

Ирина Артемьева

## «Блудница» Веронезе из дома Соранцо: атрибуция и история заказа

Одна из известнейших картин Паоло Веронезе — «Христос и грешница» («Блудница, уличенная в прелюбодеянии»), в течение двух с лишним столетий находившаяся в Венеции во дворце Соранцо, где ее видел и описал первый биограф Веронезе Карло Ридольфи (1648), с конца XVIII столетия считалась утраченной. С 1796 года полотно находится в России — в галерее князя А.А. Безбородко, затем у его наследников, с 1918 по 1931 — в Государственном Эрмитаже, с 1931 по настоящее время — в Дальневосточном художественном музее, Хабаровск. В статье рассматриваются история заказа картины и смена ее владельцев, восприятие полотна Веронезе в разные эпохи и связанные с этим атрибуционные перипетии, исследование современными методами и возвращение работы в живописный корпус Паоло Веронезе.

Ключевые слова:

Паоло Веронезе,  
венецианская живопись XVI века,  
Франческа Калерджи, собрание Соранцо,  
князь А.А. Безбородко,  
граф Г.А. Кушелев-Безбородко,  
графиня Л.А. Мусина-Пушкина.

Автор первой биографии Веронезе (1648) Карло Ридольфи среди работ Паоло, находящихся в частных собраниях в Венеции, упоминает «картину с Блудницей, уличенной в прелюбодеянии, принадлежащую дому Соранцо» [15, р. 338]. Сто лет спустя она была воспроизведена Пьетро Монако в «Собрании 112 гравюр со сценами из Святого писания», выдержавшим несколько изданий [3, pp. 256–257], начиная с 1741 года. (Ил. 1.) Как следует из подписи под гравюрой, картина оставалась, как и раньше, собственностью наследников Соранцо: ее владельцем значился Дзуане Соранцо ди Сан Поло. Однако в комментарии к современному переизданию гравюр Пьетро Монако сообщается, что «гравюра является единственным свидетельством существования этой картины» [3, р. 256].

Как могло случиться, что столь известное в свое время произведение исчезло, растворилось бесследно? Конечно, следы остались, и даже предпринимались попытки пройти по ним, чтобы выйти на пропавшую картину. Относительно недавно французская исследовательница Наташа Пернак [12] попыталась отождествить с пропавшей «Блудницей» Соранцо картину из замка Монтрезор во Франции, принадлежащую потомкам графа Ксаверия I Браницкого, который выиграл полотно в карты у Жерома Наполеона Бонапарта, кузена Наполеона III. (Ил. 2.) Пернак предположила, что и офорт Пьетро Монако выполнен с этой работы, хотя ее расхождения с гравюрой настолько значительны, что пренебречь ими невозможно: в картине из французского собрания отсутствует надпись на полу, на которую Иисус указывает; за персонажем, стоящим в глубине в самом центре композиции, на гравюре виден еще один, лицо его скрыто капюшоном, выделяющимся на фоне колонны, — в картине из Монтрезора его нет; и самое главное, фигура и поза самой грешницы, ее прическа, украшения совершенно не совпадают при сравнении живописи и гравюры. Наконец, исключительно сложный и утрированный разворот плеч и головы — первое, что бросается в глаза при рассмотрении гравюры Пьетро Монако, — в живописной



1. Пьетро Монако. Христос и грешница  
 1741. Из серии *Raccolta di 112 stampe  
 di pitture della storia sacra*  
 Офорт

версии смягчены и сведены к более естественной, но и более банальной позе. Пернат не могла не заметить столь явных различий, но объяснила их вольностью гравера и даже его желанием причесать и украсить героиню по моде, приближенной к вкусам XVIII столетия. Ее не смутил даже тот факт, что зарисовка с картины, сделанная в Париже в 1869 году, на распродаже картин из собрания графа Григория Александровича Кушелева-Безбородко в Hotel Druot [8, lot 37], в деталях соответствует гравюре Пьетро Монако. (Ил. 3.) Автор статьи предположила, что с оригиналом Веронезе весьма вольно обошелся художник-реставратор, тем более, что несколько источников указывало на плохое состояние сохранности картины и многочисленные записи. Что касается появле-



2. Неизвестный художник. Христос  
 и грешница. Первая половина XVII в.  
 Копия с оригинала Паоло Веронезе  
 Холст, масло. 156 x 215  
 Замок Монтрезор, Франция

ния «Блудницы» в собрании графа Браницкого, то автор допустила возможность приобретения картины Жеромом-Наполеоном Бонапартом напрямую от Григория Кушелева-Безбородко в Лондоне, где картина была выставлена на аукционе Foster's через месяц после неудачной попытки продажи на Druot. Сразу следует сказать, что эта гипотеза не имеет под собой почвы, точно так же, как и сама картина из замка Монтрезор никак не связана с коллекцией Соранцо и является лишь относительно верной копией подлинника, по качеству сильно уступающей собственноручным произведениям Паоло Веронезе. В этом легко убедиться при сравнении ее с оригиналом, которому и посвящена эта статья.

\*\*\*

Для этого сначала надо отправиться в Венецию на Кампо Сан Поло, где синьоры Соранцо обитали во дворце, фасад которого некогда украшали фрески Джорджоне<sup>1</sup>. (Ил. 4.) Но еще больший блеск фамилии Соранцо придавало имя другого венецианского мастера — Паоло Веронезе. В самом начале своей карьеры он расписал — также фресками — загородную виллу Соранцо; известны и другие заказы членов этой семьи<sup>2</sup>. Во дворце на Сан Поло более двух столетий хранилась картина «Христос и грешница», прочно связанная с именем владельцев — ее и не упоминали иначе, как «Блудница» Веронезе из дома Соранцо.

Но пока речь пойдет не о XVI, а о конце XVIII столетия, когда со стен многих фамильных дворцов с набирающей обороты скоростью исчезают полотна, долгое время составлявшие гордость потомков дождей, прокураторов и сенаторов Республики Св. Марка. Они разлетаются по всей Европе, где живопись великих мастеров создает немеркнущий миф о великолепном, но безвозвратном «золотом веке» Венеции. В те годы Паоло Веронезе — один из самых востребованных мастеров на венецианском антикварном рынке, а главные игроки на этом рынке — англичане. Сохранилась переписка известного венецианского торговца произведениями искусства Джаммари Сассо с Гэвином Гамильтоном [10] и Абрахамом Хьюмом [7], в которой содержатся любопытные сведения об интересующей нас картине. Оба англичанина ведут себя осторожно, не склонны к чрезмерным тратам и отдают предпочтение вещам относительно небольшим, что ставит Сассо в затруднительное положение: «... боюсь, что не найду для вас работ Паоло, по крайней мере маленького размера» [7, р. 154]. Потенциальные покупатели оказываются перед дилеммой: рискнуть и купить вещь спорную<sup>3</sup>, либо приобрести безого-

1 Джорджоне расписал фасад фресками при предыдущих владельцах дворца, Себастьяно и Пауло да Поджо [15, pp. 155–157].

2 «Портрет мужчины из семьи Соранцо» (Харвуд Хаус, Лидс); парный к нему женский портрет утрачен.

3 Как это произошло с Гамильтоном: «Меня искусил г-н Арmano рискнуть некоей суммой ради картины Паоло» (*Sono stato tentato dal signor Armano di rischiare una somma per un quadro di Paulo...* — письмо от 12 июля 1788 [10, р. 449]), и жестокое разочарование, постигшее в результате: «Картина Арmano прибыла, и — увя мне! Какой провал! Паоло разве что в десятилетнем возрасте мог создать подобную вещь» (*...il quadro di Armano è arrivato, ma oimè che cascata! Bisogna essere Paulo di dieci anni per fare cose simile* [10, р. 451]).



3. Паоло Веронезе. Христос и грешница  
Иллюстрация из каталога аукциона  
картин из собрания Г. А. Кушелева-  
Безбородко. Париж, Hotel Druot, 1869 [8]

ворочно авторское полотно Паоло Веронезе. Гамильтон еще в 1786 году спрашивает мнение Сассо о картинах из дома Соранцо на Сан Поло, которые, по слухам, выставлены на продажу — и среди них две работы Паоло Веронезе, одна из которых «бесспорно самого Паоло» — речь идет о «Блуднице». Руководством для всех жаждущих заполучить оригиналы остаются «Жизнеописания» Карло Ридольфи. С ним в первую очередь консультируется Гамильтон: «...я сразу же заглянул в [книгу] Ридольфи ... и понял, что только Блудница была написана для дома Соранцо» [10, р. 457]. И дальше, раздираемый сомнениями относительно картины, которую он никогда не видел: «...я предпочел бы потратить сто — сто



4. Палаццо Соранцо на кампо Сан Поло в Венеции. XIV–XV вв.

пятьдесят цехинов на *Блудницу* ... поскольку никто не сомневается в том, что это оригинал» [10, р. 458]. Другое, более современное руководство коллекционеров — сборники гравюр Пьетро Монако разных выпусков, по которым уже можно судить о достоинствах композиций, и Гамильтон надеется с его помощью на что-то решиться: «Когда увижу гравюру с *Блудницы* Паоло Веронезе, выскажусь определеннее: все, кто видел ее, говорят, что она вертикального формата [ошибка: горизонтального. — И. А.], фигуры в натуральную величину, но в неважном состоянии... она не может стоить 200 цехинов» [10, р. 459]. Мы не знаем ответов Сассо, но бюджет Гамильтона не позволял ему в 1788 году рассчитывать на покупку принадлежащего Соранцо полотна: 200 цехинов — сумма на тот

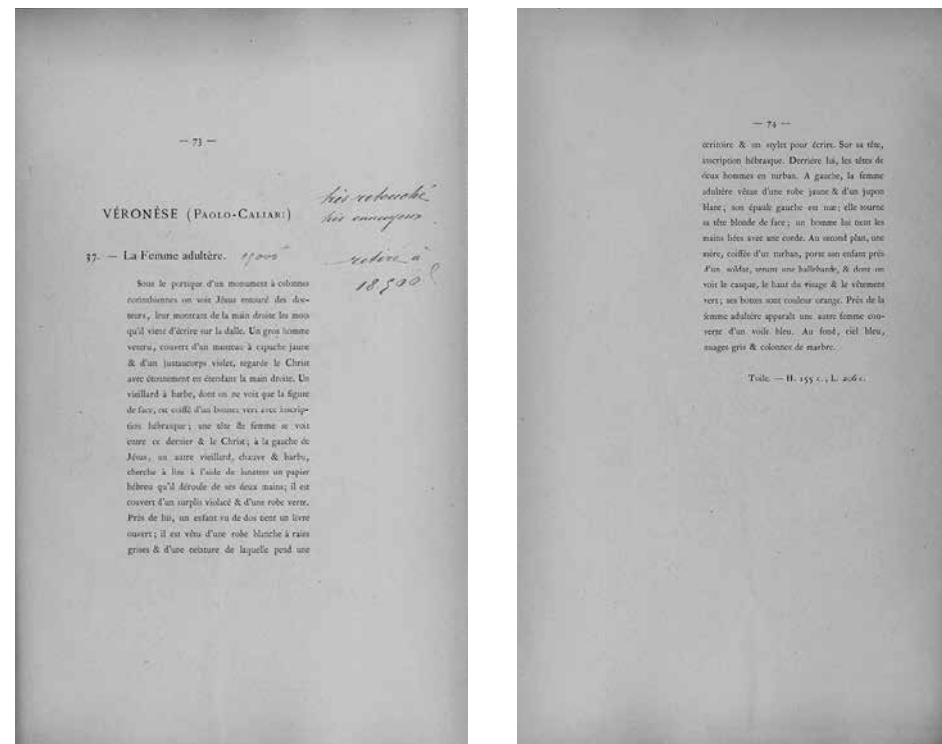
момент смехотворная для владельцев, что понятно из переписки Сассо со следующим претендентом, Абрахамом Хьюмом.

«Посылаю Вам список согласно современным гравюрам с главных картин, находящихся в Вашем богатейшем городе, и сообщите мне, можно ли их приобрести», — пишет Хьюм Сассо 25 мая 1790 года [7, р. 165]. Из 10 картин в списке Хьюма 8 гравированы Пьетро Монако, среди них те, что уже попали к новым владельцам, как, например, «Пир в доме Симона фарисея» Рубенса из Палаццо Грасси: еще в 1769 году она находилась у Джона Удни, а затем перешла к Екатерине II [5]. Но в списке — 3 полотна Паоло Веронезе, и в том числе — «Христос и грешница» Соранцо. Однако и здесь Хьюма ожидает разочарование: 21 сентября того же года Сассо сообщает, что «*Блудница* Паоло из дома Соранцо несколько месяцев тому назад продана за 500 цехинов... некоему графу Барбера, который собирается отвезти ее в Лондон... он чокнутый фанатик, мечтающий нажить на ней 6000 цехинов...» [7, pp. 180–181]. В следующем письме Сассо дает развернутую характеристику картине: «Знаю, что сейчас в Лондоне находится *Блудница* — картина Паоло из дома Соранцо, купленная неким графом Барбера за 500 цехинов в момент, когда Соранцо срочно понадобились деньги; до того они с меня хотели получить 1000 цехинов. Если хотите знать мое мнение, то эта картина написана в прекрасной и искуснейшей манере, роскошная по колориту и полна благородства в каждой своей части; живопись, правда, немного потемнела, и боюсь, что это результат посторонних вмешательств, прикрывающих следы старых реставраций, особенно заметных на одеждах Христа и грешницы, и в других местах... Опасаюсь, что при расчистке это вызовет большие осложнения; помню еще, что голова грешницы показана в таком сильном повороте, какой в жизни едва ли когда возможен. Но как бы то ни было, в целом картина великолепна» [7, р. 193]. Как видно из этого пространного суждения, Сассо не только хорошо знал предмет, о котором вел речь, но и сам был его соискателем, на тот момент менее удачливым, чем граф Барбера. Однако венецианский торговец все же дождался своего счастливого часа: планы Барберы озолотиться на продаже картины Соранцо в Лондоне лопнули, и в итоге он перепродал ее тому же Сассо с убытком для себя. 27 января 1796 года Сассо с нескрываемым торжеством извещает об этом Хьюма: «Должен сообщить Вам, что я таки купил ту самую *Блудницу* Паоло Веронезе из дома Соранцо, описываемую Ридольфи и гравированную Пьетро Монако... Владелец... рассчитывал на ней нажить... потом отказался

продать за 600 цехинов... и вдруг в один прекрасный день решил вовсе избавиться от нее и уступил мне за 300 цехинов...» [7, p. 278]. Далее Сассо пишет, что намерен продать картину Антону Псаро<sup>4</sup>, на тот момент российскому поверенному по обществу Мальтийского ордена в чине генерал-майора, который регулярно «совершает покупки для Московии», и с ним он уже не раз имел дело. Сассо, правда, готов переуступить картину Хьюму, но просит поторопиться, и при этом без обиняков добавляет, что такое полотно «уйдет с лёту», поскольку «картин Паоло не сыскать днем с огнем» [7, p. 278].

Хьюм не проявил расторопности, и картина была отдана Псаро, который переправил ее в Петербург своему высокому покровителю — канцлеру князю Безбородко. В письме архитектору Львову 7 февраля 1798 князь с гордостью сообщает своему корреспонденту, какими знаменитыми картинами ему посчастливилось украсить свою галерею, и в конце добавляет: «Забыл сказать, что мне досталась так же “La femme adultère” Паоло Веронезе, превосходная, большого размера, из дома Соранцо в Венеции» [2, с. 433–434]. «Блудница» Веронезе упоминается под № 7 в сохранившейся части инвентаря собрания Безбородко, составленной Гауфом. Примечательно, что под номером «8» в галерее Безбородко значится одноименная картина Веронезе, совпадающая с оригиналом по размерам — о ней пойдет речь далее.

После смерти Безбородко коллекция, несмотря на волю основателя сохранить ее целостной, неоднократно разделялась между наследни-



5–6. Описание лота 37 (Христос и грешница Веронезе) из каталога аукциона картин из собрания Г. А. Кушелева-Безбородко Париж, Hotel Druot, 1869 [8]

ками и, в конце концов, большая часть живописного собрания старых мастеров досталась последнему графу Кушелеву-Безбородко, Григорию Александровичу. Тот в короткий срок сумел расстранижить доставшееся ему громадное состояние [1, с. 5]<sup>5</sup>, что, в свою очередь, заставило его расстаться с лучшей частью коллекции живописи, выставив картины в 1869 году на аукционе Druot в Париже. (Ил. 5–6.) Тот не принес желанного результата — во всяком случае, в отношении «Блудницы» Паоло Веронезе, — равно как разочаровал и второй заход в Лондоне. Вопреки гипотезе Пернак, никакие кузены Наполеона III там не были замечены —

4 Антон Константинович Псаро (Антониос Псарос, ? — 1822) — грек, уроженец острова Миконос, в 1769 году из армейских капитанов был принят во флот лейтенантом и дослужился до генерал-майора (1789) и тайного советника (1797). С 1783-го до оккупации Мальты Наполеоном в 1797 году был российским поверенным «по обществу Мальтийского ордена».

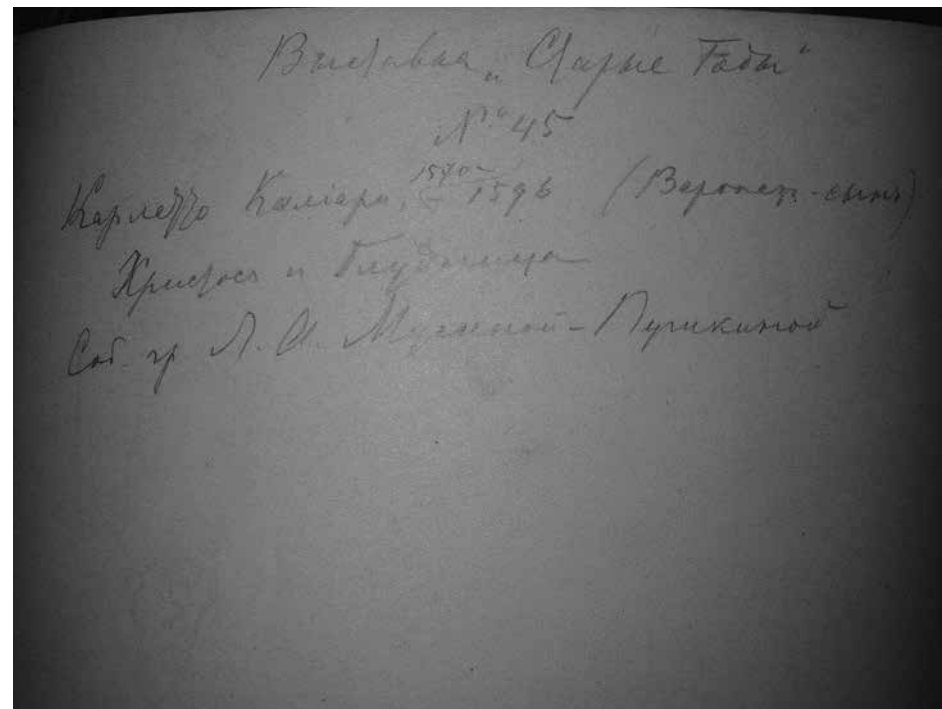
5 Пользуюсь еще раз случаем, чтобы поблагодарить Бориса Иосифовича за дружескую помощь и за сведения, касающиеся семьи Кушелевых-Безбородко и судьбы наследия канцлера Безбородко, впервые опубликованные им в упомянутом каталоге и основанные на многолетней работе в архивах. Именно Асварищем была обнаружена частично сохранившаяся опись галереи А. А. Безбородко, составленная И. Гауфом. Я специально подчеркиваю приоритет Б. И. Асварища, поскольку Н. Пернак в своей статье ссылается на публикацию Татьяны Моженок Льверас (Mojenok Lloveras T. Les peintures françaises du XIX siècle dans la collection Nikolaj Koucheleff-Besborodko (1834–1862) // Bulletin de la Société d'histoire de l'art français. 2000–2001. Pp. 203–219), автор которой просто дословно перевела на французский каталог Асварища, со всеми цитатами и ссылками на архивные источники, сохранив вкравшиеся в текст некоторые ошибки в анаграфических сведениях и опечатки. При этом Моженок заявила, что «дополнила и расширила» материал, опубликованный Асварищем, однако в чем заключаются эти «дополнения и расширения» — невозможно понять.



7. Паоло Веронезе. *Христос и грешница*  
 Фотография картины для каталога  
 выставки из частных собраний,  
 подготовленной журналом «Старые  
 годы». 1908  
 Частное собрание, Москва

непроданные картины вернулись в Петербург, к владельцу, которому жить оставалось чуть менее года — он скончался 13 мая 1870 года.

Какая судьба постигла работу Паоло Веронезе? Григорию Кушелеву-Безбородко<sup>6</sup> наследовали две сестры — Варвара, княгиня Кочубей, и Любовь, графиня Мусина-Пушкина. «Христос и грешница» перешла в собственность последней; в 1908 году доставшаяся ей от брата картина должна была экспонироваться на подготовленной журналом «Старые годы» выставке из частных собраний. (Ил. 7–8.) Разочарование, постигшее предыдущего владельца на аукционах 40-летней давности, отразилось на репутации полотна: оно вошло в каталог под № 45 с осторожной

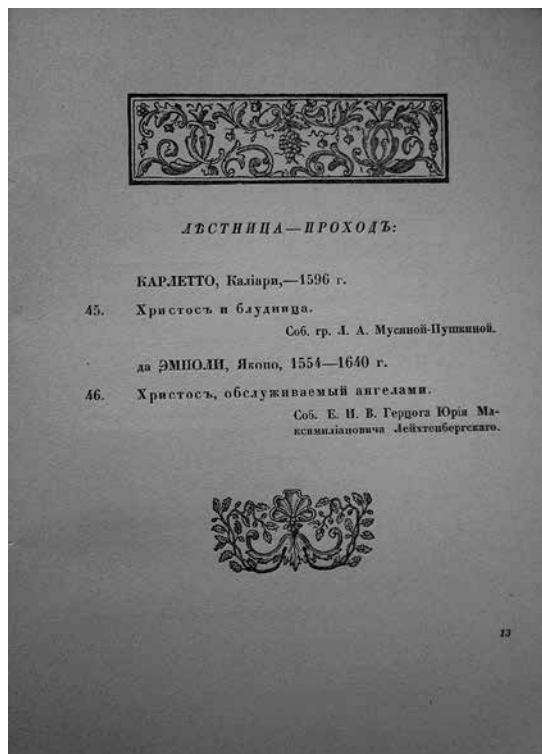


8. Оборот фотографии картины *Христос и грешница* Веронезе с указанием имени владелицы, графини Л. А. Мусиной-Пушкиной

атрибуцией сыну Паоло, Карлетто Калиари и указанием современной владелицы — «графиня Л. А. Мусина-Пушкина». (Ил. 9.)

В годы революции особняк Мусиных-Пушкиных разделил судьбу всех прочих дворцов столицы: хранившиеся в нем произведения искусства были национализированы и в июле 1919 года переданы в Ново-Михайловский дворец, отданный под временный склад Государственного

6 Все недвижимое имущество за границей Григорий Александрович завещал графине Сансильон, от которой имел дочь [1, с. 22, прим. 34].



9. Описание картины *Христос и грешница* Веронезе из каталога выставки из частных собраний, подготовленной журналом «Старые годы». Ноябрь — декабрь 1908

музейного фонда. Картина «Христос и грешница» попадает туда как произведение школы Веронезе<sup>7</sup>. В отличие от других картин Мусиных-Пушкиных, вскоре вошедших в собрание Эрмитажа<sup>8</sup>, «Блудницу» ожидала иная судьба: в 1931 году она была отослана в Дальневосточный художественный музей в городе Хабаровске, где благополучно находится до сих пор. Кроме плохо различимого номера «7» по описи Гауфа, нанесенного белой краской на лицевую сторону холста, на подрамнике сохранилась часть сургучной печати с гербом графов Кушелевых-Безбородко с хорошо читаемым девизом *Labore et zelo*.

\*\*\*

Много лет я пыталась разыскать эту картину, и счастливый случай помог мне ее обнаружить 17 лет назад. От сотрудников музея в Хабаровске, а еще раньше — от коллег из Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. И. Э. Грабаря я получила фотографии картины, по которым, однако, было трудно судить о качестве и состоянии живописи<sup>9</sup>. Более того: эти изображения настораживали, вызывая опасения, что определение «школа Веронезе», с которым картина была выслана из Эрмитажа, вполне заслуженно. Потому и со страхом, и с трепетом ожидала встречи со вдруг возвращенным из небытия полотном, за которым стоят четыре с половиной века истории и тянется шлейф по меньшей мере двухсотлетней славы. И при непосредственном знакомстве с картиной стало ясно, что в данном случае речь, безусловно, идет об автографе Паоло, и в этом не может быть никаких сомнений.

В этом убеждают не только утверждения Ридольфи и Пьетро Монако, но прежде всего сама картина. (Ил. 10.) Ей в полной мере присущи все главные отличительные особенности и достоинства живописи Веронезе: прежде всего исключительное колористическое богатство и тонкость разработки палитры. Общая холодная цветовая гамма построена на градациях четырех тонов — синего, зеленого, желтого и розового во всем многообразии переходов от голубого к сине-серому и сиреневому, от желтого охристого к лимонному, винно-розового к бледному опаловому тону увядшей розы. Обращают на себя внимание изысканные сочетания цветов в одеждах — грешницы, книжников и фарисеев, — с поразительными перламутровыми переливами оттенков в складках шелка и атласа. Чтобы оценить всю глубину пропасти, разделяющей искусство выдающегося мастера и умелого, но копииста, достаточно сравнить рефлексы света на каске склонившегося к грешнице офицера стражи в оригинальной версии и в копии из Монтрезора:

7 Архив Эрмитажа. Ф. 4. Оп. 2. Д. 31 (246). М. Ф. Июль 1919. Л. 5.

8 От Мусиных-Пушкиных поступили в Эрмитаж и некоторые шедевры коллекции А. А. Безбородко, достаточно назвать хотя бы «Бобового короля» Якоба Иордана (инв. 3760).

9 Искренне благодарю за предоставленную документацию (фотографии и рентгеновские снимки) и дружескую помощь Светлане Федоровне Вигасину (в 2013 году — заместителя директора Научно-реставрационного центра им. И. Грабаря) и Мариам Николаевну Никогосян (ранее — старшего научного сотрудника того же Центра), доцента ВШЭ.



10. Паоло Веронезе  
Христос и грешница  
1567–1570  
Холст, масло. 156 × 207  
Дальневосточный  
художественный музей,  
Хабаровск, инв. № 578





11. Паоло Веронезе. Христос и грешница. Фрагмент

в первом случае блик отражает реальные цветовые созвучия и подчеркивает форму шлема, во втором — это просто слепое пятно. Что же касается композиции, то и здесь — характерное для мастера построение сцены, где все персонажи тесно размещены на довольно узком просцениуме. Действие разворачивается в одном плане, не развиваясь в глубину. Только один-единственный разрыв между фигурами

создает ощущение протяженности вглубь, поддержанное к тому же характерной для мастера классической палладианской архитектурной декорацией. Как всегда у Паоло, архитектурный фон задает ритм, организует сцену, в которой действующие лица разделены на две обособленные группы: стражников и зрителей, окружающих несчастную осужденную, и книжников и фарисеев, обступивших Иисуса. Красно-речивым жестом указывает он на слова, только что им написанные на каменном полу: «Кто без греха, пусть первым бросит в нее камень». Толпящиеся вокруг него прислушиваются, негодуют, задумываются. Веронезе, непревзойденный режиссер и сценограф, изобретательно расставляет акценты, показывая столкновения откровенно враждебно настроенных и раздосадованных, но сомневающих, ищущих поддержки в древних текстах. Обилие текстов и надписей — еще одна примечательная особенность этого полотна: литеры видны на головных уборах священников, ровные строчки заполняют страницы раскрытой книги и развернутого свитка<sup>10</sup>. Замечательна фигурка мальчишки-служки в центре (ил. 11), именно через него проходит ось симметрии. У мальчишки официальные обязанности — он держит развернутый толстый тяжеленный том, — на нем нарядные одежды из полосатого шелка — еще одна любимая Паоло деталь — с драгоценными фибулами на обоих плечах, к поясу привязана затейливая чернильница и принадлежности для письма, на голове — повязка с кисточками на затылке. Но своим поведением мальчик вносит в разворачивающуюся драму ноту непосредственности: он переминается с ноги на ногу в своих белых чулочках и туфельках, и хотя мальчишка повернут к нам затылком, но даже по легкому наклону головы, с завитками белокурых волос и светящимися на солнце розовыми ушами, понятно, что он отвлекается от всего происходящего и с детским любопытством смотрит в глубину сцены, скрытую от нашего взгляда.

Если Иисус является средоточием, центром притяжения композиции, к нему явно и мысленно обращены все ее участники, то обвиненная в прелюбодеянии находится как будто в вакууме: на нее не смотрит никто, стражники исправно делают свое дело и готовы увести ее, берясь

<sup>10</sup> Характер надписей и текстов не производит впечатления имитации, предполагаю, что поначалу можно было действительно прочесть эти строки, хотя, по словам специалистов, тексты кажутся греческими, а не древнееврейскими (за исключением надписи, сделанной на полу Иисусом).

за веревку, которой связаны руки преступницы, — она для них уже мертва. Поэтому еще более удивительной находкой художника оказывается поза и движение обреченной на казнь (ил. 12), движение, выдающее вдруг вспыхнувшую надежду, в которую она боится поверить, — все это читается в ее взгляде через плечо, в затуманенных печальных глазах и в едва тронувшей губы робкой полуулыбке, обращенных к Спасителю. Психологически движение ее оправданно и точно, хотя физически тот разворот плеч и головы, который придал ей Веронезе, — почти за гранью возможного. Неудивительно, что это сильно смущало знатоков в XVIII веке и заставляло недоумевать — как мог художник так отступить от естественного, правдоподобного ракурса? Если посмотреть хотя бы на копию из замка Монтрезор, то здесь у грешницы вполне обычная, нормальная поза без всяких вывертов и выкрутасов. Неужели сам Веронезе не видел этого явного надрыва, или же он сознательно им воспользовался? Может, не следует задаваться такими вопросами и просто, по выражению все того же Сассо, «стоит иногда прощать нашей школе мелкие недостатки, которые с лихвой искупаются множеством прекраснейших достоинств» [7, р. 193]?

Мне представляется, что выбранный художником ракурс абсолютно укладывается в русло того процесса непрерывного поиска максимальной художественной выразительности, который сопровождал все творчество Паоло Веронезе. Он шел в разных направлениях — мастер ищет и находит правильно расставленные цветовые акценты, с годами все большее значение приобретают освещение, игра и контрасты света и тени. Но не менее важную роль в композиции отводит он движению — этому новому идеалу венецианских живописцев, мотору, который одушевляет персонажи и вносит жизнь в сцену. Огромную роль здесь сыграли заезжие маньеристы — Франческо Сальвиати, Джузеппе Порта, Джулио Личинио, Баттиста Франко. И на Паоло, который не раз работал с некоторыми из них бок о бок (как, например, в Библиотеке Св. Марка), их иной подход к натуре, смелое подчинение ее своей воле, своему замыслу не мог не произвести впечатления.

Известен рисунок Баттисты Франко, свидетельствующий о характерном для маньеризма поиске «возможного в невозможном» — голова



12. Паоло Веронезе. *Христос и грешница*. Фрагмент



13. Баттиста Франко. *Голова воина* Середина XVI в. Рисунок [18, cat. 203 DA, fig.16]

воина в шлеме, яростно обернувшегося к невидимому противнику (ил. 13) — почти в точности тот же ракурс избрал Паоло Веронезе для своей героини. И позднее он не раз еще испытает подобный прием, как, например, в «Венере перед зеркалом» (Художественный музей Джослин, Омаха), как будто вступая в спор с одноименной работой Тициана, уже ставшей на тот момент иконой для нынешнего и последующих поколений живописцев [9, р. 215]<sup>11</sup>. В этих решениях пожертвовать достоверностью ради выразительности проявляется дерзость, свойственная лишь большому, незаурядному таланту.

Не приходится удивляться, что ни один из тех, кто пытался копировать или интерпретировать картину «Христос и грешница», не рискнул повторить ракурс, придуманный Веронезе для своей героини — в том числе и автор полотна из замка Монтрезор, несомненно, исполненного с целью точно воспроизвести оригинал. Однако я отношу его создание

<sup>11</sup> Р. Рерик вообще полагал, что «Венера» Веронезе могла быть исполнена для Барбарико в пандан к тициановской — хотя этому нет никаких документальных подтверждений [14, pp. 44–45, cat. 22].



**14.** Мастерская Веронезе  
*Принесение во храм*  
Холст, масло. 119 × 145  
Государственный Эрмитаж,  
инв. № ГЭ 1488



**15.** Альвизе Бенфатто дель Фризо  
*Христос и грешница*  
Холст, масло. 158 × 199,5  
Государственный Эрмитаж,  
инв. № ГЭ 9545

к следующему столетию. А что же современники? Ведь количество копий и свободных вариаций свидетельствуют о признании и известности авторской композиции. И действительно, таких работ насчитывается немало, упомяну некоторые из них: в собрании мюнхенской Старой Пинакотеки, в музее Лас-Пальмаса — работы помощников и учеников главы мастерской с традиционным построением, где оба главных персонажа поставлены друг против друга. Есть версия вертикального формата в Городском музее Падуи. Цитаты же из композиции Веронезе встречаются в работах мастерской повсеместно — как, например, в «Принесении во храм» (известно в нескольких версиях, в том числе в собрании Эрмитажа; ил. 14) — мальчишка, прислуживающий в храме у правого края картины, явно навеян одним из персонажей полотна Соранцо. Непосредственно оригиналом вдохновлена, по моему мнению, картина на тот же сюжет, также принадлежавшая некогда Безбородко, а ныне хранящаяся в фондах Эрмитажа. (Ил. 15.) Ее можно считать образцом продукции племянника Веронезе, Альвизе Бенфатто дель Фризо (1544–1609), ловко скомпоновавшим эту сцену из героев наиболее известных и удачных картин главы мастерской.

Столь усердное цитирование учениками и последователями доказывает широкую известность картины Веронезе, принадлежавшей семье Соранцо, но в течение двух веков интерес знатоков и коллек-

ционеров могли удовлетворять только версии мастерской или копии оригинала, с которым владельцы не желали расставаться. К сожалению, он дошел до нас не в самом лучшем виде из-за довольно грубых реставрационных вмешательств в прошлом. Тот же Сассо, став счастливым обладателем «Блудницы» Соранцо, не удерживается от того, чтобы в очередной (какой?) раз не попытаться «раскрыть» авторскую живопись: «Зашел ко мне художник Пеллегрини и мы очень тщательно осмотрели картину... Она очень загрязнена и потускнела... но мы сделали пробную расчистку... и проявились ярчайшие краски... Нужно обязательно хорошо ее сдублировать, а расчистить не составит труда...» [7, р. 278]. При осмотре картины (вместе с заведующим Лабораторией реставрации станковой живописи Эрмитажа В. А. Коробовым) обнаружены многочисленные зоны потертостей — результат неоднократных подобных «попыток» в прошлом, которые затем пришлось перекрывать реставрационными записями. Причем, в отличие от принятой в современной практике методики, для пробных расчисток выбирались самые значимые места композиции, в данном случае две центральные фигуры — Иисуса и блудницы. Результат этих вмешательств хорошо виден на снимке картины в рентгеновских лучах: самые пострадавшие места — это спина и лицо главной героини, а также лицо Христа. (Ил. 16.) Как следствие — большие записи на этих участках, конечно, снижающие общее впечатление от композиции. Вместе с тем хотелось бы отметить, что если на торсе грешницы потертости катастрофические, то черты ее на рентгеновском снимке читаются довольно хорошо и, возможно, осторожное снятие записи позволило бы умелому реставратору вернуть женскому лицу то выражение, которое придал ему Веронезе.

Что же касается технологии исполнения «Блудницы» Соранцо, то исследование живописи показало ее полное соответствие тем результатам, которые были получены как в Эрмитаже, так и в других музеях (в Лондонской Национальной галерее и в Лувре) [11; 13]. Пробы живописи были взяты во время пребывания в Хабаровске В. А. Коробовым. Стратиграфия и анализ проведены К. Б. Калининой. По всем параметрам результаты анализа пигментов совпадают с полученными не только в Национальной галерее, но и в Лувре при исследовании «Брака в Кане» [11; 13]. Самым убедительным, на мой взгляд, стал анализ синего: художник использовал для него чистый ультрамарин без малейших признаков азурита или индиго — верный признак важности заказа, который глава мастерской не мог никому передоверить.

\*\*\*

Я изначально предположила, что «Христос и грешница» исполнена Веронезе в 1567–1570 годах [6]. Недавно эта датировка нашла свое полное подтверждение благодаря установлению имени заказчика картины и ее более ранней истории. Как оказалось, первыми владельцами «Блудницы» были вовсе не представители семьи Соранцо: вместе с двумя другими полотнами Паоло, «Поклонение волхвов» и «Христос и сотник», она находилась в собственности Маттео Калерджи, богатейшего критского землевладельца, чьи предки в 1381 году были вписаны в Золотую книгу венецианских патрициев с сохранением особых привилегий — Калерджи остались верными греческой церкви [17]. Огромное состояние позволило братьям Калерджи, Антонио и Маттео, жить на широкую ногу не только на Крите, но и в Венеции. Антонио приобрел здесь роскошный дворец на Большом канале, где им была собрана богатая библиотека. Став кавалером Святого Марка в правление Франческо Донà (1545–1553), Антонио сумел сосватать младшему брату, почти постоянно находившемуся на Крите, внучку дожа, Камиллу Донà Делле Розе, что принесло обоим братьям дополнительные налоговые льготы, закрепленные особой грамотой венецианского князя [17, р. 43, fig. 6].

Антонио скончался в 1555 году в возрасте 34 лет холостяком, все его состояние осталось брату. От брака Маттео и Камиллы родилась единственная дочь, Франческа. В 1565 году овдовевший Маттео женился второй раз, на Марине Эмо, и в этом союзе появился на свет долгожданный сын, Ветторе. Сам Маттео умер в 1572 году, незадолго до того возведенный в ранг сенатора Республики за свои военные заслуги по обороне Крита от турок. 2 сентября 1572 года была составлена посмертная опись имущества его дома в приходе Сан Панталеон. Помимо библиотеки, унаследованной от Антонио и обогатившейся новыми изданиями, приобретенными уже Маттео, в описи упомянуты в том числе несколько картин (без имени автора), в числе которых «две больших картины в золоченых рамах, одна с тремя волхвами, другая с Сотником» (*due quadri grandi fornidi d'oro, l'uno di tre magi, l'altro del Centurion*) и «большая картина в золоченной раме, изображающая блудницу» (*un quadro grande dorado dell'adultera*). На следующий год после смерти отца, в ноябре 1573 года, Франческа Калерджи вышла замуж за Франческо Соранцо, и ей в приданое наряду с «8 000 дукатами золотом, одеждами и платьями, золотыми и серебряными изделиями, ювелирными украшениями,



16. Паоло Веронезе. *Христос и грешница*. Рентгеновский снимок Научно-реставрационный центр им. И. Ф. Габаря

жемчугами, мебелью...» достались несколько картин, в том числе два портрета ее прадеда, дожа Франческо Донà, и «большая картина с изображением блудницы, в резной золоченой раме» [17, р. 53].

Дальнейшая история картины теперь хорошо известна, как и история двух других, доставшихся Ветторе Калерджи: «Поклонение волхвов» и «Христос и сотник», как и все состояние Калерджи, перешли к единственной дочери Ветторе, Марине — последней в роду. Марина в 1608 году вышла замуж за Винченцо Гримани, которому она принесла огромное приданое — 40 000 золотых дукатов, не считая движимого и недвижимого имущества. По условиям брачного контракта потомство Марины и Винченцо стало именоваться Гримани-Калерджи. Их дворец

на Большом канале в приходе Сан Маркуола, некогда построенный для Андреа Лоредана, — один из самых известных в Венеции: здесь в 1881 скончался Рихард Вагнер, а сейчас находится Казино. Две картины из наследства Калерджи давно покинули его стены: в 1664 году внук Марины и Винченцо продал обе герцогу Мантуанскому, Карлу III Гонзага. В 1711 году со смертью Фердинанда Карла Гонзага, оставившего огромные долги и множество наследников, парные картины были разъединены: «Христос и сотник» отправился во Францию, чтобы в конце концов оказаться в США (Музей Нельсона-Аткинса, Канзас), а «Поклонение волхвов» с 1722 года принадлежит герцогам Девонширским (Четсуорт, Девоншир).

Не может быть сомнений, что теперь и хабаровская картина должна быть включена в живописный корпус Веронезе, тем более, что, повторяю еще раз слова Сассо, «работ Паоло не сыскать днем с огнем».

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Асвариц Б.* Кушелевская галерея. Западноевропейская живопись XIX века. Каталог выставки. СПб., 1993.
2. *Григорович Н.* Канцлер князь Александр Андреевич Безбородко в связи с событиями его времени. Т. I/Сборник Императорского Русского исторического Общества. Т. 26. 1879.
3. *Apolloni D.* Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe della storia sacra, Gorizia 2000
4. *Artemieva I.* Un'episodio del collezionismo russo delle opere di Giambattista Tiepolo: "Il ratto delle Sabine" dell'Ermitage // *Arte Veneta*. 1996. № 49. Pp. 36–45.
5. *Artemieva I.* Alla nascita della pinacoteca dell'Ermitage: l'acquisto della collezione del console Udney // *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento/A cura di L. Borean, S. Mason.* Venezia, 2009. Pp. 121–140.
6. *Artemieva I.* L'Adultera Soranza di Paolo Veronese ritrovata // *Ricche minere*. 2016. № 6. Pp. 4–29.
7. *Borean L.* Lettere artistiche del Settecento veneziano, 2. Il carteggio Giovanni Maria Sasso — Abraham Hume. Venezia, 2004.
8. Catalogue de 43 tableaux de maîtres anciens provenant de la collection de M. le Comte Koucheleff Besborodko. Vente samedi 5 juin 1869. Paris: Hôtel Druot, 1869.

9. *Dal Pozzolo E.* Le seduzioni di Paolo // Paolo Veronese. L'Illusione della realtà/A cura di P. Marini, B. Aikema. Milano, 2015.
10. *Del Torre F.* Gavin Hamilton e Giovanni Maria Sasso (parte prima) // *Lettere artistiche del Settecento veneziano. Vol. 1/A cura di A. Bettagno e M. Magrini.* Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 2002.
11. *Haber J., Volle N.* Les Nocces de Cana de Véronèse. Une oeuvre e ça restauration. Cat. d'exposition. Paris: Louvre, 1992.
12. *Pernac N.* Paolo Veronese: "Cristo e l'adultera" Soranzo // *Arte Veneta*. 2007. № 64. Pp. 181–195.
13. *Penny N.* National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. Vol. II. Venice 1540–1600. London, 2008.
14. *Rearick R.* // *Beguin S., Di Giampaolo M., Malgouyres P., dirs.* Dessins de la donation Marcel Puech au Musée Calvet, Avignon. Paris–Napoli, 1998.
15. *Ridolfi C.* Le Maraviglie dell'arte, ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato/Ed. D. F. von Hadeln. Berlin, 1914. Bd. I.
16. *Rössler J. C.* Giorgione a Ca' Soranzo; nota a margine della mostra di Castelfranco // *Arte Veneta*. 2010. № 67. Pp. 155–157.
17. *Terribile C.* Tre dipinti di Paolo Veronese per Matteo Calergi e una nuova traccia per El Greco a Venezia // *Ricche minere*. 2018. № 9. Pp. 36–53.
18. *Varick Lauder A.* Battista Franco (c. 1510–1561). His Life and Work with Catalogue Raisonné. 4 vol. Cambridge, 2004. Vol. II.