

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



АНТУАН ВАТТО

Часть 80

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 80

АНТУАН ВАТТО

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ВАТТО

стр. 3

ТВОРЧЕСТВО

стр. 8

„Соблазнитель“ — ок. 1712—1714

стр. 8

„Вид“ — 1715

стр. 10

„Купание Дианы“ — 1715

стр. 12

„Затруднительное предложение“ — 1716

стр. 14

„Святое Семейство“ — ок. 1717—1719

стр. 16

„Отплытие на остров Цитеру“ — 1717

стр. 18

„Деревенские забавы“ — 1718

стр. 20

„Пьеро“ („Жиль“) — 1718—1719

стр. 22

„Суд Париса“ — ок. 1720

стр. 24

„Вывеска лавки Жерсена“ — 1720

стр. 26

ВАТТО И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

стр. 28

ВАТТО В МУЗЕЯХ МИРА

стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Художественная библиотека Бриджмен; стр.3: AKG Paris; стр.4: в центре справа: RMN, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр.5 и 6: RMN; стр.7: вверху: RMN, внизу в центре: Arterphot, внизу справа: Художественная библиотека Бриджмен; стр.8: RMN; стр.9: вверху: AKG Paris, внизу: Giraudon; стр.10: Arterphot; стр.11: RMN; стр.12 и 13: RMN; стр.14: AKG Paris; стр.15: Художественная библиотека Бриджмен; стр.16: RMN; стр.17: AKG Paris; стр.18: RMN; стр.20-22: Художественная библиотека Бриджмен; стр.23: RMN; стр.24: Художественная библиотека Бриджмен; стр.25: RMN; стр.26 и 27: Художественная библиотека Бриджмен; стр.28: вверху: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: RMN; стр.29: в центре и в центре слева: RMN, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр.30: вверху справа: Художественная библиотека Бриджмен, в центре: RMN, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр.31: в центре: RMN; стр.32: Художественная библиотека Бриджмен.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500, г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17.
Издание зарегистрировано в Государственном комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер KB 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 19000754
„Великие художники“ © Eagle Moss International Ltd. 2003

На обложке:
Меццен
(фрагмент)

1719; 55,2x43,2 см

Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Коллекция

„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описания самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: ШАРДЕН (1699—1779)

Французского живописца Шардена часто называют „певцом третьего сословия“. Мастер снискал популярность благодаря своим великолепным натюрмортам, а вошел на вершину славы уже как признанный мастер бытовых сцен.



Антуан Ватто

Из-за своего крутого, неуступчивого характера и слабого здоровья он старался избегать общества, хотя, глядя на его картины, в это просто невозможно поверить. Оригинальность, веселость и изящество его композиций, несмотря на их искусственность (а может быть, благодаря ей) принесли художнику славу „знаменосца рококо“.

Документ, сохранившийся в ратуше Валансьена — маленького городка на севере Франции, знаменитого своими изысканными кружевами, гласит: „10 октября 1684 года крещен Жан Антуан, законный сын Жана Филиппа Ватто и его жены Мишели Ларднуа. Подписано: восприемник Жан Антуан Беш, восприемница Анн Майон“. Это был второй ребенок в семье валансьенского кровельщика Ватто — по свидетельству современников, „человека жестокого и вздорного нрава, однако прекрасного специалиста, получавшего за свой нелегкий труд плату вполне достойную“.

УРОЖЕНЕЦ ВАЛАНСЬЕНА

Скорее всего, отец будущего художника действительно неплохо зарабатывал, поскольку не только кормил всю семью (к 1689 году у супругов Ватто было уже четверо детей), но и исправно платил за обучение старших сыновей в школе Остлери при городской церкви Сен-Жан. А кроме того, не отказывал себе в „маленьких радостях жизни“, которые порой заканчивались пьяными дебошами и, как следствие, скамьей подсудимых с последующей выплатой уже совсем не маленьких штрафов.

Тем удивительней, что этот самый деспотичный Жан Филипп Ватто первым заметил художественную одаренность своего сына Антуана и, вопреки существующей традиции, не настаивал на том, чтобы мальчик продолжил его дело и овладел профессией кровельщика, дающей хороший заработок и, следовательно, обеспечивающей будущее. Напротив, узнав, что сын проводит все свободное время на главной городской площади, где старательно зарисовывает в альбом потешные сценки, разыгрываемые странствующими комедиантами, отец вовсе не разгневался, а принял решение отдать его на учебу к состоявшему при муниципалитете художнику Жаку Герену (ок. 1640—1702). Франсуа Жерсен (1694—1750), друг и первый биограф Антуана Ватто, утверждает, что это событие произошло в 1695 году. И хотя Герен в то время был самым популярным живописцем Валансьена, сегодня его имя упоминается исключительно в связи с юношескими годами Ватто, и то, по убеждению многих исследователей, его роль в профессиональном становлении ученика сильно преувеличена.



▲ Розальба
Карриера:
Портрет Ватто

1721; 26,6x23 см
пастель.
Музей истории искусств,
Франкфурт

Ватто восхищался талантом известной венецианской портретистки Розальбы Карриера, которая во время своего пребывания в Париже написала два его портрета

Дело в том, что Герен был неплохим художником и никудынным преподавателем, поэтому „учеба“ Ватто сводилась к разведению красок и наблюдению за работой мастера. В 1702 году Герен умер, и юный художник вновь оказался на городской площади с альбомом для эскизов. Спустя какое-то время он решил продолжить учебу (благо провинциальный Валансьен являлся одним из главных культурных центров Франции, и недостатка в хороших мастерах там не было никогда), однако осуществлению этих планов помешал его отец. Видя, что расходы на художественное образование сына никак не окупаются, раздосадованный кровельщик наотрез отказывается оплачивать его дальнейшее обучение. Неизвестно, как сложилась бы судьба Ватто, если бы он... не походил на своего отца упрямством и решительностью и в один прекрасный день, пешком, без гроша в кармане, не отправился в Париж.

ТЯЖЕЛОЕ НАЧАЛО В ПАРИЖЕ

Нельзя сказать, чтобы „город-мечта“, великолепный Париж, который, безусловно, „стоит мессы“, встретил молодого провинциала с распростертыми объятиями. Бесприютный Ватто слонялся по берегам Сены, укрывался от непогоды в соборе Нотр-Дам и снова бродил без цели, пока наконец не нашел работу, которая спасла его от голодной смерти. В то время на мосту близ собора теснились лавки-мастерские,

где на поток было поставлено производство картин, которые не имели ничего общего с произведениями искусства и, по сути, являлись обыкновенным рыночным товаром, который сегодня принято называть емким словом „китч“. Впрочем, Ватто не приходилось выбирать, и он, уже будучи в состоянии

**“ Своиравные, капризные,
но бесконечно элегантные дамы
Ватто — это самые возвышенные
и прекрасные образы из всех тех,
что он нам оставил... ”**

Шарль Бодлер, 1846

крайнего отчаяния, конечно же, наивлся в одну из таких мастерских. Впрочем, работником он оказался хорошим и вскоре так набил руку в этом ремесле, что чуть ли не с закрытыми глазами мог нарисовать голову святого Николая — сюжета очень популярного среди покупателей, а значит, коммерчески выгодного. Позже художник шутя признавался Жерсену: „Я знал своего святого Николая наизусть и вполне мог обходиться без оригинала“... Вместе с Ватто работали и другие живописцы (преимущественно тоже приезжие), которые рисовали облака, деревья, драпировки, головы, руки святых, ангелов — каждый свое, но неизменно одно и то же, причем размер оплаты труда напрямую зависел от „специализации“. Если говорить о Ватто, то за неделю работы он получал немногим более трех франков и, кроме того, ежедневную миску супа, что, надо признать, значитель-

но облегчало его существование в столице. И все же трудно поверить, чтобы художника полностью устраивала такая жизнь и он не мечтал о счастливой возможности избавиться от униженной роли „художника фрагментов“, лишенного возможности в полной мере проявить свою творческую натуру. Точно неизвестно, при каких обстоятельствах в 1705 году известный парижский художник-декоратор Клод Жилло (1673—1722) увидел рисунки ремесленника-поденщика Ватто с моста Нотр-

ВЕРНЫЙ ДРУГ НАВСЕГДА

Имя Жана де Жульена (1686—1766) неразрывно связано с именем его друга Ватто. Жульен был весьма состоятельным человеком, представителем известной во всей Европе династии поставщиков сукна и по роду своей деятельности часто общался с художниками. Многие из них становились его постоянными заказчиками (спрос на холсты хорошего качества был высок во все времена!), но лишь один Ватто мог с полным правом называться другом Жульена. Перед смертью художник составил завещание, в котором отписал другу четверть всего своего творческого наследия. Жульен издал сборник гравюр-копий с этих работ, который сегодня имеет исключительную ценность, поскольку оригиналы многих картин утрачены.

▼ Рубенс: Суд Париса

1635—1638; 144,8х193,7 см
дерево, масло
Национальная галерея, Лондон

И в Валансьене, и в Париже Ватто находил для себя неисчерпаемый источник вдохновения в работах великого фламандского мастера

Портрет Жана де Жульена (Портрет аристократа)

ок. 1715; 128х90 см
Лувр, Париж



▼ Портрет скульптора Антуана Патера

1716; 78х62 см
Музей изящных искусств, Валансьен

Антуан Патер (1670—1747) — скульптор из Валансьена; один из его сыновей какое-то время учился у Ватто



Дам, сделанные им „для себя“, но он сразу же предложил молодому художнику место ученика и помощника. Соблазненный „полным пансионом и возможностью иногда работать самостоятельно“, Ватто с радостью соглашается.

Жиллио был на одиннадцать лет старше своего ученика, что, впрочем, не имело существенного значения; главное — у него было чему поучиться. Талант Жиллио был многогранен и ярок. Он создавал эскизы костюмов и декораций для театральных постановок и городских карнавалов, придумывал узоры для вышивок, иллюстрировал книги, расписывал мебель, деки клавесинов, стены и двери домов состоятельных парижан. Исследователи считают, что именно сотрудничество с Жиллио позволило молодому Ватто окончательно выбраться из губительного замкнутого круга ремесленной поденщины. Однако, к несчастью, учитель и ученик имели схожие характеры, что вначале очень сблизило их, а впоследствии развело в разные стороны навсегда. Кроме того, вполне вероятно, что Жиллио просто завидовал стремительным успехам ученика, а Ватто в какой-то момент стал противит-

Кухарка (Судомойка)

1703; 53x44 см
Музей изящных искусств,
Страсбург

Первые работы Ватто свидетельствуют об огромном влиянии на его манеру фламандской живописной традиции



ся вмешательству учителя в свое творчество. Так или иначе, но они расстались такими врагами, что даже избегали произносить вслух имена друг друга. „Вся благодарность Ватто к учителю, — писал Жерсен, — выражалась в глубоком о нем молчании. Он не любил, когда его спрашивали о подробностях их дружбы и разрыва; но если уж спрашивали, то он всегда хвалил его работы и не скрывал, что многим ему обязан“.

Современники Ватто, знавшие его лично, рассказывали, что он был человеком неуравновешенным и раздражительным, постоянно разочаровывался в людях и в самом себе. Конечно, характер гения — вещь тонкая и трудно постижимая, но в случае с Ватто можно предположить, что одной из главных причин его внутреннего разлада была обнаружившаяся в ранней юности и быстро прогрессирующая болезнь — чахотка...

Вскоре после разрыва с Жиллио Ватто познакомился с Клодом Одраном (1658—1734), который являлся представителем славной династии французских живописцев и главным хранителем коллекции произведений искусств Люксембургского дворца. В 1708 году Одран назначает Ватто своим помощником и привлекает его к оформительским работам в Версале, Фонтенбло и других королевских резиденциях, а также предоставляет возможность изучить все экспонаты коллекции Люксембургского дворца — от античных шедевров до картин Рубенса, посвященных Марии Медичи.

Но ничто не может удержать мятушуюся душу живописца. Ватто неожиданно охладевает к Одрану и объясняет свой уход от него „тоскою и неудовлетворенностью“. Известно, что в 1709 году художник посетил родной Валансьен, но пребывал там всего несколько месяцев, хотя и успел за столь короткий срок создать несколько картин и рисунков. Вернувшись в Париж, он решает принять участие в традиционном конкурсе парижской Академии искусств, в котором главной наградой за победу являлась поездка в Рим. К сожалению, ему присудили первый приз — золотую медаль; гран-при же достался некоему Антуану Гризону, канувшему тогда же в Лету без каких бы то ни было следов в искусстве... Пораженческие настроения надолго завладели Ватто. Он чувствовал себя униженным



морально и уничтоженным физически. Неизвестно, к чему привела бы эта затянувшаяся депрессия, если бы судьба не подарила художнику еще один шанс.

ПРИЗНАНИЕ

После конкурса картины призеров размещались в одной из галерей Академии, по которой „академики“ проходили из зала в зал. В 1712 году, во время одного из таких „проходов“ знаменитый парижский художник Шарль де ла Фосс (1636—1716) замедлил шаг у картин художника, имя которого ему ни о чем не говорило, а затем и вовсе остановился, потрясенный увиденным. Разумеется, Ватто (а это были его работы) тотчас же был представлен маэстро и во время беседы довольно дерзко напомнил о том, как три года назад члены Академии лишили его возможности продолжить обучение в Италии. Вот что, по словам свидетеля этого разговора, ответил де ла Фосс: „Милый друг, вы не сознаете силы вашего таланта и не слишком в себе уверены. Поверьте мне, вы знаете больше нашего, и мы признаем, что вы можете содействовать славе Академии. Исполните необходимые формальности, и мы будем считать вас своим“. „Необходимые формальности“ заключались в том, что Ватто нужно было лишь явиться в академию и быть избранным, что и не замедлило свершиться в том же, 1712 году. Так 28-летний художник, которому не удалось получить главный ученический приз на академическом конкурсе, стал членом Академии и на следующий день, как говорится, проснулся знаменитым. С тех пор заказы сыплются на молодого академика как из рога изобилия, причем ни одна картина не задерживается в мастерской, а прямо с рабочего мольберта уходит в руки очередного счастливого обладателя, заранее щедро расплатившегося с художником... В 1716 году в жизни художника произошло событие, отчасти сравнимое лишь с открытием им ше-

девров экспозиции Люксембургского дворца. История повторилась, только теперь это была домашняя коллекция Пьера Кроза (1665—1740), которая насчитывала 400 картин мастеров венецианской и фламандской школ, тысячи рисунков, многие из которых принадлежали Рубенсу, ван Дейку, Веронезе, Тициану... Для Ватто, не выезжавшего из Парижа дальше Валансьена, все это явилось истинным богатством: теперь перед его глазами были образцы, с которыми он мог сравнивать собственное искусство... В 1717 году Ватто преподнес в дар Академии одно из своих лучших и „программных“ творений — картину „Отплытие на остров Цитеру“.

В конце 1718 года он перебрался в парижское предместье Сен-Виктор, а в 1719 году... отправился в Лондон, что стало полной неожиданностью даже для близких художнику людей, привыкших к его сумасбродству. Почему он отправился не в Италию, о которой мечтал с юности, а в Англию? Неужели он не знал, что лондонский климат губителен для его легких?.. Когда несколько месяцев спустя он снова появился в парижском доме Жерсена — изможденный жестокими приступами кашля, с нехорошим румянцем на бледном лице, близкие друзья решили перевезти его в деревню — в надежде, что свежий воздух поможет ему справиться с болезнью. В Ножан-сюр-Марн в ту пору пустовал дом, принадлежавший некоему месье Лефевру, известному „распорядителю маленьких удовольствий короля“. По иронии судьбы, именно этот дом оказался последним пристанищем умирающего художника. Жерсен вспоминал, что во время последнего причастия старый ножанский священник подал художнику деревянное Распятие и тут же услышал от него: „Уберите это Распятие! Оно причиняет мне боль. Как можно так неумело изображать моего Господа!“... Антуан Ватто умер 18 июля 1721 года. Ему было тридцать семь лет.



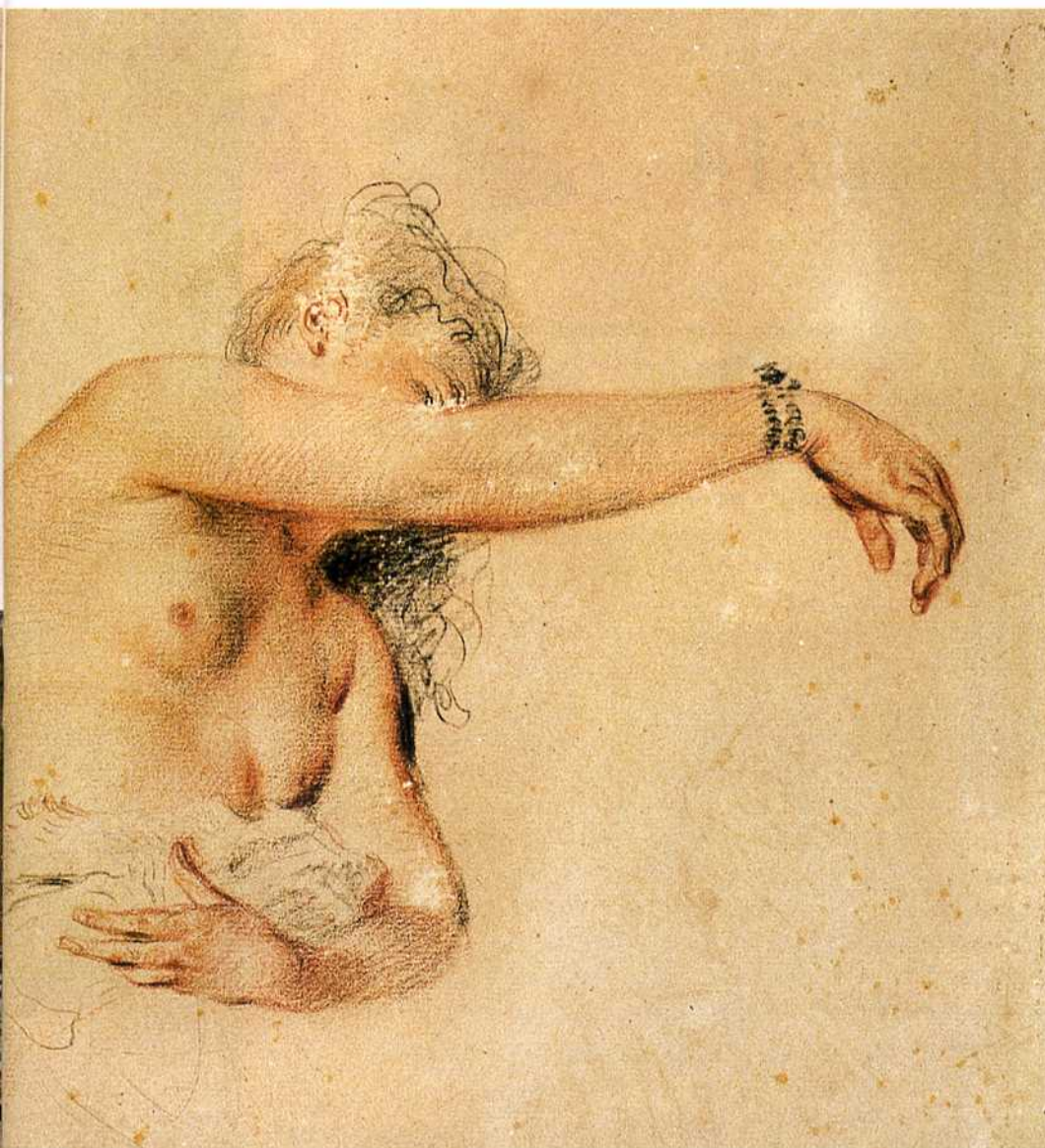
▲ Рисунок женской фигуры

уголь, мел, сангита
ок. 1719; 28,2х23,3 см
Лувр, Париж

◀ Арлекин, повелитель луны

1708; 65х82 см
Музей изящных искусств,
Нанси

Некоторые работы Ватто раннего периода творчества очень близки по духу и стилю картинам его учителя, театрального художника Жидло



КАЛЕНДАРЬ

1684 — Антуана, сына Жана Филиппа Ватто и Мишель Ларднуа, крестили 10 октября в Валансьене

1690 — Ватто поступает в школу в Остлери при городской церкви Сен-Жан

1695 — начинает обучение у Герена

1702 — Герен умирает, Ватто уезжает в Париж

1705 — Ватто поступает в мастерскую Жилло

1708 — скорее всего, именно в этом году живописец становится помощником Одрана

1709 — недолго гостит в родном Валансьене, по возвращении принимает участие в конкурсе Академии, однако занимает второе место и расстается с мечтой о поездке в Рим (гран-при конкурса)

1712 — становится членом Королевской академии искусств

1717 — передает в дар Академии картину „Отплытие на остров Цитеру“

1719 — живописец серьезно болен, однако на несколько месяцев уезжает в Англию

1721 — Антуан Ватто умер 18 июля в Ножан-сюр-Мари

▼ Беспокойство влюбленной

ок. 1720; 24x17 см
Музей Конде, Шантийи

После смерти Ватто эту картину, согласно завещанию мастера, получил один из его близких друзей — валансьенский священник Аранже

ЖЕНЩИНЫ ВАТТО

„Ватто являлся истинным знатоком и ценителем женской красоты — откровенным, свободным в проявлении чувств и этим вызывал уважение у мужчин и интерес у самих женщин“ — такими словами французский писатель Филипп Солер (р. в 1936 г.) начинает свое эссе на тему, традиционно замалчиваемую биографами художника, — „Ватто и его женщины“. Логика исследователя проста: если художник уделял столько внимания женским образам в своем творчестве, значит, женщины занимали важное место и в его частной жизни. Позировавшие Ватто дамы часто были известными личностями, которым молва сразу же приписывала роман с художником. Во всяком случае, так случилось с Шарлоттой Демар, актрисой Комеди Франсез, после появления этого рисунка.



▲ Обезьяна-скульптор

1710; 22x21 см
Музей изящных искусств, Орлеан

Проделки обезьян были необычайно популярным мотивом в XVIII веке, который особенно часто воплощал Одран — последний учитель Ватто



“ У Ватто не было ни одного талантливого ученика, однако его явление в искусстве было настолько ярким, что потомки признали его гений и без последователей ”

М. Роланд-Микель, 1968

Соблазнитель

— ок. 1712–1714

Две небольшие картины Ватто, хранящиеся сегодня в Музее изящных искусств французского города Труа, были задуманы автором как панданы, то есть „в дополнение“ друг к другу, поскольку „Соблазнитель“ и „Кокетка“ являются соответственно „мужской“ и „женской“ вариацией одной и той же темы обольщения. В каждой из этих композиций фигура главного персонажа представлена в окружении еще трех фигур. Некоторые из них обращены лицом к зрителю — так, словно заигрывают с ним и приглашают стать свидетелем захватывающей игры. Однако, этого, похоже, не замечают ни соблазнитель, ни кокетка: каждый из них увлечен объектом страсти и... самим собой. Исследователи творчества Ватто отмечают необычную инсценировку обоих произведений: в едином композиционном пространстве каждой картины соседствуют герои итальянской комедии дель арте (Пьеро на заднем плане в „Кокетке“ и с трудом поддающийся интерпретации персонаж, выглядывающий из полумрака в „Соблазнителе“) и персонажи, одетые как современные художнику аристократы. Этот тип композиции не вписывался ни в один известный тогда жанр живописи. Как отмечал в 1725 году Лоран Леклерк, „Ватто необычайно ярко проявил себя в этом странном жанре, создателем которого его провозгласили. И не было ни одного любителя художественных нов-

шеств, или наоборот, консервативного в своих взглядах на искусство „академика“, который не желал бы иметь в личной коллекции нечто, созданное „волшебником Ватто“.

Своим воистину головокружительным успехом новый жанр, получивший впоследствии название *fete galante* („галантное празднество“), несомненно, был обязан уникальному творческому методу Ватто: внутренний мир своих персонажей он раскрывал в волшебной атмосфере лицедейства и превращений, мастерски „играя“ на эмоциональной отзывчивости зрителя и, как это ни парадоксально, возвращая его тем самым к реальности.

Существует большое количество эскизов, сделанных Ватто с натуры. Они доказывают, что художник, который ввел во французскую живопись качественно новую цветовую гамму, был также и талантливым рисовальщиком. Его рисунки, выполненные обычно сангиной, либо „в три карандаша“ (уголь, сангина, мел), отличаются особым поэтическим очарованием и свидетельствуют об острой наблюдательности художника и глубоком изучении им натуры в любых ее проявлениях. В рисунках Ватто чаще всего запечатлел разнообразные типы французского общества с передачей тончайших оттенков эмоций. Даже в быстрых набросках явно вспомогательного характера художнику удается передать настроение своих моделей.



◀ Девять набросков головы

1712; 27х42 см
серо-коричневая бумага,
мел, уголь, сангина
Лувр, Париж



Соблазнитель ▲

ок. 1712—1714; 18,9x25,6 см
медная пластина, масло
Музей изящных искусств, Тулуза



◀ Кокетка

1712; 18,8x25,5 см
медная пластина, масло
Музей изящных искусств, Тулуза

Вид — 1715

▼ Вид

1715; 46,7х55,3 см

Музей изящных искусств, Бостон



Равнодушный ▶

1717; 25,5x18,7 см
дерево, масло
Лувр, Париж



было уже равных в Европе. После смерти Кроза это собрание в 1772 году было куплено для Эрмитажа Екатериной II усилиями русского посла в Париже князя Голицына и при посредничестве Дидро. Без преувеличений можно говорить о том, что это было крупнейшее событие в истории русской культуры: одна эта покупка настолько обогатила галерею Эрмитажа, что сразу поставила его в ряд крупнейших музеев мира...

Известно, что Ватто, по заказу Кроза, занимался оформлением интерьера его резиденции в Монморанси. Парк, окружающий замок, вдохновил живописца на создание картины с простым названием „Вид“. Представленная сцена разворачивается на фоне удивительной, словно балансирующей на грани реальности и фантазии природы. Вот что по этому поводу писали братья Гонкур в своей работе, посвященной творчеству Ватто: „Маэстро сделал природу

Сразу после принятия Ватто в 1712 году в члены Академии к нему приходит настоящая слава, на волне которой художник знакомится со многими выдающимися представителями своего поколения. Одним из них является Пьер Кроза. Его, составившего миллионное состояние финансовыми операциями (он был сборщиком налогов и пошлин в одной из французских провинций), современники прозвали „бедным Кроза“ — чтобы отличать от его еще более богатого родного брата, которому принадлежала Луизиана в Северной Америке (то есть вся область по течению реки Миссисипи, от устья до Великих озер). Так вот, более „бедный“ Пьер Кроза, построив роскошный особняк в Париже на улице Ришелье и замок в Монморанси, начал собирать произведения искусства, и в начале XVIII века его коллекция не

прекраснее, чем она является в действительности; благодаря поразительному колористическому ритму, вполне натуральные деревья кажутся танцующими вокруг персонажей, и потому, глядя на эту картину, нельзя отделаться от впечатления нереальности происходящего“. Пейзаж Ватто действительно очаровывает. И хотя его автор многим обязан Рубенсу (главным образом, картине „Сад любви“), тем не менее, здесь он

демонстрирует совершенно иную живописную концепцию, в которой все-таки в большей мере прослеживается влияние Джорджоне — особенно в фигуре гитариста, позаимствованной Ватто непосредственно из „Сельского концерта“.

Ватто всегда очень внимателен к своим персонажам: изысканный силуэт, тщательно выбранная поза — все „работает на образ“.

**“ В высочайшем
художественном мастерстве
передачи фактуры тканей
Ватто является наследником
живописных традиций Рубенса
и Веронезе, однако мазок
у него более тонкий
и текучий ”**

М. Репинская

Купание Дианы — 1715

За всю свою карьеру Антуан Ватто крайне редко обращался к мифологическим темам. Возможно, именно по этой причине авторство представленной здесь картины „Дети Вакха“ долгое время приписывалось другим живописцам. И лишь в конце XX века, благодаря новейшим технологиям экспертизы произведений искусств, справедливость восстановилась, и это полотно заняло достойное место в творческом наследии Ватто. Тема картины раскрывается посредством статуй сатира (мотив, очень часто используемый Ватто), постоянных атрибутов Вакха — виноградной лозы и музыкальных инструментов и традиционного для представления вакхалий натюрморта, изображенного на переднем плане справа. К слову, фрукты сами по себе всегда представляют своеобразный стилистический экзамен для художников: способ передачи их формы и фактуры (твердой, гладкой или шершавой внешне и мягкой, сочной внутри) напрямую зависит от индивидуального уровня мастерства каждого живописца. И следует отметить, что Ватто выдержал этот экзамен с честью...

Разманистые, свободные мазки рожают ощущение плотности округлых форм — будь то фигуры детей или клубящиеся на заднем плане облака, исполненные в лучших традициях живописи барокко. Сцена озарена ярким, теплым светом, который мягко обволакивает фигуры и придает им динами-

ку. Ватто, автор множества „статичных“ работ, здесь словно берет реванш и представляет сцену настолько полную жизни и движения, что кажется, будто фигуры танцуют, синхронно повторяя каждое движение его кисти.

При создании картины „Купание Дианы“ источником вдохновения для Ватто послужил одноименный рисунок известного французского художника Луи де Булоня Младшего (1654—1733), датированный 1707 годом. При точном повторении композиции этого рисунка, Ватто в своей живописной вариации этой темы подчеркивает ее мифологический характер одним лишь колчаном стрел — традиционным атрибутом богини охоты. Все остальное — фигура Дианы, ее прическа и томный взгляд — переносит нас в эпоху Ватто и придает картине светский характер, исполненный чувственного любования телесной красотой.

К сожалению, время не пощадило полотно (с его поверхности полностью стерт слой лака), но даже в таком его состоянии жемчужная белизна кожи Дианы, по выражению Ренуара, „бросается в глаза и поражает воображение“. Впрочем, тот же Ренуар не преминул заметить, что „эротический аспект картины нивелируется анатомическими погрешностями, а именно непропорциональностью правой ноги относительно всего тела“.



▲ Купание Дианы

1715; 80х101 см
Лувр, Париж

◀ Дети Вакха

60х74 см
Лувр, Париж



**“ Искусствоведы уже давно заметили,
что в плеяде французских живописцев XVIII века
было много „изобразителей“, но только один
истинный поэт — Антуан Ватто ”**

В. Томкевич

Затруднительное предложение — 1716

Многие специалисты считают, что персонажи „Затруднительного предложения“ еще не имеют той силы выражения, которая будет характерна для героев более поздних работ Ватто. Художник, считают они, пока еще находится в поиске идеальных решений, которые вскоре предложит восторженной публике в своих шедеврах *fetes galantes*. Возможно, столь суровая оценка „Затруднительного предложения“ вызвана определенными трудностями в интерпретации этого произведения. В который раз мы сталкиваемся с тем, что расшифровка смысла картины Ватто вроде бы лежит на поверхности и, в то же время, неизменно сопряжена с какими-то сложностями. Идет ли здесь речь о приглашении на менуэт под чарующие звуки гитары, или под „затруднительным“ предложением стоит понимать „непристойное“? Кстати, название картине было дано уже после смер-

▼ Капризница

1717; 42х34 см
Эрмитаж,
Санкт-Петербург



ти живописца, так что в данном случае оно никак не может помочь нам в постижении его замысла... Композиционное пространство с обеих сторон обрамлено кулисами деревьев, исполненных в характерной барочной манере. Это обрамление создаст „кадр в кадре“, представляющий один из самых прекрасных изображений неба во всей французской живописи.

В небольшой картине Ватто „Капризница“ представлена удалившаяся из веселой компании пара. Картина задумана как фрагмент галантной сцены или комедии нравов. В ней прекрасно проявилась редкая наблюдательность художника и исчерпывающая



правдивость его искусства. Капризница, чуть курносая, с пухлыми щеками и надутыми губками, сидит в своем черном шелковом платье, крепко сжав кулачки, с упрямым выражением, без всякой томности в лице и манерах. Рядом, полулежа на плаще, пристроился кавалер, который либо уговаривает ее, либо молча выслушивает упреки. По мнению российского академика М.В. Алшатова, „стоит сравнить эту сцену Ватто с картиной какого-нибудь голландца XVII века, чтобы почувствовать, насколько острее характеристика и стремительней развитие действия в картине французского мастера. Недаром его интересуют

в первую очередь не красивые вещи, не блестящие ткани, как многих голландцев, а характер и мимика людей“. Хотя, конечно, шелковое платье героини с глубоким декольте уже само по себе является маленьким шедевром: Ватто с необычайным мастерством использует все многообразие оттенков черного, постепенно „выводя“ их к белоснежному. Это платье, исполненное в мельчайших деталях, все-таки очень напоминает наряды персонажей Франса Халса, а головной убор кавалера был явно позаимствован у Рембрандта: влияние голландской живописи по-прежнему достаточно сильно проявляется в творчестве Ватто.

▲ Затруднительное предложение

1716; 65х85 см
Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Святое Семейство — ок. 1717—1719

Среди работ Ватто, сохранившихся до наших времен, совсем мало картин на религиозную тематику. Однако, согласно письменным свидетельствам современников мастера, этот жанр живописи не был исключен им из собственного „репертуара“. Так, Жан де Жульен, близкий друг и меценат Ватто, утверждал, что „перед смертью Ватто писал „Распятие Христа“ для священника из Ножан-сюр-Марн“, а Жерсен добавлял: „Он оставил несколько незаконченных библейских сцен, которые настолько мастерски написаны, что можно уверенно утверждать: Ватто прекрасно ориентировался в жанре религиозной живописи“. Представленное здесь полотно „Святое Семейство“ доказывает справедливость этих слов.

Здесь в который раз отчетливо проявляется влияние голландской живописной традиции. И все же, работая над „Святым Семейством“, живописец, похоже, в большей степени опирался на творчество ван Дейка (1599—1641), нежели своего кумира Рубенса. В коллекции Тессена, одного из друзей Ватто, хранился рисунок ван Дейка на тему Святого Семейства, который лег в основу одноименной картины французского художника. Во всяком случае, как утверждал Тессен, „Ватто полностью повторил фигуру маленького Христа, поскольку именно этот образ ввергал его в состояние экстаза каждый раз, когда я показывал ему рисунок ван Дейка“.

И все же, несмотря на некоторую зависимость от прекрасных образцов живописи прошлого, Ватто демонстрирует в этой работе невиданную до сих пор творческую свободу. Техника живописи доведена до совершенства: благодаря особому способу нанесения красок, тона искрятся и переливаются. В основе композиции — треугольник, вершина которого определена головой Иосифа, а внутреннее пространство отдано фигуре Младенца. Белые пеленка и голубь привлекают внимание зрителя к этому образу и контрастируют с темными тонами одежды остальных персонажей и фонового пейзажа. В этой работе Ватто впервые в сво-

ем творчестве прибегает к приему „колористического эха“: каштановый плащ Иосифа справа „отсылает“ взгляд зрителя к скалам слева, а синее платье Девы Марии „отражает“ синеву неба.

В картине „Ложный шаг“ листва кустов замыкает пространство вокруг персонажей — оступившейся дамы и заботливо склонившегося над ней спутника. Внимание зрителя при этом акцентируется на шее женщины — кажется, вся энергия картины исходит именно из этого белого пятна, являющегося оптическим центром композиции.

Святое Семейство

ок. 1717—1719;
129х97,2 см
Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Ложный шаг

ок. 1717; 490х31 см
Лувр, Париж





“ Певучесть и прихотливость композиционного ритма его картин проявляется в тонко подмеченных движениях и жестах. Богатство эмоциональных оттенков воплощается в изысканной нежности цветовых сочетаний, трепетной игре красочных нюансов, вибрирующих, изменчивых мазков ”

Э. Х. Гомбрих, 1950

Отплытие на остров Цитеру — 1717

▼ Отплытие на остров Цитеру

1717; 129х194 см
Лувр, Париж



**“Его манера повлияла
на все искусство рококо и в большой мере
сформировала стиль, моду и цветовую гамму
живописи этой эпохи”**

М. Репинская



Ватто был принят в Королевскую академию искусств 30 июля 1712 года. Как того требовала существовавшая традиция, в ознаменование своего вступления в ряды „академиков“ он обязан был написать картину (тема — на усмотрение автора) и передать ее в дар Академии. Ватто медлил с этим до тех пор, пока руководство Академии не напомнило ему об обязательстве в довольно резкой форме, ограничив срок подачи картины шестью месяцами с момента получения письменного предписания. Ватто отложил все дела и за несколько месяцев создал картину „Отплытие на остров Цитеру“, которой впоследствии восхищались художники и скульпторы (Тёрнер, Моне, Роден), поэты и писатели (Верлен, Пруст), музыканты и композиторы (Дебюсси, Вагнер). Восхищались, хотя и спорили. Одни называли ее апофеозом меланхолии, другие — триумфом любви, для некоторых персонажи только садились на корабль, иные считали, что герои только что спустились с судна на берег (сторонники этой версии называют картину „Паломничество на остров Цитеру“). В любом случае, это не так уж важно, если вспомнить, что Цитера в мифологии — это идиллическая страна любви и развлечений. Зеленеющие деревья, пухленькие амурчики, влюбленные пары, великолепные шелковые платья придают редкую грацию этой галантной сцене. Украшенная гирляндами статуя Венеры с Амуром означает, что изображенный здесь идиллический мир связан с поисками любви. Хотя в картине отсутствуют эротические эпизоды, она наделена несомненной чувственностью. Но, как часто бывает у Ватто, очаровательная фривольность омрачена оттенком меланхолии — женская фигура в центре с сожалением оглядывается назад, словно намекая на быстротечность наслаждения. В этой связи уместно будет привести всего несколько слов из старинной монографии о Ватто: „Ярче всего художник проявил свой темперамент в этой картине. Эти эфемерные и похожие на бабочек пилигримы любви, казалось бы, должны быть счастливы в их волшебном саду на берегу лазурного моря, но — увы! — на этой чудной земле они так и не найдут себе пристанища. И Ватто наверняка знал это“. Говоря же об общем впечатлении от этой картины, многие исследователи приводят известную фразу из мемуаров графа де Сегюра: „Без сожаления о прошедшем, без опасения за будущее мы весело шли по цветущему дугу, под которым скрывалась пропасть“. Может быть, отталкиваясь именно от этого высказывания, следует искать ключ к пониманию многих других картин Ватто, в которых сквозь полнокровную чувственность проглядывает едва приглушенная меланхолическая печаль?

Деревенские забавы — 1718

При анализе творчества Ватто нельзя забывать, что он был родом с французского севера, из исконно фландрийского Валансьена, который только в 1678 году вошел в состав Франции. Поэтому нет ничего удивительного в том, что художник на протяжении всей жизни пребывал под влиянием фламандской (голландской) живописной традиции. Исследователи часто сравнивают его творчество с искусством антверпенского живописца Давида Тенирса Младшего (1610—1690). Картины этого мастера с запечатленными на них народными гуляньями и деревенскими развлечениями явили собой лучшие образцы бытового жанра, основоположником которого в искусстве европейского севера был Питер Брейгель Старший (1525—1569).

Ватто позаимствовал у Тенирса саму мизансцену: и в „Деревенских забавах“, и в „Елисейских полях“ на фоне пейзажа расположились персонажи, объединенные в группы „по интересам“. Но, собственно, на этом сходство между работами француза и фламандца заканчивается!

Тенирс прославляет простолюдинов, сердце Ватто отдаю тонким аристократам — этот факт стал причиной дискуссии между великими французскими просветителями Вольтером и Дидро. Первый считал, что „Ватто уже полон очарования там, где Тенирсу едва удавалось достичь гротеска“, второй возражал, говоря следующее: „Талант подража-

Деревенские забавы

1718; 128х193 см
Коллекция Уоллеса,
Лондон



Елисейские поля

1717; 33х43 см
Коллекция Уоллеса,
Лондон



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

В процессе работы над картиной Ватто нередко использует несколько эскизов одного и того же мотива, выбирая из них наиболее удачный, максимально соответствующий его авторскому замыслу. На грунт с добавлением белил он наносит графитом основные очертания будущей композиции. Его рука быстра и точна: подготовительный рисунок для художника — это набросок, точно так же, как первоначальное, быстрое нанесение цвета кистью служит всего лишь проектом будущего колористического решения. Зато над фигурами мастер с самого начала и до конца работает чрезвычайно тщательно, стараясь не упустить из виду малейшей детали.



ет природе; чувство вкуса инспирирует выбор художника; однако лично я предпочел бы аффектации простоту и потому отдал бы десять Ватто за одного Тенирса“.

В обеих представленных здесь картинах поражает утонченность колористического решения. Рядом с ласкающими глаз блестящими полутонами художник нередко наносит более энергичные красочные „удары“, обычно представляющие собой несколько черных или иссиня-черных пятен, благодаря которым цветовая гамма в целом выиг-

рывает в глубине и силе. В „Деревенских забавах“, по мнению Алпатова, „цвета то рождаются один из другого, то сопоставляются по контрасту, то складываются в мелодию и порождают живой трепет всей красочной поверхности“.

**“ [Ватто] олицетворяет
дух, жизненную силу, элегантную
легкость, очарование и грацию своей
нации ”**

Поль Хьют (1803—1869)

„Живая“ статуя из „Деревенских забав“ (мотив, позаимствованный Ватто у обожавшего им Рубенса) призвана подчеркнуть вневременность, а, точнее всевременность этой сцены; Ватто словно хочет сказать: „Любовь вечна, она была, есть и будет“.

Пьеро (Жиль) — 1718–1719

Изысканная театральность присуща почти всем без исключения работам Ватто. Жизнь вообще, едва ли не во всех ее проявлениях, воспринималась им как действие, постоянная игра. Кроме того, и сам театр в эпоху Ватто был во Франции не столько зрелищем и развлечением, сколько неотъемлемой частью жизни буквально всех слоев общества. Вот почему „театральные“ сюжеты Ватто — отнюдь не сцены спектаклей или ярмарочных представлений, но самостоятельный жанр. И, быть может, одно из лучших в этом роде творений Ватто — представленная здесь картина „Пьеро“ („Жиль“). Неопределенность в названии вызвана тем, что сценические костюмы Пьеро и Жилия — персонажей итальянской комедии дель арте — имели много общего, и вне сюжета театральной постановки различить этих героев непросто... „Он грустит, но ошибется тот, кто увидит на полотне образ печального паяца, играющего смешную роль, — писал по поводу этой картины исследователь М. Гельман. — Над этой печалью Ватто склонен скорее иронизировать, его сочувствие глубоко скрыто: изображая театр, он всегда любит его, ведь театральные страсти — не повод для настоящих переживаний. И все же трудно забыть круглое розовое лицо, доверчиво обращенное к зрителю. Каждому чудится: только ему приоткрыл комедиант свою печаль. Ватто с избытком был наделен даром говорить с людьми как бы наедине“. Дивной живописью светится белый балахон паяца, отливая светло-оливковыми, серебристыми, пепельно-фиолетовыми тонами, которыми впоследствии потрясенный этой картиной Гойя пополнит свою палитру.

Ватто создал этот шедевр как вывеску для одного кафе, и такой большой формат для него явился чем-то исключительным. Большое количество правок, которые видны невооруженным глазом на лицах персонажей, позволяет предположить, что речь идет о самых настоящих портретах с натуры. Жиль (или Пьеро?) находится в центре композиции, а внизу мы видим лица его коллег-актеров, чье присутствие на картине в подобном ракурсе лишь подчеркивает одиночество главного героя.

Мецетен, этот вечно влюбленный слу-

“Его искусство стоит на двусмысленности представления, на границе между театром и жизнью, на смещении искусственного и естественного”

Пьер Розенберг, 1984

га, также является популярным персонажем итальянской комедии дель арте. Его черты очень естественны, выражение лица спокойно и мечтательно. Кисти рук Мецетена многие критики считают шедевром: тонкие нервные пальцы, вздувшиеся вены и напряженные суставы — мало кто из живописцев мог так правдоподобно изобразить человеческие ру-

ки. Специалистам, проанализировавшим расположение пальцев музицирующего Мецетена, пришлось признать: в момент, запечатленный художником, гитара издает просто отвратительный звук! Что ж, возможно, таким образом автор иронизирует над своим творением — уж слишком утонченным и изысканным.





◀ Мецген

1719; 55,2x43,2 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

▲ Пьеро (Жиль)

1718—1719; 184,5x149,5 см
Лувр, Париж

Суд Париса — ок. 1720

На протяжении своей карьеры Ватто создает большое количество рисунков и картин, свидетельствующих о его профессиональном интересе к изображению обнаженной женской натуры. Представленные здесь работы — из числа таких художественных экспериментов мастера. И, как это часто бывает с произведениями Ватто, интерпретация их содержания до сих пор рождает споры. Одни исследователи полагают, что мастер представил своих героинь в момент одевания, другие, напротив, считают, что женщины сбрасывают одежду... Помимо самой темы, интимный характер обеих композиций придает прием „приближенного кадра“. Теплая цветовая гамма и золотистый свет придают картине „Туалет“ волнующее эротическое звучание.

▼ Туалет

1717; 46x39 см
Коллекция Уоллес,
Лондон



Обнаженная женщина притягивает взгляд зрителя, и создается впечатление, что момент, выбранный художником, является лишь предлогом для изображения модели в столь смелой позе (владение ракурсом при этом просто безупречно). Резкими, решительными мазками художнику удалось мастерски передать фактуру ткани перины и белой рубашки. Рельеф резного изголовья кровати смоделирован простейшими светотеневыми переходами. Эта картина Ватто положила начало так называемой „будуарной живописи“, в которой в середине XVIII века будут блистать Буше и Фрагонар... В картине „Суд Париса“ Ватто сконцентрировал все свое внимание на изображении тел. И вновь белоснежное тело Афродиты, принимающей от сына Приама яблоко раздора,

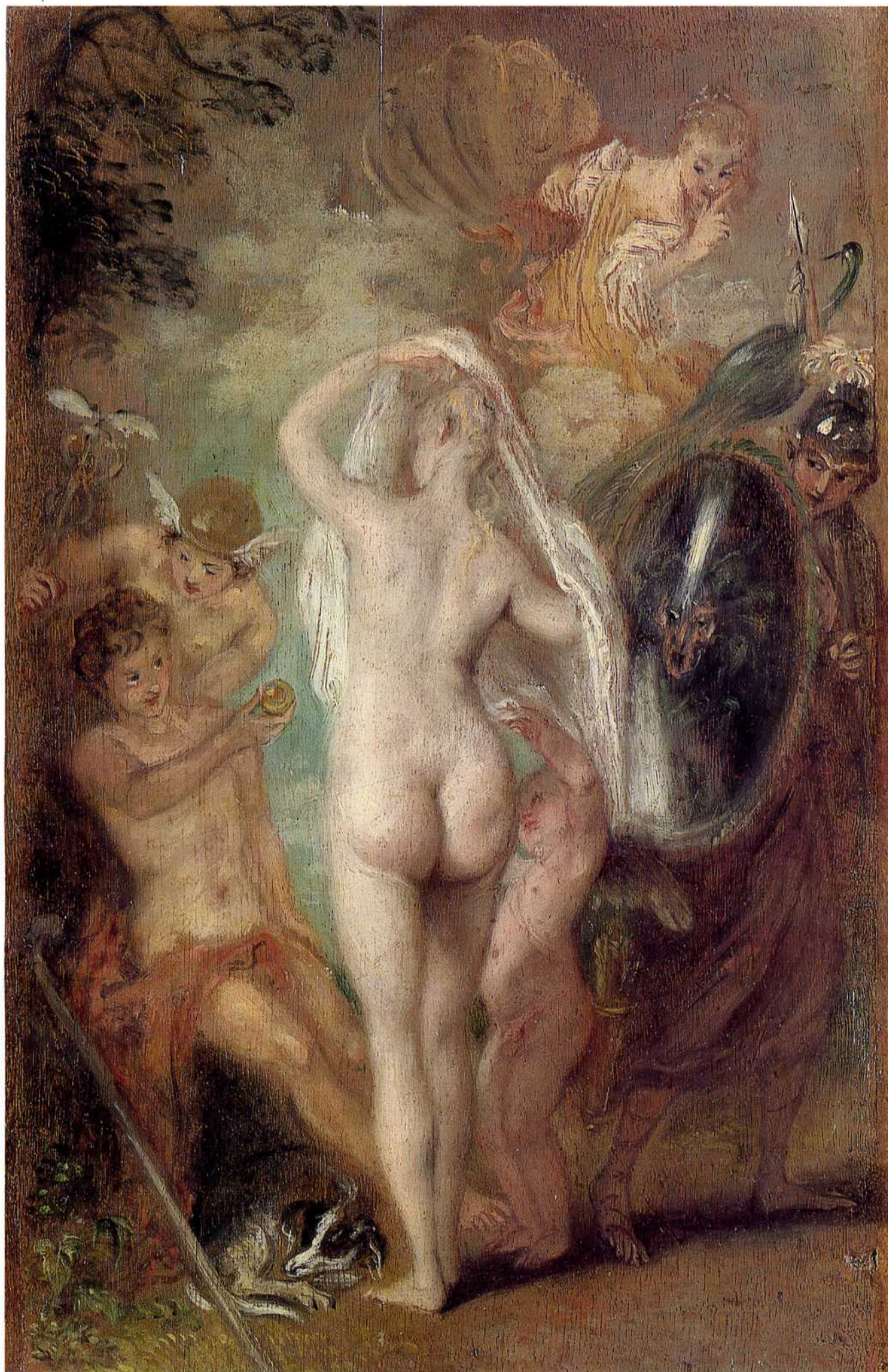
притягивает взгляд и на фоне туманной атмосферы выглядит еще более привлекательно (если не сказать — завлекательно, маняще). Ватто представляет богиню со спины: этого до сих пор не позволял себе ни один из тех живописцев, которые когда-либо брались за воплощение этой темы. Колористическое решение этой картины восхищало еще современников мастера: тончайшие нюансы едва уловимых переходов тона сливаются в изысканную серебристо-жемчужную гамму...

Суд Париса ►

ок. 1720; 47x30,7 см
дерево, масло
Лувр, Париж

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

У Ватто красочный слой всегда тонкий, почти прозрачный: именно благодаря этому характер его живописи кажется в высшей степени утонченным. Работая над „Судом Париса“, художник наносит на дубовую доску очень тонкий слой грунтовки. Листву он пишет длинной и мягкой кистью, краски так сильно разведены, что выглядят текущими. Детали, в свою очередь, создаются быстрым и уверенным движением кисти. С помощью насыщенных светов художник моделирует формы и объемы. Живопись тел часто имеет у Ватто розовую или красную подкладку, сообщающую затем своеобразное теплое свечение.



Вывеска лавки Жерсена — 1720

По возвращении из Англии Ватто просит своего друга Жерсена, торговца картинами и предметами антиквариата, приютить его у себя. Вряд ли кто-нибудь теперь возьмется ответить на вопрос — почему. Ватто уже далеко не беден; его финансовое положение позволяет не только арендовать в Париже шикарные апартаменты, но и купить дом или даже виллу в живописных его окрестностях. Но именно этому скромно-

му приюту, по сути, чужому углу, мы обязаны сегодня одним из самых знаменитых шедевров Ватто — картиной „Вывеска лавки Жерсена“. Исключительно для того, чтобы „размять пальцы, истосковавшиеся по работе“ (свидетельство самого Жерсена), Ватто предложил другу написать вывеску для его антикварной лавки. Жерсен признавался, что, с одной стороны, ему было страшно неудобно, что великий мастер будет занят такой незначитель-

▼ Вывеска лавки
Жерсена

1720; 163x308 см
Дворец Шарлоттенбург,
Берлин



ной работой, как вывеска, но с другой — он „был польщен предложением Ватто и просто не смог отказаться“.

Ватто работал только по утрам (болезнь подтачивала его силы, и к концу дня он обычно уже не мог встать с постели), но закончил картину всего за одну неделю. В качестве вывески над входом в лавку на мосту Нотр-Дам она побывала совсем недолго, пока восхищенные посетители (большой частью художники) не посоветовали хозяйину спрятать ее в доме от непогоды.

Открывающаяся взору зрителя сцена в интерьере лавки живописной является своеобразным приглашением зайти в лавку реальную. Слева мы видим, как один из рабочих укладывает в сундук только что купленную картину — портрет Людовика XIV кисти известного в те времена придворного художника Риго (1659—1743)... Исследователи полагают, что эта работа является художественным завещанием Ватто. Во-первых, здесь прославляются живописцы, перед искусством которых художник преклонялся

на протяжении жизни (стены лавки украшают картины, в которых можно без труда распознать шедевры Рубенса, Йорданса, Веласкеса), а во-вторых, мастер презентует здесь свою характерную цветовую гамму настолько полно, что следующему поколению рококо не останется ничего, кроме как унаследовать ее.

„Успех этого произведения был огромен, — вспоминает Жерсен. — Все было написано прямо с натуры. Расположение фигур на картине было таким естественным и непринужденным, что на нее заглядывались не только обычные прохожие, но и известные художники, которые по нескольку раз возвращались, чтобы полюбоваться ею. Это была единственная работа, которая до некоторой степени удовлетворила самолюбие Ватто. Он откровенно признавался мне в этом“. Весьма символичное признание, если знать, что Ватто чуть ли не впервые был доволен своей работой (хотя и „до некоторой степени“), и особенно, если учесть, что жить художнику оставалось чуть больше года...



**“ Вид
антикварной
лавки друга Ватто,
с изящно и остро
схваченными
светскими типами
любителей искусства,
претворен мастером
в произведение
внушительное,
монументальное,
почти как „Менины“
Веласкеса ”**

М. В. Алпатов

Волшебная реальность Ватто

На переломе веков, в последние годы правления Людовика XIV и в краткий период регентства, в атмосфере шикарных приемов, помпезных парадов и шумных празднеств, среди условности и напыщенности чудесным образом зародилось одно из самых очаровательных явлений в истории живописи — искреннее и нежное искусство Ватто.

Через всю свою недолгую жизнь этот сын простого валоньского кровельщика, работавший для аристократов и разбогатевших меценатов-буржуа, пронес беззаветную любовь к искусству, меланхолическую мечтательность и тонкую иронию.

ОГЛЯДЫВАЯСЬ В ПРОШЛОЕ

В юные годы Ватто копировал голландцев, и в его ранних жанровых сценах чувствуется влияние живой традиции простого и благородного искусства Давида Тенирса, исполненной, впрочем, чисто французского изящества. Ватто восхищался Рубенсом, но если придворные художники взяли у великого фламандца декоративность и бравурность, то Ватто сумел увидеть в его полотнах тонкое чувство цвета и живое ощущение реальности. Как и большинство других замечательных колористов, Ватто высоко ценил венецианцев, особенно светоносную живопись Веронезе. (Стоит ли говорить, что искусство Никола Пуссена (1594—1665), классициста par excellence, провозгласившего главенство рисунка над цветом, именно по этой причине оставляло его равнодушным?)

Один из самых авторитетных исследователей творчества

Давид Тенирс: Сельский праздник (Освящение сельской церкви)

ок. 1650; 76x112 см
Музей истории искусств, Вена

Ватто часто сравнивали с антверпенцем Давидом Тенирсом (1610—1690), который прославился своими сценами из деревенской жизни

▼ Пуссен: Суд Соломона

1649; 101x150 см
Лувр, Париж

В XVII веке творчество Пуссена было образцом классицизма в живописи



Ватто, российский академик М. В. Алпатов, не отрицая очевидного факта влияния творчества великих предшественников художника на формирование его ранней живописной манеры, тем не менее, отмечал своеобразие его зрелого стиля: „Как прирожденный живописец, Ватто тонко чувствовал цвет. Влечение к колориту в живописи было подготовлено во Франции борьбой „пуссенистов“ и „рубенсизмов“, как называли себя защитники соответственно рисунка и цвета. Восторженное отношение Ватто к Рубенсу помогло ему развить свой дар живописца именно в направлении цветопи- си. В теплых, даже горячих по тону картинах он вдохновлялся примером фламандского мастера. Но в основе своей колорит Ватто своеобразен и неповторим. Его живописи в высокой степени было присуще музыкальное начало; картины его инструментованы, как настоящие симфонии. Он писал их нежными, полупрозрачными красками, предпочитая розовые, голубые, сиреневые и золотистые оттенки. Современники упрекали Ватто за то, что он не чистил палитры, и потому будто бы у него не встречается чистых, ярких красок. Между тем вся прелесть живописи Ватто состоит именно в том, что он строил свои картины на тончайших оттенках“.

Учитывая живописные приоритеты Ватто, можно понять, почему его живопись долгое время оставалась непризнанной академиками-классицистами. Ведь парижская Академия ис-





▲ Клод Жилло:
Надгробие
мастера Андре

ок. 1716—1717
100х138 см
Лувр, Париж

В отличие от Ватто, его
учителю Жилло так и не
удалось выйти за рамки
„театральной“ тематики

Рубенс: ►
Сад любви

1632—1633; 198х283 см
Прадо, Мадрид

Рубенс оказал огромное
влияние на всю
французскую живопись
XVIII века, но лучшим
„проводником“
стилистических идей
великого фламандца
явился Ватто



куств была основана в 1648 году Шарлем Лебреном именно для утверждения во французском искусстве классицистических принципов и норм, выработанных самим Пуссеном и одобренных королем Людовиком XIV (1643—1715), а сам факт перемещения двора из Лувра в Версаль послужил созданию нового мощного форпоста классицизма.

ДИСКУССИИ КОНЦА ВЕКА

Восемнадцатилетний Ватто оказался в Париже как раз в последний период правления Людовика XIV, когда Версаль фактически уже пребывал в состоянии упадка. Королевский двор постепенно терял свои позиции законодателя мод в культурной жизни столицы, не выдерживая конкуренции с пышными празднествами и театральными постановками, которые устраивали в своих дворцах парижские аристократы. Напыщенной строгости королевских балов, соответствовавшей канонам эпохи

“ Не будем же
уподобляться
революционерам,
которые из „чувства
гражданского долга“
пренебрегали работами
Ватто и де Латура, а то и
уничтожали их: два этих
живописца принесли
Франции гораздо больше
славы, чем все
революционеры вместе
взятые ”

Марсель Пруст



Фавн ►
(декоративное
панно из Отель
Нуантель)

1707—1708; 87х39 см
Музей изящных
искусств, Валансьен

Ватто пропагандирует во
Франции гротеск, мотив,
основоположником
которого был великий
итальянец Рафаэль

классицизма, они противопоставили игривую фривольность частных светских вечеринок, которые с каждым разом становились все многолюднее. Естественным откликом на изменившиеся вкусы аристократии стали новые тенденции в самых разных областях искусства. Так, в 1697 году, по приказу Людовика XIV, труппа итальянских актеров из театра в Отель де Бургонь в полном составе была уволена за „чересчур легкомысленные постановки“ и отправлена на родину — к огромной радости их французских коллег, избавившихся, таким образом, от иностранных конкурентов. И что же: зал Комеди Франсез по-прежнему пустовал, зато в новом Театре итальянской комедии, открытом предприимчивым аристократом в его частном салоне, — ежедневные аншлаги... В области литературы также наметились тенденции, идущие вразрез с официальными классицистическими требованиями и проявившиеся, главным образом, в ожесточенных дискуссиях между сторонниками „тематических новшеств и экспериментов с формой“ — с одной стороны, и приверженцами античной (а значит, и классицистической) традиции — с другой.

И, наконец, известный теоретик искусства Роже де Пиль (1635—1709), опубликовав в 1673 году свой известный трактат „Dialogue sur les coloris“, вызвал настоящую бурю в академической среде. В этой работе был дан подробный анализ двух живописных концепций живописи с поистине революционным для тех времен выводом: цвет в картине так же важен, как

Тициан: Любовь Небесная, Любовь Земная

1515; 118x279 см

Галерея Боргезе, Рим

Художественный диалог Тициана и Ватто: для творчества обоих характерен композиционный прием изображения женской фигуры на фоне идиллического пейзажа



Нимфа и Сатурн (Юпитер и Антиопа)

1715; 73,5x107,5 см

Лувр, Париж

Здесь отчетливо проявляются следы влияния Тициана, Рубенса и Корреджо



ВАТТО И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Творческое наследие Ватто, который, подобно Рафаэлю, умер в возрасте тридцати семи лет, не слишком велико. Зато какого качества! По мнению импрессиониста Ренуара (1841—1919), „вся французская живопись является его должником“. Ватто положил начало новому жанру *fetes galantes*, который станет самым популярным в живописи XVIII века. Буше (1703—1770), который в молодости создает множество гравюр по работам Ватто, является одним из первых его последователей. Фрагонар (1732—1806), проповедующий живопись более контрастную и ритмичную, чем это было у Ватто, на протяжении всей жизни ведет художественный диалог со своим великим предшественником. В XIX веке Делакруа (1798—1863), а также импрессионисты во главе с тем же Ренуаром, интерпретируют творчество Ватто сообразно собственным представлениям о живописи. Энгр (1780—1867) называл Ватто величайшим художником, а его искусство — „неисчерпаемой сокровищницей“.

Фрагонар: Праздник в Сен-Клу

1773; 216x336 см

Банк де Франс, Париж



и композиция, и собственно рисунок. Для полноты представления де Пиль не преминул сравнить некоторые, особо показательные с его точки зрения, картины Рубенса и Пуссена. Причем сравнение было явно не в пользу последнего, что в стенах Академии посчитали неслыханной дерзостью. К слову, именно этот теоретический труд де Пиль положил начало известному спору „рубенистов“ с „пуссенистами“, о котором упоминал М. В. Алпатов. Принятие де Пиль в 1699 году в почетные члены Академии означало, по сути, признание победы „партии апологетов цвета“, которую закрепило последующее членство Ватто — утонченного колориста, верного последователя Рубенса.

„ЗНАМЕНОСЕЦ РОКОКО“

Поэтичность искусства Ватто основывается на тщательном изучении реальности. Тысячи карандашных набросков с натуры, которые он потом использовал в картинах, природный дар наблюдательности обеспечивали его фантазиям естественность и правдоподобность. Художник советовал одному из своих последователей, Ланкре, прислушиваться к „учителю всех



▲ **Джорджоне:
Сельский
концерт**

ок. 1500—1510
110х138 см
Дувр, Париж

В Париже Ватто восхищался творчеством Джорджоне; влияние венецианца прослеживается во многих работах французского живописца

учителей — природе“ и добавлял, что „сам поступал именно так и не жалеет об этом“. И если в своих ранних произведениях он показывает жизнь как сцену, где царят игра, лицедейство и поэтическое волшебство, то в шедеврах последнего года жизни („Жиль“, „Вывеска лавки Жерсена“), названных Луи Арагоном „подлинным завещанием искусству XVIII века“, мастер продемонстрировал совершенно новое, лишенное прони, серьезное отношение к реальности.

Значение его искусства для французской живописи восемнадцатого века велико и противоречиво.

С одной стороны, на фоне традиционных жанровых сцен в стиле Давида Тенирса fetes galantes Ватто смотрятся настолько необычно, что, когда художник представляет в Академии

„Отплытие на остров Цитеру“, организаторам выставки приходится в срочном порядке создавать для этой картины новую номинацию, новую живописную категорию. (Пожалуй, только загадочный Джорджоне создавал подобного рода сцены — достаточно вспомнить его „Сельский концерт“.)

С другой стороны, мастеру удалось связать традиции реалистического искусства Франции XVII века с искусством подлинного чувства и жизненности — с Шарденом, де Латуром и Фрагонаром. Ватто, для которого цвет является радостью, живопись — наивысшим искусством, а любовь — темой всех работ, стал крупнейшим живописцем своей эпохи. Его искусство предвещает рококо и, вместе с тем, уже является высочайшим достижением этой эпохи.

ВАТТО В МУЗЕЯХ МИРА

ФРАНЦИЯ

АНЖЕР • Музей изящных искусств
ШАНТИЙИ • Музей Конде
ДИЖОН • Музей изящных искусств
НАНТ • Музей изящных искусств
ОРЛЕАН • Музей изящных искусств
ПАРИЖ • Лувр — Пети Пале — Музей декоративного искусства
РУАН • Музей изящных искусств
СТРАСБУРГ • Музей изящных искусств
ТУР • Музей изящных искусств
ТРУА • Музей изящных искусств
ВАЛАНСЬЕН • Музей изящных искусств

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Дворец Шарлоттенбург —
Государственный музей
ДРЕЗДЕН • Художественная галерея

ПОЛЬША

ВАРШАВА • Государственный музей

РОССИЯ

МОСКВА • Музей им. Пушкина
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Эрмитаж

США

БОСТОН • Музей изящных искусств
ЧИКАГО • Художественный институт
КЛИВЛЕНД (Огайо) • Музей искусств
НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен —
Историческое общество
САН-ФРАНСИСКО • Музей изящных искусств
ТОЛЕДО • Музей искусств
ВАШИНГТОН • Национальная галерея

ШВЕЦИЯ

СТОКГОЛЬМ • Государственный музей

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЭДИНБУРГ • Национальная галерея
Шотландии
ЛОНДОН • Национальная галерея —
Коллекция Уоллес — Институт Курто
— Картинная галерея Дэлвич

ВАТТО (1684—1721)

Начало творчества уроженца Валансьена, что на севере Франции, сына кровельщика, Антуана Ватто связано с фламандской живописью. Но по прибытии в Париж сфера художественных предпочтений начинающего живописца существенно расширяется. Именно во французской столице Ватто делает для себя окончательный выбор между классицистической традицией и новейшими тенденциями — в пользу последних. В переломный для французской живописи период этот художник сыграет главную

роль в ее возрождении и прославится как родоначальник нового жанра „галантных празднеств“ („fetes galantes“), который станет необычайно популярным в эпоху рококо. Подобно Рафаэлю, Ватто стал новатором в живописи и так же, как великий итальянец, умер в возрасте всего тридцати семи лет.

▼ Радости бала

ок. 1716—1717; 52,6х65,4 см
Картинная галерея Делвич, Лондон

