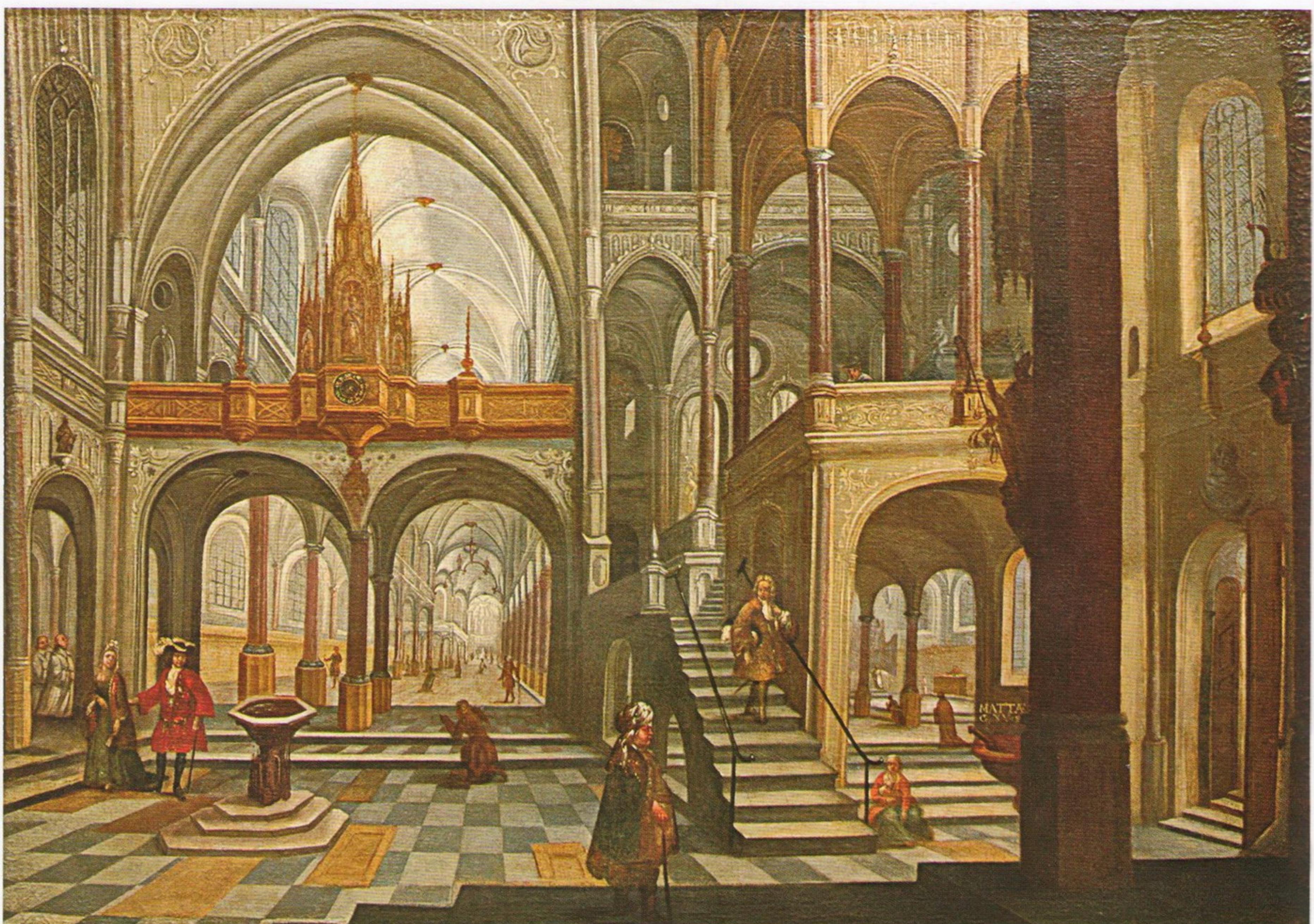


# «Интерьер готической церкви». Нечаянный раритет



1. Неизвестный художник конца XVII – начала XVIII в. Интерьер готической церкви. ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века».

В истории искусства есть множество примеров тиражирования живописных произведений, в основе которых лежит графический источник. Однако количество картин-«клонов» композиции «Интерьер готической церкви» действительно впечатляет. Факт их присутствия зафиксирован как в западноевропейских собраниях, так и в российских музеях. Как оказалось, постстилилось и Кускову.

**К**артина «Интерьер готической церкви» из основного собрания Шереметевых считалась в музее работой неизвестного русского художника XVIII века (ил. 1). Что немало озадачивало, так как этот интерьерный экзерсис стоял в длинном ряду ему подобных, созданных в Голландии и Фландрии XVII века. На этом основании несколько лет назад было предложено считать кар-

тину работой неизвестного голландского художника XVII века. Однако попытка найти кусковскому варианту место среди сонма аналогов заставила обратить на него особое внимание, изучить историю создания, уточнить датировку и, возможно, выявить автора или мастерскую.

Источником этого широкого живописного потока явилась картина «Интерьер готической церкви» фламанд-

ского художника второй половины XVI века **Хендрика Артса** (1565/75–1603) из Музея Антона Ульриха в Брауншвейге (ил. 2). С нее **Иоханесом ван Лондерзелем** (1578–1625) была снята гравюра, что и удостоверяют подписи под изображением (ил. 3).

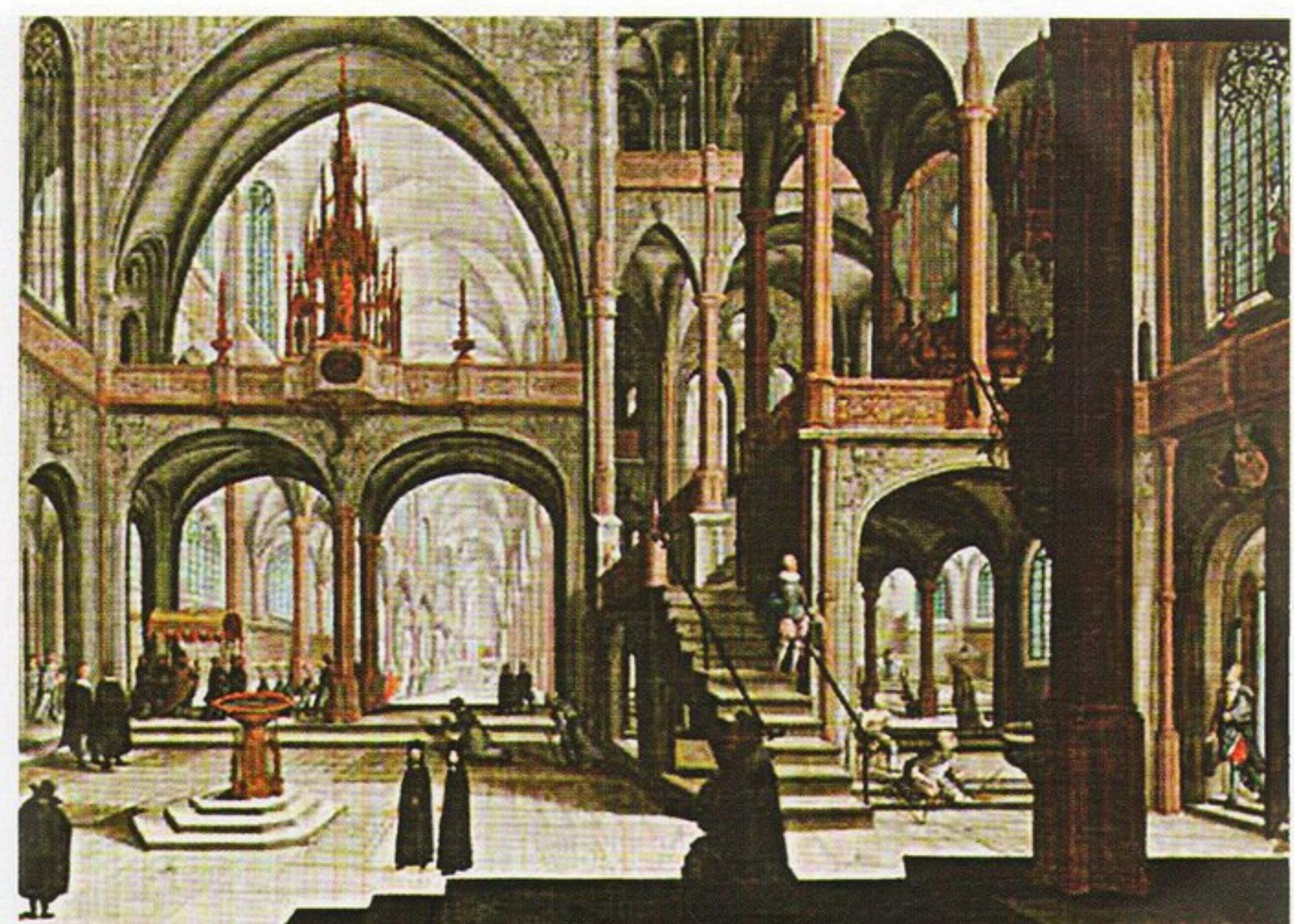
Этот фламандский гравер и издатель был современником художника и работал в Амстердаме, Роттердаме и Дельфте. По всей вероятности, он обучался в Антверпене и, возможно, работал в мастерской Абрахама де Брейна. Лондерзель несколько интерпретировал композицию Артса, изменив количество и расположение стаффажа и разместив на первом плане фигуру молящегося Папы. Считается, что гравюра была издана в 1610 году в известной мастерской Вишера.

Текст под гравюрой гласит, что на ней изображен Латеранский собор в Риме, но на деле она представляет фантастический интерьер большой готической церкви. Это предположение в свое время выдвинула специалист Государственного Эрмитажа И.В. Линник в своем исследовании «Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин» (Л., 1980, с. 61). И с этой гравюры на протяжении десятилетий с большим успехом живописали как в Голландии, так и во Фландре.

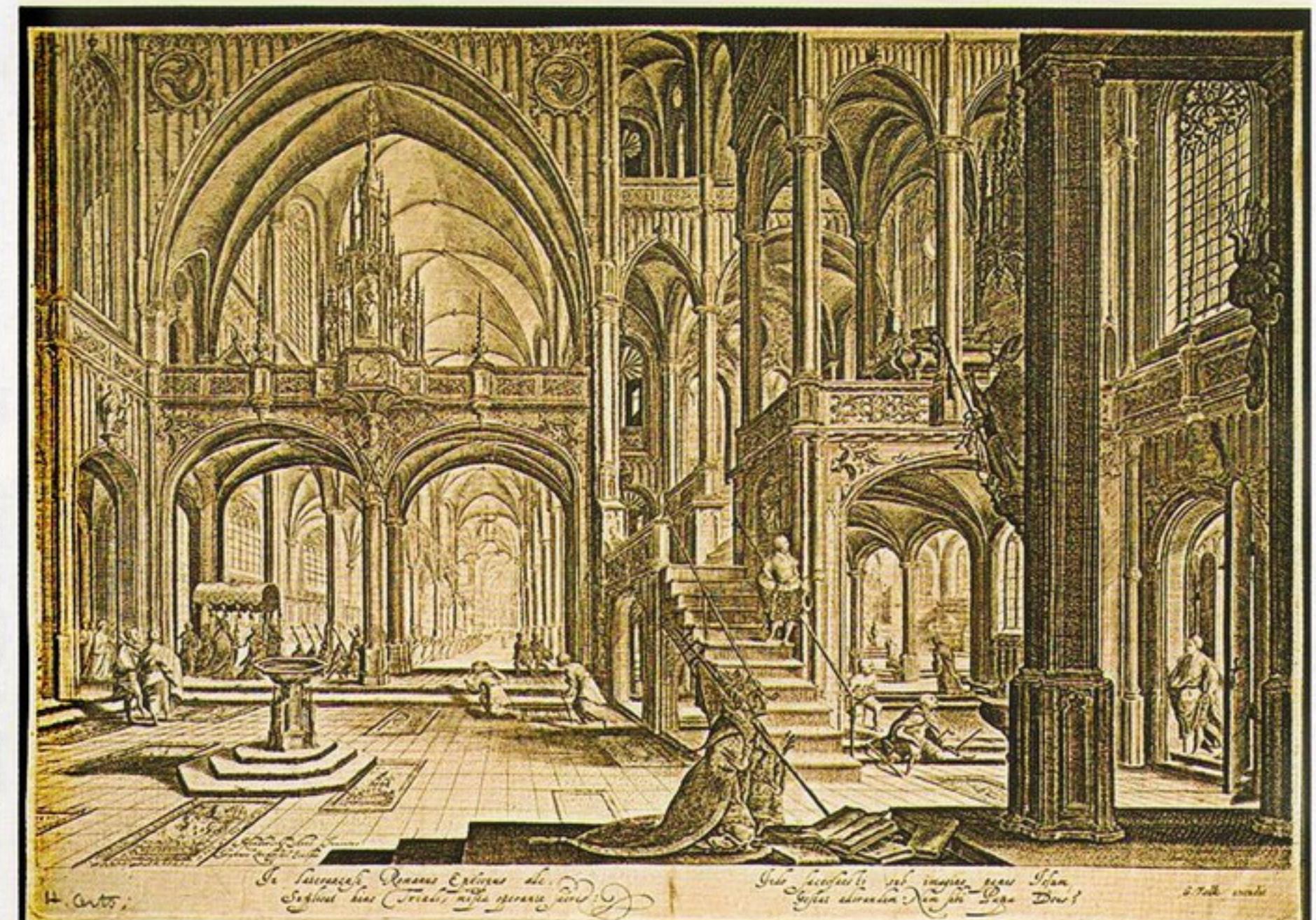
И. Линник выявила восемь картин, так или иначе повторяющих и варьирующих эту гравюру. На самом деле их, созданных в XVII веке художниками Южных и Северных провинций, оказалось гораздо больше. Беглый взгляд на такое впечатляющее художественное дефиля не оставляет в этом сомнений. К этой теме оказались неравнодушны и такие известные мастера, как голландцы Даниэль де Блик (ил. 4) и Ганс Юриан ван Баден (ил. 5), фланандцы Питер Неэфс II (ил. 6) и Абрахам ван Гервен (ил. 7), а также неизвестные – возможно, голландские – художники, чьи картины представлены как в европейских музеях, так и в российских – Государственном Эрмитаже (ил. 8), Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (ил. 9) и Государственном музее керамики и «Усадьба Кусково XVIII века».

Общность всех представленных картин только в изображении интерьера – с большей или меньшей степенью соответствия его общему источнику: гравюре Лондерзеля. А вот изображенные в них «мизансцены» давали большую свободу творчеству, позволяя художникам самостоятельно решать, что изобразить под сводами храма. Они демонстрировали изобретательность в выборе «действующих лиц», их занятий и манер поведения в столь популярном живописном «спектакле», в котором неизменными оставались только декорации – рожденный фантазией Хендрика Артса интерьер готической церкви. Отсюда и такой широкий спектр изобразительных мотивов, творческих индивидуальностей художников и культурно-бытовой среды: от несуетности и сдержанности Артса и Лондерзеля до «ярмарки пещеславия» середины и второй половины XVII века. Иными словами, в этом калейдоскопе на фоне интерьера церкви заключено неизбывное: «О времена! О нравы!»

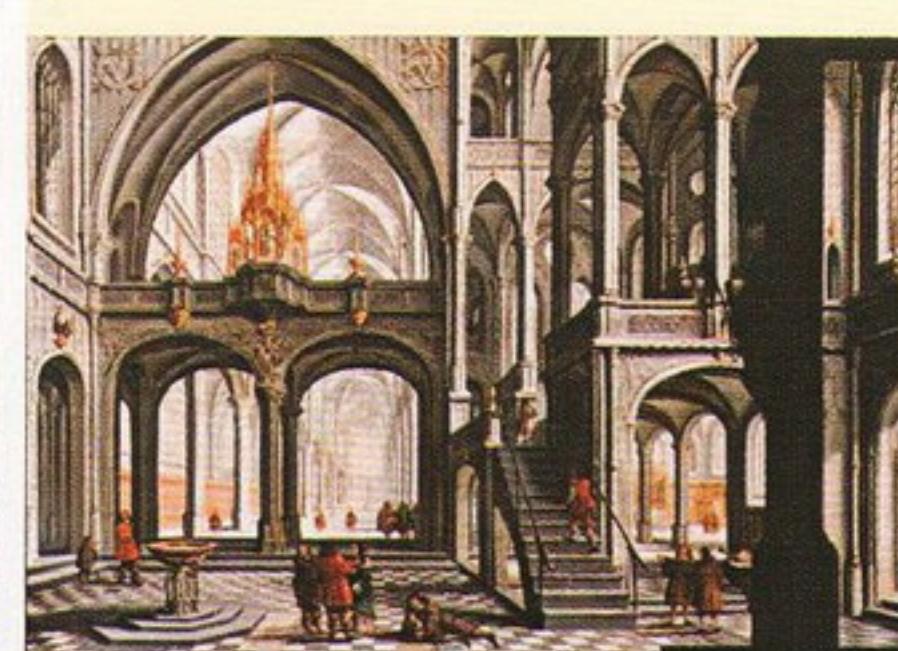
Не ставя цели изучения и анализа как первоисточников, так и их позднейших голландско-фланандских «ремейков», мы сосредоточились на кусковском полотне, которое, как оказалось, стоит особняком и в отношении национальной художественной школы, и в датировке.



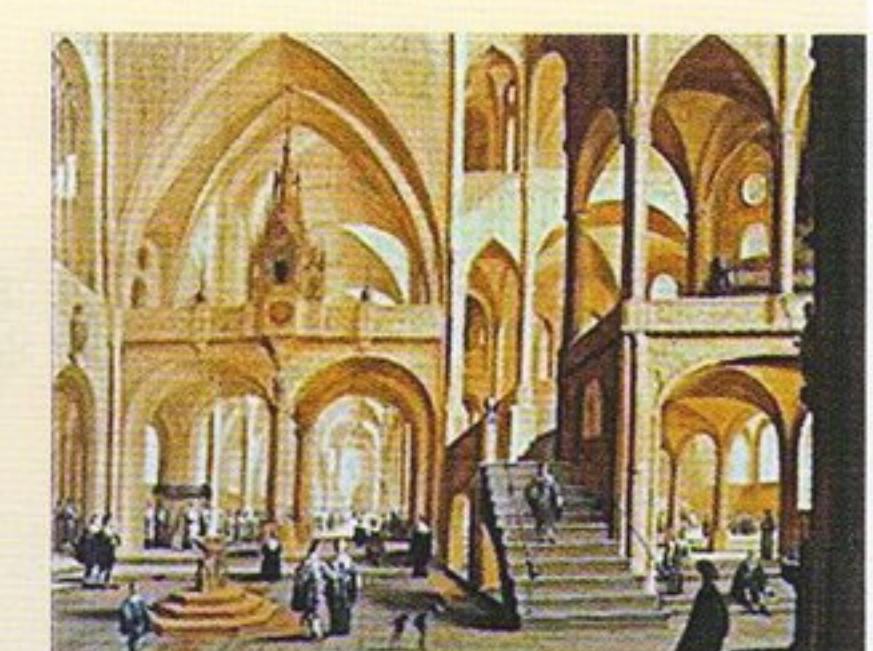
2. Хендрик Артс. Интерьер готической церкви.



3. Гравюра И. ван Лондерзеля с оригинала Х. Артса.



4



5



6



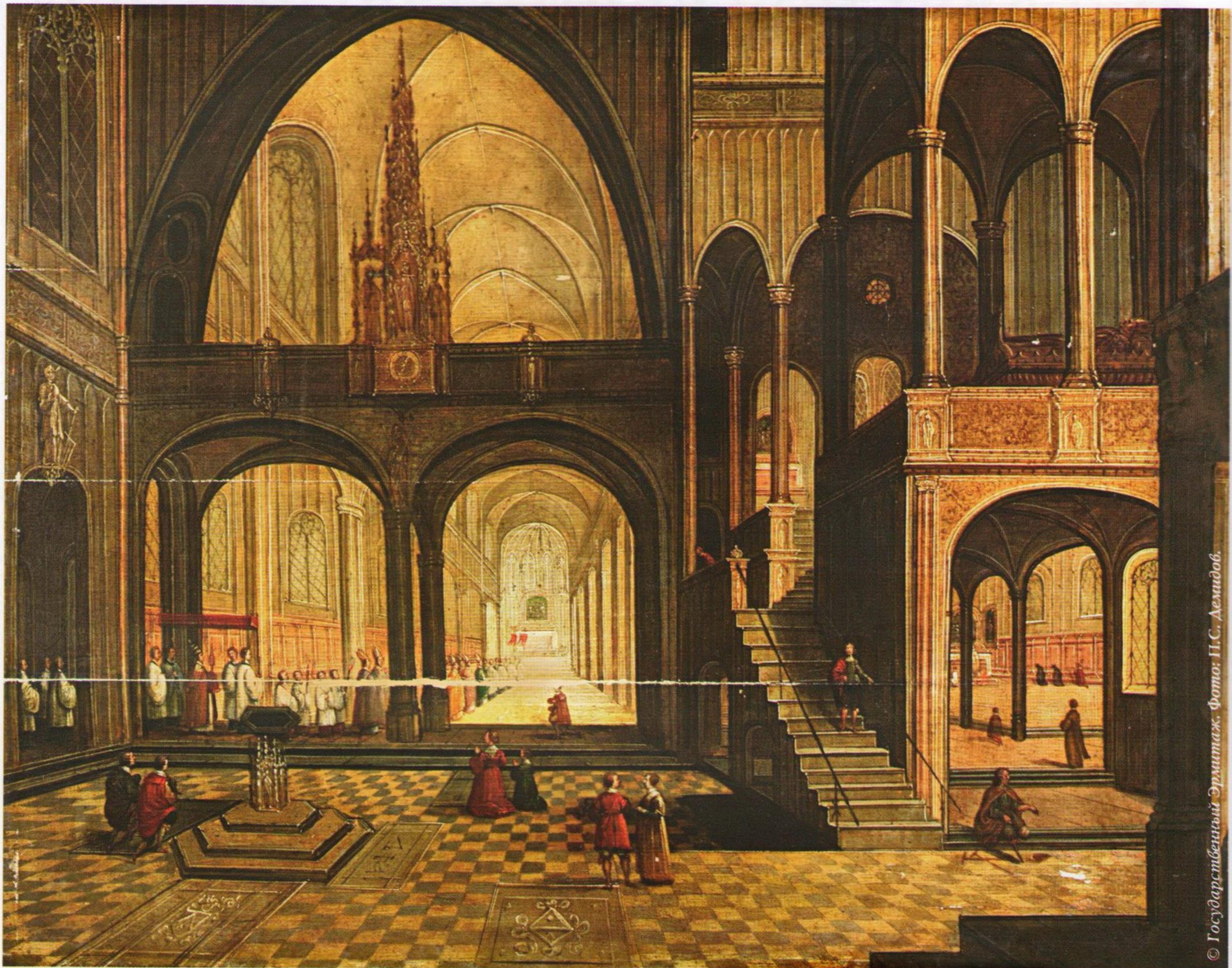
7

4. Даниэль де Блик. Интерьер готической церкви.

5. Ганс Юриан ван Баден. Интерьер готической церкви.

6. Питер Неэфс II. Интерьер готической церкви.

7. Абрахам ван Гервен. Интерьер готической церкви.



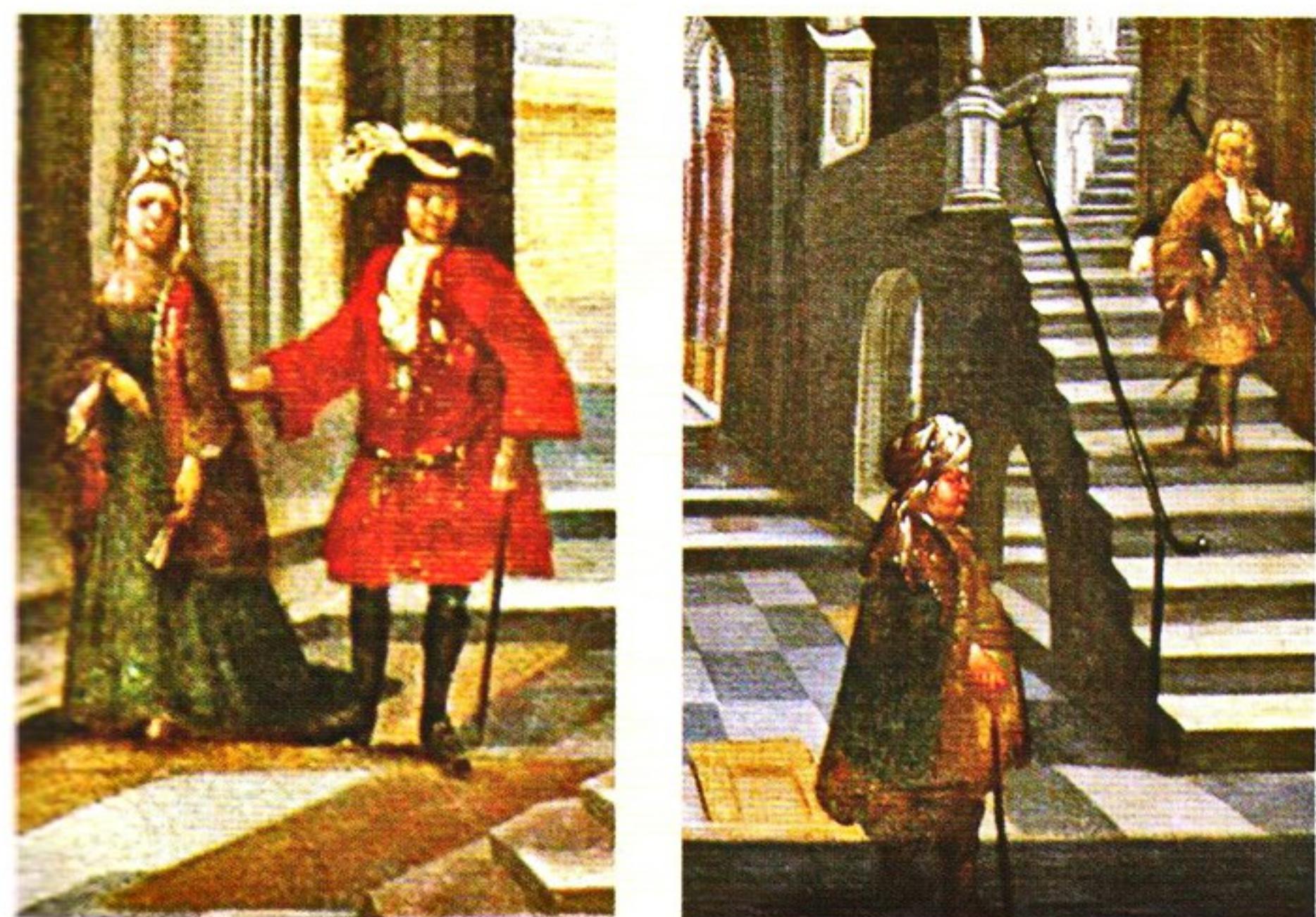
8. Неизвестный художник XVII в. Внутренний вид собора.  
Дерево, масло. Государственный Эрмитаж (инв. № ГЭ-8248).



9. Голландский мастер первой половины XVII в. (?).  
Интерьер готической церкви. 1625 г. Музей изобразительных  
искусств им. А.С. Пушкина (Ж-1894).

История атрибуции этой картины (ил. 1) достаточно богата гипотезами. Как уже упоминалось, по музейным документам она долгое время считалась работой неизвестного русского художника: по-видимому, предполагалось, что это вольная копия картины из отечественных собраний – эрмитажной или московской. Затем была выявлена независимость кусковской от вышеупомянутых образцов, и появилась версия о ее голландском происхождении. Судя по костюмам фигурного стаффажа, ее можно датировать концом XVII – началом XVIII века. То есть по времени она, скорее всего, замыкает известный нам изобразительный ряд. Более того, именно костюмы – и в большей степени нарядной парочки, изображенной слева, – дают возможность датировать картину с точностью до десятилетий (ил. 10).

Мужчина одет, следуя французской моде, в красный жюстокор, шляпу с плюмажем и, что особенно интересно, на шее вместо кружевного воротника – белый галстук, так называемый «крават». Если жюстокор кавалера, как характерный французский мужской костюм, ориентирует во времени на 60–90-е годы XVII века, то его галстук-крават дает возможность еще более сузить датировку. Обычай повязывать шею шарфом был взят у «королевских хорватов», входивших в личные полки короля, отсюда и назва-



10. Неизвестный художник конца XVII – начала XVIII в.  
Интерьер готической церкви (фрагмент).  
ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века».

11. Неизвестный художник конца XVII – начала XVIII в.  
Интерьер готической церкви (фрагмент).  
ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века».



12. Неизвестный художник конца XVII – начала XVIII в.  
Интерьер готической церкви (фрагмент). ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века».

ение «croate» – или по-французски – «cravate». Разновидность изображенного галстука, представляющего собой свободно разевающийся шарф, один конец которого продергивается сквозь петлю в застежке жюстокора, относят ко временам битвы за английское наследство при Штейнкерке (Фландрис) в 1692 году. Он получил название «cravat à la Steinkerque» («крават а ля Штейнкерк»). Историю его рождения связывают с обстоятельством внезапно начавшейся битвы при Штейнкерке, так что многие офицеры не имели времени завязать галстук, продергивая его в петлишу, отчего и возникла эта мода, продержавшаяся в Европе до 20-х годов XVIII века.

Вполне в это время вписывается и наряд дамы с квадратным декольте – нововведением последней фаворитки Людовика XIV, умной и деспотичной маркизы де Ментенон (1635–1719), и прическа «а ля Фонтанж» – сувенир от другой, но легкомысленной и нездачливой, пассии короля Анжелики де Фонтанж. Эти прически из завитых волос, украшенных рядами кружевных петель, удерживали свои позиции в европейской моде также до начала XVIII века.

Аналогично кавалеру одет и спускающийся по лестнице молодой дворянин со шляпой под мышкой, и так же продернут в петлю его галстук-крават (ил. 11).

Французские костюмы и прически стаффажа в голландской картине не случайны. В Европе, начиная с 70-х годов XVII века, и мужской, и женский костюмы буржуазии почти полностью подражают французским.

Что же касается корпулентного господина в тюрбане, то его присутствию здесь тоже есть объяснение, но об этом – чуть позже.

Кусковский пародия с гравюры Лондерзеля пополнил и без того внушительный ряд голландских и фламандских живописных опусов, но, к сожалению, в художественных достоинствах он им явно уступает. Ошибки в масштабе и пропорциях архитектуры, неловкость постановки и угловатость движений фигур, наивное колористическое решение – все это свидетельствует о руке художника, далекого от мастерства живописца голландской или фламандской школы. Может быть, именно поэтому картина долгое время считалась работой неизвестного русского, возможно, крепостного, живописца. С другой стороны, изображение такого разнообразия типажей с точно подмеченными костюмными нюансами вряд ли было под силу русскому художнику того времени.

Установить с наибольшей точностью место и время создания кусковской картины могла бы только экспертиза.

Проведенные экспертом Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. Лихачева Т.В. Максимовой исследования выявили следующую картину.

Технологические характеристики холста, грунта и живописного слоя позволили однозначно отвести предположение о русской копии и позволили рассматривать наше полотно как художественный продукт одной из западноевропейских школ начала XVIII столетия. Как один из наиболее возможных вариантов допускалось ее немецкое происхождение. Но не голландское и не фламандское.

Работа с микроскопом выявила еще одну маленькую деталь, за которой последовал большой вопрос.

Нас долгое время – и безрезультатно – интересовала надпись желтой краской на стене под изображением окна справа, причем имеющая место только в кусковской картине. Начертанная печатными буквами надпись была интерпретирована как «МАТТАЭ Сор XV-9» (ил. 12). Хотелось бы надеяться, что это подпись художника, но ее невнятное содержание и факт существования нескончаемой вереницы аналогичных полотен наводили только на унылую мысль о пятнадцатой копии.

Правильное прочтение под микроскопом расставило все на свои места. Надпись «МАТТАЭ Сор XV-9», в которой вместо «Сор» оказалось «Сар», являющееся сокращенным от «сарит», то есть «глава», однозначно отсылает к Евангелию от Матфея, главе XV, стиху 9, гласящему: «Но тщетно чтут Меня, уча учениям, заповедям человеческим».

Таким образом, в надписи неизвестным художником было зашифровано евангельское изречение, ставшее своеобразным эпиграфом к его живописному воплощению.

Как мы можем убедиться, неизвестный художник, в целом опираясь на гравюру, при отборе художественных средств следовал определенной им в надписи программе. Он постарался избавить свое произведение от излишков

благочестия — религиозной процесии, нескольких фигур молящихся, — акцентировало то, что, на его взгляд, точнее всего выявляет «тщетное почитание» Создателя. По-видимому, он счел необходимым обличение в своем произведении всевозможных пороков: блуда, тщеславия, корысти, — процветающих как в миру, так и под сводами храма. Как умеет, он режиссирует пикантные мизансцены о взаимоотношениях действующих лиц, о которых можно лишь догадываться, но в данный момент мало кто из них занят молитвами и покаяниями.

Важно также то, что надпись указывает не только на библейскую цитату, но и содержит орфографическую подсказку в имени Евангелиста Матфея — «МАТТАË».

Латинская лигатура «Æ» широко распространена, но лишь в датском, норвежском и исландском языках является самостоятельной буквой. Исследования выявили, что «МАТТАË» — это Матфей, а именно — Евангелист Матфей (ср. лат.: *Matthaeus*) с непрописанным или сокращенным окончанием «us»: *Mattæ'us*. Так имя Евангелиста пишется **по-датски**. Для более убедительной аргументации можно привести сравнительную орфографию имени евангелиста Матфея в западноевропейских языках:

голландский — <i>Matteüs</i>
немецкий — <i>Matthäus</i>
шведский — <i>Ma tteus</i>
норвежский — <i>Matteus</i>
французский — <i>Matthieu</i>
датский — <i>Mattæ-us</i> ,
(варианты <i>Mattæus</i> , <i>Matthæus</i> , <i>Evangeliet Mattæ-us</i> ),

которая свидетельствует, что из всех представленных вариантов полное совпадение только в датском языке.

Таким образом, сумма данных, таких как исследования холста и особенностей живописи, исключающие голландскую и фламандскую школы, уровень мастерства, более приличествующий руке провинциального живописца, позволяет рассматривать надпись по-датски как определенный национально-художественный вектор.

Появление живописной интерпретации гравюры Лондерзеля в Дании — факт, абсолютно не лишенное логики. Как известно, датская художественная школа испытывала сильнейшее влияние культуры своей ближней соседки — Голландии. Более того, сына известного биографа нидерландских художников Карела ван Мандера III (1605—1670) даже считают основателем датской живописи, называя его «датским Апеллесом». А коль скоро в датской портретной живописи господствовали голландцы, то им ничто не мешало ассимилироваться и в других жанрах. И уж не приходится сомневаться в широком распространении голландских гравюр, в том числе и столь популярного опуса Лондерзеля.

1. Линник И.В. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л.: Искусство, 1980.
2. Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов. Т. II. М., 1996.

Приведенные выше датировки, опирающиеся на анализ костюмов персонажей, также нисколько не противоречат предположению о национальности художника. Дания, как и вся Западная Европа, находилась под влиянием французской моды. Более того, известно, что датский король-франкофил Христиан V (1660—1690) стремился создать из Дании маленькую Францию, а из Копенгагена — Версаль, что, естественно, не могло не отразиться на модных предпочтениях.

И, наконец, возвращаясь к уже упомянутому персонажу в восточной одежде и тюрбане, вызывающему ассоциации с индусами (ил. 11), то, на наш взгляд, он — вольно или невольно — символизирует специфические торговые связи Дании.

Роль Дании в балтийской торговле, особенно после поражения Голландии в ее войнах с Англией за господство на море, значительно усилилась. Не последнюю роль в этом процессе играла датская Ост-Индская компания. И в отношении нашей картины здесь кроется один любопытный момент. Основанная в 1616 году вслед за Англией и Голландией, Ост-Индская датская компания регулярно отправляла свои корабли в Индию. Причем датчане сосредоточились только на одном индийском городе — Транкебаре. Однако компания не выдержала экономического прессинга и в первой трети XVIII века была распущена. Следовательно, индус может рассматриваться как персонификация торговых амбиций Дании, а дата окончательного краха компании — 1729 год — вполне может быть верхней границей хронологических рамок создания картины.

Таким образом, опираясь на технико-технологическое исследование и «пробежавшись» по костюмам и прическам, констатируем, что датировка полотна может отсчитываться от 1692 года (года появления галстука «крават а ля Штейнкерк») и вполне перешагнуть рубеж веков, судя по бытованию как галстука, так и прически «фонтанж», продержавшихся в Европе до 20-х годов XVIII века. И, с другой стороны, вряд ли после 1729 года упитанный индус смог быть достоин изображения, являясь раздражющим образом, напоминающим о торговой немощности державы. Давая нам подобные ориентиры, художник, естественно, никакими исследованиями в истории костюма озабочен не был — в этом случае он был не более чем бытописателем. Как свидетельствует история, разнообразие костюмов в европейских крупных портовых городах было очень большое — от национальных до новомодных французских и экзотических восточных.

Суммируя изложенное, констатируем, что художественный анализ картины и технико-технологическое исследование приводят к определенному выводу о ее создании с гравюры Лондерзеля в начале XVIII века художником, чья практика развивалась вне голландско-фламандских живописных школ, и, исключая труды русского кописта, к предположению, что она могла появиться в одной из мастерских Дании.

Но как бы то ни было, все же в итоге своим рождением она обязана мощной «кровеносной системе» нидерландского искусства, питающей как творчество, так и коллекционирование в странах Западной Европы и России.

Людмила СЯГАЕВА