

Елена Шарнова

«Пейзаж во вкусе Сальватора Розы». Сальватор Роза и французский пейзаж XVIII века*

Статья посвящена влиянию Сальватора Розы на французских пейзажистов XVIII века, в особенности Клода-Жозефа Верне, а также рецепции его творчества в среде коллекционеров и художественных критиков. Тип воображаемого («романтического») пейзажа, созданный итальянским мастером, и его отдельные мотивы (скалы, водопады, сухие деревья, солдаты или «разбойники»), заимствованные и по-своему интерпретированные французскими художниками, породили феномен «пейзажа во вкусе Сальватора Розы». Эти пастиши Сальватору Розе сыграли важную роль в формировании стиля французской пейзажной живописи XVIII века.

Ключевые слова:

французская живопись XVIII века,
воображаемый пейзаж,
Клод-Жозеф Верне, Сальватор Роза
стилеобразование,
подражание,
пастиш.

Памяти Филиппа Конисби

Поводом к написанию статьи послужила картина Клода-Жозефа Верне, которую автору когда-то пришлось исследовать в связи с подготовкой каталога французской живописи ГМИИ им. А. С. Пушкина¹. Картина традиционно публиковалась в музейных изданиях под двумя названиями: «Романтический пейзаж/Пейзаж во вкусе Сальватора Розы» (1746). (Ил. 1.) Второе название восходит к самому художнику и по крайней мере дважды зафиксировано в источниках XVIII века. Впервые картина упомянута в *Livre de raison* Верне²: перечисляя работы, написанные в 1746 году для маркиза де Ла Вийетта, он приводит два пейзажа и обозначает их как пейзажи «во вкусе Сальватора Розы»³. В 1753 году картина фигурировала в Салоне, в его каталоге под номером 131 приведены четыре пейзажа из коллекции маркиза де Ла Вийетта, в том числе «пейзаж в манере Сальватора Розы»⁴. Во время пребывания Верне в Италии Ла Вийетт был, пожалуй, главным французским заказчиком художника.

Различные аспекты взаимодействия Клода-Жозефа Верне и пейзажной традиции XVII века в лице Сальватора Розы и Гаспара Дюге затрагивал в ряде своих статей Филипп Конисби, многое сделавший для изучения и интерпретации французского пейзажа XVIII — начала

* В основу статьи положен текст доклада, прочитанного на конференции «Западно-европейский пейзаж XVII–XVIII веков: к 400-летию юбилею Сальватора Розы и Гаспара Дюге» (Государственный институт искусствознания, Фонд *In Artibus*, Москва, 1 декабря 2015 года).

1 Кузнецова И. А., Шарнова Е. Б. Французская живопись XVI — первой половины XX века/Каталог собрания. ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: Красная площадь, 2001. С. 56–57. № 40.

2 Каталог, составленный самим художником, который включает картины, написанные с 1735 по 1788 год.

3 Цит. по: Эрнст С. Юсуповская галерея. Французская школа/Государственный музейный фонд. Л.: Комитет популяризации художественных изданий, 1924. С. 68.

4 Paris, Salon, 1753, cat. 131, p. 28.

XX века — от Клода-Жозефа Верне до Поля Сезанна. Памяти этого замечательного историка искусства я бы хотела посвятить свою статью.

Имеет смысл привести краткое описание картины, которое содержится в *Livre de raison* Верне и дает возможность понять, как именно художник и его заказчики представляли себе «вкус Сальватора Розы»: пейзаж «со скалами, водопадами, стволами деревьев и несколькими солдатами в доспехах»⁵. В комментариях XVIII века точно зафиксированы мотивы, которые и сегодня воспринимаются как характерные приметы особого типа воображаемого пейзажа, вызывающего ассоциации с Сальватором Розой. Мы бы также поставили на первое место «скалы»: гигантские, состоящие из крупных блоков необычной формы, они нависают крутыми обрывами над пропастью и прорезаны пещерами и арками причудливых очертаний. Часто с высоты скал низвергаются стремительные потоки воды, т. е. «каскады» или «водопады».

Непременный мотив пейзажа Розы — сухое дерево с экспрессивно изогнутыми ветками и расщепленным стволом. Сухое дерево, часто на фоне густой зеленой листвы, встречается у многих пейзажистов XVII века, но именно у Розы этот мотив наделен поразительной витальной силой и становится своего рода формулой, переходя из его пейзажей в работы не только Верне, но и других французских пейзажистов XVIII века. Завершают описание картины в *Livre de raison* «солдаты в доспехах», они же «разбойники» или «бандиты» (так герои картин Розы часто обозначаются в текстах XVIII–XIX веков). Связь подобных фигур с воображаемыми персонажами из знаменитой серии гравюр Розы «Фигуры» (*Figure*) вполне очевидна. Известен близкий по композиции вариант картины из ГМИИ, также датированный 1746 годом: «Пейзаж с водопадом», написанный по заказу известного французского знатока и коллекционера Жана де Жюльена (Англия, собрание герцога Баклу и Куинсбери)⁶. При схожести композиционного построения

5 Эрнст С. Юсуповская галерея... С. 68.

6 Воспр. в кн.: *Conisbee Ph. Painting in the 18th Century France*. Oxford: Phaidon, 1981. P. 180, ill. 154.

7 В качестве парной к картине из ГМИИ Ф. Конисби приводит *Partie de Plaisir* (Авиньон, музей Кальве, инв. D. 952.4). Однако, хотя обе картины написаны для маркиза де Ла Вийетта, композиция из Авиньона исполнена позже — в 1749 году — и отличается в размерах — 102 x 140 (*Conisbee Ph. Vernet in Italy // Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi/Atti del convegno*. Pisa, 3–4 dicembre 1990. P. 137).

8 Опись вещей, хранящихся в кладовой Архангельского дома. 1831 // РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2605, л. 17 об., № 194.



1. Клод-Жозеф Верне. Пейзаж во вкусе Сальватора Розы. 1746
Холст, масло. 74 × 96
ГМИИ им. А. С. Пушкина (инв. Ж-770)

картины существенно отличаются в деталях: в пейзаже из английского собрания справа появилась мощная крона дерева, а ствол сухого дерева сдвинут влево, фигуры на переднем плане скорее похожи на рыбаков, чем на «солдат в доспехах»⁷.

Название «романтический пейзаж», которое закрепилось за картиной в публикациях ГМИИ им. А. С. Пушкина, безусловно, более позднее и связано с тем, как воспринимали Сальватора Розу в XIX–XX веках. «Пейзаж во вкусе Сальватора Розы» происходит из собрания князей Юсуповых, точная дата поступления картины в собрание неизвестна. Она впервые упомянута в описи юсуповской коллекции 1831 года⁸.

Скорее всего, картина попала в собрание еще при жизни князя Н. Б. Юсупова, умершего в 1831 году. Н. Б. Юсупова и Верне связывали дружеские отношения, в собрании князя творчество художника и мастеров его круга было представлено чрезвычайно разнообразно. В 1839 году в первом печатном каталоге собрания, *Musée Youssouptof*, пейзаж описан примерно так же, как в источниках XVIII века: «пейзаж, большие скалы, солдаты с оружием в лодке»⁹, эпитет «романтический» отсутствует. В каталоге Сергея Эрнста, посвященном французской школе в юсуповском собрании, картина опубликована как «Пейзаж во вкусе Сальватора Розы» с соответствующей ссылкой на *Livre de raison*¹⁰. Лишь в 1980 году во французском издании альбома, посвященного французской живописи в ГМИИ им. А. С. Пушкина, неожиданно появилось название «Романтический пейзаж»¹¹. В России творчество Сальватора Розы так прочно ассоциировалось с эпохой романтизма, что позднее название картины стало восприниматься вполне органично. Связь образов Розы с поэтикой романтизма нашла отражение в классическом тексте А. С. Пушкина: он вспоминает художника в третьей главе «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года», когда ему понадобилась яркая зрительная ассоциация для передачи финала ночной схватки с турками («разбойниками») на фоне кавказского пейзажа¹². 1970–1980-е годы в отечественном искусствознании отмечены повышенным интересом к эпохе романтизма в изобразительном искусстве¹³. Вполне вероятно, музейные хранители «приблизили» картину К.-Ж. Верне к более понятному в то время художественному контексту.

9 Musée du Prince Youssouptoff, contenant les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines qui se trouvent dans l'hôtel de Son Excellence à St.-Petersbourg. St.-Petersbourg, 1839. P. 55.

10 Эрнст С. Юсуповская галерея... С. 68.

11 La peinture française au Musée Pouchkine/Textes par E. Guéorguievskaja et I. Kouznetsova. Leningrad: Avroga, 1980. N° 60. В кратком каталоге живописи ГМИИ им. А. С. Пушкина картина носит название, близкое историческому: «Пейзаж в стиле Сальватора Розы» (Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина/Каталог картинной галереи. Живопись. Скульптура. М., 1961. С. 36). Соответственно можно предположить, что новый вариант названия появился между 1961 и 1980 годами.

12 «Мы нашли графа на кровле подземной сакли перед огнем. К нему приводили пленных. Он их расспрашивал. Тут находились почти все начальники. Казаки держали в поводьях их лошадей. Огонь освещал картину, достойную Сальватора Розы, речка шумела во мраке» — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. Т. 6. С. 681–682.

13 На наш взгляд, особую роль здесь сыграла книга Е. Ф. Кожинной «Романтическая битва» (Л.: Искусство, 1969).

Подобная «подмена» названий вообще характерна для бытования картин европейских художников в музеях в советский период. В каждом случае можно предположить конкретное обоснование для появления нового названия, но все они так или иначе отражают стремление приспособить сюжет картины к новым историческим реалиям и вольно или невольно искажают образное решение. Так, картина современника К.-Ж. Верне Жана Оноре Фрагонара из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина в советский период стала называться «Бедное семейство» («Приготовление обеда», 1756)¹⁴, иногда в литературе встречается даже «Несчастное семейство». Оба названия совершенно не соответствуют эмоциональному строю картины и творчеству Фрагонара в целом. Молодая мать в окружении множества детей, которая занимается приготовлением обеда, в восприятии художника и зрителя 1760–1770-х годов может быть только счастливой, а живописный беспорядок ни в коей мере не является признаком «бедности». Так же как в случае с «Пейзажем во вкусе Сальватора Розы» можно определить, когда именно картине придумали новое название: в списке передачи картин из Эрмитажа в ГМИИ в 1925 году картина приведена как «Счастливая мать». Соответственно «бедным» семейство сочли только при поступлении картины в ГМИИ, и именно под этим названием она была внесена в инвентарь. Таким образом, название поменяли на прямо противоположное, что объясняется отнюдь не невежеством музейных сотрудников. Радость жизни, которую излучает картина Фрагонара, не соответствовала представлениям о французском искусстве XVIII столетия, которое считалось периодом упадка и отражением вкусов реакционного аристократического общества. В то время как «бедность» представленного семейства давала возможность связать картину с образами «народа» и даже увидеть в ней «тему труда»¹⁵.

Пейзажи Сальватора Розы пользовались огромной популярностью уже при жизни художника, на рубеже XVII–XVIII веков, мотивы его работ продолжал тиражировать Якоб де Хейсх, голландский мастер, работавший в Риме. Работы Розы высоко ценили не только

14 Réau L. Catalogue de l'art français dans les musées russes. Paris, 1929. P. 78, N° 525.

15 Между тем, как и в случае с «Пейзажем во вкусе Сальватора Розы», известно историческое название картины: в каталоге аукциона собрания Ле Клера II в 1764 году картина Фрагонара упомянута как «Приготовление обеда» (Rosenberg P. Tout l'oeuvre peint de Fragonard. Paris, 1989. N° 61).

коллекционеры, но и художники, например француз Адриан Манглар, у которого Клод-Жозеф Верне учился в Риме. В коллекции Манглара было два рисунка и одна картина кисти Розы на сюжет из Овидия. Кроме того, Манглар сделал две копии с произведений Розы: пейзажа на сюжет из Овидия и картины с изображением водопада¹⁶.

Для Клода-Жозефа Верне обращение к традиции пейзажа во вкусе Сальватора Розы связано прежде всего с пребыванием в Италии (1734–1753). Вполне вероятно, знакомство с творчеством Розы началось с копирования. Так, в 1745 году граф Милтаун заказал Верне копию с картины Розы «Смерть Атилия Регула», которая находилась тогда в галерее Колонна в Риме¹⁷ (копия Верне хранится в Национальной галерее Ирландии в Дублине)¹⁸. Первый по времени исполнения пейзаж Верне, созданный под влиянием Сальватора Розы, датирован 1738 годом и находится в картинной галерее в Даличе («Итальянский пейзаж»). В композиции доминирует мотив отвесных скал, вызывающих ассоциации не только с Сальватором Розой, но и с Гаспаром Дюге. Впрочем, не менее очевидны и различия между Розой и Верне, манера которого отличается меньшей живописностью, более сплавленная, хочется сказать рафинированная. Тонкие переходы охристых и коричневых оттенков в изображении скал приобретают нежные кремовые, рокайльные полутона, которые выдают руку французского мастера XVIII века. В эрмитажном пейзаже «Скалы на берегу моря» (1753) сходство с образами Розы намного заметнее, появляются энергичные «сдвиги» в изображении скал, а мощная каменная кладка усиливает ощущение дикой величественной природы. (Ил. 2.)

Среди пейзажей Верне во вкусе Сальватора Розы преобладают монументальные эффектные композиции, претендующие на определенную программность. Помимо картины из ГМИИ к их числу можно отнести «Водопады в Тиволи» (1737, Кливленд, Музей искусства), «Водопады в Тиволи с виллой Мецената» (около 1740–1750, Гаага, Маурицхейс),

16 Об этом упоминает Эмили Бек, см.: *Beck Saiello E. Pierre Jacques Volaire. Paris: Arthena, 2010. P. 105.*

17 Современное местонахождение: Ричмонд, Музей изобразительных искусств, Инв. 59.15

18 *Wynn M. A Copy by Joseph Vernet of Salvator Rosa's Atilius Regulus // The Burlington Magazine, CXIII (September 1971). P. 543.*

19 Холст, масло, 36 x 50. Подпись: *J. Vernet a Rome. Drouot, Marseille, 15 dec. 2013.* Судя по надписи на обороте, картина, так же как пейзаж из ГМИИ, была в коллекции де Ла Вийетта.



2. Клод-Жозеф Верне. *Скалы на берегу моря*. 1753. Холст, масло. 83 × 105
Государственный Эрмитаж
(инв. ГЭ-7584)

«Водопад в Тиволи» (1747, Эрмитаж). (Ил. 3–5.) Параллельно Верне писал и картины небольшого размера, в которых разрабатывал отдельные составляющие визуального репертуара Сальватора Розы. Так, в пейзаже, проходившем в 2013 году на аукционе Друо в Марселе¹⁹, главным героем композиции становится сухой ствол дерева, рядом с которым расположились солдаты в фантастических одеждах, напоминающие о «разбойниках» в картинах итальянского пейзажиста.

Уже в источниках XVIII века некоторые из пейзажей Верне во вкусе Сальватора Розы обозначены как виды Тиволи. Так, в каталоге аукциона известной коллекции Анжа Лорана Лалива де Жюлли 1770 года



3. Клод-Жозеф Верне. *Водопад в Тиволи с виллой Мецената*. Около 1740–1750
Холст, масло. 101 × 138
Маурицхейс, Гаага (инв. 293)

упомянут «Вид каскадов в Тиволи», со следующим уточнением: картина «всегда считалась одним из шедевров этого художника», «она написана во вкусе Сальватора Розы»²⁰. Следуя этой традиции, Ф. Ингерсолл-Смоус, автор каталога резоне К.-Ж. Верне, связывает пейзаж из ГМИИ с мотивами Тиволи и публикует его как «Вид в окрестностях Тиволи»²¹. Тиволи начиная с XVII века становится местом своеобразного паломничества, сначала для художников, а потом и для любителей искусства и многочисленных путешественников, совершавших *Grand Tour*. Верне многократно там бывал, например в 1737 году, сохранились его рисунки с видами Тиволи, явно выполненные с натуры²². Кроме того, Филипп Конисби опубликовал небольшой этюд с натуры, сделанный маслом



4. Клод-Жозеф Верне. *Водопад в Тиволи*. 1747
Холст, масло. 98,5 × 135,5
Государственный Эрмитаж (инв. ГЭ-3746)

на холсте, который также представляет вид местечка Тиволи с храмом Сивиллы или Весты²³.

В московском пейзаже действительно вполне узнаваемы характерные приметы Тиволи, знаменитого как своими природными красотами, так и античными постройками и овеянного воспоминаниями о Меценате, Катulle, Горации, наконец, загадочной Тибуртинской Сивилле.

20 Цит. по: Tivoli. Variation sur un paysage au XVIII siècle/Catalogue de l'exposition. Par J. De Los Lanos et E. Beck Saiello. Paris: Musée Cognacq-Jay, 2010–2011. P. 54.

21 Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marines. 1714–1789. Paris, 1926. Vol. 1. P. 49.

22 Например, рисунок «Храм Весты в Тиволи» (Париж, Высшая школа изящных искусств).

В центральной части композиции на вершине холма узнаваем прелестный маленький храм-ротонда (храм Сивиллы или Весты), мощные скалы оживлены прихотливо расположенными каскадами воды, наконец, в очертаниях грота в правой части можно увидеть свободную вариацию на тему грота Нептуна. Среди образов, навеянных Розой, появляются отдельные пасторальные мотивы: слева в тени скалы расположена небольшая мельница, схожая с теми, что встречаются в картинах Франсуа Буше, на переднем плане выделяется фигура рыбака с удачным уловом.

Однако, на наш взгляд, не стоит привязывать пейзаж из Пушкинского музея к определенному месту. Ни у Розы, ни у Верне не было задачи создать топографический вид определенной местности. В наследии Верне довольно разнообразно представлены собственно топографические vedute (*veduta esatta* или *veduta dal naturale*), например созданные в 1746 году по заказу того же маркиза де Ла Вийетта парные композиции «Парк виллы Памфили в Риме» (ГМИИ им. А. С. Пушкина) и «Вилла Людовизи» (Государственный Эрмитаж), или знаменитая серия, написанная по заказу Людовика XV, — «Порты Франции» (1753–1763, Париж, Лувр), которые выполнены совсем в иной манере. По точному наблюдению Филиппа Конисби, просвещенный зритель XVIII века высоко ценил пейзажи Верне во вкусе Сальватора Розы, прежде всего потому, что они вызвали реминисценции с пейзажной живописью XVII века. Узнаваемы были не только определенные места, в том числе и Тиволи, но и художники, с которыми они ассоциировались в представлении английского путешественника. Поводом для путешествия становилось желание убедиться, насколько образ, созданный любимыми художниками, близок реальности. По словам Конисби, «реминисценции вызывавших восхищение старых мастеров должны были усиливать привлекательность этих красивых воспоминаний о Гранд Туре»²⁴.

Действительно, заказчиками Верне в итальянский период чаще других выступали англичане, создавшие настоящий культ Сальватора Розы, а также Клода Лоррена и Гаспара Дюге. Связь Верне с английским рынком искусства укрепила благодаря его женитьбе в 1745 году

23 «Вид Тиволи». Эту находил ранее в коллекции Джона Лишава в Лондоне. Воспр. в кн.: In the Light of Italy. Corot and Early Open-air Painting/Exhibition catalogue. Eds. Ph. Conisbee, S. Faunce, J. Strick. National Gallery of Art, Washington. New Haven and London.: Yale University Press, 1996. P. 113, cat. 2.

24 Conisbee Ph. Painting in the 18th Century France... P. 180.



5. Клод-Жозеф Верне. *Водопады в Тиволи*. 1737
Холст, масло. 123 × 172
Музей искусства, Кливленд (Фонд Леонарда Ханна-мл., инв. 1984.175)

на ирландке Вирджинии Палмер, дочери морского капитана, который перебрался в Рим, где занялся антикварной торговлей. Впрочем, круг поклонников Верне не был ограничен английскими путешественниками, он также работал для итальянцев, например по заказам кардинала Валенти Гонзага, и для известных французских коллекционеров и знатоков: маркиза де Ла Вийетта, Жана де Жюльена, Анжа Лорана Лалива де Жюлли. Наконец, он писал картины для современных итальянских художников, таких как Себастьяно Конка, Плачидо Констанци и Франческо Солимена, что, безусловно, свидетельствует о его высоком статусе в итальянской художественной среде. Появление пейзажей во вкусе Сальватора Розы не ограничивается у Верне итальянским периодом.



6. Шарль Гренье де Лакруа. *Рыбаки у водопада*. 1778. Холст, масло. 36,5 × 49
Sotheby's. Age of Elegance: European Paintings, Furniture and Sculpture. October 3, 2014, Hong Kong, lot 8

Композиции с подобными названиями фигурируют в каталогах Салонных вплоть до 1789 года, что говорит, помимо всего прочего, о том, что имя Сальватора Розы было хорошо известно французскому зрителю XVIII века. Сам Верне не забывал о своем знаменитом предшественнике, в его доме хранились две копии с картин Сальватора Розы, которые были зафиксированы в описи мастерской после его смерти. Резонно предположить, что копии, названные «солдаты у дерева», скорее всего, были сделаны самим Верне²⁵.

Творчество Сальватора Розы было представлено во французских коллекциях начиная с XVII столетия²⁶, хотя не столь разнообразно,

как в Великобритании. В XVIII веке французские собрания включали не только живопись, но и графику Розы. На парижском антикварном рынке произведения Розы продавались регулярно, причем если с 1761 по 1770 год на аукционах фигурировало всего 16 картин, то в 1771–1780 годах в аукционных каталогах значится уже 59 работ кисти Розы²⁷.

Упоминания о пейзажах Сальватора Розы довольно рано появились во французских текстах, посвященных изобразительному искусству. В 1679 году крупнейший теоретик искусства Андре Фелибьен отмечает, что Роза «хорошо писал виды портов и пейзажи, но всегда в причудливом и необычном стиле»²⁸. Первая развернутая характеристика творчества Сальватора Розы содержится у Антуана-Жозефа Дезалле д'Аржанвиля, который включил статью о нем в первый том «Кратких жизнеописаний художников», опубликованный в 1745 году²⁹. Факты биографии и большинство оценок д'Аржанвиль заимствовал из итальянских источников, а именно — трудов Лионе Пасколи³⁰, Филиппо Бальдинуччи³¹, Джованни Баттиста Пассери³². Вслед за итальянскими авторами д'Аржанвиль отдает предпочтение не исторической живописи, а пейзажам Розы и пишет о том, что, «несмотря на хороший вкус и собственную манеру, отличающую его от всех других пейзажистов», его гений был «одним из самых причудливых»³³. Определение *génie bizarre*, которое после д'Аржанвиля будут повторять все французские авторы XVIII века, восходит к итальянскому *genio stravagante*, которое встречается у Пассери, или *maniera bizarre* у Бальдинуччи.

25 Цит. по: Tivoli. Variation sur un paysage au XVIII siècle., p. 52.

26 Не углубляясь в детали, можно упомянуть картины Сальватора Розы, которые были в коллекциях Людовика XIV («Битва», Париж, Лувр) и кардинала Мазарини («Пейзаж с Аполлоном и Кумской сивиллой», сейчас — Лондон, Галерея Уоллес).

27 Эти сведения приведены в кн.: Michel P. Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle. Rennes, 2010. P. 167.

28 *Félibien A.* Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes. Paris, 1679. P. 55. Это первое упоминание имени Сальватора Розы во французских текстах об искусстве приведено в кн.: *Patty J. S.* Salvator Rosa in French Literature. From the Bizarre to the Sublime. Lexington: The University Press of Kentucky, 2004. P. 10.

29 *Dezallier d'Argenville A. J.* Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques Réflexions sur leurs caractères et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maitres. Paris: De Bure, 1745–1752 (2-me éd. — 1762). T. 1. P. 351–352.

30 *Pascoli L.* Vite dei pittore, scultore et architetti moderni. Roma, 1730. Vol. 1. P. 63.

31 *Baldinucci F.* Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua. Firenze, 1681–1728.

32 *Passeri G. B.* Vite dei pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma. Roma, 1733.

33 *Dezallier d'Argenville A. J.* Abrégé de la vie des plus fameux peintres... Vol. 1. P. 63.

Однако д'Аржанвиль не просто переписывал труды итальянских авторов, он, несомненно, знал пейзажи Розы в оригинале, и некоторые его замечания представляются вполне самостоятельными. Так, он отмечает в пейзажах кисти Розы мастерство в трактовке листвы, которая передана с «исключительной легкостью и одухотворенностью»³⁴. После книги д'Аржанвиля имя Розы вошло во все краткие словари художников, издававшиеся на протяжении XVIII века во Франции; наиболее известным из них был словарь Жака Лакомба, который, впрочем, не внес в характеристику, данную д'Аржанвилем Сальватору Розе, ничего существенно нового³⁵.

Отметим весьма характерную особенность цитирования имени Розы во французских текстах второй половины XVIII века: как правило, его вспоминают, чтобы сравнить с кем-либо из современных французских мастеров. Именно в таком контексте он несколько раз упомянут Дени Дидро. В Салоне 1761 года через сравнение с Розой дана характеристика манеры пейзажей Франческо Казанова: «Право же, у него есть вдохновение, он смел, его краски яркие, выразительны. На этих пейзажах — утесы, потоки, фигуры солдат в засаде или на отдыхе. Можно подумать, что каждая фигура сделана одним мазком кисти; однако легко заметить множество нюансов. Говорят, это не уступает лучшим полотнам Сальватора Розы»³⁶. В Салоне 1767 года Дидро говорит о Сальваторе Розе в связи с работами Жака-Филиппа де Лутербурга: «...солдаты написаны, как у Сальватора Розы, но не с такой непринужденностью, как у него»³⁷. Из замечаний д'Аржанвиля и особенно Дидро очевидно, что для французского знатока XVIII века «непринужденность» или «легкость» письма, умение изобразить фигуру словно «одним мазком кисти» было столь же важной принадлежностью живописи Сальватора Розы, как и «причудливость» его манеры.

34 Ibid. P. 352.

35 Lacombe J. Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique. Avec La définition de ces Arts, l'explication des Termes & des choses qui leur appartiennent. Paris: Estienne & Hérisant, 1752. Pp. 562–563.

36 Дидро Д. Салоны. М.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 55.

37 Там же. Т. 2. С. 161.

38 Mariette P. J. Abecedario de Pierre Jean Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, annotés par Philippe de Chenevières et Anatole de Montaiglon/Archives de l'art français, Paris, 1851–1860. Т. 6. P. 51.

39 Цит. по: Tivoli. Variation sur un paysage au XVIII siècle... P. 54.



7. Жак-Филипп де Лутербург. Пейзаж с фигурами и животными. 1763
Холст, масло. 114 × 194
Художественная галерея Уокера,
Ливерпуль (инв. WAG 2899)

Сравнение Клода-Жозефа Верне с Розой также появляется в текстах XVIII века и принадлежит одному из самых тонких знатоков искусства этой эпохи Пьеру-Жану Мариетту. По мнению Мариетта, знакомство с пейзажами Розы помогло Верне обрести его собственную манеру — «изысканную и блистательную» (*une touche précieuse et brillante*). Действительно, виртуозное владение кистью позволяет как Розе, так и его последователю в XVIII веке передавать чрезвычайно разнообразные эффекты фактуры в картине: стволы деревьев, листву, скалы, брызги каскадов. Далее Мариетт отмечает, что Верне захотел увидеть те самые места, которые изображал Роза, и отправился в путешествие в Неаполь, которое много для него значило³⁸. Тот же Мариетт в каталоге аукциона известной коллекции Лалива де Жюлли 1770 года, при упоминании «Вида каскадов в Тиволи» кисти Верне, уточняет, что картина «всегда считалась одним из шедевров этого художника», «написана во вкусе Сальватора Розы и нисколько не уступает картинам этого художника»³⁹.



8. Клод-Жозеф Верне
Вид в окрестностях Сорренто
Вторая половина XVIII в.
Холст, масло. 60 × 111
Государственный Эрмитаж
(инв. ГЭ-1204)

Именно пейзажи Верне во вкусе Сальватора Розы дают наиболее убедительную интерпретацию манеры итальянского пейзажиста в XVIII столетии. Позволю себе несколько перефразировать определение пастиха (*pastiche*), которое было дано в конце XVII века Роже де Пилем. Де Пиль остроумно вплетает в свой текст рассуждения об этимологии слова, произошедшего от итальянского *pasticcio*, т. е. «паштет». Можно сказать, что картины Верне во вкусе Сальватора Розы — это «не копия... также как различные части, которые составляют паштет (*pâté*), имеют все вместе один вкус», так и заимствования мотивов Розы у Верне «составляет некую истину (*verité*)»⁴⁰. Театральный, драматический, эмоционально насыщенный пейзаж Сальватора Розы приобретает в интерпретации Клода-Жозефа Верне совсем другие обертоны — французский художник развивает манеру Розы в сторону большей камерности, декоративности.

Именно Верне направил «взгляд» французских пейзажистов, часто его ближайших последователей, в сторону пейзажной традиции Сальва-



9. Пьер-Жак Волер. Прогулка в гроте
1780-е
Холст, масло. 96 × 160
Государственный музей-усадьба
Архангельское (инв. Ж-111)

тора Розы. Пейзаж во вкусе Розы продолжает жить во французской школе живописи, однако он воспринимается сквозь призму пейзажного образа Верне, как это было, например, у Пьера-Жака Волера и Шарля-Франсуа Гренье де Лакруа. Оба мастера некоторое время сотрудничали с Верне, но если Волеру удалось создать вполне самостоятельную живописную манеру и свой круг образов, то Гренье де Лакруа остался в тени Клода-Жозефа Верне. Волер нечасто обращался к мотивам Розы, характерный пример — картина «Каскады в Тиволи»⁴¹, в которой вполне узнаваем прототип XVII века: отвесные скалы, водопады, воины в исторических костюмах, которые редко встречаются в работах Волера,

40 *De Piles R. Abregé de la vie des Peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, de l'Utilité des estampes. Paris: N. Langlois, 1699. P. 102.*

41 Картина была на антикварном рынке во Флоренции. Воспр. в кн.: *Beck Saiello E. Pierre Jacques Voltaire... cat. P. 39 — p. 217, ill. — p. 82.*

предпочитавшего одевать стаффажные фигуры в современные костюмы. В таких пейзажах Шарля Гренье де Лакруа, как «Рыбаки у водопада» (ил. 6), аналогичные мотивы, например отвесные скалы, окончательно утрачивают плотность и тяжесть, превращаясь в театральную бутафорию, хотя в композиционном решении по-прежнему угадывается образец XVII века.

Более оригинальную интерпретацию традиции Розы дает в своих работах Жак-Филипп де Лутербур, один из тех художников, которых Дидро в Салонах сопоставляет с Розой. Лутербур действительно широко заимствовал мотивы из репертуара итальянского мастера XVII века и имитировал его непринужденную живописную манеру, отдавая предпочтение батальным композициям Розы, хотя его влияние ощутимо и в некоторых пейзажах. Лутербур помещает мотивы Сальватора Розы в совершенно иной контекст. Мирно пасущиеся коровы с пастухами и пастушками на фоне мощных скал придают образам Лутербура явно пасторальный характер (ил. 7), в то время как в XVII столетии пейзаж Сальватора Розы воспринимался как антитеза буколическому гармоничному пейзажу, который ассоциировался с Лорреном и Гаспаром Дюге.

Отдельная тема пейзажей Сальватора Розы — виды неаполитанского побережья. По мнению П.-Ж. Мариетта, Верне отправился в Неаполь, чтобы увидеть те самые места, которые вдохновляли его знаменитого предшественника⁴². Многие французские пейзажисты, работавшие в Италии, писали виды Неаполя и его окрестностей. Некоторые, например Пьер-Жак Волер, работали в Неаполе долгие годы, Верне неоднократно бывал в Неаполе в 1736–1746 годах. Среди неаполитанских пейзажей Розы, как нам кажется, самое сильное впечатление на французских пейзажистов произвели картины с видами живописных скал, прорезанных естественными арками. Одна из наиболее известных картин Розы, представляющая такую природную арку с водопадом, который виден сквозь ее пролет, находится в галерее Питти («Грот с каскадами», 1639–1640). Вполне вероятно, что впечатление от подобных скал причудливой формы, характерных для Неаполитанского побережья, соединилось в восприятии европейских художников с мотивом скалистой арки, изображенной на римской фреске, которая была найдена в 1626 году

⁴² См. примечание 38.

⁴³ Фреска, которая пользовалась огромной популярностью в XVII–XVIII веках, не сохранилась.



10. Карло Бонавиа. *Водопады на реке Тевероне*. 1787
Холст, масло. Музей искусств, Гнолулу
(инв. 2992.1)

в нимфее около палаццо Барберини⁴³. Аналогичные мотивы можно отметить как в работах самого Клода-Жозефа Верне («Вид в окрестностях Сорренто») (ил. 8), так и в произведениях Пьера-Жака Волера («Прогулка в гроте») (ил. 9) и Жака-Филиппа де Лутербура («Морской пейзаж с заходом солнца», Зальцбург, галерея Резиденции).

Пейзаж в Неаполе на протяжении всего XVIII столетия находился под сильным влиянием традиции Розы. Хотя неаполитанская школа выходит за рамки нашей темы, мы бы хотели коснуться творчества одного из неаполитанцев этого периода, поскольку его работы непосредственным образом связаны с проблематикой французского пейзажа.

Речь идет о Карло Бонавиа, который, вероятно, родился в Риме, но с 1751 по 1788 год работал в Неаполе. Он практически ровесник Клода-Жозефа Верне, оба художника начинают разрабатывать мотивы Розы параллельно, тем более показательно, что для Бонавиа с самого начала влияние французского мастера не менее важно, чем реминисценции Сальватора Розы. Сюжеты и композиции пейзажей Бонавиа часто заимствует у Розы («Водопады на реке Тевероне», 1787, Гонолулу, музей искусств) (ил. 10), а фигурки, оживляющие передний план картин, то напоминают так называемых разбойников Розы, то похожи на дам и кавалеров в современных костюмах из композиций Верне. Сходство с последним все равно оказывается сильнее, так как светлый, с нарядными акцентами ярко голубого и розового колорит Бонавиа, безусловно, отсылает к живописи французской школы.

Завершая разговор о вкусе Сальватора Розы во французском пейзаже XVIII века, отметим, что отдельные цитаты из репертуара его мотивов встречаются у самых разных художников. Так, Юбер Робер, нередко заимствовавший стаффажные фигуры у других живописцев, видимо, копировал листы из серии гравюр Розы «Фигуры» и включил хорошо узнаваемые образы солдат в воображаемых костюмах в картину «Классические руины с солдатами, играющими в карты» (Sotheby's, Old Master and British Paintings, London, 6 July 2011, № 69).

Метод работы Верне над композициями во вкусе Сальватора Розы находит параллели в творчестве других французских пейзажистов, виртуозно имитировавших манеру своих предшественников. Приведем в качестве примеров пейзажи Жана-Оноре Фрагонара «в голландском вкусе» или пасторали Франсуа Буше во вкусе Джованни Бенедетто Кастильоне. В XVIII столетии пастиш представлял собой самостоятельную форму художественного выражения, и обращение к художественной традиции часто начиналось с имитации манеры. Пастиш имеет прямое отношение к стилеобразованию, поскольку объектом подражания служит индивидуальный стиль того или иного художника, в данном случае Сальватора Розы. Пастиш, безусловно, предполагает осознание временной и качественной дистанции, существующей между художником и имитируемой моделью. Это осмысленное усвоение иной живописной культуры, то, что позже будет обозначено как стилизация.

Чтобы создать умелый пастиш, надо обладать достаточно высокой живописной культурой. Пастиш требует технической виртуозности и в этом смысле является прекрасным упражнением для начинающих

художников. Пожалуй, чаще всего пастиш воспринимался в XVIII веке как соперничество с великими образцами, стремление улучшить и усовершенствовать их манеру и таким образом превзойти. Пастиш не должен слепо полагаться на образец, это вариация на тему, ее свободное развитие. В этой связи можно привести мнение д'Аржанвиля, который проводил четкое разграничение между двумя видами подражания — свободным и буквальным. В главе «Кратких жизнеописаний знаменитых художников», посвященной Никола Коломбелю, одному из последователей Никола Пуссена в начале XVIII века, д'Аржанвиль упрекает художника за то, что его следование манере Пуссена было слишком буквальным и механическим. Если «буквальная имитация не выходит за рамки посредственности, не решающей преступить преграды, сковывающие оригинальность художника», то «свободная имитация», согласно д'Аржанвилю, «дает волю» руке и уму художника, так что он может соразмерить ее со своим собственным гением⁴⁴, — определение, которое в полной мере соответствует пейзажам Клода-Жозефа Верне в манере Сальватора Розы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Дидро Д. Салоны. М.: Искусство, 1989. Т. 1–2.
2. Кузнецова И. А., Шарнова Е. Б. Французская живопись XVI — первой половины XX века/Каталог собрания. ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: Красная площадь, 2001.
3. Эрнст С. Юсуповская галерея. Французская школа/Государственный музейный фонд. Л.: Комитет популяризации художественных изданий, 1924.
4. Baldinucci F. Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua. Firenze, 1681–1728.
5. Beck Saiello E. Pierre Jacques Voltaire. Paris: Arthena, 2010.

44 Dezaillier d'Argenville A. J. Abrégé de la vie des plus fameux peintres... P. 225. Подобное разграничение между двумя видами имитации восходит к античной риторической традиции, точнее — к Квинтилиану, который выступал за избирательное, аналитическое использование традиционных образцов, противопоставляя его рабскому подражанию. Согласно Квинтилиану, имитация должна развивать и улучшать избранную модель, причем художнику следует выбрать, какие именно черты этой модели достойны подражания (Марка Фабия Квинтилиана двенадцать книг риторических наставлений. СПб., 1834. Книга X. гл. II, «О подражании». С. 250–261).

6. *Conisbee Ph.* Painting in the 18th Century France. Oxford: Phaidon, 1981.
7. *Conisbee Ph.* Vernet in Italy // Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi/Atti del convegno. Pisa, 3–4 dicembre 1990.
8. *De Piles R.* Abregé de la vie des Peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessesins, de l'Utilité des estampes. Paris: N. Langlois, 1699.
9. *Dezallier d'Argenville A. J.* Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrage, quelques Réflexions sur leurs caractères et la manière de connoitre les desseins et les tableaux des grands maitres. Paris: De Bure, 1745–1752 (2-eme éd. – 1762).
10. *Félibien A.* Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes. Paris, 1679.
11. *Ingersoll-Smouse F.* Joseph Vernet, peintre de marines. 1714–1789. Paris, 1926.
12. La peinture française au Musée Pouchkine/Textes par E. Guéorguievskaja et I. Kouznetsova. Leningrad: Aurora, 1980.
13. *Lacombe J.* Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique. Avec La définition de ces Arts, l'explication des Termes & des choses qui leur appartiennent. Paris: Estienne & Hérisant, 1752.
14. *Mariette P. J.* Abecedario de Pierre Jean Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, annotés par Philippe de Chenevières et Anatole de Montaiglon/Archives de l'art français. Paris, 1851–1860.
15. *Michel P.* Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle. Rennes, 2010.
16. Musée du Prince Youssoupoff, contenant les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines qui se trouvent dans l'hôtel de Son Excellence à St.-Pétersbourg. St.-Pétersbourg, 1839. P. 55.
17. *Pascoli L.* Vite dei pittore, scultore et architetti moderni. Roma, 1730.
18. *Passeri G. B.* Vite dei pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma. Roma, 1733.
19. *Patty J. S.* Salvator Rosa in French Literature. From the Bizarre to the Sublime. Lexington: The University Press of Kentucky, 2004.
20. *Réau L.* Catalogue de l'art français dans les musées russes. Paris, 1929.

21. Tivoli. Variation sur un paysage au XVIII siècle/Catalogue de l'exposition. Par J. De Los Lanos et E. Beck Saiello. Paris: Musée Cognacq-Jay, 2010–2011.
22. *Wynn M.* A Copy by Joseph Vernet of Salvator Rosa's Atilius Regulus // The Burlington Magazine, CXIII (September 1971).