

Паола Буонкристиано
Алессандро Романо

О.А. КИПРЕНСКИЙ И «ЕССЕ НОМО» ТИЦИАНА: о трех утраченных произведениях старых мастеров

Среди неясных и противоречивых эпизодов итальянской биографии О.А. Кипренского (1782–1836) одним из наиболее любопытных является тот, который относится к приобретению и реставрации им произведения старого мастера под названием «Ессе Номо» (Се человек), атрибутируемого Тициану. Венецианский живописец написал несколько полотен на этот сюжет, среди которых можно назвать картины, ныне находящиеся в мадридском Прадо, в Национальной галерее Ирландии в Дублине и в Национальном музее Брукенталь в Сибиу. Тициановская интерпретация сюжета пользовалась большим успехом и стала образцом для подражания и источником многих копий уже в эпоху Чинквеченто — возможно даже, в его мастерской — и далее, вплоть до XVIII в.

Прежде чем предложить вниманию читателей новые факты, перечислим вкратце общеизвестные сведения об истории этого события.

В начале 1831 г., будучи стесненным далеко не блестящими материальными условиями, Кипренский написал из Неаполя императору Николаю I, прося его о беспроцентной ссуде в 20 тыс. рублей и предлагая в качестве гарантии восемь своих работ. Среди них фигурировал и «Образ Спасителя *Ессе-омо*. Оригинальная картина Тициана, вещь действительно Царская, мною вычищенная и с величайшим тщанием реставрированная; и сею реставрацию все в Неаполе знатоки были

удивлены»¹. Несколько последующих писем свидетельствуют о том, что к этому делу были привлечены русские посланники в Риме и в Неаполе²: учитывая тот факт, что император был страстным поклонником Тициана³, было необходимо установить подлинность полотна и целесообразность его приобретения. Изначальные сомнения русского посланника в Неаполе Г.Э. фон Штакельберга быстро сменились чрезвычайной готовностью помочь — этому поспособствовало мнение князя Г.И. Гагарина, который писал из Рима, что картина, даже если она и не принадлежит кисти Тициана, тем не менее достойна школы венецианского художника и заслуживает быть приобретенной. Но в конце концов запрошенная Кипренским ссуда не была ему выделена.

В 1835 г., снова нуждаясь в деньгах, художник предложил приобрести полотно Тициана своему покровителю, графу Д.Н. Шереметеву за внушительную сумму в 12 тыс. рублей⁴. Но и в этом случае его предложение не было принято.

В своем письме от 31 октября/12 ноября 1836 г. первый секретарь русской миссии при Святом Престоле П.И. Кривцов информировал министра иностранных дел графа К.В. Несельроде, о выраженном вдовой Кипренского, Анной Марией Фалькуччи, желании принести в дар императору подаренную ей мужем картину, атрибутированную Тициану⁵. В это дело вновь был вовлечен русский посланник в Риме, сменивший на этом посту Г.И. Гагарина, граф Н.Д. Гурьев, которому было поручено установить принадлежность картины кисти Тициана и определить ее стоимость; и вновь это предложение не нашло никакой поддержки⁶.

¹ Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников / Составление, текстологическая подготовка, вступительные статьи, комментарии Я.В. Брука и Е.Н. Петровой. СПб., 1994. С. 178 (далее — КПДС).

² КПДС. С. 245–252.

³ См. об этом: *Rebecchini D. An Influential Collector. Tsar Nicholas I of Russia // Journal of the History of Collections. 2010. № 1. Май. С. 52–53.*

⁴ КПДС. С. 194–195.

⁵ КПДС. С. 294.

⁶ КПДС. С. 298–299.

Здесь уместно закончить первую часть этой истории — но прежде, чем мы двинемся дальше, представляется важным подчеркнуть три обстоятельства (о третьем из них будет сказано несколько ниже).

Во-первых, нельзя совершенно исключить возможность того, что картина, экспонировавшаяся Кипренским в 1833 г. во Флоренции под названием «Бичевание Христа»⁷, а после его смерти — в 1837 г. в Риме — под названием «Спаситель»⁸, была на самом деле именно «Ессе Номо», хотя в обоих случаях, может быть, по невнимательности или по незнанию рецензентов ее авторство было приписано Кипренскому.

Во-вторых, несомненный интерес вызывает и переписка, касающаяся полотна Рубенса, обладателем которого Кипренский стал в 1821 г.⁹: в данном случае мы имеем дело с опубликованными, но ускользнувшими от внимания исследователей творчества Кипренского документами.

22 сентября (н.ст.) 1821 г. сводный брат знаменитейшего скульптора Антонио Кановы, аббат Джованни Баттиста Сартори, писал из Рима барону Джованни дельи Алессандри, директору Королевской Галереи статуй (как тогда называлась галерея Уффици):

Eccellenza. Mio Fratello, che in questo momento si trova occupatissimo, mi commette di scrivere la presente a V.E. per farle il seguente progetto. Un giovane pittore russo, che abita qui a S. Isidoro, è noto certamente al sig. cav. Benvenuti¹⁰, subito ch'egli si

⁷ Gazzetta di Firenze. 1833. № 126. 19 окт. С. 3.

⁸ Русская выставка художественных произведений в Риме // Художественная газета. 1837. № 7–8. Апрель. С. 133. В художественном наследии Кипренского принадлежащая его кисти картина с таким названием нигде и никем не упоминается.

⁹ О роли Рубенса в творческой биографии Кипренского см.: *Линник И.В.* Кипренский и культура Запада // Орест Кипренский. Новые материалы и исследования. Сборник статей / Научный редактор Е.Н. Петрова. СПб., 1993. С. 73–75.

¹⁰ Живописец из Ареццо Пьетро Бенвенути, друг Винченцо Камуччини и директор Флорентийской Академии изящных искусств.

risovvenga che questo giovine è solito a dipingere le cose sue d'un tono assai alto. Egli è possessore d'un bellissimo ritratto di donna tutta in chiaro di Rubens; il qual ritratto fu copiato da molti, e fra gli altri dal cav. Camuccini ancora. Il chiarissimo cav. Benvenuti lo deve conoscere certamente, essendo opera rimarchevole di quel celebrato pittore. Questo russo ne ha proposto l'acquisto al nostro governo, il quale, per le circostanze attuali, non crede opportuna una simile spesa. Egli quindi ne vorrebbe fare, col mezzo di mio Fratello, la proposizione per codesta insigne Pinacoteca Reale, e bramerebbe che V.E. ne volesse consultare il più volte lodato cav. Benvenuti, per intendere il di lui savio parere, come di opera che egli conosce e ricorda indubitamente. Il prezzo che si domanda dal propositario è di luigi cento e cinquanta. Egli lo porterebbe a Firenze, nella sua imminente partenza da Roma, subito che si mostrasse una qualche disposizione di entrare in simile trattamento. Perciò il supplicherei la bontà dell'Eccellenza Vostra di volersi degnare di scrivere una lettera a mio Fratello in questo proposito e in parole assentibili, onde far frale al giovane pittore delle verità della cosa e giustificare il sincero uffizio, che vi sia per ricondurre il di lui intendimento. Vi pregherò di sollecitudine. Perdoni il fastidio che le arredo, e aggradisca gli ossequi di ambedue.

Перевод: Ваше превосходительство! Мой брат, который ныне чрезвычайно обременен заботами, поручил мне сообщить настоящее В.п., дабы сообщить Вам нижеследующее предложение. Молодой русский художник, имеющий жительство здесь на улице Сант-Исидоро, хорошо известен г-ну кавалеру Бенвенути с тех пор, как он понял, что поименованный юноша пишет свои вещи в отличной манере. Сей последний обладает прекраснейшим портретом дамы в светлом платье кисти Рубенса, каковой портрет был копирован множество раз, среди прочих и кавалером Камуччини. Светлейший кав. Бенвенути конечно должен знать это превосходнейшее творение прославленного живописца. Сей русский предложил нашему правительству приобрести его, но в настоящее время оно не располагает потребными средствами. Итак, он хотел бы сделать через моего брата свое предложение сей прославленной Королевской пинакотеке и очень желает, чтобы В.п.

о том справились у достославного кав. Бенвенути, дабы иметь его достоверное суждение о творении, каковое ему хорошо известно и кое он, несомненно, помнит. Цена, запрошенная обладателем, составляет сто пятьдесят луйдоров. Ввиду своего предстоящего отъезда из Рима он сам привезет картину во Флоренцию как только будет высказано намерение вступить в такого рода соглашение. Посему я нижайше прошу, чтобы Ваше превосходительство благоволили ясно выразиться относительно его предложения в письме к моему брату, кое дало бы знать молодому художнику истинное положение и уверило бы его в искреннем намерении споспешествовать выполнению его желания. Прошу Вас об этой услуге. Простите мне доставленное беспокойство и примите уверения в совершенном почтении от нас обоих.

Далее, мы располагаем посланием к Дельи Алессандри от 26 сентября (н.ст.) 1821 г., подписанным Орестом Кипренским, «советником Петербургской Императорской Академии художеств»:

Eccellenza. Prossimo ad abbandonare l'Italia per restituirmi alla patria, bramo di lasciare in questa deliziosa Regione una memoria, che mi faccia nascere il desiderio di ritornarci. Pittore, quale io sono, ho un'affezione particolare per le due classiche città Roma e Firenze, come quelle che raccolgono in sé i prodigi dell'ingegno umano in fatto di belle arti. Mi trovo possessore di uno di quei capi d'opera sublimi, unico nel suo genere. È questo un ritratto di madama Sneiders, già tre volte dipinto da Vandic, e quindi dall'immortale pennello di Rubens; anzi il miglior quadro, che dall'esperta mano di quell'ottimo sia stato formato senza discendere a fare elogio del medesimo, che sarebbe inutile, giacchè l'autore se lo forma da se stesso, ed il tableau si fa render giustizia da chiunque viene ammirato, dirò, che i più valenti artisti di tutte le scuole lo hanno presso di me studiato conformandosi tutti nel parere della perfezione, e cominciando dal sig. Camuccini, hanno voluto anche gli altri averne copia. Io esibii questo modello dell'arte alla Galleria del Vaticano, ma gli incombenzati per aumento della medesima

non vollero farne acquisto. Non amo di vedere presso particolare una pittura, che è degna delle migliori gallerie del mondo; perciò mi sono ricusato di darla anche dietro vistose offerte. Se non nel Vaticano, che resti almeno di riscontro al ritratto della Fornarina di Raffaello costì, e così si vedranno uniti i due primi ritratti, sebbene di genere diverso, delli due primi Pennelli. Il sig. marchese Canova disse di voler scrivere su questo proposito all'E.V. Ho creduto perciò anch'io di prevenirla, significandole, che fra dieci giorni io mi porrò in viaggio a codesta volta col quadro accennato. Se si degnerà di riscontrarmi, io l'avrò pel massimo dei piaceri.

Перевод: Ваше превосходительство! Будучи принужден вскоре покинуть Италию и вернуться в отечество, страстно желаю оставить на память в этой прекраснейшей стране нечто такое, что родило бы во мне желание вернуться. Художник, каковым я являюсь, питает особую любовь к двум совершеннейшим городам — Риму и Флоренции, кои заключили в себе чудесные творения человеческого гения в том, что относится до изящных искусств. Мне посчастливилось стать обладателем одного из подобных возвышенных шедевров, единственного в своем роде: портрета уже трижды написанной Вандиком г-жи Снейдерс, принадлежащего бессмертной кисти Рубенса; и более того — без ненужных похвал, поелику Вы можете сами ее оценить, скажу, что сие есть лучшая картина, начертанная опытной рукой сего совершенного мастера, и что картине воздали должное все те, кои ею восхищались; скажу еще, что самые достойные артисты всех школ рассматривали ее у меня, соглашаясь в признании ее совершенства, и многие, среди коих и синьор Камуччини, желали иметь с нее написанные копии. Я предложил сие образцовое произведение искусства Галерее Ватикана, но лица, ответственные за ее пополнение, не захотели ее приобрести. Не желаю согласиться с тем, чтобы творение, достойное лучших галерей мира, находилось в частном владении; посему я отказался принять некоторые солидные предложения. И если не Ватикан, что другого остается, как не встреча поименованного портрета здесь <т.е., во Флоренции> с Рафаелевым портретом Форнарины — итак, мы увидим рядом два портрета, хотя и разного рода, кисти двух

первейших мастеров. Синьор маркиз Канова обещался написать В.п. об этом предложении. Посему я решился предупредить Вас, сообщая о том, что через десять дней я отправляюсь в дорогу, имея при себе упомянутое творение. Ежели Вы удостоите ответить мне, сочту величайшей честью.

Неизвестно, получил ли Кипренский ответ от Дельи Алессандри, но 9 октября (н.ст.) этого же года барон поспешил ответить другу—скульптору Канове:

Preg. sig. marchese Canova. Da una pregiatissima del suo sig. Fratello, ho inteso quanto Ella desidera relativamente a favorire la vendita a questa corte d'un ritratto di Donna opera di Rubens posseduto dal sig. russo del quale egli mi parla per di lei cenno. Ella sa quanto io brami d'interessarmi delle commissioni che mi vengono da Lei, ma nel caso attuale dubito che poco efficaci siano per riuscire le mie premure, giacché il sovrano possiede molte e primarie opere di Rubens, ed ha manifestata la sua intenzione di non volere nei suoi acquisti estendere il numero delle opere di quegli autori dei quali già ne possiede, ma di voler prima completare la sua collezione degli autori che gli mancano. In conseguenza, tanto io quanto il sig. cav. Benvenuti col quale ne ho tenuto proposito, e che bene si rammenta dell'opera di cui si tratta, dubitiamo, che non sarà facile che venga acquistata per la Galleria Reale¹¹.

Перевод: Высококочтимый маркиз Канова! От Вашего почтенного брата узнал я, что Вы решили споспешествовать продаже сему двору женского портрета кисти Рубенса, находящегося во владении русского господина, о коем брат Ваш сообщил мне по Вашему указанию. Вам ведомо, как я стремлюсь быть Вам полезным в исполнении Ваших пожеланий, но в сем случае сомневаюсь, что мои попечения могут способствовать пользе дела, поелику государь владеет многими и

¹¹ Archivio della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Firenze. Filza 1821. № 4 (цит. по: *Canova Antonio*. Alcune lettere a Firenze (1801–1821). Inediti dall'Accademia di Belle Arti, dagli Uffizi, dalla Biblioteca Nazionale Centrale e dall'Archivio di Stato / a cura di A.P. Torresi. Ferrara, 1999, p. 52–53).

первоклассными творениями Рубенса и ясно дал понять свою волю: не увеличивать новыми приобретениями собрание картин таковых мастеров, коих он уже является обладателем, но пополнять свою коллекцию творениями живописцев, в ней покуда не представленных. Следственно, как я, так и синьор кав. Бенвенути, с коим я имел честь советоваться и каковой хорошо помнит это произведение, сомневаемся, что его приобретение для Королевской Галереи станет делом легким.

Как видим, и это предложение Кипренского было отвергнуто, и к сожалению нам неизвестна дальнейшая судьба картины: в исследованиях о жизни и творчестве Рубенса нет ни одного следа «Портрета Маргариты Снейдерс». Но подчеркнем две важные детали этой переписки: во-первых, сведения о наличии снятой известным итальянским живописцем Винченцо Камуччини копии с этого портрета соответствуют истине (полвека спустя она была зарегистрирована в Пинакотеке Палаццо Камуччини в Канталупо-ин-Сабина, где и находилась вплоть до 1935 г.)¹²; а во-вторых, она свидетельствует, что Кипренский имел с Кановой более близкие отношения, чем это принято считать.

В корпусе произведений Кипренского есть одна заслуживающая специального внимания литография, и это третье из упомянутых выше обстоятельств.

Речь идет о литографии «Образ Спасителя, представившийся во сне Аннибалу Карачи и немедленно написанный им на тафте»¹³, несколько экземпляров которой были выставлены на распродаже имущества художника, состоявшейся при Академии изящных искусств в 1845 г.¹⁴ Эту литографию описал

¹² См.: *Falconieri C.* Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea. Roma, 1875. P. 294; см. также: *Lupi Manciola B.* Il pittore Vincenzo Camuccini // *Latina Gens.* 1935. № 6–7. С. 160. Впоследствии многие произведения Камуччини были похищены или утрачены.

¹³ Орест Адамович Кипренский (1782–1836). К 200-летию со дня рождения. Графика. Л., 1990. С. 301.

¹⁴ КПДС. С. 350.

журналист Павел Петрович Свиньин, посетивший мастерскую художника в 1825 г.:

Рисунок, изображающий образ Спасителя <...> кисти Аннибала Караша <...> с единственного оригинала, хранящегося в кабинете Кардинала Альбани. Известно, что Караш написал сей бесподобный лик в минуту вдохновения, когда привиделся он ему во сне. Художник, как бы пораженный электричеством, вскакивает с ложа своего, и найдя кусок черной тафты — пишет вдохновенный сон свой, и что всего замечательнее — с тех самых пор посвящает кисть свою предметам, достойным высокого таланта¹⁵.

Следовательно, камень для литографии был вырезан и вытравлен еще в Риме, до возвращения художника в Россию; кажется весьма правдоподобным и то, что название литографии было предложено самим Кипренским, хотя год спустя на выставке Общества поощрения художников она была представлена под названием «Голова Спасителя (с Караччи)»¹⁶. Нам не удалось найти ни соответствия этой литографии в художественном наследии живописца болонской школы Аннибале Карраччи, ни сведений об истории создания этого произведения, ни о его местонахождении. Тем не менее, логично предположить, что подробное описание Свиньи́на на самом деле в определенной мере неточно (например, искаженное им крестильное имя итальянского художника) и содержит большую долю собственной фантазии в том, что касается обстоятельств создания этого произведения.

Согласно историческим источникам, в действительности в день погребения Агостино Карраччи, старшего брата Аннибале, в церкви Оспedale ди Санта Мария делла морте в Болонье было выставлено среди прочих полотно, изображающее

¹⁵ Записка издателя О.З. к Мих. Я. Толстому, в Москву, от 25 ноября 1825 г., о разных новостях и воспоминаниях Петербургских // Отечественные записки. 1825. № 68. Декабрь. С. 463.

¹⁶ КПДС. С. 240.

<...> лик Спасителя, последнее произведение усопшего Карраччи, которое должно было изображать человеческую природу Христа судии в последний день <...>. Лик был написан на лоскуте черного атласа, и хотя картина осталась незаконченной, лик сей исполнен такого величия и так грозен, что те, кои видели его, не могли без ужаса долго его созерцать¹⁷.

Далее, из документов эпохи следует, что эта «прекраснейшая голова Христа судии, написанная на черном атласе, <...> перешла к галерее Альбани в Риме»¹⁸. Здесь имеется в виду картинная галерея Палаццо Альбани дель Драго на Виа делле Куаттро Фонтане. Резиденция была очень хорошо известна Кипренскому¹⁹, и как мы полагаем, именно к этому изображению «Христа судии», утраченному во второй половине XIX в.²⁰, восходит его литография.

Нас не должно удивлять и то, что история создания произведения Агостино Карраччи обросла живописными подробностями, подобными явлению лика Христа художнику во сне: скорее всего, этот мотив, возникающий в описании 1825 г. и повторенный в названии литографии в 1845 г., инспирирован знаменитым эссе поэта В.А. Жуковского «Рафаэлева Мадонна» (опубликовано в 1824 г.), в котором он свободно изложил фрагмент «фантазии» немецкого писателя Вильгельма Генриха Ваккенродера «Raphaels Erscheinung» (Видение Рафаэля): «Однажды он [Рафаэль] заснул с мыслию о Мадонне, и верно какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: она здесь! —

¹⁷ [Morelli B.] Il funerale d'Agostin Caraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati Academici del disegno. Bologna, 1603. P. 14–15 (курсив наш. — П.Б., А.Р.).

¹⁸ См. например: Pistolesi E. Real Museo Borbonico descritto ed illustrato. T. II. Roma, 1839. P. 439 (курсив наш. — П.Б., А.Р.).

¹⁹ КПДС. С. 145.

²⁰ О судьбе коллекции см.: Guerrieri Borsoi M.B. La quadreria Albani a Roma al tempo di Clemente XI. Roma, 2018. P. 25–26. Произведение Карраччи описано под № 4 («Спаситель Карраччи») в нотариальной описи от октября 1817 г., состав которой был подтвержден в 1866 г. (об этом см.: Mariotti F. La legislazione delle belle arti. Roma, 1892. P. 152).

закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок»²¹. Да и один из биографов семейства художников Карраччи, современник Кипренского, тоже сообщал, что прежде чем закончить свое произведение, Агостино, «обессиленный благоговением и страхом, выронил кисть и, оросив грудь потоками слез, воззвал о милости»²².

В воспоминаниях графа С.Д. Шереметева мы, между прочим, читаем: «В маленькой комнате у входа в церковь изображение Спасителя, гравюра О.А. Кипренского»²³. Здесь имеется в виду церковь Варвары Великомученицы во дворце Шереметевых, так называемом «Фонтанном доме» в Петербурге, где в 1820–х гг. помещалась мастерская Кипренского, и откуда, насколько нам известно, эта гравюра в какой–то момент и пропала — быть может, была продана, быть может — потеряна²⁴. Соответственно, возникает вопрос, с чем же мы имеем дело — литография ли это с картины Карраччи, гравюра с картины Тициана «Ессе Номо» или же это другой и совершенно отличный от них «Спаситель»?

Напоследок остается заметить, что на выставке петербургской Академии художеств 1833 г. Матвей Посников, крепостной графа Д.Н. Шереметева, отправленный в Италию с Кипренским в 1828 г., представил копию «с карт. Тициана "Христос в темнице" (по пояс)»²⁵, которая, вполне вероятно, была прислана из

²¹ Жуковский [В.А.] Рафаэлева Мадонна. (Из письма о Дрезденской галерее.) // Полярная звезда. Карманная книжка на 1824–й год. СПб., [1824]. С. 243; [Wackenroder W.H.]. Herzensegießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin, 1797. S. 19 (выражаем благодарность О.Б. Лебедевой за это указание).

²² *Bolognini Amorini A.* Le vite di Lodovico, Agostino, Annibale ed altri dei Carracci. Bologna, 1840. P. 51–52.

²³ [Шереметев С.Д.] Домашняя старина. М., 1900. С. 150 (курсив наш. — П.Б., А.Р.).

²⁴ О ней ни словом не сказано, например, в недавней работе: Краско А. Фонтанный дом его сиятельства графа Шереметева. Жизнь и быт обитателей и служителей. М., 2019.

²⁵ Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, гравюров, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и проч. с древнейших времен до наших дней (XI–XIX вв.) / Сост. Н.П. Собко. Т. III. Вып. 1. СПб., 1899. Стб. 412.

Италии вместе с полотнами Кипренского, экспонировавшимися на той же выставке. Но поскольку в литературе, посвященной Тициану, нет ни одного упоминания о картине на типичный для русской религиозной иконографии и особенно для деревянной скульптуры между XVII и XIX вв. сюжет «Христос в темнице»²⁶, здесь, скорее всего, имеется в виду «Христос у позорного столба», изображенный со следами бичевания, или, может быть, «Ессе Ното», иначе говоря, по канону живописного сюжета — изображение Христа, подвергнутого бичеванию и коронованного терновым венцом. Налицо возможность предположить, что это могло быть то самое утраченное полотно, описанное в мемуарах Шереметева: «Одна из его [Посникова] картин сохранилась у нас в образной: Спаситель в терновом венце; живопись хорошая»²⁷. Отсюда следует еще один самоочевидный вопрос: не копия ли это, выполненная Посниковым с того самого полотна Тициана «Ессе Ното», которым владел Кипренский?

Все эти вопросы остаются открытыми, но совершенно очевидно, что связь всех трех произведений великих мастеров прошлого с именем Кипренского до некоторой степени является очень проблематичной.

Хотя речь и идет о художнике, изучавшим старых мастеров и, следовательно, обладавшим в этом вопросе известной компетентностью, нельзя исключить и возможности того, что Кипренский стал жертвой обмана. Среди знакомцев Кипренского в первый римский период были пейзажист Грегорио Фиданца и Пьетро Камуччини, старший брат Винченцо — оба не особенно добросовестные художники, реставраторы и коллекционеры²⁸ — они вполне могли

²⁶ См. об этом: История русского искусства / под общей ред. И.Э. Грабаря, В.С. Кеменова, В.Н. Лазарева. Т. V. М., 1960. С. 432–434.

²⁷ [Шереметев]. Домашняя старина... С. 35.

²⁸ О Г. Фиданца см.: *Ryszkiewicz A. Gregorio Fidanza (1759–1823)* // Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr. Stanisława Lorentza. Warszawa, 1969. S. 165–176; *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake* / ed. by S. Avery–Quash. Wakefield, 2011. T. I. P. 561. О П. Камуччини см.: *Giacomini F. Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela* //

воспользоваться страстным желанием Кипренского иметь полотно Тициана; то же самое могло произойти и ранее, в случае с Рубенсом. Впрочем, такой обман был весьма распространенным явлением, особенно в Италии и особенно если покупатель был иностранцем, пусть даже имеющим репутацию знатока (не случайно XIX в. был назван «эпохой великих подделок»²⁹).

Существует и не столь неприятная альтернатива: изначально неверная атрибуция. Следовательно, ошибка вполне могла быть добросовестной, и тот, кто уступил Кипренскому полотно якобы Рубенса и/или якобы Тициана, сам был искренне убежден в том, что он обладает подлинными произведениями этих мастеров.

Теперь обратимся к событиям, последовавшим за смертью Кипренского. Зимой 1838–1839 гг., когда В.А. Жуковский, будучи наставником наследника престола, великого князя Александра Николаевича, сопровождал своего воспитанника в Рим, поэт поинтересовался полотном Тициана «Ессе Номо»: об этом свидетельствует инструкция, датированная 9/21 января 1839 г., которую Жуковский дал П.И. Кривцову относительно закупок произведений искусства³⁰. Один из ее пунктов гласит: «Представить записку о Тициановой картине, принадлежавшей покойному Кипренскому».

Наконец, в 1844 г., в своем последнем письме, посланном в Россию, вдова художника, Мария Кипренская, снова упомянула картину Тициана, оценив ее в 40 тыс. римских скудо (около 20 тыс. рублей), и пожаловалась, что она не получила никакого ответа ни от Кривцова, ни от Академии относительно своего желания передать ее в дар императору. Два месяца спустя министр двора и уделов П.М. Волконский уполномочил нового

Gli uomini e le cose. T. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo / a cura di P. D'Alconzo. Napoli, 2007. P. 171–185.

²⁹ См. например: Fake? The Art of Deception / ed. by M. Jones with P. Craddock and N. Barker. Berkeley–Los Angeles, 1990. P. 161–162; см. также список литературы на с. 308–309.

³⁰ Архив внешней политики Российской империи. Ф. 190. Оп. 525. Д. 545. Л. 65–65 об. (выражаем благодарность О.Б. Лебедевой за проверку этого факта по автографу Жуковского).

российского посланника в Риме, А.П. Бутенева, сообщить вдове Кипренского о том, что Николай I не заинтересован в приобретении этого полотна³¹.

Здесь можно было бы и закончить обзор известных свидетельств о принадлежавшем Кипренскому полотне Тициана — если бы не необходимость вспомнить о версии, поддержанной журналистом В.В. Толбиным, который в своем биографическом очерке о художнике утверждал, что полотно Тициана было не чем иным, как мистификацией: по его версии Кипренский приобрел в лавке старьевщика ветхое полотно и реставрировал его, выдав потом за картину старого мастера; но в тот момент, когда он якобы хотел продать ее покупателю, предложившему самую большую цену, не смог удержаться от признания, что он сам — ее автор и объявить себя не иначе как «русским Тицианом, Орестом Кипренским»³². Будучи совершенно невероятной, эта история все-таки вошла в состав «достоверных» свидетельств о зачастую искажаемом в них кричащими красками характере Кипренского — художника, который в своих письмах никогда не притязал на сравнение самого себя с великими мастерами прошлого (хотя один из неаполитанских эпизодов 1830 г. свидетельствует, что художник с чувством понятного удовлетворения воспринимал то обстоятельство, что о нем судят на фоне таких великих мастеров как Рубенс, Ван Дейк и Рембрандт³³).

После 1844 г. картина Тициана — подлинная или мнимая — была на некоторое время забыта, так же, как и ее последняя обладательница.

Новые сведения о полотне Тициана всплывают в материалах фонда Министерства общественных работ, торговли, изящных искусств, промышленности и сельского хозяйства Папской области. 1 апреля (н.ст.) 1859 г. «*Maria vedova Kiprenskoy*»

³¹ КПДС. С. 336–344.

³² Толбин В. О.А. Кипренский // Сын отечества. 1856, № 35. С. 182. Об искусстве, с которым Кипренский копировал картины Ван Дейка и Рембрандта, см.: Сборник материалов для истории Академии художеств. Ч. I. С. 519; Воспоминания жизни Ф.Г. Тернера // Русская старина. 1909. № 9. С. 459.

³³ КПДС. С. 173, 175.

(Мария, вдова Кипренская), адресовала в министерство письмо, в котором сообщала, что

<...> avere di sua proprietà un quadro ad olio del Tiziano, con siggillo dell'Accademia Reale di Napoli³⁴, qual quadro fu mandato dall'Oratrice alla Galleria del Sacro Monte di Pietà allorché fu aperta, ove tuttora esiste al n. 515. Ora l'Oratrice volendo realizzare il suo denaro, amerebbe disfarsene, per il che prega l'Eccellenza Vostra Reverendissima a volerne fare l'acquisto³⁵.

Перевод: <...> имеет в собственности картину маслом Тициана с печатью Королевской Неаполитанской Академии, каковая картина была передана нижеподписавшейся в Галерею Сакро Монте ди Пьета, когда она была открыта и где она до сих пор находится под № 515. Теперь, желая выручить за нее деньги, владелица желала бы продать ее, почему и просит Ваше высокопревосходительство благоволить купить картину.

Начиная с 1849 г. по инициативе директора, маркиза Джампьеро Кампана, коллекционера и археолога, ссудный банк Сакро Монте ди Пьета начал принимать в залог предметы искусства и картины, подлежащие отбору специальных экспертов, профессоров римской Академии Святого Луки. Эта практика увенчалась созданием Галереи дель Монте ди Пьета, которая

³⁴ В Неаполе разрешения на вывоз предметов искусства выдавались специальной экспертной комиссией, которая отмечала собственной печатью полотна, предназначены к вывозу за пределы Королевства обеих Сицилий (Collezione delle leggi e de' decreti reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1822. Semestre I. Da gennajo a tutto giugno. Napoli, 1822. P. 262).

³⁵ ASR. Ministero dei Lavori Pubblici, Commercio, Belle Arti, Industria e Agricoltura, b. 422, f. 17. Дело озаглавлено «Maria Vedova Kiprenskoy domanda di vendere un quadro al Governo» (Мария, вдова Кипренская, просьба о продаже картины правительству) и состоит из трех документов, первый из которых, зарегистрированный под номером 4023, является письмом Мариуччи (см. об этом: *Buoncrisiano P. L'Imperatore e la modella. Artisti russi, modelli romani. Nuovi materiali.* Roma, 2017. P. 32).

к середине 1850-х гг. приобрела славу одной из лучших картинных галерей Европы³⁶.

Предложение вдовы Кипренского продать Тициана было передано в Экспертную комиссию по предметам древности и изящных искусств, которая 14 мая (н.ст.) 1859 г. дала на запрос отрицательный ответ, никак его, впрочем, не мотивировав.

Разыскания в архивах банка Монте ди Пьета позволили установить, что интересующее нас полотно за № 515 появилось в печатном каталоге хранящихся в галерее произведений искусства в 1857 г. Но в нем оно описано как «Школа Феррары. Ессе Номо. В высоту 53 см, в ширину 41 см»; на полях того экземпляра, по которому мы ознакомились с каталогом, карандашом записана предварительная оценка: сто пятьдесят лир³⁷. Следовательно, здесь имеется в виду средних размеров картина маслом на холсте, эстетическая ценность которой должна была быть сравнительно невысока (что объясняет все отказы, которые получила вдова Кипренского): даже несмотря на то, что сведения о реальной стоимости лиры в ту эпоху не являются достаточно точными и учитывая, что распродажи с аукциона предполагали ничтожные стартовые цены, сто пятьдесят лир были очень скромной суммой.

В 1850-е гг. маркиз Кампана был обвинен в растрате общественных средств, вскоре после этого арестован и приговорен к 20 годам заключения в тюрьме — в 1859 папа Пий IX заменил этот приговор изгнанием из Папской области. Скандал имел серьезные последствия для учреждения, коллекции которого постепенно были рассеяны в многочисленных аукционных распродажах, призванных компенсировать убытки. Например, уже

³⁶ Tosi M. *Il Sacro Monte di Pietà di Roma e le sue amministrazioni*. Roma, 1937. P. 246–247, 265–266, 333; Nicita P. *Musei e storia dell'arte a Roma*. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo. Roma, 2009. P. 60–70.

³⁷ *Catalogo de' quadri, sculture in marmo, musaici, pietre colorate, bronzi ed altri oggetti di belle arti esistenti nella Galleria del Sagro Monte di Pietà di Roma*. Roma, 1857. P. 23. Среди членов экспертной комиссии значатся Ф. Овербек и Т. Минарди.

в 1853 г. живописец Ф.А. Бруни, в то время бывший хранителем Эрмитажа, занимался проблемой приобретений по предложениям Кампаны для пополнения эрмитажной картинной галереи³⁸. Многие коллекционеры и торговцы воспользовались этим, порой еще больше снижая и без того выгодные цены, поскольку банк Монте ди Пьета был обвинен в завышении цен на произведения искусства, оставляемые в залог (и это отчасти объясняет тот факт, что многие из произведений никогда не были выкуплены их владельцами).

Несмотря на все предшествующие отчуждения имущества, в ноябре 1875 г. анонс новой и еще более изобильной экспонатами распродажи специальное английское издание прокомментировало следующим образом:

В начале ноября будет объявлена распродажа произведений искусства в Риме: она любопытна не столько по причине невысокой ценности назначенных к торгам произведений, сколько — еще более — по причине обстоятельств, которым коллекция обязана своим происхождением. <...> обширная коллекция Монте ди Пьета предоставит собирателям произведений искусства возможность приобрести произведения лучших итальянских художников³⁹.

В печатном каталоге аукциона присутствует и наш Тициан (или не Тициан) под новым инвентарным номером 182, описанный без изменений по сравнению с предыдущим каталогом, но оцененный ниже — всего в сто лир⁴⁰. Необходимо заметить, что в этом случае экспертную оценку осуществил искусствовед

³⁸ Romana di preteso peculato pel Sig. Marchese Giampietro Campana contro il Fisco. Roma, 1858. P. 104–105. Произведения были реально приобретены только в 1861 г. (см. например: *Григорович Д.В.* Прогулка по Эрмитажу. СПб., 1865. С. 23–25, 45 и след.).

³⁹ Roman Pawnbroking // The Art Journal. 1875. № 1. P. 288.

⁴⁰ Catalogo per la vendita dei quadri, sculture in marmo, musaici, pietre colorate, bronzi ed altri oggetti di belle arti esistenti nella Galleria già del Monte di Pietà di Roma, ora della Cassa dei depositi e prestiti. Roma, 1875. С. 14. Картина была отнесена к третьему лоту, поступившему в продажу 3 декабря

Джованни Баттиста Кавалькаселле, ставший впоследствии соавтором авторитетной монографии о Тициане⁴¹.

Лишь малая часть коллекции была спасена от рассеивания: Академия Святого Луки гарантировала право преимущества римской Национальной галереи старинного искусства в приобретении произведений выдающейся эстетической ценности. Экспозиции Национальной галереи размещены в Палаццо Корсини и Палаццо Барберини, но в них нет нашего «Ессе Номо» — его последующая судьба продолжает оставаться неизвестной.

перевод О.Б. Лебедевой
(Томский государственный университет)

(н.ст.). В каталоге вместе с новыми инвентарными номерами везде указаны прежние.

⁴¹ *Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. Tiziano, la sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia: В 2 т. Firenze, 1877–1878.*