



ГЛАВА 2

ВОЗДАЯНИЕ И ТРИУМФ

Не только впечатляющие лондонские показы картин старых мастеров в 1790-х годах стали следствием потрясших тогда Францию событий. Почти одновременно с выставкой картин из коллекции герцога Орлеанского на Пэлла-Мэлла и Стрэнде еще более удивительную серию выставок запускали в бывшем королевском дворце Лувре управляющие Центрального музея искусств, вновь открывшего свои двери 10 августа 1793 года, ровно через год после падения монархии. Эти показы, строго говоря, нельзя считать выставками в том смысле, который до сих пор вкладывался в это слово, ведь они определенно не задумывались как временные (хотя такая судьба в итоге ждала большинство из них), однако публике были представлены произведения искусства, которые иначе остались бы для нее недоступны. Так управляющие и объясняли свое желание (зародившееся тремя годами ранее) показать с 15 августа 1797 года в Галерее Аполлона более четырехсот рисунков и пастелей, а также подборку портретов на эмали и мраморных бюстов¹.

подавляющее большинство экспонатов было отобрано из одиннадцати тысяч итальянских, фламандских и французских рисунков, находившихся в коллекции покойного короля, но было включено и несколько трофейных листов из Италии или других мест. Работы были обрамлены и помещены под стекло, а «для наслаждения глаз» (*pour la satisfaction de l'oeil*) их разместили симметрично, а не по национальным школам или хронологически; пояснялось, что сделано это к прискорбию, но по необходимости². Высоко на четырех стенах галереи, прямо под богато украшенным сводом Лебрена, висели серии больших картонов Джулио Романо, Пеллеgrино Тибальди, Доменикино и Пьера Миньяра (копии фресок Аннибале Карраччи в римском палаццо Фарнезе). Высокие и узкие картоны были

вставлены в простенки между двенадцатью окнами на восточной стороне, через которые свет лился на работы на длинной стене напротив³. Ниже — два ряда рисунков меньшего размера. Ответственность за такую развеску и, вероятно, за отбор рисунков легла на архитектора Леона Дюфурни, административного главу музея, и его главного ассистента. Дюфурни, сам коллекционер, работал в Риме вместе с Серу д'Аженкуром над его многотомным фундаментальным трудом, посвященным упадку искусства в поздней Античности и его ренессансному возрождению, и досконально знал искусство и древности Италии. Он был умеренным якобинцем и, в отличие от Серу, активно участвовал в политике. При этом, как и Серу, он верил в педагогическую ценность искусств — вера, которую, должно быть, укрепило долгожданное зрелище устремившегося на выставку простого люда, у которого, впрочем, по замечанию одного критика, неплохо было бы отбить охоту являться туда в сабо и рабочей одежде и поднимать клубы вредоносной пыли⁴. В изданном каталоге указывались имена художников, изображенные сюжеты, техника исполнения, а также — изредка — провенанс. Несмотря на то что составители могли полагаться на описи королевской коллекции, пусть даже неполные и неопубликованные, каталог, который готовился в большой спешке, все же оказался полон ошибок, составители признавали это и выражали надежду, что публика поможет найти огрехи и что их удастся исправить в будущих изданиях и таким образом подать пример для последующих выставок такого рода. Поскольку почетное место отводилось крупным итальянским мастерам XVI и XVII веков, а за ними — французским (во главе с Пуссеном и Лебреном) и «фламандским» (это обозначение включало в себя германскую и голландскую школы), вовсе не удивительно, что атрибуции были — по стандартам наших дней — чересчур оптимистическими: так, ни один из четырех выставленных Микеланджело сейчас не является общепризнанным оригиналом, и только две из двенадцати работ Рубенса действительно принадлежат руке мастера. Тем не менее, учитывая характер выставки (первой в своем роде) и ее масштаб — от предполагаемого Мазаччо до Бушардона, само появление такого каталога стало важным достижением; в последующие годы его удалось, однако, превзойти, хотя события, способствовавшие этому, в моральном плане являются весьма спорными.

С мая 1796 по начало 1799 года Бонапарт сперва по собственной инициативе, а затем и при поддержке Директории использовал силу, едва прикрытую завесой законности, чтобы конфисковать множество знамени-

тейших произведений искусства из самых славных городов Италии. В Париж первый обоз с картинами из Пармы, Пьяченцы, Милана, Кремоны, Модены, Ченто и Болоньи⁵ прибыл в ноябре 1796 года⁶, когда в Лувре царил неразбериха из-за закрытой несколькими месяцами ранее для ремонта несущих конструкций Большой галереи⁷. Некоторое количество картин оттуда пришлось разместить в Квадратном салоне до окончания работ (администрация питала необоснованные надежды, что реконструкция не затянется надолго)⁸. За два года до того в Квадратном салоне из-за недостатка места и нежелания нарушать существующую развеску уже размещали на короткое время четыре конфискованные в Антверпене картины Рубенса, хотя обычно в этом зале демонстрировали работы здравствующих художников, и последних это явно обеспокоило⁹; ситуация повторилась в октябре 1796 года, когда новости о скором прибытии картин из Италии достигли Парижа¹⁰ (ил. 11). Возможно, отчасти по этой причине новая добыча попала в хранилище, где в июле 1797 года к ней добавилась вторая партия произведений искусства, вывезенных по большей части из тех же итальянских городов¹¹, а управляющие музея тем временем, как нам рассказывают,

не покладая рук хлопотали над решением задачи по приведению этих шедевров в состояние, пригодное для показа; более сотни подрамников, преимущественно — очень больших, были изготовлены для картин на холстах, пятьдесят из них получили великолепные позолоченные рамы... те картины, которые были непригодны для показа по причине воздействия дыма, грязи или старого лака, были дублированы и очищены.

Одновременно в прессе раздавались жалобы на хранителей-«варваров», желавших утаить картины, подобно их предшественникам при Людовике XIV, в свое время скрывавшим королевскую коллекцию; в качестве временной меры, пока Большая галерея не будет готова принять эти сокровища, предлагалось выставить их хоть где-нибудь¹². В конце концов, 6 февраля 1798 года, после завершения процесса консервации, оказавшегося в высшей степени спорным¹³, подборка из восьмидесяти шести работ была выставлена в Квадратном салоне и осталась там до 18 июня¹⁴. Позже экспозицию пополнили еще пятьдесят шесть итальянских картин, изъятых из бывшей королевской коллекции, находившейся в Версале (причем эта операция, похоже, оказалась более хлопотной, чем итальянские конфискации)¹⁵.

11. ПЬЕР-ГАБРИЭЛЬ БЕРТО.
Торжественный въезд
памятников науки
и искусства в Париж
9 и 10 термидора VI года
Революции (июль 1798)
*Малый дворец (Пти-Пале),
Париж*

В самом центре этой сцены,
изображающей, как в Париж
прибывает военная добыча
Наполеона, — квадрига
святого Марка (украдена
из Венеции в 1797 году
и торжественно доставлена
в Париж в следующем году).



Дверь, ведущая в Салон, была украшена трофеем, собранным из оружия и знамен врага вокруг надписи «Итальянской армии» (*A l'armée d'Italie*) — слова эти вызывали слезы на глазах многих посетителей¹⁶. В этом отношении выставка 1798 года по духу совпадала со многими более ранними (например, римскими XVII века), призванными славить не столько сами произведения, сколько их собирателей. Без сомнения, подобные мотивы были близки многим участникам и этого предприятия, и это не должно, однако, помешать нам признать: фактически их достижения, напротив, оказались триумфом новаторства, возвышенной и творческой учености, пусть даже иногда такого рода, что сегодня трудно реконструировать.

Организаторы подчеркивали: выставка особенно ценна тем, что множество работ знаменитых мастеров удалось собрать вместе, в противовес обычной их рассредоточенности, и это позволяло проводить полезные сравнения, однако точными сведениями об устройстве выставки мы не располагаем¹⁷. Впрочем, нам известно, что сопоставления задумывались специально, с целью подчеркнуть стилистические контрасты, и что из-за отсутствия достаточного пространства, которое позволяло бы наилучшим образом рассмотреть все картины, планировалось менять развеску на протяжении работы выставки. Вопрос о том, как принимались решения о вывозе картин из Италии, широко обсуждался, но не менее интересно и сложно узнать, кем были эксперты, отбиравшие работы для выставки в Салоне, и какими принципами они руководствовались. Вполне логично, что с учетом господствовавшего вкуса и (особенно) мест первых победоносных кампаний Бонапарта почетное место отводилось болонской школе: на нее пришлось больше половины выставленных произведений. Именно непревзойденное собрание болонских картин сообщило выставке настоящую цельность и обеспечило высокое качество подборки (впрочем, в нее вошли и некоторые великолепные произведения мастеров других школ). В некоторых случаях, если художники-болонцы уже были хорошо представлены во Франции (например, Аннибале Карраччи, Франческо Альбани и Доменикино), власти использовали почти исключительно картины, недавно доставленные в Париж из Версаля¹⁸. С другой стороны, четыре огромных «Подвига Геракла» Гвидо Рени из королевской коллекции на выставку не попали — возможно, именно из-за размера. В Салоне господствовал Гверчино, и все до единой из двадцати выставленных его картин, были добыты в Италии (в его родном городе Ченто, а также в Болонье и Модене) французскими экспертами, сопровождавшими армию Бонапарта. Несмотря на то

что на выставке в целом много внимания уделялось урокам, которые можно усвоить из отобранных картин, в случае этого художника дидактические цели достигались особенно решительно¹⁹. В помещенном в каталоге коротком обзоре творческого пути Гверчино отмечалось, что картины являют собой «значительную часть наилучших плодов его труда с 22 до 72 лет — иными словами, на протяжении всего его пути как живописца. Работы будут описаны в хронологическом порядке, чтобы дать знатокам возможность проследить становление, расцвет и упадок этого искусного мастера». Такие просветительские цели тем не менее не предполагали открытой критики произведений, выбранных музейными уполномоченными: хотя отдельное внимание уделялось картинам, поражающим своей мощью, об упадке не сказано ни слова, хотя, возможно, намеком на него можно считать осторожное молчание насчет последних работ.

Должно быть, выставка представляла собой поразительное зрелище. Не прошло и четырех лет с тех пор, как французское государство официально запретило создание религиозного искусства и ограничило доступ к нему, а любые картины в национальных коллекциях, которые могли возбудить религиозный «фанатизм», были заперты в помещениях, доступных лишь художникам²⁰, — теперь же широкую публику приглашали полюбоваться собранием шедевров, примерно на девяносто процентов созданных для религиозных учреждений. Католицизм еще не был официально восстановлен, парижские церкви по-прежнему стояли пустыми, но в каталоге могло быть написано о «Благовещении» Альбани, что оно заставляет ощутить «величие тайны» (*la grandeur du Mystère*), а на стенах Салона висели огромные алтарные картины Доменикино («Мадонна Розария»), Гверчино («Святой Вильгельм Аквитанский получает монашеское одеяние»), Гвидо Рени («Пьета Мендиканти») и многие-многие другие, сопоставимые с названными по известности и великолепию. Не все были довольны таким положением дел. Маршан и знаток Жан-Батист-Пьер Лебрэн, ура-патриотическое низкопоклонство которого бросалось в глаза даже по меркам того времени, сожалел, что столь великим мастерам приходилось писать на такие глупые и возмутительные темы, как «благочестивые сюжеты» (*sujets de dévotion*), но подчеркивал при этом, что художники заслуживали за это не порицания, а сочувствия²¹. Другой большой поклонник болонцев также осуждал их «пресные и отвратительные» сюжеты, но считал, что такие картины полезны для понимания «характера страны, в которой работали эти живописцы»²². Несмотря на подобные претензии и тот факт, что

отношение к болонским мастерам XVII века уже стало несколько пренебрежительным, похоже, все поголовно выражали энтузиазм по поводу их достижений и того вдохновения, которое они могли пробудить даже у лучших современных французских художников.

Достоинства Квадратного салона тоже нашли всеобщее признание. Вильгельм фон Гумбольдт писал Гёте, что «это зал выдающейся красоты с верхним светом, и посему это Божественное освещение; никогда больше в галерее [то есть в Большой галерее] эти произведения не увидать в таком превосходном свете», и выражал сожаление, что Салон был «на самом деле предназначен для показа современных работ, и через несколько недель находящиеся здесь картины будут сняты, и их сменят работы здравствующих живописцев»²³. Крайне редко встречаются предостережения и косвенные оговорки об устройстве выставки: «Произведения разных школ перемешаны, — писал один критик. — И никакого внимания не уделяется датам создания картин». Да и уделять этому больше внимания не стоило усилий, ведь выставка была лишь временной, тем не менее «истинному любителю искусства по душе в этом хаосе разбираться; он прогуливается по залу, мысленно наводя порядок в школах и картинах»²⁴.

На самом деле на выставке находилось несколько картин, даже более известных, чем болонские. Самые прославленные — работы Корреджо «Мадонна со святым Иеронимом» (*Il Giorno*) из Пармы и Рафаэля «Святая Цецилия» (из Болоньи), прибывшие во втором обозе картин из Ломбардии. Задолго до конфискации картины Корреджо, которую выставили вместе с другими тремя его важными полотнами, также вывезенными из Пармы («Мадонна делла Скоделла», «Снятие с креста» и «Мученичество четырех святых»), Бонапарт отзывался о ней как о предназначенной для музея²⁵, и в каталоге она описывалась как «один из шедевров современной живописи» (*l'un des chefs d'oeuvres de la Peinture moderne*). Рафаэль также удостоился необычного отличия, поскольку его работу отмечал сам Бонапарт²⁶, который едва ли известен своим интересом к искусству; музейные власти заявили, что она — среди «первейших картин во вселенной»²⁷. Впрочем, единственный вопрос, возникший в связи со «Святой Цецилией», касался степени повреждений, которые, как считалось, она получила в результате предварительной реставрации²⁸. Лишь несколько лет спустя после помещения — как предполагалось, навсегда — в Большую галерею, эти шедевры удостоились внимания и писателей, и художников в равной степени. Сейчас бы, вероятно, сочли, что самой заметной карти-