



Повернення
картин
Жюзеф
де Ла Тур
з колекції
АНМ
містя реставрації

Львів 2019

Організатори висловлюють щиру вдячність за підтримку проекту:
Незалежному культурологічному журналу «І»

Організатори висловлюють персональну вдячність особам, які доклали своїх зусиль до реалізації проекту:
Інні Дмитрук-Сорохтей
Лілії Волковій
Юлії Островській
Інні Баблоян
Олександрі Павленко
Оксані Козинкевич
Євгену Равському
Рамарні галереї «Клінод»

Підписано до друку 11.11.2019
Формат 84×108/16. Папір крейдований. Друк офсетний. Буклет
Умовн. друк. арк. 7,98. Обл.-вид. арк. 5,46.
Наклад 300 прим.Зам.04-18.



*Return
of the picture
George de La Tour
from the collection
of Lviv
after restoration*

Lviv 2019

Видавець

© Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

Автори текстів

Тарас Возняк

Оксана Козинкевич

Юлія Островська

Олександра Павленко

Олена Андріанова

Світлана Біскулова

Інна Баблоян

Лілія Волкова

Інна Дмитрук-Сорохтей

Перекладач

Марта Двораковська

Графічний проект

© Незалежний культурологічний журнал «І»

Редактор

Наталія Бабалик

Наталія Маїк

Оксана Кох-Максименко

Верстка

Христина Рябуха

Фото

Ілля Левін

Оксана Яковина

Олена Субач

Друк

ФОП Кичма І.В.



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Платіж, Paiement, Payment

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького



Метафізика світла Жоржа де Ла Тура

Для того, щоб зрозуміти сенс живопису лотаринзького живописця Жоржа де Ла Тура (Georges de La Tour, 13 березня 1593, Вік-сюр-Сей (Vic-sur-Seille) Лотарингія – 30 січня 1652, Люневіль (Lunéville) очевидно, що треба зрозуміти суть епохи, в якій йому прийшлося творити.

Жорж де Ла Тур, народився наприкінці величезного за своїми результатами та впливами періоду, якого несправедливо назвали Контрреформацією. Насправді це був ініційований самою Католицькою Церквою процес реформування як церковного, так і суспільного та містецького життя. Накопичені за століття Середньовіччя у всіх цих царинах проблеми аж ніяк не відповідали духу часу, який у XV-XVI сторіччях сформувало потужне Відродження (Renaissance) – культурно-філософський рух, що ґрунтувався на ідеалах гуманізму та орієнтувався на давньогрецьку та давньоримську спадщину. Відродження зробило базовим зацікавлення до античності, яка, по-поганськи і дещо наївно, ставила у центр світобудови людину, а не Божественну Сутність, і тому секуляризувала не лише науку та мистецтво, що природно, але й саму теологію. Щоправда інколи робилися спроби все ж поєднати надбання античності та християнства у його західній, католицькій формі. Звісно, що де Ла Тур має мале відношення до Протівідродження,



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Мучеництво Св. Себастьяна, *Saint Sébastien à la lanterne*, *Saint Sebastian at the lantern*

Полотно, олія, 105 × 139 см

Rouen, musée des Beaux-Arts, France

породженого впливами Візантії (йдеться про потужну еміграцію з Візантії після падіння Константинополя) та арабського світу (2-а половина XIII століття – XIV століття). Так само він має мало спільного з Раннім (10-25 рр. XV ст. – кінець XV століття), Високим (кінець XV – перші 20 років XVI століття) чи Пізнім Відродженням (середина XVI – 90-ті роки XVI століття), які яскравіше проявили себе в Італії, а не у Лотарингії – все ж таки це був загумінок. Однак Північне Відродження, яке охопило близькі до Лотарингії Нідерланди (XVI століття) – безсумнівно мало величезний вплив на поблизькі до них землі, а між них і на Лотарингію. Причому впливало воно не саме по собі, а своїми наслідками. Таким наслідком, зокрема, було не лише усвідомлення, але й потреба очищення Церкви.

Рух за оновлення католицької церкви розпочався саме під час розквіту Відродження – ще наприкінці XV століття в Іспанії, коли там розпочали реформувати церковні порядки, спираючись на підтримку Габсбургів. З ініціативи самої Церкви Латеранський собор ще у 1511-1517 роках приступив до оновлення Католицької церкви. Щоправда ця ініціатива мала і несподіваний наслідок – у 1517 році Мартін Лютер виставив Церкві свої 95 тез – це було щось на кшталт вибуху, вибуху, який трансформувався не лише у диспути на теологічну тему, а й у Селянську війну у німецьких землях у 1524-1526 рр. та довгу Тридцятилітню війну – першу загальноєвропейську війну у 1618-1648 рр. між союзом католицьких і коаліцією протестантських держав. До союзу входили Священна Римська імперія та Іспанія, очолювані імператорською династією Габсбургів, а також німецькі князівства Католицької Ліги (переважно князівства західні та південні: Баварія, Кельн), італійські міста-держави, Португалія. В антигабсбурзькій коаліції перебували протестантські німецькі князівства (переважно східні та північні: Саксонія, Бранденбург-Пруссія, Пфальц, Брауншвейг-Люнебург), Нідерланди, Данія-Норвегія, Англія, Шотландія, Швеція, до яких 1635 року приєдналася католицька Франція.

З огляду на це Лотарингія опинилася у самому серці конфлікту, війни всіх проти всіх – *bellum omnium contra omnes*. І це, звісно, відобразилося у творчості чи не всіх мистців, що працювали у цей час у регіонах охоплених цією європейською катастрофою. Безпрецедентна жорстокість цих, неначе б то «боговгодних» війн не могла не зродити зневіри у рід людський, у його принципову чи навіть метафізичну порочність. У 1636 році Люневіль, місто Жоржа де Ла Тура, з огляду на ці безкінечні війни було ледь не вщент знищене пожежею. Ймовірно, що згоріло також багато творів мистця, створених до пожежі.

Стикнувшись із рухом Реформації, Церква остаточно зрозуміла, що потрібно змінюватися. І не лише доктринально чи структурно. Вона усвідомила і роль мистецтва, яке завжди було чи не найпотужнішим



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Гравці у кості, Les Joueurs de dés, Dice-players, 1640
Полотно, олія, 92,5 × 130,5 см
Preston Hall Museum, Stockton-on-Tees, UK

інструментом комунікації Церкви та її вірних. Розуміючи потребу актуалізувати свою зовнішню маніфестацію, Церква і суспільство породжують новий стиль – Бароко – який покликаний по-новому, більш експресивно, більш динамічно доносити ідеї оновленого християнства до якнайширших мас вірних. Для нього зовсім не даремно характерними є пишнота, парадність, яскравість кольорів, контрастність, екстравагантність орнаменту, асиметрія конструкцій. Все це для того, щоб вразити, захопити, повернути. І, врешті – підкорити. В архітектурі домінують зударі об'ємів, буйна пластика фасадів, ефектна гра світлотіні та кольору. Живопис і скульптура відзначаються декоративно-театральними композиціями, тонкою розробкою колориту й ефектів освітлення, ускладненою пластикою, парадністю. У якомусь сенсі це стиль католицької контрреформістської пропаганди – інструмент боротьби з Реформацією. Але це естетичне перебільшення неминуче приводить до неочікуваного для Церкви наслідку – етичний перверсизм. Буяння Бароко породжує перверзії. Як і у випадку з ексцесом Лютера, Церква знову напшовхується на новий ексцес – чи не провідним мистцем барокового живопису неочікувано стає Мікеланджело Мерізі да Караваджо (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1573-1610) – enfant terrible – жахливе дитя Бароко. Його життя було настільки ж драматичним, як і його мистецтво – після вбивства людини йому довелося тікати з Риму – він вичерпав терпіння Папи. Але саме Караваджо, використовуючи контрасти світла й тіні і точно фокусуючись на предметах, створив могутній стиль, який і став визначальним у живописі Бароко. І, о Боже, часто в образах святих і навіть Святої Діви зображував простих римлян, людей із вулиць і ринків, а то й розбишак та блудниць! Чого-чого, а цього Церква, йдучи на барокову революцію, теж не очікувала. Однак таке вливання життя вулиці чи навіть підворотні у живопис, в тому й у живопис релігійний, мало фантастичний ефект і поширилося від Мальти до Амстердаму.

На перетині цих двох реалій – барокового стилю у мистецтві та породженої безкінечними війнами зневіри у рід людський – розпочинає свій мистецький шлях провінційний художник Жорж де Ла Тур. Попри те, що більша частина Лотарингії була під суверенітетом французьких королів, найбільший мистецький вплив на Жоржа де Ла Тура і регіон все ж справили іспанські Нідерланди. І не лише тому, що він відвідав їх у 1627 році.

Ранній період творчості де Ла Тура з якоюсь маніакальністю повторює одну і ту ж тему: молодий, можливо шляхетний, багато одягнений чоловік стає жертвою якихось пройдисвітів – мандрівних ворожок або карткових шулерів. Що це – вплив мандрівних сюжетів чи особистий досвід? Бо ж всім відоме походження цього сюжету – у XVII столітті цей сюжет вперше з'явився в творчості того ж Караваджо. А пізніше його дуже активно розтиражували його мистецькі послідовники – особливо у Нідерландах. Якоюсь мірою це



Гендрік Тербрюгген (Hendrick Jansz ter Brugghen (чи Terbrugghen), 1588-1629)
Музикант з лютнею, що фліртує з молодою жінкою з ромом, *Un joueur de luth carousing avec une jeune femme tenant un roemer*, *A Luteplayer Carousing With A Young Woman Holding A Roemer*
Полотно, олія, 105.5 × 86.4 см
Private Collection

пояснюється тим, що такий приземлений і невовищений сюжет якнайкраще потрапляв демократичному духу Нідерландів, які саме тоді переживали першу у світі буржуазну революцію. В тих сценах є не лише повчальний аспект – мовляв, будьте уважні і розсудливі, але й садистичний – простюхи, вони ж буржуа, знущаються над аристократом. Світ шулерів і вуличних дівок – це світ повної недовіри, світ цинічний, низький. Кожен обманює кожного – *bellum omnium contra omnes* іншими методами. Скісні погляди персонажів схрещуються між собою як рапіри – наткнешся і простромлять. Розслабилися – приріжуть. Якщо сам не проткнеш шпагою франтуватого Рануччо Томассоні (Ranuccio Tomassoni) з Умбрії, як це зробив Караваджо – то приріжуть тебе.

Це так званий «світлий» період у творчості Жоржа де Ла Тура. Однак, вся «світлість» цього періоду полягає не так у натуральному світлі, яке неначе висвітлює нищість сцен, а в профанічності цього світла. Світло у творах «світлого» періоду – це світло профанів і опшуканців, одним словом, світло посполитого світу. Часом це світло світу, який полишив Бог. Воно лине невідомо звідки. Воно нічийне. І попри всю прозорість і зрозумілість сцени, картини показують темні, найтемніші сторони людського життя. Де Ла Тур неначе говорить: світло людей є мороком, мороком, який метафізично накрив цей світ людей – світ людей, який є плодом первинного гріхопадіння, відходу від Творця.

Не всі це бачать. Не всі вловлюють глибокий сум цих ранніх робіт де Ла Тура. Де Ла Тур був один із небагатьох, хто оповивав ці насправді огидні у своїй природі сцени поволокою смутку, меланхолії. Не бравади, як інші, а журби. Інші мистці не до кінця розуміли всю трагічність цих часом не те що бурлескних, а тому на позір «невинних» сцен, їхньої сардонічної зловісності. Особливо, як на мене, цією юначою сліпотою страждали браві нідерландці того часу – Гендрік Тербрюгген (Hendrick Jansz ter Brugghen (чи Terbrugghen), 1588-1629), Дірк ван Бабурен (Dirck Jaspersz van Baburen, 1595-1624), Маттіас Стом (Matthias Stom чи Matthias Stomer, 1600-1652). Але теж і француз Ніколя Турньє (Nicolas Tournier, 1590-1639), італійці Маттіа Преті (Mattia Preti, 1613-1699), Бернардо Строцці (Bernardo Strozzi, il Cappuccino чи il Prete Genovese, 1581-1644), Ораціо Джентілескі (Orazio Lomi Gentileschi, 1563-1639). Особливо спектакулярна у цьому сенсі повна цинізму та зневаги до роду людського робота Гендріка Тербрюггена «Музикант з лютнею, що фліртує з молодою жінкою з ромом» (*A Luteplayer Carousing With A Young Woman Holding A Roemer*, приватна колекція).

Тому позірна іронічність де Ла Тура того періоду нехай не обманює. Він ледь приховує своє глибоке розчарування у роді людському – свою меланхолію. При цьому не слід забувати, що меланхолія є одним з найтяжчих людських гріхів – насправді вона стосується невіри у спроможність Творця врятувати рід людський, який знівечило гріхопадіння... Цю меланхолію в майбутньому



Маттіа Преті (Mattia Preti, 1558-1617)

Святий Петро платить данину, *San Pietro paga il tributo*, *Saint Peter paying the Tribute Money*, 1635-1636

Полотно, олія, 143 × 193 см

Milano, Pinacoteca di Brera, Italia

він ховатиме за філософічною задумою, меланхолічним розмислом. Тому, підсумовуючи, можемо констатувати: так, де Ла Тур – митець епохи Бароко, але ідеологічно він стоїть осібно, він набагато філософічніший від своїх сучасників, хоч це не одразу помітно. Тому пробуємо зрозуміти сенс його живопису, слід шукати його глибоке філософське підґрунтя, яке, можливо, навіть глибше, ніж чисто мистецька підоснова.

Де Ла Тур прагне максимально сконцентруватися на моральному завданні, яке він повинен вирішити з допомогою живопису, тому він принципово відкидає барокову веломовність, патетику та екзальтацію своїх сучасників – якою особливо страждали фламандці – він не оповідає – його образи пронизують. Якщо вдатися до метафор, то він змушує нас досягнути істини не з допомогою риторики чи дидактики, а через осяяння. Порівняно з люневільським майстром, за невеликим виключенням, всі інші перелічені майстри виглядають дещо підлітково, навіть несерйозно. І реальний вік тут ні до чого. Йдеться про філософську глибину. Де Ла Тур одразу постає як майстер, який знає, що таке смуток та печаль долі людської. Він не влаштує дешевого театру і тим більше не видурнюється. Тому він стоїть дещо осторонь. Осторонь від усіх – і майстрів пізнього Бароко, і майстрів Класицизму, що йде йому на зміну – а де Ла Тур творив саме під час цього перелому стилів та епох.

Та повернімося до реалій життя де Ла Тура – на разі війни у Лотарингії тривають. «В ім'я Боже» добрі християни ріжуть одне одного. Після пожежі у Люневілі, де, здається, згоріла значна частина його «світлого» доробку, він разом з сім'єю переїжджає до Нансі. У Франції того часу править кардинал Рішельє (Armand-Jean du Plessis, duc de Richelieu, 1585-1642). Точніше Людовик XIII Справедливий (Louis le Juste; 1601-1643). Рішельє кує абсолютистську монархію, монархію, де все має бути абсолютним і класика, на яку він орієнтується, тут як-не-як до речі. Попри те, що в 1639 році, судячи з історичних документів, де Ла Тур відвідав Париж та отримав офіційний титул «ординарного живописця короля», його «караваджистський» стиль та філософська меланхолія все ж тут ні до чого. І взагалі, у Франції Рішельє бароко так і не прижилося по-справжньому. Панівним у Франції став класицизм. І не допомогла радикальна зміна сюжетів – не лише стилю, коли він стає переконаним караваджистом, а саме сюжетів. Де Ла Тур все більше вибирає сюжети релігійні, хоч, як і Караваджо, пише живих людей. Але де Ла Тур є особливим караваджистом – не з огляду на живописну техніку, особливе технічне використання світла. У щораз зрілішого де Ла Тура світло стає все менш «профаним» і все більш «метафізичним». І зовсім не йдеться про перехід від розсіяного світла «світлого» періоду його творчості до концентрованого джерела світла, як правило свічки, а про філософське осмислення світла і його джерела. Як на мене, то де Ла Тура щораз більше йдеться про божественне джерело світла – байдуже, що його репрезентує



Маттіа Преті (Mattia Preti, 1558-1617)

Святий Петро платить данину, *San Pietro paga il tributo*, Saint Peter paying the Tribute Money, 1635-1636

Полотно, олія, 143 × 193 см

Milano, Pinacoteca di Brera, Italia

проста свічка. У цьому «темному» періоді своєї творчості зображуваний ним світ освітає божественне, «метафізичне» світло. Він неначе говорить – всі ми ходимо під Його світлом, перед Його очима. Це дуже проста теза, яку ми, люди посполиті, зазвичай стараємося не пам'ятати. Джерело цього божественного світла, як правило, сховане чи приховане – так само, як і сам Творець – не всім він являється. Воно в межах полотна, однак прикрите рукою чи фігурою. Де Ла Тур неначе боїться його показувати, хоч це ж просто свічка чи факел. Однак для нього це щось більше – Одвічне Джерело Світла. персонажі його «темного» періоду ведуть діалог із цим Одвічним Джерелом Світла.

Магдалина в глибокій меланхолії тримає на колінах череп і тоне у світлі свічки («Покаяння Магдалини, чи Магдалина в мерехтливому світлі», 1638, La Madeleine à la flamme filante, Los Angeles, Californie, Los Angeles County Museum of Art).

Втомлена жінка неначе читає дівчинці книгу, однак свічка у руках дівчинки захоплює все її єство і єство дівчинки («Навчання дівчинки», школа?, 1640, L'Éducation de la Vierge, The Frick Collection, New York).

Свята Ірина витягає стрілу з ноги Святого Себастьяна, за цим спостерігає дівчинка, однак це не стріла, а свічка – всі вони дивляться на це джерело світла! («Святий Себастьян і свята Ірина», 1652, Sainte Irène soignant saint Sébastien, Honfleur, Musée Eugène Boudin).

Пастухи та Богородиця дивляться на маленький згорточок світла, яким є щойно народжений Ісус («Поклоніння пастухів», 1644, L'Adoration des bergers, Musée du Louvre, Paris) – це світло формує не лише простір картини, а світ.

І саме у цьому, як на мене, основний сенс робіт пізнього де Ла Тура. Він пише світ, що перебуває у світлі Божественного. Й у цьому сенсі у він є митцем глибоко релігійним. Навіть коли неначе повторює старі жанрові сюжети, коли пише вояків чи волоцюг, що грають у кості. Ніхто не знає про що ця картина, який її сюжет. Ні, не той, який неначе очевидний, а більш глибокий. Може вони, римські солдати, що кинули на кості сорочку Христа – «жереба киньмо на нього, – кому припаде» (Євангелія від Іоанна). А може волоцюги, що кинули на кості своє нікчемне життя («Гравці у кості», 1640, Les Joueurs de dés, Preston Hall Museum, Stockton-on-Tees) ...

Де Ла Туру вдалося здолати навіть некоронованого короля тогочасного живопису Караваджо. Караваджо і його послідовники працювали не в станковому живописі, а радше у монументальному. Їхні роботи мали і дуже утилітарну мету – швидко і ефективно замінити фрески у монументальних соборах – таким було соціальне замовлення Контрреформації – перш за все цінилася ефектність картини та швидкість написання образу. Світло падало на ці «фрески», як правило, зверху – з розрахунку на це караваджистомонументалісти писали свої твори в ательє, де світло падало зверху. Світло освітлювало картину. Натомість у де Ла Тура світло організовує сам простір



Маттіа Преті (Mattia Preti, 1558-1617)

Святий Петро платить данину, *San Pietro paga il tributo*, Saint Peter paying the Tribute Money, 1635-1636

Полотно, олія, 143 × 193 см

Milano, Pinacoteca di Brera, Italia

картини – лине від маленького локального джерела – свічки. Картина де Ла Тура будується довкола цієї свічки. Тому «філософія свічки» для нього така важлива. Причому це не лише голий технічний прийом, а філософська засада. Все є у «світлі Божому». В контрреформістській Лотарингії, яка поступово вливалася в абсолютистське Французьке королівство Рішельє, інакше і бути не могло. І не тому, що де Ла Тур був лояльним до французів (на той час чужинців у Лотарингії), а тому, що він так думав і так бачив світ.

Мабуть даліше пройшов шлях, який торував де Ла Тур, тільки дещо молодший від нього Рембрандт (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606 (або 1607)-1669) – у нього «свічка» запалала вже всередині людини. Його образи не освітлені – навіть Божественним світлом – вони світяться зсередини. Люди, прості люди стають Світільниками Божими... Бо іскра Божа в кожному з нас. Але піти аж так далеко можна було у набагато ліберальніших протестантських Нідерландах. Рембрандт, як протестант, просто бачив людей як Його світільники. Тоді як для католиків це, звичайно, занадто.

А що ж зображено на львівській роботі Жоржа де Ла Тура (1641???, *L'Argent versé*, Львів, Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького)? Справжньої назви картини ніхто не знає. Та й навіть, якщо б знали, то вона могла б бути метафоричною і навряд чи чимось дуже допомогла. Тому всі назви, які сьогодні фігурують, а отже, і тлумачення сюжету, є чистими домислами.

Класичним прикладом такого хибного осмислення суті сюжету є казус з «Нічною вартою» Рембрандта. Оскільки здавалося, що фігури виступають на темному тлі, картину назвали «Нічна варта», і під цією назвою вона увійшла до скарбниці світового мистецтва. І лише при реставрації 1947 року, виявилось, що це лише шар кіптяви, який спотворив її первісний колорит. Після розчищення оригінального живопису остаточно з'ясувалося, що дія насправді відбувається вдень. Положення тіні від лівої руки персонажа картини капітана Кока показує навіть на час дії – не пізніше 14-ої години.

У різні епохи, звісно, пропонувалися різні версії. В советський період схилилися до жанрової версії «У лихваря» чи «Платіж». Як на мене, то це чиста советська вульгаризація – бракувало б ще навести цитату з Маркса про визискування лотаринзьких селян чи підступи єврейських лихварів...

Тому ми можемо спробувати своїми очима подивитися на картину і поспробувати зрозуміти, про що в ній ідеться. Тим більше, що сьогодні вона перебуває у реставрації і відкриваються речі, яких до цього часу ніхто не бачив, а тому і не осмислював.

На даний момент час написання роботи окреслюють пізнім періодом творчості де Ла Тура. А, як бачимо, що зріліший ставав майстер, то глибшими у філософсько-релігійному сенсі ставали його сюжети. Отже, можна шукати



Маттіа Преті (Mattia Preti, 1558-1617)

Святий Петро платить данину, *San Pietro paga il tributo*, Saint Peter paying the Tribute Money, 1635-1636

Полотно, олія, 143 × 193 см

Milano, Pinacoteca di Brera, Italia

у сюжеті й певний філософсько-релігійний підтекст. Як ми знаємо, у колі караваджистів, попри різну глибину їхнього філософського осмислення світу, сюжети активно мандрували. Інколи сюжет вибрав сам автор, але інколи і замовник. Інша справа, що автор міг наповнити сюжет філософською глибиною, або ж ні – все на міру таланту кожного. Де Ла Тур не був живописцем плитким – як бачимо пізній де Ла Тур радикально глибший від своїх попередників та сучасників. Хоча ненав'язливий – він ховає сюжети та суть зображуваного. Отож і у львівській картині можемо шукати щось глибше.

У Галереї Брера у Мілані є робота ще одного караваджиста Маттіа Преті (Mattia Preti, 1613-1699) «Святий Петро платить данину» (San Pietro paga il tributo, 1636 ca.-1644 ca.; sec. XVII; 1636-1644, Milano, Pinacoteca di Brera), яка видалася мені дуже подібною до нашої львівської роботи. Очевидно, що йдеться тільки про сюжет. Він зображає відомий євангельський сюжет про «рибу Святого Петра».

Отже, «Євангелія від Матвія 17:24-27: «Як прийшли ж вони в Капернаум, до Петра підійшли збирачі дидрахм на храм, та й сказали: Чи не заплатить ваш учитель дидрахми? Він відказує: Так. І як він увійшов до дому, то Ісус попередив його та сказав: Як ти думаєш, Симоне: царі земні з кого беруть мито або податки: від синів своїх, чи чужих? А як той відказав: Від чужих, то промовив до нього Ісус: Тож вільні сини! Та щоб їх не спокусити, піди над море, та вудку закинь, і яку першу рибу ізловиш, візьми, і рота відкрий їй, і знайдеш статир; візьми ти його, і віддай їм за Мене й за себе...».

Ця притча говорить про різні речі – втім і про те, що вхід до храму, до Творця світу, не може бути платним, хоча з «малими світу цього» належить розплатитись – горі їм, як і тим, що кинули на кості сорочку Спасителя...

Звісно, це всього лиш одна з версій. Чи має вона право на життя – судити кожному. І не лише сюжет, але й розміщення фігур на полотні майже ідентичні.

Різниця між двома сюжетами в тому, що за спиною Святого Петра у Маттіа Преті стоїть сам Ісус Христом з усіма його атрибутами – з німбом, як належить, а за спиною ймовірного Петра на львівській картині молода людина у капелюху. Тоді де ж німб, який тоді був обов'язковим при зображенні Ісуса?

Але, навіть побіжно ознайомившись з іконографією де Ла Тура, ми бачимо, що він практично ніколи не застосовував звичного для живописців того часу інструментарію і не оточував своїх біблійних персонажів звичним антуражем, який «належався» кожному з них, щоб бути впізнаваними, або ж мінімізував його, як от у своїй роботі «Ієронім, що кається» (1628-1630, Saint Jérôme pénitent (à l'aurole), Grenoble, Musée de Grenoble), де не зображає «належного» Ієроніму лева чи дів-спокусниць. Чи «Святий Яків молодший» (Saint Jacques le Mineur, Albi, Musée Toulouse-Lautrec), «Святий Юда Тадеї» (1620, Saint Jude



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Зречення Апостола Петра, *Le Reniement de saint Pierre*,
Полотно, олія, 81 × 101 см
Musée des beaux-arts de Nantes, France

Thaddée), «Святий Пилип» (Saint Philippe, Norfolk, Virginie, Chrysler Museum of Art), «Святий Хома» (1620, Saint Thomas, Tokyo, Musée national de l'art occidental), «Святий Андрій» (1620, Saint André, приватна колекція, Швейцарія), «Святий Ієронім, що читає» (Saint Jérôme Lisant, Madrid, Musée du Prado) і т.д. «Йосип-столяр» (1642, Saint Joseph charpentier, Paris, Musée du Louvre) теж не має німбу, як і малий Ісус перед ним – це просто старший чоловік і хлопчик. «Виховання Богоматері» (1650, L'Éducation de la Vierge, New York, The Frick Collection) – мати відкрила книгу і маленька дівчинка вчиться читати, жодних німбів, лотаринзька мати та дівчинка – а це Анна та Марія. Не знаючи назви картини не відразу ідентифікуєш, хто тут зображений і про що йдеться. Перелік можна продовжувати. Хоча тоді, в умовах Контрреформації, таке «означування» зображуваних персонажів було чи не прописною істиною. На той час видавалися цілі енциклопедії – вони ж циркуляри – з переліком всіх цих атрибутів. Досить згадати хоча б загальновідому «Іконологію» (Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi, Roma, 1593) Чезаре Ріпи (Cesare Ripa, 1555-1622) 1593 року.

Однак де Ла Тур не переймався цим. Так, він однозначно був католиком, однак «олюднювальні» біблейську традицію інтенції були такими близькими – поруч у Нідерландах чи й на сусідній вулиці, що це могло стати частиною мистецької філософії де Ла Тура. Очевидно, це був навіть не стиль чи прийом де Ла Тура – це була принципова позиція. Якщо він зобразив Святу Ірину як звичну лотаринзьку жінку (без німба, звісно), то чому не міг зобразити Христа як ніким не впізнаного молодого чоловіка у капелюсі за спиною Святого Петра – та й чи треба було Ісусу на той момент демонструвати себе римським солдатам (читай – німецьким, шведським, голландським ландскнехтам, що палили Люневіль) перед брамою храму? При цьому варто звернути увагу і на незначну, неначе б то, деталь – шарф молодого чоловіка – такий самий червоний, як і сорочка Христа – знак чи ні, важко сказати...

А тепер щодо образу Святого Петра, який у даній композиції є центральним. Не можна не зауважити, що попри певні відмінності на всіх роботах, де художник зображає Святого Петра, він по суті зображає один і той самий тип старого чоловіка. Досить порівняти його роботи «Сльози Святого Петра» (1645, Les Larmes de saint Pierre ou Saint Pierre repentant Cleveland, Art Museum), «Зречення Апостола Петра» (1650, Le Reniement de saint Pierre, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes). Ба, більше – як показали останні дослідження, львівська робота часом близька до двох попередніх. І всюди Святий Петро звичний лотаринзький старець в банальній, як на тогочасну Лотарингію, ситуації «війни всіх проти всіх».

Ідентифікацію сюжету ускладнює ще й те, що, як показали останні дослідження, полотно було обрізане з усіх боків. Обрізаний навіть сам підпис де Ла Тура. Чому обрізана? Можливо її обрізали, щоб вона вписалася у яке-



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Сльози Святого Петра, *Les Larmes de saint Pierre ou Saint Pierre repentant*, *Saint Peter repentant*, 1645

Полотно, олія, 114 × 95 см

Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, USA

небудь місце на стіні. У ті часи таке практикувалося. Згадаймо «Нічну варту» Рембрандта – у XVIII столітті полотно обрізали з усіх боків, аби картина помістилася в новому залі. А, можливо, з якихось ідеологічних міркувань – як-от, у випадку, якщо б вона перейшла через руки якихось протестантських екстремістів, то її запросто могли б перетворити на «жанрову» картину, відрізавши Христа.

Є ще одна дивна деталь, якої раніше не бачили. На спинці крісла позад старого (Святий Петро?) кисть лівої руки. Чия вона? Молодого чоловіка у капелюсі (Христа?) чи якоїсь відрізаної фігури за ним (Христа?). Останнє композиційно мало ймовірне. Проте... Якщо свічка мала б бути геометричним центром композиції, то справа цілком вистачило б місце і на ще одну фігуру – власне Христа.

І ще одне спостереження – якщо вже осмислювати у такій багатофігурній композиції, як та, що є у Львівській національній галереї мистецтв, то мав би бути і певний «баланс сил». Чотирьом фігурам зліва, які радше репрезентують профанний, якщо не злісний світ, як антитеза протистоять лише дві фігури – старого і молодого чоловіка у капелюсі (він явно в задумі і не з числа чотирьох мужланів справа). Отож, можливо, бракує ще якоїсь фігури справа – принаймні з огляду на філософську спекуляцію, яку я пропоную.

Тому це полотно Жоржа де Ла Тура цілком може зображати відомий євангельський сюжет про «рибу Святого Петра» і умовно називатися «Святий Петро платить данину».

Однак, гадаю, що навряд чи ми достеменно вирішимо це питання. Хіба що чудесним чином, після століть воєн та пожеж у нашій нещасній Європі, все ж знайдуться якісь документи, які розкриють суть справи.

Тарас Возняк



Metaphysics of Light in Georges de La Tour Paintings

As a matter of fact, understanding of the paintings by the Lotharingian artist Georges de La Tour (13 March 1593, Vic-sur-Seille (Lorraine) – 30 January 1652, Lunéville) is impossible without comprehending the essence of the era, in which he had to live and create.

Georges de La Tour was born in the late years of Counter-Reformation – a great period of history in terms of both impact made and results produced. In fact, the reform of church, society, and art was initiated by the Roman Catholic church itself. The problems, which existed in these spheres of life, had been accumulating since the Middle Ages and did not reflect the spirit of the epoch, which brought about a powerful Renaissance, i.e. a cultural and philosophical movement of the 15th-16th century based on the values of humanism and oriented towards ancient Greek and Roman artistic heritage. The Renaissance was mainly focused on antiquity when a Man but not a Diving Being was – though somehow naively and barbarically – deemed to be a center of the Universe. That is why not only science and arts but also theology itself went through secularization. However, there still were



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Платіж, Paiement, Payment

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

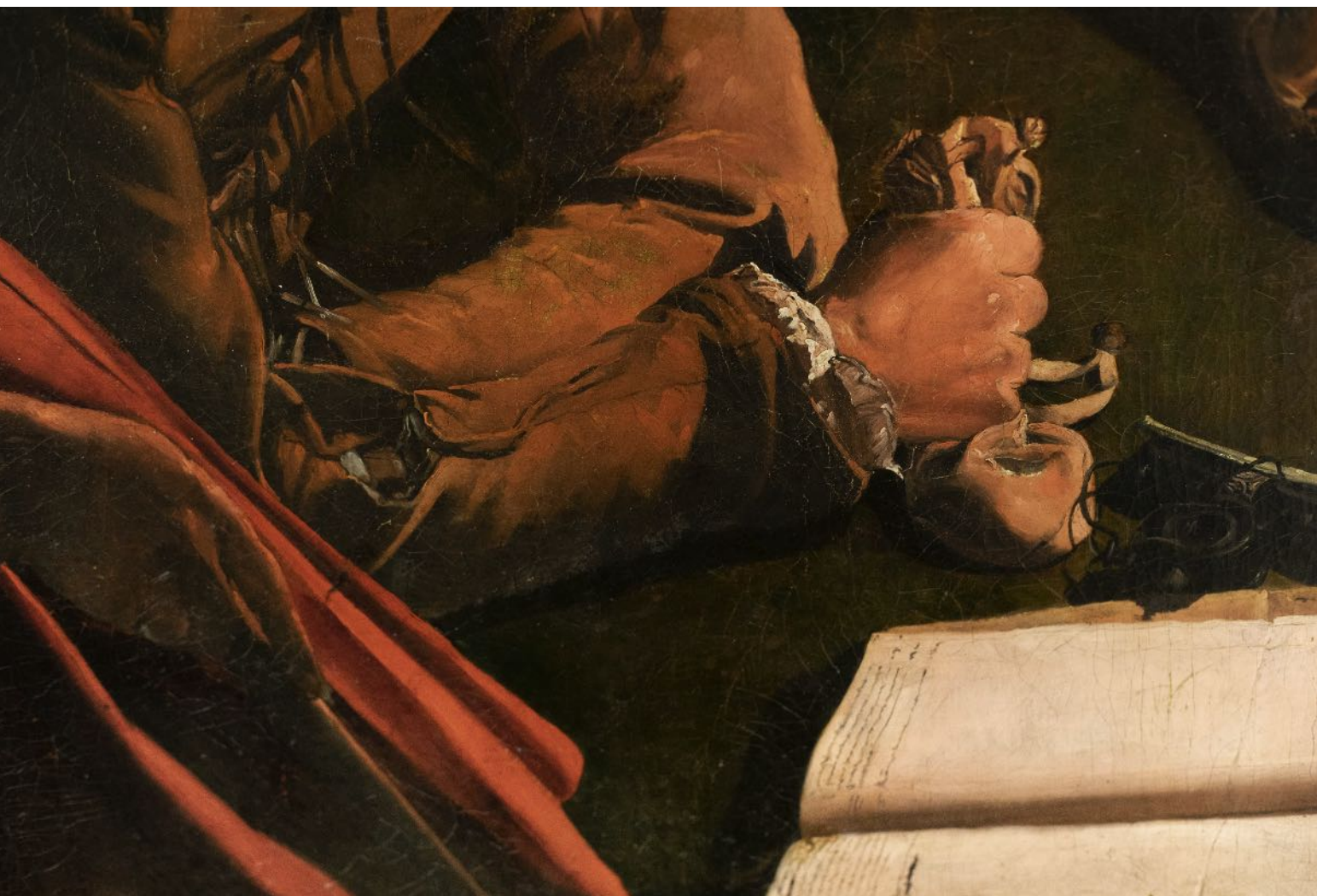
Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

few efforts to combine the heritage of antiquity and Christianity – in its peculiar Western, Roman Catholic variety. Obviously, de La Tour had little relation to the Proto-Renaissance generated under the influence of Byzantium (namely a massive wave of migration from Byzantium after the fall of Constantinople) and the Arab world (the second half of 12th – 15th century). Similarly, he had little to do with Early (10s-25s of the 15th – late 15th century), High (late 15th – early 16th century) or Late Renaissance (mid 16th – 90s of the 16th century), which thrived in Italy but not in Lorraine – the latter was on the periphery, after all. However, the Northern Renaissance that thrived in the Netherlands (16th century) must have had a huge impact on the neighboring lands, including Lorraine. Moreover, the impact was made not by the Renaissance itself but rather its consequences. In particular, one of the consequences was not only the realization but also the need for reforming the Church.

The movement for the revitalization of the Roman Catholic church originated in the heyday of the Renaissance, i.e. in the late 19th-century Spain, where the church rules were being reformed with the support of the House of Habsburg. Back in 1511-1517, the Church itself initiated the change: the Lateran Council initiated the renewal of the Roman Catholic church. Nonetheless, this initiative yielded an unexpected result: Martin Luther put forward his 95 theses in 1517. It was a kind of bomb explosion, which resulted not only in numerous theological disputes but also the German Peasants' War (1524-1526) and long-lasting Thirty Years' War – the first all-European war between the coalitions of Roman Catholic and Protestant countries (1618-1648). The Roman Catholic coalition included the Holy Roman Empire and Spain led by the Habsburg dynasty as well as German principalities of the Catholic League (mainly Western and Southern ones, such as Bavaria, Cologne), Italian city-states, Portugal. The anti-Habsburg coalition included Protestant German Principalities (mainly Eastern and Northern ones, such as Saxony, Brandenburg-Prussia, Pfalz, Brunswick-Lüneburg), Netherlands, Denmark-Norway, England, Scotland, Sweden and Catholic France (joined in 1635).

To that end, Lorraine found itself in the middle of the war of all against all – *bellum omnium contra omnes*. Of course, this fact was reflected in the heritage of almost all artists who lived and worked in the regions, where this European disaster was raging. Unimaginable horrors of seemingly «God-willed» wars could not but lead to disillusionment with the human race, its essential – or even metaphysical – depravity. As a result of those endless wars, Lunéville – the city of Georges de La Tour – was almost completely destroyed by the fire in 1636. Many artist's works painted before the fire were likely to be burned.

Having faced the Reformation movement, the Church finally realized that the change was necessary – not only doctrinal but also structural one. It had also to admit the role of the art, which had always been one of the most powerful means of communication between the Church and the faithful. Recognizing the need to



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Плагіж, Paiement, Payement

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

refresh its external manifestation, the Church and society generated a new style – Baroque – aimed at carrying the ideas of the renewed Christian faith to as many believers as possible in a new, more expressive and dynamic way. Magnificent, festive, and bright colors, contrasting, extravagant ornaments, and asymmetrical design served that purpose perfectly. The final goal was to impress, capture, convert. And, finally, to conquer. The architecture is characterized by the contrast of volumes, riotous rhythm of facades, spectacular play of colors and lighting. Painting and sculpture were marked by the decorative and theatrical compositions, delicate coloration and light effects, complicated plasticity, pageantry. In a way, it was a style of the Roman Catholic counter-reformist propaganda – a weapon in the fight against Reformation. However, this aesthetic extravagance inevitably led to the result the Church had not expected – a birth of ethical perversion. The rampage of Baroque gave rise to perversion. Similar to Luther's incident, the Church then encountered a new one: a Baroque painting tradition unexpectedly stated its leader Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610) – unruly child (*enfant terrible*) of Baroque. His life was dramatic as well as his art: after committing a murder, he had to flee Rome – the Pope's patience had run out. Still, it was Caravaggio, who, by using contrasts of light and shade and focusing exactly on the objects, created a grand painting style, which soon defined the Baroque painting tradition. Saints and even the Holy Virgin were often portrayed as ordinary Romans, people on the streets and markets, or even robbers and harlots! That was probably the last thing the Church expected from the Baroque revolution. Nevertheless, the inflow of the street and even backstreet life into painting – Church painting as well – had a fantastic effect and spread from Malta to Amsterdam.

At the intersection of the two phenomena – Baroque style in art and disillusionment with the human race as the result of the endless wars – the small-town artist Georges de La Tour started his artistic career. Despite the fact that a large part of Lorraine was under the sovereignty of the French kings, Georges de La Tour and the art of his native lands were largely influenced by the Spanish Netherlands. This was not only because he visited the country in 1627.

De La Tour's early paintings are united by a frenetically repeated theme: a young, possibly noble, well-dressed man falls a victim of some crooks – wandering fortune-tellers or card sharps. What was it – the influence of the migratory subject or his personal experience? Everyone actually knows the origin of the subject: it first appeared in the works of Caravaggio. Later it was actively used by his followers – especially in the Netherlands. It can be explained by the fact that such a down-to-earth and simple story was the best for promoting the democratic spirit of the Netherlands that lived through the first ever bourgeois revolution. The scenes have not only a didactic component – be careful and prudent – but also a sadistic one – a simpleton, i.e. bourgeois, scoffs at the aristocrat. The world of cheats and harlots is the cynical and rotten world where no one can be trusted. All cheat all – bellum



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Платіж, Paiement, Payment

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

omnium contra omnes though by other means. Sidelong glances of the characters get crossed like rapiers – once you run upon, you are stabbed. Once you relax – you are killed. If you don't stab yourself with a rapier of a dandy Ranuccio Tomassoni from Umbria (as Caravaggio did), you will be killed.

This is a so-called «light» period in the creative life of Georges de La Tour. The «lightness» of this period is not so much about the natural light highlighting nastiness of the scenes but rather the profanity of this light. The light in the works of the «light period» is attributed to laymen and deceivers. In other words, this is the light of the peasant world. Sometimes this is the light of the world abandoned by God. It comes from nowhere. It belongs to nobody. In spite of the transparency and straightforwardness of the scene, the pictures show the dark, even the darkest sides of human life. De La Tour virtually postulates: the people's light is the darkness that metaphysically engulfs the people's world, which is a product of the original sin and abandonment of the Lord.

Not everyone can see it. Not everyone can catch the deep sadness of the early works by de La Tour. De La Tour was one of the few artists who interlaced sorrow and melancholy into such truly ugly scenes. There was no bravado (like in some other pictures) but grief. Other artists could not have entirely comprehended the tragedy of such burlesque or rather ostensibly innocent scenes, their sardonic horror. To my mind, the youthful blindness like that stroke many brave Dutchmen of the time, e.g. Hendrick Jansz ter Brugghen (or Terbrugghen) (1588-1629), Dirck Jaspersz van Baburen (1595-1624), Matthias Stom или Matthias Stomer (1600-1652). The list also includes the Frenchman Nicolas Tournier (1590-1639), the Italians Mattia Preti (1613-1699), Bernardo Strozzi, named il Cappuccino and il Prete Genovese (1581-1644), Orazio Lomi Gentileschi, (1563-1639). The picture «A Luteplayer Carousing With a Young Woman Holding a Roemer» by Hendrik Terbrugghen (private collection) looks especially spectacular with regard to its cynicism and contempt to the human race.

Therefore, may you not be betrayed by the stagy irony of de La Tour's works of this period. He barely conceals his deep disappointment in the human race – his melancholy. At the same time, we should not forget that melancholy is one of the greatest human sins. Actually, it reveals the disbelief in the fact that the Lord can save the human race suffering from the fall of the man. In the future, he would hide this melancholy under the guise of philosophical meditation and melancholic reflections. In conclusion, we can definitely claim that de La Tour was the Baroque artist, but he stood apart from the others from the ideological viewpoint. His philosophy is much deeper than the one of his contemporaries, though it may not be caught at once. Therefore, in order to understand his paintings, one needs to look for philosophical foundations, which may be beyond art.

De La Tour strives to focus on the moral mission he was to accomplish with the



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Платіж, Paiement, Payement

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

help of his art. That is why he rejects the Baroque redundancy, pathos, and exaltation of his contemporaries, especially the Flemish. He does not tell the stories, but his images saturate. Metaphorically, he makes us grasp the truth not through rhetoric or didactics but through epiphany. As compared to the Lunéville maitre, the above-mentioned artists look somewhat childish or even frivolous (though there are a few exceptions). It is not about age. It is about their philosophical depth. De La Tour stands as an artist who knows what sorrow and affliction of the human race really are. He does not put on a show and fool around. That is why he stands aside in a way. He was distinct from all – both maitres of the Late Baroque and ones of the Classicism, as de La Tour had been working at the turn of the epochs and styles.

But let us return to the life of de La Tour: wars in the Lorraine had still dragged on. Pious Christians kept killing each other «in the name of God». After the fire in Lunéville with most of the paintings of the «light» period burnt, he and his family moved to Nancy. France was reigned by the Cardinal Richelieu (Armand-Jean du Plessis, duc de Richelieu, 1585-1642) and, to be more exact, Louis XIII (Louis le Juste; 1601-1643). Richelieu aimed to mold an absolutist monarchy, where everything had to be absolute: the classics he relied on did not come amiss. Though, according to the historical records, de La Tour visited Paris and received the official title of «Painter in Ordinary to the King» in 1639, his «Caravaggesque» style and philosophical melancholy had nothing to do with it. Generally, Baroque had never really fit in Richelieu's France. Instead, Classicism dominated. Even a radical change of the subjects – not even style, when he became a convinced caravaggesque – could not help. De La Tour began choosing religious images, though he kept painting human beings like Caravaggio. However, de La Tour was a special caravaggesque not in terms of the painting technique but the skilled use of the light. In the works of the mature de La Tour, the light became less «profane» but more «metaphysical». We do not talk about the transition from the soft lighting in the pictures of the «light» period to the condensed light, chiefly candlelight, but about the philosophical conceptualization of the light and its source. In my opinion, de La Tour became more and more focused on the divine source of the light, though represented by a plain candle. In this «dark» period of his artistic career, the world was illuminated by the divine, metaphysical light. He seemed to say: we are all under His light and His eyes. This is a very simple statement that we, ordinary people, usually tend to forget. The source of the divine light is usually hidden – as well as the Creator, who appears only to a few. It is present in the canvas but covered by a hand or a figure. De La Tour seems to be afraid to show it, although it is just a candle or a torch. However, the artist sees it as something greater – an Eternal Source of Light. The characters of the paintings of the «dark» period are in dialogue with this Eternal Source of Light.

Consumed with a deep melancholy, Magdalene is holding a skull on her knees



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Платіж, Paielement, Payment
Полотно, олія, 99 × 152,5 см
Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

and sinking in candlelight («Magdalene with the Smoking Flame», 1638, La Madeline a la flamme filante, Los Angeles, California, Los Angeles County Museum of Art).

A tired woman seemingly reads a book to a girl, but a candle in the girl's hands embraces herself and the girl's self («The Education of the Virgin», 1640, L'éducation de la Vierge, The Frick Collection, New York).

Saint Irene pulls an arrow out of Saint Sebastian's leg, a girl is watching the process. However, it is not the arrow but the candle – they all are looking at the source of the light! («Saint Sebastian Tended by Saint Irene», 1652, Sainte Irene soignant saint Sébastien, Honfleur, Musée Eugene Boudin).

The shepherds and the Virgin Mary are looking at the glowing bundle – a newly-born Jesus («Adoration of the Shepherds», 1644, L'Adoration des bergers, Musée du Louvre, Paris). This light shapes not only the space of the picture but the world.

This is the essence of the late de La Tour, to my mind. He paints the world flooded with the light of the Divine. In this regard, he is a deeply religious artist. He remains religious even when painting classic scenes, images of soldiers or vagabonds playing dice. Nobody knows what this picture depicts, what is the plot. The plot is not the one that seems obvious; it is much deeper. Perhaps, those Roman soldiers played dice for Christ's shirt: «Let's decide by lot who will get it» (John 19:24). Or perhaps vagabonds played dice for their worthless lives («The Dice Players», 1640, Les Joueurs de dés, Preston Hall Museum, Stockton-on-Tees) ...

De La Tour managed to overcome Caravaggio – the uncrowned king of the pictorial art of that time. Caravaggio and his followers did not work in the field of easel painting but mural painting. Their works had a very practical aim – to replace frescoes in the monumental cathedrals quickly and effectively. That was a sort of social demand of Counter-Reformation, as the flamboyancy of the picture and the speed of painting were appreciated the most. As a rule, the light hit those «frescoes» from above. Taking this aspect into account, the caravaggesques-muralists painted their works in the studio with the light falling from above. The light illuminated the picture. In de La Tour's works, in turn, the light shapes the space of the picture coming from a small source – the candle. De La Tour's picture centers around the candle. That is why the «philosophy of the candle» is so important to him. This is not just a technique but his philosophical idea. Everything is in the «light of God». It could not have been otherwise in the counter-reformist Lorraine that was gradually integrating into the absolutist Richelieu's France. This was not because of de La Tour being friendly to the Frenchmen (who were strangers in Lorraine at that moment), but because of him thinking and looking at the world in that specific way.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 (or 1607)-1669), who was a little younger than de La Tour, managed to go even further – his «candle» was burning inside a human. His images are not lit even by the divine light – they are glowing



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Платіж, Раїємент, Рауємент

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

from the inside. Ordinary people become the Beacons of God... As God's light is in everyone. However, the Netherlands – Protestant and, thus, more liberal – provided more freedom for such experiments. As a Protestant, Rembrandt saw people as the Beacons of God. It was, of course, too much for the Roman Catholics.

What can we observe in de La Tour's picture exhibited in Lviv (1641, *L'Argent versé*, Lviv, Borys Voznytskyi National Art Gallery Of Lviv)? Nobody knows the real title of the picture. If it was known, it could be metaphorical and would be not very helpful. That is why all the titles and, consequently, plot interpretations are pure speculations.

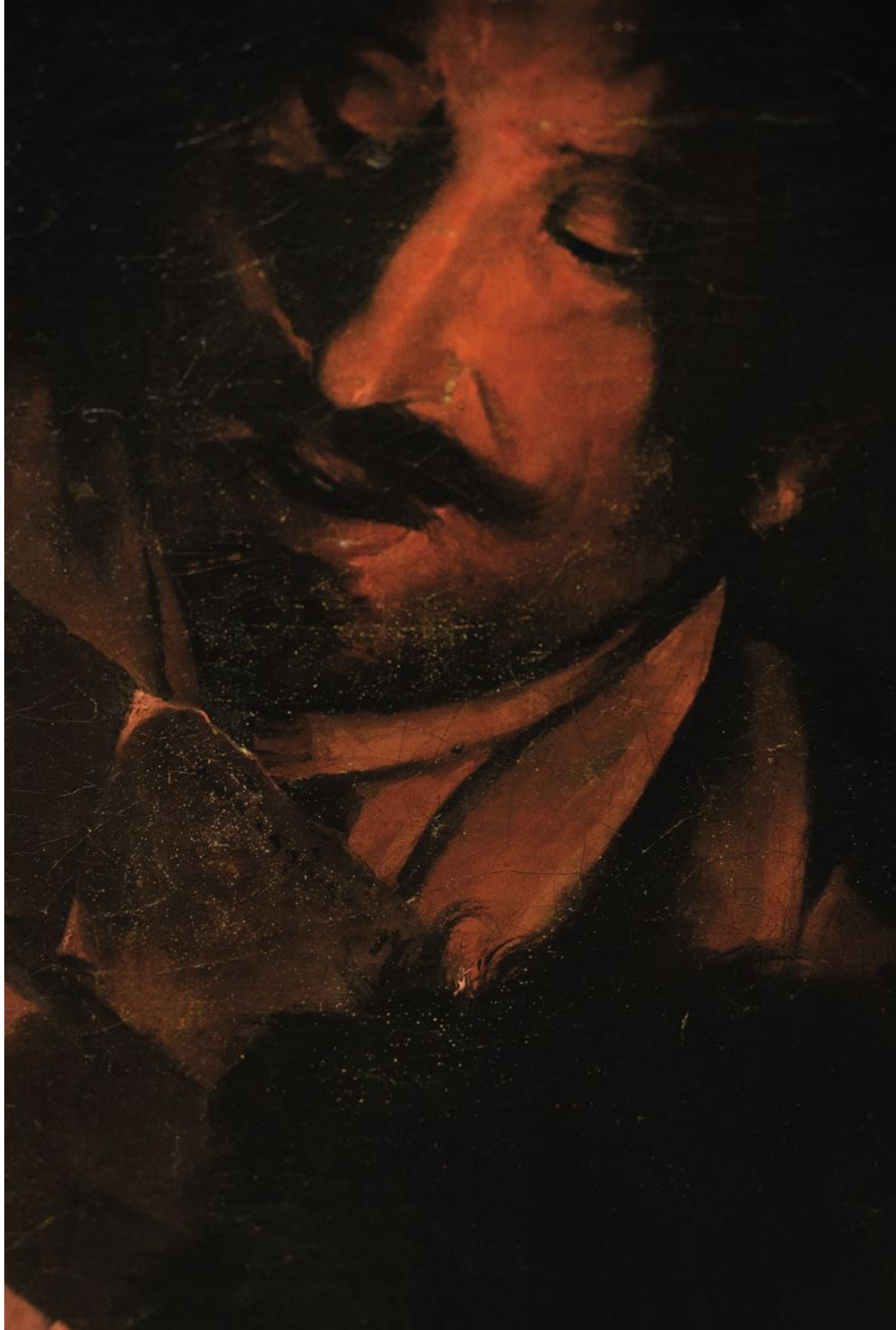
The misinterpretation of «The Night Watch» by Rembrandt is a classic example. As it seemed that figures are on the dark background, the picture was titled «The Night Watch». So, the picture joined the world artistic heritage under this title. Only after the restoration in 1947, it turned out that the work was coated with a dark varnish, which distorted its original colour. After the varnish was removed, the painting turned out to depict a daytime scene. The shadow of Captain Cocq's left hand points to the action time – it is no later than 2 p. m.

Of course, different epochs offered various interpretations. In Soviet times, the painting was supposed to be titled «At Usurer's» or «The Payment». As for me, it is a pure Soviet-style vulgarization – there should also be Marx's quotation about the exploitation of the Lotharingian peasants or treachery of the Jewish money-lenders...

Therefore, we can try to look at the painting on our own and try to interpret its plot. Moreover, it is now being restored, so there are aspects, which nobody had seen and comprehended before.

At the moment, the painting is related to the late period of de La Tour's creativity. As we may observe, the more mature the maitre became, the deeper was the philosophy of his works. Thus, we can look for the philosophical and religious overtones in his paintings. As a matter of fact, the caravaggesques actively shared the plots with one another, despite a certain disparity in the depth of their philosophical understanding of the world. The idea of the painting may be chosen not only by the artist but also the customer. However, the philosophical depth of the painting was up to the artist's talent. De La Tour was not a superficial painter. As we can see, late de La Tour's works were much deeper than the ones by his predecessors and contemporaries. Nevertheless, he remains discreet by concealing the plot and essence of the pictures. So, we can obviously look for a deeper meaning in the painting exhibited in Lviv.

The painting «Saint Peter paying the Tribute Money» (636 ca.-1644 ca.; sec. XVII; 1636-1644, Milano, Pinacoteca di Brera) by another caravaggesque Mattia Preti (1613-1699) exhibited in Brera Art Gallery seems to me very similar to our Lviv work. Obviously, the plot is the only similarity. The painting depicts a famous gospel story about «Saint Peter's fish».



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Плаїж, Paielement, Payment

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

So, let me cite Matthew 17:24-27: «After Jesus and his disciples arrived in Capernaum, the collectors of the two-drachma temple tax came to Peter and asked, «Doesn't your teacher pay the temple tax?» «Yes, he does», he replied. When Peter came into the house, Jesus was the first to speak. «What do you think, Simon?» he asked. «From whom do the kings of the earth collect duty and taxes—from their own children or from others?» «From others,» Peter answered. «But so that we may not cause offense, go to the lake and throw out your line. Take the first fish you catch; open its mouth and you will find a four-drachma coin. Take it and give it to them for my tax and yours...»

This proverb touches upon various issues, particularly – one cannot pay for entering the temple, the House of Lord. Still, the lowly of this world have to be paid. Woe to them and those who played dice for the Savior's shirt...

Of course, this is only one of many interpretations. It is up to you to decide whether it is feasible. Not only the plot but also placing of figures are almost identical.

The difference between these two plots is the character standing behind Saint Peter: in Mattia Pretti's painting, this is Jesus Christ with all the necessary attributes, i.e. a halo; in Lviv painting, this is a young man wearing a hat who stands behind suggested Saint Peter. So, where is the halo that was obligatory for the image of Jesus in the paintings of that time?

However, even a cursory look at de La Tour's iconography makes it clear that he had almost never used the techniques popular among his contemporaries and depicted the biblical figures without or with a minimum of features associated with them, e.g. the work «Saint Jerome at Prayer» (1628-1630, Saint Jerome pénitent (a l'auréole), Grenoble, Musée de Grenoble) with St. Jerome depicted without the «usual» lion or temptresses. Other examples are «Saint Jacques le Mineur» (Albi, Musée Toulouse-Lautrec), «Saint Jude Thaddée» (1620), «Saint Philippe» (Norfolk, Virginie, Chrysler Museum of Art), «Saint Thomas» (1620, Tokyo, Musée national de l'art occidental), «Saint André» (1620, Saint André, Switzerland, private collection), «Saint Jerome Reading» (Saint Jérôme Lisant, Madrid, Musée du Prado) etc. «Saint Joseph the Carpenter» (1642, Saint Joseph charpentier, Paris, Musée du Louvre) is also depicted without the halo as well as a little Jesus standing in front of him – they are just a man and a boy. In «The Education of the Virgin» (1650, L'éducation de la Vierge, New York, The Frick Collection) there is a mother with an open book and a girl who learns to read – no halos, just the mother and the daughter from Lorraine. Though they are images of Anna and Maria. Without the title, one cannot identify who is depicted and what is the idea of the painting. The list goes on. Notably, during Counter-Reformation such «designation» of the images was a sort of truism. At that time, the encyclopedias, i.e. instructions, with the list of all the necessary attributes were published. For example, there was a famous «Iconology» (Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et

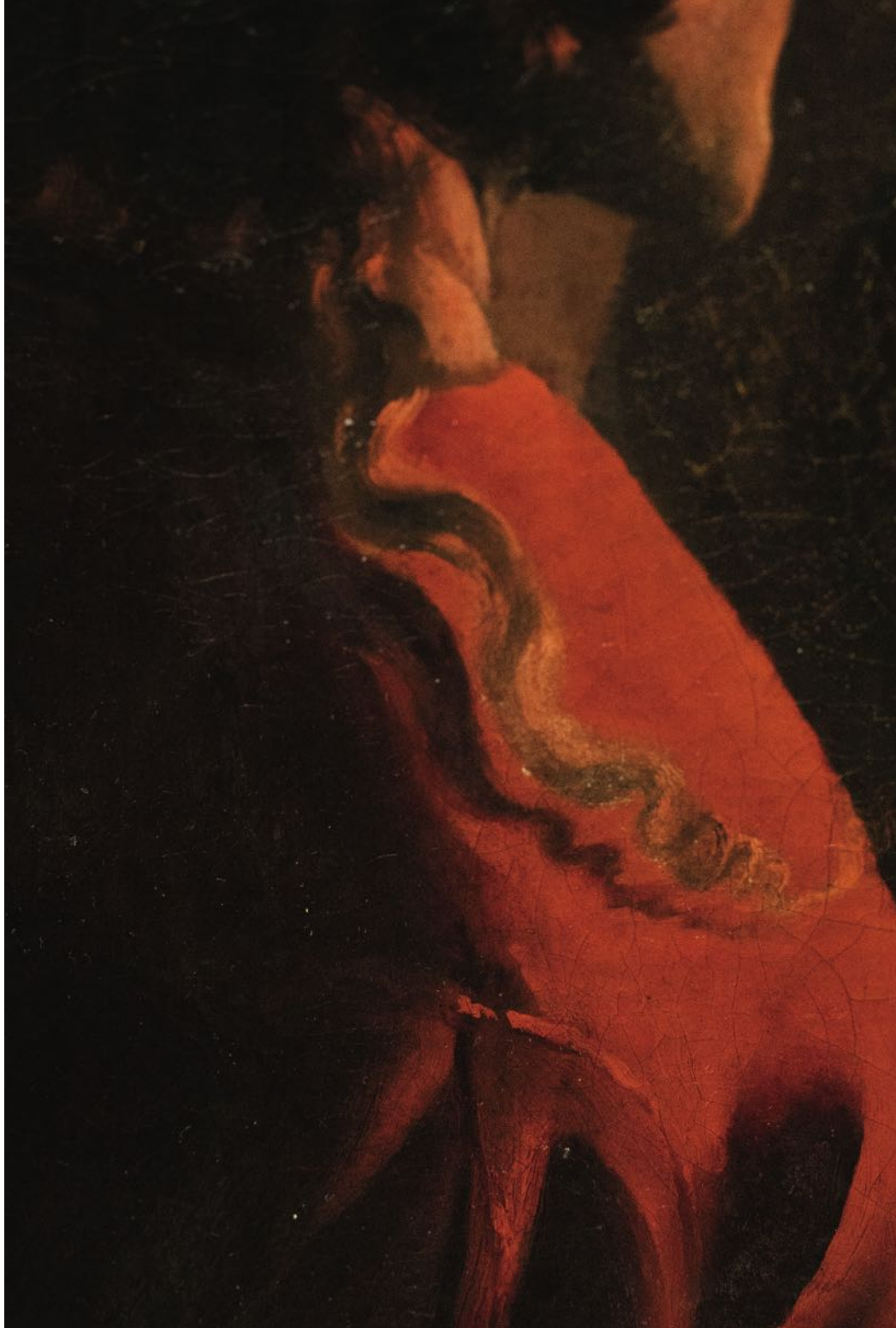


Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Платіж, Paielement, Rayment

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

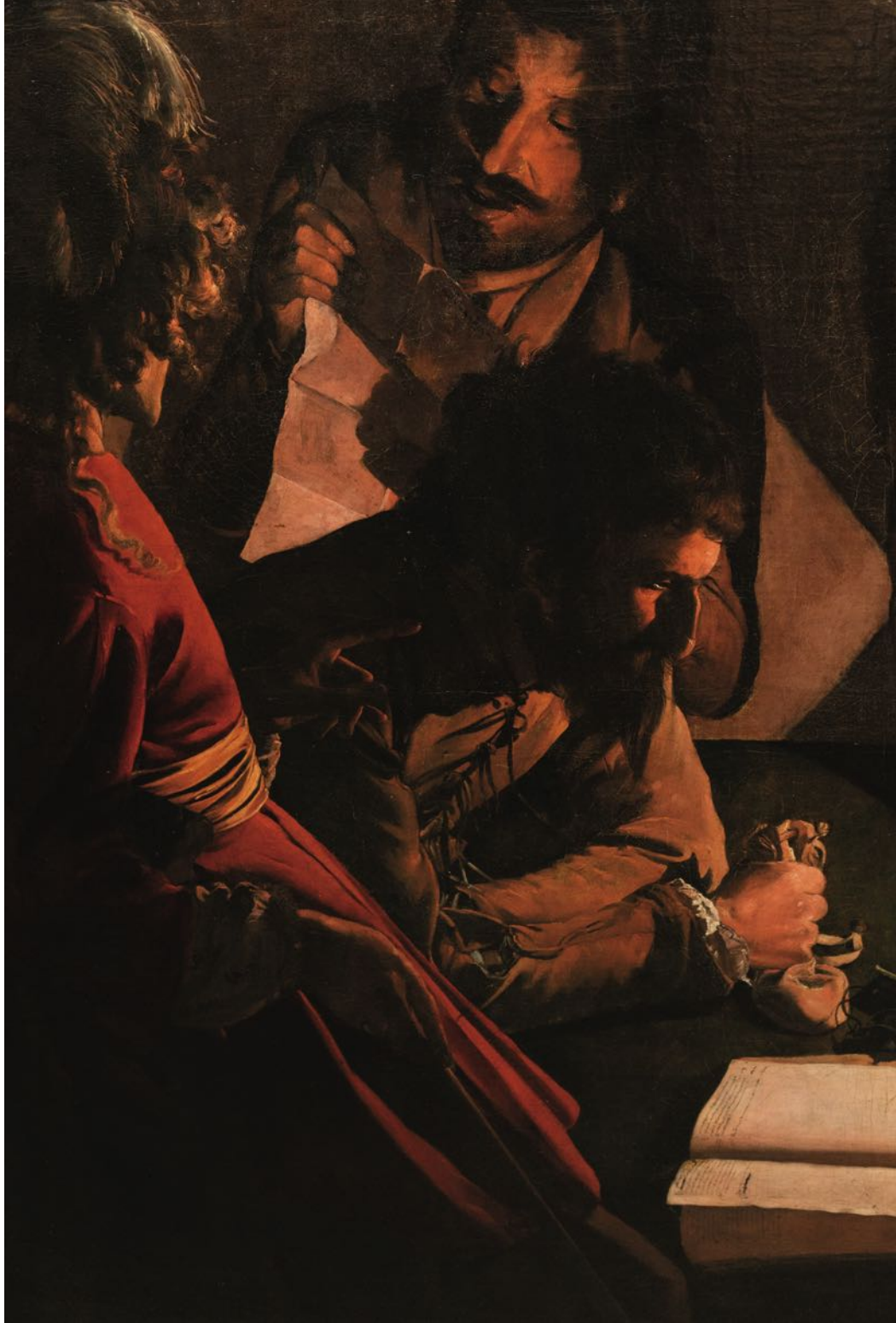


Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Плаїж, Paielement, Payment

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Плаги́ж, Раіе́мент, Рауе́мент

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

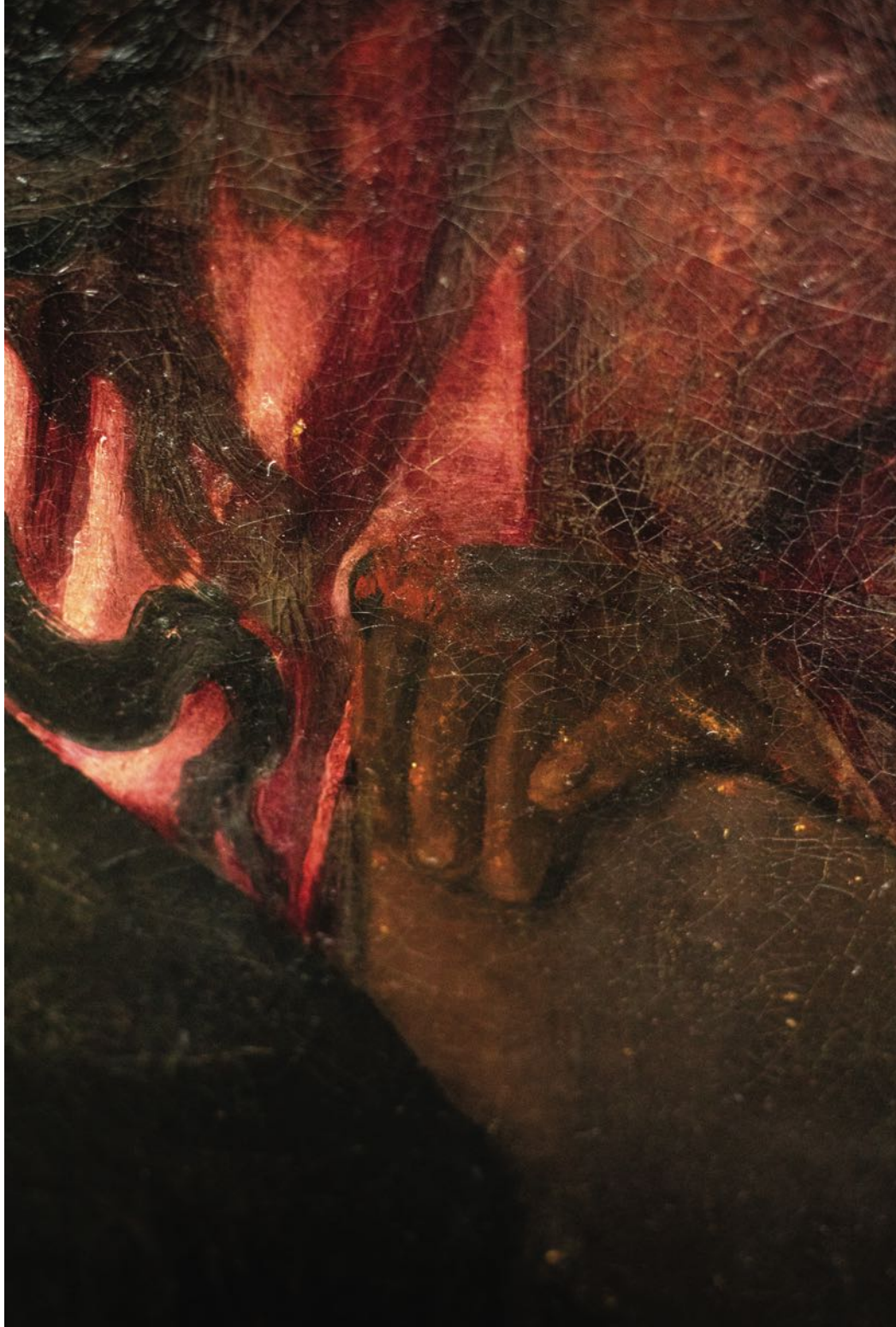


Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Плаїж, Paiement, Payment

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Плаїж, Paıement, Payment

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

da altri luoghi, Roma, 1593) written by Cesare Ripa (1555-1622) published in 1593.

However, de La Tour was not concerned about it. Definitely, he was a Catholic, but the intention to «humanize» the biblical tradition was so close to him (in the nearby Netherlands or just across the street) that it could become a part of de La Tour's artistic philosophy. Obviously, it had nothing to do with style or techniques of de La Tour – it was his principled position. If he depicted Saint Irene as an ordinary Lotharingian woman (without the halo, of course), why could not he portray Christ as an unknown young man with a hat standing behind Saint Peter? Was it necessary for Jesus to reveal himself in front of the Roman soldiers (think – German, Swedish, Dutch mercenaries who burned Lunéville) near the temple gates? Simultaneously, one should pay attention to a seemingly insignificant detail – the young man's scarf of the red colour similar to Jesus's shirt. Is it a symbol? It is hard to know...

Now let me say a few words about the image of Saint Peter who is in the center of the composition. It is impossible not to notice that despite the fact that there are certain differences between the paintings depicting Saint Peter, the artist always portrays the same old man. For example, let us compare his «Tears of St. Peter» (1645, *Les Larmes de saint Pierre ou Saint Pierre repentant* Cleveland, Art Museum) and «The Denial of St. Peter» (1650, *Le Reniement de saint Pierre*, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes). Moreover, the latest researches point to the fact that the work exhibited in Lviv is temporary close to the abovementioned ones. In all the pictures Saint Peter is an ordinary Lotharingian old man in the trivial situation for those times – «war of all against all».

Identification of the plot is complicated by the fact that, according to the recent findings, the canvas was cut from all sides. Even de La Tour's signature was cut. Why so? It might have been cut in order to fit some place on the wall. It was a common practice in those days. The similar case was «The Night Watch» by Rembrandt: in the 18th century, the canvas was cut from all sides to fit the new hall. There might also be some ideological reasons: if the painting fell into the hands of some Protestant extremists, it could be turned into a conversation piece by cutting Christ off.

There is another strange thing unnoticed before. There is a left hand on the back of the chair behind the old man (Saint Peter?). Whom does it belong to? Is it the young man in the hat (Christ)? Or another figure behind him that was cut off (Christ)? The latter is unlikely from the viewpoint of composition. However... if the candle was supposed to be a geometric center of the composition, there would be enough space for one more figure on the right – Christ, I mean.

One more observation: if we talk about a «multicomponent» composition, such as the one exhibited in the Lviv Art Gallery, there should be a certain «balance of power». The four figures on the left representing the profane, if not evil, world are antithesized by two figures only, i.e. the old man and the young man in the head (he is clearly thoughtful, not one of the four churls on the right). So, one more figure



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Плаїж, Paiement, Payment

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

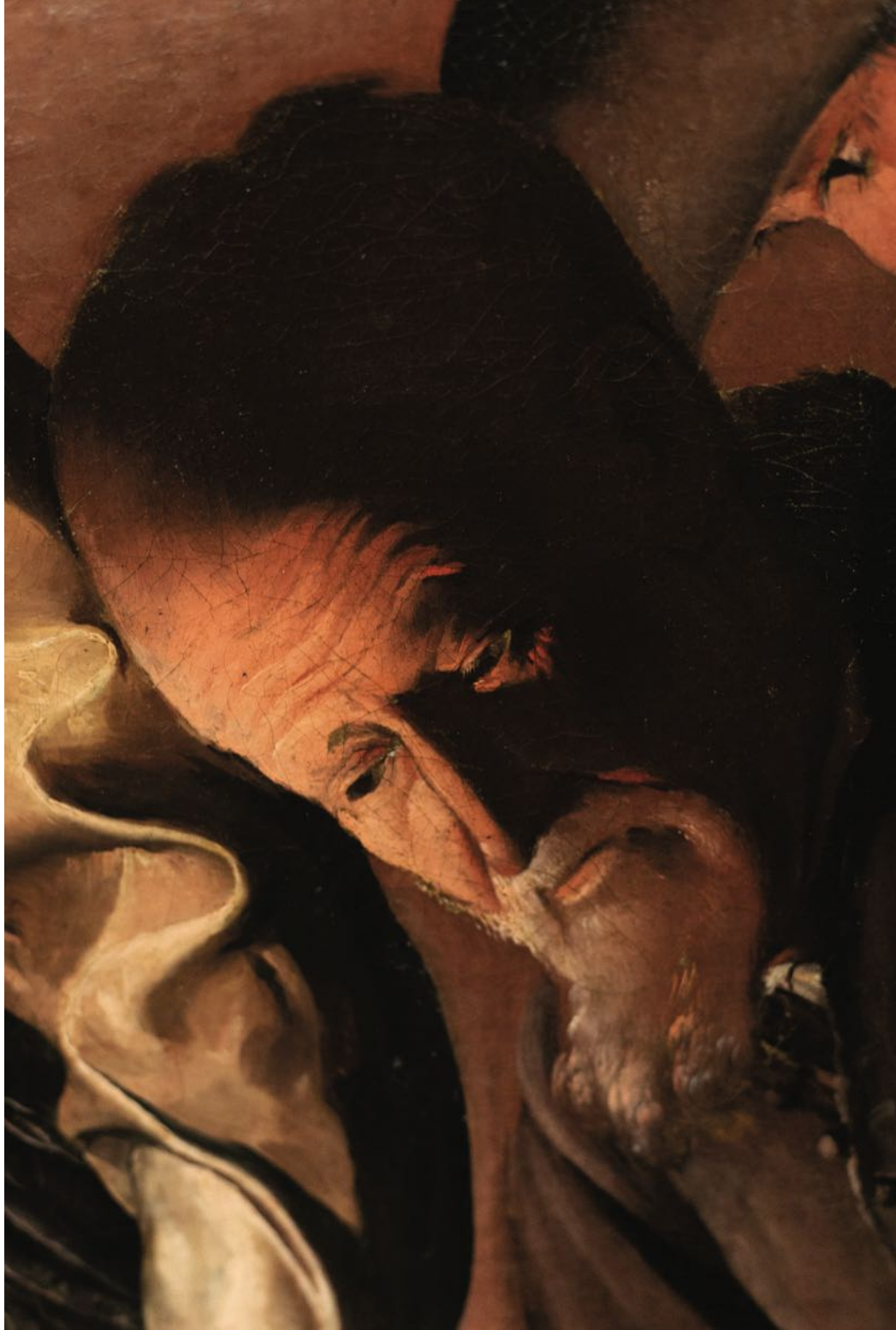
Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

on the right might be missing – at least if taking into account my philosophical speculation.

Therefore, this painting by Georges de La Tour may portray the famous gospel story about «Saint Peter's fish», and its tentative title may sound as «Saint Peter paying the Tribute Money».

Nevertheless, I think that this issue cannot be solved once and for all. Unless some documents revealing the truth are miraculously found after the centuries of wars and fires in our unfortunate Europe.

Taras Voznyak



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Плаїж, Raıement, Raıment
Полотно, олія, 99 × 152,5 см
Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Платіж, Paiement, Paiement

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького



Іл. 1. Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Платіж, Paiement, Payment

Полотно, олія, 99 × 152,5 см

Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького



«Платіж» - таємничий ноктюрн Ла Тура

Жорж де Ла Тур (George de La Tour, 1593–1652) – художник дуже непростого домі – як прижиттєвої, так і посмертної. На сьогодні збереглося лише 32 його твори, декілька з них підписані і жоден достовірно не датований, однак усі до одного є гордістю і прикрасою найкращих музеїв світу, у тому числі Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького. Справжня коштовність України! Скільки він створив картин – невідомо, скільки їх знищив вогонь через нищівну пожежу 1638 р. у Люневелі – невідомо. Жорж де Ла Тур був незаслужено забутий ще у XVII ст., тоді, коли слава Пуссена не загасла впродовж століть, а розписи Лебрена у Версалі переконливо увійшли до історії мистецтва. Згодом кому лишень не приписувались його роботи: Веласкесу (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599-1660), Мурільйо (Bartolomé Esteban Murillo, 1618-1682), Вермеєру Дельфтському (Jan Vermeer van Delft, 1632-1675), Луї Ленену (Louis Le Nain, 1593-1648), Сурбарану (Francisco de Zurbarán, 1598-1664), Рібєрі (Jose de Ribera, 1591-1652), Караваджо (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1573-1610), Гонтторсту (Gerard van Honthorst, 1590-1656) etc.

«Відкриття» імені живописця відбулось лише у минулому столітті, у 1934 році на знаменитій виставці «Живописці реальності» у Луврі. Хоча дослідженню його творчості поклав початок, як вважають, німецький історик мистецтва Г. Восс у 1915 р. Досліджуючи три картини з Нанта та Рена, науковець дійшов висновку, що вони належать пензлю одного художника, поки що невідомого доти Жоржа де Ла Тура. Від часу відкриття Ла Тура почалась справжня пошукова лихоманка робіт митця.



Іл. 2. Генрік Тербрюгген (Hendrick ter Brugghen, 1588-1629)
Покликання св. Матвія, 1621
Центральний музей Утрехта

До сьогодні не всі сюжети його картин прочитані, бо XVII століття – час, коли програми графічних аркушів, живописних творів були складними (обов'язковий набір алегорій, емблем, символів з реалізмом сюжетного трактування). Низка дослідників, маючи на увазі моду того часу на шаради і загадки, припускають, що живописець свідомо заплутував свої сюжети. Певний наліт містицизму надає полотнам де Ла Тура зазвичай лірично-споглядальний стан персонажів, зовнішня невмотивованість їх дій, а ще – мовчання. Його герої спілкуються між собою мовою поглядів та жестів, навіть якщо уста відкриті, вони стримані, захоплені глибокими думками. Дехто вважає митця візіонером. Але, перш за все, він – жанрист. Суворе епоха, в якій йому довелося жити, плекала у художника уважний, прискпіливий, іноді хворобливий інтерес до подій, які відбувались довкола, до буденного життя, точніше боротьби за життя, яку вели люди, що оточували його.

Біографія Жоржа де Ла Тура справжня terra incognita, має чимало білих плям. Відомо, що у 1593 році в багатодітній сім'ї пекаря в містечку Вік-сюр-Сей народжується хлопчик, на ім'я Жорж. Всі його предки, родичі були посполиті трударі: кравці, каменярі, пекарі. Розмовляли в родині французькою, це дуже прикметно, бо називаючи його французьким художником неможливо не враховувати політичного становища Лотарингії XVII ст. Час, у якому жив Ла Тур (перша половина XVII ст.) – епоха антифеодалних повстань, перших буржуазних революцій, розгулу інквізиції, тридцятилітньої війни, а ще – неврожайних років, голоду, нищівних епідемій. Суцільна кара небесна впала на маленьку Лотарингію. Її столиця – Нансі, заселена фламандцями, опинилась у центрі виру військових конфліктів. Армії різних країн, військові угруповання, загони спустошували все на своєму шляху. У 1631 р. до Лотарингії вступають французи, сторону яких прийняла невелика армія герцога Карла IV. Вона складалась із найманців (німців, іспанців, фламандців), яким було байдууже до чужої землі, людей. Вони нічим не різнилися від ворожих солдат – грабували, гвалтували, вбивали, палили, а Карл IV у той час розважався, бо не надавався до військової справи. Маркіз Ла Форте стає правителем Лотарингії. Саме йому належить цинічний вираз: «Війна та жалість несумісні».

Відомо, що у 1617 році Жорж де Ла Тур одружується. Напевно, тільки тому, що наречена не мала посагу, її віддали за художника, бо ж була знатного походження. Її батько – секретар герцога Генріха II. Дорога молодій сім'ї стелиться до Люневіля. Цьому переїзду посприяв Альфонс де Рамбервільї (Альфонс де Рамбервільї) – намісник судового апарату, колекціонер, живописець, який патрунував молодого митця.

Люневіль був достатньо великим містом, резиденцією герцога. Будувався новий великий палац і послуги талановитого художника були доречними. Ла Тур отримав привілей, майже неймовірний на той час – звільнення від податків та різних повинностей, які були обов'язковими для всіх жителів міста. Але як тільки не стало покровителя – герцога, Жорж де Ла Тур змушений шукати будь-який заробіток, не відмовляючись від різних пропозицій: торгівлі зерном, посередництва в укладенні угод, здачі в оренду житла, комори та, звісно, продавав свої картини платоспроможним містянам. Правив за картину від 500 до 700 франків, гроші немалі та не у порівнянні зі столичними цінами. Наприклад, в Нансі, Клод Дерює (Claude Deruet, 1588–1660), художник герцога, отримував близько 4000 франків.

Діапазон замовників Ла Тура був дуже широким: багаті міщани, герцоги Генріх II та Карл IV, їх оточення. В Парижі у 30-х роках йому надають титул



Іл. 3. Маріус ван Реймерсвале (Marinus van Reymerswaele, 1490- 1546)
Міняйло та його дружина, 1539
Музей Прадо, Мадрид

«королівського художника». На початку 40-х він стає одним із найбагатших жителів Люневіля. Виконує багато робіт для маркіза де Ла Форте. Існує легенда про те, що французький король Людовік XIII, коли відвідав Люневіль, був настільки зачарований картиною Ла Тура «Святий Себастьян», що наказав забрати зі своїх апартаментів всі інші картини.

Ми не знаємо, що крилося за зовнішнім благополуччям, успіхом, що відчувала ця людина, яка пережила смерть своїх сімох дітей з десяти, бачила відчай, муку, печаль дружини Діани, яку пережив на два тижні. 30 грудня 1652 р. Жорж де Ла Тур відійшов у стражданнях через інфекційний плеврит. У тому, що став забути, не було його провини. Не мавши підтримки, його творчість «вийшла з моди», такий був час.

Де ж вчився цей геніальний художник, хто формував його світобачення, майстерність? Існують різні думки. Архіви вперто мовчать, нема ні документів періоду учеництва, ні цілком обґрунтованої хронології його творчості. В європейських архівах також майже не знайдено бодай будь-якої інформації про його погляди, інтереси, стосунки з сучасниками чи виїзди до інших країн, зокрема до Італії.

Як формувався Ла Тур як художник? Це питання, на яке спробуємо знайти відповідь. Нема сумніву, що особливу роль у його становленні зіграв видатний лотаринзький рисувальник і гравер Жак Калло (Jacques Callot, 1592-1635), автор серії гравюр «Лихоліття війни», який викликав інтерес сучасника до суворості правди та життя. Гравюра XVII ст. була важливою формою спілкування художників різних країн поміж собою, передачі інформації про нові художні відкриття. В майстерні Ла Тура було чимало гравюр, які він дбайливо збирав, що було звичайною практикою в Європі. Від них, вочевидь, були сприйняті, притаманні йому, драматична експресія образів, пошуки в області живописних прийомів. Перш за все – ефекти освітлення. Ла Тур вмів показати найважливіше, що хвилювало його сучасників.

Своєрідна творча манера художника сформувалась під впливом низки художніх явищ. Стилістичні особливості живопису Ла Тура визначили, з одної сторони, бачені в дитинстві та юності образи лотаринзької середньовічної скульптури – міцної, «тілесної» (звідки жорстка структурованість, пластична відсутність і узагальнення форми в його творах), з другої – твори столичної школи, переважно маньєристів, послідовників стилістики «школи» Фонтенбло (La Seconde École de Fontainebleau, 1594-1617) – Клода Деруе (Claude Deruet, 1588-1660), Жака Беланже (Jacques Bellange, 1575-1616), Жана Леклерка (Jean Leclerc, 1587-1633) – учня одного з найвидатніших караваджистів Карло Сарачені (Carlo Saraceni, 1579-1620). Серед художніх джерел творчості Ла Тура є ще один надзвичайно важливий аспект, який відзначали в свій час Володимир Овсійчук, Юрій Золотов та європейські дослідники, це – вплив нідерландського караваджизму. Творчість художника, безсумнівно, була органічною частиною загальноєвропейського руху XVII ст., започаткованого італійцем Мікеланджело Мерізі да Караваджо, який помер у 1610 р. На той час Ла Туру було лише 17 років.

У живописній манері Ла Тура не спостерігається явної живописної системи італійських караваджистів. В Італії немає ні спогадів про нього, ні робіт, окрім копії, що потрапила до Франції значно пізніше. Інша ситуація в Нідерландах: в інвентарі герцога Леопольда від 1659 р. згадується оригінал Жоржа де Ла Тура, на якому зображено покаяння Святого Петра, а через рік лотаринзького майстра назвали «Theatrum pictorium» Давида Тенірса (David Teniers, 1610-



Іл. 4., Іл. 5. Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Шахрай, бл. 1635-1638
Лувр, Париж

1690). А. Рамбервільї – друг, меценат, покровитель Ла Тура, запросив його до співпраці у виданні творів антверпенського гравера Якоба де Верте (Jacob de Weert, 1569-1605). Дослідники Ф.-Ж. Парізе (François-Georges Pariset, 1904-1980), Б. Ніколсон (Benedict Nicolson, 1914-1978) та інші, з огляду на сюжетні та композиційні співставлення, прийшли до висновку, що в майстерні Ла Тура були численні гравюри нідерландців, особливо Блумарта (Abraham Bloemaert, 1566-1651), а також Гольціуса (Hendrik Goltzius, 1558-1617) та його школи. Ця інформація розширює наші знання про формування стилю художника.

Ю. Золотов висуває переконливі аналогії з роботами утрехтського майстра Жака де Гейна (Jacob de Gheyn (II), 1596–1641). Персонажі його гравюри «Євангеліст Матвій з ангелом» (Державний гравюрний кабінет, Амстердам) своєю серйозністю, зосередженістю дуже подібні до тих, які представлені Ла Туром у «Йосипі-теслі». Характерні риси стилю де Гейна: узагальненість пластичної форми, енергія світлотіньових контрастів, вишуканість лінійної побудови – легко



асоціюється зі стилем лотаринзького живописця (гравюра де Гейна «Спляча», Альбертіна, Відень; рисунки «Два старці, що сваряться», – Державне художнє зібрання, Веймар; «Ірис, який являється богові сну», зібрання Шиллінг, Лондон та інші). Роботи де Гейна, про які йде мова, спеціалісти датують переважно 1610-ми роками. Ла Туру було тоді трохи за 20 років.

Якщо порівнювати послідовників Караваджо італійських та нідерландських, то між ними помітно принципову різницю. За свідченнями П. Беллорі (Giovanni Pietro Bellori, 1613-1696) та інших дослідників, італійці працювали в майстернях з верхнім вікном, це давало їм необхідне, так зване, «підвальне світло». Ла Тур не сприйняв його. Для нього, як і для голландців, не настільки важливими були принципи монументального живопису, його творчість підпадала під закони станкового мистецтва, через це освітлення в його картинах визначав сюжет.



Іл. 6. Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Старець, бл. 1618-1619
Музей образотворчих мистецтв, Сан-Франциско

Виразальні засоби у нього типологічно ближчі до північних караваджистів. Світло Ла Тура формує духовний стрій картини завжди з прихованим драматизмом, хоча вони можуть здаватись цілком ліричними. Ю. Золотов зазначає наступне – за своїм виразним значенням можна співставити світло Ла Тура з рембрандтівським світлом, адже навіть в останніх роботах голландський майстер вдавався до аналогічних прийомів («Змова Юлія Цивіліса», Стокгольм, Національний музей). Дослідник застерігає, що не варто забувати про різницю стилістичних систем цих живописців. У Рембрандта вирішальну роль грало відкриття емоційної виразності мороку, що оточував фігури, і середовища, насиченого хвилюванням, співчуттям, тривогою. У Ла Тура роль середовища залишається в межах більш традиційної системи, хоча і наповнена духовним змістом великої сили.

Найбільш стилістично близьким до Ла Тура є живопис Герарда Зегерса (Gerard Seghers, 1591–1651). Існує думка, що численні прикмети близькості між цими двома художниками пояснювались тим, що гравюри з творів Зегерса теж могли потрапити до майстерні лотарингця (так зв. «циркулярна графіка»). При співставленні робіт обидвох художників виникає відчуття безпосереднього контакту.

Справжньою подією світового рівня в мистецькому житті минулого століття було відкриття невідомого твору Жоржа де Ла Тура «У лихваря» («Платіж») (Л. 1) з Львівської картинної галереї (тепер Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького). Олійне полотно розміром 99x152 см надійшло у 1940 р. з Музею Князів Любомирських (до 1930 р. – збірка Л. Домбського). у XIX–XX ст. приписувалось різним майстрам – Г. Гонтторсту, Т. Ромбоутсу (Theodoor Rombouts, 1597-1637), невідомому французькому художнику XVII ст. Вперше репродукувалась у 1962 р.

Істинного автора назвала М. Щербачова у 1953 р., спираючись на порівняльний аналіз картини з низкою відомих творів Ла Тура, які зберігаються у французьких музеях, зокрема «Відречення Петра» (Музей образотворчого мистецтва, Нант), «Шулери» (збірка П'єра Ландрі), «Йосип-тєсля» (Лувр) та ін. Щербачова переконливо довела авторство лотаринзького художника. Висловила свою думку з приводу генези творчості Ла Тура, враховуючи вплив на нього італійської школи – зокрема Гвідо Рені, на якого у свою чергу вплинув Караваджо. Характер творчості, як писала дослідниця, ближче до романських, аніж германських традицій. На основі стилістичної близькості до картин «Знаходження тіла св. Алексіса» (Лотаринзький історичний музей, Нансі) і «Двох монахів» (там само) Щербачова датувала твір серединою 1640-х рр. Тільки у 1970 р., вже після смерті авторки, з'явилась її атрибуція у збірнику «Західноєвропейське мистецтво». Йдеться про одне з найбільших відкриттів, зроблених стосовно творчості митця, настільки значне, що зобов'язувало перевірити багато попередніх припущень. Йдеться насправді про ноктюрн, поділ творів на дві групи, які йдуть одна за одною – нічні за денними – поставав як аксіома.

Повідомлення про твір Жоржа де Ла Тура, яке було опубліковано в Англії Віталієм Блохом (V. Bloch) («Картина Жоржа де Ла Тура в Росії» (Apollo, №116, жовтень 1971, с. 292), зіграло велику роль у подальшій долі твору. У 1972 р. картина була запрошена на виставку «Жорж де Ла Тур та митці його кола», яка експонувалась у Музеї Оранжері (l'Orangerie, Париж) з 10 травня до 25 вересня 1972 року. Вперше з усього світу разом зібрали творчу спадщину Ла Тура та митців його кола – загальним числом 60 творів. Уперше Франція зустрілась із твором



Іл. 7. Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Стара жінка, бл. 1618–1619
Музей образотворчих мистецтв, Сан-Франциско

з Львівської картинної галереї, який у Парижі визнали безперечним твором Жоржа де Ла Тура і розмістили серед картин раннього періоду. До відкриття виставки випустили каталог «George de La Tour» (Paris, 1972). У дослідженнях Улліса Мусаллі (Ulysse Moussalli, 1899-1987) окремим розділом була публікація «Картина зі Львова». Лувр з цієї виставки за 6 млн. франків придбав кращий твір майстра «Шулер», який до того часу належав П'єру Ландрі.

26 вересня 1972 року відбулась дискусія на експозиції закритої виставки. Всі роботи були зібрані у просторій круглій залі і розвішені у декілька рядів так, щоб їх можна було розглядіти. Більшість спеціалістів по Ла Туру, а саме: (Charles Sterling, 1901-1991), П'єр Розенберг (Pierre Rosenberg, 1936), Жак Тюільє (Jacques Thuiller, 1928- 2011), Улліс Мусаллі та ін., без вагань підтвердили атрибуцію М. Щербачової львівської картини. Деякі сумніви висловив лише Жорж Парізе. Наступного дня, 27.09.1972 р., продовжувалась дискусія довкола цього твору. Ж. Тюільє попросив вийняти картину з рами, щоб переконатись – обрізана вона чи ні!!! Зауважу, без дозволу на це української сторони.

У наступному році (1973) твір Ла Тура знову експонувався на виставці караваджистів, тим разом в Ермітажі (Ленінград, Росія), а суперечки навколо нього знову відновились у грудні 1974 р. Після завершення виставки з'явилась можливість вивчення картини в оснащених необхідною технікою лабораторіях Ермітажу. Підпис Жоржа де Ла Тура виявив науковий працівник фізико-рентгенівської лабораторії цього музею А. І. Косолапов.

Сюжет твору «У лихваря», далі «Платіж», залишається загадковим і навколо нього дотепер точаться дискусії. Згідно гіпотез, швидко спростованих, це – викуп або воєнна контрибуція (але ми не бачимо жодного зображеного у військовому костюмі), або ж релігійний сюжет, як Юда отримує тридцять срібних монет, чи як цей самий персонаж кається і просить прощення «ціною крові» (але ні вирази обличчя, ні одяг не виглядають відповідними). За однією з версій, це сцена зі зображенням посполитого бідного чоловіка, який прийшов до лихваря заплатити податки. Фламандські картини XVI ст. і початку наступного зображують подібні теми.

Також була проведена паралель з творами на тему «Покликання святого Матвія», створеними різними художниками караваджистами, зокрема з чудовим полотном на цю тему Генріка Тербрюггена (Hendrick ter Brugghen, 1588-1629) 1621 року з Центрального Музею Утрехта (Л. 2), і висловлено припущення, що це могла бути певного типу адаптація.

Розміщення фігур, просторова організація та основний задум освітлення свічкою роблять цю картину однією з найбільш вражаючих у європейському мистецтві першої половини XVII ст. і заставляють згадати про дуже тісні зв'язки, які вона має з мистецтвом Нідерландів. Подібні твори, де персонажі однаково згруповані і зображені згори, навколо стола з розкиданими речами, при свічці, знаходимо бл. 1530 р. у художників оточення Лукаса з Лейдена (Lucas van Leyden, 1494-1533) або Яна Корнеліса (Jan Cornelisz. Vermeyen, 1504-1559). Картини Марінус ван Реймерсвале (Marinus van Reymerswaele, 1490- 1546) (Л. 3), які зображують мініялів або збирачів податків, де на передньому плані подані натюрморти з паперами і монетами, дуже подібні до тих, що є на львівському полотні. Залишається загадкою, чи Ла Тур міг потрапити під вплив картин такого типу.

Цілком можна також припустити, що полотно було інспіроване біблійною притчею «про кмітливого управителя» (Лк. 16:7-8), текст якої читався на месі у восьму неділю після Трійці (П'ятидесятниці). Ось її зміст: Багатий чоловік



Іл. 8. Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Платіж (фрагмент)
Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького

Іл. 9. Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Шахрай (фрагмент), бл. 1635-1638
Лувр, Париж

на підставі доносів почав підозрювати свого управителя у привласненні його грошей і вирішив звільнити. Управитель, задля забезпечення свого майбутнього, покликав боржників свого господаря, витягнув його боргову книгу з розписками і почав з кожним підраховувати борги: «А ти скільки винен господареві моєму? І той відказав: сто мір олії. І сказав йому: візьми твою розписку і скоріше напиши: п'ятдесят. І похвалив господар управителя..., що розсудливо вчинив» Устами Ісуса Євангеліст говорить: «І я вам кажу: Набувайте друзів собі від багатства неправедного, щоб, коли станете вбогими, прийняли вас у вічній обителі» (Лк. 16:9).

Львівська картина Ла Тура має багато спільних елементів з притчею. Зліва управитель та інші присутні: один готується інкасувати виписку, у той час як інший перевіряє боргову розписку. Справа боржник відкрив свій гаманець, з якого витягнув п'ять монет на стіл, та управитель робить йому знак рукою: дві. І боржник завмер одночасно від несподіванки і мовчазної згоди, у той час як його



ліва рука вже готується забрати зайві гроші: «А як ти чиниш милостинно, хай не знатиме ліва рука твоя, що робить правниця твоя» – говорить Матвій у подібному контексті (Мт. 6:3). Зрештою, на першому плані зображена боргова книга, ніж та перо, за допомогою яких витирали і переписували записи. Така інтерпретація є досить аргументованою. З точки зору соціології, сюжет міг мати відгук у всіх тих «чиновників», фінансистів і управителів, які становили, як побачимо, велику частину клієнтів Ла Тура.

У процесі подальших досліджень творів художника виявилось, що мотив рукавів прислужниці на картині «Шахрай» (Лл. 4) з Лувру приховано проявився в рукаві молодшої особи в червоному одязі на першому плані зліва в «Платежі» (Лл. 5). Безумовно, Жорж де Ла Тур любив змальовувати вишивку на сорочках чи туніках своїх персонажів, але віднайти той самий декоративний мотив на двох різних картинах є унікальним випадком.



Іл. 10. Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Платіж (фрагмент)
Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького

Іл. 11. Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Шахрай (фрагмент), бл. 1635-1638
Лувр, Париж

«Платіж» найчастіше порівнюють з двома творами «Старці» (Лл. 6, 7) з Сан-Франціско. Дійсно, є схожість густоти мазка і подібність тканини фартушка «Старої жінки» (Лл. 7), з одного боку, і бежевої атласної тканини рукавів персонажа, який тримає свічку в центрі «Платежа», з іншого. Але плісировані манжети, оброблені золотою ниткою, у чоловіка зі свічкою (Лл. 8) також дуже нагадують манжети блудного сина з «Шахраїв» (Лл. 9), так само як і його загострене підборіддя нагадує підборіддя шахрая. І, нарешті, його куртка з пишними складками, які виглядають як смужки, і перо на капелюсі (Лл. 10) знаходяться також на різних



версіях «Шахрая» (Лл. 11). Звичайно, маємо, з одного боку, ноктирн у випадку картини «Платіж» і, з іншого боку, денне зображення «Шахрая», та й композиція творів є абсолютно відмінною. Але не можемо також заперечувати їх спільні риси, як, наприклад, спосіб змальовування пасем волосся. Нікольсон і Райт вже зазначали, що: манжети луврського шахрая змальовані точнісінько в стилі львівських манжетів, досить різко, тоді як техаські манжети більш мальовничі (Художній музей Кімбел). Подібність палітри двох картин теж було зауважено Ю. Золотовим у 1994 р. Стосовно цього слід було би зазначити, що колір капелюха чоловіка зі свічкою в «Платежі» є подібним до кольору блузки служниці з «Шахрая» з Лувру, а саме кіновар, покрита зверху синьо-зеленою фарбою.

Чи не найскладнішою проблемою є визначення часу створення картини (Стосовно датування існують різні версії атрибуції, ось деякі з них, укладені в результаті вивчення досліджень, пов'язаних з львівським полотном «Платіж»: середина 1640-х р. (Шербачова 1970); 1616–1620 або після 1633 чи 1638 рр. (Розенберг і Тюїльє 1972); 1616–1625 (Блюнт 1972); 1616 (Розенберг та Массе де Лешно 1973); 1620-ті (Оттані Кавіна 1972); 1616–1618 або 1621–1624 (Тюїльє 1973); 1615–1616 (Ніколсон та Врайт 1974); 1640 (Золотов 1974); 1638 (Овсійчук 1974); 1634 (Ліннік 1975); 1634 (Всеволоженая 1975); 1621 (Болонья 1975); 1621 (Спіар 1976); 1613–1616 (Розенберг та Мойна 1992); ранній період (Тюїльє 1992); рання робота Ла Тура (Розенберг 1992); друга пол. 1630-х рр. (Кумі 2005)). Дата, яка знаходиться зліва в нижній частині композиції, погано збережена і відчитати її практично неможливо. Чи то 1641 р., чи 1642 р. (Золотов 1974), чи 1634 р. (Всеволожская 1975), чи 1621 р. (Болонья 1975). Бенедикт Ніколсон, після датування картини 1615–1616 рр. (1974) погоджується на дату 1621 р.

Жак Тюїльє, який розмістив цю картину під першим номером свого каталогу 1973 р., переміщує її на номер 19-й (перед «Бійкою музикантів» 1625-1627 рр.) у перевиданні цього ж каталогу в 1985 р. Сьогодні історики, разом з Ж. Тюїльє висловлюються за віддалення цієї дати.

Жак Тюїльє, який ґрунтовно дослідив видозміни підписів Жоржа де Ла Тура на юридичних документах, підкреслює, що вони зазнавали постійної хронологічної еволюції і відповідали підписам, виявленим на картинах. Отже, підпис на «Платежі» подібний до підпису на картині «Хлопчик, який роздмухує лампу», а також на картині «Ворожка» чи «Сновидіння святого Йосипа». Якщо



Іл. 12. Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Марія Магдалина, бл. 1640-1645
Лувр, Париж

уважно придивимося до каліграфії літери «L», зауважимо, що у трьох вище зазначених творах хвостик літери «L» простягається вправо до низу з вигнутим завитком, у той час як цей графічний елемент досить слабо проявлений у «Платежі» зі Львова і в «Шахрай» з Лувру, і зовсім відсутній у «Покаянні святого Петра», який датований 1645 р. Літера «D» в документах і літера «D» на картинах не повністю співпадають, навіть якщо не можемо виключити можливість, що митець вигадав графіку для підпису своїх творів, як це припускав Ж. Тюільє. Так само не можемо заперечувати, що наукові аналізи схиляються до класифікації цього твору серед дебютних експериментальних творів.

У своєму дослідженні Ж. Тюільє залишається обережним стосовно датування львівської картини, але припускає, що підписані картини є пізнішими за 1636 р. Якщо цю гіпотезу накласти на всі твори де Ла Тура, це означає, що «Платеж» був однозначно створений пізніше другої половини 1630-х років, і той факт, що підпис на ній дуже подібний до того, що знаходиться на картині «Шахрай» з Лувра, дозволяє припустити, що обидві картини були написані в досить близький час.

Виходячи з цього, навіть допускаючи, що маємо справу з твором періоду зрілості художника, тим не менше, не можемо пояснити непослідовність в еволюції його стилю. До речі, навіть Золотов, Стакес і Мойна, які захищають тезу про пізній період написання твору, все ж вбачають у «Платежі» повтор твору періоду молодості. Хоча персонаж у червоному часом трактують як такий, що має риси стилю маньєризму. Лінії його одягу, від коміра до пояса, дуже нагадують молоду Марію у «Вихованні Непорочної Марії», у спрощенні форм і рис персонажів, характерному для творів де Ла Тура пізнього періоду. Знаходимо цю тенденцію до спрощеного мистецтва, порівнюючи, наприклад, дві «Магдалини» з Лувру (Л. 12) і з Лос-Анджелеса (Л. 13) або дві версії «Святого Себастьяна під ліхтарем» (Л. 14), що може підтримати тезу, що «Платеж» є авторським «повторенням».

Ще одним елементом, який потрібно дослідити, виходячи з гіпотези пізнього твору, є можливість співпраці в майстерні Ла Тура. Останні дослідження дозволяють припустити, що Жорж де Ла Тур міг мати досить велику майстерню, в якій одночасно працювали над багатьма різними творами: ноктурнами і денними зображеннями, давніми і новими композиціями... Під час судового процесу в 1641 р. стосовно невиплати винагороди за «Марію Магдалину», виконану до 1638 р., Ла Тур нагадує, що предмет спору є результатом «його власної праці». Це висловлення явно означає, що до 1638 р. вже існували твори, виконані в майстерні Ла Тура чи копії, створені іншими художниками. Дійсно, сьогодні відомо, що серед найпізніших полотен Ла Тура, навіть якщо на них є підпис дуже подібний до підпису художника, таких як, наприклад, «Відречення святого Петра» чи «Святий Єремія» з Нансі, деякі були створені в його майстерні або у співпраці з іншими художниками. Так що ймовірність, що деякі картини цього періоду мали підписи Ла Тура у той час як він не був їх автором, чи, принаймні, частина з них, є досить великою.

Як твір лотаринзького художника Жоржа де Ла Тура опинився у Львові? Існує декілька версій. Отже, розглянемо їх. Відомо, що картина походить з приватної збірки Лукаша Домбського (Łukasz z Lubrańca Dąmbski herbu Godziemba, ?-1822). У 1929 р. 26 червня вся колекція цієї родини передається Національному закладу ім. Оссолінських.

Французький дослідник Жан-П'єр Кузін (Jean-Pier Cuzin) у 1997 р. зазначає, що Роже П'єрро 23 квітня 1997 р. надіслав інформацію П'єрові Розенбергу



Іл. 13. Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Марія Магдалина, бл. 1638-1640
Музей образотворчих мистецтв, Сан-Франциско

про те, що Оссолінеум був заснований польсько-литовською родиною князів Любомірських (?!), і саме звідти походить більшість картин, які сьогодні зберігаються у Львівській галереї і присутність яких була засвідчена в Лотарингії, у дворі короля Станіслава, потім у Франції у Версальському дворі. Серед численних представників роду Любомірських, які проживали у Франції, Александр Любомірський (Aleksander ks. Lubomirski z Lubomierza h. Družyna, 1751- 1804) (стрийко Генрика Любомірського (Henryk Ludwik Lubomirski herbu Szreniawa bez Krzyża, 1777-1850), «спадкового куратора» Оссолінеуму з 1823 р. до кінця життя), був бригадним генералом у війську Людовіка XVI. Дамі Роже П'єрро підкреслює, що цілком можна припустити, що львівську картину купив у Лотарингії А. Любомірський або хтось із родини. Це абсолютно неправдива і неперевірена автором, Роже П'єрро, інформація, яка свідчить про незнання матеріалу.

Отже, Національний заклад ім. Оссолінських заснував Максиміліан Оссолінський у 1817 р. з метою розвинути впливову інституцію з бібліотекою та музеєм. Першим куратором дійсно був Генрик Любомірський. Він переніс свою збірку з Пшеворська (Польща) до Національного закладу, назвавши Музей – Музеєм князів Любомірських, який став депозитарієм. У 1939 р. перед загрозою радянської навали, через страх перед арештами, грабежами, депортаціями приватні особи та інституції передавали до Національного закладу ім. Оссолінських та Музею князів Любомірських свої збірки та колекції через великий ступінь довіри до цих установ. На жаль, депонування в Національному закладі не забезпечили їх збереження. У 1940 р. збірка закладу була розпорошена поміж музеями Львова, найбільша частина потрапила до Львівської картинної галереї.

Як йшлося раніше, ми достеменно знаємо, що роботи перебували у збірці Лукаша Домбського, яка комплектувалась упродовж другої половини XVIII – початку XIX ст. Значну її частину складала збірка (живопис, графіка, нумізматики) Ігнація Цетнера, белзького воєводи (Ignacy Cetner, 1728-1800). Після його смерті її успадкувала його донька Анна Цетнер (Anna Cetner, 1764–1814). За рік до смерті вона заповіла посілість Цетнерівку з усім майном, в тому числі і колекцію, Лукашеві Домбському, секретареві Галицьких Станів.

Беручи до уваги те, що у четвертому шлюбі Анна Цетнер була дружиною князя Шарля Єжена де Лорен Ельбер і Ламбеск (Charles Eugène de Lorraine, prince de Lambesc, duc d'Elbeuf, comte de Brionne, 1763, Versailles –1825, Wien), останнього спадкоємця однієї з гілок лотаринзького герцогського дому Гізів (La maison de Guise), ми можемо припустити, що картина була привезена з Лотарингії. Існують документи 1623 та 1624 рр., які сповідають про кушівлю лотаринзьким герцогом Генріхом II (Henri II de Guise, 1614-1664) картини Ла Тура. Таким чином вона і могла потрапити до колекції Л. Домбського.

Картина Жоржа де Ла Тура «Платіж» залишається важливим твором, який є ключем до численних загадок, пов'язаних з лотаринзьким художником. Колись прийде день, в який цей ключ буде розшифрований і можна буде встановити не тільки хронологію творів художника і розв'язати проблему їх автентичності, але також підняти завісу над невідомими сторінками його життя. Можливо, у зовсім близькому майбутньому нові технічні можливості дозволять здійснити несподівані відкриття, справжній прорив у таїну Світу Жоржа де Ла Тура.



Іл. 14, Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Св. Себастьян під ліхтарем, бл. 1649
Лувр, Париж

Література:

- Французская живопись в музеях СССР. – Москва, 1962. – С. 29 : Ил. 11;
- Щербачева М. Неизвестная картина Жоржа де Ла Тура / М. И. Щербачева // Западноевропейское искусство : сб. ст. – Ленинград, 1970. – С. 108–114;
- Караваджо и караваджисты : каталог выставки картин из музеев СССР. – Л., 1973. – С. 17; Альберт Д. Кінець загадки «Латура зі Львова» / Д. Альберт // Вільна Україна. – 1974. – 29 берез. (Чис. 61); Золотов Ю. Новое о Ла Туре / Ю. Золотов // Творчество. – 1974. – № 4. – С. 22; Овсійчук В. Львівське полотно Жоржа де Латура / Володимир Овсійчук // Образотворче мистецтво. – 1974. – № 4. – С. 27–28; Золотов Ю. Жорж де Ла Тур / Ю. Золотов. – Москва, 1979. – С. 129–134; Школярєнко О. Франція // Західноєвропейський живопис в музеях України. – Київ, 1981. – С. 60, Іл. № 41, 42; Дергачова Г. Колекція Домбських у Львові / Галина Дергачова. – Жешув, 2005. – С. 6, Іл. 39; Львівська галерея мистецтв : [альбом]. – Львів, 2006. – С. 16, Іл. 39; Козинкевич О. Галерея Домбських – перша публічна Галерея : [рукопис] / Оксана Козинкевич, Тереза Фабіанська-Журавська. – 2019. – 14 с; Pariset F. G. Georges de la Tour. – Paris, 1948. – P. 285; T. Żurawska T. Dzieje Galerii Dąbskich / Teresa Żurawska // Rocznik muzeów województwa rzeszowskiego. – Rzeszów, 1968. – S. 170; Bloch V. A Picture by Georges de La Tour in Russia / V. Bloch // Apollo. – 1971. – № 116; Rosenberg P. Georges de La Tour : catalog / Pierre Rosenberg, Jack Thuiller ; Paris, Orangerie des Tuileries, 10 mai – 25 septembre. – Paris, 1972. – P. 225, il. 32; Moussalli U. Á la recherche de George de La Tour / Ulysse Moussalli – Paris, 1972. – P. 52–56; Spear R. E. Caravaggio and his followers / Richard E. Spear. – New York, 1975. – P. 26; Vsevolozskaya S. Caravaggio and his Followers / S. Vsevolozskaya, I. Linnik. – Leningrad. – 1975. – P. 56–59; Rosenberg P. Georges de La Tour by Benedict Nicolson, Christopher Wright // Pierre Rosenberg // The Art Bulletin. – 1976. – Vol. 58, №3. – P. 453; Thuillier J. Georges de La Tour / Jacque Thuillier. – Paris : Flamarrion, 1992. – P. 115–116, 170, p. 117 ill.; Zolotow Y. Le style de Georges de La Tour / Youri Zolotow // Reinbold A. La biographie de Georges de La Tour. Le fil d'une recherche / Anne Reinbold. – Vic-sur-Seille, 1993. – P. 159–171; Le Floch J.-C. Le signe de contradiction : Essai sur Georges De La Tour et son œuvre / Jean-Claude Le Floch. – Rennes, 1995. – P. 27–28 : ill. p. 28, 116; Conisbee P. Georges de La Tour and his world / Philip Conisbee. – Washington, 1997. – P. 26–28 : il;
- Jean-Pier Cuzin, Dimitri Salmon. Georges de La Tour. Histoire d'une redécouverte. – Paris, 1997. – P. 120–123; Cuzin J.-P. Catalogue / Jean-Pierre Cuzin // Georges de La Tour / Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 3 octobre 1997 – 26 janvier 1998. – Paris, 1997. – P. 120–123, cat. № 17 : ill.;
- B. S. [Bernhart Schwenk]. Georges de La Tour. L. Bernhart Schwenk Die Wucherer oder Die Bezahlung der Schuld // Die Nacht : [katalog] / Haus der Kunst, 1. Nov. 1998 – 7. Febr. 1999. – München, 1998. – S. 467, Kat. №270 : Abb.; Jean-Pier Cuzin. La Tour en 2005: dix question // Georges de La Tour : atalog. – Tokyo, 2005. – S. 205–216; Otani K. Quelques réflexions sur la chronologie de L'Argent versé de Lviv / Kumi Otani // Georges de La Tour : [catalogue] / Le Musée national d'art occidental. – Tokyo, 2005. – P. 277–278; Takahashi A. Catalogue / Akiya Takahashi, Jean-Pierre Cuzin, Dimitri Salmon // Georges de La Tour : [catalogue] / Le Musée national d'art occidental. – Tokyo, 2005. – P. 220–221.

Оксана Козинкевич



Стан збереження твору Жоржа де Ла Тура «Платіж» до реставрації

Коли у 2018 році повстало питання подорожі картини пензля Жоржа де Ла Тура «Платіж» на виставки за кордон, було зібрано комісію реставраторів для оцінки стану збереження твору і можливості його транспортування. На превеликий жаль, висновки були однозначні – картину необхідно було реставрувати. У жовтні 2018 року картину всесвітньо відомого французького художника було передано до реставраційної майстерні станкового олійного живопису ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького. Керівниками усього комплексу реставраційно-дослідницьких заходів було обрано найдосвідченіших спеціалістів майстерні - реставраторів олійного малярства вищої категорії. Після перенесення картини у приміщення майстерні було складено попередній план заходів, що включав у себе ретельний огляд твору, фотофіксацію загального вигляду і фрагментів малярства; опис стану збереження твору до



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 1. Загальний вигляд твору до реставрації



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 2.Зворотня сторона твору до реставрації

реставрації; проведення комплексу фізико-хімічних досліджень і складення детального завдання на реставрацію.

У залах Палацу Потоцьких картина експонувалася у масивній позолоченій рамі, що за розмірами була дещо більша від картини. Колись блискуча золота поверхня планок потемніла, вкрилася шаром стійкого впресованого забруднення, а частина деталей оздобної ліпнини, як і краї рами, пошкодилися під час чисельних переміщень картини у минулому. [Іл. 1]

Під час обстеження картини з лицевої і зворотньої сторін у прямому видимому та бічному освітленні, за допомогою біокуляру, було зафіксоване наступне: - картина, створена у техніці олійного живопису, розміром 99x152 см, була дубльована (тобто під авторську полотняну основу було підклеєно додаткове полотно для зміцнення оригінального). Твір було розтягнуто на підрамнику розсувної системи з'єднання планок. Стверджувати, що саме на цьому підрамнику автор створив картину, підстав не було, оскільки були відсутні будь-які відомості про попередні реставраційні втручання. На планках підрамника, зі зворотньої сторони картини, окрім штамп АНГМ ім. Б. Г. Возницького із інвентарним номером, було приклеєно 4 паперові етикетки і нанесено кілька нерозбірливих написів. Дві з чотирьох етикеток вказували на приналежність твору у минулому до колекції Оссолінських і збірки Домбських, при чому остання етикетка, найбільша, була приклеєна на планку підрамника і на дубляжне полотно. Інформація, вказана на ній, цікава насамперед тим, що за часів перебування у власності родини Домбських, дана картина приписувалася пензлю іншого відомого нідерландського майстра, сучаснику Ж. де Ла Тура, Герріту ван Хонхорсту (Gerard van Honthorst, 1590-1656). [Іл. 2]

Маленька паперова етикетка у верхньому правому куті підрамника із написом «ГЭ» (Государственный Эрмитаж) - свідчила про перебування картини у реставраційних майстернях зазначеного музею у тогочасному Ленінграді. Четверта етикетка, розміщена на нижній планці зліва, вказувала на участь «Платежу» у 1972 році у виставці присвяченій творчості Жоржа де Ла Тура у Франції. Стан конструкції підрамника, його з'єднання і міцність деревини були оцінені як задовільні, проте деревина планок мала природні вади такі як сучки, а поверхня підрамника була значно забруднена і дещо пошкоджена механічними подряпинами, вм'ятинами і сколами. Однак в процесі реставрації після зняття картини з підрамника, виявилися розтріскування деревини на його зовнішніх торцях в кутах. Ця вада деревини відповідно вимагала ремонт або заміну підрамника.

Дубляжне полотно було досить тонке, нерівномірною полотняною переплетення. Воно складалася із двох частин, з'єднаних між собою горизонтальним ручним швом, що знаходився на відстані 5-6 см від нижнього краю картини і був схований під нижньою планкою підрамника. Крайки дубляжного полотна були обрізані на ширину торця підрамника і їх краї були значно розтріпані. Старіння дубляжного клеєвого розчину, що з'єднував авторське полотно з дубляжним, призвело до втрати еластичності основи. Дубляжне полотно стало жорстким і крихким. Поверхня була сильно забруднена як побутовим пилом так і плямами, що виникли внаслідок

проходження класових розчинів і розчинників.

Авторське полотно у ділянках осипів ґрунту із фарбовим шаром візуалізувалося як тонше і щільніше у порівнянні із дубляжним. Вид переплетення ниток – полотняний. Крайки авторської основи були суттєво втрачені, фактично відсутні на кутах картини. Реставратори відмітили, що на крайках є рештки живопису, і це дало підґрунтя для дискусії, чи першопочатковий розмір картини не був більшим. Картину до підрамника було прикріплено зигзагоподібним рядом кованих цвяхів, частина з яких була втрачена. Цвяхи проіржавіли і спричинили деструкцію навколо дубляжного і авторського полотна, через що послабилося кріплення картини до підрамника. На крайках зв'язок між полотнами через деструкцію клею було втрачено, і, як наслідок, вони частково відокремилися. Також з лицевої сторони було помічено втрату авторського полотна у нижньому лівому куті твору. На місці цієї втрати було вміщено пізню ґрунтову вставку без підведення реставраційної полотняної латки у ділянці втраченого авторського полотна. [Іл. 3] Оглядаючи картину на просвіт, реставратори помітили кілька наскрізних проколів основи, найбільший з яких знаходився на зображенні червоного камзолу юнака на передньому плані. Деформація авторського полотна була як по внутрішніх ребрах підрамника і хрестовини, так і на інших ділянках живопису. Це переважно були пізні реставраційні вставки у вигляді округлих випуклостей різної величини, найбільші з яких, (близько 2 см у діаметрі), розміщувалися на зображенні сторінок розгорнутої книги на столі; праворуч від голови чоловіка, що читає аркуш паперу; на тлі у верхньому лівому куті і т.д.). Інші деформації мали вигляд двох паралельних випуклих смуг довжиною 8 і 18 см на зображенні тла у правому верхньому куті. [Іл. 4]

Авторський ґрунт, аналізуючи рештки авторського живопису на крайках, візуалізувався як щільний шар білого кольору і середньої товщини. Сітка жорсткого дрібно- і середньосітчастого кракелюру, що повністю вкривала поверхню картини, мала ґрунтове походження. [Іл. 5] На окремих ділянках кракелюр мав радіальний рисунок, що утворюється, як правило, від механічного натиску на поверхню картини. Втрати ґрунту були зафіксовані по зовнішніх ребрах твору, суттєві осипи на авторських крайках і дрібніші - на лицевій стороні. Одна з таких втрат містилася у навколо проколу авторського полотна на червоному камзолі молодика на передньому плані. [Іл. 6]

Авторський фарбовий шар реставратори визначили як багатошаровий живопис середньої товщини, в більшій мірі гладкий. Окремі дещо фактурніші мазки знаходилися на світлих ділянках зображення – обличчях і руках чоловіків, на рукавах сорочок, мереживах, пір'ї на капелюсі, монетах і гаманці, що лежать на столі. Значні потертя фарбового шару по верхівках лусок кракелюру були на ділянках зображення тла і темних партій, де фарбовий шар був найтонший. Ретельний огляд під лупою такої ділянки із потертям фарбового шару на зображенні чола і носа чоловіка, що тримає свічку, показало, що автор використовував підмалювок кольору охри або сієни. [Іл. 7]

Нетиповим і одночасно невизначеним за походження був факт присутності у товщині фарбового шару і ґрунту крупинок, що нагадували за



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 3. Фрагмент твору до реставрації (нижній лівий кут). Пізня реставраційна ґрунтова вставка без доповнення втраченої частини авторського полотна



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 4. Фрагмент твору до реставрації (верхній правий кут) Деформація спричинена пізньою реставраційною вставкою



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 5. Фрагмент твору до реставрації (ділянка зображення столу у бічному освітленні) Жорсткий кракелюр із піднятими краями



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

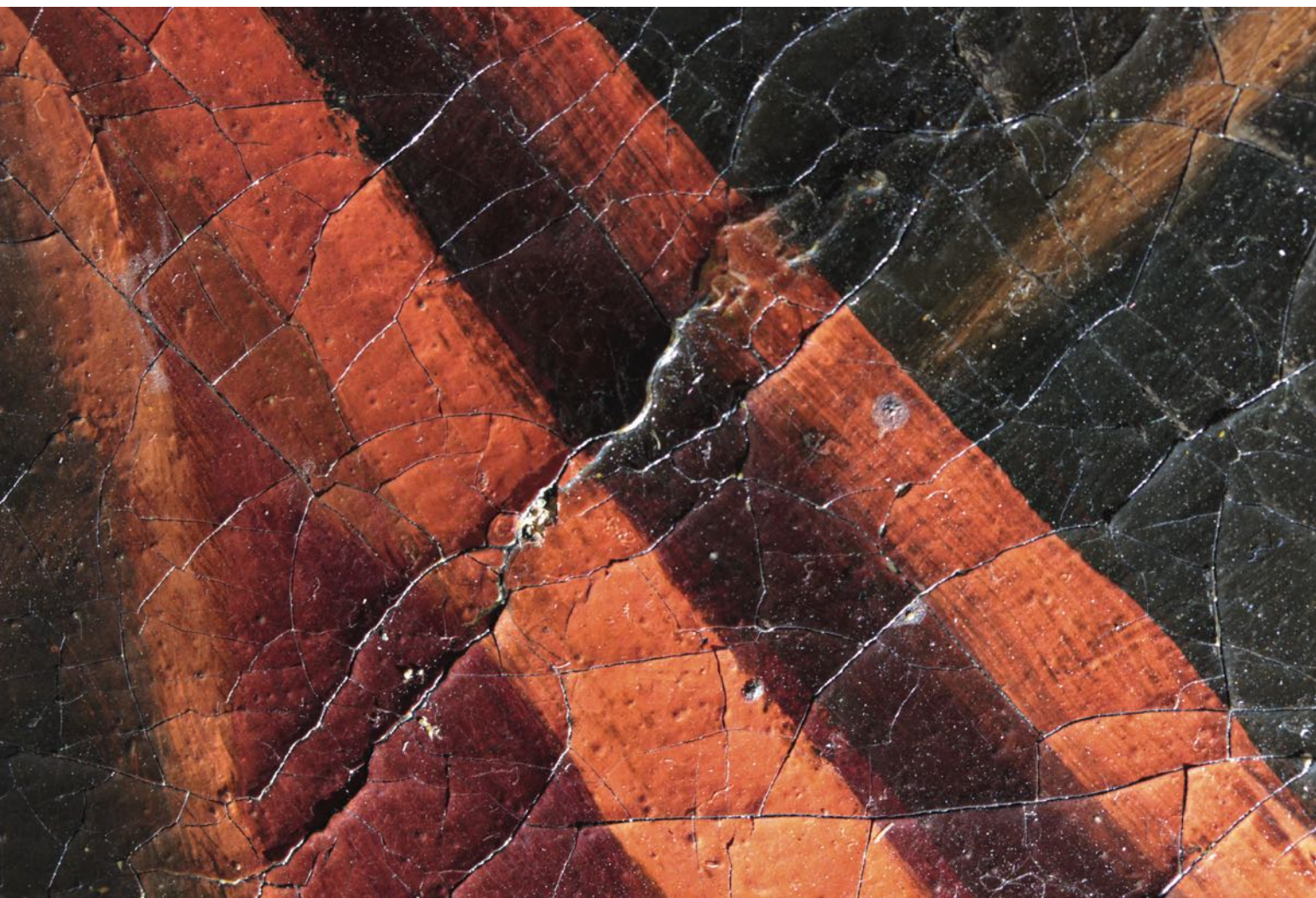
Іл. 6. Фрагмент твору до реставрації. Потертя фарбового шару до підмальовку на ділянці чола постаті зі свічкою

розміром манну крупу. По верхівках цих крупинок фарбовий шар потерся, тому ці частинки виглядали світлими крапками на темному тлі композиції сюжету. Частина таких дрібних включень осипалася, на їх місці залишилися дуже дрібні осипи округлої форми. Більша концентрація таких світлих крапок спостерігалася на темних ділянках живопису, де фарбовий шар тонший і прозоріший. Цей факт дозволяє припустити, що ця піскоподібна фракція належить до шару авторського ґрунту, але для підтвердження цієї гіпотези необхідно було провести хімічні дослідження складу авторського ґрунту і фарбового шару. [Пл. 8]

При огляді картини можна було помітити пізні реставраційні тонування, що лежали як безпосередньо на авторському живописі так і на пізніх реставраційних ґрунтових вставках. Поверхні цих пізніх втручань стали помітними через зміну у тональності і кольорі із впливом часу. Лакова плівка виглядала як досить грубий, нерівномірний шар жовто-коричневого кольору, із потерями і прожухлими ділянками, зокрема у нижньому правому куті твору і на зображенні головного убору постаті зі свічкою, які за припущеннями є результатами пізніх нашарувань. [Пл. 9] У верхньому правому куті ділянка, із зображенням плаща юнака, що стоїть позаду старого, і спинкою стільця, на якій нечітко проглядається обрис пальців юнака, мала дещо відмінний від оточуючого шару лаку вигляд. Поверхня цієї площі була сіро-сизуватого відтінку і мала відносно меншу прозорість. Через потемніння лаку картина мала дещо темніший і коричневіший колорит, ніж оригінальний. Одночасно поверхня картини була вкрита стійким впресованим у лакову плівку забрудненням.

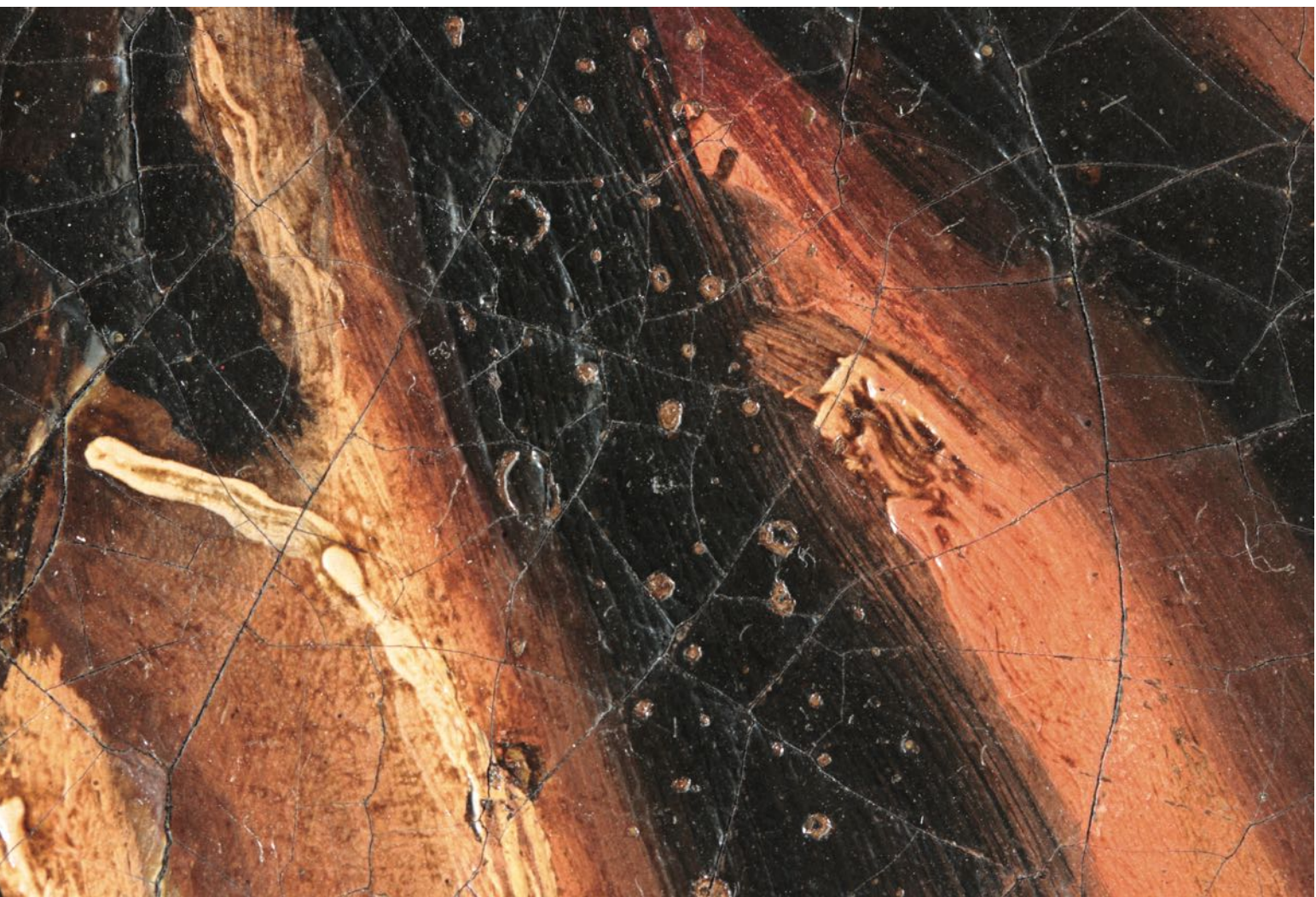
Для формування повної картини зовнішніх пошкоджень і внутрішніх процесів старіння твору, а також для визначення оригінальних і пізніх матеріалів, що є складовими даного експонату, необхідно було провести максимально широкий з доступних в сучасних умовах спектр фізико-хімічних досліджень.

Юлія Островська, художник-реставратор



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 7. Фрагмент твору до реставрації (зображення червоного камзолу постаті у нижньому лівому кут) Сітка жорсткого кракелюру із осипами фарбового шару з ґрунтом до основи



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 8. Фрагмент твору до реставрації (ділянка зображення сорочки на лівому плечі постаті зі свічкою) Дрібні втрати фарбового шару із ґрунтом до основи



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 9. Фрагмент твору до реставрації (нижній лівий кут) Пізні реставраційні тонування, що прожухли і змінилися у кольорі

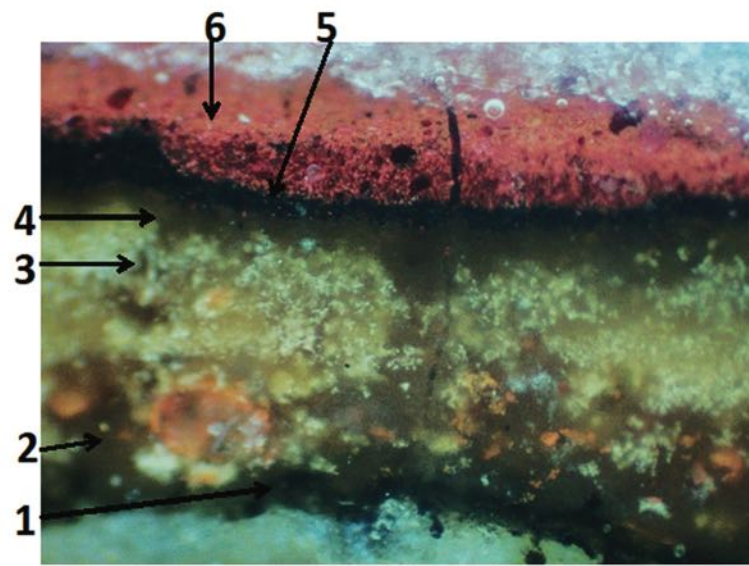


Передреставраційні фізико-хімічні дослідження твору Жоржа де Ла Тура «Платіж»

Дослідження були проведені на базі науково-дослідної лабораторії відділу реставрації Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького – О. К. Павленко, молодша наукова співробітниця, проводила цифрову мікроскопію та мікрохімічні дослідження; в бюро науково-технічної експертизи «Арт-лаб» – С. О. Біскулова, кандидатка хімічних наук, провела ІЧ спектроскопію О. Б. Андріанова, кандидатка хімічних наук, здійснила РФА.

Було проведено дослідження проб з авторської та вторинної основи твору (полотна), мікрохімічне дослідження в'язива ґрунту та живопису, хімічного складу ґрунту та пігментів.

Під час дослідження волокон авторського та дубляжного полотна визначено їх рослинне походження. Волокна авторського полотна характеризуються як конопляні, а волокна дубляжного полотна – як лляні.



Іл. 1. Стратиграфічний аналіз проби, відібраної з одягу лівої постаті.

- 1 – шар проклейки полотна;
- 2 – перший шар ґрунту;
- 3 – другий шар ґрунту;
- 4 – третій шар ґрунту;
- 5 – перший шар живопису;
- 6 – другий шар живопису.

При мікрохімічному аналізі проклеїки авторського полотна визначено тваринне походження використаного клею. Також було підтверджено, що в процесі дублювання полотен використовувався крохмалевмісний клей.

Встановлено, що в якості в'язива в шарі ґрунту і живопису використовувалася олія.

Проведений стратиграфічний аналіз проб з твору Жоржа де Ла Тура «Платіж» дозволив дослідити його пошарову будову (Іл. 1, 2, 3):

1 – Проклеїка авторського полотна тваринним клеєм.

2 – Неоднорідний по всій площині твору багатошаровий ґрунт, від бежевого до коричневого кольорів. Містить невелику кількість аморфних включень кремовеого, коричневого та цегляного кольорів.

3 – Шари живопису: всі проаналізовані проби мали два шари живопису, нижній – тонкий шар червоного, коричневого або чорного кольору (в залежності від місця відбору проби) та верхній – товстий кольоровий шар (переважно зустрічаються декілька різних пігментів у межах одного живописного шару).

4 – Шар спирторозчинної лакової плівки, який є неоднорідним та багатошаровим (часто зустрічаються зони з кольоровою лаковою плівкою, що містять в своєму складі вохристі земельні пігменти). Під час мікроскопічного дослідження було видно, що лакова плівка залита в щілини кракелюру, тому можна зробити висновок, що видима лакова плівка є реставраційною.

5 – Нерівномірний шар реставраційних укріплень тваринним клеєм.

Було досліджено проби ґрунту, що мали неоднорідне забарвлення (часточки білого, бежевого та коричневого кольорів), визначено наявність в складі ґрунту потемнілих органічних речовин (олія). В ході мікрохімічного аналізу ґрунту знайдено сполуки свинцю (свинцеві білила) та кальцію (крейда/гіпс).

Проведений мікрохімічний аналіз проб дозволив встановити природу використаних автором пігментів.

- Білий пігмент – свинцеві білила. Відомо, що свинцеві білила використовувалися в живописі з часів античності [1] та широко застосовувалися до 20 ст. [2].

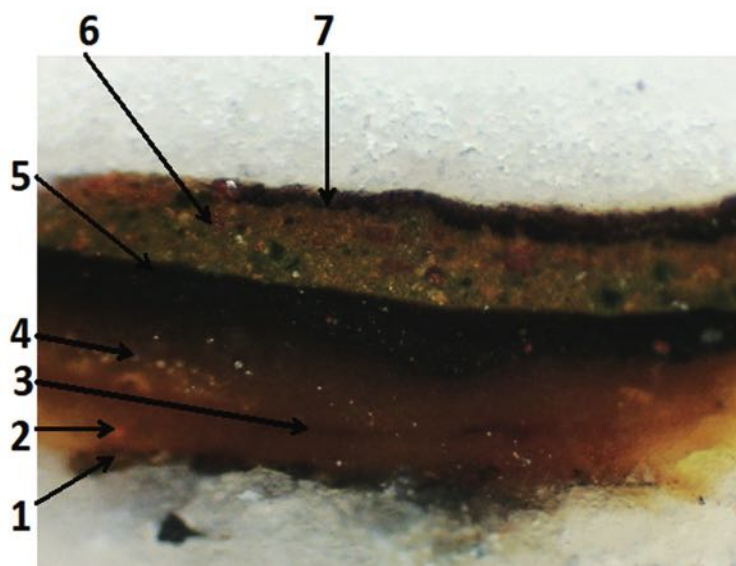
- Синій пігмент – азурит. Цей пігмент широко використовувався в олійному живописі протягом 14–17 ст. [2] та ідентифікований у картинах Жоржа де Ла Тура [3].

- Червоний пігмент – кіновар. Цей пігмент широко використовувався до 20 ст. [2].

- Фіолетовий пігмент – краплак. Відомо, що натуральний краплак використовувався до кінця 19 ст., пізніше його замінив синтетичний аналог [2].

Також були проведені дослідження для визначення зеленого пігменту в реставраційному шарі лакової плівки (на зображенні стола під рукою старого), в ході якого визначено, що цей зелений пігмент є хромовою зеленню. Відомо, що пігмент хромова зелень почав використовуватися в другій половині 19 ст. [2]. Це підтверджує вторинне походження лакової плівки на зазначеній ділянці. Також у пробі були знайдені частинки залізовмісного земляного пігменту.

Під час мікрохімічного дослідження піскоподібних вкраплень, що локалізовані в шарі авторського живопису (у лівій верхній частині твору)



Іл. 2. Стратиграфічний аналіз проби, відібраної зі зеленого берета лівої постаті.

- 1 – шар проклейки полотна;
- 2 – перший шар ґрунту;
- 3 – другий шар ґрунту;
- 4 – третій шар ґрунту;
- 5 – перший шар живопису;
- 6 – другий шар живопису;
- 7 – лакова плівка.

встановлена наявність свинцевих білих в їх складі.

Методом РФА було підтверджене використання автором свинцевих білих та вохри. Також були виявлені цинкові білила, що може бути зумовлено пізнішими реставраційними тонуваннями.

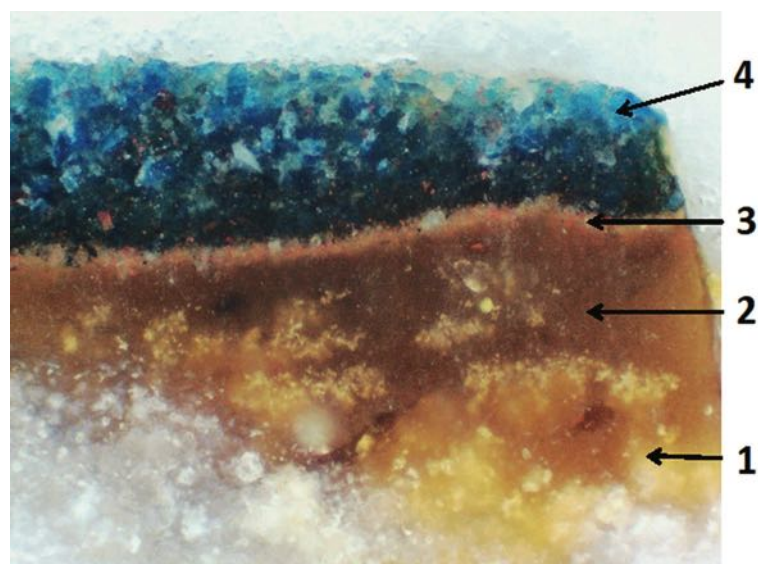
Дослідження методом інфрачервоної спектроскопії з Фур'є перетворенням (FTIR) і системою НПВО (алмазне вікно) визначило, що деревина підрамника є хвойної породи (сосна). Ступінь старіння деревини підрамника дозволяє зробити висновки, що картина була перетягнута на новий підрамник в другій половині 18 – на початку 19 ст. [4].

Цей метод дослідження також підтвердив тваринне походження проклеїлки авторського полотна, наявність олії (в'язиво), крейди і гіпсу, вохри (як наповнювачів) у шарі ґрунту. Гіпс як наповнювач ґрунтів ідентифікується в творах художників живописних шкіл Італії, Іспанії та південної Франції [5]. Ґрунти подібного складу типові для живописних творів французьких художників 17 ст. [6].

Також за допомогою методу інфрачервоної спектроскопії визначено, що в'язивом живописного шару є олія та смола. Смола як складова в'язива ідентифікується в живописі до 17 ст. включно [7], зокрема в картинах французьких художників 17 ст. [8]. Було підтверджено наявність вохри та азуриту в живописному шарі, а також крейди як наповнювача. Лакова плівка була ідентифікована як шелак.

Сукупність даних, отриманих у результаті досліджень, набір і поєднання пігментів в досліджених пробах, а також ступінь висихання в'язива (олії та смоли) свідчать про те, що проби відібрані з картини, написаної в першій половині 17 ст.

Графічне зображення шарів	Крайка	Характеристика шарів	Ширина шарів	Хронологічна
		Лак		II
		Перемалювання		II
		Авт. лак		I
		Фарбовий шар		I
		Рест авраційний ґрунт		II
		Авт. ґрунт		I
		Проклейка		I
		Полотно		I
		Дубляжний клей		II
		Проклейка		II
		Дубляжне полотно		II
		Паперова етикетка		II
		Підрамник		II
		Паперові етикетки		II



Іл. 3. Стратиграфічний аналіз проби, відібраної зі синього берета центральної постаті.

- 1 – перший шар ґрунту;
- 2 – другий шар ґрунту;
- 3 – перший шар живопису;
- 4 – другий шар живопису.

Примітки:

1. Гренберг Ю., Писарева С. Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. Киев : ООО «Издательство «Зеркало мира», 2010. 194 с.
2. Гренберг Ю. От фаяомского портрета до постимпрессионизма: история технологии станковой живописи. Москва : Искусство, 2003. 255 с.
3. Fischer C. O. et al. Digital imaging of autoradiographs from paintings by Georges de La Tour (1593–1652). Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section A: Accelerators, Spectrometers, Detectors and Associated Equipment. 1999. Vol. 424, № 1. P. 258–262.
4. Порівняльний вік деревини основи встановлювали відповідно до методики, наведеної в статті: Popescu C. M. et al. Degradation of lime wood painting supports: evaluation of changes in the structure of aged lime wood by different physico-chemical methods і заснованої на використанні результатів досліджень деревини методом FTIR спектроскопії. Зазначений метод заснований на аналізі зсувів і інтенсивностей характеристичних смуг складових деревини – лігніну і целюлози. На підставі порівняння ІЧ спектрів дерева (сосна) і еталонних зразків XVI–XVII ст. з власної бази БНТЕ «АРТ-ЛАБ» зроблено висновок про те, що вік деревини становить 220–270 років.
5. Powell C., Allen Z. Italian Renaissance frames at the V&A. Routledge. 2009. P. 12. «Gypsum occurs most frequently in the white grounds of paintings and gilding from Italy, Spain and the south of France».
6. Stoner J. H., Rushfield R. A. (ed.). Conservation of Easel Paintings. Routledge. 2012. P. 173.
7. Кишлик Д. И. Техника живописи. Москва : Сварок и К., 2002. С. 364–368.
8. White R., Pile J. Analyses of paint media. National Gallery Technical Bulletin. 1996. Vol. 17. P. 94.

*Олександра Павленко
молодша наукова співробітниця АНГМ
Олена Андріанова
кандидатка хімічних наук,
Світлана Біскулова
кандидатка хімічних наук*



Фізичні дослідження твору Жоржа де Ла Тура «Платіж»

Перед початком реставраційних робіт було проведено ряд досліджень твору з фотофіксацією у різних спектрах випромінювання, серед яких ультрафіолетове, інфрачервоне та рентгенівське. Нижче наведені результати аналізу впливу цих типів випромінювання на даний твір.

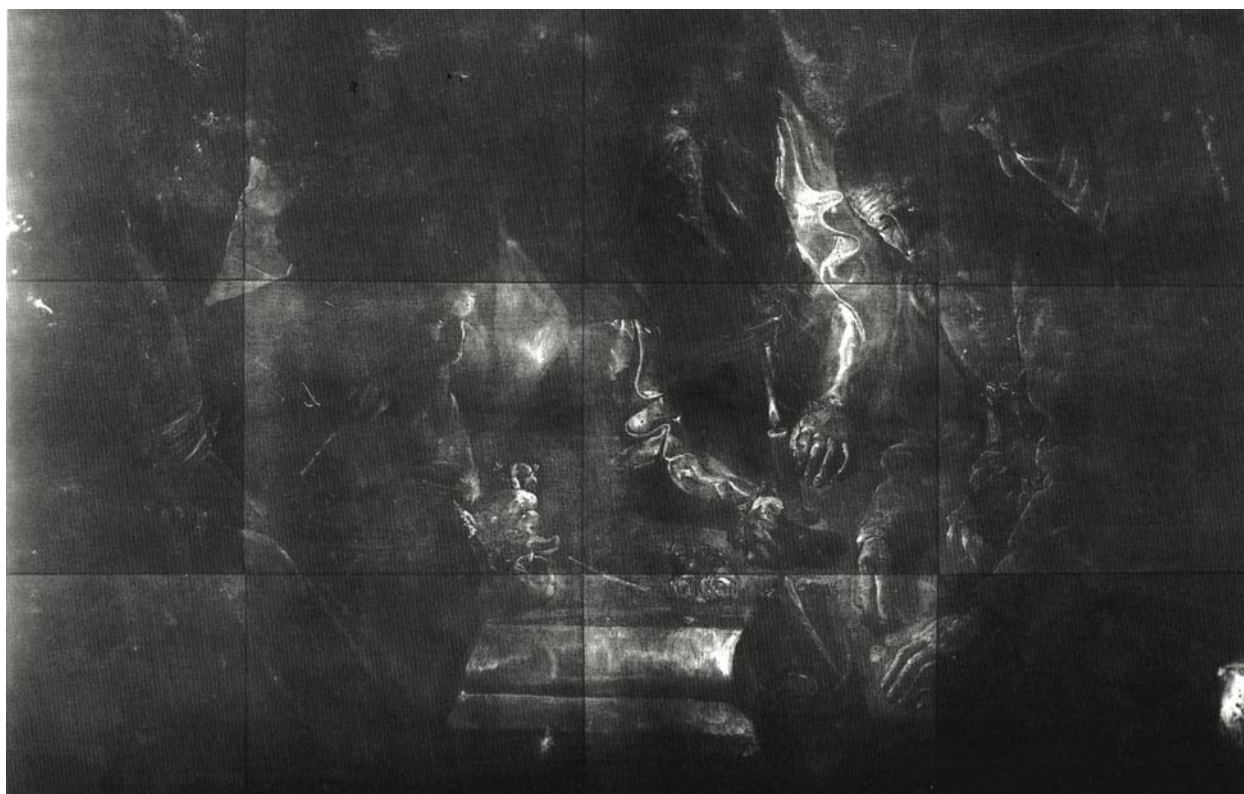
УЛЬТРАФІОЛЕТОВА РЕФЛЕКТОГРАФІЯ ТВОРУ

За допомогою цього метода дослідження реставратори мають можливість проаналізувати верхній шар живопису, що дає інформацію про стан лакової плівки, фарбового шару та наявність реставраційних втручань.



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 1 Вид твору під дією ультрафіолетового випромінювання



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 2 Рентгенограма твору. Загальний вигляд.



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 3 Рентгенограма твору. Фрагмент. Нижній правий кут

Аналізуючи фотовідбиток твору (Лл. 1) під дією ультрафіолетового випромінювання можна зробити наступні висновки: захисний лаковий шар твору має різну ступінь флюоресценції, що свідчить про не рівномірність його нанесення та чисельні реставраційні втручання. Присутні темні плями різної тональності – більш темні(майже чорні) з чіткими краями свідчать про відносно недавні реставраційні тонування, трохи світліші і так само з чіткими краями – також реставраційні тонування і ще світліші за тоном із розмитими кордонами– спроби потоншення лакової півки. Ділянки живопису над підрамником має меншу ступінь люмінесценції, що означає тонший шар лакової півки в порівнянні з іншою площею покриття. Також темними лініями повторюється рисунок наявного кракелюру ґрунту та фарбового шару.

На авторському малярстві є два види реставраційних тонувань. Один з них знаходиться на поверхні лакової півки, на ділянках: лівий рукав та обличчя постаті, що тримає свічку; на краях по периметру картини; по верхній лінії рукава чоловіка із сивою бородою; біля обличчя молодика в червоному, що у лівій частині твору. Інший тип тонувань, що є більш давнішим за часом – під лаковою півкою на ділянках: на зображенні книги та під нею; у правій нижній частині твору місці реставраційної вставки; на двох діагональних лініях у правому верхньому куті, що розташовані на реставраційних вставках.

Сліди потоншення лакового шару можна зафіксувати більшою мірою у верхній частині твору на зображеннях обличч та ділянках, що їх оточують. Також ми можемо спостерігати схожий стан на зображенні стола і за фігурою чоловіка із сивою бородою у нижній правій частині твору.

РЕНТГЕНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРУ

Особливістю застосування рентгенівського випромінювання є здатність цих променів, при проходженні крізь картину, втрачати свою інтенсивність в залежності від матеріалів і товщини відповідної ділянки твору, даючи в кінцевому результаті тіньове зображення об'єкта що досліджується.[1, с. 118] Таким чином, за отриманими рентенограмами, ми маємо можливість побачити всі структурні елементи картини, провести аналіз основи твору, ґрунту, нижніх і верхніх шарів живопису та реставраційних вставок.

Слід зазначити, що в літературі можна знайти вже опубліковані рентенограми твору Жоржа де Ла Тура «У лихваря». Одна з таких книг – це книга 1979 року «Жорж де Ла Тур» авторства Золотова Ю.К.. В цій книзі представлені три рентгенівські знімки твору(зазначеного під назвою «Платіж»), які були зроблені у Ермітажі. [2, с. 130]

Друга книга, це каталог 1993 року до виставки творів Жоржа де Ла Тура у місті Вік-сюр-Сей «Georges de La Tour, ou, Les chefs-d'oeuvre révélés: Les dossiers du laboratoire de recherche des musées de France». Згідно тексту рентенографія твору(зазначеного під назвою «L'ARGENT VERSÉ» («Платіж»)) проходила 1972 р. в Парижі у науково-дослідній лабораторії музеїв Франції рентенологами J. Tournois(Ж. Турнуа) та M. Solier(М. Сол'є) і фотографом D. Bagault (Д. Баго)



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 4 Рентгенограма твору. Фрагмент. Верхня права частина

(Іл. 2). У каталозі також вказані результати аналізу отриманих рентгенограм, що співпадають з нашим, про що йдеться далі. [3, с. 111]

Для проведення дослідження було вироблено 16 рентгенограм розміром 30x40 см. В цьому каталозі подані 3 окремі фрагменти твору та загальний вигляд із складених разом рентгенограм (Іл. 3-5).

Аналізуючи кожну із виготовлених знімок можна зробити загальне спостереження: натяг полотна є не рівномірний (нитки ідуть не перпендикулярно); чітко простежується рисунок кракелюру; фарбовий шар – тонкий; виразно виділяються світлові партії на творі, тіні майже не помітні; присутні реставраційні вставки.

Підпис у рентгенівських променях не візуалізується. Виразність світлових партій виникає через вміст свинцевих білил у цих ділянках твору. Реставраційні вставки на рентгенограмах кардинально вирізняються по тону в світлу сторону - це свідчить про вміст важких металів, що поглинають рентгенівське випромінювання.

Також на рентгенограмі у правій верхній частині твору, на зображенні спинки стільця, можна побачити ледь помітні чотири пальці, які ми маємо можливість більш детально обстежити за допомогою інфрачервоної рефлектографії.



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 5 Рентгенограма твору. Фрагмент із зображенням руки. Верхня права частина



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 6 Вид твору під дією інфрачервоного випромінювання. Загальний вид. Лицева сторона



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 7 Вид твору під дією інфрачервоного випромінювання. Загальний вид. Тильна сторона



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 8 Вид твору під дією інфрачервоного випромінювання. Фрагмент із зображенням руки

ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРУ З ВИКОРИСТАННЯМ ІНФРАЧЕРВОНИХ ПРОМЕНІВ

На відміну від ультрафіолетового випромінювання, який діє тільки на верхній шар твору та рентгенівські промені, що проходять через картину наскрізь, інфрачервоне випромінювання здатне проходити крізь верхні шари фарбового шару, в залежності від їхнього складу і дозволяють побачити можливі підмалювки, зміни у рисунку картини та реставраційні тонування. Також однокольорові, але не схожі за складом ділянки живопису, сфотографовані під дією інфрачервоних променів, виявляють різну тональність і чіткі кордони їх нанесення, тим самим даючи можливість чіткіше бачити рисунок намальованого на картині зображення [1, с. 106]

Знімки твору у відбитих інфрачервоних променях картини Жоржа де Ла Тура «У Лихваря», як її рентгенограми, також можна знайти у різній літературі. Вперше таке дослідження було опубліковано у вже згаданій книзі «Жорж де Ла Тур» Золотова Ю.К., де дослідження було проведено у Ермітажі у 1974 році в місті Санкт-Петербург старшим науковим співробітником фізико-рентгенівської лабораторії Косолаповим А.І. На основі результатів цього дослідження автор провів детальний аналіз підпису, що знаходиться на картині. [2, с. 125]

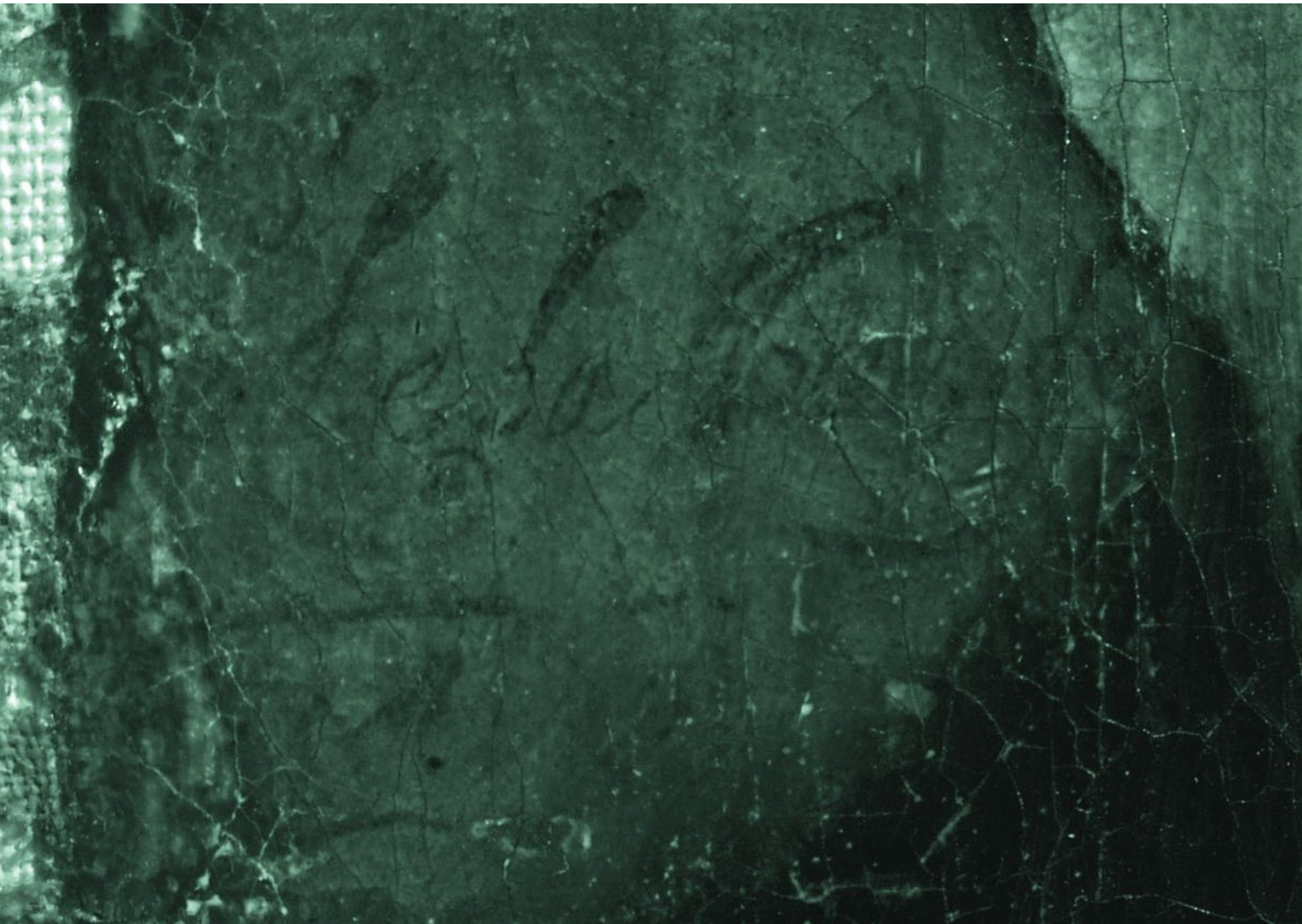
Також знімок підпису і його опис, є у каталозі 2005 року до виставки «Georges de la Tour», яка проходила в Токіо у Національному музеї західного мистецтва [4, с. 50] і каталозі 1993 року до виставки у місті Вік-сюр-Сей у Франції. [3, с. 69-70]

Через нестачу відповідного обладнання для виготовлення потрібних знімків до нашого музею була запрошена фахівець науково-дослідної лабораторії національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького Мирослава Друль. П. Мирославою було проведено фотофіксацію у відбитому інфрачервоному випромінюванні лицевой та тильної сторони твору, як загальний вид так і окремі фрагменти (Лл. 6-9).

На виготовлених знімках ми можемо бачити у тінювих партіях живопису більш чіткий рисунок одягу та головних уборів людей, що зображені на творі і чіткі зображення стільців, на які спираються постаті з правої та лівої сторін. Реставраційні вставки видніються з більш чітким контуром і зміненою тональністю в бік темнішої. Підготовчий рисунок під шаром фарбового шару не візуалізується, що є типовим для творів Жоржа де Ла Тура згідно з результатами досліджень інших його творів. [5, с. 253]

Також при обстеженні стала чіткішою проглядатися рука чоловіка у капелюху у правому верхньому куті. У видимому світлі рука важко простежується, але на інфрачервоних рефлектограмах ми можемо побачити чіткі лінії пальців та нігтів, умовно нанесену світлотінь.

Найголовнішим результатом дослідження є зафіксований підпис автора який знаходиться у лівій частині твору біля ліктя чоловіка з щипком. Ми



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 9 Вид твору під дією інфрачервоного випромінювання. Фрагмент із зображенням підпису

можемо побачити чіткі літери «e De La Tour fe» і підкреслену зверху і знизу горизонтальними лініями нечитабельну дату створення.

Література:

1. Гренберг Ю.И. (ред.) Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи — М.: Изобразительное искусство, 1987. — 392 с.
2. Золотов Ю. К. Жорж де Ла Тур. М.: Искусство, 1979. — 162 с.
3. Georges de La Tour, ou, Les chefs-d'oeuvre révélés: Les dossiers du laboratoire de recherche des musées de France, catal. expos., Vic-sur-Seille, 3 septembre-14 novembre 1993. —: [каталог]. — Editions Serpenouse, Metz, 1993. — 144 с.
4. Georges de La Tour, catal. expos., Musée national de l'Art occidental, Tokyo 8 mars 2005 - 29 mai 2005. —: [каталог]. — Tokyo: Yomiuri Shimbun, 2005. — 185 с.
5. Philip Conisbee. Georges de La Tour and His World/ Philip Conisbee, Jean-Pierre Cuzin. — Washington: National Gallery of Art, 1996. — 319 с.

Інна Баблянін, художник-реставратор



Особливості розкриття авторського живопису Жоржа де Ла Тура від пізніших нашарувань на творі «Платіж»

Процесу розкриття твору Жоржа де Ла Тура «Платіж» передувала ціла низка фізико-хімічних досліджень, які дали змогу визначити послідовність ряду наявних на картині нашарувань та підібрати відповідні для кожного з них реактиви. При цьому розкриття проводилось пошарово. На початковому етапі необхідно було звільнити все зображення від значних верств впресованого забруднення, яке назбиралось впродовж минулих століть під час чисельних мандрівок твору містами Європи та невідповідних умов зберігання. Слід зазначити, що найбільш забрудненими були загнуті на торець підрамника країки картини, особливо верхня. Одночасно виявилось, що залишки фарбового шару на крайках (Іл. 1, 2, 3) теж є авторським живописом,



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Іл. 1



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
іЛ.2



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 3



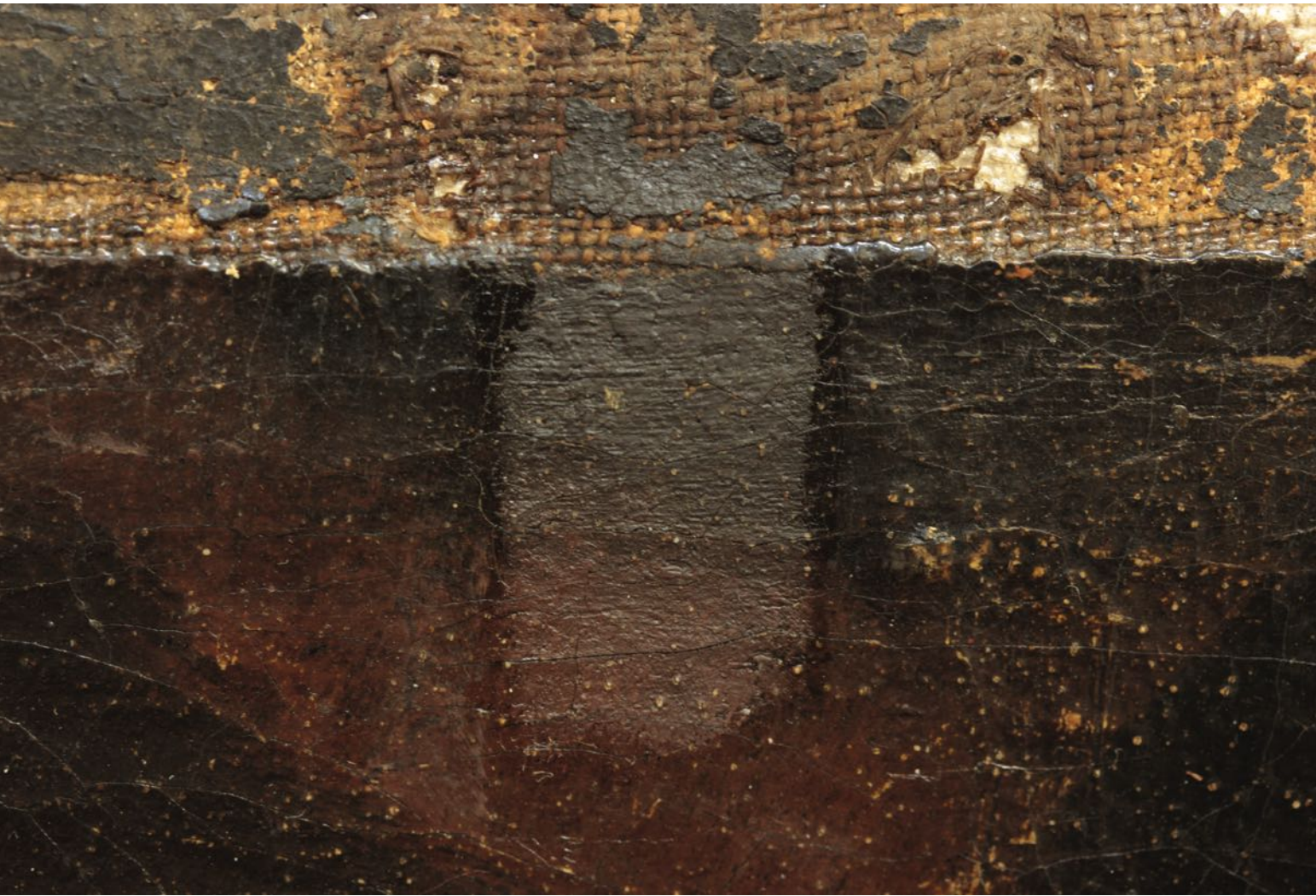
Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 4



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
іЛ.5



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
іЛ.6



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 7

завдяки чому розмір твору збільшився до 3-х сантиметрів з кожної сторони, продовжуючи композицію твору зображенням пір'я на головних уборах по верхньому краю, тла тощо. Впресоване забруднення було усунуте з усієї площі - від країв до центральної частини малювання. (Іл. 4, 5, 6)

Надалі фізико-хімічні дослідження показали, що лакова плівка (іл.7) на «Платежі» багатошарова і забруднена, вона наносилась в різні періоди з часу створення картини в процесі її поновлень. А пробні зондажі на різних ділянках зображення дали уявлення про неоднорідність цих напарувань. Так, зокрема, світлові ділянки композиції знаходяться під поживтілою лаковою плівкою, при цьому в напівтіньових ділянках є домішки чорного пігменту. Це могло бути зумовлене тим, що майже на всій поверхні живопису є чисельні міліметрові, білого кольору, так звані втрати у формі випуклостей та заглибин.

Дослідження різних лабораторій, зокрема АРТЛАБ Бюро науково-технічної експертизи (С.О. Біскулова, О.Б.Андріановата та лабораторія реставраційної майстерні ЛНГМ ім. Б.Г.Возницького (О.Павленко) дійшли висновку, що ці вкраплення є свинцевими білилами (Іл. 8, 9, 10, 11), які входять до складу авторського ґрунту. За припущенням, через неодноразові попередні протирання поверхні твору від забруднень, вона могли дещо «оголитись», порушуючи цілісність зображення. Щоб це приховати під час поновлень твору до лаку додавали пігмент. Окрім того, окремі ділянки картини переписувались. Так, майже вся поверхня стола в центрі композиції була перемальована темно-зеленкавим кольором холодного, розбіленого відтінку; тепер під ним відкрився охристо-зеленкавий авторський живопис. Крім того, між шарами були потемнілі реставраційні тонування, які за розміром дещо перевершували втрати авторського живопису. Аналогічні часткові прописи були на зображеннях тьмових ділянок одягу персонажів, їх волосся, на зображенні кошика з монетами на передньому плані, гаманця на поясі старого, на торці книги, а також на тлі зліва та на всій нижній частині твору.

Варто відзначити, що кілька ділянок полотна на картині Жоржа де Ла Тура викликали особливий інтерес – ще берет на центральній постаті зі свічкою, рука на спинці стільця справа, а також підпис художника та дата виконання твору. Щодо берета (Іл. 12, 13, 14), то він мав два шари перемалювань: перший - верхній, частковий, зосереджений по центру головного убору, сизоголубоватого кольору; другий – суцільний, синьо-зеленкавого відтінку. При його усуненні відкрився берет меншого розміру, виконаний лесувальною фарбою темно-зеленкавого кольору. Крім того, по центру берета була рельєфна лілово-коричневата ґрунтівка (1x1 см), яка маскувала втрату авторського живопису значно меншого розміру (0,5x0,5 см). З яких причин зображення берета зазнало найбільших втручань можемо лише здогадуватись. Можливо, під час попередніх досліджень бралися проби фарби на присутність пігменту азуриту з метою датування твору. До речі, в процесі розкриття картини відкрились мікроскопічні сліди взяття проб на стратиграфію (Іл. 15) в різних ділянках зображення – на рукаві правої руки чоловіка зі свічкою, на столі під його лівою рукою, на столі під рукою старого, а також на плащі



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 8



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 9



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 10



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 11



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 12

молодого чоловіка зліва, його волосся тощо. Проби, очевидно, брались при перебуванні картини «Платіж» Жоржа де Ла Тура на виставках за кордоном. Також викликало питання зображення кисті руки молодого чоловіка на спинці справа вгорі та приналежність її автору, оскільки ця ділянка разом з частиною червоного плаща мала чітку конфігурацію молочно-сизуватого відтінку лаку, яка відрізнялась від решти площі твору.

Можемо констатувати, що основа картини у правому верхньому куті зазнала значних ушкоджень у вигляді зареставрованих рельєфних заломів, через що спинку стільця і частково плащ молодого чоловіка переписали і разом з зображенням руки перекрили лаком іншого складу (Лл. 16). І хоч рисунок пальців даної руки аналогічний зображенням інших на картині, все ж, він відрізняється від них тим, що виконаний легко і прозоро, ніби підмальовок. Більш чітко це можна побачити в інфрачервоному та рентгенівському спектрах променів.

Ще одна деталь, яка виявилась під переписами – це невеликі відривчасті мазки фарби білого кольору на столі зліва від малих монет, які відрізняються старістю. Це зображення при уважнішому огляді, особливо в збільшувальну лупу, не є випадковими мазками, його, при бажанні (як варіант), можна потрактувати як верхню частину каблучки з камінчиком (Лл. 17), хоч відсутня нижня частина дужки.

Найважливішим питанням, яке впродовж останніх десятиліть викликає неабиякий інтерес і суперечки дослідників творчості Жоржа де Ла Тура – це сигнатура автора. Справа в тому, що під час одного з попередніх поновлень твір перетягувався на підрамник меншого розміру. При цьому його лівий край разом з підписом художника був загнутий на торець, слугуючи крайкою. Внаслідок цього втрачені початкові літери імені Жорж (George), збереглась лише остання «е». Дата, яка розміщена нижче, викликає ще більше запитань, оскільки цифри візуально не прочитуються. Чіткіше сигнатуру можна бачити, як показали дослідження у лабораторії АНГМ ім. Б.Г.Возницького, в інфрачервоному та рентгенівському спектрах променів. З огляду на це, при розкритті цієї важливої ділянки твору і збереження її автентичності, на даний час було вибрано нетрадиційний підхід – спочатку в постійному спостереженні в об'єктиві камери з інфрачервоним спектром променів потоншено забруднений лак навколо конфігурації літер і дати, а також частково усунено дрібні потемнілі попередні реставраційні тонування навколо літер. Після цього проведено легке усунення забруднення з напису. Контроль за вказаною ділянкою твору проводився також в ультрафіолетових променях. Завдяки проведеній роботі сигнатура стала частково видимою вже при звичайному освітленні. За залишками фарби, яка збереглась на цифрах року створення картини найвірогіднішою, на думку реставратора, є дата 1638 рік.

В процесі усунення зазначених вище пізніх нашарувань, ставало очевидним, з яких причин твір неодноразово поновлювався. Це, передусім, втрата і заломі основи, заповнені різночасовими рельєфними ґрунтівками (Лл. 18, 19, 20, 21) лілово-коричневатого та білого кольорів, які за розміром



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 13



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 13



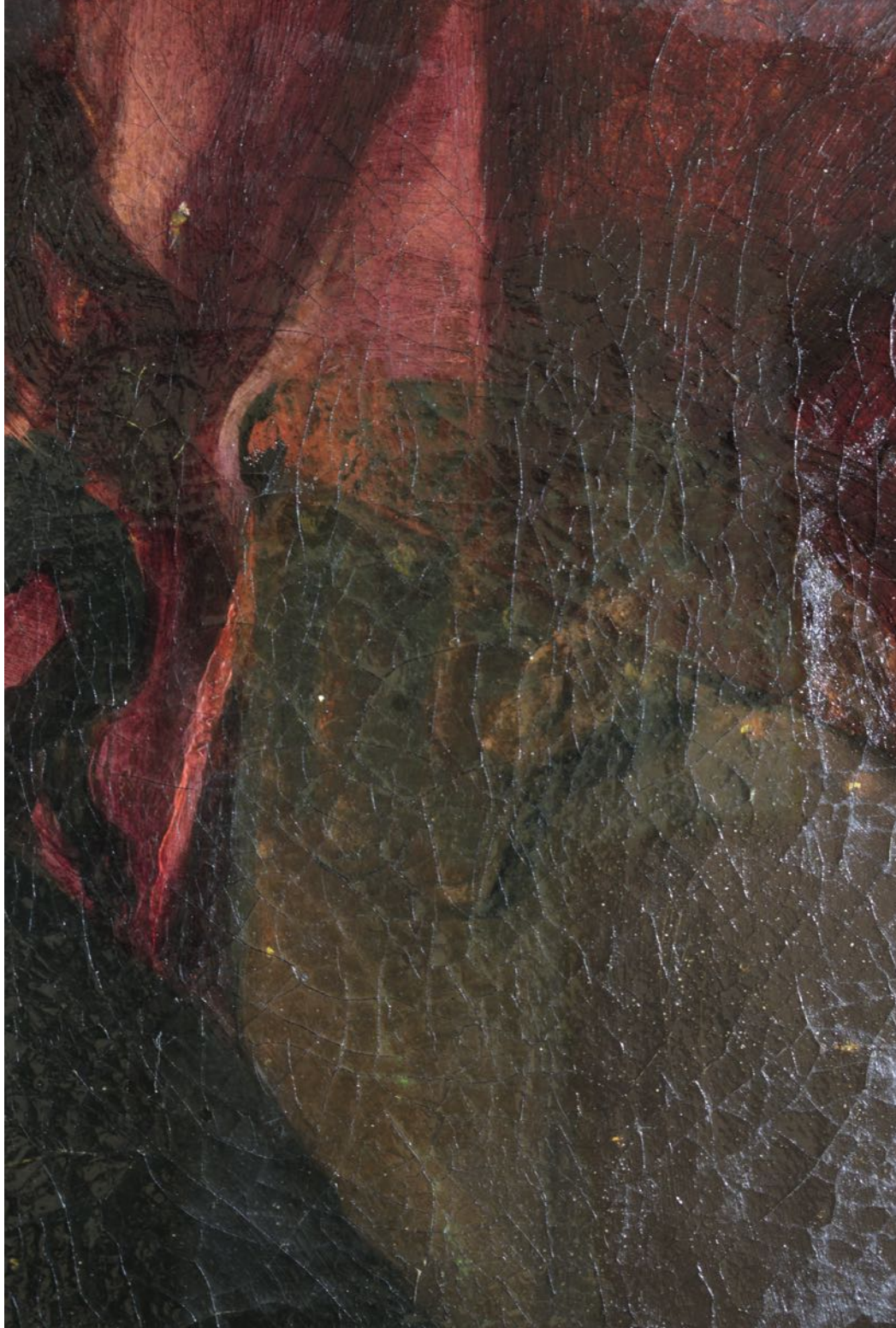
Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 15

значно перевершували втрати авторського живопису. Зокрема, по периметру твору, його нижніх кутах та справа вгорі, а також на торці книги, на столі тощо. Відкрились чисельні потертя фарби по верхівках рисунку кракелюрів, які особливо помітні на темних ділянках зображення та повсюдних свинцевих вкрапленнях білого кольору.

Підсумовуючи, можна констатувати, що завдяки знятому шару впресованого забруднення, пожовтілого підфарбованого реставраційного лаку та часткових переписів відкрився живопис, який належить пензлю видатного французького художника ХУІІІ ст. Жоржу де Ла Туру. Зображена сцена з пласкої стала більш об'ємною, змінилось її тональне звучання, значно збагатилась колористика твору.

І якщо дотепер фахівці з дослідження творчості Жоржа де Ла Тура при експонування картини «Платіж» на виставках відзначали її відмінність від інших, то тепер ми з впевненістю можемо поставити її в один ряд з відомими нам на сьогодні творами митця.

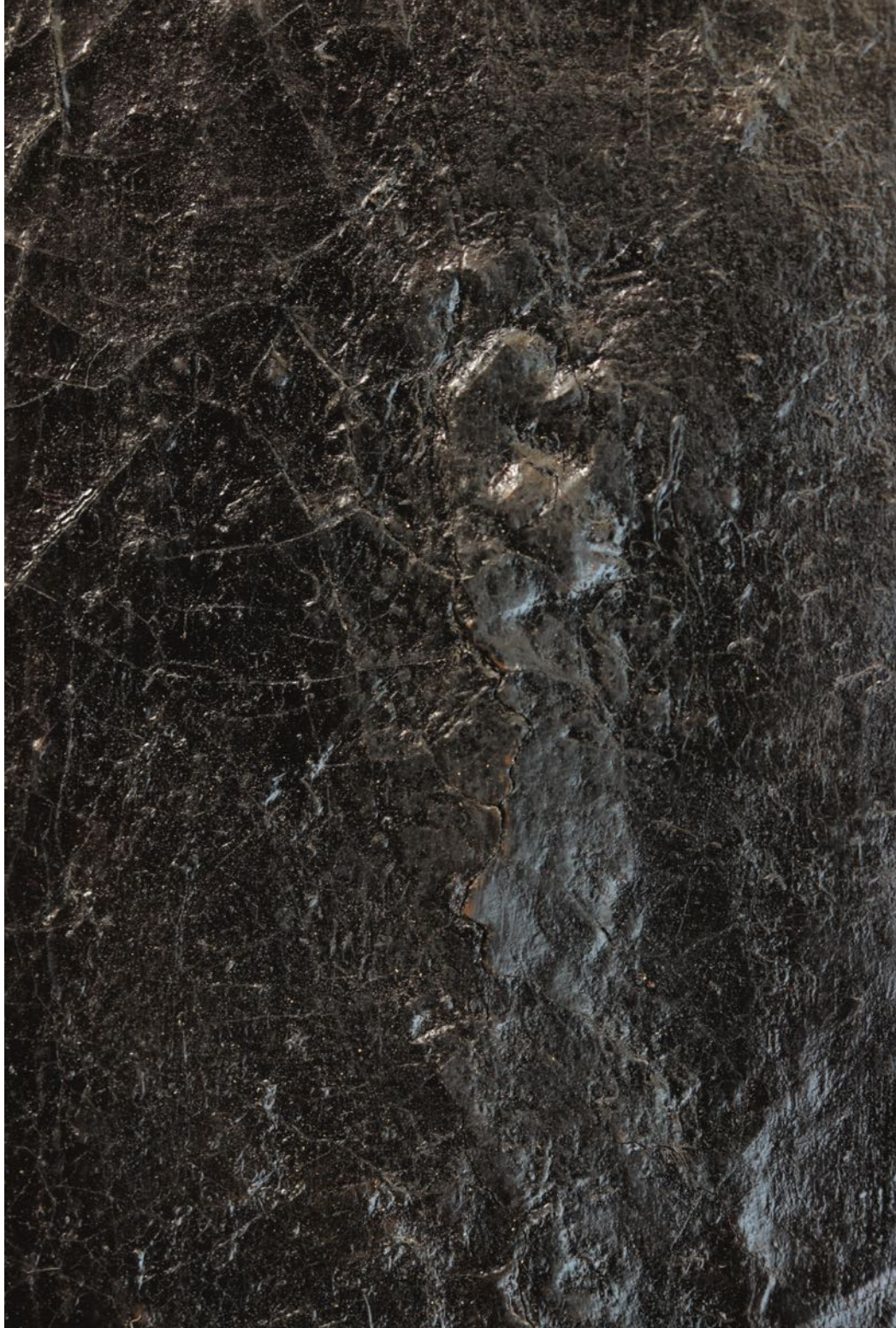
Лілія Волкова, художник-реставратор Вищої категорії



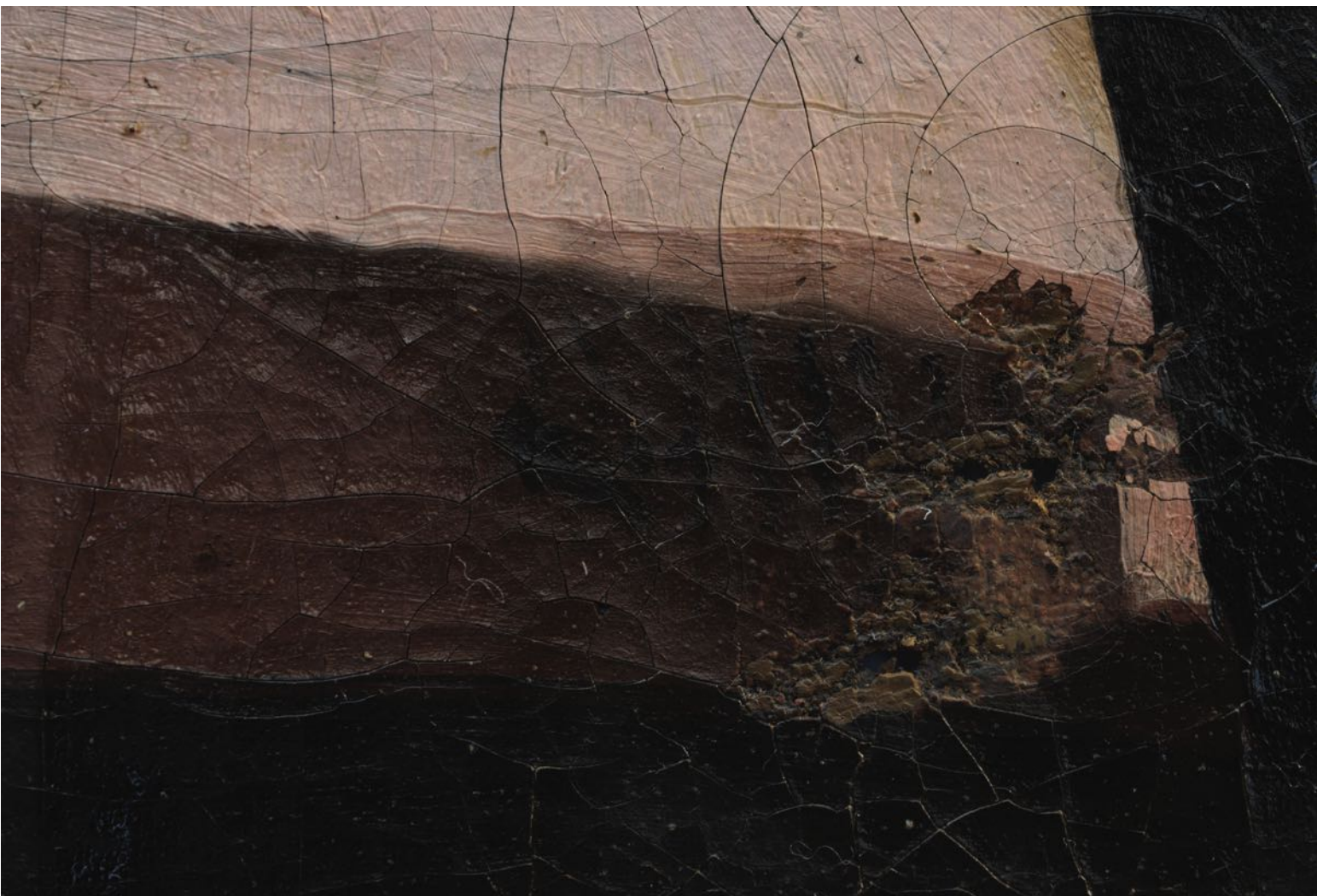
Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Гл. 16



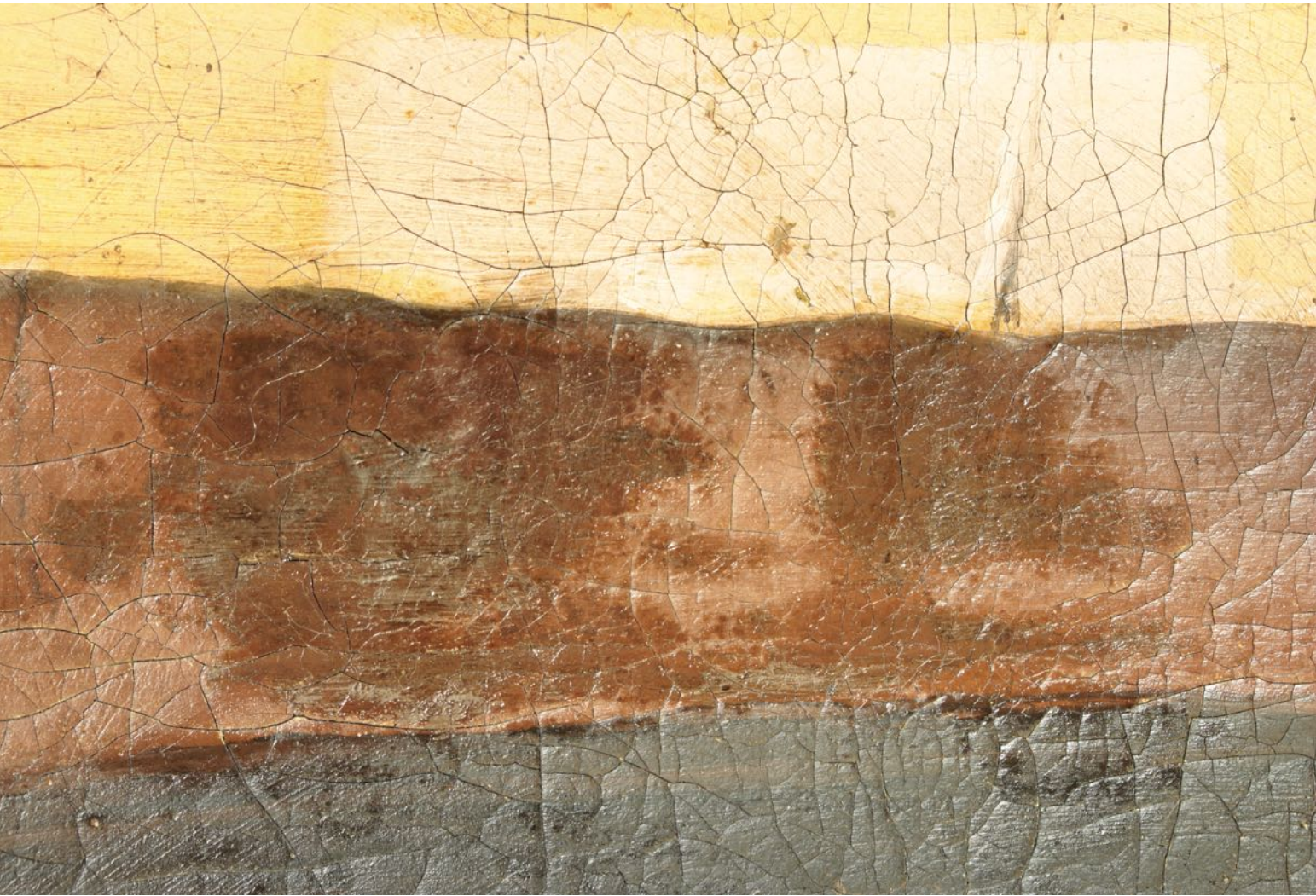
Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 17



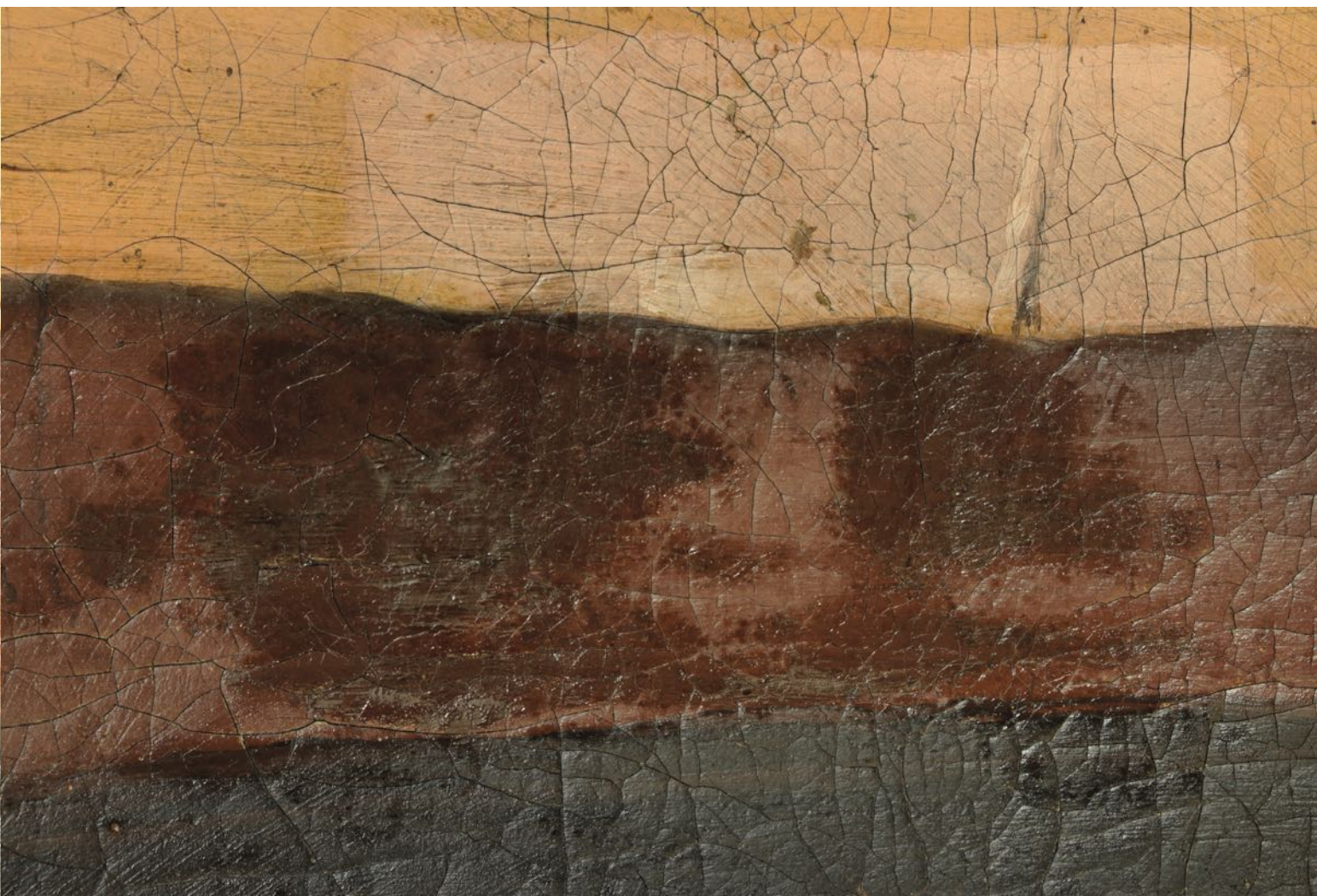
Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
іЛ.18



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 19



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 20



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 21



Реставраційні заходи щодо твору Жоржа де Ла Тура «Платіж»

Після виконання фотофіксації та комплексу фізичних та хімічних досліджень над твором розпочато процес складних реставраційних заходів. Після усунення вторинних втручань (перемалювань, ґрунтувань, лакувань, лесувань, дубляжного полотна та клею) повторно укріплено авторські верстви натуральним пластифікованим клеєм на «дубляжному» столі, завдяки наявності якого стало можливим проводити великий спектр реставраційних заходів з творами олійного малярства на полотні.

У 2016 році в ЛНГМ ім.Б.Г.Возницького було облаштоване спеціальне приміщення т.зв. «дубляжний зал» для здійснення реставраційних заходів над творами олійного малярства на спеціалізованому столі N S D 1 1 0 1 (з





Лілія Петрівна Волкова за реставрацією картини Жоржа де Ла Тура «Платіж»



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)

Л. 1

регулюванням температури та тиску) фірми «Restauro-technika» (Torun-PL). Інстальовано окрему електричну мережу з підключенням трифазного трансформатора для забезпечення безперебійної роботи приладу. Стіл є універсальним знаряддям для консервації та реставрації малярства на полотні, паперу та тканин. Реставраційна майстерня володіє одним з його різновидів, який використовується для вирівнювання деформацій полотна, укріплення та консолідації авторських верств малярства, дублювання крайок та цілих творів на полотні теплим чи холодним способом (залежно від потреби).

Після первинного проклеєння авторського полотна натуральним клеєм з тильної сторони, доповнено основу на всіх чисельних отворах по периметру твору методом «кустик». (Лл. 1) Як показали дослідження, авторське малярство, під час попередніх реставраційних втручань, було загнуто на торці планок підрамника, і виконувало функцію крайок. Кількаразове перетягування картини, у різний час, залишило свої сліди на полотні у вигляді отворів різного розміру (від 1мм до 6мм в діаметрі). Більше того – ми не можемо з точністю визначити первісні розміри твору, оскільки відсутні будь які відомості про його обтинання та попередню реставрацію. Спостерігаючи за авторським задумом композиції можемо припустити, що значних змін у розмірі не відбулося. Судячи з залишків літер авторського підпису, декотрих деталей композиції (мазків промальовок) – втрати фрагментів на периферії картини складають кілька сантиметрів по периметру, основна кількість яких припадає на зображення тла, одягу, драперій тощо.

Проклеєні двічі (синтетичним адгезивом, створеним спеціально для дубляжного столу), дубляжне та авторське полотна витримані в часі до випаровування розчинника. На підготованому дубляжному столі викладено почергово: захисну силіконовану плівку (по розміру твору) – дубляжне полотно проклеюю до верху – авторське полотно живописом до верху – захисну силіконовану плівку (по розміру твору) – поверхневу плівку (по розміру стільниці) для повного прикриття перфорованої поверхні та можливості створення тиску. (фото P1010796, P1010797) Стіл створює умови рівномірної температури та тиску по усій поверхні полотна, тим самим забезпечуючи якісну адгезію з'єднувальних полотен на всіх ділянках. Таких параметрів не можливо досягти прогріванням вручну праскою, що робить дубляжний стіл унікальним та незамінним знаряддям праці реставратора. По завершенню процесу дублювання, картину розтягнуто на підрамник, який був дбайливо виготовлений з давнього просушеного (близько 150років) деревного матеріалу сосни, у майстерні нашого Музею художниками-реставраторами А.Ценкіним та А.Кабарівським.

Усі ділянки втрат авторського ґрунту доповнено реставраційним, який виготовлено за рецептурою, приближеною до авторського, та за аналогами ґрунтів 17ст., що практикувалися художниками того часу у Франції. Оскільки авторське малярство тонке та значною мірою ушкоджене різнохарактерними потерями, доводилося немало часу та зусиль потратити на доповнення втрат фарбового шару за допомогою найтоншого пензлика, збільшувальних приладів та титанічної праці художників-реставраторів. Тонування виконувалися методом пуантелізму, з максимально точним відтворенням колористичної гамми авторської палітри. Твір покрито захисною лаковою



Жорж де Ла Тур (Georges de La Tour, 1593-1652)
Іл. 2

півкою з УФ захистом.

Нелегка мандрівна доля картини не могла не залишити своїх жорстоких відбитків на тендітному малярстві та полотні. Часті переміщення шкодять творам мистецтва, які призначені перебувати в приміщеннях зі сталою температурою, вологістю, без стресів та струсів. Художники, які приклали свою руку до поновлення ушкоджень малярства чи полотна мали свої, на той час адекватні, уявлення про реставрацію творів. В цьому ключі й відбулися перемалювання, перегрунтування, зміна розмірів авторського полотна, заміна підрамника на новий тощо.

Після кропіткої, довготривалої (майже річної) дослідницької та реставраційної роботи, групі наших колег вдалося повернути перлині колекції ЛНГМ ім.Б.Г.Возницького «Платіж» Жоржа де Ля Тура експозиційного вигляду, вийти на якісно новий рівень реставрації та представити глядачу правдиву колористичну гаму твору.

Інна Дмитрук-Сорохтей, художник-реставратор Вищої категорії



Євген Равський (1966)

У лихваря, *Visite chez le prêteur*, *Visit to the lender*, 2016

Полотно, олія, 114 × 95 см

Приватна власність

Зміст

7

ТАРАС ВОЗНЯК
Метафізика світла Жоржа де Ла Тура

27

TARAS VOZNYAK
Metaphysics of Light in Georges de La Tour Paintings

53

ОКСАНА КОЗИНКЕВИЧ
«Платіж» - тасмничий нокторн Ла Тура

75

ЮЛІЯ ОСТРОВСЬКА
Стан збереження
твору Жоржа де Ла Тура «Платіж»
до реставрації

89

ОЛЕКСАНДРА ПАВЛЕНКО
ОЛЕНА АНДРІАНОВА
СВІТЛАНА БІСКУЛОВА
Передреставраційні фізико-хімічні дослідження
твору Жоржа де Ла Тура «Платіж»

97

ІННА БАБЛОЯН
Фізичні дослідження
твору Жоржа де Ла Тура «Платіж»

111

ЛІЛІЯ ВОЛКОВА
Особливості розкриття авторського живопису
Жоржа де Ла Тура від пізніших нашарувань на творі «Платіж»

137

ІННА ДМИТРУК-СОРОХТЕЙ
Реставраційні заходи
щодо твору Жоржа де Ла Тура «Платіж»