

## Ю. И. Кузнецов — исследователь голландского и фламандского искусства XVII века

С. С. Акимов

Школа искусств и ремесел им. А. С. Пушкина «Изограф»,  
Российская Федерация, 603005, Нижний Новгород, ул. Ульянова, 11

**Для цитирования:** Акимов, Сергей. «Ю. И. Кузнецов — исследователь голландского и фламандского искусства XVII века». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 3 (2024): 523–542. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.305>

Статья посвящена научному наследию выдающегося советского искусствоведа Ю. И. Кузнецова и имеет целью показать вклад ученого в исследование фламандского и голландского искусства XVII в., которое было главной сферой его профессиональных интересов. Прослежен его путь в науке на протяжении 30 лет, выделены и охарактеризованы тематические направления его исследований, показано значение трудов Кузнецова для развития отечественной нидерландистики. Будучи блестящим мастером атрибуции, он установил авторство многих голландских картин в собрании Эрмитажа, где работал с 1947 г. до своей смерти, и в фондах региональных российских музеев. Ему принадлежат исследования о творчестве Н. Кньюфера, А. ван Остаде, Я. Стена, Н. Берхема и других представителей итальянизирующего направления в голландской живописи (которое он одним из первых среди отечественных и зарубежных искусствоведов оценил по достоинству за живописное мастерство). Классическим примером комплексного изучения произведения искусства стала его монография о «Данае» Рембрандта (1970). Сочетание стилистического и иконографического анализа, результатов технико-технологических исследований, привлечение биографических данных позволили окончательно идентифицировать сюжет этой картины и раскрыть ее историю, связанную с творческой эволюцией и частной жизнью художника. С не меньшим успехом Кузнецов занимался изучением фламандского и голландского рисунка. В этой части его наследия выделяются работы о рисунках Рубенса (1965, 1974) и единственная в отечественной науке книга, охватывающая развитие рисунка в Нидерландах XV–XVII вв. (1981). Также Кузнецов был организатором ряда выставок, посвященных мастерам Фландрии и Голландии, автором путеводителя по голландской экспозиции Эрмитажа. Методология его работ соединяет пристальное внимание к конкретным произведениям с широтой историко-культурного взгляда, интересом к творческим связям и взаимовлияниям. Делается вывод о том, что по своей интенсивности, разнообразию тематики и незаурядным результатам научная деятельность Кузнецова представляет одну из важнейших страниц в историографии фламандского и голландского искусства.

*Ключевые слова:* Ю. И. Кузнецов, искусство XVII в., Фландрия, Голландия, Рубенс, Рембрандт, живопись, рисунок, атрибуция, Государственный Эрмитаж.

Публикации Юрия Ивановича Кузнецова (1920–1984), посвященные искусству Фландрии и Голландии XVII столетия, чрезвычайно разнообразны с точки зрения жанра искусствоведческого текста: атрибуционные статьи, каталоги выставок и ан-

нотированные альбомы, монографические исследования, например о рисунках Рубенса или картине Рембрандта «Даная», путеводитель по голландской экспозиции Государственного Эрмитажа. Столь же широка их тематика. Ученого привлекало творчество как знаменитых художников — Рубенса, Якоба Йорданса, Рембрандта, Адриана ван Остаде, Яна Стена, так и десятков более скромных, «малых» мастеров, чьи произведения имеются в собраниях Эрмитажа и региональных художественных музеев нашей страны. Исследовательская деятельность Ю. И. Кузнецова впечатляет не только своими результатами, представляющими серьезный вклад в развитие искусствоведческой нидерландистики, но и исключительной интенсивностью. «Он сделал столько открытий, что хватило бы на целый научно-исследовательский институт», — сказал по этому поводу известный реставратор и общественный деятель С. В. Ямщиков, не раз сотрудничавший с ученым [1, с. 189]. И его слова не воспринимаются как преувеличение.

Без трудов Ю. И. Кузнецова сейчас невозможно представить не только степень изученности голландской коллекции Эрмитажа, но и в целом уровень знаний об обеих нидерландских школах золотого века. При жизни ученый получил международные известность и признание, был избран членом Королевской академии наук и изящных искусств Бельгии. Вместе с тем его искусствоведческое наследие не становилось объектом описания и анализа, а некролог в «Сообщениях Государственного Эрмитажа» [2] занимает всего одну страницу.

Цель статьи заключается в том, чтобы с возможно большей полнотой осветить путь Ю. И. Кузнецова в науке, показать разнообразие и значимость его вклада в изучение голландского и фламандского искусства. Это предопределило выбор историографического анализа в качестве главного инструмента нашего исследования. Рассказ о жизни ученого, его повседневной музейной работе, отношениях с коллегами не входит в наши задачи. Кроме основной специализации, Кузнецов занимался и другими областями искусства, например писал о советских художниках, был автором исследования о натюрморте в западноевропейской живописи. Эти моменты мы также не затрагиваем.

Вся профессиональная деятельность Ю. И. Кузнецова связана с Государственным Эрмитажем, где он начал работать в 1947 г., по окончании Института им. И. Е. Репина. С 1966 г. до конца жизни руководил в музее сектором рисунков. Преподавал в своей alma mater, где читал курсы по музейному делу и искусству эпохи Возрождения. Ю. И. Кузнецовым опубликовано более 100 работ [2], и составить их полную библиографию — дело будущего.

Открытый в 1937 г. факультет теории и истории искусства ленинградского Института живописи, скульптуры и архитектуры (имя И. Е. Репина будет присвоено вузу чуть позже, в 1944 г.) сразу же зарекомендовал себя как значимый центр не только гуманитарного образования, но и искусствоведческой науки. Среди его основателей были М. В. Доброклонский, В. Ф. Левинсон-Лессинг, Н. Д. Флиттнер, Н. Н. Пунин, Г. Г. Гримм. Кузнецову довелось учиться у блестящей плеяды специалистов в самых разных отраслях искусствознания — от Древнего Востока до советского времени. Среди его коллег по научному коллективу западноевропейского отдела Эрмитажа необходимо особо отметить И. В. Линник, ставшую супругой Кузнецова. Их исследовательские интересы лежали в одной плоскости, и постоянное общение было плодотворно для обоих.

Ранние статьи Ю.И.Кузнецова 1950-х годов посвящены атрибуции отдельных картин из фондов Эрмитажа. Они представляют интерес не только в аспекте профессионального развития ученого, но и как примеры убедительного, подчас блестящего решения различных атрибуционных задач на основе сравнительного стилистического анализа. Некоторые предложенные Кузнецовым определения авторства существенно дополнили представления о творчестве художников, а выявление им произведений Адриана ван Эмонта, живописца, ранее известного лишь по упоминаниям в письменных источниках, представляет один из уникальных случаев в музейной практике.

В случае с картиной «Прощание Товия с отцом и возвращение его из Мидии» (холст, масло, 133×164,5 см; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), необычной тем, что в композиции совмещены начало и конец библейской легенды, Ю.И.Кузнецову пришлось решать задачу установления и принадлежности к национальной школе, и авторства. Произведение, происходящее из коллекции князя С. Голицына и поступившее в музей через «Антиквариат» в 1933 г., считалось работой неизвестного голландского художника XVII в. Исследователь обратил внимание на то, что животные и птицы на картине изображены более умело, чем человеческие фигуры, и попытался отыскать автора среди фламандских или голландских анималистов, однако не нашел аналогий. Из этого он сделал вывод, что произведение написано кем-то из немецких мастеров, испытавших сильное влияние голландских художников итальянизирующего направления, и убедительно доказал, что им был Карл Андреас Рутхарт [3]. Позже удалось прочесть остатки подписи на картине, подтвердившие атрибуцию. Кузнецов датировал произведение временем около 1660 г., когда художник жил в Риме.

Зачастую атрибуция конкретного произведения связана с принципиально важными вопросами эволюции художника и творческих взаимовлияний. Так обстояло дело с «Пейзажем со статуей раба работы Микеланджело» (холст, масло, 84,5×106 см; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), который был опознан Ю.И.Кузнецовым как работа Абрахама Бегейна [4]. В научном каталоге голландской коллекции Эрмитажа И. А. Соколова поместила его с пометкой «приписывается», правда, подчеркнув, что атрибуция Кузнецова признается большинством специалистов [5, с. 77]. Прежде «Пейзаж...» приписывался Н. Берхему. Кузнецов датировал произведение концом 1650-х годов. Это время в творчестве Бегейна он определяет как переходный этап от ранних произведений, обнаруживающих явную зависимость от живописи Отто Марсеуса ван Схрика, к ориентации на Берхема и «итальянизм». В эти годы Н. Берхем стал модным художником, привлекшим множество подражателей, в число которых попал и А. Бегейн. Кузнецов высказал предположение, не был ли О. Марсеус ван Схрик первым учителем Бегейна [4].

С проблемой творческого взаимодействия связана и атрибуция эрмитажной картины «Крестьянский обед» (дерево, масло, 37×49,5 см; современное название «Молитва перед обедом» [5, с. 71]), которую ранее относили к кругу Моленара. Здесь отправной точкой для исследования послужил образный строй произведения, отразивший новую тенденцию в голландской жанровой живописи середины XVII столетия, когда на смену грубому, почти карикатурному изображению крестьянских сцен пришла их более спокойная и позитивная трактовка. С наибольшей полнотой новые черты воплотились в творчестве Адриана ван Остаде. Кузнецов

приписал эрмитажное произведение его ученику Корнелису Бега [6]. Кроме сюжетно-иконографического сходства с его работами убедительными аргументами служат особенности живописной манеры с четкими контурами фигур, прорисованными кистью по просохшим местам, очень жидкой пропиской фона в коричневой гамме, специфическим оттенком инкарната. Мнение Кузнецова поддержано большинством специалистов, занимающихся наследием К. Бега.

Попыткой по-новому посмотреть на творческое развитие художника является предложенная Кузнецовым версия авторства эрмитажной «Ярмарки» (дерево, масло, 98 × 156 см). Исследователь обнаружил на картине остатки плохо читаемой подписи и дату «1661» и постарался доказать, что это произведение Эгберта ван дер Пула, наиболее известного как автор изображений ночных пожаров [7]. «Ярмарка», по меткому замечанию исследователя, возрождающая характерную для жанровой живописи первой половины XVII в. традицию всеобъемлющего показа деревенской жизни, необычна для наследия ван дер Пула. Кузнецов привел ряд примеров того, что художник время от времени отходил от привычной для него тематики. Работа из Эрмитажа — именно такой случай выхода за рамки специализации и создания выдающегося произведения.

В настоящее время атрибуция Кузнецова отвергается и картина вновь считается работой неизвестного голландского художника [8, с. 102–3]. Однако если автором является не Эгберт ван дер Пул, то кто же? Невозможно предложить имя другого художника, чья подпись начиналась бы на «Е» и оканчивалась на «el». Конечно, нельзя полностью исключать вероятность того, что подпись принадлежит мастеру, чье имя до сих пор вообще не встречалось в документальных источниках. Стилистическая близость произведения к творчеству Й. К. Дрохслота также не может служить основанием для атрибуции. Думается, версия Кузнецова отброшена преждевременно.

Ю. И. Кузнецов специально не занимался нидерландской живописью эпохи Возрождения, но именно ему принадлежит открытие картины Яна ван Скореля в собрании Тамбовской областной картинной галереи [9]. Прежде «Мадонна с Младенцем» (дерево, масло, 66 × 44 см; инв. № 13) считалась работой неизвестного итальянского художника. Исследователь обнаружил в творчестве ван Скореля ряд иконографических и стилистических аналогов, дополнительным доказательством его авторства служит техника живописи жидкой краской, усвоенная художником в Италии и бывшая новшеством для Нидерландов. Внешность Богоматери имеет несомненное сходство с обликом возлюбленной мастера Агаты ван Схонховен. Наконец, съемка в инфракрасных лучах выявила не только четкий подготовительный рисунок, но и авторские уточнения форм, что отменяет сомнения в аутентичности произведения.

По мнению Ю. И. Кузнецова, тамбовская картина изначально являлась частью диптиха, правой створкой которого был «Мужской портрет» из картинной галереи Берлин-Далема (ныне Берлинская картинная галерея в составе Государственных музеев Берлина). На обороте портрета имеется изображение самоубийства Лукреции, написанное, как считалось, одним из учеников ван Скореля; Кузнецов же полагал, что самим мастером. Необычность присутствия этого сюжета он объясняет возможной связью между образами Мадонны и Лукреции — последняя выступает как прообраз добродетелей и страданий Марии.

Для отечественной музейной практики обнаружение подлинного произведения ван Скореля стало сенсационной находкой. Художник, по сути, не представлен в российских собраниях: в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина есть «Святое семейство», относящееся к продукции его мастерской [10, с. 108–9], в Ульяновском областном художественном музее хранится «Младенец Иоанн Креститель», приписываемый ван Скорелю [11, ил. 3, кат. 3]. В 1920–1950-х годах на Западе шло активное изучение творчества художника и в центре внимания оказались именно атрибуционные проблемы. Нередко получалось так, что приписываемые ему произведения оказывались в действительности работами других авторов. Творческий облик мастера приобрел отчетливость благодаря посвященной ему выставке, состоявшейся в 1955 г. в Утрехте. Находка в России бесспорного произведения ван Скореля, обладающего незаурядными живописными достоинствами, и сопутствующее окончательное установление авторства берлинской створки бывшего диптиха существенно обогатили представление о религиозном жанре в творчестве мастера.

Большой интерес с точки зрения методики атрибуции представляет обнаружение Ю. И. Кузнецовым картин Адриана ван Эмонта, ни одно произведение которого ранее не было известно. Единственными источниками сведений о художнике служили книга А. Хаубракена с жизнеописаниями голландских мастеров и документы, опубликованные А. Бредиусом. Кузнецов обратил внимание на хранящийся в Эрмитаже «Пейзаж со всадниками», датированный 1653 г. и подписанный монограммой AVE. Ни одна из попыток найти автора работы среди уже известных голландских мастеров не увенчалась успехом. Из письменных источников следует, что ван Эмонт писал пейзажи со стаффажем, животными, горами и архитектурными мотивами, правда, ни одного подробного описания его картин в документах не содержится. Кузнецов счел А. ван Эмонта единственным возможным автором «Пейзажа со всадниками» [12].

Следующим шагом стало выявление произведений, стилистически близких эрмитажному, в музеях Брюсселя, Готы, Бонна. Также были найдены фотографии нескольких стилистически схожих картин, современное местонахождение которых неизвестно.

Параллельно с советским исследователем на четыре из публикуемых Кузнецовым под именем ван Эмонта картин обратил внимание голландец Б. Й. А. Ренкенс, пришедший к совсем иным выводам. Монограмму он прочитал как NF и приписал произведения хаарлемскому живописцу Николасу Фике, ученику Ф. Ваувермана [13]. Его версия, опровергаемая Кузнецовым, все же подтвердила правильность объединения картин в одну стилистическую группу.

Расшифровка монограммы и косвенные данные о творчестве художника могут показаться слишком шаткими основаниями для атрибуции, однако работа Ю. И. Кузнецова подтвердилась обнаружением в частном собрании в Гааге картины «Убой свиней», имеющей полную подпись AVEemont. Кузнецов отмечает, что ее сюжет и живописное решение необычны для художника и перекликаются с произведениями Адриана ван Остаде. Этот факт он объясняет связями ван Эмонта с художественной средой Хаарлема 1640-х годов. Исследователь считал, что начертание букв A и V в подписи говорит о тождестве автора «Убой свиней» и монограммиста AVE, т. е. ван Эмонта. Также ему виделось сходство в типаже и стилистике с карти-

ной «Итальянские крестьяне, отправляющиеся на рынок», известной по архивному фотоснимку и описанию Д. А. Шмидта, видевшего ее в Петрограде в 1923 г. [12, с. 138]. Эта картина была подписана монограммой AVE, и Кузнецов отнес ее к наследию ван Эмонта.

Работу «Южный пейзаж», подписанную монограммой, исследователь нашел в фондах Павловского дворца-музея [14; 15, с. 137–8]. Таким образом, эрмитажный «Пейзаж со всадниками», определенный без опоры на какой-либо сравнительный материал, сам послужил в качестве эталона при выявлении других работ художника, а те, в свою очередь, подтвердили правильность его атрибуции.

Казалось бы, «проблема Адриана ван Эмонта» окончательно решена, но на рубеже XX–XXI вв. она вновь приобрела актуальность. Гипотеза Ренкенса получила вторую жизнь. Л. Мачитка, опубликовавший в 1992 г. две крестьянские сцены в интерьере, имеющие подпись ван Эмонта, полагал, что ван Эмонт был жанристом, а приписанные ему пейзажи исполнены Н. Фике [16]. Нидерландская исследовательница М. К. де Кинкельдер (M. C. de Kinkelder, 2012)<sup>1</sup> высказывалась за то, что инициал и фамилию «А. ван Эмонт» могли носить два художника — жанрист и пейзажист. И. А. Соколова в каталоге голландской коллекции Эрмитажа кратко излагает суть вопроса, но не вступает в дискуссию и публикует «Пейзаж со всадниками» («Итальянский пейзаж с фигурами») как «Адриан ван Эмонт или Николас Фике» [8, с. 79–80].

Не занимаясь специально наследием этих художников, мы не можем претендовать на то, чтобы поставить точку в данном споре, но все же выскажем свои соображения. Гипотеза Ренкенса кажется нам сомнительной. Судя по эрмитажной картине, монограмму AVE крайне сложно, почти невозможно, принять за NE. Буквы написаны лигатурой, но четко различимы и никак не напоминают N и E. Нельзя игнорировать и свидетельства о том, что ван Эмонт писал пейзажи со стаффажем. В свою очередь, различия между приписываемыми ему жанровыми и пейзажными композициями вполне объяснимы их принадлежностью к разным жанрам и тем, что мастер ориентировался на разные тенденции в голландской живописи. В какой-то степени повторилась ситуация с рассмотренной выше «Ярмаркой» Э. ван дер Пула, когда кажется странным найти у мастера ночных пожаров картину на сюжет из деревенской жизни. Так и здесь в силу гипертрофированного представления об узкой жанрово-тематической специализации голландских мастеров представляется невозможным, чтобы ван Эмонт писал и италянизирующие пейзажи, и жанровые сцены, хотя в самом факте выхода за привычные границы нет ничего исключительного для многих художников Голландии золотого века. Поэтому концепцию Кузнецова ни в коем случае нельзя сбрасывать со счетов.

Помимо публикации опознанных произведений ван Эмонта в статье 1956 г. Ю. И. Кузнецов излагает известные на тот момент факты биографии художника, показывает связь его творчества с живописью Питера ван Лара и Яна Асселейна, оказавших на него влияние, и Фредерика де Мушерона, дружившего с ван Эмонтом и развившего созданный им тип аркадского пейзажа по мотивам итальянской природы. Для Кузнецова атрибуция произведения не была единственной целью, каждую работу он включает в контекст творческой эволюции художника и всего

<sup>1</sup> Подробнее см. об этом информацию на официальном сайте Государственного бюро художественной документации (RKD). Дата обращения сентябрь 11, 2023. [www.rkd.nl](http://www.rkd.nl).

голландского искусства. Поэтому закономерным было его обращение от изучения отдельных работ к исследованиям более широкого охвата. Таковы его монографические статьи о Николасе Берхеме (1960) и Николаусе Кньюфере (1965), первые и до сих пор единственные на русском языке аналитические обзоры их творчества.

Исследование о Н. Берхеме [17] основано на материалах эрмитажной коллекции, в которой находятся картины художника периода расцвета его творчества, демонстрирующие широту его жанрово-тематических интересов (пасторали, бытовые сцены, религиозные, аллегорические, мифологические сюжеты). Значительная часть их датирована, что позволяет выстроить четкую хронологическую последовательность, наглядно раскрывающую развитие художника на протяжении 20 лет: от «Благовестия пастухам» 1649 г. и относящейся к тому же времени очень необычной по сюжету для Берхема «Швеи» до «Аллегии осени» 1669 г. Творчество Берхема в статье Кузнецова предстает в многообразных связях с искусством современников: как с художественной средой Хаарлема в целом, так и с конкретными произведениями Рембрандта («Благовестие пастухам» и одноименные композиции последнего), Якоба Йорданса, работавшего в Хейс-тен-Бос, Класа Муйарта, бывшего одним из учителей Берхема.

Ю. И. Кузнецов одним из первых преодолел имевшую место в зарубежном и отечественном искусствознании равнодушную или негативную оценку итальянизирующего направления, в котором видели консервативную противоположность национальному пейзажу и бытовому жанру. Игнорирование роли «итальянистов» в развитии голландской школы он объясняет чрезмерно узким пониманием реализма и недостаточным вниманием исследователей к проблемам художественной формы. И в статье о Берхеме, и в других текстах, касающихся «итальянизма», он отдает должное мастерству художников, их умению передать солнечный свет, объединить ландшафт с фигурами людей и животных. Кузнецов подчеркивает, что в период расцвета голландской школы итальянизирующий пейзаж носил полнокровный, реалистический характер. Творчество Берхема привлекает ученого также самостоятельностью, независимостью авторской манеры от иностранных образцов (хоть Кузнецов и не отрицает у него моментов нарочитой «красивости» и идеализации).

В статье о Николаусе Кньюфере [18] Ю. И. Кузнецов основное внимание сосредоточил на особенностях сюжетно-тематического репертуара художника, немца по происхождению, но сформировавшегося и развивавшегося в русле утрехтской школы. Утрехтская школа в силу конфессионального положения города и его давних международных контактов была своего рода проводником во внешних связях голландского искусства. Через утрехтских мастеров в Голландию проникали зарубежные достижения, и наоборот, утрехтцы способствовали тому, чтобы новшества голландской школы распространялись в других европейских странах. Рассматривая Кньюфера как представителя утрехтской исторической живописи, исследователь делает важную оговорку: обосновавшись в Голландии, художник «заговорил на чужом для немецкого искусства языке, но в его творчестве до самых последних лет жизни давал себя знать сильный немецкий акцент» [18, с. 193].

Кузнецов показал, что для Кньюфера характерен весьма специфический выбор сюжетов: преимущественный интерес к Новому Завету, дидактические темы, взятые из Античности, интерес к аллегориям мира, войны, торговли, процветания наук и искусств (последнее исследователь связывает с юношескими впечатлениями

ми художника от событий Тридцатилетней войны), зачастую присутствие очень редких и замысловатых сюжетов. В Эрмитаже художник представлен типичными в этом смысле картинами исторического жанра: «Царица Савская перед Соломоном», «Геракл, отнимающий пояс у Ипполиты», «Зоровавель перед Дарием»<sup>2</sup>. Кузнецов раскрывает связь творчества мастера с литературой и театром, выявляет заимствования, сделанные Кньюпфером у других художников. Чрезвычайно важное значение имеет приложенный к статье каталог живописного и графического наследия Кньюпфера. Художнику должна была быть посвящена докторская диссертация Кузнецова, но работу над ней оборвала смерть ученого [2].

Небольшие по объему и адресованные широкой аудитории книги Ю. И. Кузнецова посвящены Адриану ван Остаде (1960) и Яну Стену (1964). Поскольку оба жанриста воплощали сложившиеся в бюргерском обществе эстетические и моральные ценности, автор особое внимание уделяет социальным аспектам их творчества [20; 21]. Способствует тому и жанр краткого научно-популярного текста, когда необходимо создать целостный творческий портрет мастера и нет необходимости и возможности углубляться в дискуссионные моменты иконографии и семантики или в обсуждение нюансов живописной манеры. Обзор творчества обоих художников строится вполне традиционно, по хронологии, с выделением ключевых тенденций и произведений. Отмечая качественную неравномерность созданного ван Остаде, искусствовед главную заслугу мастера видит в утверждении крестьянской темы как особой и развитой разновидности бытового жанра. Ван Остаде в тексте Кузнецова предстает как выразитель бюргерского взгляда на крестьян, изображает ли он их в ранних работах как грубых и низких существ или же показывает с симпатией и долей идеализации в зрелых и поздних произведениях.

Говоря о Я. Стене, искусствовед подчеркивает многообразие сюжетов, к которым обращался художник, показывавший жизнь не какого-либо одного сословия, а своего народа в целом. Эрмитаж располагает значительной по объему и разнообразной коллекцией работ художника. Этим произведениям Кузнецов ранее уже посвятил специальное исследование, опубликованное в «Ежегоднике Института истории искусств» за 1957 г. В книге 1964 г. была поставлена иная цель — создать творческий портрет художника, адресованный широкой аудитории. Автор акцентирует социально-критическую направленность творчества Стена, создает образ передового человека, борющегося своим талантом с пороками современности, пережитками феодализма и церковной псевдоморалью. В некоторых случаях Кузнецов явно преувеличивает данный момент. Так, по поводу картины Стена «Шарлатан», изображающей традиционную для нидерландского искусства сцену извлечения камня глупости, он пишет: «В конкретном эпизоде художник уловил типичную расстановку социальных сил буржуазной Голландии» [21], в заостренной форме показал союз церкви и государства. На наш взгляд, в этом, как и во многих других произведениях Стена, речь идет не столько о конкретных социальных пороках эпохи, сколько о несовершенстве человека вообще.

---

<sup>2</sup> В Эрмитаже хранится также «Пасторальный портрет мальчика и девочки», поступивший под именем Кньюпфера и имеющий его подпись, которую И. А. Соколова считает, скорее всего, фальшивой, потому что ни в композиции, ни в манере живописи нет черт, указывающих на авторство этого художника [19, с. 251–2].



Значительное внимание уделено истокам творчества Я. Стена, которые связаны с такими непохожими друг на друга художниками, как Ян ван Гойен, Николаус Кнюпфер, Адриан ван Остаде, Геррит Доу. Тем более оригинальным живописцем в таком контексте предстает Стен с присущими ему мастерством рассказчика, юмористической и сатирической направленностью.

Эти книги демонстрируют незаурядное мастерство популяризатора, свойственное Ю. И. Кузнецову. Он пишет лаконично и эмоционально, находит возможность осветить все существенные аспекты творчества своих героев, умеет дать конкретному произведению запоминающуюся характеристику и сформировать целостное представление о творчестве художника.

Весомый вклад сделан Ю. И. Кузнецовым в изучение творчества Рембрандта. Его исследования о двух эрмитажных произведениях художника — «Притче о работниках на винограднике» и «Данае» — сочетают пристальный, сфокусированный на деталях взгляд музейного специалиста и широкий, панорамный взгляд историка, охватывающий огромный сопоставительный материал.

Основы отечественного рембрандтоведения были заложены еще в конце XIX в., а в 1930-х годах научный интерес к Рембрандту в нашей стране пережил бурный всплеск, во многом стимулированный очередным юбилеем художника. На этом этапе советским искусствоведам было важно, опираясь в фактографическом плане на достижения западных коллег, сформулировать новый взгляд на художника как демократа и гуманиста, сочувствующего простому народу и показывающего драматичные коллизии бытия, сохраняя при этом веру в духовную силу и моральную высоту человека [22]. В 1950–1960-х годах вектор исследовательской мысли изменился, наступило время для углубленного изучения произведений мастера и его школы, находящихся в нашей стране. Положительную роль вновь сыграла юбилейная дата 1956 г., на которую масштабными выставками откликнулись Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Эрмитаж.

Обращаясь к картине «Притча о работниках на винограднике», Ю. И. Кузнецов ставит перед собой две задачи: показать место произведения в иконографии сюжета до и после Рембрандта и установить связь образа с окружающей художника социальной действительностью [23]. Ученый кратко характеризует изображенные сцен притчи в искусстве Средневековья и Ренессанса, у Яна Пейнаса, первым из голландцев взявшегося за этот сюжет, и Питера ван Лара, чья картина носит сугубо жанровую трактовку и в мельчайших деталях воспроизводит хорошо знакомый художнику итальянский быт. В свою очередь, картина Рембрандта оказала воздействие на трактовку притчи голландскими художниками, и Кузнецов подробно разбирает эти произведения с точки зрения образного строя, социальной направленности, близости к Рембрандту.

Интерес художника к притче Ю. И. Кузнецов связывает с социальной действительностью Голландии, тяжелым положением работников мануфактур и конкретно — с выступлениями рабочих за свои права в конце 1630-х годов. Общественная обстановка «могла послужить Рембрандту не только импульсом к созданию картины, но и дала ему возможность так глубоко раскрыть типические обстоятельства и характеры» [23, с. 67]. Художник занимает сторону рабочих, и объективное содержание его картины вступило в противоречие с изначальной идеей притчи.

Схожую с позицией Ю. И. Кузнецова мысль ранее высказал, правда, вскользь, без аргументации, Б. Р. Виппер в очерке о раннем творчестве Рембрандта, завершающем монографию «Становление реализма в голландской живописи XVII века» (1957). Он уверен, что «перед нами под видом евангельской притчи — современная художнику жанровая сцена» [24, с. 317]. Виппер не проводит прямой связи между картиной и борьбой рабочих за свои права, но в примечании отмечает, что «Притча...», как и берлинская «Проповедь Иоанна Крестителя», написаны накануне волнений среди амстердамских подмастерьев-суконщиков [24, с. 329]. «В обеих картинах главным героем является простой народ, а главной темой — тема угнетения бедняка, тема контраста между богатством и бедностью, между эксплуататорами и эксплуатируемыми» [24, с. 316].

Изучение Ю. И. Кузнецовым «Данаи» — пример комплексного подхода, объединяющего стилистический анализ, вопросы иконографии, биографический материал и результаты лабораторного исследования произведения. Благодаря этому удалось с исчерпывающей полнотой выявить авторский замысел, проследить творческую историю картины и поставить наконец точку в длившейся сто лет дискуссии о том, кого изобразил художник [25]. Исследователями на роль героини полотна предлагались, кроме Данаи, еще десять библейских и античных персонажей. Ю. И. Кузнецов последовательно рассматривает и обоснованно отвергает все эти версии, начиная с предположения В. фон Боде о том, что на картине изображена Сара, и заканчивая новейшими на тот момент идентификациями К. Бриер-Мим (Лия, ожидающая Иакова), Н. Макларена (Семела), А. Членова (Вирсавия, ожидающая Давида при первом свидании) [26]. В пользу традиционного прочтения сюжета он приводит особенности иконографии Данаи в западноевропейском искусстве (собран весьма обширный сравнительный материал) и — главное — результаты рентгенографии, помогшей обнаружить в первоначальном варианте картины золотой дождь в виде нанесенных золотистой охрой капель, удаленный затем автором. Дополнительным доводом в пользу того, что перед нами именно Даная, Кузнецов называет соблюдавшееся голландскими художниками XVII в. неписаное правило, допускавшее в библейских сюжетах изображение женской наготы только в сценах «Сусанна и старцы» и «Вирсавия за туалетом».

Также Ю. И. Кузнецов обратил внимание на стилистические различия между участками живописи, что подтвердилось и рентгенограммой, показавшей очень значительные изменения, включая внешность Данаи. Отсюда следует убедительный вывод о том, что созданная в 1636 г. картина спустя десятилетие была кардинально переработана художником, и героиня, первоначально имевшая несомненное сходство с Саскией ван Эйленбурх, получила новый облик, по-видимому, имеющий сходство с чертами Гертье Диркс (во всяком случае, та же модель предстает и на других работах Рембрандта второй половины 1640-х годов). При этом исследователь подчеркивает, что переработка произведения была обусловлена не только обстоятельствами частной жизни художника, но и его творческой эволюцией. Изменения претерпела не только внешность героини, но и сам образный строй полотна: от наглядности и элементов фантастики к психологическому раскрытию ситуации.

Запоздалым откликом на книгу Ю. И. Кузнецова о «Даная», вышедшую в 1970 г., стала статья В. Сложеникина (1976), решившего в очередной раз оспорить тради-

ционную идентификацию сюжета картины [27]. Он считает, что Рембрандт изобразил жену Кандавла, ожидающую Гигеса. На наш взгляд, исследование Кузнецова расставило все точки над *i* и превратило дальнейшие дискуссии в бесплодную интеллектуальную игру. Нет сомнений в том, что авторский замысел предполагал именно изображение Данаи, и при переработке изменились черты лица героини и детали композиции, но не сюжет. Удаление золотого дождя помогло художнику уйти от барочной многословности его произведений 1630-х годов и достичь естественности и психологической глубины образа.

Еще одним направлением деятельности Ю. И. Кузнецова стало изучение коллекции фламандского и голландского рисунка в Эрмитаже. В этом деле он выступил как достойный продолжатель М. В. Доброклонского (1886–1964), заложившего в музее еще в 1920–1930-х годах основы изучения западноевропейской оригинальной графики. М. В. Доброклонским были каталогизированы хранящиеся в Эрмитаже рисунки Рубенса (1940) и Рембрандта (1940), позднее увидел свет каталог собрания фламандского рисунка (1955). Научной обработкой коллекции голландского рисунка занималась также К. А. Агафонова (1903–1964), которую интересовали произведения пейзажистов, мастеров бытового жанра, Рембрандта и его школы. Она опубликовала ряд статей, но какого-либо крупного труда не создала. У Кузнецова была возможность опереться на опыт предшественников, и в то же время оставался огромный простор для дальнейших изысканий.

Он был одним из инициаторов и организаторов масштабной выставки фламандского и голландского рисунка из фондов Государственного Эрмитажа и ГМИИ им. А. С. Пушкина, показанной в 1972–1973 гг. в Брюсселе, Роттердаме и Париже. В ответ на нее в Советский Союз была привезена выставка рисунков из собраний Бельгии, Голландии и Нидерландского института в Париже (1974) [28]. Тогда же на отдельной выставке в Эрмитаже, подготовленной Кузнецовым, были продемонстрированы голландские и фламандские рисунки из фондов музея [29].

Нет необходимости перечислять все атрибуции, сделанные Кузнецовым и опубликованные в каталоге этой экспозиции. Остановимся на одном моменте — определении рисунков Луиса де Колери, мастера, чье творчество было открыто и изучено только в XX в. и до сих пор вызывает атрибуционные дискуссии. В составе приобретенного для Эрмитажа Екатериной II собрания К. Кобенцля есть группа стилистически однородных листов, числившихся у коллекционера под именем Д. Винкбоонса. Данная атрибуция сохранялась до середины XX в., когда в ней усомнился М. В. Доброклонский, не предживший, однако, нового имени автора. Рисунки, аналогичные по манере и приписанные либо Винкбоонсу, либо Денису ван Алслоту, имеются в музеях и частных собраниях Германии, Голландии, Англии, Швеции. Автор данной группы произведений получил условное имя «Мастер эрмитажного альбома набросков». Кузнецов приписал эти рисунки Луису де Колери на основании их сходства с картинами мастера. Его мнение нашло поддержку у зарубежных специалистов и до сравнительно недавнего времени не оспаривалось. Однако в публикации Д. Божана (D. Beaujean, 1998) сделана попытка доказать, что де Колери и безымянный Мастер эрмитажного альбома набросков являются разными персонами. На наш взгляд, этот вопрос требует дополнительных исследований [30].

В искусстве де Колери сложился устойчивый круг сюжетов, в котором главное место занимали светские галантные сцены, часто имевшие аллегорический или на-

зидательный подтекст. В его произведениях присутствуют узнаваемые типажи персонажей, повторяющиеся пространственные решения. Именно эта устойчивость творческой индивидуальности де Колери позволила Ю. И. Кузнецову путем сравнения живописных работ и рисунков (а не рисунков с рисунками же) атрибутировать графические произведения мастера в Эрмитаже, открыв тем самым целый пласт в наследии художника.

Две работы — выставочный каталог и монография — посвящены Ю. И. Кузнецовым рисункам Рубенса. Исследователя интересовали не только произведения, хранящиеся в нашей стране, но и в целом графическое наследие великого фламандца. На выставке, состоявшейся в 1965 г. к 325-летию со дня смерти художника, были собраны вместе все находящиеся в отечественных собраниях — в Эрмитаже и ГМИИ им. А. С. Пушкина — рисунки мастера [31]. Включая гравюру Яна Витдука «Встреча Авраама и Мельхиседека», на которой Рубенс дорисовал фигуру паж, и автограф письма Рубенса Франсуа Дюкенуа, это более 40 листов (некоторые имеют изображения и на обороте), относящихся к разным жанрам и разным периодам творчества художника. В совокупности они дают яркое представление о Рубенсе-рисовальщике, раскрывают его мастерство портретиста и пейзажиста, демонстрируют многообразие графических техник и приемов. Большинство листов связано с работой над картинами. В предисловии к каталогу Кузнецов подчеркивает, что у Рубенса деятельность рисовальщика всегда была подчинена деятельности живописца. Работы художника из российских собраний наглядно подтверждают этот тезис.

Разумеется, ни одно даже самое богатое музейное собрание не способно дать исчерпывающего представления о явлении такого масштаба и многогранности, как графика Рубенса, поэтому вполне закономерно обращение Ю. И. Кузнецова к этой теме на более широком материале. Его книга «Рисунки Рубенса» (1974) сочетает особенности монографии и аннотированного альбома, что позволило показать уникальность каждого из публикуемых произведений и вместе с тем осветить эволюцию Рубенса-рисовальщика, показать типологию его графических работ, специфику творческого метода, тесную связь рисунка с живописью [32]. Этот труд удачно сочетает сугубо научные и просветительские цели. Издание познакомило советского читателя с листами Рубенса из Лувра, Берлинского гравюрного кабинета, Музея Бойманса — ван Бейнингена (Роттердам), галереи «Альбертина» (Вена), английских и американских собраний. Они подобраны так, чтобы продемонстрировать всю широту тематического, стилистического и функционального диапазона рисунков мастера: от беглого наброска, фиксирующего композиционную идею в общих чертах, до модели, как эрмитажное «Побиение камнями Св. Стефана» или «Крещение Христа» из Лувра. Раскрывая реалистический и гуманистический характер творчества мастера, Кузнецов значительное внимание уделяет портретным образам, пейзажным этюдам и бытовым зарисовкам. Талант искусствоведа, сочетающий, о чем уже говорилось, скрупулезную точность музейного работника и стремление к широте взгляда, как нельзя лучше подходил для решения такой задачи.

Вместе со специалистом по искусству итальянского барокко Вальтером Фиццумом Ю. И. Кузнецов был научным редактором серии «Рисунки старых мастеров» — уникального издательского проекта, осуществленного миланской фирмой Fratelli Fabbri Editori и советским издательством «Изобразительное искусство». 14 выпусков, подготовленных учеными разных стран, освещают историю европейского

рисунка от Раннего Возрождения до конца XVIII столетия. Кузнецову в этой серии принадлежит работа о нидерландском рисунке XV–XVII вв. [33].

Рисунок XV столетия он характеризует очень кратко, отмечая его подчиненность живописи и не вдаваясь в сложные вопросы типологии работ и функционирования рисунка в связи со спецификой организации нидерландских художественных мастерских. Кузнецов предполагает, что незавершенность «Святой Варвары» Яна ван Эйка могла быть сознательным актом и поэтому «может считаться первым свидетельством признания за рисунком самостоятельной эстетической ценности» [33, с. 8]. Вопрос этот до сих пор остается открытым. Крупнейший современный специалист по искусству ван Эйка Т. Х. Борхерт склоняется к мысли, что картина не была задумана художником такой и просто осталась незавершенной [34, с. 64]. Упомянув работы ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Гуго ван дер Гуса, Кузнецов особо выделяет Иеронима Босха как художника, внесшего в рисунок много нового.

Переходя к XVI столетию, он рассматривает романизм как закономерное и необходимое явление, воздерживаясь от упреков в несамостоятельности в адрес его представителей. О Питере Брейгеле Старшем пишет довольно кратко. Очень метко охарактеризовал Кузнецов маньеристов второй половины XVI — начала XVII в., которые «были виртуозными рисовальщиками, обладавшими богатой фантазией и живым умом, но пониженным интересом к реальной жизни и живой натуре» [33, с. 14]. Из этой плеяды мастеров он выделяет Хендрика Гольциуса, «сумевшего сочетать национальные и интернациональные традиции, причудливую изысканность фигурных композиций с реалистическим, правдивым портретом, фантазию с точной штудией природы, животных и растений» [33, с. 15].

Исследователь дает подробный обзор фламандского рисунка и приходит к чрезвычайно важному выводу: «Все типы рисунка, существовавшие во Фландрии, за исключением пейзажного рисунка, были подчинены живописи» [33, с. 20]. Эта зависимость проявилась и в тематике графического творчества. Именно она, по мнению Кузнецова, определяет место рисунка в эволюции фламандской школы: он «не стал и не мог стать опытным полем фламандского искусства, на котором бы рождались новые темы, проверялись новые приемы и создавались самостоятельные произведения» [33, с. 21]. Иная ситуация сложилась в Голландии, где «рисунок начинает высвобождаться из тесных пут живописи, а также и печатной графики» [33, с. 21]. Долгая подготовительная работа над картиной, как было у фламандских мастеров, голландским художникам стала, как правило, не нужна, поэтому в их практике почти исчезают моделло и тщательный натурный этюд, однако получает самостоятельное значение портретный и пейзажный рисунок. Наследие голландских художников Кузнецов рассматривает по жанрам, главное внимание по понятным причинам концентрируя на Рембрандте. Его рисунки он рассматривает как своеобразный «дневник», в котором художник откликался на события своей и общественной жизни, фиксировал мысли и образы, возникшие при чтении Библии или во время прогулки в окрестностях Амстердама, и как «картотеку», из которой затем черпались образы и мотивы.

В 1984 г. вышел в свет составленный И. В. Линник альбом-каталог «Голландская живопись в музеях Советского Союза», где опубликованы произведения как из Эрмитажа и ГМИИ им. А. С. Пушкина, так и из музеев провинции [35]. Они подобраны так, чтобы показать жанровое и тематическое богатство голландской жи-

вописи. Ю. И. Кузнецов написал для этого альбома вступительную статью. Ранее он уже имел опыт подготовки подобного издания [36]. Надо отметить, что в 1950–1980-х годах решающую роль в исследовании и публикации фламандских и голландских картин из региональных музеев нашей страны сыграли ленинградские и московские искусствоведы. Кузнецов был в их числе [37]. Благодаря им были введены в научный оборот многие произведения, возрастало внимание сотрудников региональных музеев к западноевропейским разделам своих фондов, что закладывало основы для дальнейшего изучения коллекций.

Мастерство Ю. И. Кузнецова как популяризатора в полной мере проявилось в путеводителе по голландской экспозиции Государственного Эрмитажа, выдержавшем несколько переизданий [38]. Общеизвестно, насколько велика и разнообразна коллекция голландской живописи музея — она занимает одно из первых мест в мире. Неслучайно только в настоящее время, после примерно 150-летней истории изучения этого собрания, стала возможна публикация его полного научного каталога. Этот грандиозный труд взяла на себя И. А. Соколова. Ю. И. Кузнецов знал эту коллекцию, как мало кто другой. Вопросы экспозиционного дела не были для него в числе приоритетных, но и в них он разбирался профессионально. В одной из его статей рассматривается взаимосвязь атрибуционной практики и специфики построения музейной экспозиции, на ряде примеров демонстрируется, как неверная атрибуция ведет к неверному месту произведения в экспозиции и ошибочному восприятию образа [39].

Путеводитель представляет собой, по сути, краткую историю голландской живописи, охватывающую хронологию от периода становления национальной школы до ее постепенного угасания в начале XVIII в. и изложенную на материале одного собрания. Автор не просто комментирует представленные в музейных залах произведения, а создает целостную панораму развития голландского искусства, показывая не только его вершины, но и «средний слой», уделяя внимание различным стилистическим направлениям, взаимодействию старого и нового, национального и пришедшего из-за границы. Сочетая хронологический и жанрово-тематический подходы, он анализирует состояние того или иного жанра на определенном этапе эволюции голландской школы, при этом никогда не удаляется в исторические экскурсы слишком далеко от конкретных произведений. Ю. И. Кузнецов использует весьма гибкие коммуникативные стратегии, в одних случаях останавливаясь на истории бытования картины, в других — давая образу историко-бытовой или социально-психологический комментарий, в третьих же ставя акцент на чисто эстетических качествах живописи. Благодаря этому путеводитель перерастает задачу информационного сопровождения экспозиции, становясь кратким, но чрезвычайно убедительным и эффективным введением в историю голландского искусства.

Завершая предпринятый нами обзор, постараемся сформулировать те методологические принципы, на которых основываются работы Ю. И. Кузнецова. Он специально не высказывался по вопросам исследовательского метода, но в его трудах на практике применяется определенная система методологических установок. Она несложна в философско-теоретическом плане, но плодотворна.

Во-первых, он не был сторонником какой-либо одной парадигмы в изучении искусства старых мастеров. В его работах наряду с традиционным образно-стилистическим анализом применяются элементы социологического и культурологи-

ческого подходов, большое внимание уделяется иконографии и культурной традиции. Понятие «комплексный подход», ставшее сейчас штампом, встречающимся едва ли не в каждой диссертации по гуманитарным наукам, было наполнено для него вполне конкретным смыслом. Не прошел Ю. И. Кузнецов также мимо достижений иконологии, которая в середине XX в. становится новым и все более активно используемым инструментом для изучения искусства Голландии. Открытие семантической многослойности реалистически убедительных образов голландского искусства и становление нового взгляда ученых на специфику голландского реализма произошли, что называется, у него на глазах. Насколько можно судить по его публикациям, непосредственного участия в дискуссиях о скрытых смыслах голландских картин он не принимал, но некоторые работы искусствоведа построены именно на иконологической интерпретации. Так произошло, например, с картиной «Ученый в кабинете» в собрании Серпуховского историко-художественного музея, которую Ю. И. Кузнецов опознал еще в 1959 г. (устно) как произведение Изака де Яудервилле, одного из ранних учеников Рембрандта. Впоследствии в сборнике в честь Яна Бялостоцкого (1981) он опубликовал о ней специальное исследование, аргументирующее атрибуцию и раскрывающее смысл картины как изображения *Melancholia Secunda* — меланхолии «второго уровня», свойственной ученым и философам (подробнее о картине см.: [40, с. 63–4]). Не отвергая иконологического подхода, он вместе с тем не делал поиск скрытых смыслов самоцелью исследования. В понимании Ю. И. Кузнецова главным источником вдохновения и художественной образности для голландских мастеров оставалась реальная действительность, а не сопутствующие морально-религиозные или философские идеи.

Во-вторых, и об этом мы уже не раз упоминали, всестороннее изучение отдельного произведения всегда сочеталось у Ю. И. Кузнецова с вниманием к контексту. Занимаясь атрибуцией одной картины, он словно держал в памяти всю историю голландской живописи, и это было одним из важнейших факторов, обеспечивавших достоверность предлагаемых им определений авторства. Атрибуции Кузнецова основаны не только на моментах сходства между произведениями, но еще и на том принципе, что каждый художник занимает строго определенное место в общем процессе развития национальной школы, а каждому произведению принадлежит строго определенное место в творческой эволюции его автора. Такой подход позволил, к примеру, открыть наследие А. ван Эмонта, ранее известного лишь по письменным источникам. Вместе с тем принцип жесткого детерминизма не был возведен Кузнецовым в абсолют, поскольку у каждого художника могут быть различные отклонения от магистральной линии творчества. Помещение изучаемой работы в контекст — одновременно инструмент исследования и надежное средство для верификации выводов.

Отсюда проистекает третья черта, характерная для исследовательского метода Ю. И. Кузнецова, — интерес к творческим связям и взаимовлияниям, проявляющимся в прямых заимствованиях, косвенных аллюзиях, моментах стилистического сходства.

Наконец, необходимо подчеркнуть, что все эти моменты выступают в его работах в единстве, без необоснованного превалирования одного подхода над другими. Это позволило ученому избежать методологического эклектизма и сохранить — при всей строгости анализа — ощущение художественного образа как целостного и одухотворенного организма.

О Ю. И. Кузнецове следует говорить как о ярком представителе ленинградской — петербургской искусствоведческой школы. Здесь не место подробно рассматривать границы и специфику данного феномена. Отметим только две фундаментальные черты, свойственные этой научной традиции: теснейшая связь академической науки с музейной практикой, что было заложено еще поколением М. В. Доброклонского и В. Ф. Левинсона-Лессинга, и установка не столько на широкие историко-теоретические обобщения, сколько на всестороннее изучение отдельных явлений, методологию детальной реконструкции историко-художественного процесса. Именно эти качества характеризуют исследовательскую работу Ю. И. Кузнецова.

В советском искусствознании изучение голландского и фламандского искусства шло многообразными путями. Наряду с интенсивными атрибуционными исследованиями создавались труды обобщающего характера (Б. Р. Виппер), разрабатывались историко-теоретические вопросы специфики голландского реализма в контексте стилового развития западноевропейского искусства XVII в. и становления немифологической художественной тематики (Е. И. Ротенберг), изучались отдельные жанры (Е. Ю. Фехнер, Ю. А. Тарасов). Ю. И. Кузнецов выбрал в науке свой путь и достиг на нем незаурядных результатов.

## Литература

1. Ямщиков, Савелий. *Спасенная красота. Рассказы о реставрации памятников искусства*. М.: Просвещение, 1986.
2. Новосельская, Ирина. “Ю. И. Кузнецов. 1920–1984”. *Сообщения Государственного Эрмитажа*, no. 52 (1987): 95.
3. Кузнецов, Юрий. “Картина Карла Андреаса Рутхарта”. *Сообщения Государственного Эрмитажа*, no. 6 (1954): 23–4.
4. Кузнецов, Юрий. “Вновь определенная картина А. Бегейна”. *Сообщения Государственного Эрмитажа*, no. 15 (1959): 29–32.
5. Соколова, Ирина. *Голландская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции*. 5 томов. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017, т. 1: Алдеверелд — Винк.
6. Кузнецов, Юрий. “Вновь определенная картина Корнелиса Бега”. *Сообщения Государственного Эрмитажа*, no. 8 (1955): 21–2.
7. Кузнецов, Юрий. “Новый тип картины у Эгберта ван дер Пуля”. *Сообщения Государственного Эрмитажа*, no. 11 (1957): 29–31.
8. Соколова, Ирина. *Голландская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции*. 5 томов. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023, т. 5: Хондекутер — Янсенс — Неизвестные голландские художники. Справочные материалы.
9. Кузнецов, Юрий. “Новые произведения Яна ван Скореля”. *Искусство*, no. 9 (1959): 65–72.
10. Егорова, Ксения. *Нидерланды. XV–XVI века. Фландрия. XVII–XVIII века. Бельгия. XIX–XX века. Собрание живописи*. М.: [б. и.], 1998.
11. *Ульяновский областной художественный музей. Альбом*. Авт. вступ. ст. Татьяна Верещагина. Ульяновск: Ульяновский Дом печати, 2000.
12. Кузнецов, Юрий. “Адриан ван Эмонт”. В изд. *Труды Государственного Эрмитажа. Т. 1. Западно-европейское искусство*, 129–58. М.: Искусство, 1956, вып. 1.
13. Renkens, B. J. A. “Nikolaes Ficke en een Haarlemse monogrammist”. *Oud Holland* 69, no. 2 (1954): 115–23.
14. Кузнецов, Юрий. “Новое об Адриане ван Эмонте”. В изд. *Западноевропейское искусство. Сборник статей*, ред. Антонина Изергина и Николай Никулин, 97–101. Л.: Аврора, 1970.
15. Стадничук, Нина. *Государственный музей-заповедник «Павловск». Полный каталог коллекции. Т. 5. Живопись. Вып. 1. Живопись Голландии и Фландрии XVI–XVIII веков*. СПб.: Гос. музей-заповедник «Павловск», 2009.
16. Machytka, Lubor. “Der Maler Adriaen van Eemont”. *Oud Holland* 106, no. 4 (1992): 188–90.



17. Кузнецов, Юрий. “Клас Берхем и его произведения в собрании Государственного Эрмитажа”. В сб. *Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования*, 325–55. М.: Академия наук СССР, 1960.
18. Кузнецов, Юрий. “Николаус Кнюпфер. Биография, темы и источники творчества, каталог произведений”. В изд. *Труды Государственного Эрмитажа. Т. 8. Западноевропейское искусство*, 187–232. Л.; М.: Советский художник, 1965, вып. 3.
19. Соколова, Ирина. *Голландская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции*. 5 томов. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017, т. 2: Винкбонс — Люст.
20. Кузнецов, Юрий. *Адриан ван Остаде*. М.: Изобразительное искусство, 1960.
21. Кузнецов, Юрий. *Ян Стен. Альбом*. М.; Л.: Советский художник, 1964.
22. Акимов, Сергей. “Рембрандт в публикациях советских искусствоведов 1930-х годов”. В сб. *Ценностные приоритеты и гражданская активность: рефлексии и реализация в науке, литературе и искусстве — от эпохи Н. А. Добролюбова до современности*, ред. Галина Дмитриевская и Владимир Строецкий, 159–70. Н. Новгород: Гладкова О. В., 2018.
23. Кузнецов, Юрий. “Картина Рембрандта ‘Притча о работниках на винограднике’”. В изд. *Труды Государственного Эрмитажа. Т. 6. Западноевропейское искусство*, 60–88. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1961, вып. 2.
24. Виппер, Борис. *Становление реализма в голландской живописи XVII в.* М.; Л.: Искусство, 1957.
25. Кузнецов, Юрий. *Загадки «Данаи»*. К истории создания картины Рембрандта. Л.: Искусство, 1970.
26. Членов, А. “Кто героиня эрмитажной картины Рембрандта”. *Искусство*, по. 6 (1960): 51–9.
27. Сложеникин, В. “Все же это не ‘Даная’. О картине Рембрандта под названием ‘Даная’”. *Искусство*, по. 9 (1976): 61–3.
28. Данилова, Ирина, ред. *Рисунки фламандских и голландских мастеров XVII века. Из музеев Бельгии, Голландии и Нидерландского института в Париже. Каталог выставки*. М.: Советский художник, 1974.
29. Кузнецов, Юрий. *Фламандский и голландский рисунок XVII века в Эрмитаже. Каталог выставки*. Л.: Аврора, 1974.
30. Акимов, Сергей. “Об истории изучения произведений Луиса де Колери в российских музеях”. В сб. *XXVI Крымские искусствоведческие чтения. Материалы республ. науч.-практ. конф., 14–15 октября 2021 г.*, 55–64. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2021.
31. Кузнецов, Юрий. *Рисунки Рубенса из музеев СССР. К 325-летию со дня смерти художника*. Л.; М.: Советский художник, 1965.
32. Кузнецов, Юрий. *Рисунки Рубенса*. М.: Искусство, 1974.
33. Кузнецов, Юрий. *Шедевры Фландрии и Голландии*. М.: Изобразительное искусство, 1981.
34. Борхерт, Тиль-Хольгер. *Ян ван Эйк*. Пер. с англ. Я. Лагузинской. М.: Арт-Родник, 2009.
35. Кузнецов, Юрий, и Ирина Линник. *Голландская живопись в музеях Советского Союза*. Л.: Аврора, 1984.
36. Кузнецов, Юрий. *Голландская живопись XVII века в музеях СССР*. М.: Изогиз, 1959.
37. Акимов, Сергей. “Из истории изучения коллекций фламандской и голландской живописи XVII столетия в региональных музеях России”. В сб. *Жизнь провинции: история и современность. Сб. ст. по материалам Всерос. науч. конф.*, 151–60. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского, 2019.
38. Кузнецов, Юрий. *Голландская живопись XVII–XVIII веков в Эрмитаже. Очерк-путеводитель*. 3-е изд, испр. и доп. Л.: Искусство, 1988.
39. Кузнецов, Юрий. “Атрибуционная работа в художественном музее. Атрибуция и экспозиция”. В сб. *Музей — 1. Художественные собрания СССР*, сост. Лидия Срибнис, 11–3. М.: Советский художник, 1980.
40. Садков, Вадим. *Западноевропейская живопись и скульптуры XVI–XIX веков. Научный каталог. Серпуховский историко-художественный музей*. 2 тома. Подольск: [б. и.], 1995, т. 2: Текст.

Статья поступила в редакцию 15 ноября 2023 г.;  
рекомендована к печати 6 мая 2024 г.

Контактная информация:

Акимов Сергей Сергеевич — канд. искусствоведения, доц.;  
<https://orcid.org/0009-0008-3806-2027>, [ss.akimov@mail.ru](mailto:ss.akimov@mail.ru)

## Yu. I. Kuznetsov — Investigator of the 17<sup>th</sup> Century Dutch and Flemish Art

S. S. Akimov

A. S. Pushkin School of Arts and Crafts “Izograph”,  
11, ul. Ulyanova, Nizhny Novgorod, 603005, Russian Federation

**For citation:** Akimov, Sergey. “Yu. I. Kuznetsov — Investigator of the 17<sup>th</sup> Century Dutch and Flemish Art”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 3 (2024): 523–542.  
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.305> (In Russian)

The article is devoted to the scientific heritage of Yuriy Kuznetsov, the outstanding Soviet art historian, and aims to show his contribution into investigations of the 17<sup>th</sup> century Dutch and Flemish art, which was the main field in his professional interests. The author traces Kuznetsov's path in the science for about 30 years, identifies and describes thematic lines of his researches and shows the importance of his works for the development of Netherlandish studies in Russia. Being a brilliant master of attribution, Kuznetsov established the authorship of many Dutch pictures in the state Hermitage (where he worked since 1947 until his death) and in the funds of regional museums. He published investigations about Nicolaus Knüpfer, Adriaen van Ostade, Jan Steen, Nicolaes Berhem and other figures of Italianized trend in Dutch school. His monograph about Rembrandt's picture “Danae” in the Hermitage collection is a classic example of a comprehensive study of art work (1970). The combination of stylistic and iconographic analysis with results of technological examination and involvement of biographical data made it possible to definitively identify the plot of this picture and reveal its history, connected with the creative evolution and private life of the painter. Kuznetsov also studied Flemish and Dutch drawings with success. Works of Rubens's graphics (1965, 1974) and the book covering the development of drawings in the Netherlands in the 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries (1981, sole in Russian science to now days) are the most important in this part of his legacy. Kuznetsov was the organizer of number exhibitions dedicated to the masters of Flanders and Holland, the author of guide-book to the Dutch exposition in Hermitage. The methodology of his researches combines close attention to every art work and broad cultural outlook, interest to creative connections and influences between masters. Kuznetsov's scientific activity by its intensity, variety of subjects and outstanding results has to call one of the great pages in historiography of Flemish and Dutch art.

**Keywords:** Yu. I. Kuznetsov, art of the 17<sup>th</sup> century, Flanders, Holland, Rubens, Rembrandt, painting, drawing, attribution, the State Hermitage.

### References

1. Iamshchikov, Savelii. *The Saved Beauty. Essays about Restoration of Monuments of Art*. Moscow: Prosvetshenie Publ., 1986. (In Russian)
2. Novosel'skaia, Irina. “Yu. I. Kuznetsov. 1920–1984”. *Soobscheniia Gosudarstvennogo Ermitazha*, no. 52 (1987): 95. (In Russian)
3. Kuznetsov, Yuriy. “The Picture by Carl Andreas Ruthart”. *Soobschenia Gosudarstvennogo Ermitazha*, no. 6 (1954): 23–4. (In Russian)
4. Kuznetsov, Yuriy. “The New Attributed Picture by A. Begeyn”. *Soobscheniia Gosudarstvennogo Ermitazha*, no. 15 (1959): 29–32. (In Russian)
5. Sokolova, Irina. *The Dutch Painting of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries. Catalogue of the Collection*. 5 vols. St. Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2017, vol. 1: Aldevereld — Wink. (In Russian)
6. Kuznetsov, Yuriy. “The New Attributed Picture by Cornelis Bega”. *Soobscheniia Gosudarstvennogo Ermitazha*, no. 8 (1955): 21–2. (In Russian)
7. Kuznetsov, Yuriy. “The New Type of Picture by Egbert van der Poel”. *Soobscheniia Gosudarstvennogo Ermitazha*, no. 11 (1957): 29–31. (In Russian)

8. Sokolova, Irina. *The Dutch Painting of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries. Catalogue of the Collection*. 5 vols. St. Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2023, vol. 5: Hondekuter — Janssens — Unknown Dutch painters, Reference. (In Russian)
9. Kuznetsov, Yuriy. "The New works by Jan van Scorel". *Iskusstvo*, no. 9 (1959): 65–72. (In Russian)
10. Egorova, Kseniia. *Netherlands. 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries. Flanders. 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries. Belgium. 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries. Collection of Painting*. Moscow: [s. n.], 1998. (In Russian)
11. *The Ulyanovsk Regional Art Museum. Album*. Introd. art. by Tat'iana Vereshchagin. Ulyanovsk: Ul'ianovskii Dom pečhati Publ., 2000.
12. Kuznetsov, Yuriy. "Adriaen van Emont". In *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. Vol. 1. West-European Art*, 129–58. Moscow: Iskusstvo Publ., 1956, iss. 1. (In Russian)
13. Renkens, B. J. A. "Nikolaes Ficke en een Haarlemse monogrammist". *Oud Holland* 69, no. 2 (1954): 115–23.
14. Kuznetsov, Yuriy. "New Data about Adriaen van Emont". In *Zapadnoevropeiskoe iskusstvo. Sbornik statei*, eds Antonina Izergina and Nikolai Nikulin, 97–101. Leningrad: Avrora Publ., 1970. (In Russian)
15. Stadnichuk, Nina. *The State Museum Reserve "Pavlovsk". Catalogue of All Collections. Vol. 5. Painting. Iss. 1. Painting of Holland and Flanders of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries*. St. Petersburg: Gosudarstvennyi muzei-zapovednik "Pavlovsk" Publ., 2009. (In Russian)
16. Machytka, Lubor. "Der Maler Adriaen van Eemont". *Oud Holland* 106, no. 4 (1992): 188–90.
17. Kuznetsov, Yuriy. "Claes Berhem and his works in the State Hermitage Collection". In *Iz istorii russkogo i zapadnoevropeiskogo iskusstva. Materialy i issledovaniia*, 325–55. Moscow: Akademiia nauk SSSR Publ., 1960. (In Russian)
18. Kuznetsov, Yuriy. "Nicolaus Knüpfer. Biography, Themes and Sources of Works, Catalogue". *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. Vol. 8. West-European Art*, 187–232. Leningrad; Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1965, iss. 3. (In Russian)
19. Sokolova, Irina. *The Dutch Painting of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries. Catalogue of the Collection*. 5 vols. St. Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2017, vol. 2: Winkbones — Lust. (In Russian)
20. Kuznetsov, Yuriy. *Adriaen van Ostade*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ., 1960. (In Russian)
21. Kuznetsov, Yuriy. *Jan Steen. Album*. Leningrad; Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1964. (In Russian)
22. Akimov, Sergey. "Rembrandt in publications by Soviet Art Historians in 1930s". In *Tsenmostnye priority i grazhdanskaia aktivnost': refleksii i realizatsiia v nauke, literature i iskusstve — ot epokhi N. A. Dobroliubova do sovremennosti*, eds Galina Dmitrievskaia and Vladimir Strogetskii, 159–70. Nizhny Novgorod: Gladkova O. V. Publ., 2018. (In Russian)
23. Kuznetsov, Yuriy. "Rembrandt's Picture "The Parable about Workers at Vineyard"". *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. Vol. 6. West-European Art*, 60–88. Leningrad: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 1961, iss. 2. (In Russian)
24. Vipper, Boris. *The Formation of Realism in the 17<sup>th</sup> Century Dutch Painting*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1957. (In Russian)
25. Kuznetsov, Yuriy. *Riddles of Danae. To the History of Creating Rembrandt's Picture*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1970. (In Russian)
26. Chlenov, A. "Who is the Heroine of Rembrandt's Picture in the Hermitage". *Iskusstvo*, no. 6 (1960): 51–9. (In Russian)
27. Slozhenikin, V. "All the Same It Is No Danae. About Rembrandt's Picture Called Danae". *Iskusstvo*, no. 9 (1976): 61–3. (In Russian)
28. Danilova, Irina, ed. *Drawings by Flemish and Dutch Masters of the 17<sup>th</sup> Century. From Museums of Belgium, Holland and the Netherlandish Institute at Paris. Exhibition catalogue*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1974. (In Russian)
29. Kuznetsov, Yuriy. *Flemish and Dutch Drawings of the 17<sup>th</sup> Century in the Hermitage. Exhibition catalogue*. Leningrad: Avrora Publ., 1974. (In Russian)
30. Akimov, Sergey. "On the History of Studies of Louis de Caullery's Works in Russians Museums". In *XXVI Krymskie iskusstvedcheskie chteniia. Materialy respublikanskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 14–15 oktiabria 2021 g.*, 55–64. Simferopol: IT "ARIAL" Publ., 2021. (In Russian)
31. Kuznetsov, Yuriy. *Drawings by Rubens in museums of the USSR*. Leningrad; Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1965. (In Russian)

32. Kuznetsov, Yuriy. *Rubens's Drawings*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. (In Russian)
33. Kuznetsov, Yuriy. *Masterpieces of Flanders and Holland*. Moscow: Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1981. (In Russian)
34. Borhert, Till-Holger. *Jan van Eyck*. Rus. ed. Transl. by Ia. Laguzinskaia. Moscow: Art-Rodnik Publ., 2009. (In Russian)
35. Kuznetsov, Yuriy, and Irina Linnik. *Dutch Painting in Museums of Soviet Union*. Leningrad: Avrora Publ., 1984. (In Russian)
36. Kuznetsov, Yuriy. *The 17<sup>th</sup> Century Dutch Painting in museums of the USSR*. Moscow: Izogiz Publ., 1959. (In Russian)
37. Akimov, Sergey. "On the History of Studies of the Collection of Flemish and Dutch Painting in Russian Regional Museums". In *Zhizn' provintsii: istoriia i sovremennost'. Sbornik statei po materialam Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii*, 151–60. Nizhny Novgorod: Izdatel'stvo Nizhegorodskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. I. Lobachevskogo Publ., 2019. (In Russian)
38. Kuznetsov, Yuriy. *Dutch Painting of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries in Hermitage. The Guide-Book*. 3<sup>rd</sup> ed. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1988. (In Russian)
39. Kuznetsov, Yuriy. "Attribution in Museum of Arts. Attribution and Exposition". In *Muzey — 1. Khudozhestvennye sobrania SSSR*, comp. by Lidia Sribnis, 11–3. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1980. (In Russian)
40. Sadkov, Vadim. *West-European painting and sculpture. Catalogue. The Serpukhov Historical and Art Museum*. Podolsk: [s. n.], 1995, vol. 2: Text. (In Russian)

Received: November 15, 2023

Accepted: May 6, 2024

#### Author's information:

Sergey S. Akimov — PhD in Arts, Associate Professor;  
<https://orcid.org/0009-0008-3806-2027>, [ss.akimov@mail.ru](mailto:ss.akimov@mail.ru)