

Александра Коншакова

«Пейзаж с водопадом» Антуана Ватто в контексте пейзажных декораций французской сцены начала XVIII века

Статья посвящена картине Антуана Ватто «Пейзаж с водопадом» (Государственный Эрмитаж). Автор рассматривает ее в новом контексте, а именно в контексте сценографии парижских театров начала XVIII века. Проводится сравнение с эскизами пасторальных декораций мастерской Жана Берена: сопоставляются предметное наполнение и пропорции ландшафтов. Важное место уделено соотношению композиционных приемов Ватто и современных ему тенденций построения сценического пространства. С опорой на данные последних технологических исследований проводится анализ живописной манеры, делается предположение относительно этапов создания произведения и высказывается предложение по уточнению его датировки.

Ключевые слова:

Антуан Ватто, Жан Берен,
французское искусство XVIII века,
рококо,
пейзаж, сценография.

Антуан Ватто известен как мастер галантных и театральных сцен, тонкий психолог и знаток человеческой природы. Однако большинство его сюжетов разыгрывается за городом, на фоне некоего фантастического сада или волшебной страны. Природа постоянно оказывается местом действия этого спектакля, хотя редко становится темой самостоятельных графических и живописных работ. Тем ценнее для коллекции Эрмитажа уникальный ландшафт кисти Ватто — картина «Пейзаж с водопадом»¹. (Ил. 1.) И. С. Немилова [9, с. 60–68], доказав авторство валансьенца, определила время создания полотна как 1714–1715 годы. В литературе встречаются чуть более ранние и чуть более поздние датировки, от 1713 до 1716 года, но в целом место произведения в наследии художника до сих пор остается несколько неясным.

Благодаря Немиловой пейзаж вошел в научный оборот сразу после атрибуции. Он побывал на выставках в Бордо и Париже (1965–1966), привлек внимание Ж. Кайо [15], специалиста по творчеству Ватто, был включен в *L'opera completa di Watteau* [24], в 1972 представлен на выставке в Ленинграде, и в составе выставки вновь упомянут Кайо [16, pp. 733–734]. В художественной прессе 1960–1980-х годов время от времени еще возникали сомнения в подлинности картины, но в 1984 году пейзаж был представлен на юбилейной выставке и П. Розенбер опубликовал его в каталоге [26, pp. 322–323] как произведение Ватто. В сборнике коллоквиума, приуроченного к этому событию, исследователь снова акцентировал на нем внимание [25, pp. 103–110], однако другие авторы сборника, посвящая статьи пейзажному творчеству мастера, не упоминают эрмитажную композицию. Хранитель картины, И. С. Немилова, настаивала,

1 Согласно исследованию Е. В. Дерябиной, проследить историю картины можно начиная с собрания А. П. Шувалова. Пейзаж находился в собрании Шуваловых в Санкт-Петербурге до 1882 года, когда вошел в состав приданого М. А. Шуваловой и оказался в Калуге. В 1919 году картина была передана в художественный музей, а в 1931-м через «Ленинградский антиквариат» попала в собрание Эрмитажа.

что около 20 сантиметров живописи по левому краю картины были утрачены при переводе с дерева на холст в 1883 году, и дописаны реставратором Н. Сидоровым. Это мнение закрепилось в литературе и, с одной стороны, примирило сомневающихся с авторством Ватто, а с другой — привело к тому, что картина не была достаточно вовлечена в научную дискуссию и редко участвовала в выставках. У некоторых ученых она периодически появляется (например, в книге А. Борщ-Зупана «Антуан Ватто» [14, р. 114], в главе под общим названием «Природа, пейзаж, дети, собаки»). М. Эдельберг, почетный профессор истории искусств в Университете Ратгерса, до сих пор ее обходит вниманием в своей электронной энциклопедии [28], хотя изучает последователей валансьенца и собирает информацию о копиях, вариациях и подделках его произведений.

Недавние исследования, проведенные в мастерской Эрмитажа реставратором С. В. Хавриным и хранителем Е. В. Дерябиной, показали, что левая сторона картины подлинная: сохранились даже очертания сучка и фактуры древесины, общие для фигур и доски вокруг. Причиной перевода на холст в 1883 году стала, вероятно, утрата правого верхнего угла картины. На рентгене можно видеть, что изображение неба и части дерева были выполнены после реставрации. Были выявлены также остатки подготовительного рисунка и авторские изменения композиции. В связи с открывшимися данными картина требует более углубленного изучения с целью уточнить ее датировку, сделать предположения о комплексе источников, которыми он мог вдохновляться, и о методе работы мастера над картиной.

Немилова [9, с. 60–68, 183] поставила пейзаж в один ряд с композициями «Пастушка коз» (Лувр) и «Безмятежная любовь» (Шарлоттенбург) и акцентировала роль венецианских влияний. Известно, что в 1715 году, после возвращения в Париж из итальянского путешествия сначала Никола Флейгельса, близкого друга, а затем Пьера Кроза, будущего покровителя, Ватто пережил увлечение венецианским искусством. Мастер копировал рисунки Доменико Кампаньолы из коллекции Кроза, и при-

2 Ср. с рисунком Ватто «Пейзаж с замком» (1716–1718. Бумага, сангина. 22,4 × 33,8) из Института искусств, Чикаго.



1. Антуан Ватто. *Пейзаж с водопадом*
1713–1715
Холст, масло. 72 × 106
Государственный Эрмитаж

меры заимствования архитектурных элементов можно найти на луврских полотнах «Юпитер и Антиопа» и «Отплытие на остров Цитеру». Почти без изменений венецианские строения перенесены в картины «Сельские забавы» (частное собрание) и «Урок музыки» (Национальный музей, Стокгольм), при том во втором случае позаимствована и общая структура ландшафта, и высокие горы причудливых очертаний². Совершенно очевидно, что в «Пейзаже с водопадом» венецианская архитектура была переосмыслена и трансформирована гораздо сильнее.

В качестве возможного прототипа эрмитажной композиции И. С. Немилова выделила из множества венецианских копий Ватто рисунок из музея Эшмола (Оксфорд). Следует упомянуть и ландшафт из Музея изящных искусств и археологии в Безансоне, с очень схожим набором деталей: пастух, овцы, склон, занимающий большую часть

первого плана, причудливая архитектура и горы вдали. И. С. Немилова [9, с. 60–68], а за ней Ю. Н. Белова [1, с. 49] отмечали, что «Пейзаж с водопадом» отличается по структуре и построению пространства от темпераментных, устремленных вверх композиций Кампаньолы. Контуры гор сглажены, вытянуты по горизонтали. Город сильно уменьшен, смещен из седловины горы в долину; водопад не низвергается с высоты в узкое русло, но напоминает небольшой перепад широкой реки. Все строение смягчено и растянуто вдоль первого плана так, чтобы создать ощущение умиротворения.

В построении пространства эрмитажной картины Ю. Н. Белова усматривает возможное влияние Клода Лоррена [1; 2]. Данное мнение перекликается с работами С. М. Даниэля [5]: оба автора рассматривают пейзажное творчество Ватто в контексте пасторалей Пуссена, Желле и пасторального топоса в литературе. Роль французской и итальянской живописи и графики в формировании пейзажной концепции мастера из Валансьена неоспорима. Однако вытянутая по горизонтали структура эрмитажного ландшафта, хотя и перекликается с пейзажами лотарингского мастера, не имеет той же широты и эпического характера. Это очень специфическая конструкция, индивидуальная для художника XVIII века.

Редкий исследователь творчества Ватто не сравнивает его картины с театральными постановками, а пейзажи — с кулисами и сценой. Однако ни ученые, занимавшиеся «Пейзажем с водопадом», ни авторы, рассматривавшие связи Ватто с театром, до сегодняшнего дня не искали иконографических параллелей между этой картиной и современными ей декорациями. О параллелях с театром на уровне костюмов, поз и сюжетов произведений валансьенца написано многое, но работ, посвященных пейзажу и построению пространства, крайне мало, и нет ни одной полноценной монографии на эту тему. Существуют отдельные точные наблюдения в разрозненных статьях. Так, в 1987 году Ж. де ла Гор осторожно высказал предположение о влиянии на творчество Ватто пейзажных декораций парижской Оперы. Исследователь сопоставил композиции Ватто «Перспектива» (Музей изящных искусств, Бостона) и «Праздник любви» (Картинная галерея, Дрезден) с рисунками мастерской ведущего декоратора парижской Оперы Жана Берена I (Старшего)

[25, pp. 11–16]. Было отмечено сходство полотен Ватто и работ Берена «Эскиз двора палаццо для сцены “Триумф Венеры”» и «Проект пейзажной декорации с колоннадой» (обе — Французский национальный архив) как на уровне общей организации пространства, так и в работе с крупными, образующими композицию архитектурными элементами (терраса дворца с колоннадой и балконами, композиция из двух симметричных стен деревьев и арка, которая ее замыкает).

Действительно, после смерти Жана Берена в 1711 году были изданы сборники его эскизов (экземпляр издания хранится в Музее Метрополитен). Они распространялись в среде ценителей искусства, и в коллекции Ж.-П. Мариетта, согласно инвентарной описи, было около 400 эстампов с композициями мастера³. Антуан Ватто мог видеть и изучать изданные работы художника.

Не будет слишком смелым предположение, что Ватто видел не только эскизы Берена, но и их воплощение на сцене, а возможно, и сотрудничал с декоратором. Д. Коварт [18, р. 462] допускает, что Ватто работал в Парижской опере с 1702 года в качестве художника-постановщика. Его близкий друг, Жан де Жюльенн, действительно упоминает о том, что Ватто трудился там в первые годы после переезда в Париж [22, р. 2]. В 1984 году в своем каталоге Розенбер и Грасселли [26, р. 19] уточняли, что если художник даже и не работал в Опере, то посещал спектакли, на которые его водили друзья и учителя. Так, один из первых наставников мастера в Париже, Клод Жилло, был костюмером, иллюстрировал сборники партитур Люлли и создавал марионеточные постановки. После разрыва с Жилло Ватто мог видеть декорации благодаря покровительству литератора и журналиста Антуана де ла Рока. Позже, находясь в гуще артистической жизни эпохи, пользуясь покровительством Пьера Кроза, художник имел предостаточно возможностей лично ознакомиться с творчеством Берена. Карл Густав Тессин, шведский дипломат, посетивший валансьенца в 1715 году, оставил в дневнике запись о том, что Ватто показывал ему книгу рисунков Опеннора, декоратора водопадов, фонтанов и гротов [25, р. 31]. Сложно представить,

3 В 1750-е годы была проведена работа по сбору материалов службы «удовольствий короля» — *Menus Plaisirs du roi* из архивов различных дворцовых комплексов и театров. В XX веке Ж. де ла Гор приложил большие усилия, чтоб упорядочить материалы из Дома Короля и коллекции Левеска, в число которых входит великолепное собрание эскизов Жана Берена. Материалы доступны на сайте Национального архива Франции [23].

чтобы человек, настолько погруженный в творчество современников, остался глух к наследию светила парижского театра. Кроме того, Опера была заведением, диктовавшим моду, и сходное по типу оформление использовалось на других французских сценах. Декорации кочевали из одного спектакля в другой, становились образцами для копирования и могли воспроизводиться неоднократно. Примеры подобных копий можно видеть в собрании Французского национального архива.

Неопровержимое свидетельство близкого знакомства валансьенца с театром — картина «Отплытие на остров Киферу» (Штеделевский институт, Франкфурт), исполненная молодым мастером в 1709–1710 годах и вдохновленная интермедией спектакля Комеди Франсез «Три кухни» по пьесе Данкура [12, р. 167]. Характерные особенности построения композиции роднят ее с театральной постановкой: планы разворачиваются параллельно рампе, движение героев происходит вдоль первого плана, сцена отгорожена растительными и архитектурными элементами, за ней находится вода, вдали архитектурный пейзаж; с одной стороны возвышается кулиса деревьев. О том, что такая сценическая структура использовалась на реальной сцене, говорят эскизы Берена «к финальной сцене спектакля “Цирцея”» и «пейзаж с изображением леса с одной стороны, кораблей на берегу [с другой стороны] и судов на море». (Ил. 3–4.) Ватто в ранней живописи почти буквально воспроизводит пространственное и композиционное построение театральных подмостков.

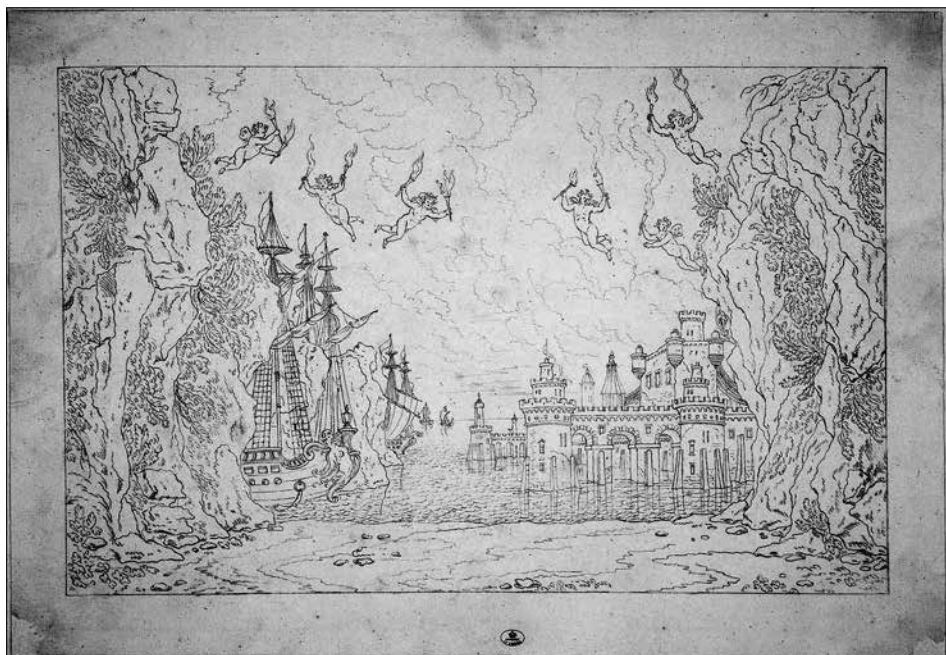
Жан Берен Старший вносит революционные изменения в оформление французской сцены. Параллельно с итальянским семейством архитекторов и декораторов Бибиена он отходит от симметричного построения декораций⁴ и вводит принцип *scena per angolo*. Интерьеры и постройки изображаются в угловой перспективе, открывая перед зрителем нечто вроде бесконечного туннеля, уходящего за край видимого пространства. Так удается преодолеть статичность традиционной фронтальной, симметричной схемы. Тенденция к созданию более естественного, подвижного пространства воплощается как последовательный принцип в работах семейства Бибиена, развивается благодаря Жану Берену [4; 27] и воцаряется на сцене вскоре после смерти Ватто,

4 Согласно упоминанию С. Мокульского, Фернандо Бибиена и сам работал в Париже и был учеником другого итальянца, работавшего в столице — Джакомо Торелли [7, с. 93]. Изучая наследие мастерской Торелли, Жан Берен мог приобщиться к новым идеям.



2. Жан Берен (мастерская). Эскиз декорации к постановке *Les Bohémiens* 1702 (?). Бумага, карандаш, обратный оттиск. 33,9 × 50,7
Национальный архив Франции

когда Джованни Сервандони делает диагональную схему декораций ведущей в парижских театрах [27]. На картине Ватто «Радости бала» (1715–1717, Картинная галерея, Далич) архитектурная декорация прямо отсылает нас к схеме «сцены под углом». Неизвестно, читал ли художник труды Фернандо Бибиены «Различные произведения по архитектуре» (1703–1708) или «Гражданская архитектура» (1711), в которых угловые декорации представлены во всем разнообразии, зато точно был знаком с живописными работами, где архитектурные фоны соответствовали новой моде. Согласно данным Ф. Ингерсолл-Смаус [21, с. 28], Ватто и Ж.-Б. Патер должны были населить галантными фигурками три дворцовых интерьера кисти Ф. Мейснера, написанные в соответствии со схемой *scena per angolo* для украшения кабинета сюринтенданта



3. Жан Берен (мастерская). Эскиз декорации к финальной сцене спектакля «Цирцея». 1694–1710
Бумага, карандаш. 36,4 × 52,7
Национальный архив Франции

Версаля. Даже опосредованное знакомство с угловой сценической перспективой могло вдохновить валансьенца на собственные эксперименты с построением пространства [6].

Жан Берен использовал новаторский прием для изображения не только архитектуры, но и природы. Пример — пейзаж для *Les Vohétiens* в постановке Люлли 1702 года. (Ил. 2.) Прозрачная аллея развернута под углом к рампе, между изящными стволами виднеется дальний план, что позволяет сделать плавный переход от первого плана к фону. Де ла Гор [25, pp. 14–15] не случайно приводит этот эскиз в качестве аналогии к пейзажам Ватто. В согласии с идеей асимметрии находятся фоны картин «Праздник любви» (Картинная галерея, Дрезден), «Елисейские поля» (Собрание Уоллеса, Лондон) и других.



4. Жан Берен (мастерская). Пейзаж с изображением леса с одной стороны, кораблей на берегу [с другой стороны] и судов на море. 1685–1710
Бумага, карандаш. 38,3 × 53,3
Национальный архив Франции

Среди декораций мастерской Берена, собранных в *Menus Plaisirs du roi*, примерно пятую часть составляют пасторальные пейзажи. Они очень схожи между собой, и отдельные элементы, такие как прозрачная аллея деревьев, город с причудливой архитектурой, вода, горы, — образуют своего рода композиционное клише. Приведем в качестве примера два эскиза: «Пейзаж с деревьями и озером на первом плане и рекой, пересекаемой мостом» и «Пейзаж с изображением леса с обеих сторон и деревни в глубине». (Ил. 5–6.) Город располагается в седловине горы, примерно посередине между границей плана и верхом гор. Его длина занимает треть от протяженности пейзажа. Очертания гор причудливы, но не вселяют беспокойства: нет отдельно стоящих скал или слишком высоких пиков, следов обвала и бури. Зигзаг дороги или реки легко



5. Жан Берен (мастерская). *Пейзаж с деревьями и озером на первом плане и рекой, пересекаемой мостом, на втором.* 1680–1710
Бумага, карандаш. 37,9 × 53,2
Национальный архив Франции

уводит взгляд вдаль, а рощи, леса и поля словно перетекают друг в друга. Бросается в глаза мягкость сопоставления планов, растянутость пространства по горизонтали, и при этом его лиричность. Это не героическая природа, покоряющая своим величием, но пространство, освоенное и, кажется, отчасти выстроенное человеком.

Наследие венецианской и римской пейзажных школ тесно переплетено в творениях Берена. Мастера, работавшие в Опере, обладали широкой эрудицией и опирались на опыт Пуссена и Лоррена, Доменико Кампаньолы и Тициана. Лорреновские мосты и замки возникают в *Menus Plaisirs du roi*, однако по-настоящему царит в этих пейзажах псевдовенецианская архитектура. Она более причудлива, многообразна, декоративна, менее упорядочена.



6. Жан Берен (мастерская). *Пейзаж с изображением леса с обеих сторон и деревни в глубине.* 1680–1710
Бумага, карандаш. 38,3 × 53,5
Национальный архив Франции

Интересно, что Грасселли и Розенбер [26, pp. 322–323] не хотели датировать «Пейзаж с водопадом» периодом ранее 1715 года, так как до приезда Кроза из Италии валансьенский мастер якобы «не знал венецианцев». Однако, если предположить знакомство с декорациями Берена, придется признать такое утверждение несостоятельным. Вариации на тему работ Тициана и Кампаньолы появлялись на сцене в форме архитектурных каприччо. Именно так они и существуют в живописи Ватто и его последователей, Патера и Кийяра: как воспоминание, но не механическое воспроизведение. И город в «Пейзаже с водопадом» нельзя точно соотнести с той или иной копией Ватто с Кампаньолы, но можно сопоставить с венецианскими фантазиями парижского декоратора.

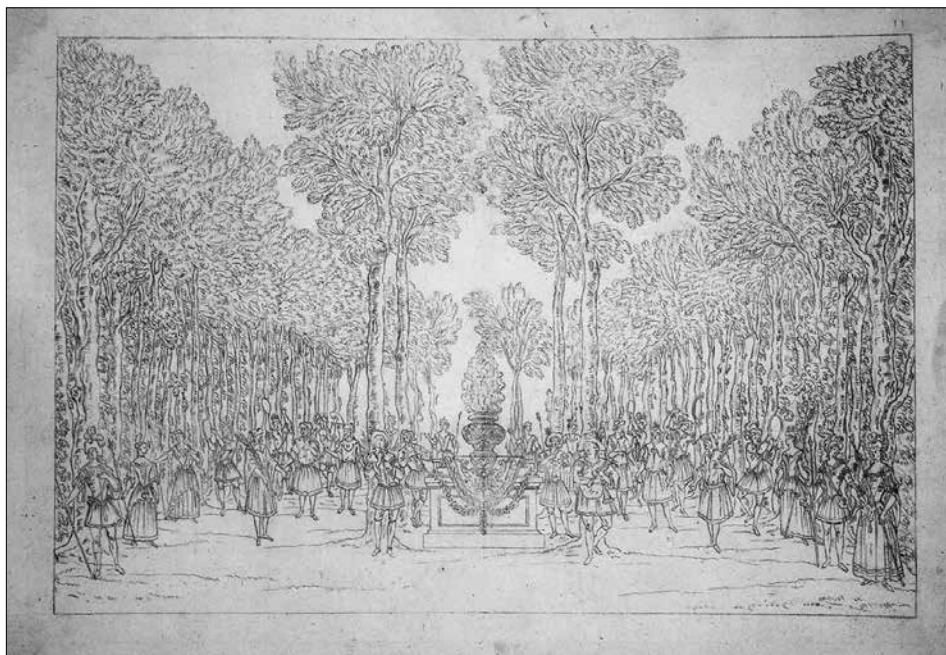
Проследить, как возник и трансформировался замысел эрмитажной картины, помогают рентген и рефлектограмма. ИК-рефлектограмма позволяет видеть линии, выполненные графитным карандашом. Так как Ватто крайне редко делал подробные эскизы будущих композиций, даже очень скупой набросок на «Пейзаже с водопадом» ценен для исследования его манеры. Рисунок обозначает лишь общие пропорции пейзажа, его протяженную по горизонтали структуру и соотношение неба, земли, гор и леса. Намечена ломаная линия горизонта (она примерно соответствует линии туманных синих гор на картине, но не опускается к левому краю, как в итоговом, живописном варианте, а уходит вверх), под ними — мелкие неясные детали, обозначено место, где должен быть лес. Над ним — склоны гор (на том месте, где сейчас находятся лес и город). Справа, около того участка, где в окончательном варианте расположилась ветка дерева, просматривается карандашное пятно. Оно обводит некий вертикальный элемент (башня? фигура? дерево?), который не нашел воплощения в картине. Рисунок не имеет краёв справа и слева, соответственно, тех кулис деревьев, что роднят изображение с театральной сценой. Возможно, они предполагались ближе к центру. Никакого города и водопада, никаких фигур также не обозначено. Очерчен лишь узловой элемент композиции — будущий белый домик. Кайо соотносит этот элемент композиции с пейзажем «Болото», известным по гравюре Моро (издание Жерсена) [15, р. 734], Розенбер — с натурными рисунками Ватто из Музея Метрополитен [26, pp. 322–323]. Однако рентген показывает, что домик с аркадой задумывался как водяная мельница: от его угла стекала бурлящая вода, чей поток позднее был перекрыт полуразрушенной стеной. Данный мотив встречается во многих композициях Доменико Кампаньолы и схожий элемент Ватто привносит, например, в дрезденскую картину «Общество в парке».

Ватто, судя по его графическим копиям с работ знаменитых мастеров, тщательнее прорисовывал то, что было для него главным элементом; то, что могло помочь ему в работе. Например, в рисунке с Кампаньолы (Рейксмузеум, Амстердам), люди, лошади и телеги только намечены, зато архитектура и ландшафт переданы в подробностях. Анализируя рисунок «Пейзажа с водопадом», можно увидеть, что художника абсолютно не интересовал первый план, и точкой отсчета для создания картины стало именно изображение природы. По мере ра-

боты над композицией Ватто превращает мельницу в дом, дописывает водопад, — словом, меняет детали ландшафта так же легко, как позы и жесты героев. Это напоминает о методе его работы, описанном графом Кейлюсом [17, pp. 39–40]: художник сначала создавал пейзаж, потом населял его группами фигур, произвольно взятыми из тетрадей набросков. Можно сказать, что он конструировал сцену, на которой затем появлялись актеры.

Все изложенные выше наблюдения и исследования позволяют взять на себя смелость соотнести пространственную структуру «Пейзажа с водопадом» с пространственными делениями реальной сцены XVIII века (в соответствии с материалами по сценографии мирового театра [4; 7; 27]). До сих пор подробного сравнения в литературе не встречалось.

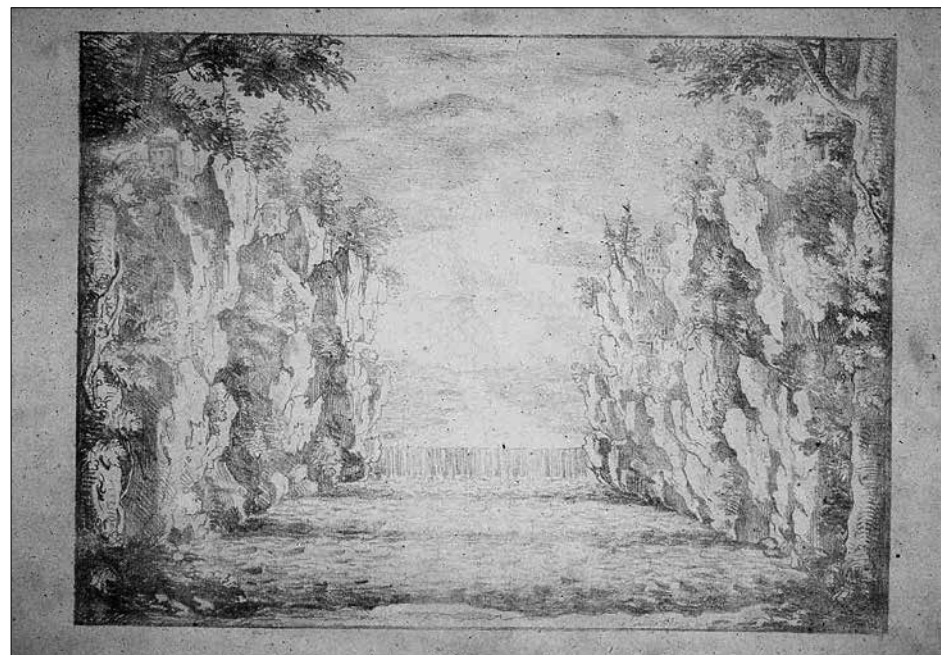
Оформление сцены Комеди Франсез и Пале-Рояль разворачивалось по принципам барокко: коробка с планшетом пола, разбитым на несколько зон-планов (авансцена, сцена и аррьерсцена перед фоном). Сценическая площадка имела довольно сильный подъем в глубине, и чем дальше от зрителя уходили герои, тем выше они оказывались. Это создавало иллюзию глубины пространства, притом сильного перспективного уменьшения фигур по мере их удаления от зрителя не происходило. Фигуры на картине Ватто действительно располагаются схожим образом. Изображение галантной пары вызывает некоторое недоумение: люди диспропорционально велики по отношению к пейзажу. Высота их составляет треть от высоты деревьев, что весьма далеко не только от того, что мы видим в реальности, но и от пропорций пасторалей Лоррена и Тициана, где деревья гораздо выше. Однако в театре фигура актера, отошедшего в глубину сцены, составляла примерно треть от высоты самых дальних деревьев — кулис, что хорошо прослеживается в рисунках Торелли и Берена. (Ил. 7.) Согласно Марку Оливье, до реформы Сервандони, первая постановка которого в Парижской опере состоялась в 1726 году, на сцене «высота деревьев не превышала высоты кулис», как и высота памятников [27, р. 34]. Диспропорция касается и растений: между высокими деревьями-кулисами и маленькими рощами дальнего плана практически нет перехода, нет средних по размеру насаждений. На сцене подобная схема не кажется дисгармоничной (она реализована, например, в уже упомянутом эскизе «Пейзаж



7. Жан Берен (мастерская). *Сельское празднество в роще, сцена из оперы-балета «Пастораль»*. 1703–1710
Бумага, карандаш. 38,3 × 53,3
Национальный архив Франции

с деревьями и озером на первом плане и рекой, пересекаемой мостом, на втором». (Ил. 5.) Надо сказать, что подобное соотношение фигур и пейзажа вообще характерно для Ватто. В качестве примера можно привести эрмитажную картину «Затруднительное предложение», дрезденские «Общество в парке» и «Праздник любви», а также «Елисейские поля» (Собрание Уоллеса, Лондон). Покатый планшет пола можно видеть на полотне «Радости бала» из галереи Далича (здесь сама архитектурная декорация отсылает нас к театральным опытам Бибьены и Берена) [6].

Первый план картины, согласно рентгеновскому снимку, претерпел серьезные изменения. Ниже водопада, на месте холма, который занимает правую часть композиции, просматривается бурление воды.



8. Жан Берен (мастерская). *Пейзаж, где среди деревьев и скалистых берегов можно видеть закат над большим водопадом (возможно, копия итальянских декораций XVII века)*
1680–1710. Бумага, карандаш. 38,3 × 53,5
Национальный архив Франции

Интересно, что рентген также показывает, как диагональ красочных мазков отчеркивает будущую линию берега слева, и, что еще важнее, рваным пунктиром проходит зеркально справа. Замысел первого плана, кажется, более тяготеет к симметрии, необходимой в театральном пространстве. И эта симметрия сохранилась в окончательном варианте пейзажа: в ощущении огромного пустого первого плана, когда герои лишь уютятся по бокам и вдалеке.

Планшет пола заканчивался, за ним начинался «сценический ров» [4, с. 111; 27, с. 35], где либо двигались колесницы, корабли и иная бутафория, либо выходили действующие персонажи. (Ил. 3.) Именно оттуда, в случае наличия в спектакле водопада или фонтана, лилась на сцену

вода. Стоит отметить, что в декорациях с водопадом (ил. 8) Берена поток, изливающийся на сцену, часто маркирует границу между сценой и сценическим рвом. Он, как правило, расположен в середине композиции фронтально к зрителю. Разумеется, изображение горных потоков часто встречается в итальянизирующем искусстве, но в картине водопад чаще показывается сбоку или смещается к краю картины. Водопад же в эрмитажном полотне располагается в центре композиции, строго фронтально. В рентгеновском излучении фиксируются авторские изменения, которые показывают, что изначально водяной порог был еще сильнее вытянут по горизонтали и удлиннен вправо. Это подтверждает и фактура поверхности картины: под изображением берега с сухой веткой видны вертикальные мазки — белила, положенные короткими быстрыми касаниями. Вероятно, что в первоначальном замысле Ватто водопад подчеркивал границу планов, и она была такой же внятной, как граница сцены. Структура сценического рва продолжает читаться также справа и слева от потока, благодаря достаточно ярко обозначенной линии почвы. Границы пространственных планов совпадают с делением сцены (пол, сценический ров, задник), а необходимыми кулисами служат деревья. Нельзя утверждать, что молодой мастер создавал декорации для театра или кальку с работ Берена. Однако, стараясь передать глубину пространства, он пользовался приемами, хорошо известными ему по театральной практике.

Удаляющаяся пара также напоминает о картинах мастера, исполненных под влиянием театра. Мужчина одет в берет и плащ Мецеттена; персонажи несколько кукольные, в их вытянутых пропорциях и скованных позах еще явствен отзвук рисунков Жилло. Фигуры написаны плотно, у них светлый инкарнат, складки одежд жесткие, острые и вертикальные — такие же можно видеть в картине «Отплытие на остров Киферу» (1709–1710, Штеделевский институт, Франкфурт). И. С. Немилова [9, с. 60] объясняла манеру исполнения тем, что галантный дуэт был утрачен и неудачно воссоздан реставратором, который ориентировался на картину «Общество в парке» (1716–1717, Лувр, Париж). Самой близкой аналогией к эрмитажной героине будет дама «Общества у фонтана Нептуна» (Прадо) — картины, датированной ранним периодом творчества мастера, 1712–1713 годами. Но анализ манеры исполнения фигуры пастуха и овец (в сравнении с фигурами слева), а также берега с сухой веткой показывает, что эта часть произведения была исполнена уже сложившимся художником. Краска прозрачная, сильно разбавлена

маслом; силуэты заполнены быстрыми нервными мазками и сквозь них просвечивает фон; цвет кожи пастуха достаточно темный. Свободная поза мальчика и трактовка его одежд сильно напоминают о венецианской живописи. Схожие овечьи стада присутствуют в произведениях, традиционно датируемых 1716 годом и позднее.

В глубине пейзажа, над водопадом, на противоположном берегу тоже есть две фигуры. Они идут налево, первая наклоняется, вторая стоит прямо; вокруг разбросано три пятнышка светлого оттенка — возможно, намёк на барашков или пастушью собаку. Эти фигуры удивительно похожи на пастуха на дальнем плане рисунка из безансонского Музея изящных искусств и археологии. Они служат как бы отражением, эхом галантной пары первого плана — прием, который Ватто использует в целом ряде композиций. Такие разные манеры исполнения и многочисленные пентименти заставляют предположить, что картина создавалась в несколько этапов на протяжении 1713–1715 (1716) годов. Представляется возможным, что Ватто, оставив на время пейзаж, задуманный под впечатлением от театральных декораций в первой половине 1710-х годов, вернулся к нему после знакомства с графикой Кампаньолы: убрал симметрию, изменив первый план, и населил ландшафт персонажами пасторальных сцен.

Эрмитажная картина — уникальное свидетельство поэтапного формирования пейзажной концепции Антуана Ватто. Это произведение должно занять значимое место в наследии мастера, так как позволяет сделать выводы о творческом методе художника и расширить представление о связях Ватто с его современниками. Сходство пространственной структуры и деталей ландшафта с декорациями Парижской оперы заставляют обратиться к идее параллельного (возможно, взаимообусловленного) развития декораций французской сцены и пейзажной живописи эпохи рококо.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Белова Ю. Н. Пасторальный жанр в творчестве Антуана Ватто // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2013. Сер. 15. Вып. 3. С. 48–58.
2. Белова Ю. Н. Формула пасторали Антуана Ватто // XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь / Под ред. Н. Т. Пахсарьян. М.: Эконинформ, 2012. С. 302–310.

3. Белова Ю. Н. Закат барокко и утро рококо: Жак Калло и Антуан Ватто. СПб.: СПбГУТД, 2014.
4. Гвоздев А. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже 16–17 веков // Временник отдела истории и теории театра. Л., 1929. С. 103–152.
5. Даниэль С. М. Рококо. От Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука-классика, 2007.
6. Коншакова А. Г. Построение пространства в картинах А. Ватто и театр начала XVIII века // Сборник СПбГАИЖСА. Научные труды. 2018. Апрель/июнь. С. 88–102.
7. Мокульский С. Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма // Временник отдела истории и теории театра. Л., 1929. С. 35–103.
8. Немилова И. С. Французская живопись XVIII в. Собрание Государственного Эрмитажа. Научный каталог. Л.: Искусство, 1985.
9. Немилова И. С. Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л.: Советский художник, 1964.
10. Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes / Ouvrage publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. Archives de l'art français. Vol. 1–6. Paris: J. B. Dumoulin, 1853–1862.
11. *Adhémar H.* Embarkation for Cythera. London: Max Parrish & Co, Paris printed, 1948.
12. *Adhémar H.* Watteau, les romans et l'imagerie de son temps // Gazette des Beaux-Arts. 1977. Novembre. Pp. 165–172.
13. *Vacou R.* Le Cabinet d'un grand amateur P. J. Mariette, 1694–1774: Dessins du XVe au XVIIIe siècle. Cat. de l'exp. Paris: Musée du Louvre, 1967.
14. *Börsch-Supan H.* Antoine Watteau, 1684–1721. Koln: Konemann, 2000.
15. *Cailleux J.* Newly Identified Drawings by Watteau // The Burlington Magazine. 1967. Vol. 109. No. 767. Pp. 56–63.
16. *Cailleux J.* "Watteau and His Times" at the Hermitage // The Burlington Magazine. 1972. Vol. 114. No. 835. Pp. 733–734.
17. *Caylus A. C. Ph., de.* La Vie de Antoine Watteau par le Comte de Caylus/Par M. Ch. Henry. Paris: E. Dentu, 1887.
18. *Cowart G.* Watteau's Pilgrimage to Cythera and the Subversive Utopia of the Opera-Ballet // The Art Bulletin. 2001. Vol. 83. No. 3. Pp. 461–478.
19. *Eidelberg M.* Watteau and Gillot: A Point of Contact // The Burlington Magazine. 1973. Vol. 115. No. 841. Pp. 232–239.

20. *Gersaint E. F.* Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère. Paris: Jacques Barois, 1744.
21. *Ingersoll-Smouse F. Pater.* Biographie et catalogue critique. Oeuvre complète de l'artiste. Paris: Les Beaux-Arts, 1928.
22. *Julienne J., de.* Abrege de la vie d'Antoine Watteau // *Julienne J., de.* Figures de différents caractères, de paysages, d'études dessinées d'après nature par Antoine Watteau. 2 tomes en 1 vol. Paris: A. Chereau, 1735.
23. Menus Plaisirs du roi // Национальные архивы Франции. URL: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/menus-plaisirs.html> (дата обращения: 01.11.2019).
24. *Montagni E. C.* L'opera completa di Watteau. Milano: Rizzoli, 1968.
25. *Moreau F.-J., Morgan Grasselli M., eds.* Antoine Watteau (1684–1721): le peintre, son temps et sa légende. Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1987.
26. *Morgan Grasselli M., Rosenberg P.* Watteau, 1684–1721. Washington: National Gallery of Art, 1984.
27. *Olivier M.* Jean-Nicolas Servandoni's Spectacles of Nature and Technology // University of Nebraska Press. French Forum. 2005. Vol. 30. No. 2. Pp. 31–47.
28. Watteau Abecedario. URL: watteauandhiscircle.org (дата обращения: 01.11.2019).