

Дёмина Наталья Борисовна, научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. n.demina@hermitage.ru

Demina, Natalia Borisovna, researcher, curator. The State Hermitage Museum, 190000 Dvortsovaia nab., 34, Saint Petersburg, Russian Federation. n.demina@hermitage.ru

КАРТИНЫ И РИСУНКИ ИСПАНСКИХ «РИМЛЯН» ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА

PAINTINGS AND DRAWINGS BY SPANISH ARTISTS WORKING IN ROME IN THE LAST THIRD OF THE NINETEENTH CENTURY IN THE STATE HERMITAGE MUSEUM

Аннотация. В данной статье впервые в совокупности рассматриваются хранящиеся в Эрмитаже работы испанских художников, в последней трети XIX в. подолгу живших в Италии: Мариано Фортуну-и-Карбо, Хосе Гальегоса-и-Арносы, Сальвадора Санчеса Барбудо, Рамона Тускетса-и-Майнона, Хосе Вильегаса Кордеро, Энрико Серры Ауке, Франсиско Прадиллы, Антонио Рейна Манескау. Большая часть картин в начале XX в. входила в коллекцию петербургского чиновника М. Н. Никонова, составленную при активном участии жившего подолгу в Риме русского художника-академиста А. А. Риццони и публициста, знатока музыки, собирателя автографов П. Л. Вакселя. В 1902 г. после смерти М. Н. Никонова его коллекция была передана в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге. Когда в 1920–1930-е гг. из Музея Академии художеств произведения отдавались другим музейным собраниям или отправлялись на продажу, небольшая часть коллекции М. Н. Никонова была передана в Эрмитаж. Переписка из фондов М. Н. Никонова и П. Л. Вакселя, хранящаяся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, позволила уточнить датировки картин и историю их приобретения. Приводимые в письмах суммы дают представление о ценах на произведения испанских «римлян» в конце XIX в.: картины Гальегоса были приобретены М. Н. Никоновым за 1 600 и 2 000 лир, Барбудо — за 4 000 лир, Прадиллы — за 2 000 лир, но цена на работы последнего могла запрашиваться в 10 раз выше. В статье впервые указывается на связь эрмитажного этюда «Арабский часовой» Мариано Фортуну с его композициями «Заклинатели змей», уточняются детали ее продажи из мастерской художника после его смерти; впервые публикуются хранящиеся в Эрмитаже пейзаж Франсиско Прадиллы «Помпеи. Этюд», некогда входивший в коллекцию И. С. Остроухова, а также две акварели кисти Хосе Гальегоса и Хосе Вильегаса.

Ключевые слова: испанская живопись; Эрмитаж; Академия художеств; история коллекционирования; частное собрание; художественная выставка; стоимость картины; Никонов; Ваксель; Риццони; Мариано Фортуну.

Abstract. In the article, the author looks at a group of works from the State Hermitage Museum by Spanish artists working in Rome in the last third of the nineteenth century: Mariano Fortuny y Carbo, José Gallegos y Arnosa, Salvador Sánchez Barbudo, Ramon Tusquets Maignon, José Villegas Cordero, Enrique Serra Auqué, Francisco Pradilla, and Antonio Reyna Manescau. At the start of the twentieth century, most of these pictures belonged to Mikhail Nikonov, an official from Saint Petersburg, whose collection was formed with the active participation of Russian artist Alessandro Rizzoni, then mostly resident in Rome, and Platon Waxel, a publicist, music connoisseur, and collector of autographs. In 1902, on Nikonov's death, his collection was bequeathed to the Imperial Academy of Arts in Saint Petersburg. In the 1920s and 1930s, many works of art were transferred from the Museum of the Academy of Arts to other museums or sent for sale. A small part of Nikonov's collection was transferred to the Hermitage. Correspondence from the archives of Mikhail Nikonov and Platon Waxel in the Department of Manuscripts of the Russian National Library in Saint Petersburg throws light on the history of that collection. Thanks to these letters it is possible to clarify the dates when the paintings were executed or acquired and to learn about the prices of works paid for "Roman" Spanish painters at the end of the nineteenth century (paintings by Gallegos were acquired by Nikonov for 1 600 and 2 000 lira, those of Barbudo for 4 000 lira, of Pradilla for 2 000 lira, although the latter's works could cost ten times more). In the article, the author establishes for the first time that Mariano Fortuny painted *Arab Sentry* whilst working on *Snake Charmers* and clarifies certain details relating to the sale of *Arab Sentry* after Mariano Fortuny's death. Works from the Hermitage collection such as Francisco Pradilla's *Pompeii. Etude* (early twentieth century) from the collection of Ilya Ostroukhov in Moscow, and two watercolors by José Gallegos and José Villegas, are published here for the first time.

Keywords: Spanish painting; Hermitage; Academy of Arts; collecting; private collection; art exhibition; art prices; Nikonov; Waxel; Mariano Fortuny.

Коллекция испанской живописи XIX–XX вв. в Эрмитаже насчитывает чуть более 20 работ, большинство из которых вошло в научный каталог испанской живописи 2008 г., где автором соответствующего раздела был А. Г. Костеневич [4]. Написанные мной развернутые аннотации к ряду из них были включены в каталог выставки, посвященной испанскому искусству в Эрмитаже, прошедшей в Казани в 2011 г. [3]. Уточненные названия, датировки и раздел «Происхождение» отдельных картин частично были мной опубликованы в ката-

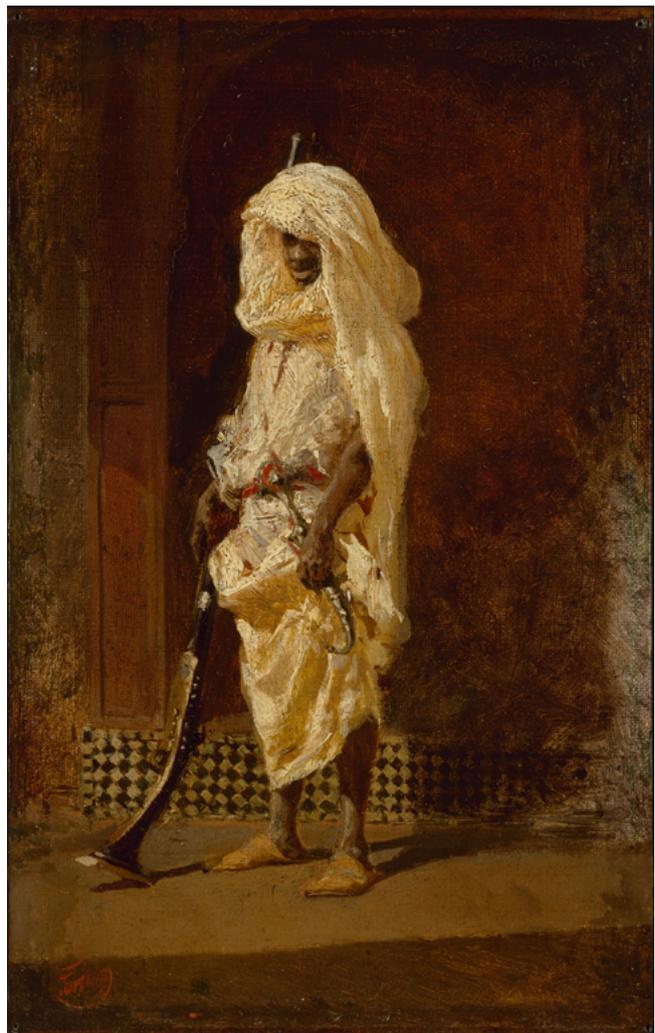
логе амстердамской выставки «Испанские мастера из Эрмитажа» 2016 г. [19].

Собрание испанских картин и рисунков XIX в. в Эрмитаже нельзя назвать репрезентативным и в полной мере отражающим широкую панораму искусства за Пиренеями в XIX — начале XX в. В то же время имена художников — Перес Вильямил, Федерико Мадрасо-и-Кунц, Мариано Фортуну-и-Карбо, Мартин Рико-и-Ортега, Винсенте Пальмароли — входят в перечень имен самых значительных живописцев Испании своего времени.

Отдельную группу составляют испанские мастера, работавшие преимущественно в Италии, чьи работы, созданные на Апеннинском полуострове, фактически не рассматривались ранее в совокупности. Между тем они составляют большую часть собрания испанских картин второй половины XIX в. в Эрмитаже. А архивные документы позволяют уточнить подробности заказа некоторых из них. Работам из собрания Эрмитажа, написанным испанскими мастерами, осевшими на долгое время в Италии в последней трети XIX в., посвящена данная статья.

Испанскую живопись XIX в. русская императорская семья не собирала. Как, впрочем, не собирала планомерно и живопись других европейских стран — те немногие итальянские или немецкие картины, которые оказались в царских резиденциях, привозились в основном из зарубежных турне, в которые Испания не включалась. И коллекция испанской живописи XIX в. — в общем-то, случайный набор произведений, разными судьбами оказавшихся в России. Эрмитажные картины отражают художественный вкус частного собирателя, чьи приобретения должны были составить коллекцию и сделаться украшением дома, вкус русского коллекционера искусства своего времени, еще не открывшего для себя живопись модернистов. Испания, давно утратившая былое политическое и финансовое могущество, в XIX в. оставалась страной малоизвестной и, следовательно, малоизвестной в Европе. В то же время испанские художники, получавшие образование в Королевской академии Сан-Фернандо и в Королевском музее Прадо, не были исключены из общеевропейской художественной жизни. Мимо них не прошли ни романтизм, ни ориентализм, ни импрессионизм и символизм. Собственно, на протяжении всего XIX в. национальные школы Европы не существовали как явления замкнутые и обособленные: художники свободно путешествовали, переезжали, оседали в чужих странах, знакомились с локальными традициями, ассимилировались к местным запросам, не теряя связи с родиной. Их картины коллекционерами приобретались преимущественно в двух главных художественных и коммерческих центрах того времени — Париже и Риме. Обе эти столицы сделали во второй половине XIX в. космополитичными ульями, кишевшими живописцами и собирателями самых разных национальностей. Именно там было приобретено русскими собирателями и большинство из анализируемых в статье работ.

Ключевой фигурой в испанском искусстве XIX в., объединившей в своей судьбе Париж в Рим, задавшей *modus vivendi* для мастеров испанской живописной колонии в Риме во второй половине XIX в., сделался Мариано Фортун (1838–1874). Достигнув шумной славы в Париже, он был первым испанцем, составившим во французской столице конкуренцию самым продаваемым французским мэтрам его времени, прежде всего, благодаря миниатюрной манере письма и ярким краскам, которыми сверкали его небольшие полотна. Необычайно талантливый и разносторонний, он в своем творчестве обращался как к теме востока, так и к сюжетам, особенно значимым для испанской культуры. Работая в духе Эрнеста Мейссонье (1815–1891), он приобрел небывалую популярность у современников. Его произведения не посылались на выставки — при появлении они немедленно расходились среди ценителей экзотических сюжетов, мерцающего колорита и тщательной выписанности деталей. Редкой удачей для московского коллекционера Б. П. Боткина считалась покупка уже после смерти Фортун сначала одной его картины, а затем и этюда, о чем написал А. М. Матушинский в первом обстоятельном обзоре творчества Фортун, вышедшем на русском языке в 1883 г. [7, с. 410]. Действительно, в каталоге коллекции Дмитрия Петровича Боткина, изданном в 1875 г., указана только одна картина Фортун — «Двор в Гренаде» [6, № 79], сейчас в ГМИИ им. А. С. Пушкина как «Испанский дворик» (инв. № Ж-2144), а в следующем перечне работ в коллекции Д. П. Боткина, опубликованном в 1882 г., указаны уже два произведения испанца, второе — «Этюд» [5, № 81]¹. А. Г. Костеневич указал, что данный этюд — это картина «Араб» из собрания Эрмитажа (Холст, масло. 26,5 × 17 см; инв. № ГЭ 7317) [4, № 186]² (Илл. 1). Однако в статье А. М. Матушинского приводится описание этюда: он изображает «стоящий у стены фаятон на красном ходу, запряженный серою, усталую лошаdkою, с дремлющим на козлах возницею» [7, с. 608]. Очевидно, что эрмитажный «Араб» в собрании Д. П. Боткина не входил.



Илл. 1. Мариано Фортун-и-Карбо. Арабский часовой. 1869. Холст, масло. 26,5 × 17 см. Инв. № ГЭ-7317 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребинин, Л. Г. Хейфец

Эстампиль *FORTUNY* в левом нижнем углу полотна указывает на то, что картина покинула мастерскую художника уже после его внезапной скорострительной кончины в Риме на 37 году жизни. Вслед за пышными похоронами все имущество его мастерской было заинвентаризировано и оценено. С большой долей уверенности эрмитажную композицию можно идентифицировать как обозначенную под № 50 «Sentinela arabe» с оценкой в 20 франков [16, р. 336]. Позже в Риме и Париже прошли посмертные аукционы работ из мастерской Фортун. В Париже аукцион в Отеле Дру начался 26 апреля 1875 г. Эрмитажный этюд обозначен в аукционном каталоге под номером 98: *Arabe en faction. Toile. H. 0 m, 25 c., L. 0 m, 15 c.* (Арабский часовой. Холст. 25 × 15 см). [13, р. 38]. В экземпляре каталога, хранящемся в Национальной библиотеке Франции, присутствуют карандашные пометки, обозначающие финальную стоимость проданных работ. Напротив картины «Арабский часовой» стоит пометка — 4 600 франков. Покупатель картины мной не установлен.

Вновь эрмитажный этюд документально фиксируется в московском собрании Ильи Семеновича Остроухова: в страховой описи его имущества, составленной в начале 1910-х гг., хранящейся в РГАЛИ, под номером 142 указана картина Фортун «Араб» с оценкой в 1 500 рублей (информация предоставлена Н. Ю. Семеновой). И. С. Остроухов активно приобретал произведения европейских художников в 1890-е — начале 1900-х гг. Очевидно, тогда «Арабский часовой» Фортун и попал в Россию. После революции на основе коллекции Остроухова был создан Музей иконописи и живописи. В 1929 г. он был ликвидиро-



Илл. 2. Мариано Фортуну-и-Карбо. Музыкант. 1869. Перо тушью. 29,7 x 19,3 см. Инв. № ОР-27114 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теренин, Л. Г. Хейфец

ван, и западная часть его коллекций была передана в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Среди прочих туда поступила картина Фортуну «Араб». В 1933 г. из ГМИИ «Араб» Фортуну вместе с «Пейзажем» Диаза дела Пенья (инв. № ГЭ-8324) были направлены в Эрмитаж в обмен на картины «Женщина с посудой» Мартина Дроллинга (инв. № Ж-2901) и «Ницше» Александра-Габриэля Декана (идентифицировать не удалось) (Архив ГЭ. Ф. 5. Оп. XII. Ед. хр. 28. Л. 157).

«Арабский часовой» входит в многочисленную группу этюдов на ориентальные мотивы, появление которых в творчестве Фортуну было спровоцировано его поездкой в Марокко. Ориентализм в 1860–1870-е гг. был в большой моде в Европе, и картины Фортуну на экзотические сюжеты были чрезвычайно популярны среди современников. Небольшой живописный набросок «Арабского часового», вероятно, появился в процессе работы Фортуну в Риме над композицией «Заклинатели змей», существующей в двух вариантах: один (1869), хранится в Художественном музее Уолтерса в Балтиморе (инв. № 37.117), другой (1870) — в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве (инв. № Ж-2142). Все три работы объединяет не только сходство во внешности моделей на первом плане, но и введенные в композиции предметы-аксессуары: искусной выделкой марокканское ружье, которое художник любил и включил еще в несколько композиций 1869 — начала 1870-х гг. Кроме того, на лежащем на первом плане заклинатель из московской версии надет пояс с тем же кривым кинжалом, что и на эрмитажном часовом. Несомненно, к этой группе примыкает и акварель «Сидящий араб» (ок. 1869, Художественный музей Гарварда, Музей Фогга, Кембридж, Массачу-

сетс, инв. № 1943.549), где моделью служил тот же натурщик, что и для «Арабского часового», а схематично трактованная архитектура фона очертаниями вторит дверному проему на эрмитажном этюде. Вероятно, тот же натурщик послужил моделью для одетого в яркий экзотический наряд, держащего на плечах уже упомянутое выше ружье «Арабского военачальника» (1870, Художественный институт Чикаго, Чикаго, инв. № 1983.382), фигуру которого Фортуну включил и в большую акварель «Торговец коврами» (1870, Музей Монсеррата, Монсеррат). Возможно, он же является героем полотна «Негр с папиросой» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, инв. № Ж-2998).

Кроме живописного этюда Фортуну в Эрмитаже хранятся также два его рисунка, созданные в Риме (на это указывает буква *R* в подписи художника). Оба значительно превосходят размером «Арабского часового»: «Музыкант» (1869, перо тушью, 29,7 × 19,3 см, инв. № ОР-27114) [19, № 55] (Илл. 2) и «Курильщик опиума» (1869, акварель, 38,5 × 49,8 см, инв. № ОР-27122) [19, № 56; 14, № 57] (Илл. 3). Рисунки поступили в Эрмитаж в 1923 г. из собрания графа Нарышкина. Виртуозно исполненные, они являются блестящими образцами мастерства Фортуну-рисовальщика, среди прочих графических техник предпочитавшего именно перовой рисунок и акварель. Оба рисунка описаны А. М. Матушинским: «1869-м годом помечена также и бывшая на нашей акварельной выставке в марте прошлого года, принадлежащая В. А. Нарышкину акварель, изображающая «Курильщика опиума». Говорят, за эту акварель было в свое время заплачено 25 тысяч франков. Теперь она, конечно, стоит еще дороже, но тем не менее ее нельзя отнести к числу лучших акварелей Фортуну. К тому же она и не закончена, а во многих местах запачкана. Только голова и одна рука «Курильщика» отделаны необыкновенно талантливо, да кое-где удивительно искусно и ловко тронут пестрый, красный с синим, ковер, висящий на стене, возле которой расположился курильщик. Рассказывают, что в работе этой акварели больше участие принимала шаловливая обезьяна Фортуну, залившая рисунок сеппиею и тушью³. Одновременно на выставке был также один из тех чудесных рисунков пером, которыми особенно славился Фортуну. Рисунок изображает в небольшом виде какого-то итальянского музыканта, с виолою за плечами. Но что это за превосходная, типическая фигура! Какое мастерство и оконченность в передаче костюма! В своем роде это — маленький *chef d'oeuvre*» [7, с. 431].

В этюде музыканта с повешенной за спину мандолиной Фортуну множественными бегло положенными штрихами метко схватывает позу натурщика, детали его костюма, восходящего к XVIII столетию. Подобная фигурная штудия могла быть затем использована художником при работе над жанровой историзирующей композицией. Сюжеты из «галантного» века в 1870-е гг. были чрезвычайно популярны в Париже и особенно поощрялись продавцом картин Гупилем. Впрочем, первые этюды Фортуну также хорошо продавались и по отдельности. Составлявшие, как писал Матушинский, «некоторым образом специальность Фортуну», они ценились за виртуозность и изящество исполнения. «Каждая самая маленькая фигурка в рисунке Фортуну свидетельствует о замечательной верности руки художника и об его неподражаемой способности схватывать самые характеристические черты известного лица. Несколькими ловкими чертами пера он передает всю игру физиономии, делает лицо мыслящим и живым. Но все подобные фигурки, в каких-нибудь полтора или два вершка величиною, представляют собою целый законченный тип, к полноте которого нельзя прибавить ни единой йоты» [7, с. 417]. Несомненно, эрмитажный лист входит в серию этюдов пером, для которых позировал один и тот же обладающий выразительными индивидуальными чертами натурщик. Часть их воспроизведена в фотоальбоме, изданном Гупилем в 1875 г. [17]. Это как связанные тематически с эрмитажным рисунком «Игрок на мандолине» [17, pl. IX] и «Гитарист» [17, pl. X] (модель на рисунке также играет на мандолине. — *Н. Д.*), так и не связанные с музыкальной тематикой «Инвалид» [17, pl. VII] и «Чтец» [17, pl. VIII]. Факсимиле с гравюры, исполненной по перовому рисунку Фортуну, где в качестве модели служил все тот же натурщик, опубликовано в статье А. М. Матушинского, в частности, в качестве примера превосходной работы художника в этой технике [7, на особом листе между с. 416 и 417].

«Курильщик опиума» написан Фортуну в тот период, когда его акварели уже имеют своего ценителя и воспринимаются как самостоятельные и самоценные листы. Как писал Матушинский, «Техническое мастерство Фортуну в акварельной живописи было поразительно... Виртуоз-художник иной раз творил истинные чудеса с акварельными красками» [7, с. 416]. Действительно, в технике акварели художник мог в полной мере воплотить свой живописный талант, позволить себе некоторую незавершенность целого, незасушенность деталей, которую, впрочем, отчасти критиковал Матушинский, характеризуя «Курильщика опиума» в приведенном выше отрывке. В акварелях Фортуну чаще встречаются такие характерные герои, как эрмитажный курильщик, чье старческое тело напоминает тела персонажей Хуседе Риберы. Его поза так убедительна, что кажется, будто художник действительно подсмотрел эту сцену в жизни. Однако это, несомненно, постановочный этюд. И натурщик послужит Фортуну моделью для других композиций, в частности, для двух хранящихся в Художественном музее Уолтерса (Балтимор) акварелей «Верные друзья» (1869, инв. № 37.970) и «Разбойник» (под таким названием воспроизведена Гушилем [17, pl. XIII] (1869, инв. № 37.965), акварели-этюда «Мужчина с полубогаженным торсом, стоящий спиной» (галерея Guillermo de Osma, Мадрид), а также перового рисунка «Этюд сидящего мужчины» (Музей изобразительных искусств и археологии, Безансон, инв. № D.1067) и карандашных набросков «Обнаженный мужчина со спины» (Британский музей, Лондон, инв. № 1950.0520.15) и «Иов» [17, pl. II].

Ажиотаж вокруг творчества и личности Мариано Фортуну породил целую плеяду его последователей и подражателей как во Франции, так и в Италии. В Риме его влияние особенно

ощутимо в работах таких представленных в Эрмитаже мастеров испанской колонии последней трети XIX в., как Хосе Гальегос-и-Арноса, Сальвадор Санчес Барбудо и отчасти Рамон Тускетс-и-Майнон. Полотна этих испанских «римлян» попали в Петербург благодаря покупкам, сделанным М. Н. Никоновым, петербургским чиновником, увлекавшимся коллекционированием европейских и русских художников. Согласно сведениям, приводимым В.-И. Т. Богдан, Михаил Николаевич Никонов (1832–1902) был выпускником Санкт-Петербургского университета, служил в Министерстве иностранных дел, а также в Главном управлении Российского общества Красного Креста [1, с. 337]. Первые приобретения картин относятся к 1887 г. Но большинство — два десятка полотен и рисунков современных итальянских и испанских мастеров — было куплено в 1890-е и в 1900 г., большей частью — в Риме. По примеру прочих собирателей своего времени, Никонов привозил из Италии и других мест не только произведения живописи и скульптуры, но и предметы утвари. Так, в адресованном Никонову письме от 10 (22) ноября 1891 г. из Рима посол России в Италии, в прошлом географ и геолог, Александр Егорович Влангали (1824–1908), описывая свою поездку во Флоренцию, сетует, что не может ходить по антикварам вместе с ним (ОР РНБ. Ф. 521. Ед. хр. 34. Л. 17 об.). А письмом, отправленным чуть ранее, 22 октября (3 ноября) 1891 г. (Рим) он в частности, оповещал: «Сегодня отправляются к Вам Ваши фонари в двух ящиках. Они получены были сюда в довольно плачевном виде, так как купец не дал себе труда хорошо их упаковать. Из лампочек 6 были разбиты. Я велел поискать здесь и нашел дюжину, которую Вам посылаю» (ОР РНБ. Ф. 521. Ед. хр. 34. Л. 12). Вероятно, фонари также были куплены на каком-то развале или в антикварной лавке. На фотографии интерьера



Илл. 3. Мариано Фортуну-и-Карбо. Курильщик опиума. 1869. Акварель. 38,5 x 49,8 см. Инв. № ОР-27122
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребинин, Л. Г. Хейфец



**Илл. 4. Хосе Гальегос-и-Арноса. Процессия в Севильском соборе. 1893-93. Дерево, масло. 78 x 45 см. Инв. № ГЭ-6734
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теренин, Л. Г. Хейфец**

дома М. Н. Никонова убранство его уютных комнат говорит о вкусе владельца к мебели и утвари эпохи Людовиков и второго рококо. Старинный святильник висит между покрывающими всю плоскость стен картинами разного, но в основном небольшого формата [11, № 16].

Активное участие в создании коллекции произведений живописи М. Н. Никонова принимал его прежний сослуживец по Министерству иностранных дел и соратник на благотворительной стезе Платон Львович Ваксель (1844–1918), знаток музыки, публицист, коллекционер автографов, рисунков и портретов русских и иностранных знаменитостей. В 1902 г. после смерти М. Н. Никонова его коллекция, согласно завещанию, была передана П. Л. Вакселем в Императорскую Академию художеств. В ее отчете за 1902 г. приведен список, составленный П. Л. Вакселем, указавшим кроме имен художников и названий картин дату приобретения работ собирателем. Всего в списке значатся 56 произведений из коллекции Никонова: 13 картин и акварелей испанских живописцев, столько же итальянских, три французские, три немецкие, 18 русских, палитра с эскизами, а также три итальянские скульптуры и два столика [9]. Три работы происходили из собрания самого П. Л. Вакселя. Кроме художественных работ П. Л. Ваксель передал в Академию художеств

альбом фотографий с картин собрания М. Н. Никонова [11], уникальный фотодокумент, позволяющий идентифицировать воспроизведенные в нем работы. В 1920–1930-е гг. собрание Музея Академии художеств раскассировалось. Среди прочих коллекция М. Н. Никонова была разрознена. Две картины по-прежнему принадлежат Музею Академии художеств, несколько работ были переданы в Эрмитаж. Местонахождение большинства составивших ее произведений неизвестно.

Третьим своеобразным агентом М. Н. Никонова в Риме, ведшим переговоры с художниками, рекомендовавшим коллекционеру то или иное новое имя, был профессор Академии художеств Александр Антонович Риццони (1836–1902). Очевидно, именно ему принадлежит выбор первого из «фортунистов», купленных М. Н. Никоновым, — Хосе Гальегоса-и-Арносы (1859–1917). Гальегос жил в Италии с 1878 г., обосновавшись прочно в Риме к началу 1890-х гг. К этому времени художник, окончив Академию Сан-Фернандо, побывал в Танжере, а затем несколько лет провел в Венеции, куда приехал специально для знакомства с работами своего кумира Мариано Фортунни. К 1880-м гг. художник определился с набором тем и приемов, принесших ему популярность у коллекционеров, а с ней достаток и независимость.

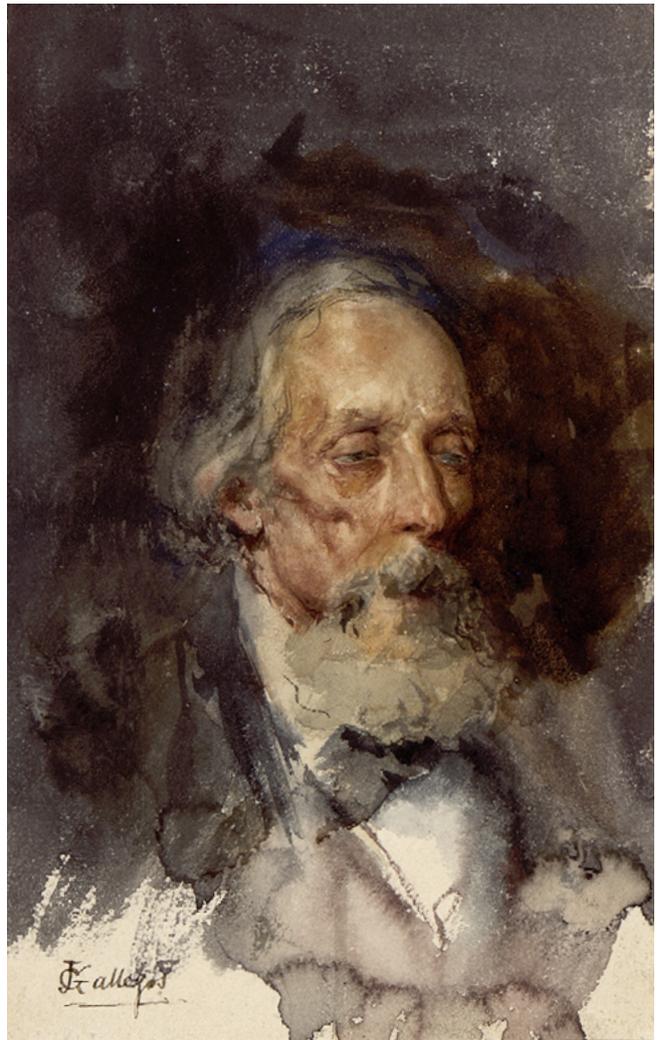
Картины Хосе Гальегоса редки в музейных собраниях, что делает значимым наличие его работы «Процессия в Севильском соборе» (дерево, масло, 78 × 45 см, инв. № ГЭ-6734) [11, № 7; 9, с. 45, № 7; 4, № 168] в Эрмитаже (Илл. 4). Один из самых успешных живописцев испанской колонии в Риме, он выступался редко, а после случая, когда вандал повредил одну из его картин, и вовсе перестал показывать работы публике. Обзаведясь собственным дилером — van Buerle из Берлина, художник мог не беспокоиться о поиске покупателей. Но картина из эрмитажного собрания была заказана художнику М. Н. Никоновым еще до появления дилера, и поспособствовал заказу А. А. Риццони. В Эрмитаже хранится акварель Гальегоса «Портрет пожилого мужчины» (18,7 × 12 см, инв. № ОР-40464. Первая публикация) (Илл. 5), которая, как и картина, поступила из Музея Академии художеств, куда была передана П. Л. Вакселем, указавшим датой ее исполнения 1894 г. [9, с. 45, № 9 как «Эскиз старика»]. Последний получил ее в подарок от А. А. Риццони, а тот в свою очередь от самого Гальегоса, возможно, в знак признательности за посредничество [1, с. 338]. Примечательно, что ни колорит, ни манера исполнения этого мастерски сделанного акварельного этюда, где художника извлекает живописность из специфических возможностей этой графической техники, не имеют ничего общего с классическими, скрупулезно выписанными живописными работами Гальегоса, требовавшими от него усердия, усидчивости и времени.

Согласно списку П. Л. Вакселя, работа над «Процессией в Севильском соборе» была начата в 1893 г., но закончена годом позже. Подтверждают это письма из фондов М. Н. Никонова и П. Л. Вакселя, хранящиеся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Судя по ним, за ходом создания «Процессии в Севильском соборе» следили, кажется, все знакомые Никонова в Риме. Так, в письме от 9 января 1894 г. из Рима Риццони сообщает Михаилу Николаевичу: «Картина у Gallegos идет хорошо, но сделано еще мало. <...> Я просил его не торопиться, ибо знаю, что это было бы в ущерб картине. На мой взгляд желательно кончить до мартовской выставки в Петербурге» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 1 об.). 8 (20) февраля 1894 г. из Рима Влангали сообщает: «Картина Галлигас, как мне говорили, продвигается; но едва ли успеет к марту, так как бедный артист очень хворает ревматизмом в ногах» (ОР РНБ. Ф. 521. Ед. хр. 34. Л. 26). Очевидно, что художник не закончил картину ни к марту, ни к апрелю. 17 апреля Риццони пишет из Рима: «Картинка Ваша у Gallegos идет хорошо, слежу за ним строго, бываю два раза в неделю — думаю, Вы ее получите не ранее конца мая или начала июня. Картина эта длинна, в мой сундук не входит, иначе я бы ее привез» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 16 об.). Но картина не завершена даже к началу декабря: 3 декабря из Рима Риццони пишет: «Картина Ваша еще не кончена — Gallegos завален работами для Von Buerle в Берлине, который забрал у него почти всё: он просит Вас подождать немного. Ждать вообще очень полезно и вот почему. За дружеским обедом и за бутылкой шампанского мне удалось убедить его сделать уступок. Вы получите картину

за 1 600 лир, да еще в прекрасной раме. Деньги Ваши 2 144 лиры у меня. Я Галлегосу вручу 1 600 лир по получении картинки» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 29). В письме от 14 декабря 1894 г., отправленном из Неаполя, П. Л. Ваксель сообщает Никонову: «Гальегос обещал[ся?] кончить [картину], но я не успел побывать у него» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 3). Свое обещание художник на этот раз сдержал — на картине стоит дата 1894 г. — но, видимо, поспешность не целиком устроила Риццони. Уже 7 января он пишет Никонову из Рима: «Gallegos кончил Вашу картинку торопясь — если Вы найдете, что она кое-где trascurato [исполнена небрежно. — Н. Д.], то пришлите картинку назад со следующим курьером, и он обязан будет переписать, поправить на то что укажете — я ставил Gallegosy такие условия. Денег я ему не заплачу пока не получу Ваш ответ. Картинку, в случае присылки обратно в Рим, нужно прислать без рамы. Картинка милая и очень изящная, краски сильно пожухли, что чрезвычайно вредит общему впечатлению, фон мутный, не удаляется, нет глубины. Крыть лаком нельзя, надо выждать месяца два, три» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 8, Л. 8 об.). В марте 1895 г. Риццони сообщает Никонову: «Вчера я вручил Gallegos-у 1 600 лир за его картинку. Хотел только платить, когда получу от Вас известие, что Вы довольны, но от Вас нет известий и я более не мог удерживать деньги» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 13). Очевидно, Никонов не просто остался доволен прибывшей картиной Гальегаса, но поспешил попросить Риццони заказать новую. 18 марта Риццони сообщает: «Глубокоуважаемый Михаил Николаевич, по получении Вашей телеграммы тотчас пошел к Gallegos — у него я застал берлинского торговца Van Buerle, который хотел забрать все картинку. Отозвав его в сторону, просил его об уступке «Исповеди» за 1 500 лиры — он отказал мне в этом, ибо Van Buerle предложил ему 2 000. Картинка эта еще не окончена. Если Вы решите ее взять, то за Вами le droit за 2 000 лир. Это составляет по настоящему курсу около 700 рублей. Я очень сожалею, что не удалось получить эту картину за 1 500, не подвернись этот Van Buerle, то это удалось бы непременно. Если Вы раздумаете, то это ничего, не стесняйтесь этим несколько — продажа этой картинке для него обеспечена. Gallegas переехал на Babuino № 39 — Via del Babuino, 39. José Gallegas. Roma» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 27, Л. 27 об.). Обе картины в 1902 г. были переданы П. Л. Вакселем в Академию художеств. В Российской национальной библиотеке хранится небольшая записка, отправленная 21 декабря Гальегосом из Рима П. Л. Вакселю, в которой художник сообщал, что с радостью узнал новость о том, что его картины имеют честь быть принятыми в Императорскую Академию художеств (ОР РНБ. Ф. 123. Ед. хр. 587).

Эрмитажная «Процессия в Севильском соборе» по сюжету чрезвычайно характерна для творчества Гальегоса 1890-х гг. Если не считать венецианские виды, написанные еще в «доримский» период, то большая часть его картин так или иначе связана с испанской тематикой. Его изображения интерьеров Севильского собора со сценами религиозных обрядов и процессий ценились за скрупулезно выписанные архитектурные элементы и детали туалетов, искусную работу со светом и фактурой. В его римской мастерской, больше похожей на антикварный магазин, по примеру мастерской Фортуну хранились сотни предметов утвари, которыми он щедро наполнял свои композиции. При этом от живописи Фортуну его работы отличает большая эмалевидность письма, меньшая гармоничность колорита и предельная детализация живописного повествования. Неоднократно Гальегос создавал версии сцен с участием мальчиков хора. Одна — со схожей с эрмитажной композицией, архитектурными деталями и центральным персонажем — «Мальчики хора» (ок. 1885 — 1890) хранится в Музее Кармен Тиссен в Малаге.

Полотно другого некогда популярного испанско-римского «фортуниста», земляка и друга Гальегоса, Сальвадора Санчеса Барбудо (1858–1917) «Концерт» (холст, масло, 58 × 80 см, инв. № ГЭ-6736) [4, № 165] (Илл. 6) было приобретено Никоновым в 1900 г. [9, с. 44, № 3; 11, № 3]. Судя по письму Риццони от 18 сентября 1900 г., художнику за картину были переданы 4 000 лир (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 21). То есть за холст Барбудо Никонов заплатил цену, в два раза превышающую цену, запрошенную шестью годами ранее за картину Гальегоса. Картина входит в серию работ, созданную Барбудо Санчесом на рубеже 1900-х гг.,



**Илл. 5. Хосе Гальегос-и-Арноса. Портрет пожилого мужчины. 1894. Акварель. 18,7 × 12 см. Инв. № ОР-40464
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец**

где в качестве персонажей выступали кардиналы. Выбрав временем действия для своих костюмированных сцен галантный XVIII век, художник приемы Фортуну довел до грани кича.

20 июля 1900 г. картины Барбудо и итальянского художника Форти, заказанные М. Н. Никоновым, были отправлены высокой скоростью в Петербург и застрахованы на 5 000 франков. Об этом сообщает Риццони из Сорренто в письме П. Л. Вакселю от 29 июля 1900 г., добавляя: «Думается мне, что вещи эти ему должны понравиться» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3668. Л. 5, Л. 5 об.). Очевидно, что выбор холста Барбудо, как до этого и работ Гальегоса, был сделан, прежде всего, А. А. Риццони, чья собственная манера была во многом близка чрезвычайно детализированной, миниатюрной технике этих художников, которая предполагала пристальное разглядывание их произведений, порой с использованием увеличительных стекол: большой и три малых увеличительных стекла для «Исповеди» Гальегоса, «Кардинала» Риццони и «В молитве» Кронбергера П. Л. Ваксель передал в Академию художеств среди прочих предметов, служивших для показа и освещения коллекции Никонова [9, с. 53]. Значительно отличается от них картина третьего «фортуниста» из собрания М. Н. Никонова — каталонца Рамона Тускетса-и-Майнона (1837–1904) «Птичий двор» (холст, масло, 62,3 × 50,3 см, инв. № ГЭ 7531) [11, № 15; 9, с. 46, № 15; 4, № 185 как Тускетс-и-Меньон⁴] (Илл. 7). Обыденный сюжет трактован Тускетсом в реалистичной манере. Колористическое богатство достигается за счет выявления живописной красоты в прозаичных деталях. Изо-



Илл. 6. Сальвадор Санчес Барбудо. Концерт. 1900. Холст, масло. 58 x 80 см. Инв. № ГЭ-6736
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теренин, Л. Г. Хейфец

бражение буквально напоено солнечным светом. Познакомившись с Фортунни, Тускетс поначалу заразился от него увлечением ориентальными сюжетами. Однако работа в Неаполе привела к освобождению манеры каталонца от детализированности и подчеркнутой завершенности каждого миллиметра изображения, характерных для фортунистов Гальегоса и Барбудо. Имена каталонских художников наиболее часто встречаются в описи фонда П. Л. Вакселя из Отдела рукописей РНБ. Очевидно, что Платон Львович бывал в Барселоне и поддерживал контакты с каталонской живописной общиной в Риме. Возможно, этим объясняется выбор работы именно Тускетса для пополнения коллекции М. Н. Никонова. Эрмитажный холст обозначен в описи Вакселя как «Старуха с курами» с пометкой, что он приобретен в Риме в 1900 г. [9, с. 46, № 15]. Исходя из собирательской практики Никонова, покупавшего «свежие» картины, можно уточнить датировку «Птичьего двора» Тускетса-и-Майнона: работа была создана в конце XIX в., предположительно в 1899–1900 гг.

Благодаря списку П. Л. Вакселя точную датировку 1894 г. получает и холст «Два сенатора» Хосе Вильегаса (холст, масло. 85 × 67, инв. № ГЭ 6732) [11, № 4; 9, с. 44, № 4 как «Этюд двух сенаторов к его картине “Коронавание догарессы Фоскари”»; 4, № 167]: Хосе Вильегас Кордеро (1844–1921), крупнейший художник Севильи последней четверти XIX — начала XX в. Начав обучение в мастерской севильского живописца Хосе Мария Ромеро и продолжив его в Художественной школе Севильи, Хосе Вильегас уже в 16 лет продал первую работу. В Мадриде, где он копирует в Прадо полотна Веласкеса и Гойи, среди его друзей — Мариано Фортунни и Эдуардо Розалес. В 1868 г. он отправляется в Италию, где проведет 33 года, преимущественно в Риме и Венеции. Его дом с 1880-х превратился в место частых встреч испанской художественной общины в Риме. В 1898 г. он возглавил Испанскую академию в Риме, в 1901-м — Музей Прадо. В собрании Эрмитажа хранятся две его картины, сюжетно связанные с двумя самыми знаменитыми его капитальными полотнами. Как

обозначено П. Л. Вакселем в списке переданных в Академию художеств работ и определено А. Г. Костеневичем в каталоге коллекции Эрмитажа, этюд двух голов сенаторов появился в связи с работой Вильегаса над масштабной композицией «Триумф догарессы Фоскари» (Музей Общества Цинциннати, Андерсон Хаус, Вашингтон) [9, с. 44, № 4; 4, № 167]. Ваксель пометает в списке, что картина была приобретена через него у художника в Риме в 1897 г. Очевидно, этот этюд был выбран среди других картин в мастерской художника, который его подписал и направил 1 апреля 1897 г. Вакселю с сопроводительной запиской: «Господин Платон де Ваксель, посылаю Вам уже подписанную картину...» (ОР РНБ. Ф. 123. Ед. хр. 750). Возможно, и выбор работы в данном случае был сделан Платоном Львовичем, предпочитавшим живопись более полнокровную, чем произведения «классических» фортунистов.

Не исключено, что с работой над «Триумфом догарессы» или другими холстами на сюжеты из истории Венеции связано появление хранящейся в Эрмитаже большой метровой акварели Вильегаса «Утомленный герольд» (акварель по наброску карандашом, 98 × 64 см, инв. № ОР-43453. Первая публикация) (Илл. 9), поступившей в музей в 1939 г. из Государственного музейного фонда. Натурщик в костюме герольда, посаженный художником в высокое готическое кресло, увенчанное резным балдахином, держит на коленях поднос с венком. В окончательной версии композиции «Триумфа догарессы» венки украшают головы пажей, стоящих в левой нижней части холста, но в вариантах частей этой композиции встречаются и фигуры пажей с венками на подносах, как и в рассматриваемом листе. Несмотря на схожесть мотива, эрмитажная акварель создавалась, очевидно, в качестве самостоятельного и самоценного произведения. От монументальных произведений художника на сюжеты из венецианской истории ее выгодно отличает свежесть и насыщенность палитры, блеск и артистизм исполнения, в чем прослеживается преемственность Вильегаса от Фортунни.



Илл. 7. Рамон Тускетс-и-Майнон. Птичий двор. 1899-1900 (?). Холст, масло. 62,3 x 50,3 см. Инв. № ГЭ-7531
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теренин, Л. Г. Хейфец

Другой важнейшей сюжетной линией для Вильегаса была связанная с его родным городом тема корриды. Хранящаяся в Эрмитаже картина «Прощание тореро» (холст, масло, 69 × 110 см, инв. № ГЭ-8534) [4, № 166; 19, № 57] (Илл. 10) входит в серию полотен, посвященных эпизодам из жизни тореро, кульминацией которой сделалась «Смерть наставника» (1884, Музей изобразительных искусств, Севилья), где сцена угасания знаменитого тореро в окружении многочисленных учеников подана по законам большой исторической композиции на холсте размером 330 × 505 см. В эрмитажной молчаливой сцене влюбленные сдержанны, словно скованы условностями. Художник тщательно передает все детали костюмов тореро, за-

ставляя сверкать золотое шитье. Вместе с тем полотно лишено эмалевидной гладкости, свойственной последователям манеры Фортунни: маэстрия мазков скорее напоминает об усвоении Вильегасом уроков Веласкеса и Гойи. Работа была воспроизведена в каталоге выставки, прошедшей в Севилье и Кордове в 2001 г., с указанием даты — ок. 1888 г. — и прежнего местонахождения в частном собрании Москвы [15, с. 353, № 115]. В коллекцию Эрмитажа картина была приобретена в 1946 г. у Л. М. Кранц за 2 000 рублей.

Из собрания Никонова происходит пейзаж ученика Вильегаса, уроженца Малаги Антонио Марии Рейна де Манескау (1859, Коин — 1937, Рим) «Джудекка» (холст, масло, 25 × 50 см,



Илл. 8. Хосе Вильегас Кордеро. Два сенатора. 1894.
Холст, масло. 85 x 67 см. Инв. № ГЭ-6732
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

инв. № ГЭ-6742) [11, № 11; 9, с 45, № 11; 8, № 54] (Илл. 11), не вошедший в последний эрмитажный каталог испанской живописи, возможно, из-за схожести в манере исполнения с итальянскими мастерами того времени. Еще в период учебы в Школе изящных искусств в Малаге живописец начал выставляться, обратив на себя внимание костюмными постановками. В 1882 г. он получил стипендию на поездку в Рим, где посещал студию Вильегаса. Здесь он сблизился с художниками испанской колонии, сделавшись завсегдатаем знаменитого Кафе Греко. В 1885 г. Рейна отправился в Венецию, где влился в круг живописцев, специализирующихся на написании видов Венеции небольшого формата. Его манеру отличает особая любовь к передаче игры солнечного света, сверкающего на фасадах знаменитых венецианских построек и отражающегося в воде. Виды, создаваемые Антонио Рейна, нарядны и праздничны. При этом с топографий Венеции он мог обращаться произвольно. Так, в левой части эрмитажного пейзажа изображена находящаяся в венецианской сестрере Сан-Марко церковь Санта-Мария-дель-Джиллио (другое название — Санта-Мария-Дзобениго). Считается, что она была основана еще в IX в. семейством Дзобениго, но от старого здания ничего не сохранилось после перестройки начала XVII в. по проекту архитектора Джузеппе Сарди. Рейна несколько раз писал церковь Санта-Мария-дель-Джиллио, слегка изменив ее облик (сместив колокольню ближе к входу) и, что особенно важно, варьируя ее местоположение. Само здание стоит неподалеку от площади Сан-Марко и театра «Ла Фениче», посреди очень плотной застройки, которая его теснит. В эрмитажной композиции художник перенес церковь на мыс острова Джудекка, «выстроив» перед ней небольшую площадь с причалом и дополнив пейзаж открывающимся с острова видом на церковь Санта-Мария-делла-Салюте. Лодка с ярким парусом взамен неперменной гондолы также сделалась своего рода «визитной карточкой» Антонио Рейна, окрашивая в романтические обертона многие

виды мастера. Согласно П. Л. Вакселю, М. Н. Никонов приобрел это венецианское каприччо в Риме в 1900 г. [9, с. 45, № 11]. Думается, что этим годом можно, предположительно, и датировать холст Рейна.

Из собрания М. Н. Никонова в Императорскую Академию художеств среди прочих был передан пейзаж еще одного каталонского живописца Энрике Серры-и-Ауке «Болото в римской Кампанье». Большую часть жизни Энрике Серры-и-Ауке (1859–1918) провел в Италии. С середины 1890-х гг. он неоднократно разрабатывал полюбившийся публике мотив: пустынная местность, неподвижная стоячая вода, окруженная зарослями. На каменных плитах, словно медленно плывущих в тишине, может стоять часовня (как в нашем случае), стела или другая плита. Живописец слегка менял композицию и колорит, варьируя время суток и время года. В Екатеринбургском музее изобразительных искусств хранится поступивший в 2010 г. от Т. Н. Калининой «Пейзаж с руинами католической часовни» (холст, масло, 44 × 81 см, инв. № Ж-2421), довольно схожий по размерам и композиции с работой из собрания Никонова [11, № 59 с подписью карандашом: “Madonna degli paludi” в Римской Кампанье; 8, с. 46, № 14], но ей не идентичный. Парный к нему холст «Идолице» (холст, масло, 44 × 80,5 см, инв. № Ж-1530) поступил в Екатеринбургский музей изобразительных искусств в 1986 г. и в свое время был приобретен прежней владелицей в 1946 г. в свердловском «Пассаже». На парность картин указывают не только общность композиционного построения и схожесть в размерах, но и одинаковые оригинальные резные рамы с указанием фамилии художника в центре нижней планки. Возможно, обе попали на Урал из Германии после окончания войны или были привезены в Свердловск при эвакуации. В последнем случае можно предположительно связать их с показанными в 1900 г. на Первой испанской художественной выставке в Петербурге полотнами Серры «Утро (Римская кампанья)» и «Вечер (Римская кампанья)» [10, с. 18, № 242 и 243]. Этот сюжет так подробно рассматривается, поскольку в Эрмитаже хранится еще один вариант самой тиражируемой композиции Серры — «Закат солнца на Понтийских болотах» (холст, масло, 53,5 × 75 см, инв. № ГЭ-10392) [4, № 180 как «Пейзаж с часовней»] (Илл. 12). Данная версия, в отличие от екатеринбургской, решенной в торжественных золотистых, охристых и багряных тонах, тяготеет к голубовато-фиолетовой гамме сумерек. Всполохи заката, часовня посреди уснувших вод, мерцающие золотом древние иконы, одинокая лампада — все это создает атмосферу таинственности и многозначности, характерную для символизма, которому частично творчество Серры этого времени. Эрмитажная версия подписана и датирована художником 1901 г., да и по размерам отлична от той, что входила в собрание Никонова. Однако, возможно, именно она показывалась на Выставке картин иностранных художников в Москве в 1901 г., и ее название приведено в публикациях 2011, 2015 гг. [3, № 30; 19, № 59] и в данной статье согласно названию, указанному в каталоге [2].

Хранящийся в Эрмитаже небольшой этюд Франсиско Прадильи-и-Ортиса (1848–1921), мастера монументальных исторических постановок, портретов, жанровых сценок, пейзажей, происходит из собрания Ильи Семеновича Остроухова. В 1874 г. Прадилья в числе первых студентов был отправлен пенсионером в Испанскую академию в Риме. В Вечном городе художник прожил более 20 лет, вернувшись в Мадрид в 1896 г. по получении назначения на должность директора Музея Прадо. Восемь месяцев Прадилья занимал пост директора Испанской академии в Риме, после чего добровольно ушел в отставку, сославшись на то, что бумажная бюрократия отнимает слишком много времени. Еще в годы пенсионерства Прадилья написал свою самую знаменитую капитальную картину на исторический сюжет — «Донья Хуана Безумная» (1877, Музей Прадо, Мадрид), которая принесла ему почетные медали на Национальной выставке в Мадриде и Всемирной выставке в Париже 1878 г., а также европейскую известность. В 1881 г. Бартоломе Маурой-и-Мантанаром был исполнен воспроизводящий ее офорт, два оттиска которого хранятся в Эрмитаже (инв. №№ ОГ-355390, ОГ-355391). Небольшой эрмитажный холст «Помпеи. Этюд» (холст, масло, 17 × 27 см, инв. № ГЭ-8934. Первая публикация) (Илл. 13) был исполнен Прадильей, несомненно, в годы его пре-



Илл. 9. Хосе Вильегас Кордеро. Утомленный герольд. Акварель по наброску карандашом. 98 x 64 см. Инв. № ОР-43453
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребинин, Л. Г. Хейфец



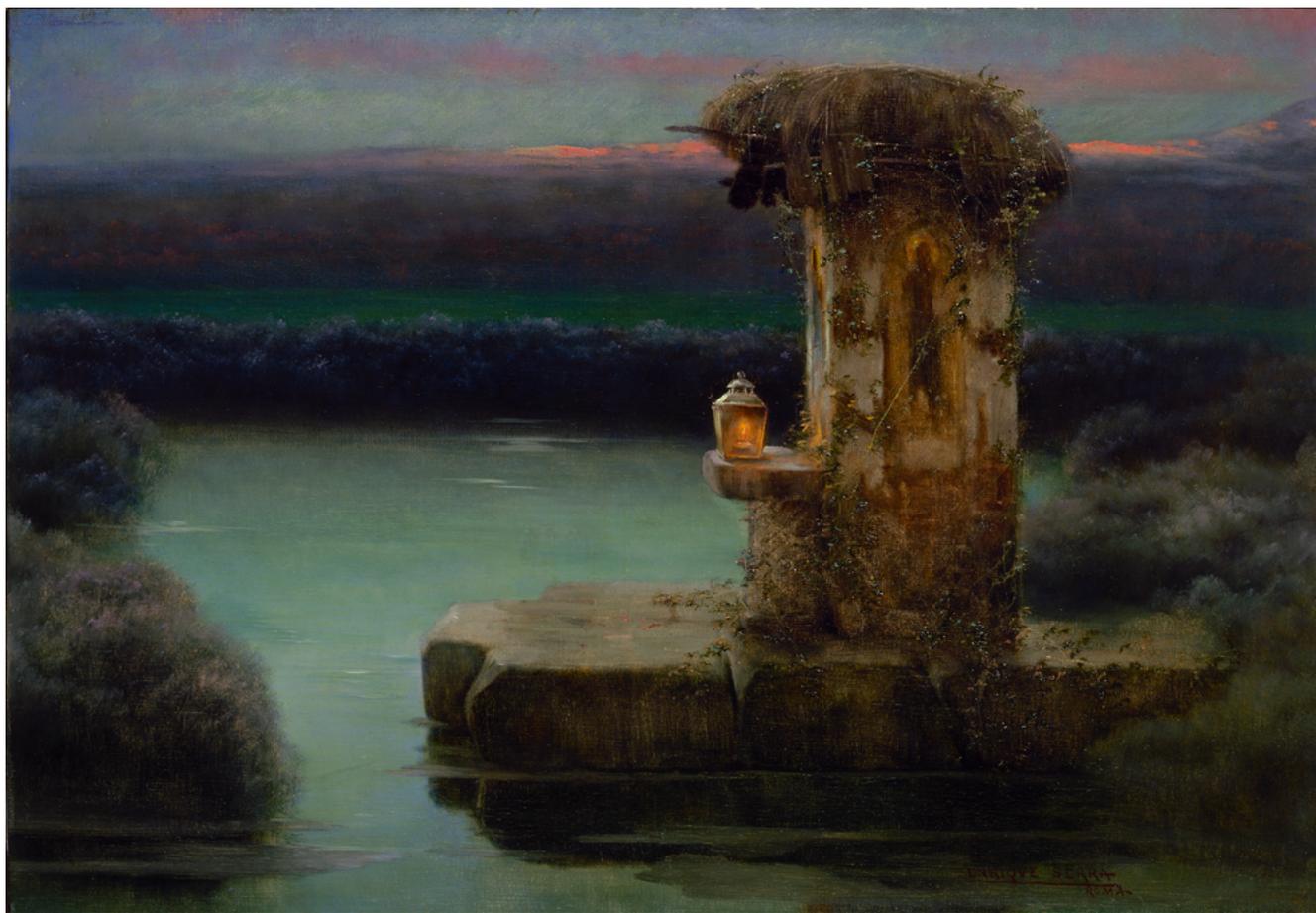
Илл. 10. Хосе Вильегас Кордеро. Прощание тореро. Ок. 1888. Холст, масло, 69 x 110 см. Инв. № ГЭ-8534
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теренин, Л. Г. Хейфец



Илл. 11. Антонио Мария Рейна де Манескау. Джудекка. 1900 (?). Холст, масло, 25 x 50 см. Инв. № ГЭ-6742
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теренин, Л. Г. Хейфец

бывания в Италии. При поступлении в Эрмитаж он был занесен в инвентарь под названием «Форум в Помпее», что неточно. Художник сделал набросок атриума и перистиля Дома цветных капителей (ранее его называли Домом Ариадны) в Помпеях (VII.4.31, 51). Раскопанный в 1822, 1832–1833 и 1846 гг., он был одной из самых посещаемых достопримечательностей антично-

го города в середине XIX в. К нынешнему времени цвет колонн и стен дома изрядно потускнел, и памятник утратил былую нарядность, которая, видимо, привлекла Прадилью. Стремящийся к подробности и обстоятельности рассказа в больших исторических полотнах, художник работает гораздо свободнее в беглых этюдах, исполненных импровизационно. Для них Прадилья не-



Илл. 12. Энрике Серра-и-Ауке. Закат солнца на Понтийских болотах. 1901. Холст, масло. 53,5 x 75 см. Инв. № ГЭ-10392
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребинин, Л. Г. Хейфец

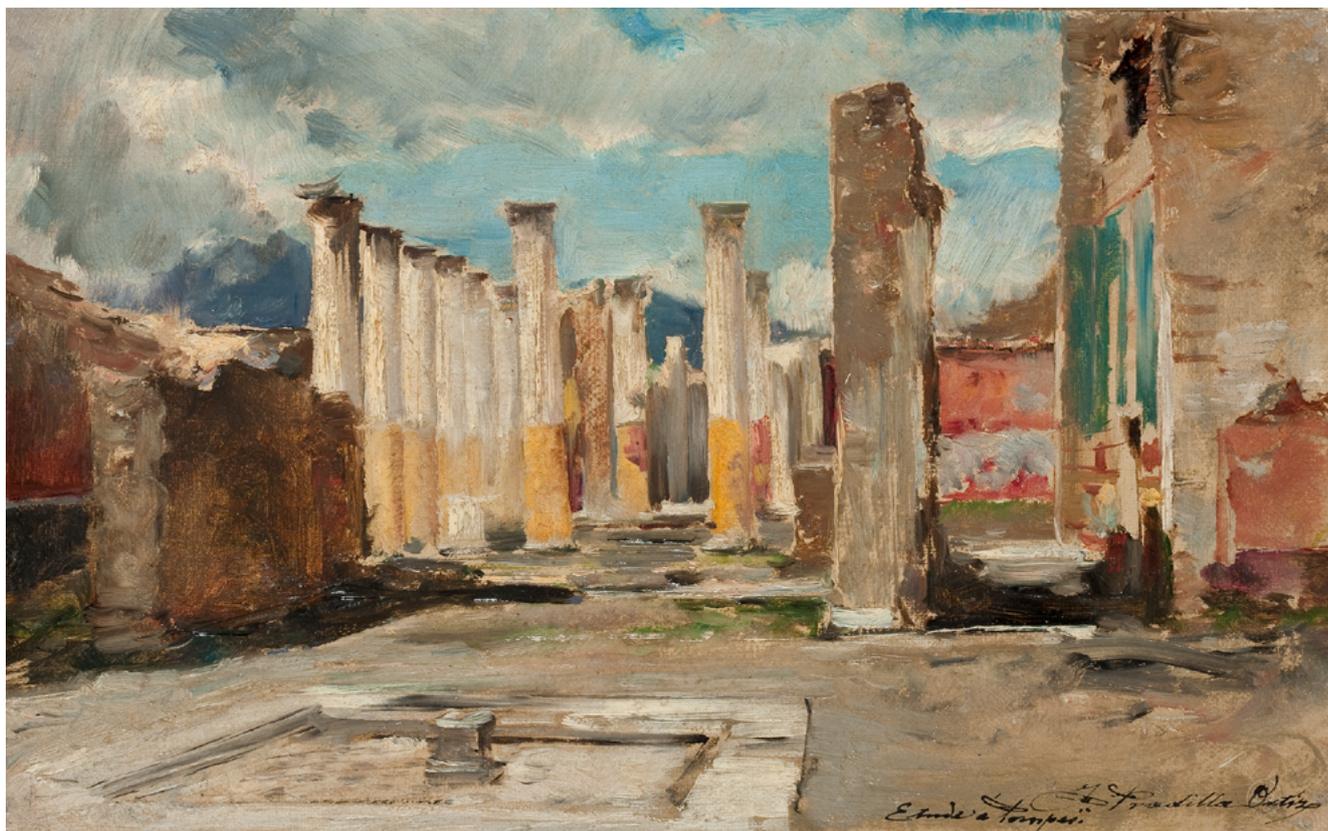
редко использовал холсты, доски или картоны формата, схожего с тем, на котором исполнен и этюд Помпей. В качестве примера можно привести хранящийся в Музее Прадо пейзажный набросок с видом Капри (1878, дерево, масло, 27 × 17 см, инв. № P004585) или хранящийся в частном собрании этюд «Понтийские пруды» (1895, картон, масло, 17,5 × 28 см) [18, № 10].

Пока неизвестна история приобретения этюда Прадилли И. С. Остроуховым, обладавшим в своем собрании еще двумя его работами, сейчас хранящимися в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве (инв. № Ж-3471; Ж-3472). В страховой описи его имущества картина Прадилли «Помпей» обозначена под номером 128 и оценена в 300 рублей (информация предоставлена Н. Ю. Семеновой).

По архиву П. Л. Вакселя можно составить представление о стоимости картин Прадилли в конце XIX в. Так, в письме от 3 декабря (б. г.) Риццони пишет Никонову: «Бываю часто у Pradilla — что же за великий мастер! У него я видел картину в два раза этого листика [т. е. приблизительно 60 × 40 см. — *Н. Д.*] “Толпа крестьян пробирается на коленях к святыне”. По поручению одного моего приятеля предложил ему 15 000 лир, но он не принял — картинка его стоит — 25 000. Увы, у него для Вас ничего нельзя будет получить» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 30, Л. 30 об.). Впрочем, заполучить картину для Никонова ему все же удалось: 21 января 1895 г. Риццони сообщает коллекционеру, что передал Прадилли 2 000 лир и сам Прадилли отправит работу в Петербург на следующий день (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 10). Картина «Живописный уголок в понтийских болотах» [11, № 10; 9, с. 45, № 10, ошибочно указано П. Л. Вакселем, что приобретена в 1894 г.] — одна из двух работ Никонова, оставшихся в коллекции Музея Академии художеств после его частичного расформирования (холст, масло, 24 × 61 см, инв. № Ж-47)⁵.

Для полноты разговора об испанских художниках, работавших в Риме в последней трети XIX в. следует упомянуть Винсенте Пальмароли (1834–1896), сменившего в 1883 г. Франсиско Прадиллю на посту директора Испанской академии в Риме. Однако исполненная Пальмароли небольшая работа на дереве «Балерина» (дерево, масло, 49,5 × 33 см, инв. № ГЭ-10322) [4, № 177], пришедшая в Эрмитаж в 1979 г. в составе дара семьи Шустер, относится, вероятно, к парижскому периоду его творчества и вряд ли может быть включена в группу анализируемых в данной статье работ. Однако наличие имени этого художника среди прочих в каталоге эрмитажной коллекции значимо для ее характеристики.

Подытоживая статью, хочется подчеркнуть, что немногочисленная и, на первый взгляд, случайная по подбору коллекция работ испанских «римлян» второй половины XIX в. в Эрмитаже включает в себя как картины и рисунки Мариано Фортунни и группы художников, условно причисляемых к «фортунистам» — Хосе Гальегоса, Сальвадора Санчеса Барбудо и Рамона Тускетса, так и законченные произведения и этюды крупных исторических живописцев Хосе Вильегаса и Франсиско Прадилли, в разное время возглавлявших Испанскую академию в Риме и Музей Прадо в Мадриде. А пейзажи мастера солнечного света Рейна и символиста Серры представляют два полюса в работе художников этого жанра. Все это в целом позволяет посмотреть на коллекцию испанской живописи последней трети XIX в. в Эрмитаже под иным углом. Из случайного набора вещей складывается мозаика, каждый элемент в которой — имя, определившее лицо испанской живописи в Мадриде или Риме в последней трети XIX в. И появление их в собраниях Москвы и Петербурга рубежа XIX–XX вв. в полной мере связано с особенностями собирательской практики и вкусов русских коллекционеров того времени.



Илл. 13. Франсиско Прадилля. Помпеи. Этуд. Холст, масло, 17 х 27 см. Инв. № ГЭ-8934
 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Тербеннин, Л. Г. Хейфец

Примечания:

¹ Приобрести работы Фортуну было сложно еще и из-за взвинченных на них цен. О баснословном размере суммы, уплаченной Боткиным за одну из картин Фортуну, пусть и сильно преувеличенном молвой, можно судить по ерническому комментарию неизвестного хроникера, опубликованному в 1886 г. в Художественном журнале по поводу выставки-продажи картины «Вахханка» Макарта в магазине Кумберга на Большой Морской: «Если Д. П. Боткину за смертью Макарта не заплатит те же 30 тысяч за маленькую картинку последнего, то отчего же тому же Д. П. Боткину за смертью Макарта не заплатит те же 30 тысяч» [12, с. 46].

² При упоминании произведения из коллекции Эрмитажа приводится ссылка на его публикацию в Каталоге коллекции испанской живописи XV — начала XX века, где автором соответствующего раздела был А. Г. Костеневич [4]. Ссылки на публикации в каталогах эрмитажных выставок приводятся только в том случае, если фактическая информация в них отлична от той, что была приведена А. Г. Костеневичем.

³ Чуть ранее А. М. Матушинский писал, что «у Фортуну одно время жила любимица-обезьяна, очень потешавшая всех своими вечными проказами» [7, с. 416].

⁴ Написание Тускетс-и-Майнон более корректно, поскольку художник родом из Каталонии. Благодарю за уточнение М. М. Прохорцову.

⁵ В письмах А. А. Риццони также встречаются упоминания о настроении самого художника в конце 1890-х: Прадилля порой хандрит, не работает, не в духе или чем-то обеспокоен, как, например, в письме, отправленном Никонову в Петербург в марте 1895 г. вслед за полотном: «Ждём, ждём Вашего ответа и не дождёмся. Pradilla тоже тревожится, думает, что Вы не довольны его картиной» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 13).

Список литературы:

1. Богдан В.-И. Т. Собрание М. Н. Никонова в Музее Академии художеств // Судьбы музейных коллекций. Материалы VII Царско-сельской научной конференции. Государственный музей-заповедник «Царское Село». СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2001. С. 336–347.
2. Выставка картин иностранных художников. М., 1901.
3. Испанское искусство в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. Казанский Кремль. Центр «Эрмитаж-Казань», Казань, 24.11.2011–27.05.2012. СПб.: Славия, 2011. 239 с.
4. Казане Л. Л., Костеневич А. Г. Испанская живопись XV — начала XX века: каталог коллекции [Государственного Эрмитажа]. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. 351 с.
5. Каталог картина из собрания Д. П. Боткина. М.: Университетская типография (М. Катков), 1882. 4 с.
6. Каталог картина, составляющим собрание Д. П. Боткина в Москве. СПб.: Типография Майкова, 1875. 112 с.
7. Матушинский А. М. Марьяно Фортуну // Вестник изящных искусств. СПб., 1883. Т. I. Вып. III. С. 410–442; Вып. IV. С. 579–622.
8. Образы Италии. Западноевропейское искусство XVII–XX веков из собрания Эрмитажа: каталог выставки. Центр «Эрмитаж-Казань», Казань, 05.06.2015–31.01.2016. СПб.: Славия, 2015. 239 с.
9. Отчет о деятельности Императорской Академии Художеств в 1902 году. СПб.: Тип. Я. Рашкова, 1903. 123 с. С. 43–53.

10. Первая испанская художественная выставка в С.-Петербурге. 1900. Каталог выставки. СПб.: Типография Тренке и Фюсно, 1900. 22 с.
11. Фотографии картин из собрания М. Н. Никонова. СПб.: Fotografia F. Cabrini, б. г.
12. Художественный журнал с приложением Художественного альбома. Г. 5. Том IX. Июль. СПб.: Н. Александров, 1886.
13. Atelier de Fortuny: oeuvre posthume, objets d'art et de curiosité, armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.... dont la vente aura lieu les 26 avril et jours suivants... hôtel Drouot / notices par MM. Édouard de Beaumont (armes), Bon Davillier (faïences), A. Dupont-Auberville (étoffes). Paris: Impr. de J. Claye, 1875. 146 p.
14. Fortuny (1838–1874). Exposición. Museo nacional del Prado, Madrid, 21.11.2017–18.03.2018. Edición a cargo de Javier Barón. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017. 477 p.
15. José Villegas Cordero (1844–1921). Exposición. Museo de Bellas artes, Sevilla, 22.02.2001–30.03.2001; Sala de exposiciones museísticas CajaSur, Córdoba, 05.04.2001–06.05.2001. Cordoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2001. 443 p.
16. Navarro C. G. Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma // Locus Amoenus. 2007–2008. № 9. P. 319–349.
17. Oeuvres choisies de Fortuny, reproduites en photographie. Paris: Goupil, 1875. 4 p., 49 pl.
18. Soledad Cánovas del Castillo Sánchez-Marcos. Francisco y Miguel Pradilla la tradición de la pintura naturalista. Exposición. Espacio Cultura Mira. Pozuelo de Alarcón. Madrid. 18.10.2018–25.11.2018. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=732714> (дара обращения: 09.04.2021).
19. Spanish Masters from the Hermitage: the World of El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo & Goya: Catalogue of the Exhibition. Hermitage Amsterdam, Amsterdam, 28.11.2015–29.05.2016. Amsterdam: Hermitage Amsterdam, 2015. 207 p.

References:

- Atelier de Fortuny: oeuvre posthume, objets d'art et de curiosité, armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.... dont la vente aura lieu les 26 avril et jours suivants... hôtel Drouot.* Notices par MM. Édouard de Beaumont (armes), Bon Davillier (faïences), A. Dupont-Auberville (étoffes). Paris, Impr. de J. Claye Publ., 1875. 146 p. (in French)
- Bogdan V.-I. T. Private Collections in the Museum of the Academy of Arts. Painting. *Iskusstvo Evrazii (The Art of Eurasia)*, 2017, no. 4 (7), pp. 87–95. (in Russian)
- Bogdan V.-I. T. Collection of M. N. Nikonov in the Museum of the Academy of Arts. *Sud'by muzeinykh kollektzii (The Fate of Museum Collections)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2001, pp. 336–347. (in Russian)
- Castro Martín Á. La pintura de José Villegas (1844–1921). *Goya*, 1997, no. 256, pp. 197–208. (in Spanish)
- Chelovan A. E. Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Vol. 1. Saint Petersburg, Professii Publ., 2011, pp. 335–340. (in Russian)
- Fortuny (1838–1874). Exposición. Museo nacional del Prado, Madrid, 21.11.2017–18.03.2018. Edición a cargo de Javier Barón.* Madrid, Museo Nacional del Prado Publ., 2017. 477 p. (in Spanish)
- Fotografii kartin iz sobraniia M. N. Nikonova (Photographs of the Paintings from the Collection of M. N. Nikonov).* Saint Petersburg, Atelier F. Cabrini Publ. (in Russian)
- González C.; Martí M. *Spanish Painters in Rome (1850–1900)*. Madrid, Sammer Galleries Publ., 1988. 298 p.
- Iovleva L. Il'ia Ostroukhov – Moscow painter and Collector. *Tret'iakovskaia Galereia (The Tretyakov Gallery)*, 2006, no. 2, pp. 48–57. (in Russian)
- Ispanskoe iskusstvo v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha. Katalog vystavki. Kazanskii Kreml', Tsentr "Ermitazh-Kazan", Kazan', 24.11.2011–27.05.2012 (Spanish Art in the Collection of the State Hermitage Museum. Exhibition Catalogue. Kazan Kremlin, Center "Hermitage-Kazan", 24.11.2011–27.05.2012).* Saint Petersburg, Slaviia Publ., 2011. 239 p. (in Russian)
- José Villegas Cordero (1844–1921). Exposición. Museo de Bellas artes, Sevilla, 22.02.2001–30.03.2001; Sala de exposiciones museísticas CajaSur, Córdoba, 05.04.2001–06.05.2001.* Cordoba, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2001. 443 p. (in Spanish)
- Kagane L. L.; Kostenevich A. G. *Ispanskaia zhivopis' 15 – nachala 20 veka. Katalog kollektzii Gosudarstvennogo Ermitazha (Spanish Painting of the 15th – the Early 20th Centuries. Catalogue of the Collection of the State Hermitage Museum).* Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2008. 351 p. (in Russian)
- Katalog kartinam iz sobraniia D. P. Botkina (Catalogue of Paintings in the Collection of D. P. Botkin). Moscow, Universitetskaia tipografiia Publ., 1882. 4 p. (in Russian)
- Katalog kartinam, sostavliaiushchim sobranie D. P. Botkina v Moskve (Catalogue of Paintings in the Collection of D. P. Botkin).* Saint Petersburg, Tipografiia Maikova Publ., 1875. 112 p. (in Russian)
- Khudozhestvennyi zhurnal s prilozheniem Khudozhestvennogo al'boma (The Art Magazine with the Art Album Supplement).* Year 5. Vol. 9. Saint Petersburg, N. Alexandrov Publ., 1886. (in Russian)
- Matushinskii A. M. Mariano Fortuny. *Vestnik iziashchnykh iskusstv (Bulletin of Fine Arts)*. Saint Petersburg, 1883. Vol. 1, no. 3, pp. 410–442; no. 4, pp. 579–622. (in Russian)
- Navarro C. G. Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma. *Locus Amoenus*, 2007–2008, no. 9, pp. 319–349. (in Spanish)
- Obrazy Italii. Zapadnoevropeiskoe iskusstvo 17–20 vekov iz sobraniia Ermitazha. Katalog vystavki. Tsentr "Ermitazh-Kazan", Kazan, 05.06.2015–31.01.2016 (Images of Italy. West European Art of the 17th – 20th Centuries from the Collection of the State Hermitage Museum. Center "Hermitage-Kazan", 05.06.2015–31.01.2016).* Saint Petersburg, Slaviia Publ., 2015. 239 p. (in Russian)
- Oeuvres choisies de Fortuny, reproduites en photographie. Paris, Goupil Publ., 1875. 4 p., 49 pl. (in French)
- Otchet o deiatel'nosti Imperatorskoi Akademii Khudozhestv v 1902 godu (Annual Report on the Activities of the Imperial Academy of Arts. 1902).* Saint Petersburg, Tipografiia Ia. Rashkova Publ., 1903, pp. 43–53. (in Russian)
- Pervaia ispanskaia khudozhestvennaia vystavka v S.-Peterburge. 1900. Katalog vystavki (First Spanish Art Exhibition in Saint Petersburg. 1900. Exhibition Catalogue).* Saint Petersburg, Tipografiia Trenki i Fusno Publ., 1900. 22 p. (in Russian)
- Semenova N. Iu. Barbizon on Pokrovka. *Artkhronika*, 2010, no. 3, pp. 96–103. (in Russian)
- Semenova N. Iu. *Il'ia Ostroukhov. Genial'nyi diletant (Il'ia Ostroukhov. Genius Dilletante).* Moscow, Slovo Publ., 2020. 240 p. (in Russian)
- Soledad Cánovas del Castillo Sánchez-Marcos. Francisco y Miguel Pradilla la tradición de la pintura naturalista. Exposición. Espacio Cultura Mira. Pozuelo de Alarcón.* Madrid. 18.10.2018–25.11.2018. Available at: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=732714> (accessed: 9 April 2021). (in Spanish)
- Spanish Masters from the Hermitage: the World of El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo & Goya. Catalogue of the Exhibition. Hermitage Amsterdam, Amsterdam, 28.11.2015–29.05.2016.* Amsterdam, Hermitage Amsterdam Publ., 2015. 207 p.
- Vystavka kartin inostrannykh khudozhnikov (Exhibition of the Pictures by Foreign Painters).* Moscow, 1901. (in Russian)