в научный оборот ранее не известное произведение, представляющее собой замечательный образец творчества Г. Ладзарини.

Актуальной проблемой изучения итальянской живописи остается вопрос идентификации оригинальных произведений, а также выявление копий, имитаций и фальсификаций.

Повсеместное увлечение коллекционированием в Европе способствовало появлению на европейском художественном рынке XVIII–XIX вв. многочисленной копийной и подражательной продукции.

Большим спросом у коллекционеров пользовались копии, которые, по мнению собирателей, несли на себе отсвет гения известных мастеров и заменяли оригинальную живопись. Целый ряд первоклассных копиистов работал в это время в Италии, воспроизводя узнаваемые образы знаменитых произведений Тициана (между 1485 и 1489 – 1576), Рафаэля (1483–1520), Дж. Беллини (около 1430/1433–1516) и др. Такие произведения традиционно имели широкое распространение в кругах европейских и отечественных коллекционеров, являясь неотъемлемой частью собирательства.

В связи с возросшим спросом на старую живопись активизировался антикварный рынок, для которого художники в большом количестве изготавливали не только копии, но и разного рода фальсификации. Известно, что в немецкой живописи XVIII в. имитационный метод становится господствующим, что подогревалось теоретическими воззрениями главных представителей «культа подражания» — И. Винкельмана, А. Менгса, Х.-Л. Хагедорна. В то время как часть художников создавала произведения, имитирующие манеру голландских мастеров «золотого» века, другие сосредоточили свое внимание на создании произведений в духе итальянской академической живописи.

В 1920-е гг., время массового перераспределения культурных ценностей в нашей стране, именно копии и произведения, представляющие примеры имитации стиля выдающихся мастеров прошлого, старались передавать в региональные художественные отделы и музеи. Так, в коллекции зарубежной живописи омского музея копии и имитации составляют более десятка произведений, которые ведут свое происхождение из крупных великокняжеских коллекций, а также знаменитых аристократических художественных собраний Юсуповых, Горчаковых, Половцевых и др.

В то же время на практике имелось множество примеров передачи в регионы в XX в. произведений, по своей значимости представляющие исключительный художественный и научный интерес. Значение этих произведений, часто поступавших как копии или работы неизвестных художников, было либо недооценено специалистами в потоке непрерывающегося процесса передачи, либо их авторство было сознательно изменено в целях сохранения ценных предметов для национального музейного фонда.

Чтобы отличить оригинал от старой копии или, напротив, разглядеть в произведении, выдаваемом за копию, оригинальное произведение, исследователь должен глубоко изучить индивидуальную манеру художника и уметь оценить художественные качества работы.

В 1927 г. из ГМФ в омский музей поступила картина, написанная на библейский сюжет. Ранее произведение находилось в коллекции графини Е. В. Шуваловой в Санкт-Петербурге (Инвентарная книга ЛО ГМФ «Живопись и скульптура». НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп 1. Д. 129. Кн. 2. Л. 24). В инвентарные книги музея она была внесена как копия с работы основателя Болонской Академии Лодовико Карраччи (1555–1619) (Холст, масло. 95 × 122. ООМИИ) (Рисунок 4). В связи с высокими художественными качествами произведения, можно предположить, что указание на копийный характер появилось целенаправленно в целях передачи первоклассного произведения на периферию, что исключало его возможную продажу за границу.



Рисунок 4. Копия с картины Лодовико Карраччи (1555–1619). Библейский сюжет. Холст, масло. 95 × 122. ООМИИ им. М. А. Врубеля

Современная атрибуция: Тиарини, Алессандро (1577–1668). Послы царя Абгара перед Христом

Несмотря на отсутствие оригинала, слово копия в каталожных данных работы сохранялось несколько десятилетий.

В начале 1980-х гг. работа привлекла к себе внимание В. Э. Марковой. После прочтения сюжета картина получила название «Посланники царя Абгара перед Христом». В процессе исследования произведения В. Э. Маркова определила, что омское полотно написано знаменитым итальянским художником Алессандро Тиарини (1577–1668), произведения которого в основном сосредоточены в Болонье и за пределами Италии встречаются редко.

Новая атрибуция позволила установить, что омская картина упоминалась в биографии А. Тиарини, составленной Ч. Мальвазия в XVII в. [\[13, с. 212\]](#). Таким образом, эта живописная работа, надолго выпавшая из поля зрения искусствоведов и считавшаяся

утерянной, была обнаружена в собрании регионального музея. Впервые произведение с новой атрибуцией было показано в 1984 г. на выставке «Картины итальянских мастеров XIV–XVIII веков из музеев СССР» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, что позволило ввести научный оборот первоклассное произведение итальянского мастера [\[4, с. 100\]](#).

В качестве примера изучения копийных произведений последних лет приведем исследование еще одной картины из собрания ООМИИ им. М. А. Врубеля. В 1927 г. из ГМФ поступила работа с изображением Марии Магдалины, которая в сопроводительных документах значилась как копия с картины Тициана (Холст, масло. 97 × 97. ООМИИ) (Рисунок 5). За время бытования в музее она не привлекала к себе внимания исследователей, и, несмотря на высокие живописные качества картины, ее атрибуция долгое время была неизменной.

Изучение документальных источников позволило установить, что до революции картина находилась в собрании светлейшего князя К. А. Горчакова в Санкт-Петербурге, который унаследовал знаменитую картинную галерею своего отца известного дипломата светлейшего князя А. М. Горчакова (Инвентарная книга ЛО ГМФ «Живопись и скульптура». НАРидФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 128. Кн. 1. Л. 59).



Рисунок 5. Копия с картины Тициано Вечеллио (между 1485 и 1489 – 1576). Мария Магдалина. Холст, масло. 97 × 97. ООМИИ им. М. А. Врубеля

Современная атрибуция: Венецианский художник первой трети XVII в. Мария Магдалина

Хорошо известно, что в творчестве Тициана образ Марии Магдалины действительно занимал важное место. Полотно с кающейся Марией Магдалиной имело такой успех, что художник сделал его несколько повторений и вариантов, изменяя лишь положение рук героини, наклон ее головы и пейзажный фон. Магдалина смотрит на небо полными слез глазами, а отличительной особенностью этих вариантов являются рассыпанные по плечам и струящиеся по груди волосы. Композиция омской картины ни в чем не повторяет ни один из вариантов произведений Тициана, как и известные картины на этот сюжет других европейских мастеров, что поставило под сомнение копийный характер данного произведения.

Физико-химическое исследование состава проб наполнителя грунта и пигментов красочного слоя, проведенное в процессе изучения омского полотна, позволило определить в составе грунта мел и черную угольную, а среди использованных пигментов – свинцовые белила, натуральный азурит, глауконит, красный органический пигмент, отдельные кристаллы натурального азурита. Проводившие исследование сотрудники лаборатории физико-химических исследований ГосНИИР сделали вывод, что набор материалов и пигментов красочного слоя, идентифицированный на различных участках красочного слоя картины, использовался в произведениях станковой масляной

живописи Западной Европы XVII в. (Результаты физико-химического исследования состава проб грунта и пигментов красочного слоя. Отчет. ГосНИИР. 2015).

Микроскопическое изучение полотна позволило зафиксировать сложную систему построения живописи. Несмотря на то, что красочная палитра ограничена небольшим набором пигментов, в тенях и полутенях художник использует отдельные кристаллы азурита и частицы глауконита, чем создает ощущение мягкой полутени. Визуально коричневый фон при исследовании в микроскоп представляет собой соединение коричневого, зеленого, черного и голубого пигментов.

Рентгенографирование фрагмента картины с изображением головы главной героини, позволило зафиксировать технические приемы моделирования формы. Лицо решено с применением сглаженных мазков, в то время как пряди волос и прическа Марии Магдалины переданы фактурными рельефными мазками разной конфигурации — спиралевидными, волнообразными, округлыми. На рентгенограмме хорошо читается свободное движение кисти, можно видеть конфигурацию каждого локона и завитка. Для копийного произведения такая свобода не свойственна. Белые кружева решены рельефными белильными мазками, которые выявляют характер узора, состоящего из плавных линий и округлых форм. Разнообразие техники, включающей сглаженное письмо и корпусную обработку формы, также свидетельствует в сторону оригинального, а не копийного произведения. Кроме того, рентгенограмма зафиксировала пентименто (*pentimenti*) — авторские переделки, волосы героини в первоначальном варианте ниспадали на лоб, что на самой картине не фиксируется.

Таким образом, проведенное исследование показало, что технология и послойная структура картины «Мария Магдалина» имеют отличительные особенности живописи XVII в., а специфичный подход к трактовке деталей картины говорит в пользу оригинального, а не копийного характера произведения.

Дальнейшее изучение с целью определения имени автора осложняется наличием на поверхности картины толстого слоя сильно деструктированного реставрационного лака. Этот слой, нанесенный на картину, придает темный колорит, не позволяя изучать особенности и нюансы художественной манеры автора. Консультации с ведущими специалистами позволили отнести произведение кисти венецианского мастера первой трети XVII в. Таким образом, предположение о копийном характере живописи на сегодняшний день опровергнуто, а изучение оригинального произведения начала XVII в. будет продолжено после его реставрации.

Краткий обзор примеров атрибуции произведений из собрания одного из крупнейших региональных музеев страны позволяет обозначить некоторые проблемы изучения итальянской живописи, к которым можно отнести не только само определение авторства, но и распознавание и идентификацию итальянских картин, а также то, что Б. Р. Виппер сформулировал как «установление степени оригинальности данного произведения искусства».

Основным результатом серии комплексных исследований, проводимых сотрудниками ООМИИ им. М. А. Врубеля в сотрудничестве с крупнейшими отечественными искусствоведами и исследовательскими институтами, результаты которых приводятся в статье, стало введение в научный оборот ранее не известных произведений итальянских мастеров XVI–XVIII вв., а также установление их авторства. Полученные данные технико-технологических исследований итальянских картин могут служить сравнительным материалом при изучении и доказательства атрибуций других произведений

западноевропейской живописи.

Конечная цель атрибуции, по мнению известного специалиста по изучению западноевропейской живописи И. В. Линник, состоит в том, чтобы «предоставить истории искусства достоверные данные» [\[1, с. 5\]](#). Изучая конкретные произведения, исследователи переходят от частного к общему и создают основу для воссоздания истории развития искусства. Тем самым, по мнению И. В. Линник, «возвращая выпавшее из ряда явление на свое место, автор атрибуции участвует в создании и уточнении общей картины развития живописи» [\[1, с. 5\]](#).

Библиография

1. Виппер Б. Р. К проблеме атрибуции // Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. С. 541–560.
2. Лазарев В. Н. О знаточестве и методике атрибуций // Искусствознание. 1998. № 1. С. 43–59.
3. Линник И. В. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л.: Искусство, 1980. 247 с.
4. Маркова В. Э. Картины итальянских мастеров XIV–XVIII веков из музеев СССР. М.: Советский художник, 1986. 264 с.
5. Артемьева И. С. Венецианская живопись в художественных собраниях Петербурга в XVIII веке: проблемы происхождения, идентификации и атрибуции: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2024. 58 с.
6. Артемьева И. С. Картины венецианских художников, приобретенные в XVIII столетии для частных петербургских собраний // Венецианцы в Петербурге: материалы научной конференции. Санкт-Петербург: ГМИСПб, 2022. С. 26–39.
7. Маркова В. Э. Караваджо и другие. Проблемы итальянской живописи эпохи барокко. М.: Искусство – XXI век, 2023. 376 с.
8. Спирина И. В. История создания музея изобразительных искусств в Омске (1870–1930-е годы) / науч. ред. Б. А. Коников. Омск: Изд. дом «Наука», 2004. 352 с.
9. Маркова В. Э. Итальянский натюрморт: от Караваджо до Моранди. М.: Арт Волхонка, 2024. 440 с.
10. Маркова В. Э. Италия XVII–XX веков. Собрание живописи. В 2 т. Т. II. М.: Галарт, 2002. 471 с.
11. Da Canal V. Vita di Gregorio Lazzarini. Venice: Stamperia Palese, 1809. 77 p.
12. Артемьева И. С., Сягаева И. С. О картинах Грегорио Ладзарини в собрании П. Б. Шереметева и других российских коллекциях // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2023. № 4. Ч. 2. С. 65–78.
13. Malvasia C. Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Bologna, 1678. Т. II.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Проблемы идентификации и атрибуции итальянской живописи XVI–XVIII веков на примере произведений из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля» посвящен практическому аспекту отечественного искусствоведения, а именно идентификации и атрибуции живописных произведений. В данном конкретном случае автор рассматривает процесс идентификации и атрибуции на примере пяти произведений из собрания Омского

областного музея изобразительных искусств. Автор обосновывает методологию рассматриваемых процедур исходя из классических трудов советских теоретиков и историков искусств Б. Р. Виппера и В. Н. Лазарева, подходы которых позднее были развиты И. В. Линник, В. Э. Марковой и др. В итоге методология идентификации и атрибуции живописных произведений автором определяется как необходимость сочетания сравнительно-стилистического анализа с данными источников и данными технологических исследований. Автор справедливо отмечает особую актуальность проблемы идентификации и атрибуции именно для региональных художественных музеев, что объясняется спецификой формирования их фондов в послереволюционный период (фонды провинциальных музеев комплектовались небрежно, второстепенными работами с ложной атрибуцией или вовсе без атрибуции, в последующие годы у региональных музеев не было возможностей своими силами как-то решить эти проблемы, поэтому часть переданных в 1920-ые гг. работ оставалась неидентифицированной (или ложно идентифицированной) вплоть до нашего времени. В данном конкретном исследовании описывается процесс атрибуции именно работ, поступивших в Омск из музеев Москвы и Ленинграда в конце 1920-ых гг. В детальном рассмотрении процессов идентификации и атрибуции пяти омских картин автор описывает многоэтапный процесс и решение различных задач как то: идентификация национальной школы живописи, идентификация автора, выявления копий/подлинников, определения владельцев произведения до проведения национализации советской властью и др. Особый интерес представляет описание технологических процедур, используемых для атрибуции картины - от рентгенографии до физико-химических исследований грунта, анализа материала холста и т.д. Для большей наглядности работа проиллюстрирована репродукциями описываемых художественных работ. В целом компетентная и подробная работа на наш взгляд могла бы выиграть от более развернутого заключения, где в числе прочего на основании рассмотренных работ или более широкого круга произведений был бы сделан вывод о соотношении трех вышеуказанных компонентов (сравнительно-стилистического анализа с данными источников и данными технологических исследований) на современном этапе развития идентификационно-атрибуционной функции искусствоведения или же в динамике последних десятилетий (т. к. в работе рассмотрены работы, проведенные за достаточно широкий временной промежуток, последние 40 лет, с начала 1980-ых гг.) В целом работа выполнена на высоком научно-методическом уровне, имеет безусловную практическую ценность и рекомендуется к публикации.