

Светлана Степанова

Площадка для художественного космополитизма. Общество любителей и ценителей изящных искусств в Риме¹

Статья посвящена деятельности Общества любителей и ценителей изящных искусств в Риме — организации, созданной в Риме в первой половине XIX века для проведения публичных выставок, на которых экспонировали свои произведения как итальянские, так и иностранные художники, в том числе — русские. Автор прослеживает основные этапы существования и выставочной деятельности Общества любителей и ценителей изящных искусств с момента основания и до 1860-х годов.

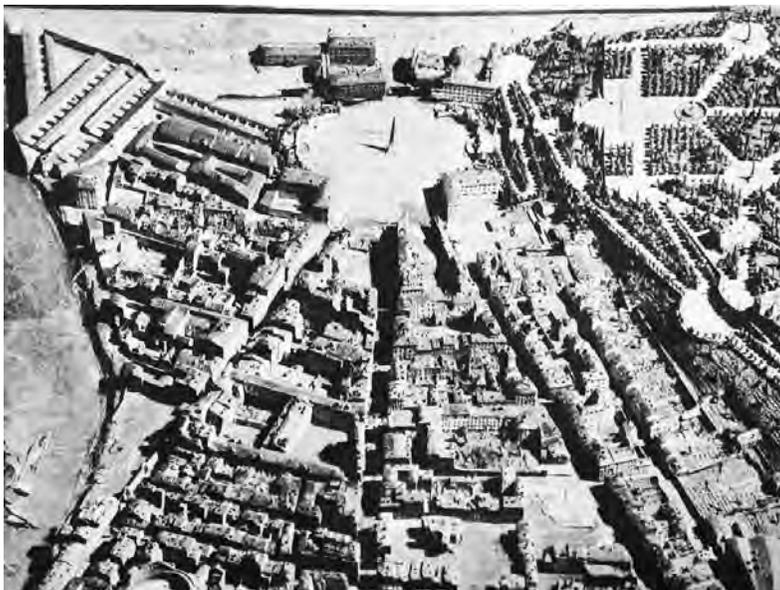
Ключевые слова:

художественные сообщества,
 публичные выставки, Рим,
 живопись первой половины XIX века,
 художественный рынок,
 русское искусство за рубежом.

О художественных выставках на Пьяцца дель Пополо упоминается в разных источниках. Но в отечественных публикациях практически отсутствует информация об их организаторе, которым выступило Общество любителей и ценителей изящных искусств (*La Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma*)². Наиболее полно, с приложением каталога выставок, его история с 1829 по 1883 год освещается в труде доктора Джованни Монтани³. В данной статье привлекаются материалы по деятельности Общества до 1860-х годов. Следует отметить, что далеко не все выставки сопровождались каталогами, во всяком случае, не все они (прежде всего — первой половины XIX века) дошли до наших дней. Так, один из посетителей выставки 1840 года жаловался, что работы сопровождались только именем автора, без указания названия произведения и какой-либо информации о художнике.

Архив самого Общества разошелся по разным хранилищам, его разрушение началось, очевидно, с переменой места пребывания и экспонирования работ с Пьяцца дель Пополо в Выставочный дворец на Виа Национале в 1883 году. Ежегодные каталоги выставок, корпоративные уставы, списки членов до 1870 года не найдены в коллекции римских библиотек. Они оказались в основном прикрепленными к архивным документам и стали доступны только после выявления этой документации Дж. Монтани и другими исследователями. Автору пришлось приложить большие усилия, чтобы реконструировать состав выставок по материалам архива Секретариата папского престола, периодике и другим

- 1 Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ. Проект «Рим — русская мастерская. Первая половина XIX века: факты, события, культурный контекст», проект № 14-04-00482.
- 2 Краткий обзор выставочной деятельности Общества сделан в монографии: Яйленко Е. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. М., 2012. С. 283–285.
- 3 Montani G. *La Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma. 1829–1883. Dottorato in Storia e Conservazione dell' Oggetto d'Arte e di Architettura. XX ciclo. Università degli Studi di Roma Tre. 2005–2007. URL: <http://dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/4526/1/Montani.pdf> (дата обращения: 14.07.2015).*



1. Томмазо Фальчетти. Пьяцца дель Пополо. 1826. Макет

источникам. Составленные Дж. Монтани списки (с 1829 по 1882 год) включают около 6500 экспонатов и около 2500 авторов. Но и приведенные сведения неполны. Тем не менее этот труд дает возможность не только познакомиться с организацией Общества, но и проследить по составу экспонентов общую картину международного художественного присутствия в Риме, определить основные параметры жанровых предпочтений и общественных вкусов, влиявших на рынок предметов искусства.

В сложившуюся систему показа современных художественных произведений, главным образом — в студиях живописцев и скульпторов, в XIX веке добавились выставки членов международных художественных колоний в Риме: французов — на вилле Медичи, неаполитанцев — в палаццо Фарнезе, подданных Австро-Венгрии — в палаццо Венеция, немцев — на Вилле Мальта. Кроме того, немецкие художники начиная с 1813 года являлись главными участниками так называемого Общества Понте Молле (*Ponte Molle*). Основанное немцами, оно имело в своих

рядах представителей разных национальностей, среди которых были итальянцы, испанцы, французы, англичане, русские и поляки. Целью объединения был поиск заказчиков, члены Общества даже собирались под знаком байокко⁴ и пустого листа с девизом: *Praeses Populusque Pontemollicus* («цены популюс понтемоликус»), то есть самые демократичные цены, которые художники готовы были получать за свои работы. Собственно, и название Общества не случайно было связано с мостом Понте Молле (Понте Мильвио): по нему входили в Рим художники, приехавшие с Севера. Это общество организовывало ежегодные праздники в пещерах Черваро, в которых участвовали и русские пенсионеры.

Таким образом, к концу 1820-х годов в Риме назревает необходимость создания общей выставочной площадки для художников разных национальных школ и художественных направлений, живущих и работающих в Италии. И хотя традиция разного рода публичных выставок существовала в Риме давно, попасть на них иностранцам было трудно. Этот факт констатировал русский пенсионер Сильвестр Щедрин: «Иностранные художники жалуются, что итальянцы не допускают до публичных выставок»⁵. С 1824 года, по инициативе Винченцо Камуччини, начинаются обращения в правительство с просьбой предоставить зал, где под эгидой общественного контроля можно выставлять и продавать работы художников-современников. Они инспирированы, с одной стороны, желанием многочисленных творческих обитателей Рима реализовывать свои произведения, а с другой — интересами тех покупателей, которые не имели принципиальных критических позиций в выборе произведений искусства. Причем ставшее традиционным противопоставление классицистов и пуристов в организации и деятельности Общества не играло заметной роли. У его истоков стоят классицист Винченцо Камуччини и пурист Томмазо Минарди, как авторы теоретических основ, положенных в основу руководства Обществом. Документ, в котором были сформулированы предложения по организации выставочного объединения, составлялся живописцем Камуччини и скульптором Кановой при участии представителей Академии Св. Луки. Один из убедительных доводов против практики показа работ в студиях состоял в том, что ограниченность доступа в них препятствовала широкому общественному

4 Байокко (*baiocco*) — итальянская разменная монета, выпускавшаяся с XV до XIX века. Наибольшее распространение имела в Папском государстве.

5 Щедрин С. Ф. Письма из Италии. М., 1978. С. 73.

знакомству с современными произведениями искусства. Кроме того, папское правительство не устраивал тот факт, что художники из-за недостатка места в студии избирали порой для демонстрации своих работ интерьеры церквей. Показ работ в студиях в то время был мотивирован практическим обстоятельством: требовалось значительное время, чтобы красочная поверхность масляной живописи высохла, прежде чем упаковывать картину для перевозки, существенные трудности возникали и при транспортировке скульптурных работ.

В те годы завершалось архитектурное обновление пространства Пьяцца дель Пополо, проводимое под руководством Джузеппе Валадье и обещающее стилистическое единство всей площади. (Ил. 1.) Момент назначения выставочного зала для общественных выставок на Пьяцца дель Пополо увековечен в мемориальной доске на фасаде здания Таможни, существующей по сей день⁶. Она установлена симметрично другой доске на фасаде церкви Санта Мария дель Пополо, которая напоминает об устройстве площади архитектором Валадье. Зал был торжественно открыт в апреле 1827 года публичным показом картины Питера Риттига (1789–1840) «Вознесение Господа Нашего Иисуса Христа», которая получила одобрение от «знатоков и профессоров искусств», как сообщает хроника журнала *Diario di Roma* («Дневник Рима») ⁷. В дальнейшем Риттиг будет постоянным экспонентом выставок Общества любителей. В 1828 году в этом зале среди работ других художников экспонировалась картина П. В. Басина «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада» (1828, ГРМ). (Ил. 2.) «Картина моя “Сократ с Алкивиадом” была выставлена в Риме в публичном зале и получила одобрение, — с радостью писал Басин отцу, — народ стекался толпами, многие художники отдавали мне справедливость и поздравляли с успехом, и кавалер Камуччини весьма сожалел, что лишен был случая доставить мне звание члена Римской Академии, ибо по некоторым неудовольствиям, как он имел от профессоров оной Академии, он вовсе оную оставил, и место его занимает теперь другой президент»⁸.

6 Текст мемориальной доски гласит: PIO VII PONT. MAX/AEDEM HANC/QUAE IN FORI PROSPECTUM/EXCITATA EST/ARTIFICIUM OPERIBUS/PUBLICAE SPECTANDISDESTINAVIT/ATQUE OMNI CULTU INSTRUI IUSSIT/PONT ANNO XXIV.

7 *Diario di Roma*, a. 1827, n. 30, sabato 14 aprile 1827, p. 4.

8 Письмо П. Басина — отцу. 30 июля 1828. Цит. по: *Петтинова Е. Ф. Петр Васильевич Басин. 1793–1877. Л., 1984. С. 38. Оригинал: ОР ИРЛИ. П. Оп. 2. Ед. хр. 30. Л. 75. Упоминание о работе на выставке: *Diario di Roma*, a. 1828 VEDI.*

На создание Общества любителей и ценителей искусства повлияли и примеры организации выставок в Париже и Лондоне, о чем сообщали бывавшие там художники-итальянцы. В свою очередь немцы, французы и англичане, из числа тех, кто у себя на родине входил в стабильную систему частных выставок и понимал проблему художественной независимости, также влияли на социокультурную атмосферу Рима. Художники стремились объединиться, невзирая на стилевые разногласия (скажем — между академистами и пуристами), движимые творческими и меркантильными соображениями: желанием показать себя публике и реализовать свои работы, не будучи скованными в выборе заказчиков, и тем самым обрести независимость от щедрости правящего класса. Публичные выставки должны были служить коммерциализации художественной деятельности, даже с риском поощрения малозначимых работ. Доводы, представленные Т. Минарди, 24 ноября 1829 года были утверждены, и кардинал принял решение о создании под своей эгидой и защитой Общества, объединяющего любителей и ценителей современного искусства.

13 февраля 1830 года Апостольская палата утвердила Устав Общества, который был опубликован 20 апреля⁹. Президентом и вице-президентом назначались представители аристократии, в 1830-м это был Луиджи Сантакроче, герцог Корчиано. Секретарем Совета стал Томмазо Минарди, чья роль была значительна не только в период обсуждения и разработки правил Общества, но и весьма эффективна на этапе официального принятия и юридического оформления документов. Среди тридцати членов Совета были князь Г. И. Гагарин и Ф. А. Бруни. В те годы Бруни пользовался покровительством В. Камуччини, что, вероятно, повлияло на выбор его в члены Совета. В 1832 году Минарди сменил Пьетро Тенерани, в 1835-м секретарем Совета станет Питер Риттиг. В дальнейшем пост секретаря Общества или секретаря Совета занимали те или иные художники, в том числе и представители национальных школ, например — немцы Карл Адольф Зенф (1785–1863) и Франц Людвиг Катель (1778–1856). В 1843-м секретарем Совета был П. И. Кривцов, начальник над русскими художниками в Риме.

По Уставу Общества любителей и покровителей изящных искусств выставки, в которых могли участвовать исключительно члены-

9 Statuto della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma. Antonio Boulzaler editore. Roma, 1830.



2. Пётр Басин. *Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада*. 1828
Холст, масло. 286 × 359,5
Государственный Русский музей



3. Орас Верне. *Юдифь и Олоферн*. 1829
Холст, масло. 297 × 198
Музей изящных искусств
По, Франция

художники, должны были открываться на шесть месяцев, с начала ноября до конца апреля, с 10 утра до 16 часов по будням, и с 12 до 15 — по праздникам, понедельник — закрытый день. Но первая выставка Общества прошла с марта по июнь 1830 года, в помещениях, предоставленных сенатором Рима принцем Алтиери, во дворце Сенаторов на Капитолии. Дебют художественного общества сразу получил широкое одобрение и поддержку. О выставке оповестил орган официальной печати папского правительства, журнал *Diario di Roma*, она была упомянута также в дневниках путешествий и в мемуарах художников и аристократов. Новизна, заключавшаяся в художественном космополитизме, сразу была отмечена прессой. При этом высказывалось удивление, что в городе, где никогда не существовало ничего лучше искусства и его ценителей, до сих пор не было такой организации. Выставку посетил камерленго кардинал Пьетро Франческо Галлеффи (1770–1837), князь Агостино Киджи в своих дневниках упоминал о своих визитах на выставки Общества в 1830, 1831, 1832 и 1844 годах¹⁰. Он зафиксировал и дату открытия первой выставки — 23 февраля (вторник).

Среди экспонентов не было имен признанных лидеров современного искусства — Торвальдсена, Камуччини, Овербека или Агриколы. Но были представлены произведения Ф. Подести, П. Риттига, П. Тенерани. Каталог первой выставки не найден, Дж. Монтани реконструирует ее состав по новостям, посвященным церемонии награждения, состоявшейся в мае 1830 года. Следовательно, работы остались непроданными, в том числе полотно Франческо Подести «Пирр убивает Приама», которое оценивалось в 110 скудо. «Гвоздем» экспозиции было огромное полотно Ораса Верне «Юдифь и Олоферн» (1829, Музей изящных искусств. По, Франция) (ил. 3), натурализм, который, по мнению критики, стал потрясением для молодых живописцев, стремившихся к правде в искусстве без предвзятых идей. На этой выставке экспонировалась и работа Петра Басина «Человек, пораженный молнией». Она оценивалась художественной комиссией в 22 скудо. Ее местонахождение неизвестно. Можно предположить, что это был этюд к картине «Землетрясение в Рокка ди Папа» (1830, ГРМ), где художник изобразил бегство жителей горного городка во время стихийного бедствия. Правда, эта композиция имеет жанровый характер, с включением забавных и даже комических эпизодов. Но, возможно, изначально художник предполагал сделать сцену более драматичной. Известно, что существовал близкий по тематике этюд «Бегущая лошадь и молния», исполненный Басиным в 1820-е годы для графа А. Х. Бенкендорфа¹¹.

Не все представленные работы попали в обзоры выставки. Так, один из поздних авторов упоминает участие художников *Schnetz* (Жана Виктора Шнетца), *Magnus* (Магнус), *Bienaimè* (скульптора Луиджи Бьенеми) и *Bruni* (Ф. А. Бруни)¹². Бруни предлагал картину «Вакханка, поящая амура» (1828, ГРМ) (ил. 4), однако ее отвергло жюри по соображениям неприличия демонстрации наготы в дни Великого поста, на которые приходилась выставка. «Г. Бруни хотел выставить свою очаровательную Вакханку <...>, если б она была принята и если б судили не по количеству, то одна эта Вакханка могла бы доказать, что молодая кисть Русская не безопасна для опытной славы Римлян и Французов. Но ее не приняли

10 Diario del principe don Agostino Chigi dal 1830 al 1855 preceduto da un saggio di curiosità storiche, raccolte da Cesare Fraschetti intorno la vita e la società romana del primo trentennio del secolo XIX, Tolentino. 1906.

11 Художественная газета. 1841. № 25. С. 5.

12 Имена художников выделены курсивом, поскольку их написание дается согласно источнику.

за полу-наготу и в уважение Великого поста, несмотря на то, что сам Президент Общества (Т. Минарди. — С. С.), пленившись ее красотой, написал ей экспромт»¹³. Действительно, пункты 5 и 6 третьей главы Устава Общества предусматривали созыв комиссии по вопросу работ, относящихся «к морали и политике», состоящей из Председателя и двух почетных членов-советников, назначенных по их согласию или кардиналом камерленго. Непозволительно было экспонировать работы, признанные противными нравственности и морали, даже если они выполнены с большим мастерством.

Картина Бруни попала под эти жесткие цензурные запреты Общества, контролируемого папской администрацией. Но, возможно, есть правда и в предположении Шевырева об истинной подоплеке отказа: «Против сего изъятия вот какие важные возражения представляются. Известно, что нагое тело есть торжество Живописи и вообще искусств образовательных: зачем же время Великого поста избирать для выставки произведений, из коих лучшие, по их назначению, должны быть соблазнительны? Зачем в Великую Пятницу отверзать весь нагой Ватикан? Зачем во Флоренции Венеры Тициановы и Венера Медицейская на время поста не заточаются в какой-нибудь монастырь? — Зачем на той же выставке позволены: полу-нагой и пьяный *Олоферн*, сладострастно простирающий руки к пустому возгавию в картине Верне; *Купальщица*, *вся нагая* Виацца, — и запрещена *полу-нагая Вакханка* Бруни? Было бы слишком утонченно изобрести предлог, что мрамор безопаснее колорита, и таким образом определять степени соблазна. Еще более вопиет против несправедливости то, что *Купальщица* сначала была закрыта для соблюдения приличий (не стыда, а интриги): почему также не закрыть бы и *Вакханку* для глаз невинных? — Все это дает смелое право подозревать, что правила Общества исполнялись не без пристрастия, и что не столько полу-нагота *Вакханки* опасна была для зрителей, сколько кисть Русского Художника славе, интригами вооруженной. Не знаю, на кого должны пасть сии подозрения, но только несправедливо было бы в том обвинять Римских Художников, которые,

13 [Шевырев С. П.] Письмо из Рима к издателю Л. Г. // Литературная газета. Том I. № 36. 1830. С. 291.

14 Там же.

15 Там же. Появление картона на русскую тему не случайно: с 1825–1826 годов художник работал в Риме над рисунками для серии гравюр «Очерки событий из российской истории». Она создавалась на протяжении 1830-х годов, параллельно с картиной «Медный змий». Сюжеты взяты из «Истории государства Российского» Карамзина.



4. Федор Бруни. *Вакханка, поющая амура* 1828. Холст, масло. 91 × 67
Государственный Русский музей

несмотря на то, что они здесь у себя, показывают гостеприимную любовь к талантам иноземным»¹⁴. В результате на выставке, по свидетельству Шевырева, был показан большой эскиз (картон) Бруни «Крещение Ольги», «который ждет желающего заказать оригинал»¹⁵.

Вторая выставка была открыта в феврале и продолжалась до июня 1831 года, также во Дворце сенаторов. В период борьбы рисорджименто, проходившей далеко от Рима, но на северных границах папского государства, изображение прежных эпох имело особое значение,



5. Константен Жан-Мари Прево. *Микеланджело и Юлий II*. 1830. Холст, масло. 100 × 138. Музей августинцев, Тулуза



6. Чезаре Муссини. *Торквато Тассо читает стихи Элеоноре д'Эсте*. 1840. Холст, масло 120 × 87. Галерея современного искусства, Палаццо Питти, Флоренция

в качестве аналогий с текущей политической ситуацией. Так, среди картин на исторические темы было показано полотно профессора, академика флорентийской Академии Джорджо Берти (1794–1863) «Бунт в городе Милане из-за голода в 1562 году». Этот эпизод, взятый из романа Мандзони «Обрученные», отсылал к актуальной теме борьбы против тирании. Среди работ на литературную тему экспонировались полотна флорентийца Джузеппе Беццолли (1784–1855) «Рафаэль, сидя среди своих работ, адресует к Форнарине, склонившейся с любовью, и показывает портрет» и француза Константина Ж.-М. Прево (1796–1865) «Микеланджело Буонарроти представляется Юлию II» («Микеланджело и Юлий II». Тулуза; Музей августинцев). (Ил. 5.)

Однако помещения во Дворце сенаторов не считались вполне подходящими для выставок из-за тесноты и плохого освещения. В 1832 году выставка Общества проходила в залах на виа Рипетта, 70, в доме г-на Капути. Особого внимания удостоились работы Чезаре Муссини (1804–1879)¹⁶ «Торквато Тассо читает стихи Элеоноре д'Эсте» (ил. 6), Иоханнеса Риппенхаузена (1789–1860) «Браманте Лазари представляет папе Юлию II внука — Рафаэля Санцио», «Артемиссия плачет над могилой своего

возлюбленного» Бернарда фон Герарда (1780–1836). В том же году, по свидетельству исследователей творчества О. А. Кипренского, художник показывал свои работы сначала в Неаполе, а затем в Риме на Пьяцца дель Пополо¹⁷. Однако, как видим, в это время публичная выставка проходила в залах на Рипетта¹⁸. С этой ситуацией связан конфликт между русским художником и римской администрацией. Кипренский внес свои работы в выставочный зал, не подав предварительно прошения и не представив их описания. Среди них были и привезенные из России полотна, в том числе — «Портрет отца» (1804, ГРМ), который итальянские эксперты не признали работой самого Кипренского, а сочли кисти чуть ли не Рембрандта. Это вынудило русских художников заступиться за собрата и принести в качестве доказательства выполненный им «Портрет Грегорио Фиданца» (начало 1820-х, ГРМ). (Ил. 7.) В результате исследования картин и вердикта Винченцо Камуччини 18 работ Кипренского попали на выставку¹⁹, но не нашли отражение в каталоге и списках. Нет упоминания о столь неординарной ситуации и в исследовании Дж. Монтани.

В течение следующих двух лет, 1833 и 1834, выставки проходили в студии Кановы, на виа делле Колонетти, 27. Франческо Подести (1800–1895) представил полотно «Последний день Геркуланума». Архитектор Карло Фальконьери отметил, что художник не подражает иностранной моде и пытается следовать истинному вкусу²⁰. Это замечание возникло не случайно, так как в то же самое время Карл Брюллов показывал в студии свою картину «Последний день Помпеи», ошеломившую публику размерами, пафосом и необычными световыми эффектами, как если бы изображалось событие вселенского масштаба. В 1833 году О. А. Кипренский представил три работы: «Портрет Бертеля Торвальдсена» (1833, ГРМ²¹) (ил. 8), «Портрет падре» и «Портрет молодого моряка».

16 В 1845–1846 и 1849–1850 годах Ч. Муссини побывал в Петербурге, исполняя заказ для Исаакиевского собора. Художник написал шесть картин, установленных в нишах пилонов. До наших дней из них сохранились «Обрезание», «Крещение Иисуса Христа» и «Сретение». Получил звание почетного вольного общника ИАХ.

17 Петрова Е. Орест Кипренский (1782–1836) и Италия. Roma, 2005. С. 24.

18 См.: Montani G. Op. cit. P. 46.

19 Петрова Е. Указ. соч. С.25–26.

20 Falconieri C. Rivista delle opere esposte dalla Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti nello studio di Canova nell'aprile 1833, in Il Tiberino, a. I, n. 16, 4 maggio 1833, pp. 61–63, p. 63.

21 Джованна Монтани неверно указывает его местонахождение — ГЭ. Из Эрмитажа портрет был передан в 1897 году в Музей имени Александра III (ныне — ГРМ). В каталоге юбилейной выставки Кипренского 1988 года в данных о портрете Торвальдсена не указана римская выставка.



7. Орест Кипренский. *Портрет Грегорио Фиданца*. 1816–1822
Дерево, масло. 57 × 46
Государственный Русский музей



8. Орест Кипренский. *Портрет Бертеля Торвальдсена*. 1833. Холст, масло. 79,5 × 65. Государственный Русский музей

Это побудило даже А.И. Тургенева отметить в письме, что выставка «заставлена» работами русского художника²². Через два года (в 1835) портрет Торвальдсена представил Орас Верне (1833, Музей Торвальдсена, Копенгаген), тем самым создав повод для сопоставления и сравнения сходства и различия художественных манер того и другого живописца. (Ил. 9.) Тогда же Иоханнес (?) Рипенхаузен представил свою картину «Рафаэль рисует Форнарину», вошедшую в цикл гравюр и ряд картин из жизни знаменитого итальянского художника, первую из которых братья Рипенхаузен написали вместе в 1821 году («Сон Рафаэля», Познань). На выставке 1834 года Филиппо Биджолли (1798–1878) экспонировал картину «Богословие утешает науки, которые оплакивают смерть Данте» (Галерея современного искусства, коллекция Филиппо Биджолли,

22 А.И. Тургенев – П.А. Вяземскому. 22/10 апреля 1833. Рим // Архив братьев Тургеневых. Вып. 6 / Редакция и примечания И.А. Кубасова. СПб., 1900. С. 206.



9. Орас Верне. *Портрет Бертеля Торвальдсена*. 1833 Холст, масло 99,8 × 75,2. Музей Торвальдсена, Копенгаген



10. Франческо Диофеби. *Открытие могилы Рафаэля в Пантеоне в 1833 году* 1836. Холст, масло. 54,9 x 70
Музей Торвальдсена, Копенгаген

Сан-Северино-Марке). Франческо Диофеби (1781–1851) откликнулся на недавнее событие, происходившее в Пантеоне годом раньше, полотном «Официальное вскрытие останков Рафаэля, найденных в Пантеоне 14 сентября 1833 года в присутствии различных лиц и представителей академий археологии и Сан Лука» («Открытие могилы Рафаэля в Пантеоне в 1833 году», Музей Торвальдсена, Копенгаген²³). (Ил. 10.) С образом великого художника связано и появление картины И. Риппенхаузена «Смерть Рафаэля Урбино» (1832, Музей Метрополитен, Нью-Йорк).

И только в 1834 году организаторы пришли к определению места проведения выставки на Пьяцца дель Пополо, в зале рядом с таможенной, который с 1827 года уже был предоставлен камерленгом папского престола для экспонирования произведений изобразительного искусства²⁴. 16 января 1836 года была открыта седьмая выставка Общества.

Франческо Подести представил на ней точную копию своей знаменитой картины «Тассо на суде д'Эсте», упоминаемой Мадзини среди великих примеров истории живописи. Фигура Торквато Тассо стала источником вдохновения для многих произведений, среди которых «Смерть Тассо на Яникуле» Ф. Кателя (1834. Палаццо Реале, Неаполь), картина Чезаре Арривабене «Тассо на Яникуле», показанная в 1844 году в Риме и позже на других итальянских выставках. Свой вариант этой популярной романтической темы предложил и Ф. А. Бруни в картине «Свидание Торквато Тассо с сестрой». Александр Иванов, не разделяя поспешности и плодовитости в искусстве, скажет позже: «Я не Вернет и не Подести: всякий труд мой ровен, с разницею, что для малого размера картины меньше нужно времени на ее исполнение»²⁵. А Михаил Лебедев писал: «На прошлой выставке в Риме было несколько хороших картин: Пеизажи Кателя — пеизажи Марко (Венгерца) — портрет Гановранского посланника писан Англичанином которого имя я не помню — Неаполитанская сцена рыбаков Линдау — картон для исторической картины Шуберта; впрочем картоны немцов (зачеркнуто, затем проставлены отточия. — С. С.) почти всегда хороши — и потом несколько отчаянных Англинских картин не без достоинства — особенно пеизажи. — Видил я также здешнюю выставку (в Неаполе. — С. С.) — на которой не было ни одной вещи которая могла бы обратить внимание — кроме очень посредственного пеизажа Питло Фламанца здешня Профессора который на днях умер холерою. — Для художника единственный город в свете Рим; — там только может всякой себя экзаменовать»²⁶.

На следующий год, помимо обычной выставки Общества с января по май, в августе организуется выставка в палаццо Венеция габсбургским послом Лютцевым по случаю именин императора Фердинанда I. Таким образом, устройство общественной выставки «по случаю» показывает, что система организованных выставок медленно стабилизировалась

23 На сайте музея картина датируется 1836 годом, хотя она упоминается в каталоге выставки 1834 года: *Catalogo delle opere esposte dalla Società degli Amatori e Cultori nello studio di Canova nell'aprile 1834*.

24 Дополнительное переоборудование залов было сделано в 1841 и 1843 годах под руководством Луиджи Канина, а в августе 1850 года проводился ремонт зала, поврежденно-го французскими войсками, квартировавшими здесь во время оккупации 1849 года.

25 А. А. Иванов — Г. П. Галагану. Сентябрь 1843. Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях/Сост. И. А. Виноградов. М., 2001. С. 270. Далее: Виноградов.

26 М. И. Лебедев — В. И. Григоровичу. Неаполь 18 июля 1837. ОР РНБ. Ф. 124 (Ваксель). Ед. хр. 2436. Л. 9–10 Неаполь 18 июля 1837. Сохранена авторская орфография.

и при этом продолжалась традиция выставок в рамках знаковых визитов или памятных дат. Параллельно продолжались выставки в зале Сенаторов в Капитолии. Весной 1836-го А. А. Иванов писал отцу: «Я выставил картину («Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения». — С. С.) в Капитолии — там члены Общества хотели купить у меня ее за 1000 скуд»²⁷. Очевидно, речь идет об Обществе любителей искусств. Всеобщее одобрение на этой выставке снискала не только работа Иванова, но и произведения других русских художников — Кипренского, М. Лебедева, Никитина²⁸.

В 1839 году Томмазо де Виво (1790–1884) представляет большую картину «Прибытие Арагонези в Неаполь»²⁹ (Музей Каподимонте, Неаполь), высоко оцененную римской публицистикой. Но в этом году в деятельности Общества начинают проявляться и признаки нестабильности. Выставку назвали «нищета» и подвергли критике из-за чрезмерного присутствия молодых итальянцев и иностранцев. Со страниц печати Общество призывает участвовать в выставках преподавателей-итальянцев, чтобы повысить качество экспозиции и препятствовать появлению посредственных работ. Возможно, после этого приглашения в следующем году Винченцо Камуччини представляет два произведения: «Фридрих Барбаросса отдает командование Перуджей Лодовико Бальони» и «Малатеста Бальони триумфально входит в Перуджу». Написанные тридцать лет назад, они хранились в коллекции Бальони в Перудже. Таким образом, художник, промоутер и сторонник Общества, подписавший первый Устав, впервые принял участие в его выставках только в 1840 году. Тогда же был принят новый Устав, в который вошел ряд изменений, существенно не повлиявших на общее состояние организации выставок. Но, в частности, был отменен пункт, не позволявший экспонировать работы художникам, не являвшимся членами Общества.

Однако с этого времени уровень современного искусства, демонстрируемого Обществом, постепенно снижается, что было отмечено в журналистике. Братья Григорий и Никанор Чернецовы в своем днев-

27 А. А. Иванов — отцу. Весна 1836. Рим. Цит. по: Виноградов. С. 162.

28 Выставка русских произведений в 1836 году // Художественная газета. 1836. Октябрь. № 6. С. 96.

29 Из истории короля Арагонского Альфонса V, прибывшего в сентябре 1420 в Неаполь, где был провозглашен сыном и наследником неаполитанской королевы Джованны, освобожденной от притязаний Людовика III Анжуйского.

нике так зафиксировали свое впечатление о живописи на выставке 1841 года: «много ловкости, вкусу, но однотонность видная», «цвета черствы», «общий тон плох, грязен», «мало имеет согласия», «ничего сказать нельзя»³⁰. Из иностранных художников Чернецовы отмечали Томаса Кромека, нанесшего визит в их мастерскую и пригласившего к себе немца Георга Гмелина. Однако искреннее восхищение вызвали только работы Юлиуса Эльзассера: «Лучше видеть нам не удавалось!»³¹ Ф. Л. Кателя русские художники воспринимали как старейшину Рима, но далеко не все в его творчестве и методе нравилось. В частности, Чернецовых удивила просьба Кателя дать ему кальку с одного из их рисунков, чтобы написать по этому мотиву картину. Судя по дневнику, художники выставили 8 марта 1841 года на Пьяцца дель Пополо четыре картины с видами Кремля, Волги, Кавказа и Крыма, а затем донесли на выставку еще пять законченных полотен. В итоге пять картин было продано, еще три разыграны в лотерею между русскими. Братьев вдохновляло, что таким образом они представили образ Родины «для рекомендации страны России». Вновь в залах Общества братья выставили свои работы в конце 1846 года: Григорий — «Мертвое море», а Никанор — «Вид Иерусалима».

Немецкие художники, имевшие крепкие традиции выставок в стране, собрались вместе в 1845 году в Немецком клубе искусств (*Deutscher Kunstverein*) с желанием оживить Общество Понте Молле. В эти годы на выставках Общества любителей и ценителей также присутствовали художники, участвовавшие в движении назарейцев, и их религиозные картины приносили быстрый коммерческий успех.

В 1848 году из-за революционных волнений папа покидает город, уехав в Гаету. Рим остается в руках французских и республиканских войск, а также — молодых художников, таких как Нино Коста, Джироламо Индуно (1827–1890), Элеутерио Пальяно (1826–1903), Эудженио Аньени (1816–1879), принимавших участие в обороне города. Ипполито Каффи, активный экспонент в 1840-е годы, едет в Венецию, чтобы принять участие в восстании в Ломбардии и Венеции против австрийцев (имеется письмо, направленное им в адрес маркиза Пьетро Антинори, секретаря Общества художников Рима). Джироламо Индуно позже создаст ряд

30 Голдовский Г. Художники братья Чернецовы в Италии. С. 6–7. URL: <http://issuu.com/cherneetsovy/docs/> (дата обращения: 10.10.2015).

31 Там же.



11. Михаил Скотти. *Девушка в костюме Прочидо (Итальянка с розаном в руке)*. 1842
Холст, масло. 75 × 62,5
Государственный Русский музей

произведений, посвященных гарибальдийцам и тем событиям, свидетелем которых он стал в юные годы. Самой известной картиной Элеутерио Пальяно станет «Смерть дочери Тинторетто» (1861) и его гравюра на тот же сюжет. 14 января 1849 года открывается, как обычно, экспозиция в залах на Пьяцца дель Пополо. Анонимный корреспондент английского журнала «Римская реклама» (*The Roman Advertiser*) обращает внимание на то, что стены пусты и отражают неблагоприятные политические времена. Видя малое количество представленных произведений, он рекомендует посетителям провести обычное посещение ателье, по крайней мере, для того, чтобы насладиться *Энну Вернером*. Но «мечта» Джузеппе Мадзини о «третьем» Риме — светском и демократическом, откладывается, а 12 апреля 1850 года папа Пий IX возвращается в Вечный город.

Скудость источников — как архивных, так и библиографических, в частности — газетных публикаций, которые в период неопределенно-

сти общественно-политической ситуации в первую очередь сообщают новости политического, а не культурного характера, препятствует дальнейшему изучению этого периода для анализа выставок и состояния художественного рынка. Для последующих лет характерно низкое качество работ на выставке, и это порой единственный фактор, отмечаемый журнальной критикой. Выставки больше не рассматриваются столь подробно, как в предыдущие годы, иногда даже вовсе не упоминаются в газетах.

Произведения русских художников в приводимых экспозиционных списках выставок Общества любителей за период с 1830 по 1860 год встречаются не часто. Участие русских в международных экспозициях было неравномерным. Так, в середине 1840-х годов путешественники из России сетовали, что имен соотечественников нет среди экспонентов на Пьяцца дель Пополо. Причин здесь могло быть несколько. Вполне вероятно, что информация об их участии не всегда фиксировалась в периодических изданиях. Обязанность быть членом Общества и платить взносы также служила препятствием. Кроме того, по Уставу на выставку не принимались копии, которыми зачастую были заняты пенсионеры. Вероятно, свою роль играла природная скромность или неуверенность в себе, хотя работы русских сразу привлекали внимание публики. Законченные произведения полагалось отправлять в Петербург на академические выставки, поэтому в мастерских далеко не всегда находились работы, годные для публичного экспонирования. Влияло и неприятие коммерческого духа, неизменно сопровождавшего международные выставки. Те же, кто обладал коммерческой жилкой (как, например, И. К. Айвазовский), сами находили покупателей. В 1842 году М. И. Скотти представил картину «Девушка в костюме Прочидо (Итальянка с розаном в руке)» (1842, ГРМ). (Ил. 11.) «Свои картины частью здесь на выставке сбываю — итальянцы покупают. Чем я и жил в продолжение пяти лет»³², — писал Скотти, очевидно имея в виду именно экспозиции на Пьяцца дель Пополо.

Выставки на Пьяцца дель Пополо активно посещались приезжими русскими, а европейские художники стремились к контактам с русской аристократией, надеясь на выгодную реализацию своих работ. Так, в декабре 1845 года был организован специальный показ работ

32 Цит. по: Князева Н. А. Таланты и меценаты из Выксы // Московский журнал. 2000. № 2. С. 64.

для императора Николая I и его сопровождающих. Учитывая особый характер мероприятия, из экспозиции были исключены портреты и произведения, уже заказанные для церкви, а также копии, картоны, гравюры и скульптуры. Поскольку показ был бесплатным для царя и его окружения, решено было назначить комиссионные в размере трех паоло от стоимости любой приобретенной работы для оплаты зрителя в залах и носильщиков. Визит Николая I входил в маршрут его посещения студий как русских пенсионеров в Риме, так и других художников, закончившийся покупкой одиннадцати работ. Среди приобретенных вещей — произведения Соломона Корроди и Паоло Эмилио Трастулла. Однако со стороны самих русских художников и знатоков искусства довольно часто звучали критические суждения в адрес современного искусства. Так, Ф. П. Толстой писал о показанной в 1845 году картине Овербека: «...после того, как я видел выставленную им картину “Снятие с креста”, и которая, как говорят, лучшее его произведение, не мог не пожалеть его и тех, которые им восхищаются»³³. Нараставшее преобладание жанровых и пейзажных работ, коммерциализация выставочного процесса вызывали неприятие и со стороны такого художника, как Александр Иванов, стремившегося к высоким целям и задачам искусства.

Среди русских участников публичных выставок в 1840–1850-е годы в литературе встречаются имена Л. Ф. Лагорио (в 1855 году был показан его пейзаж в Олевано с видом на Палестринские горы), О. И. Тимашевского (жанровая картина «Две итальянки у колодца», 1855, ГРМ). Пимен Орлов в 1856 году представил «Портрет женщины с маской» (*Ritratto di donna in maschera*) и «Портрет А. И. Лорис-Меликова с женой и итальянским мальчиком» (*Coppia di sposi russi, i Melikoff, in costume*; Национальный художественный музей Республики Беларусь)³⁴.

В каталоге, составленном Джованной Монтани, как уже было сказано, далеко не всегда упоминаются русские художники, а в отдельных случаях их фамилии даются с неправильной транскрипцией. Так, на выставке 1856 года значатся — *Goleznoff. Donna in costume da Contadina* (Каталог. С. 409), очевидно — М. И. Железнов (1825–1880); *Klages* (без названия

33 Путевые записки — дневники Ф. П. Толстого. Поездка по Италии и возвращение в Россию через Австрию и Польшу. 1845–1846. ОР ГРМ. Ф. 4. Ед. хр. 4. Тетрадь 13. Л. 17 об.

34 Здесь и далее — ссылки на каталог, приведенный Дж. Монтани с сохранением оригинального написания имен и названий. См.: Каталог. С. 410.

работы, но с указанием техники — акварель), вероятно — архитектор Ф. А. Клагес (1814–1900); *Makareff. Ritratto* — И. К. Макаров (1822–1897), портрет. На выставке 1857 — снова Клагес (*La casa del Tasso a Sorrento*, Каталог. С. 413), Л. Ф. Лагорио («Марина», Каталог. С. 413).

Учрежденное в 1829 году, Общество Любителей и ценителей изящных искусств просуществовало довольно длительный период и успело организовать за это время 94 выставки. К его столетнему юбилею под патронатом почетного президента Общества Бенито Муссолини и губернатора Рима принца Ф. В. Людовизи была устроена ретроспективная экспозиция, подводящая итоги деятельности Общества. С этого времени публичные выставки перешли в ведение Союза фашистских изобразительных искусств Лацио.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И. А. Виноградов. М., 2001.
2. Архив братьев Тургеневых. Вып. 6 / Ред. и примеч. И. А. Кубасова. СПб., 1900.
3. *Голдовский Г.* Художники братья Чернецовы в Италии. С. 6–7; URL: <http://issuu.com/chernetsovy/docs/>.
4. *Петунова Е. Ф.* Петр Васильевич Басин. 1793–1877. Л., 1984.
5. *Петрова Е.* Орест Кипренский (1782–1836) и Италия. Roma, 2005.
6. *Степанова С. С.* Русская колония в Риме во второй трети XIX века // Искусствознание. 2009. № 1–2. С. 588–600.
7. *Степанова С. С.* Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. Личность и художественный процесс. СПб., 2011.
8. [Шевырев С. П.] Письмо из Рима к издателю Л. Г. // Литературная газета. Т. I. № 36. 1830. С. 291.
9. *Щедрин С. Ф.* Письма из Италии. М., 1978.
10. *Яйленко Е.* Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. М., 2012.
11. *Montani G.* La Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma. 1829–1883. Dottorato in Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e di Architettura. XX ciclo. Università degli Studi di Roma Tre. 2005–2007; URL: <http://dspace-roma3.casur.it/bitstream/2307/4526/1/Montani.pdf>.
12. *Statuto della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma.* Roma. 1830.