

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГИИ**

На правах рукописи

Перова Евгения Георгиевна

**Пастельный портрет XVIII века в России
(история, атрибуция, сохранность, реставрация)**

**Специальность 24.00.03 – Музееведение, реставрация и консервация
историко-культурных объектов**

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Москва – 2004

Работа выполнена в Лаборатории музейного проектирования
Российского института культурологии Министерства культуры
Российской Федерации и Российской Академии наук.

Научный руководитель:

Доктор искусствоведения Мокрецова И.П.

Официальные оппоненты:

Доктор искусствоведения Маркина Л.А.

Кандидат искусствоведения Балдина О.Д.

Ведущая организация:

Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени
академика И.Э. Грабаря

Защита состоится «11» ноября 2004 г. в 14.00 часов на
заседании Диссертационного совета Д 210 015.02 Российского института
культурологии Министерства культуры РФ и Российской Академии наук
по адресу: 109072, Москва, Берсеневская наб., 20

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института
культурологии.

Автореферат разослан «7» октября 2004 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета

Кандидат исторических наук



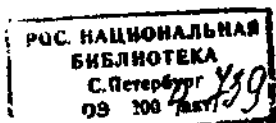
Галкина Е.Л.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Предметом исследования является пастельный портрет XVIII века в России. В отличие от Европы, где пастель известна с XV века, произведения в технике пастели появляются в России со второй половины XVIII столетия, сначала как предмет коллекционирования в виде привозных образцов творчества европейских пастелистов. Работающие в России художники-иностранцы, владеющие техникой пастели, изредка прибегают к ней, создавая зарисовки и эскизы. Мода на пастель возникла в России не ранее 1750-х годов, когда такие художники, как Ж. де Самсуа и В. Эриксен стали писать портреты представителей российской знати. Широкое распространение пастельного портрета начинается в 1780-е годы с приездом в Россию таких мастеров, как Иоганн Генрих Шмидт и Иоганн Барду. Если остальные художники прибегали к пастели лишь время от времени, то И.Г. Шмидт и И. Барду работали в России исключительно пастелью и создали выразительную "портретную галерею" российского дворянства.

Пастельный портрет в России долго оставался занятием по преимуществу иностранных художников: имен русских пастелистов XVIII века мы практически не знаем. Большое количество анонимных пастельных портретов в российских музеях заставляет предположить, что круг художников, работавших пастелью в XVIII веке, был весьма широк. Характерной особенностью именно пастельного портрета является большое количество подвизающихся в этом жанре дилетантов, чему способствовала сравнительная с масляной живописью простота техники. С другой стороны, подобная авторская анонимность говорит о том, что для заказчика более существенное значение имел сам портрет: изображение важнее автора, отодвигаемого на второй план.

В отличие от масляной живописи и от европейской пастели, где получили развитие все жанры и все типы портрета, пастель в России применялась главным образом для выполнения камерных портретов. Этот тип живописного портрета начал складываться в России со второй половины XVIII века и завоевал широкую популярность, что связано с распространением идей просветительства, ростом национального самосознания и с повышением интереса к личности отдельного человека. Даже камерному портрету отдали многие художники того времени, от мастеров-самоучек до Ф.С. Рокотова и Д.Г. Левицкого.



Камерный портрет создает более скромный образ, чем парадный, и рассчитан на восприятие близкого круга зрителей, которым личность и заслуги портретируемого хорошо известны, причем художники избегают сложных поз и жестов, предпочитая погрудные изображения. Кроме камерного, в технике пастели встречаются редкие образцы полупарадного, группового и костюмированного портретов.

Все же пастельный портрет не обрел в России XVIII века такой популярности и массовости, как в Европе, где именитые заказчики специально заказывали свои изображения у мастеров пастели и коллекционировали их работы, а художники писали грандиозные произведения, соперничающие с масляной живописью по эффектности и размерам. Этому были свои причины: пастель, как никакая другая техника, соответствовала стилю рококо, почти не нашедшему своего отражения в России. Пастельный портрет как особое явление искусства получает свое распространение в России уже на излете моды, когда европейские пастелисты, теряя заказчиков, приезжают работать в Россию. В это время вступала в свои права техника акварели, с началом XIX века постепенно вытеснившая пастель из портретного жанра. Кроме того, хрупкая пастель требовала особого к себе отношения: защитного стекла, специальной окантовки, бережного обращения – это могло отворачивать от нее заказчиков, привыкших к более прочной масляной живописи.

Степень изученности истории и техники пастельного портрета в России в конце XVIII века остается неудовлетворительной. Все сведения о художниках-пастелистах носят случайный и отрывочный характер. Пастель оказалась как бы некоей “пропастью забвения” между графикой и живописью: отечественные специалисты в области рисунка относили пастельные портреты к живописи, а искусствоведы, изучавшие историю портрета в России XVIII века, занимались преимущественно масляной живописью и портретной миниатюрой, упоминая о пастели лишь мимоходом.

Все имеющиеся издания, в которых так или иначе говорится о пастели, могут быть разделены по их основной тематической направленности на три группы. Первую группу составляют трактаты и руководства, пособия для художников, ориентированные главным образом на тех, кто занимается живописью маслом, и содержащие немногочисленные рецепты по изготовлению, способам работы и фиксации пастелей. Литература такого рода появляется в Европе начиная с XVI века, в России – только с конца XVIII.

Вторая группа изданий – литература историко-искусствоведческого характера. Впервые интерес к пастели пробудился в России в конце XIX – начале XX века, когда стали устраиваться портретные выставки и появились статьи Н. Врангеля, С. Эрста. Дальнейший всплеск интереса к пастелям произошел в 1980-е годы, когда было организовано несколько портретных выставок и были введены в научный оборот неизвестные ранее работы И. Барду и копии крепостного художника Савелия с оригиналов И. Барду из Зарайского краеведческого музея (исследования Е.Ю. Ивановой)¹. Большую ценность представляет серия каталогов выставок пастельного портрета в Эрмитаже, начатая еще в 1960-м году Т.Д. Каменской и продолженная в начале XXI века А. С. Кантор-Гуковской.

Третья группа изданий – литература, посвященная вопросам технико-технологического исследования, реставрации и хранению пастелей. Важным источником по данной теме являются Методические рекомендации 1995 года, основанные на многолетнем опыте, накопленном реставраторами графики ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря².

Актуальность исследования состоит в том, что автор впервые представляет пастельный портрет в России XVIII века как самостоятельный предмет исследования, имеющий свои технико-технологические и типологические особенности, прослеживает его связи и с масляной живописью, и с портретной миниатюрой. Портретный жанр всегда был популярен и среди художников, и среди почитателей искусства. Пастельный камерный портрет внес свою красочную ноту в целостную картину развития российской культуры.

Произведения таких художников, как Иоганн Генрих Шмидт и Иоганн Барду, есть в большинстве российских музеев (причем до сих пор продолжается приписывание произведений последнего пастелисту первой четверти XIX века Карлу Барду).

¹ Единственное специальное исследование темы, до сих пор сохраняющее актуальность – диплом Л.М. Горбачевой (МГУ, 1985) посвященный пастельному портрету в России в последней трети XVIII века.

² Реставрация произведений графики. Методические рекомендации. М. Издание ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 1995.

Если И.Г. Шмидт был художником европейского уровня, тяготеющим к придворным кругам, то И. Барду и большинство анонимных авторов, работавших пастелью во второй половине XVIII века в России, относятся к мастерам “второго ряда”, ориентированным на круг среднего дворянства, но по-своему не менее ценным для истории искусства. Они ярче отражают вкусы рядовых российских заказчиков, выразительнее передают культурную атмосферу эпохи. Именно произведения мастеров “второго ряда” составляют большинство в собраниях российских музеев.

“Возрождение” пастели, произошедшее в конце предыдущего – начале нынешнего столетий вызвало повышение интереса к истории техники и к творческому наследию художников–пастелистов, стоявших у истоков жанра пастельного портрета в России и способствовало появлению их работ на современном антикварном рынке.

Объединение проблем атрибуции, сохранности и реставрации оправдано их тесной взаимосвязью: ни атрибуция, ни научная реставрация невозможны без исследования технологии и стилистики произведения. Любой музейный предмет несет в себе информацию, заключающуюся не только в изображении или тексте, но и в тех материалах, из которых он создан, в технике изготовления. Большое значение и для историка искусства, и для реставратора имеют так называемые “следы бытования” объекта, которые могут многое рассказать о жизни объекта, о его владельцах, о методиках старинной реставрации.

Если масляная живопись накопила богатый опыт экспертизы и атрибуции, то пастельные произведения до сих пор целенаправленно и последовательно не изучались с технико-технологической стороны, и не имеют своего банка данных, на который могли бы опираться исследователи.

Особое значение приобретают вопросы сохранности, так как пастель – самая хрупкая и нежная из всех графических и живописных техник. Тенденция к старению заложена изначально в каждом музейном объекте и представляет собой сложный физико-химический процесс, зависящий как от технико-технологических свойств и особенностей самого произведения, так и от условий хранения, особенностей обращения и использования, а также от разного рода стихийных бедствий и аварий. Концепция современной реставрации основана на принципах максимальной корректности и минимального вмешательства. Главная задача – устранить физические и химические повреждения, сохранив подлинность и целостность музейного предмета.

Основная цель диссертации заключается в изучении практически неисследованного пастельного портрета XVIII века в России, определение его типологии, а также роли и значения в развитии портретного жанра в России в конце XVIII – начале XIX века.

Для достижение цели необходимо было решить следующие задачи:

1. Изучить состав коллекций пастельного портрета в российских музеях.
2. Выявить круг художников, работавших пастелью в России в XVIII веке.
3. Уточнить творческие биографии двух наиболее известных пастелистов, работавших в России в XVIII веке – И. Барду и И.Г. Шмидта; составить сводные каталоги их работ.
4. Выявить технико-технологические особенности пастельного портрета XVIII века.
5. На основе всестороннего изучения коллекций пастельного портрета в собраниях российских музеев выявить типологию пастельного портрета XVIII века в России.
6. Составить каталог коллекции пастельного портрета XVIII века ГИМ и определить ее место среди других музейных собраний.

Задачи работы предопределяют комплексный метод исследования, включающий в себя исторический, искусствоведческий, технико-технологический и статистический анализы:

1. Историческое изучение коллекции – уточнение происхождения, времени написания портретов, личностей персонажей.
2. Искусствоведческий анализ пастельной живописи: определение авторства, выявление профессиональных художников, определение принадлежности к той или иной школе, художественная характеристика произведений.
3. Исследование коллекции с физической точки зрения: особенности техники, состояние сохранности, последствия реставрации, методы улучшения условий хранения.
4. Статистическое обобщение состава коллекции.

Комплексный метод был применен ко всему собранию пастельных портретов XVIII века, рассредоточенному по различным музеям России. Опираясь на полученные данные, а также на сведения, полученные из литературы, удалось выявить новые имена художников, работавших пастелью в России в XVIII веке кроме известных ранее Ж. де Самсуа, И.Г. Шмидта и И. Барду. Творческие биографии И.Г. Шмидта и И.Барду пополнены новыми сведениями, исследованы особенности творческого метода каждого из художников и их роль в развитии жанра, впервые определен полный круг их работ, причем выявлены произведения И.Г. Шмидта в зарубежных собраниях и установлены имена целого ряда персонажей. Автором проведена идентификация личности художника Иоганна Барду, которого до последнего времени смешивали с однофамильцами (возможно, родственниками) Карлом Вильгельмом, жившем в России в первой четверти XIX века, и Паулем Йозефом Барду, работавшим в Польше в конце XVIII века. В результате исследования пастелей XVIII века, проведенных в собрании Исторического музея, было уточнено время написания портретов, определено авторство одиннадцати произведений и персонажи пяти, в четырех случаях выявлены аналогии. Составлен научный каталог, представляющий собой первую публикацию коллекции пастельного портрета XVIII века в собрании ГИМ. В ходе изучения были выявлены неизвестные ранее технико-технологические особенности пастельной живописи, выполненной на грунтованных холстах, полученные сведения могут лечь в основание общего банка данных по пастельной живописи. На примере коллекции ГИМ прослежено влияние условий хранения на состояние сохранности произведений; разработаны (и опробованы на практике) способы их устранения и налаживания климатического режима. Все это определяет научную новизну диссертации.

Главным предметным источником является коллекция пастельного портрета ГИМ, являющаяся второй по численности после эрмитажной, дополнительными – коллекции ГЭ, ГМИИ, ГТГ и ГРМ, а также других российских музеев, имеющих пастельный портрет в своих собраниях. Коллекция пастельного портрета отдела изобразительных материалов ГИМ, в отличие от собраний художественных музеев, формировалась согласно историческому принципу, подобно сопоставимой по численности коллекции Лондонской Национальной портретной галереи, также собранной с ориентацией на изображенные персоны, а не на авторов. Таким образом, в составе собрания ГИМ есть портреты известных исторических лиц, таких, как императрица Екатерина II или Н.И. Панин – знаменитый дипломат и воспитатель великого князя Павла Петровича, – и простых обывателей. Пастели выполнены и профессионалами, и любителями, что дает возможность исследователю охватить более широкий круг мастеров и персонажей. Среди авторов присутствуют не только И. Барду и И.Г. Шмидт, работы которых есть во многих российских музеях, но и такие художники, как Д. Каффе и И. Пичман, редкие в наших собраниях.

Временные рамки работы не ограничиваются только XVIII веком. Автор стремился собрать все сведения, имеющее отношение к технике пастели на всем протяжении ее развития с XVI по XX век. Изучение методов укрепления хрупкого красочного слоя пастели (методов фиксации), применявшихся после XVIII века, имеет большое значение для реставрации объектов; обращение к публикациям по поводу реставрации более поздних пастелей вызвано отсутствием принципиальных расхождений в методике реставрации.

Собранный автором богатый материал, включающий результаты атрибуционной работы и технико-технологических исследований, а также старинную рецептуру, имеет несомненную практическую ценность как для историков и искусствоведов, так и для реставраторов.

Апробация. Основные положения диссертации, в том числе сведения атрибуционного характера и результаты технико-технологических исследований опубликованы в виде статей в научных сборниках и журналах.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии и трех приложений, включающих в себя сводные каталоги произведений И. Барду и И.Г. Шмидта, а также каталог коллекции пастельного портрета XVIII – первой четверти XIX века из собрания ГИМ.

Во Введении обоснована тема, определен предмет исследования, цели и задачи работы, дан обзор литературы.

Первая глава посвящена истории и типологии пастельного портрета в России в XVIII веке. Автор рассматривает процесс “проникновения” техники пастели в Россию и выявляет круг художников-пастелистов, работавших в России в XVIII веке.

Термин “пастель” имеет различные значения: это – художественная техника; произведение, выполненное в данной технике; и, наконец, сами мелки, которыми создано художественное произведение. Пастель как техника – вместе с акварелью и гуашью – занимает промежуточное положение между графикой и живописью. Происхождение пастели следует отнести к концу XV века, когда впервые появляется так называемая техника “трех карандашей”: мел, итальянский карандаш и сапгина. Термин “пастель” – “a pastello” (от итальянского слова “pasta” – тесто) – впервые встречается в конце XVI века в трактате Джованни Паоло Ломатцо³. Пастель начала пользоваться популярностью в Европе с середины XVII века и достигла наивысшего расцвета в XVIII-м. К концу XVIII века происходит постепенное падение интереса к этой технике. В репрезентативном портрете пастель уступает место масляной живописи, в интимном – портретной миниатюре и акварельному портрету.

В то время, как в Европе техника пастели приходит в упадок, в России она только появляется, сначала – в виде привозных образцов, среди которых было немало “головок” – детских и женских изображений мифологического и аллегорического характера, претендующих на создание некоего “идеального” образа, что отвечало вкусам времени. Другим источником “проникновения” техники пастели в Россию были российские путешественники, заказывавшие у европейских художников свои портреты.

Для живописцев техника пастели была чрезвычайно выгодна и удобна, так как давала возможность быстро писать небольшие и недорогие – по сравнению с масляной живописью – произведения. Среди иностранных художников, работающих в России, постепенно появляются пастелисты, осваивающие новый для них художественный рынок.

³ Ломатцо Д. П. “Трактат о живописи” Милан, 1585; “Идея храма живописи”, Милан, 1590.

Судя по количеству пастельных портретов в российских музеях, в этом жанре работало довольно много художников – и профессионалов, и любителей. Наиболее известны имена Иоганна Барду и Иоганна Геприха Шмидта, творчеству которых посвящена отдельная (2-я) глава; а также Жана де Самсуа, побывавшего в Санкт-Петербурге в период с 1752 по 1763 год и писавшего не только портреты маслом и пастелью, но и миниатюры. Для Китайского дворца в Ораниенбауме Самсуа создал в технике пастели одиннадцать портретов придворных дам “в маскарадных костюмах”. Сохранилось еще несколько пастелей Самсуа, это – портреты великого князя Павла Петровича (ГРМ), неизвестного в светло-сером кафтане (ГЭ) и дамы в голубом с маской (ГМИИ).

Удалось выявить еще одиннадцать художников-пастелистов, побывавших в России на протяжении XVIII века. Несомненно, что эти художники – далеко не единственные: сведения об остальных до нас просто не дошли. Пребывание одних было очень кратким, некоторые жили в России десятилетиями, но и от тех, и от других осталось очень мало произведений в технике пастели: буквально один-два портрета (либо вообще ничего).

Самые ранние сведения, касающиеся художника, применявшего пастель в своем творчестве, относятся к уроженцу Гамбурга Я. Касселю, работавшему в России в 1734 – 1737 г., когда он был принят по контракту на службу в Академию наук и участвовал в качестве рисовальщика в Оренбургской экспедиции. В ГТГ и ГРМ есть портреты башкир, выполненные им пастелью на пергаменте.

В. Эриксен (1722-1782) – уроженец Копенгагена, приехал в Петербург в 1757 и пробыл там до 1772 г. В ГТГ есть пастель В Эриксена, изображающая столетнюю царскосельскую обывательницу с семьей. Г.Ф. Шмидт (1712–1775) – известный гравер и пастелист, мастер портрета, с 1757 по 1762 г. работал в Петербурге при Академии наук. Возможно, именно им был выполнен пастельный рисунок с портретом императрицы Елизаветы Петровны (ГТГ).

В 1758 г. приехал в Россию Ж.-М. Моро-младший (1741-1814) – ученик члена Французской академии, живописца и гравера Л.-Ж. Ле Лоррена (Louis Joseph Le Lorrain, 1715-1759). В Эрмитаже есть изображение головы апостола, написанное пастелью на бумаге, вариант которого находится в ГМИИ.

В 1773-1784 годах в Курляндии и Петербурге жил И.Ф.А. Дарбес (1747 – 1810), немецкий живописец и пастелист, автор миниатюрных портретов на пергаменте. В ГИМ находится подписной портрет фон Штейна работы И. Дарбеса, выполненный в 1792 году, уже после отъезда художника из России.

Успеха и популярности достигла в России известная французская художница М.Л. Виже-Лебрен (1755 – 1842), с 1795 по 1800 год жившая в Петербурге (в 1800 – 1801 г. работала в Москве). Она написала несколько пастельных портретов великой княгини Елизаветы Алексеевны, находившихся в Царском селе и Гатчине. В ГМИИ есть портрет князя И.И. Барятинского, выполненный Виже-Лебрен пастелью на бумаге.

С конца 1790-х годов жил в России итальянский художник С. Тончи (1756–1844). В каталоге антикварно-художественного салона “Альфа-Арт”, выпущенном в 1991 году, опубликован портрет графини Потоцкой работы Тончи, находящийся в частном собрании в России. Есть данные о пребывании в России в 1770 – 1790-х годах таких художников, как француз Ж.Б. Перроно (1715 – 1783), англичанин Э. Каннингем (1741/42? – 1793), немцы Э. Гутше (род. 1749); Г. Тауберт (1755 – 1839).

Постепенно техника пастели распространяется шире, к ней обращаются российские художники и просвещенные любители. Есть данные о том, что Г.И. Скородумов – гравер и миниатюрист, первый российский мастер цветной гравюры пунктиром и один из первых акварелистов – работал пастелью: в бумагах Академии художеств сохранилась запись о том, что из Англии от Г.И. Скородумова получена картина, выполненная в этой технике.

В собрании ГТГ есть пастельный портрет неизвестной с подписью Степана Яснопольского (1785), о котором не найдено никаких сведений. Известно несколько имен любителей, писавших пастелью: супруга Павла I Мария Федоровна (1759–1828); А. Ф. Ржевская (1740–1769) – дочь генерала А.М. Каменского, увлекавшаяся литературным творчеством, музыкой и живописью; писатель и естествоиспытатель А.Д. Болотов (1738–1833); дочь П.Б. Шереметева Анна и Александра Репнина, племянница Н.И. Панина.

Если принять во внимание сведения о несохранившихся до наших дней пастелях, упоминаемых в литературе, и проанализировать состав музейных коллекций пастельного портрета XVIII века, то выявятся следующие закономерности.

Самые ранние произведения относятся к 1730–1740-м годам, но большая часть портретов написана в 1780-е. В основном это – камерные портреты небольшого размера (30х25 см, максимум 40х60), изображающие модель погрудно, на нейтральном фоне. Реже встречается так называемый “полупарадный” портрет, предполагающий поясное изображение и наличие разного рода аксессуаров. Костюмированный портрет представлен только в творчестве Ж. Де Самсуа. Женские и мужские персонажи представлены приблизительно в одинаковом количестве (много портретов парных), детские изображения являются редкостью. О существовании группового пастельного портрета известно только из литературы: это – семейный портрет Волконских-Прозоровских работы И. Барду, сгоревший во время пожара в имении Голицыных-Прозоровских “Раменское” и известный по копии крепостного художника Савелия (Зарайский краеведческий музей); а также пастель из коллекции великого князя Николая Михайловича (не сохранилась), изображавшая великого князя Павла Петровича с супругой и сыновьями, Александром и Константином.

Своеобразие бытования техники пастели в России состоит в том, что она не прошла эволюции от рисунка к живописи, а была заимствована из Европы уже на стадии живописи. Вместе с тем в пастельных портретах в большей или меньшей степени сохранилась и графическая природа: полностью отказаться от приемов, свойственных рисунку (линия, штрих), не удалось. Одновременное применение и живописных, и графических приемов придает своеобразие и особую выразительность портретам.

Пастельный портрет в России в своем становлении опирается на живописный и развивается параллельно с ним. Если большеформатные пастели могут быть правомерно сопоставлены с произведениями станковой масляной живописи, то пастельные портреты небольшого формата имеют много сходных черт с портретной миниатюрой.

В отличие от российской масляной живописи, где рокайльные тенденции не нашли достаточного воплощения, пастельный портрет в большей мере сохраняет черты рококо: приглушенный колорит, “пастельные” тона, излюбленная поза моделей вполоборота к зрителю, форма портретов, стремящихся к овалу (восьмиугольные подрамники и овальные рамы). Ярким примером “чистого” рококо являются пастели Ж. де Самсуа, изображающие костюмированных дам.

Судя по количеству и разнообразию изображений, именно с 1780-х годов начинается расцвет пастельного портрета в России. На рубеже веков и в первой половине XIX века в этой технике работали такие мастера, как К.В. Барду, и Поль Г. Барбье, из русских художников – А.Г. Венецианов. В то время как в Европе в XIX веке пастель пребывала в забвении, в России она пользовалась популярностью и была распространена наряду с масляной живописью, миниатюрой и акварельным портретом вплоть до начала XX века.

Вторая глава рассказывает о творчестве Иоганна Барду и Иоганна Генриха Шмидта. Автор приводит в диссертации все известные на настоящий день сведения относительно Иоганна Барду, которого на протяжении долгого времени смешивали с Карлом Вильгельмом Барду. Так как некоторые исследователи (И.И.Свирида), опирающиеся на польские источники, считают, что в России работал не Иоганн, а Пауль Йозеф Барду, автор проводит сравнительный анализ живописной манеры обоих художников, приходя к выводу что весь круг работ, находящихся в российских собраниях, выполнен – как это традиционно и считалось – не Паулем Йозефом, а Иоганном Барду.

Обобщив все собранные данные, автор получил чрезвычайно краткую биографию художника: Иоганн (П.) Барду – пастелист, живописец, гравер. Годы жизни не известны, в разных источниках его называют то французом, то немцем. Есть также сведения о его швейцарском происхождении. Учился в Королевской Академии художеств в Берлине, по некоторым сведениям – у блестящего французского рисовальщика Н. Ле Сюэра, директора Академии. В 1775 г. работал в Варшаве, возможно, был придворным художником короля Станислава Августа Понятовского, в 1780-х г. жил в России. Вероятно, родственник художника Пауля Йозефа Барду (1745-1814) и Карла Вильгельма Барду (работал в 1797-1842 г.). Автору диссертации удалось получить неизвестные ранее в России сведения о том, что И. Барду в 1786 году выставлялся в Берлинской Академии художеств как пастелист из Петербурга с тремя произведениями, среди которых – портрет брата художника.

И. Барду писал небольшие произведения, чаще всего в форме восьмиугольника. Художник предпочитал грунтованный холст и применял сложный двухслойный грунт на основе масляного связующего.

Автору диссертации удалось выявить 55 произведений, составляющих круг работ Иоганна Барду. В настоящее время в российских музеях находится 44 пастели (25 подписных), из них 12 хранятся в ГИМ. По литературным данным и по копиям известно еще 11 портретов, два из которых не сохранились, а местонахождение остальных неизвестно. Из подписных работ, имеющих авторскую дату, самая ранняя относится к 1782 г., а самая поздняя – к 1789 году. Среди изображенных больше всего представителей семьи Голицыных и связанных с ними родственными и дружескими узами Олсуфьевых, Волконских и Прозоровских – всего двадцать четыре персонажа, так что логично предположить, что художник был приглашен в Россию кем-то из этого семейства. В результате проведенных исследований автору удалось дополнить традиционный перечень работ И. Барду еще четырьмя портретами: парные портреты неизвестных из Рыбинского государственного историко-художественного музея приписывались ранее Карлу Барду, а парные портреты Голицыных из Рязанского государственного областного художественного музея представляют собой живописные копии с пастелей И. Барду.

Манера И. Барду несколько архаична, его рисунок жесткий, не очень уверенный, пропорции удлиненные, головы персонажей преувеличенно крупные по сравнению с корпусом. В портретах И. Барду мало воздуха и вообще пространства: фигуры как бы зажаты в узких границах овальных рам и восьмиугольных подрамников. Позы персонажей скованные и настолько одинаковые, что кажутся написанными по трафарету. Также много одинаковых деталей в изображении одежды, особенно женской. Все свое внимание И. Барду сосредотачивает на лице модели и надо отдать ему должное: применяя одинаковые проработанные живописные приемы, он создает чрезвычайно выразительные и характерные портреты.

Судьба Иоганна Генриха Шмидта типична для многих современных ему художников: известные и популярные при жизни, спустя столетие они оказывались забытыми. Так произошло и со Шмидтом: художник, работавший много и плодотворно, написавший портреты почти всех монархов и князей тогдашней Европы, к концу XIX века был известен мало. Автор подробно излагает биографию И.Г. Шмидта, исследует его живописную манеру, определяет круг работ в российских и зарубежных собраниях.

Автору удалось выяснить, что в настоящее время в немецких музеях находится всего несколько работ Шмидта: в музее Гете во Франкфурте-на-Майне – парные пастельные портреты Александра и Вильгельма фон Гумбольдт, созданные в 1784 г.; а в замке-музее Дармштадт есть картина, написанная маслом, – “Охотничий лагерь при Гросс-Геру в августе 1782”.

Основная часть художественного наследия И.Г. Шмидта находится в России: выявлено 15 портретов, из них 5 – в ГИМ. В каталогах дореволюционных выставок есть сведения о еще 13 произведениях, местонахождение которых сейчас неизвестно. Круг заказчиков Шмидта в России был разнообразен. Он писал императрицу Марию Федоровну, представителей знатных семейств – Разумовских, Протасовых, Салтыковых. Самое известное в России произведение Шмидта – портрет А.В. Суворова, написанный им в Праге в январе 1800 года – это последнее прижизненное изображение А.В. Суворова. Художнику удалось создать яркий и характерный образ, ставший каноническим. В процессе работы автору диссертации удалось определить персонаж портрета неизвестной, экспонировавшегося на Таврической выставке: это – Елизавета Петровна Квашнина-Самарина, в замужестве Чернышева.

Известно, что большинство художников того времени было универсалами: писали маслом, пастелью, рисовали миниатюры, расписывали веера, делали декорации, занимались гравюрой. Часто пастельные портреты были как бы предварительным шагом к последующему написанию большого портрета в технике масляной живописи. Только И. Г. Шмидт и И. Барду работали в России как “чистые” пастелисты в жанре камерного портрета, предназначенного для малых портретных галерей в дворянских усадьбах и пользовавшегося спросом. Главной задачей художников было создать правдоподобный, узнаваемый портрет модели, запечатлеть человека в том состоянии, в котором он находился в момент позирования, отсюда такое внимание к изображению лица. Творчество И. Барду и И. Г. Шмидта оказало заметное влияние на дальнейшее развитие российского камерного пастельного портрета. В конце XVIII – начале XIX века многие мастера, подобно И. Барду, работают на грунтованных холстах, создавая небольшие портреты, вписанные в восьмиугольник или овал: ярким примером являются семейные портреты Валуевых (ГТГ) и Самариных (Ярославский художественный музей) – созданные разными художниками по одинаковому техническому “канону”, они отличаются яркой характерностью и своеобразием.

Третья глава посвящена коллекции пастельного портрета XVIII века в собрании ГИМ. Автор прослеживает историю комплектования коллекции, анализирует ее состав, дает описание портретов, сообщает результаты атрибуционной работы и технико-технологических исследований.

В отличие от собраний художественных музеев, которые подбирались по принципу художественной ценности и предпочтение отдавалось работам выдающихся мастеров, коллекция изобразительных материалов ГИМ формировалась согласно историческому принципу. В расчет принималась "иллюстративность" того или иного произведения, его способность ярко и красочно отражать исторические события и общественные явления.

Всего в собрании сорок четыре пастели XVIII века. Самое раннее и крупное поступление (12 предметов) – из коллекции П.И. Щукина в 1905 года, самое позднее – в 1976-м. Большая часть портретов поступила в музей в 1920 – 1930-х годах из Центрального хранилища Государственного музейного фонда, где находились произведения искусства из собрания Английского клуба, Строгановского фонда, Румянцевского музея, подмосковных усадеб. Другие пастельные портреты являлись частью собраний А.П. Бахрушина, С.А. Щербатова и А.С. Уварова.

Ранние произведения относятся к 1740-м годам, самые поздние – к 1790-м. Большая часть портретов написана в 1780-е годы. Портрет графа С.Ф. Апраксина (1702 – 1760) – известного военного деятеля XVIII века – является самым ранним в коллекции и написан, по мнению автора, в период времени с 1739 по 1751. Семь произведений имеют авторские подписи (работы И. Барду, Д. Каффе и И.Г. Шмидта), и два – авторскую дату. Выявлена одна авторская подпись (И. Барду) и дата; установлено авторство десяти портретов, в шести случаях уточнены персонажи, определен иконографический тип двух царских изображений.

В коллекции двадцать три портрета являются работами неизвестных художников. Восемь пастелей написаны на пергаменте, семь – на бумаге и пять – на холсте, у двух основа не определяется. Персонажи известны только у тринадцати (среди них – князь Н.С. Долгоруков, граф С. Ф. Апраксин, графиня А. К. Воронцова, урожденная Скавронская). Три пастели представляют царских особ: императрицу Елизавету Петровну, императрицу Екатерину II в мундире Преображенского полка (тип В. Эриксона) и великого князя Константина Павловича.

Шедевром коллекции является выполненный в 1790-х годах неизвестным западноевропейским художником (возможно, немецкой школы) портрет неизвестной с шалью. Пропорциональная фигура величественной осанкой и скульптурными формами напоминает античные образы, а созданный художником образ перекликается с произведениями Пауля Йозефа Барду и А. Титшбейна. Одиннадцать портретов выполнено художниками любителями, судя по слабой живописи и неуверенному рисунку. Парные изображения пожилой и молодой женщины, созданные художником-любителем в начале 1770-х годов, близки по своему художественному решению к портретной миниатюре и являются очень ранними предтечами расцветшего в XIX в. акварельного портрета. Среди пастелей, созданных неизвестными художниками, большая часть представляет собой самостоятельные камерные портреты, но есть и копии с произведений масляной живописи (портрет Н.И. Панина копия с А. Рослина).

Иностранные мастера, не работавшие в России, представлены в собрании ГИМ тремя пастелями Даниеля Каффе (1750 – 1815) – художника, чье имя в России почти не известно.

В процессе работы над коллекцией установлены авторы и персонажи ряда анонимных пастельных портретов из собрания ГИМ: портреты А.И. Левашова и неизвестного со звездой ордена Св. Александра Невского выполнены Карлом Вильгельмом Барду (1770? – не ранее 1842). Удалось определить и художника, и персонаж мужского портрета, не имевшего ранее атрибуции. Художником, изобразившим Тадеуша Чацкого – польского ученого, писателя и общественного деятеля, оказался Иосиф (Йозеф) Пичман (1758 – 1834). В российских музеях его работы редки, но есть в Польше. Портрет Т. Чацкого из собрания ГИМ почти полностью совпадает с изображением из Варшавского национального музея (написан после 1806) и является, судя по всему, одним из авторских повторений. Определены личности ранее неизвестных персонажей на портретах, выполненных двумя неизвестными художниками, обладающими совершенно оригинальной манерой, это – П.Ф. Квапшин-Самарин и М.Д. Кашкадамова.

Единственная подписная пастель И.Г. Шмидта в коллекции ГИМ – портрет С. О. Апраксиной, фрейлины императрицы Елизаветы Петровны, племянницы графа Кирилла Григорьевича Разумовского. Автор считает, что по манере письма и живописным особенностям еще четыре пастели могут быть с достаточной долей уверенности отнесены к творчеству И.Г. Шмидта – портреты неизвестного в синем кафтате, молодого человека в мундире офицера Преображенского полка, неизвестной с екатерининской лентой (как предполагает автор, это может быть изображение Анны Никитичны Нарышкиной – супруги А. А. Нарышкина, камергера великого князя Петра Федоровича, и ближайшей подруги императрицы Екатерины II), а также портрет пожилого мужчины, значившийся изображением А.А. Вяземского.

Александр Алексеевич Вяземский (1727 – 1793) – генерал-прокурор Сената, действительный тайный советник, ближайший сотрудник Екатерины II по всем важнейшим отраслям государственного управления. Личность А.А. Вяземского вызывала много сомнений: мундир и ордена не соответствовали биографическим сведениям. Автор диссертации считает, что на портрете изображен А.П. Мельгунов (1722 – 1788), известный военный и государственный деятель XVIII века, сенатор и президент Камер-коллегии, с 1780-го в течение восьми лет управлявший Ярославским и Вологодским наместничествами.

В отдельный раздел 3-ей главы выделены технико-технологические исследования и новая атрибуция произведений Иоганна Барду из коллекции ГИМ. В коллекции – пять подписных портретов работы Иоганна Барду, на двух из них есть авторская дата, и четыре пастели, не имеющие авторской подписи, но по особенностям авторской живописи позволяющие предполагать авторство И. Барду. Среди подписных – парные портреты Н.Ф. и С.О. Апраксиных, П.А. и М.Д. Ермоловых, родителей знаменитого генерала Алексея Ермолова, а также – неизвестного средних лет с Георгиевским крестом IV степени. Не имеют авторской подписи парные портреты А.В. Салтыкова и неизвестной из семьи Салтыковых, Е. П. Кашкина и А.С. Протасовой.

В отношении портрета Станислава Монюшко (1734–1807), согласно владельческой надписи считавшегося произведением И. Барду, авторство не подтвердилось: живописная манера не имеет ничего общего с его творческим почерком.

Автор считает, что еще три портрета выполнены И. Барду, о чем говорят типичное расположение фигур на холсте, характерная манера “лепки” лица и выписывания глаз. Это – единственный в коллекции ГИМ детский портрет, изображающий графа В. А. Санти (1788 – 1841) в возрасте 2–3-х лет, а также парные портреты неизвестного господина и дамы, поступившие в музей как произведения Д. Левицкого, причем подпись “Д. Левицкий” представляет собой явную позднюю подделку, выполненную скорее всего в 1906-1908 годах – тогда же портреты были перемонтированы и подретушированы.

Для изучения особенностей живописи были взяты пробы красочного слоя и грунта с подписного портрета неизвестного с орденом Св. Георгия, неизвестной из семьи Салтыковых, графа В.А. Санти ребенком и неизвестного в синем мундире с фальшивой подписью Левицкого. Сопоставление всего комплекса полученных в результате технико-технологических исследований данных и сравнения живописной манеры пастелей с подписными дает основание с большой долей уверенности утверждать, что портрет графа Санти ребенком и парные портреты с фальшивой подписью Д. Левицкого выполнены И. Барду⁴.

Проведенные исследования позволяют сделать несколько заключений общего характера. Чрезвычайно интересно обнаружение в двухслойных грунтах масла и смол в качестве связующего. Пока в литературе не встречалось упоминание о каком-либо применении смол в пастельной живописи. Подтверждение тому, что масло могло применяться при живописи пастелью, мы находим в Протоколах французской Академии изящных искусств 1764 года⁵. Присутствие в составе грунта белково-углеводного композита свидетельствует о наличии связующего животного и растительного происхождения: возможно, что холст проклеивался смесью рыбьего и мучяного клеев. Таким образом, в свете всего вышеизложенного, традиционное название “пастель на грунтованном холсте” не представляется верным. Правильнее было бы говорить о подобных произведениях, как о “выполненных в смешанной технике”.

⁴ Исследования проведены ведущими научными сотрудниками Лаборатории физико-химических исследований ГосНИИР В.Н. Киреевой и С.А. Писаревой в 2002 – 2003 г. Методы: микроскопический в прямом и отраженном поляризованном свете; микрохимический, гистохимический, тонкослойная хроматография на пластинках Рікіол.

⁵ См.: Мочные Ж. Пастель. Лозанна. После 1995. С. 11.

Другое важное открытие, сделанное в результате лабораторных исследований – наличие поверхностного слоя темно-коричневого цвета, представляющего собой продукт изменения свинцовых белил. Это – то самое характерное потемнение свинцовых белил, возникающее в результате химической реакции с серосодержащими веществами, имеющимися в воздухе. Таким образом, можно утверждать, что фоны пастелей на холсте конца XVIII века, изначально выглядели несколько по-иному, скорее всего, гораздо более светлыми. Это меняет наш взгляд на живописную манеру художников-пастелистов того времени и на применяемую ими гамму красок.

В четвертой главе, посвященной проблемам атрибуции, сохранности и реставрации произведений в технике пастели, автор систематизирует основные виды повреждений, освещает историю реставрации произведений в технике пастели в XVIII – XX веках, рассказывает об особенностях методики реставрации пастелей; анализирует влияние условий хранения и проведенной реставрации на состояние сохранности коллекции ГИМ.

Состав пастельных медков довольно сложен: пигменты, наполнители, связующее на основе камедей, пластификаторы. Пастель требует очень шероховатой поверхности, так как в этом случае сплетение красочного слоя с основой более прочное. Основой под пастель могут служить и бумага, и пергамент, и грунтованный холст. Состав грунтов для бумаги и для холста был весьма различен в разное время и у разных художников: связующим служили разного рода животные и растительные клеи или яичный желток, а в качестве наполнителей применялись мелкие опилки, крошка пемзы, для цвета добавлялись пигменты, чаще всего окры. И пергамент, и бумагу, и холст натягивали на подрамник, что не давало основе коробиться. Пастель очень чувствительна и легко осыпается, ее легко создать, но трудно сохранить. Главной проблемой для художников, работавших в технике пастели, всегда было ее закрепление, поэтому поиски идеального фиксатива не прекращались. Проблема бережного обращения и ухода за пастелями возникала едва ли не с первого дня их создания. В литературе XIX – XX веков основное внимание уделялось фиксации пастелей, борьбе с плесенью и правильной монтировке. Изучение современного зарубежного опыта показывает, что основное внимание специалистов направлено на превентивные меры, а реставрация является крайним случаем. Стабильные условия хранения и экспонирования пастелей создают предпосылки для их хорошей сохранности, поэтому пастели редко подвергаются реставрации.

Условия хранения в российских музеях до последнего времени были не сопоставимы с европейскими, что не могло не отражаться на уровне сохранности произведений, выполненных в технике пастели. В России методика реставрации пастелей разрабатывалась с конца 1950-х годов во ВХНРЦ выдающимся российским реставратором графики Е.А. Костиковой.

Хрупкость красочного слоя пастели такова, что только наличие защитного стекла и окантовки гарантирует его наилучшую защиту от механических повреждений и воздействия влаги. Повреждения могут быть физического, химического и биологического характера. В результате неосторожного механического воздействия, неправильной монтировки, резких колебаний влажности возникают деформации, разрывы, трещины и утраты основы, грунта и красочного слоя. Химические изменения – окисление, изменение структуры или цвета пигмента, разложение или полимеризация связующего – происходят вследствие химических реакций материалов, составляющих произведение, с веществами, содержащимися в атмосфере. И, наконец, биоповреждения вызываются разного рода микроорганизмами, насекомыми и даже животными – опять-таки вследствие хранения в неправильных условиях.

Общее состояние сохранности коллекции пастельного портрета ГИМ можно охарактеризовать следующим образом: 20 пастелей требуют “косметических мероприятий”: перемонтировки, восстановления задников, замены стекол; три пастели нуждаются в срочной реставрации. 13 произведений прошло реставрацию, четыре из них – в отделе научной реставрации ГИМ. Самая ранняя реставрация выполнена в 1962–1963 годах Т.Н. Ютановой, первым реставратором графики в ГИМ. Два других произведения были реставрированы автором диссертации в 1994 году.

Девять портретов были отреставрированы во ВХНРЦ на протяжении 1992 – 1998 годов. Пять пастелей на пергаменте отреставрированы по классической методике ВХНРЦ с дублированием на японскую бумагу и холст, пастель на бумаге дублирована на французский картон, из трех произведений на грунтованном холсте два экранированы, а у одного – наращены кромки. Выполнены тонировки утрат красочного слоя. Сделано три новых подрамника, у трех старых сделаны скосы. Предварительно в двух случаях исследовали жизнеспособность спор плесени на пергаменте, один раз делали анализ грунта и холста. Новый грунт подведен в трех случаях, из них один – на бумажную основу. Практически все объекты находятся сейчас, по прошествии многих лет, в хорошем состоянии.

Заключение содержит краткое резюме и итоги проведенных изысканий.

Исследования показали, что пастельный портрет в России XVIII века имеет свои особенности развития и бытования. Техника пастели была привнесена в Россию европейскими мастерами и получила свое воплощение главным образом в популярном жанре камерного портрета. Развиваясь в общем направлении развития портретного жанра в России, пастельный портрет, сохраняя свойства рисунка, имеет много общего и со станковым живописным портретом, и с миниатюрой, занимая то место, которое в первой половине XIX века стало принадлежать акварельному портрету, а позже частично перешло к фотографии.

Изучение технико-технологических особенностей пастели имеет важное значение для атрибуции произведений. Хрупкость красочного слоя приводит к утрате не только тонких нюансов живописи, которые находятся в самых верхних слоях порошащегося красочного слоя, но и самой авторской подписи. Если пастели на грунтованных холстах дают больше материала для изучения и сравнения особенностей живописной манеры художников, то структура произведений и приемы работы пастельными мелками по пергаменту и бумаге не так многочисленны и сходны у разных художников. Основное внимание в этом случае приходится обращать на рисунок, манеру штриховки и наложения бликов, на свойственные каждому пастелисту особенности колорита.

Проанализировав имеющиеся сведения по составу пастельных мелков, о методах работы и фиксации, можно прийти к заключению, что пастель несет в себе саморазрушающее начало, так как представляет собой почти чистые пигменты с минимальным добавлением связующего. Это делает ее очень чувствительной к любому механическому воздействию. Никакая фиксация не способна исправить положение, поскольку необратимо меняет внешний вид пастели.

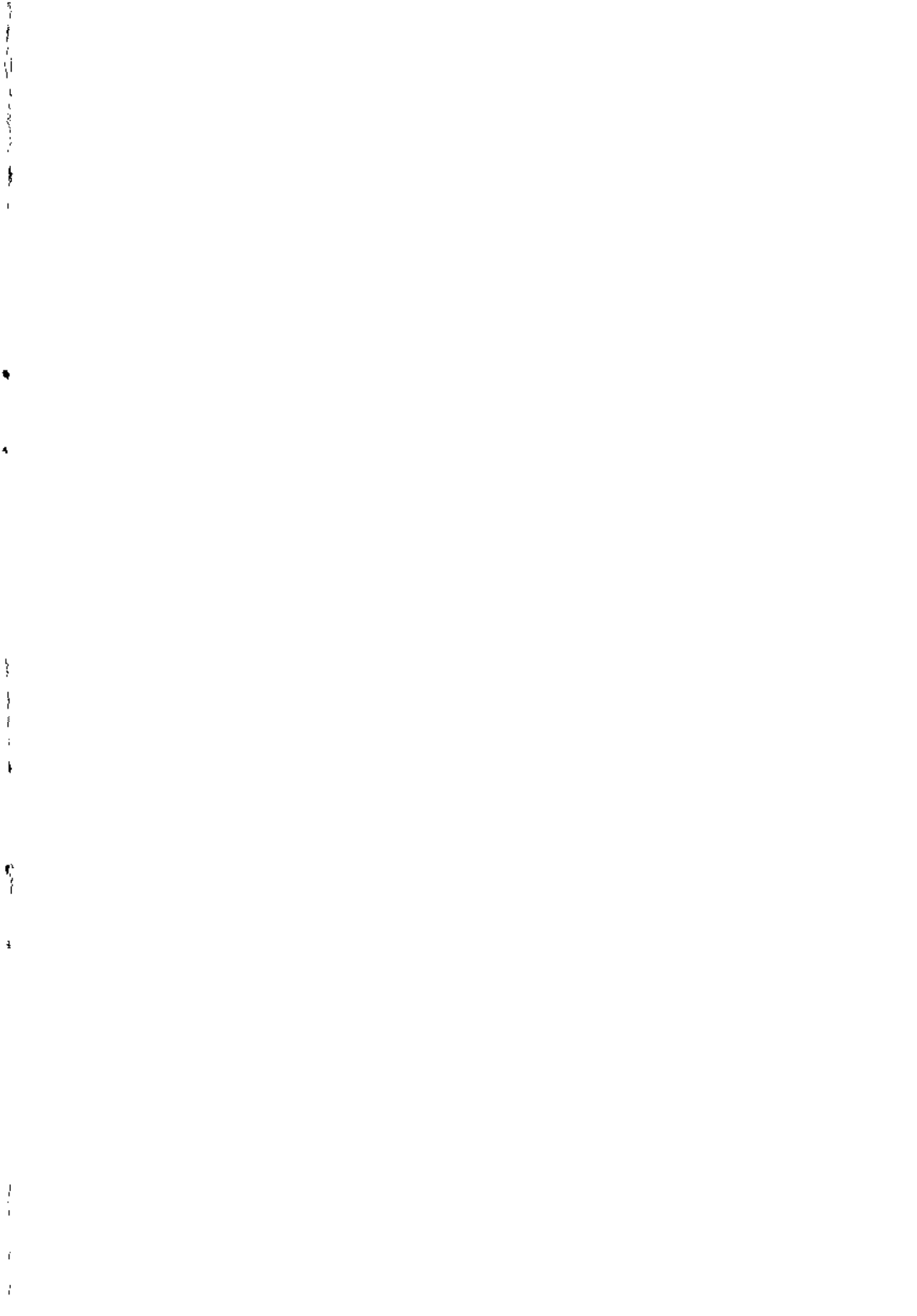
Анализ старинных и современных методик реставрации, как отечественных, так и зарубежных, привел к малоутешительному выводу: любая реставрация пастелей, даже самая щадящая, неизбежно приводит к изменению внешнего вида (иногда и формы) произведения. Работая с пастелью, неизбежно приходится класть ее лицом вниз на ту или иную подложку, что травмирует красочный слой; удаление загрязнений с поверхности пастели – процесс также чрезвычайно рискованный. При подклейке и дублировании мы вносим в объект новые материалы и вещества, а тонирование пастелей требует очень осторожного подхода, поскольку практически не выявляемо и не обратимо. Реставрация не является панацеей и гарантией от дальнейших негативных изменений объекта. Таким образом, на первый план выступает проблема хранения пастельных произведений: создание и поддержание стабильного климата в хранилищах и на экспозиции, проведение фазовой консервации.

Пастельный портрет в России XVIII века был исследован с различных точек зрения: как явление искусства, имеющее свою историю и типологию, как физический объект и как предмет реставрации. Результаты технико-технологических исследований, проведенных в собрании ГИМ, являются первым “кладом” в своеобразный сводный каталог всего собрания пастельных портретов, рассредоточенного по разным музеям, создание которого позволило бы, объединив знания историков искусства, экспертов-технологов и реставраторов, выявить произведения, принадлежащие отдельным мастерам и ярче представить общую картину развития пастельного портрета в России XVIII века, а также получить данные, важные для выработки современных методик реставрации пастелей на разных основах.

По теме диссертации автором опубликованы следующие работы:

1. Пастельный портрет XVIII века в собраниях ГИМ (Техника, сохранность, консервация). Забелинские научные чтения – Год 1999-й. Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. М. 1999. Вып.121. С.105 – 107.
2. Пастельный портрет второй половины XVIII века в собраниях ГИМ. Особенности техники, проблемы сохранности. Забелинские научные чтения – Год 2000-й. Труды ГИМ. М. 2001. Вып. 126. С.32-41
3. Пастельный портрет второй половины XVIII века в собраниях ГИМ. История техники, проблемы сохранности. Консервация и реставрация музейных ценностей (объекты на бумаге и пергаменте). Материалы конференции. Труды ГИМ. М.2002. Вып. 129. С. 94-109
4. Бабочка в цветнике искусств. Юный художник. М. 2002. № 1. С. 22–24.
5. Российский период творчества Иоганна Генриха Шмидта. Забелинские научные чтения – Год 2002-й. Труды ГИМ. М. 2003. Вып.136. С. 94-109.
6. Фиксация, реставрация и хранение пастелей. Реставрация музейных ценностей. Вестник ВХНРЦ. М. 2004. № 1 (9). С. 15 – 22.
7. Техничко-технологические исследования и новая атрибуция произведений Иоганна Барду из коллекции ГИМ. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы IX научной конференции. 2003. М. 2004 (в печати).

Отпечатано в ООО «Компания Спутник+»
ПД № 1-00007 от 25.09.2000 г.
Подписано в печать 27.09.04
Тираж 100 экз. Усл. п.л. 1,56
**Печать авторефератов (095) 730-47-74,
778-45-60 (сотовый)**



№ 18462

РНБ Русский фонд

2005-4

13314