

ВЛАДИМИР ГОЛОВКОВ

МИР ЖИВОПИСЦА
ИВАНА НИКИТИНА



Нестор-История
Санкт-Петербург
2019

УДК 75
ББК 85.14
Г61

16+

Г61 Головков В. П.

Мир живописца Ивана Никитина. — СПб. : Нестор-История, 2019. — 304 с.

ISBN 978-5-4469-1518-7

В настоящей книге подводятся итоги многолетних исследований автора жизни и творчества живописца петровской эпохи Ивана Никитина. Публикуются также новые результаты, полученные автором. Восполнены некоторые пробелы в биографиях как самого художника, так и близких к нему лиц. Предложена атрибуция Ивану Никитину еще нескольких произведений первой трети XVIII века. Дана новая интерпретация ряда известных работ живописца. В заключение исследований сформулировано определение уникальной художественной манеры Ивана Никитина.

*Изображения, использованные в издании,
предоставлены автором.*

ISBN 978-5-4469-1518-7



9 785446 915187

© В. П. Головков, 2019

© Издательство «Нестор-История», 2019

*Текст настоящего издания
печатается в авторской редакции*

Оригинал-макет *А. А. Крыласов*
Дизайн обложки *С. В. Буракова*

Подписано в печать 19.12.2018. Формат 70×100/16

Бумага офсетная. Печать офсетная

Усл.-печ. л. 24,7

Тираж 500 экз. Заказ № 1523

Отпечатано в типографии
издательства «Нестор-История»
Тел. (812)235-15-86

По вопросам приобретения книг
издательства «Нестор-История»
звоните по тел.: +7 960 243 32 82

Предисловие

Результаты своих многолетних исследований жизни и творчества живописца петровской эпохи Ивана Никитина автор публиковал по мере их накопления. Они появлялись сначала в журнальных статьях, а затем и в монографиях 2011, 2013, 2015 и 2017 годов. Каждая последующая работа опиралась на данные предыдущей и содержала новые результаты. Вообще говоря, автор мог бы подождать с публикациями до завершения всего цикла исследований. Вот только их край был подобен удаляющемуся горизонту. Слишком глубоки и многогранны оказались и творчество, и личность художника. Слишком далеко опередил он свое время.

Не раз казалось, что тема исчерпана, поскольку все сохранившиеся архивные первоисточники изучены и вся историческая канва восстановлена — настолько, насколько это позволяла чрезвычайно узкая документальная база. Однако, дальнейшие размышления показывали, что достигнутые результаты являются лишь промежуточными.

Иван Никитин настолько сложный художник, а сохранившихся его картин и документальных источников столь мало, что продвигаться к адекватному и полному описанию его жизни и творчества можно только методом последовательных приближений. Каждый этап этого процесса служит плацдармом для освоения следующего рубежа.

В процессе исследований не было случая, чтобы обретенное новое знание опровергло или хотя бы поставило под сомнение какое-либо из существенных заключений, ранее сформулированных автором. Однако, очередной результат не раз дополнял представление о личности живописца, о некоторых фактах его биографии или означал более глубокое понимание какого-либо из шедевров этого художника. В этом кроется причина неоднократного возвращения автора к вещам Ивана Никитина, обсуждение которых представлялось ему уже завершенным.

В частности, лишь постепенно приходило осознание всего значения установленного нами факта шестилетнего амстердамского ученичества Ивана Никитина в 1698–1704 гг. и вытекающих из него следствий. Примером последних является вывод о недопустимости «технологических» запретов на атрибуцию Никитину вещей первой половины XVIII века, поскольку этот художник, как оказалось, с молодых лет обладал широтой познаний в области *техники* масляной живописи, и мог, следовательно, ее разнообразить.

Возникло понимание того, что Иван Никитин с юных лет представлял собой гораздо более интересную и многостороннюю личность, чем это было принято считать в отечественном искусствознании. Ведь решающие годы, от примерно четырнадцати до двадцати лет, когда происходит физическое, умственное и ментальное становление человека как личности — он провел не в допетровской Московии, а в Европе. Да еще в таком ее городе, как Амстердам, с его зажиточным, свободомыслящим, толерантным и образованным населением, ценящим и понимающим живописное искусство. А обучал его не какой-нибудь уличный художник, а Маттеус Вулфрат, известный амстердамский мастер второй половины Золотого века голландской живописи. (В настоящей работе мы приведем этому тезису дополнительное обоснование).

А это означает, что вернувшийся в 1704 году в Москву Иван Никитин был способен создавать значительно более интересные и глубокие произведения, чем представлялось ранее. И в 1716 году в Венеции перед глазами здешних живописцев и скульпторов предстал не диковатый самоучка из лесов далекой Московии, но европейски воспитанный и, по меркам того времени, образованный художник. Он отличался выдающимся природным дарованием и владел европейской манерой живописи. То есть уже тогда, в Венеции, Иван Никитин был объективно способен на создание выдающихся работ.

В настоящей книге автор стремится достичь нескольких целей. Прежде всего, столь радикальное изменение представлений о творческих возможностях молодого Ивана Никитина заставило взглянуть под более широким углом зрения на целый ряд его произведений, особенно ранних.

Второй целью было заполнение некоторых из остающихся белых пятен в биографии живописца. В предыдущих публикациях мы рассматривали различные этапы жизни Ивана Никитина — вплоть до момента отправления живописца под караулом в сибирскую ссылку в 1737 году. Но на шкале времени у нас до сих пор оставался один из последних пробелов: 1723–1725 годы.

А они не могли не быть одними из самых плодотворных в творчестве живописца Никитина. Ведь в те месяцы он находился в зените известности, материального благополучия, благосклонности императора и в самом расцвете творческих сил. Но как раз на этот отрезок времени приходился разрыв в ряду известных искусствоведам произведений Никитина: от 1715 года до изображения «Петра I на смертном ложе», созданного в конце января 1725 года. (Если не относить к этому периоду времени портрет канцлера Г. И. Головкина).

Мы же лишь частично «перекрыли» данную лакуну на интервале 1715 — середина 1723 года. А именно, «венецианской» картиной «Венера, раненная стрелой Амура» (1716–1717) и «малороссийскими» портретами: Михаила Милорадовича (1715), гетмана Скоропадского (июнь 1722) и напольного гетмана Полуботка (август 1723). В предыдущей книге автора «Возрождение живописца Ивана Никитина» пробел начинался сразу за написанным в Москве портретом Павла Полуботка.

О последующих месяцах мы достоверно знаем только то, что в мае 1724 года Никитин вернулся в Петербург и приступил в работе над портретами цесаревны Анны Петровны и великого князя. *Мы постараемся в данной работе найти*

и вернуть Ивану Никитину хотя бы некоторые из работ последнего года жизни Петра I и краткого царствования Екатерины I.

У настоящей книги есть еще одна цель, более общего плана и, быть может, самая значимая. Теперь, когда доказательства ключевых тезисов уже опубликованы автором, мы можем ограничиваться простыми ссылками на них. *Это открывает возможность собрать, наконец, в концентрированной форме квинтэссенцию результатов исследований, рассредоточенных по текстам предыдущих книг автора.*

Разумеется, такой обзор не будет представлять собой арифметическую сумму уже опубликованных результатов. Каждая из ранее рассмотренных вещей Никитина будет оценена заново под углом зрения последних полученных нами знаний об этом живописце. Один лишь факт многолетнего обучения юного Никитина в Голландии, в корне изменяя наши представления о творческих возможностях живописца, делает такую ревизию неизбежной.

Назначение подобного обзора двояко. Он позволит, наконец, дать краткое, исчерпывающее и практически применимое определение понятию «художественный метод Никитина». Такое определение в силу абсолютной уникальности манеры этого живописца представит собой инструмент для атрибуции Ивану Никитину любого произведения первой трети XVIII века, в котором эта манера обнаружится со всей очевидностью.

Причем атрибуции безусловной, каковыми бы ни были технико-технологические характеристики данной вещи. Последние просто расширят наши знания о разнообразии технических приемов художника Ивана Никитина, в юности около шести лет обучавшегося северо-европейской школе живописи в Амстердаме и стажировавшегося позднее почти два года во Флоренции у Томмазо Реди.

И мы в настоящей книге используем этот инструмент для атрибуции данному автору еще некоторых вещей живописца. По большому счету именно возврат Ивану Никитину произведений, потерявших за три века связь с именем своего создателя, является главной и конечной целью всех наших исследований.

Наконец, благодаря общему обзору перед нами предстанет в своей полноте сложный, многогранный и вместе с тем цельный художественный мир Ивана Никитина, уникального в отечественном искусстве живописца и мыслителя, далеко опередившего европейское время. Эта картина послужит логическим завершением исследований автора по данной теме.

Читатели же, знакомые с предыдущими работами автора, да простят ему некоторые необходимые повторы. Текст книги «пестрит» сносками, отвлекающими внимание. Поскольку в большинстве своем они являются простыми ссылками на источники, их можно при первом прочтении пропускать без ущерба для связности текста. Курсив во всей книге авторский.

Глава 1. Голландское влияние в творчестве Ивана Никитина

1.1. Обзор результатов предыдущих исследований и постановка новых задач

Разворачивающаяся панорама наших исследований имеет подвижный контур. Теперь он захватил уже и некоторые устоявшиеся концептуальные основы самой истории зарождения русской светской живописи. Причин тому несколько.

Во-первых, нами была показана необходимость переатрибуции ряда хрестоматийных произведений отечественной живописи и возвращения их Ивану Никитину. Таких, как, например, портрет княгини А. Н. Голицыной и так называемый «автопортрет с женой» в ГРМ, с иной, разумеется, идентификацией изображенных персонажей.

Во-вторых, была опровергнута неправильная или поверхностная трактовка некоторых признанных шедевров живописца Никитина, таких, как изображение усопшего Петра I в ГРМ. К совершенно иному и гораздо более глубокому пониманию авторского замысла привела и осуществленная нами идентификация анонимной личности на «Портрете наполеона гетмана» — как черниговского полковника Павла Леонтьевича Полуботка, изображенного в критический момент его жизни, в августе 1723 года.

Инструментарий наших исследований представлял собой комбинацию из двух компонент. Первая состояла в заполнении ряда принципиально важных лакун в общепризнанной биографии Ивана Никитина. В этих целях был предпринят поиск новых первоисточников, а также заново проведен анализ смысла некоторых известных архивных документов, чье принятое истолкование вызывало сомнение у автора.

Такой путь приносил свои плоды. Например, изучение некоторых подробностей второго европейского путешествия Петра I повлекло в итоге возвращение Никитину авторства живописного «Портрета фельдмаршала Б. П. Шереметева» в НГХМ, слишком поспешно отданного его однофамильцу «с партикулярной верфи».

А обнаружение фундаментального факта первоначального обучения живописи юного Никитина, оставленного в Амстердаме в 1698 году, повлекло за собой целый ряд далеко идущих последствий. Одним из них явилось опознание

в «Портрете неизвестного в костюме потешных войск» из Кусково изображение Петра I в расцвете лет и сил. И тогда стало видно, что названное произведение наполнено поразительной художественной силой. Оно могло быть создано молодым Иваном Никитиным вскоре после возвращения в Москву из Голландии, по всей вероятности, в 1705 или 1706 году.

Изучение биографии и личности графа Саввы Лукича Владиславича — Рагузинского привело к обнаружению его особой роли в судьбе живописца Ивана Никитина. Это позволило, в частности, открыть «малороссийскую серию» работ нашего художника.

А исследование «московского» периода (1722–1724 гг.) жизни Никитина повлекло за собой установление его авторства «Портрета старика в красном кафтане» в ГРМ и идентификацию изображенного на нем лица как малороссийского гетмана Ивана Скоропадского, — как он выглядел в мае-июне 1722 года.

На этой же основе были установлены личности изображенного на «Портрете напольного гетмана» в ГРМ — как черниговского полковника П. Л. Полуботка, а на утраченном «Портрете казака в красном» — как Михаила Милорадовича, героя борьбы черногорцев с османами, позднее полковника в Гадяче, в Малороссии.

Правильное истолкование смыслов текста известного письма «от Грабнецы з Розенбергу», предьявленного Ивану Никитину дознавателями Тайной канцелярией в 1733 году, послужило документальным доказательством нашей гипотезы о связи живописца с малороссийскими деятелями тех лет и с трагическими событиями, в которые они были вовлечены.

Теперь опишем вторую компоненту инструментария, примененного в наших исследованиях. Нами было обнаружено существование особого художественного метода живописца Ивана Никитина. Его содержание показывало, что мышление Никитина — художника на десятилетия опережало время в искусстве живописи. Поэтому сугубо индивидуальный и *распознаваемый* «метод Никитина» служил нам в качестве «решающей пробы» при атрибуциях этому живописцу произведений петровской эпохи. Он был применен, в частности, при изучении портрета княгини А. П. Голицыной (из частного собрания Голицыных) и замечательного портрета П. П. Шафирова в ЯХМ.

Впервые уникальные «никитинские фантомы» и другие символические знаки были нами установлены на обнаруженном в Петербурге в 2004 году холсте «венедианского» периода «Венера, раненная стрелой Амура». Затем мы указали на их совершенно очевидное присутствие и в общепризнанных вещах Ивана Никитина, таких, как картина «Петр I на смертном ложе» в ГРМ и «Портрет напольного гетмана».

Наконец, окончательным и формальным доказательством существования и сути художественного метода Никитина явилось неопровержимое обнаружение знаковых образов, наполненных глубоким скрытым смыслом, на гравюре «Портрет фельдмаршала Б. П. Шереметева». Она была создана в 1705 году, в шхонебековой московской граверной мастерской при Оружейной палате.

Этот установленный факт свидетельствовал об очень раннем зарождении идеи метода в мозгу молодого художника Ивана Никитина. Он же послужил окончательным доказательством нашей гипотезы о том, что шестилетнее первичное обучение живописи юного Никитина в Амстердаме, упомянутое еще Я. Штелиным со слов М. Г. Земцова, действительно *имело место быть*.

Он также позволил однозначно атрибутировать Никитину и правильно «прочитать» портрет Петра I в возрасте тридцати пяти лет, замечательный по силе, смелости и реалистичности.

Есть, однако, несколько известных произведений петровской эпохи, которые мы по разным причинам обошли молчанием в предыдущих книгах, и к которым намерены теперь обратиться. Они либо ошибочно приписаны другим художникам, либо не адекватно истолкованы, как, например, портрет Г. И. Головкина, либо и то, и другое.

Эти работы не интимные, а заказные. Их общей особенностью является то, что специфика художественного почерка Никитина видна там в не явной, а более тонкой, даже изощренной, форме. И выявить ее оказалось возможным только по косвенным приметам. И лишь их внушительная совокупность придаст нашей аргументации доказательную силу.

Приступая к этой более сложной задаче, пополним наш исследовательский набор еще одним специфическим рабочим инструментом. Он возникнет из уникального биографического «маркера» — факта установленного нами шестилетнего ученичества юного Ивана Никитина *в Голландии на рубеже XVII и XVIII веков*. Для достижения поставленной цели нам предстоит исследовать следующие три гипотезы.

1. Стилистические и технические особенности произведений Ивана Никитина, по крайней мере, ранних, могут содержать распознаваемые следы обучения в юности живописи именно *голландской школы XVII века*.

2. Вернувшийся в Россию двадцатилетний Иван Никитин, по всей вероятности, обладал по преимуществу уже не московской, а европейской ментальностью свободолюбивого голландского окраса и соответствующим кругозором, что не могло не отражаться в его произведениях первой четверти XVIII века.

3. Через десять с небольшим лет после возвращения из Голландии Иван Никитин знакомится в Венеции и Флоренции со стилистическими и техническими особенностями на сей раз *итальянской живописи начала XVIII века*, во многих чертах отличающейся от национальной голландской манеры. Возникает возможность *уникального* «синтеза двух школ» в последующих произведениях Ивана Никитина.

Опираясь на результаты изучения этих вопросов, а также на анализ дополнительных архивных первоисточников, мы продолжим работу по воссозданию художественного наследия Ивана Никитина. Она будет включать в себя не только возвращение живописцу еще нескольких работ, отнятых у него невзгодами судьбы и поспешными решениями людей. У нас также появится возможность глубже понять уже обсуждавшиеся нами произведения, приближаясь еще на шаг к подлинному замыслу их создателя.

1.2. Предмет и план исследований

В самом деле, амстердамское обучение Ивана Никитина не могло не оставить в его работах след, идентифицирующий их создателя — в силу своей уникальности. (Да, в Голландии учился и Андрей Матвеев, но почти два десятилетия спустя, срок слишком долгий для голландской живописи, находившейся с конца предыдущего века в состоянии быстрого регресса национальной составляющей).

Нас будет интересовать и другое направление исследований. В оригинальность художественного почерка Ивана Никитина должен был сделать свой вклад второй особый биографический «маркер» — продолжительное погружение живописца в мир итальянского искусства, неведомый дотоле москвитам.

Происходившая в сознании уже зрелого художника «встреча» южно — и североевропейского художественных менталитетов и соответствующих живописных школ не могла не дать ни с чем не сравнимое новое художественное качество, отличное от простой суммы «слагаемых».

Представим план наших дальнейших выкладок в их логической последовательности.

1. Используя обзорные работы специалистов по голландской живописи XVII века, прошедшие проверку временем, *сформулируем фундаментальные признаки* — стилистические и технические — национальной *голландской живописи «золотого века»*, отличающие ее от итало-испанской и франко-фламандской школ.

2. Учтем деградацию собственно национальных черт голландской живописи в конце XVII века, то есть ко времени амстердамского ученичества юного Ивана Никитина.

3. Определим, сказалась или нет указанная тенденция упадка на стиле и технике Маттеуса Вулфрата, которого мы определили как амстердамского учителя Ивана Никитина.

4. Попробуем выявить в работах Вулфрата конца XVII века некие *специфические* особенности, присущие манере только этого мастера.

5. Проверим, имеются ли неоспоримые следы манеры учителя по крайней мере в *ранних* работах Никитина. Если таковые обнаружатся, и они действительно окажутся уникального свойства, то сам этот факт послужит дополнительным доказательством не только амстердамского обучения юного Ивана Никитина, но и указанной нами личности его учителя. Кроме того, эти черты, сами по себе, составят дополнительный независимый критерий при атрибуции Никитину вещей петровской эпохи.

Прежде, чем приступить реализации изложенного плана исследований, необходимо сделать несколько замечаний общего характера, имеющих касательство к методике предстоящих нам атрибуций.

1.3. Замечания к общим принципам научной атрибуции

Во вступительной части известного труда И. В. Линник 1980 года «Голландская живопись XVII века и проблема атрибуции картин» есть положение, которое звучит тривиально, если его понимать в отрыве от подразумеваемого контекста¹: «Вопросы атрибуции старых картин, в особенности картин голландской школы, очень давно интересовали автора этой книги. ... Главный вывод... — это вывод о том, что любая атрибуция, независимо от того, как она была сделана, может и должна быть *обоснована*». С нашей точки зрения последняя фраза означает, что, например, атрибуционное решение любого национального музея по особо значимой вещи должно сопровождаться публикацией развернутого мотивировочного обоснования, содержащего не столько ссылки на авторитетных специалистов, сколько *полные и доступные независимой проверке технические данные и аргументы стилистического и документального характера*.

Полагаю, что в отсутствие неопровержимого документального свидетельства или бесспорной авторской подписи на самой картине, процесс любого атрибуционного доказательства должен осуществляться по *трафаретному* алгоритму. Ведь задача атрибуции некой картины данному художнику является по своей логике типовой: необходимо и достаточно установить, что вещь обладает неким эталонным набором качеств.

Но доказательство атрибуции имеет строго научный характер тогда и только тогда, когда предварительно *доказано*, что упомянутый *эталон* качеств присущ *любому* из произведений этого художника, а в своей совокупности свойств — *только ему*. В строгости формирования эталона для сравнения, то есть «проверочной матрицы» качеств как критерия при доказательстве — *и кроется проблема любой атрибуции*.

Потому что строгая научность при составлении эталонного критерия на практике принципиально недостижима — ввиду недоступности для исследования всех без исключения вещей, созданных художником на протяжении всех без исключения лет его жизни. Отсюда следует, что степень достоверности любой атрибуции зависит от полноты и корректности проверочного критерия.

В свою очередь, выработанный критерий атрибуций есть результат, по сути, статистического анализа, нацеленного на выявление общих свойств некоего множества. Достоверность результата этого анализа прямо зависит от полноты статистической выборки.

Рассмотрим в качестве примера абстрактного идеала следующую гипотетическую ситуацию. Допустим, некий художник составил письменное свидетельство о том, что на *любой* своей вещи он оставлял отпечаток большого пальца. Достоверность критерия атрибуции на этой основе является полной, если только запись сделана в конце жизни художника. Но она, достоверность, становится совершенно неопределенной, если документ не датирован. *Столь же недостоверна атрибуция по критерию принадлежности, составленному по результатам исследований счастливо сохранившихся трех-четырёх картин мастера, активно работавшего десятки лет.*

(Заметим попутно, что принцип полноты выборки при статистическом анализе обязателен не только при составлении критерия атрибуции отдельному художнику, но и при выявлении особенностей национальной голландской живописи на определенном отрезке времени. По этой причине, например, И. В. Линник, располагавшая для изучения проблемы огромным эрмитажным собранием, имела преимущественные возможности для четкой формулировки особенностей, определяющих национальную голландскую школу живописи XVII века).

Второй потенциальной уязвимостью процесса атрибуции является придание определенного веса, или коэффициента значимости, тому или иному признаку в эталонном наборе качеств. Тут могут быть *субъективные предпочтения*, зависящие от узкой профессиональной специализации исследователя (*историк-искусствовед или технолог*).

Возвращаясь к труду искусствоведа И. В. Линник 1980 года, подчеркнем, что она опиралась прежде всего на методы не технического, а *стилистического* анализа. Напомнив, что при доказательстве атрибуции необходимо учитывать стилистические, иконографические и технико-технологические особенности картины она выделяет в абзац следующее ключевое положение: *«Последнее слово в любом доказательстве принадлежит стилистическому анализу, сочетающемуся с критическим рассмотрением документальных данных»*².

Этой концепции диаметрально противоположен подход Т. В. Ильиной и С. В. Римской — Корсаковой, авторам монографического труда «Андрей Матвеев» 1984 года, которые фактически включают в критерий атрибуции вещей Никитину только технико-технологические характеристики³.

Налицо очевидная конкуренция методологий, вовлекающая нас в центр принципиальной дискуссии об относительном весе историко-стилистических и инструментально-технологических методов при атрибуции картин.

Дискуссия, переходящая порой в противостояние специалистов, отражает не только объективное различие сфер компетенций оппонентов, но и сравнительную несопоставимость объема и качества доступного для исследования материала. Последний довод дает преимущество опытному специалисту, если он трудится, например, в Эрмитаже.

На стороне же технологгов аура объективности аппаратурных данных, наукообразных по своей форме. Вот они и приобретают неодолимую силу при выводах обобщающего характера, таких, как составление атрибуционного критерия. Что справедливо, — если обеспечена упоминавшаяся идеальная полнота данных для статистической обработки.

Поясним примером последнюю мысль. Обратимся к тезису Т. В. Ильиной и С. В. Римской — Корсаковой», положенному ими в основу критерия атрибуции вещей Ивану Никитину⁴:

«И. Никитин на протяжении всей творческой жизни (на примере известных его портретов) придерживался неизменной методики письма. Индивидуальный почерк художника всегда (! — В.Г.) выражен определенно...».

Предусмотрительная оговорка в первой фразе, взятая авторами в скобки, действительно придала бы данному обобщающему выводу научную корректность, будь она дополнена вот такими словами: *«...(на примере известных его*

портретов, из которых, увы, только один имеет авторскую подпись, а еще один — чью-то надпись на дублировочном холсте об авторстве Никитина), ...»

В качестве альтернативного примера рассмотрим следующую гипотетическую ситуацию. Установление, например, факта, что цвет грунта в одной из картин М. Вулфрата, амстердамского учителя Ивана Никитина, не есть коричнево — красный, болюсный, а белый, не позволит нам сделать вывод о том, что голландец на протяжении всей творческой жизни применял только светлые грунты. Но мы можем допустить, причем с высокой степенью вероятности, что этот живописец, преподавая уроки техники своим ученикам, включая собственную дочь Маргарет и юного москвитя Ивана Никитина, познакомил их с разными типами грунтов, в том числе и светлых тонов. Следовательно, наличие не темного болюсного, а светлого грунта у некоторой вещи не может случить запретительным аргументом в процессе атрибуции ее Ивану Никитину.

Но вернемся к общей дискуссии об атрибуционной методике. Активное участие в ней приняла специалист — технолог Татьяна Васильевна Максимова⁵.

Она вступила в заочный спор с упомянутой работой И. В. Линник, в которой подчеркнут приоритет именно стилистического анализа. Т. В. Максимова цитирует следующие строки из труда этого эрмитажного специалиста:

«Методология исследования в настоящее время обогащена новыми технико-технологическими средствами (ультрафиолетовые, инфракрасные и рентгеновские лучи, физический и химический анализы). Но главным средством ученого по-прежнему остается стилистическая критика, которая за последние десятилетия» приобрела дополнительные совершенства.

Приведя эти фразы, Т. В. Максимова тут же переходит к возражениям, тон которых передает остроту полемики: «Относительно прогресса искусствоведения в области стилистической критики при атрибуции мы можем сомневаться, если обратиться к примерам целого ряда опубликованных в альбомах и каталогах картин из российских музеев, представляющих произведения не только копийного плана, но и низкого художественного уровня».

Т. В. Максимова не голословна, приведенные ею примеры вполне конкретны. Они «показывают, как важно стилистическую атрибуцию произведения предварять технико-технологическими исследованиями. Однако сама по себе технологическая информация не может дать ответ — что перед нашими глазами — копия или оригинал, авторское повторение или имитация».

В наших же видах особо существенным представляется вот такое суждение Т. В. Максимова⁶: «Самое главное — правильно интерпретировать результаты физико-химического и физико-оптического исследований». Вот именно, согласимся и мы: правильно и научно корректно, тем более осторожно, если на их основе делаются обобщающие выводы.

Дальнейшие суждения Т. В. Максимова суровы уже в отношении коллег-технологов: «У наших специалистов разные подходы к изучению произведений живописи. Например, одни в своих датировках полагаются на рецептуру грунта и красочных слоев, другие считают главным анализ фактуры живописи, иные — рентгенографирование или химический анализ. Этот разброд го-

ворит о том, что в настоящее время не разработана единая методика ведения технико-технологических исследований».

Эти оценки компетентного специалиста — технолога свидетельствуют о стагнации в данной области науки, ведь прозвучали они не в далеких 80-х годах, а в 2015 году. Они укрепляют нашу позицию о недопустимости безапелляционной атрибуции шедевров петровской эпохи по шаблону чисто технологического критерия прошлого века.

Т. В. Максимова опубликовала несколько работ по материалам своих «исследований обширных коллекций голландской живописи в региональных музеях России и стран СНГ»⁷. В результате ей удалось выявить специфические особенности *техники живописи* голландской школы. В упоминавшейся работе И. В. Линник также уделено внимание техническим, (помимо стилистических), особенностям голландской живописи XVII века. Пусть это сделано в более скромном объеме, но и его вполне достаточно в рамках нашей, все-таки весьма частной, темы. И, конечно, эрмитажная «база данных» для *статистического* анализа особенностей голландской живописи XVII века несопоставима даже с объединенными возможностями региональных музеев и стран СНГ.

1.4. Проблема атрибуции работ Ивану Никитину

За последние несколько десятилетий в отечественном искусствоведении была, казалось, разрешена труднейшая проблема: состоялся четко сформулированный критерий, позволяющий однозначно атрибутировать какую-либо вещь петровской эпохи Ивану Никитину или столь же безапелляционно отвергнуть такую атрибуцию. Оказалось, что этот решающий критерий состоит из закрытого списка всего нескольких признаков технико-технологического характера, легко выявляемых в конкретной картине объективным аппаратурным методом⁸.

Лапидарность критерия делала его столь убедительным, что, по сути, именно на его основе музеи предпринимали некоторые поистине революционные шаги. Так, были решительно изъяты из наследия живописца круглый портрет Петра I в ГРМ и портрет П. П. Шафирова в Ярославском художественном музее — подлинные шедевры отечественной живописи.

В Каталоге ГРМ 1998 года в качестве обоснования тогда еще знака вопроса при атрибуции Никитину круглого портрета Петра I, сообщается⁹: «С. В. Римская-Корсакова *отвергает* авторство Никитина, считая, что портрет написан в технике не петровского времени, а более позднего периода XVIII в. (*наличие светлого масляного грунта*)». И дается ссылка на известную статью 1977 года упомянутого специалиста¹⁰.

По нашему мнению, и И. Е. Ломизе, эксперт ГТГ, отвергнув авторство Никитина великолепного ярославского портрета Шафирова, взяла на себя большую ответственность. «Грунт — однослойный, желто-оранжевый, клеевой, не никитинский, как и красочные пасты». Другими словами, портрет не мог

принадлежать кисти Никитина, поскольку у него цвет грунта не «канонический» коричнево-красный, и «красочные пасты» тоже неправильные.

Некоторой компенсацией ущерба выглядит атрибуция в ГРМ Ивану Никитину *именно по техническому критерию* «Портрета молодого человека в зеленом кафтане».

Наша же позиция, сформулированная в предыдущей книге, состоит в том, что технико-технологические характеристики (грунты, пигменты красок, мазок, техника письма) двух-трех из достоверно выявленных вещей Ивана Никитина не были раз навсегда застывшим выбором этого художника. У такого большого мастера, трудившегося всю первую турбулентную треть XVIII века, он соответствовал конкретным задачам, которые ставил перед собой живописец, приступая к очередной работе.

К тому же не следует забывать, что триста лет назад, в маленьком Петербурге, художник отнюдь не был столь вольготен в выборе художественных материалов, как в наши дни на Невском проспекте.

Концептуальное ядро необходимого и достаточного «инструментального критерия» признания или отвержения авторства Никитина было очерчено еще в упомянутой статье С. В. Римской-Корсаковой 1977 года. Но в своей окончательной форме он был прописан в монографическом труде Т. В. Ильиной и С. В. Римской-Корсаковой «Андрей Матвеев» 1984 года¹¹.

Авторы указанной монографии находились, впрочем, в неведении факта первоначального обучения Ивана Никитина живописи европейской школы, его времени и обстоятельств¹².

1.5. Особенности техники голландской живописи XVII века

Посмотрим, какие знания в области *техники* масляной живости не мог не преподать Ивану Никитину его амстердамский учитель. Возьмем, к примеру, вопрос о грунтах. Вот что писала по этому вопросу И. В. Линник¹³:

«В XVII веке голландцы пользовались или светло-серым, реже — к концу века — темно-серым грунтом из белой (трубочной) глины и свинцовых белил. Красный, болусный (по цвету красной глины), грунт, *применявшийся в Италии и Испании, встречается здесь не ранее XVIII столетия*»¹⁴.

Поскольку в Голландии времен ученичества Никитина широко использовались не темные болусные, а светлые грунты, следовательно, он был знаком и с такой техникой.

Или возьмем вопросы мазка, используемых кистей, других аспектов техники письма. Конечно, Иван Никитин должен был еще в своей амстердамской юности узнать, что разнообразие фактуры служит одним из средств для внешней и внутренней характеристики человека. О примерном характере амстердамских уроков Никитина могут сказать следующие строки из туда Антуана Жозефа Пернеги (1716–1801), эрудита, знатного алхимика, иллюмината и писателя:

«Нежное тело женщин и детей, напротив, может быть передано лишь гладкой и мягкой кистью, передавая неотделимую от нежности грацию. Ма-

зок выражает огонь, передает силу и впечатление легкости исполнения. Однако по этому вопросу *не может быть раз навсегда установленных предписаний*. Самое надежное — это следовать своему гению и особенно остерегаться крайностей. Излишнее стремление к мужественности ведет к грубости, а при слишком большой законченности впадаешь в сухость или дряблость, холодность и *зализанность*»¹⁵.

Вот именно, в классической живописи европейской школы той эпохи технику видоизменяли в зависимости от характера модели и локального места на плоскости картины.

Но у голландской живописи были свои особенности. И. В. Линник писала: «Декоративна манера письма фламандца Ван Дейка, с его легким, прозрачным, скользящим мазком, в корне отлична от весомой, материальной лепки голландца Элиаса. ... Голландских художников всегда отличала особого рода артистичность живописной техники. Эта артистичность лишена броской виртуозности мазка, беглости и легкости — качеств, которые прежде всего связываются с понятием «артистичность» в других школах. Манера письма голландцев отличается спокойной деловитостью, уверенностью, точностью и энергичностью мазка... Мазок беглый или спокойный, широкий или детализованный — не декоративного характера...»¹⁶.

Так будет писать, повзрослев, живописец Иван Никитин. Для иллюстрации сошлемся на манеру письма в портрете «напольного гетмана». Там нет тотально «диагонального» мазка «под 45 градусов», он локально меняется: «Мазок четок и свободен, в лице он местами «мятый», подчеркивает характерное, грубое, «корявое» лицо казака; еще свободнее мазок в чисто живописной трактовке бликов, узора ткани и даже лессировках теней одежды»¹⁷.

Еще одним свойством «картин голландских художников XVII века является их предельна завершенность. Причиной тому была специфика заказчиков — голландской публики XVII века, «хваливших художников прежде всего за «прилежание и терпение» и за «большую завершенность»... Среди голландских картин поэтому нередко встречаются вещи бездушные, но технически выполненные вполне добротнo, или произведения в целом малопривлекательные...»¹⁸.

Предельная завершенность, при которой, как писал А. Пернети, «впадаешь в сухость или дряблость, холодность и *зализанность*», достигалась специальными техническими приемами на последней стадии работы, перед предъявлением вещи заказчику.

Об одном из этих приемов, имеющим для нас *принципиальное значение*, сообщила А. Н. Лужецкая: «Совершенно невидимый мазок при мягкой ступенчатости контуров *говорит об обработке флейцем, типичной для «малых голландцев...*»¹⁹.

Эта фраза А. Н. Лужецкой, содержащая чрезвычайно значимую констатацию, написана при обсуждении известного «автопортрета с женой» в ГРМ. Она имеет следующее окончание: «...с которыми Матвеев мог познакомиться во время пребывания в Голландии». Мы согласимся с этими словами, заменив в них фамилию Матвеева, который, как мы показывали в предыдущей книге, физически не мог написать данный двойной портрет²⁰, на Ивана Никитина.

Как мы видели, считалось, что при выборе между этими двумя живописцами некую работу следует отдать не Никитину, а Матвееву, если не виден мазок, мягко стусеваны контуры, нет корпусных ударов даже в светах, мягкие переходы к тени и т. п. Ивану Никитину его амстердамский наставник наверняка рассказывал о доведении работы флейцеванием до «предельной завершенности».

Разумеется, не стоит искать следы операции «зализывания», вряд ли ценной именно этим живописцем, в интимных работах Ивана Никитина, а также в незавершенных или небрежно завершенных. Напротив, в его ответственных заказных вещах вполне может случиться «совершенно невидимый мазок при мягкой стусеванности контуров».

Как отмечалось, уникальным фактом биографии Ивана Никитина является его детальное знакомство с техникой масляной живописи как северной голландской школы рубежа XVII–XVIII веков, так и южной итало-испанской школы в 1716–1719 годах. Это гарантирует широту его познаний в области рационального выбора и художественных материалов, и манеры письма. Он, этот выбор, будет, конечно, разумно различаться при создании интимных вещей или предназначенных малокультурным заказчиком, как, например, богатому солепромышленнику, отцу девятнадцатилетнего Сергея Строганова, наскоро запечатленного на портрете 1726 года.

Равным образом не следует включать в критерий принадлежности кисти Никитина якобы предпочитаемых им красок, да еще определенного химического состава. В первой четверти XVIII века в Петербурге приходилось брать то, что удавалось достать. Тому были свои причины.

С красками собственно масляной живописи русские начали знакомиться лишь в последней четверти XVII века, воспринимая практически новую технику и технологию от зарубежных художников, приглашенных в государеву Оружейную палату²¹. Об ассортименте и количестве красок, ввозимых в Россию из Западной Европы при Петре I, можно судить, например, по списку красок, которые были доставлены из Амстердама в Архангельск в 1715 году²².

Показателем дефицитности художественных материалов служит и тот факт, что краски приходилось завозить сухопутным путешествием даже из далекой Италии (С. О. Андросов). Скорее всего, эта поставка осуществлялась венецианским агентом Рагузинского. Возможно даже, что именно Иван Никитин был принимающей стороной в Петербурге в 1720–1722 годах, до возвращения Рагузинского из Италии: сохранился документ о том, что живописец *продал* императорскому Кабинету краску «тереверда» на целых 9 рублей²³.

На основании всего изложенного мы можем сформулировать следующие выводы.

Технико-технологические признаки не могут играть запретительную роль при атрибуции Ивану Никитину какой-либо картины петровской эпохи. Как, впрочем, и служить надежным индикативным показателем.

Ведь материалы, с которыми работали голландские художники конца XVII века, а также определенные рабочие навыки и приемы письма — все это явилось результатом дальнейшего развития старо-нидерландских традиций²⁴.

Поэтому в технической группе особенностей голландской живописи весьма много общего с фламандской школой.

Гораздо более обещающими выглядят *стилистические* особенности голландской школы живописи XVII века, имеющие *чисто национальные* черты.

1.6. *Стилистические особенности голландской живописи XVII века*

Наибольшее количество нужных нам сведений содержится в упоминавшейся работе И. В. Линник «Голландская живопись XVII века и проблема атрибуции картин»²⁵.

Автор сосредоточилась прежде всего *не на технических, а на стилистических особенностях* голландской живописи. Потому что именно в них наиболее выражен отличительный голландский акцент. К ним относится большая группа формальных качеств, начиная от размеров картин и кончая особенностями голландского реализма как стиля.

И. В. Линник проводит последовательный разбор этих качеств, в результате которого приходит к следующим заключениям:

1. Преобладание картин *маленького размера* оставалось национальной особенностью голландской живописи и к концу XVII столетия, то есть ко времени амстердамского ученичества Никитина.

И. В. Линник указывает: «Кабинетный размер картин голландских мастеров, стоящий в непосредственной связи с интимностью трактовки изображенного в них, может считаться одной из стилистических особенностей голландской живописи — *художники взывали не к толпе, а обращались к единицам*»²⁶.

Действительно, в предыдущих книгах мы отмечали сугубую «интимность трактовки изображенного» в сохранившейся картине Вулфрата «Портрет пожилого человека» 1695 года. Несколько позже мы укажем на эту черту и в работе Вулфрата «Портрет дамы и джентльмена в интерьере» в Рийксмузее, Национальном музее (Амстердам).

Поэтому естественно предположить, что многократно фиксированное в наших публикациях тенденция к «интимности» почти всех известных работ живописца Ивана Никитина восходит к периоду его ученичества у амстердамца Маттеуса Вулфрата. В силу меньшей подготовленности петербургской публики той петровской эпохи, количество «единиц», к которым «взывал» Никитин, не раз сводилось к собственной персоне художника.

Он, вероятно, и не рассчитывал на глубокое понимание своих вещей современниками, а потому его не домогался. Вполне разумная позиция. Прочтение, например, подлинных мыслей художника в таких ранних работах, как страшноватый гравированный портрет Б. П. Шереметева 1705 года или современный ему портрет самого царя с «антихристовым» пятном на лице — грозило бы дерзнувшему большими неприятностями²⁷. Вещи же, не имевшие заказчика, такие, как изображение усопшего Петра I, (то, что находится в ГРМ), и наполеона гетмана Полуботка не предназначались, несомненно, к публичной демонстрации.

2. Следующей особенностью голландской живописи XVII века И. В. Линник считает ее противоположность западноевропейскому барокко с его *внешней динамикой, пафосом и бурной экспрессивностью*, «с его подвижными, плавными, круглящимися линиями и пластическими формами». А яркой красочности барокко противостоит скромный, приглушенный колорит голландцев.

Нет нужды доказывать, что эти черты мы находим и в произведениях Ивана Никитина, включая те, что были созданы после итальянской стажировки живописца.

3. Следующий концептуальный вывод И. В. Линник, имеет для нас, как увидим, принципиальное значение. «Композиционное решение голландской картины отличается *внешней статичностью и внутренней динамикой*». А далее следует очень существенное дополнение: «Это не означает того, что в произведении отсутствует всякое внешнее движение. Напротив, голландцы умели наблюдать малейшие жесты и мимику. Но движение, пронизывающее всю композицию и объединяющее ее в единое целое, отсутствовало в голландской живописи». Вопрос о том, насколько отмеченные свойства нашли отражение в творчестве Ивана Никитина, требует отдельного обсуждения, в котором центральное место не может не занять сюжетная «венцианская» картина Ивана Никитина «Венера, раненная стрелой Амура». К этому вопросу мы еще вернемся в надлежащем месте.

4. Главенствующая роль принадлежит светотени. Именно она подчеркивает внутреннюю динамику картины. Она является тем средством, которым достигается психологизм и передача настроения. Тоновое начало доминирует над цветом, но его преобладание слабеет во второй половине XVII века.

Прежде чем пытаться отыскать в работах Никитина какие-то из перечисленных стилистических особенностей именно голландской живописи, нам следует принять во внимание те качественные перемены, которые начали происходить в голландской живописи к *концу* XVII века, то есть к моменту начала амстердамского ученичества Ивана Никитина.

Достаток, копившийся в течение послереволюционных десятилетий XVII века, приводил к исчезновению пуританского уклада жизни голландских горожан, определявшего вкусы заказчиков картин и, как следствие, особенности стиля национальной живописи. К началу же XVIII века стал очевиден декаданс национальной школы, выразившийся в размывании ее реалистической основы. Художники начали во множестве плодить гладко выписанные сухой кистью, красивые, но однообразные и холодные по формам картины. Диктовал изменившийся характер спроса: платежеспособная публика требует изысканное. Поэтому «к началу XVIII века в Голландии открывается много художественных школ, ... где ученики ищут красоту в подражании антикам и образцам французского и итальянского искусства»²⁸.

Вот и возникает вопрос о том, какого типа уроки живописи получал подросток Иван Никитин. Это, конечно, зависело от того, насколько к тому времени поддавался указанной модной тенденции его амстердамский наставник.

1.7. Маттеус Вулфрат, амстердамский учитель Ивана Никитина

Поскольку пятидесятилетний Маттеус Вулфрат (1648–1727), которого мы «вычислили» как учителя Ивана²⁹, пользовался к концу века изрядной известностью в Амстердаме, следовало бы посмотреть, оставался ли он еще в ряду «малых голландцев», то есть твердым приверженцем старых национальных традиций в живописи. Дать четкий ответ на этот принципиальный для нас вопрос могут только произведения М. Вулфрата, созданные в годы, непосредственно предшествующие прибытию в Амстердам в 1697 году московского Великого посольства. К счастью, одна из его сохранившихся работ, «Портрет пожилого человека», подписанная и датированная 1695 годом, была представлена на лондонском аукционе Bonhams 29 октября 2008 года³⁰ и, соответственно, опубликована (ил. 1).

Bonhams

[AUCTIONS](#) [RESULTS](#) [SELLING | BUYING](#) [SERVICES](#) [DEPARTMENTS](#) [LOCATIONS](#) [ABOUT US](#) [CONTACT](#)



Lot 98
Mathijs Wulfraet (Arnhem 1648-1727 Amsterdam) An elderly man
£3,000 - 5,000
RUB 300,000 - 500,000

AUCTION: 16932: OLD MASTER PAINTINGS
29 Oct 2008 13:00 GMT

LONDON, KNIGHTSBRIDGE



[PREVIOUS LOT](#) | [ALL LOTS](#) | [NEXT LOT](#)

LOT DETAILS

Mathijs Wulfraet (Arnhem 1648-1727 Amsterdam)

An elderly man in a grey coat with a green waistcoat and black felt hat, holding a glass of wine and a pipe

signed and dated 'M:Wulfraet.F./1695.' (upper right)

oil on canvas

76.2 x 63.5cm (30 x 25in).

FOOTNOTES

PROVENANCE:

With D. & M. Davies Ltd., Birmingham (according to a label on the reverse)

[GO TO OLD MASTER PAINTINGS](#)

Ил. 1. Публикация аукциона Bonhams. Лондон. 2008

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| Предисловие..... | 3 |
| Глава 1. Голландское влияние в творчестве Ивана Никитина..... | 6 |
| 1.1. Обзор результатов предыдущих исследований и постановка новых задач..... | 6 |
| 1.2. Предмет и план исследований | 9 |
| 1.3. Замечания к общим принципам научной атрибуции..... | 10 |
| 1.4. Проблема атрибуции работ Ивану Никитину..... | 13 |
| 1.5. Особенности техники голландской живописи XVII века | 14 |
| 1.6. Стилистические особенности голландской живописи XVII века | 17 |
| 1.7. Маттеус Вулфрат, амстердамский учитель Ивана Никитина | 19 |
| 1.8. Две «шхонебековы» гравюры 1705 года | 27 |
| 1.9. «Жанровый» портрет Петра I | 31 |
| 1.10. Об одном свойстве художественной манеры Ивана Никитина | 34 |
| 1.11. Портрет царевны Прасковьи Иоанновны | 39 |
| 1.12. «Венецианская» картина Ивана Никитина | 43 |
| 1.13. «Голландские» черты личности Ивана Никитина | 63 |
| 1.14. Истоки технологической грамотности Ивана Никитина | 74 |
| Примечания к Главе 1 | 82 |
| Глава 2. Портрет анатома Аццарити | 92 |
| 2.1. Постановка задачи..... | 92 |
| 2.2. Неизбежность личного знакомства анатома и живописца | 94 |
| 2.3. Истоки атрибуции портрета Андрею Матвееву..... | 96 |
| 2.4. Краткий обзор биографии доктора Аццарити..... | 98 |
| 2.5. Из истории старого петербургского рода Томиловых..... | 99 |
| 2.6. События 1724 года | 103 |
| 2.7. Никола Буржуа и его «мемориальный» манекен | 105 |
| 2.8. К портрету великана | 111 |
| 2.9. Об авторе изображения великана Буржуа..... | 113 |
| Примечания к Главе 2 | 116 |
| Глава 3. Возвращение двойного портрета | 122 |
| 3.1. Направление дальнейших поисков | 122 |
| 3.2. Карл Фридрих, герцог Голштинский | 127 |
| 3.3. Герцог и императрица..... | 135 |
| 3.4. Двойной портрет в Русском музее..... | 143 |
| Примечания к Главе 3..... | 148 |

| | |
|---|-----|
| Глава 4. Портрет иллирийского кавалера | 154 |
| 4.1. Постановка задачи..... | 154 |
| 4.2. О времени создания портрета | 156 |
| 4.3. О личных связях некоторых персон | 159 |
| 4.4. О методике дальнейших исследований | 159 |
| 4.5. К истории отношений с Францией..... | 165 |
| 4.6. Краткий обзор двух этапов миссии Кампредона..... | 167 |
| 4.7. Успехи господина Кампредона | 170 |
| 4.8. Агенты влияния в российской столице..... | 172 |
| 4.9. История господина Маньяна | 178 |
| 4.10. Маньян и Рагузинский..... | 187 |
| 4.11. «Конспирологическая» версия событий | 191 |
| 4.12. Главная теневая фигура | 198 |
| 4.13. Толстой летом 1725 года | 201 |
| 4.14. Мотивы поступков и страхи Толстого летом 1725 года | 205 |
| 4.15. Тайный агент короля | 209 |
| 4.16. Истоки служения Саввы Владиславича — Рагузинского | 222 |
| 4.17. Двойной агент под чужим флагом..... | 224 |
| 4.18. Нравственный выбор Рагузинского | 227 |
| 4.19. Реальность грозящей опасности..... | 231 |
| 4.20. Два портрета кавалера Рагузинского | 234 |
| 4.21. К истории бытования портрета | 245 |
| Примечания к Главе 4 | 246 |
| | |
| Глава 5. «Посмертная» судьба Ивана Никитина | 258 |
| 5.1. Факты, требующие объяснения..... | 258 |
| 5.2. Судьба «домашних» картин Ивана Никитина..... | 272 |
| 5.3. Путь картин Никитина в Императорскую Академию художеств..... | 275 |
| 5.4. О чем говорят ранние описи ИАХ..... | 280 |
| Примечания к Главе 5 | 290 |
| | |
| Заключение. Мир живописца Ивана Никитина..... | 296 |