

Е.Е. Агрatina

**ПЕНСИОНЕР ПАРИЖСКОЙ АКАДЕМИИ ЖИВОПИСИ
И СКУЛЬПТУРЫ В РИМЕ ДО ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ: БЫТ, ОБУЧЕНИЕ, ВПЕЧАТЛЕНИЯ,
ЗНАКОМСТВА**

E.E. Agratina

**PENSIONER OF THE PARIS ACADEMY OF PAINTING
AND SCULPTURE IN ROME BEFORE THE GREAT FRENCH
REVOLUTION: DAILY LIFE, EDUCATION, IMPRESSIONS,
ACQUAINTANCES**

Аннотация. Впервые в отечественной литературе автор обращается к истории Французской академии в Риме. Не повторяя уже отработанный в иностранной историографии хронологический подход, статья представляет картину жизни Академии с точки зрения пребывающего в ее стенах королевского пенсионера, его повседневности, занятий и знакомств. Обучение в Риме было для молодого французского мастера важнейшим завершающим периодом его формирования, значимым как для его творческого самосознания, так и для будущей карьеры. Задачей исследования, соответственно, становится последовательное рассмотрение возможностей, открывавшихся перед королевским пенсионером, и условий его существования. Опираясь на такие источники, как устав Французской академии в Риме, переписка ее директоров с парижским начальством, а также на обширный корпус иностранной литературы, автор последовательно рассматривает контингент и происхождение учащихся, предъявляемые им требования относительно профессиональных навыков, поведения, семейного положения и вероисповедания, условия жизни в сменявших друг друга резиденциях Академии, образовательные программы. Подробно говорится о такой важной функции Французской академии в Риме, как пополнение королевской коллекции копиями с произведений итальянских мастеров и об отношении учеников к необходимости посвящать много времени копированию. Поднимается вопрос о путешествиях пенсионеров, о том, как возможность посетить различные регионы Италии повлияла на молодых художников и даже на процессы во французском искусстве данного периода. Освещается и такой

Агрatina Елена Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры географии и балетоведения Московской государственной академии хореографии
Agratina Elena Evgenievna, PhD Candidate in Art History and Criticism, Associate Professor, Department of Choreography and Ballet Studies, Moscow State Ballet Academy
+7-903-622-62-40; agratina_elena@mail.ru

важный аспект, как отношения пенсионеров с академическим начальством, конфликты, борьба за свои права. Уделено внимание развлечениям пенсионеров, светским контактам и первым заказам, выполняемым вопреки уставу. В качестве выводов определяется значение стажировки в Риме для образования молодого французского художника, какую бы карьеру он ни избрал на родине или за границей. Итальянское пенсионерство характеризуется как общий для французской художественной элиты опыт, значимый для всего французского искусства изучаемого периода.

Ключевые слова: искусство XVII–XVIII вв., французское изобразительное искусство, европейские художественные связи, художественное образование, Французская академия в Риме, пенсионерство художников.

Abstract. For the first time in Russian historical writing, the author turns to the history of the French Academy in Rome. Avoiding the chronological approach already elaborated in foreign historiography, the article presents a picture of the life of the Academy from the point of view of a royal pensioner staying within its walls, his daily routine, activities and acquaintances. For a young French artist, studying in Rome was the most important final period of his formation, with significant implications both for his creative self-awareness and for his future career. Thus, the aim of the research is to consider one by one the opportunities that opened up for the royal pensioner and his living conditions. Based on such sources as the charter of the French Academy in Rome, the correspondence of its directors with the Parisian authorities, as well as on an extensive body of foreign literature, the author consistently examines the contingent and background of students, the requirements for their professional skills, behavior, marital status and religion, living conditions in the changing residences of the Academy, educational curriculum. The author goes into detail about such an important function of the French Academy in Rome as the replenishment of the royal collection with copies of the works of Italian masters and about the attitude of students to the need to devote a lot of time to copying. The article raises the question about the pensioners' trips, the way the opportunity to visit different regions of Italy influenced young artists and even the processes in French art of this period. It also highlights such an important aspect as the relationship of pensioners with academic authorities, their conflicts, and the struggle for their rights. Attention is paid to the entertainment of pensioners, their socialite acquaintances and the first orders carried out contrary to the charter. In conclusion, the importance of an internship in Rome for the education of a young French artist is determined, no matter whether he chose a career at home or abroad. Italian pensionship is characterized as a common experience for the French artistic elite, significant for all French art of the period under study.

Keywords: 17th–18th century art, French fine arts, European artistic connections, art education, French Academy in Rome, pensionship of painters.

* * *

Образование в Парижской королевской академии живописи и скульптуры в конце XVII–XVIII вв. предполагало несколько ступеней. Последней из них было пребывание молодых художников в Ита-

лии. Разумеется, туда отправлялись не все студенты, а только лучшие из них, победившие в конкурсе на Римскую премию. Стипендиатов принимала Французская академия в Риме, специально основанная королем Франции в 1666 г.

История данного учреждения уже не раз привлекала внимание исследователей. Тем более что у них была возможность воспользоваться таким богатым источником, как переписка директоров Французской академии в Риме¹. Она издавалась под редакцией А. де Монтеглоне в течение двадцати лет: с 1887 по 1908 г. Здесь подробнейшим образом излагаются обстоятельства академической жизни в Вечном городе, повествуется, и весьма подробно, обо всех бытовых затруднениях, с которыми приходилось сталкиваться директору и пенсионерам, объявляется об отправке работ воспитанников из Рима в Париж, сообщается о разного рода происшествиях, нарушениях, провинностях, достижениях и успехах, о посещениях Академии высокопоставленными и выдающимися личностями, а, кроме того, о различных новостях политического и общественного характера. Все научные труды, посвященные Французской академии в Риме, в той или иной мере базируются на «Переписке...».

Еще в XVIII столетии историю Французской академии в Риме представил граф Альгаротти². Труд И. Валетта 1904 г.³ — это небольшое по объему исследование, которое охватывает историю Академии с момента основания и до 1903 г. Книга эта несколько беллетристична, однако воссоздает в той или иной мере атмосферу знаменитого учебного заведения.

Самым серьезным и надежным в научном отношении является исследование А. Лапоза «История Французской академии в Риме» 1924 г. Первый том данного труда посвящен интересующему нас времени и охватывает период с 1666 по 1801 г.⁴ На это исследование автора, как он сам сообщает, сподвигло знакомство с «Перепиской...», которую он внимательно изучал по мере того, как выходили новые тома. Исследование Лапоза структурировано согласно хронологии и делится на главы в соответствии со сменой директоров. Такое разделение истории «по царствованиям», проверенное временем, представляется вполне логичным и позволяет автору подробно описать все изменения, происходившие в жизни Академии.

¹ *Correspondances des directeurs de l'Académie de France à Rome. 1666–1793*. V. 1–15. Paris, 1887–1908.

² *Algarotti F. Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, Livorno, per Marco Coltellini, 1763 / Trad. française de Jean-Claude Pingeron, *Essai sur la peinture et sur l'Académie de France à Rome*, Paris, 1769.

³ *Valetta I. L'Académie de France à Rome. 1666–1903*. Paris, 1904.

⁴ *Lapause H. Histoire de l'Académie de France à Rome. Vol. 1. 1666–1801*. Paris, 1924.

Разумеется, внесли вклад в изучение истории Французской академии в Риме и работы современных исследователей. Выходили сборники, специально посвященные этому учебному заведению⁵. Наиболее глубоким и плодотворным исследователем истории Французской Академии в Риме является А. Верже, на труды которой мы неоднократно будем ссылаться⁶. Она, в частности, составила биографический словарь всех пенсионеров, проходивших обучение в Риме. Также будут весьма полезны для нас исследования Н. Лезю⁷, К. Анри⁸ и Я. Курзиетти⁹. Было написано несколько монографий, посвященных непосредственно персоналиям, сыгравшим немалую роль в становлении и развитии Французской академии в Риме: Н. Влейгельсу¹⁰, Ш.-Ж. Натюару¹¹, Ж.-М. Пьеру¹².

Можно заметить, что все приведенные нами источники и научные труды являются франкоязычными. Отечественные исследователи почти не обращались к Французской академии в Риме, ее истории, образовательным программам, идейным установкам. А между тем изучение жизни французских пенсионеров в Риме имеет большое значение для всех, кто занимается европейскими художественными связями, историей художественного образования в Европе, интересуется формированием мировоззрения и самосознания художника Нового времени. Нельзя забывать, что через итальянское пенсионерство прошла вся элита французского академического сообщества, это был общий для большинства значительных французских

⁵ *Le grand tour et l'Académie de France à Rome XVIIe – XVIIIe siècles*. Paris, 2018.

⁶ *Verger A. Entrer à l'Académie de France à Rome. La faveur, le droit, le choix // Gérard Mauger (dir.). Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. Paris, 2006. P. 13–45; *Verger A. Rome vaut bien un prix. Une élite artistique au service de l'État: Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1666 à 1968 // ARTLAS. Vol. 8 (2019). Is. 2. P. 82–98. Verger A., Verger G. Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*. Dijon, 2011.

⁷ *Lesur N. Remettre en vigueur les règlements négligés ou oubliés. La réforme de l'Académie de France à Rome en 1775 sous la conduite de Jean-Baptiste Marie Pierre // L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725–1792), les actes du colloque. Rome, Villa Médicis, 4–6 mars 2010. Presses universitaires de Rennes, 2016. P. 191–206.*

⁸ *Henry Ch. Les Gobelins et l'Académie de France à Rome au XVIIIe siècle. Approche d'une synergie décorative // Décors de peintres. Invention et savoir-faire, XVIe – XXe siècles. C. Cardinal, L. Riviale (dir.). Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Maison des sciences de l'homme et Paris, Mobilier national, 26–28 novembre 2013/ Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2016. P. 215–232.*

⁹ *Curziotti J. Gian Lorenzo Bernini e l'Académie de France à Rome. Una nota documentaria sul ruolo di Giulio Cartarè // Valori Tattili 10/11 – 2017/2018. P. 45–51.*

¹⁰ *Hercenberg B. Nicolas Vleughels. Peintre et directeur de l'Académie de France à Rome*. Paris, 1975.

¹¹ *Caviglia-Brunel S. Charles-Joseph Natoire, 1700–1777*. Paris, 2012.

¹² *Lezur N. Aaron O. Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714–1789). Premier peintre du roi*. Paris, 2009.

мастеров опыт, влиявший на идеалы и вкусы, господствовавшие в Париже конца XVII–XVIII столетия.

Не желая повторять уже существующие на французском языке труды, мы выбрали для данного небольшого исследования новый ракурс: его целью является не просто реконструировать историю этого учебного заведения, но дать основанную на документальных источниках картину жизни пенсионеров в стенах Французской академии в Риме. Мы постараемся взглянуть на историю Академии с точки зрения бытия в ней пенсионера, памятуя о том, что пребывание в Италии было одним из значительных этапов на жизненном пути молодого французского мастера XVIII в., а «изобретенная» основателями Парижской академии художеств система пенсионерства стала образцом для подобной практики во всей Европе. Нас будут интересовать условия жизни, образовательный процесс, впечатления молодых мастеров от знакомства с итальянским искусством, поездки по окрестностям Рима и другим итальянским городам. Мы рассмотрим возможности, которые открывались перед пенсионерами благодаря пребыванию на родине Возрождения, общество, в котором им приходилось вращаться, их развлечения, которые позднее могли переродиться во вполне серьезные проекты. Также значимы для нас будут отношения внутри самой Французской академии: как складывалось общение между пенсионерами и начальством, между учениками и их наставниками. Исследование этих аспектов может многое прибавить к нашим знаниям о личности французского живописца изучаемого периода, о том, как он видел свое место в мире, представлял свои права и обязанности.

* * *

Французская академия в Риме задумывалась как серьезное учебное заведение, подчиняющееся уставу, имеющее директора, выбранного из наиболее почтенных академиком Парижской академии живописи и скульптуры, и постоянно поддерживающее связь со своей парижской родоначальницей. Как отмечает А. Верже, основание Французской академии в Риме было и своеобразным политическим актом, поскольку Франция как бы заявляла свои права на итальянское наследие, уже принадлежащее прошлому. Кроме того, учреждая Академию в Риме, король «возложил на нее миссию сформировать элиту, находящуюся на службе у государства»¹³.

Были испрошены советы самых известных на тот момент итальянских деятелей в области искусства, в частности, Лоренцо Бер-

¹³ Verger A. Entrer à l'Académie de France à Rome. P. 14.

нини, который, как известно, работал для французского короля. В 1667 г. Бернини была заказана конная статуя Людовика XIV. Я. Курзиетти сообщает, что в 1669 г. скульптор представил свои наброски ученикам Французской академии в Риме. Исследователь также приводит слова скульптора о том, что он собирается сделать «собственноручно модель из гипса этой статуи, а затем представит ее указанным молодым мастерам, чтобы они скопировали эту модель и научились всем приемам, о которых они должны знать»¹⁴. Во Французской академии в Риме преподавал какое-то время ученик Бернини Карло Картаре. Он помогал французским пенсионерам изучать античную, ренессансную и барочную скульптуру, а также учил их реставрационному делу.

Устав Французской академии в Риме был подписан Кольбером 11 февраля 1666 г.¹⁵ Первым директором этого заведения должен был стать не кто иной, как Никола Пуссен, который, однако, умер, не успев принять на себя полномочия. Тогда директором был назначен Шарль Эррар — один из первых академиков Парижской академии живописи и скульптуры. Изданные в пяти томах «Королевские счета времен Людовика XIV» — весьма любопытный источник — сообщает, что Эррару на путешествие в Рим было выплачено 1200 ливров¹⁶.

Эррар отправился в Италию, увозя с собой восьмерых первых пенсионеров и подписанный Кольбером устав, обращение к которому представляется нам весьма полезным. Этот устав продолжал оставаться актуальным до 1787 г., т.е. более ста лет. Нужно заметить, что и обновленный устав предреволюционных лет во многом повторял тот первый, разработанный по приказу Кольбера.

В статье 1-й устава указывалось, что Академия может принять 12 учеников: шестерых художников, четырех скульпторов и двух архитекторов. Первоначально время пребывания в Риме оговаривалось для каждого ученика индивидуально, однако, в 1677 г. срок пенсионерства был ограничен тремя годами.

Разумеется, четко придерживаться указанных цифр удавалось редко. Это касается и числа пенсионеров. Уже в 1669 г. в Академии в Риме насчитывалось 14 учеников, в 1673-м — 16, в 1676-м — 13, в 1679-м — 9 человек. В 1696 г. в Академии в Риме осталось всего два пенсионера, во многом из-за финансовых сложностей. Около 1710 г. учеников было шесть человек, а в период с 1710 по 1725 г. колебалось от шести до восьми. Поскольку количество учеников тогда реши-

¹⁴ Curziotti J. Op. Cit. P. 46.

¹⁵ Correspondances... V. 1. P. 8.

¹⁶ Comptes des bâtiments du Roi sous Louis XIV / Guiffrey J. (éd.). V. 3. Paris, 1881. P. 99.

тельно не могло дотянуть до 12, тогдашний директор королевских строений д'Антен в 1735 г. утверждает правило, согласно которому в Академии должно одновременно учиться не более шести учеников. Впрочем, в 1736 г. их уже восемь. Ситуация с количеством пенсионеров несколько выправилась после основания в Париже Школы избранных учеников (1747), которая должна была совершенствовать навыки лауреатов Римской премии, ожидающих, пока в Италии для них освободятся места. В начале 1750-х гг. учеников в Академии в Риме вновь становится 12, а уровень их подготовки значительно повышается. В 1758 г. насчитывается уже 16 пенсионеров, а на момент приезда в Рим Ноэля Алле (1775 г.) — 13¹⁷.

Конкурсы на Римскую премию должны были проводиться в Королевской академии живописи и скульптуры ежегодно, однако известно, что случались и «пропуски», отчего страдало количество пенсионеров. Бывали такие годы, когда все работы оказывались слишком слабыми, и Академия не присуждала ни одной премии. Кроме Парижской академии живописи и скульптуры в Рим имела право отправлять пенсионеров Академия Тулузы. Это право она получила только во второй половине XVIII в., однако, пользовалась им весьма активно. С 1770 по 1789 г. Тулузская академия отправила в Рим девять человек¹⁸.

Случалось и так, что в Италии оказывался художник, не получивший первой премии. С. Габийо пишет, что «время от времени она (Французская академия в Риме. — Е.А.) принимала некоторых “сторонних” учеников, молодых художников, имеющих высоких покровителей. Они получали разрешение жить здесь и питаться, хотя не имели финансового вспоможения»¹⁹. В классе, где ставили модель, «сторонние» занимали обычно наименее удобные места. Время от времени появлялись возражения против присутствия «сторонних», однако запретить эту практику полностью не удалось. Одним из самых красноречивых является пример знаменитого мастера руин Гюбера Робера. Он приехал в Рим в 1754 г. вместе с французским посольством, являясь протеже герцога де Шуазеля, и обратился во Французскую академию в Риме. Его приняли в качестве «стороннего», а потому Робер, хотя и не получал стипендии, мог иметь свою комнату в резиденции Академии. Молодой мастер не желал, однако,

¹⁷ Разрозненные данные о количестве учеников содержатся в: *Lapause H.* Op. cit. P. 8, 39, 102, 133, 173, 199, 229, 267, 327.

¹⁸ *Beck Saiello E.* Le Palais Mancini, siège de l'Académie de France à Rome de 1725 à 1804 // « L'Académie de France à Rome » / M. Bayard, É. Beck Saiello et A. Gobet (dir.). Presses universitaires de Rennes, 2016. P. 27.

¹⁹ *Gabillot C.* Hubert Robert et son temps. Paris, 1895. P. 73.

удовлетвориться таким положением. С 1759 г. он сделался полноправным пенсионером, каковым и оставался до 1762 г. В Риме Гюбер Робер свел дружбу с Фрагонаром, а также с меценатом и большим любителем изящных искусств аббатом де Сен-Ноном, благодаря которому побывал в Неаполе, сумел посетить Помпеи и Геркуланум.

Французский исследователь Ж.-П. Ало приводит любопытные цифры, касательно лауреатов и «сторонних». Из 436 пенсионеров, учившихся во Французской академии в Риме с 1666 по 1793 г., 122 не имели первой премии. В то же время, 75 лауреатов так и не получили королевского патента на обучение в Италии²⁰.

Чрезвычайно любопытно рассмотреть социальный состав учеников Французской академии в Риме. Это исследование уже было отчасти проведено Анной и Габриэлем Верже, опубликовавшими «Биографический словарь римских пенсионеров» с XVII по XX век включительно²¹. Мы просмотрели карточки мастеров, бывших пенсионерами с 1700 по 1789 г., причем учитывали как тех, кто получил первую премию и стипендию от Королевской академии художеств, так и «сторонних», приезжавших в Рим за собственный счет и имевших право посещать занятия. Было обнаружено, что больше всего среди них детей художников различных специализаций — 99 человек. Разумеется, речь не идет об одних только сыновьях членов Королевской академии. Среди отцов часто встречаются профессора и художники Академии св. Луки. Иногда в «родительской» графе стоит неопределенное «художник из Льежа» или «живописец из Руана», т.е. речь идет о малоизвестных провинциальных мастерах. Довольно значительную часть составляли дети ремесленников, связанных с искусством, среди которых можно назвать ювелиров, эмальеров, ткачей, краснодеревщиков, резчиков по камню. Таких пенсионеров насчитывается 49 человек. Детей ремесленников, практиковавших специальности более далекие от искусства, таких, как, например, каменщики, насчитывается всего 4 человека.

Большую группу составили дети офицеров, буржуа (без указания точного рода занятий), мелких чиновников и адвокатов. Таких нам удалось насчитать 42 человека. Сыновей торговцев, в том числе кабатчиков и даже старьевщиков, набралось 23 человека. Детей представителей ученых специальностей, таких как инженеры, математики, хирурги и издатели, оказалось всего 5 человек. Сыновей садовников и лакеев — двое. Также в Риме побывали два отпрыска аристократических семейств. Среди пенсионеров указанного пери-

²⁰ *Alaux J.-P. L'Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires. T. 1-2. Paris, 1933.*

²¹ *Verger A., Verger G. Op. cit.*

ода был один сын школьного учителя и два сына земледельцев. Еще трое происходили от иностранных родителей, натурализовавшихся во Франции, без указания точного рода их деятельности.

Даже если принять во внимание некоторую погрешность, возможную при подсчете вручную, картина все равно получается довольно ясной. В основном художниками становились представители третьего сословия. Крестьяне, очевидно, были очень далеки от художественной среды и не имели возможности пристраивать детей в ученики к сколько-нибудь значительным мастерам. Аристократия считала такую судьбу незавидной, толкнуть дворянина на путь живописца, скульптора или архитектора могла лишь нужда. Зато художники всех мастей из самых разных регионов Франции не упускали возможности отправить своих детей в Париж в надежде, что они добьются успеха. Мастера, принадлежащие к Королевской академии художеств или Академии св. Луки, были склонны образовывать художественные династии. В списке пенсионеров, который А. Верже составила в алфавитном порядке, имя сына нередко идет рядом с именем отца. Ремесленники, подталкивающие детей к карьере художника, понимали, что это возможность подняться на более высокую социальную ступень.

Есть, однако, еще одна группа пенсионеров, о семьях которых либо совсем ничего не известно, либо стоит туманное «рожден без состояния». Таких оказалось совсем немало, по нашим подсчетам 61 человек. Можно предположить, что это дети городской бедноты, частично, возможно, сироты. Поскольку точных данных о родителях по каким-либо причинам предоставлено не было, то обозначалось только общее положение — «без состояния». Это замечательно характеризует систему французского художественного образования. Пенсионерство присуждалось молодым мастерам исключительно за таланты и собственные заслуги, происхождение не имело большого значения и не могло обеспечить успеха само по себе.

В уставе заведения отмечается, что все ученики должны быть добрыми католиками. Этот пункт также не всегда соблюдался. Бывали среди пенсионеров и протестанты, хотя попасть в Рим на королевские деньги им было значительно труднее, чем тем, кто принадлежал к католической церкви. Кому-то везло больше, кому-то меньше. Так, Ф.-А. Венсан (1746–1816), протестант по вероисповеданию, окончил Парижскую академию живописи и скульптуры. Он был сыном швейцарского миниатюриста и происходил из Женевы, самого центра кальвинизма. Тем не менее, вопрос вероисповедания Венсана всегда деликатно обходили стороной. В 1768 г. он принял участие в конкурсе на Римскую премию и занял первое место. Пройдя обучение в

Школе избранных учеников, он в 1771 г. уехал в Рим, откуда вернулся в 1774-м, отбыв положенные три года. Никаких специальных объяснений, касательно вероисповедания этого пенсионера, мы в документах не встречаем. Многое, разумеется, зависело от личности того, кто занимал пост директора королевских строений и должен был лично заниматься делами Французской академии в Риме. Мы знаем, что маркиз де Мариньи, в эпоху директората которого и получал образование Венсан, был весьма снисходителен и не слишком обращал внимание на религиозную принадлежность учеников. Д'Анживийе подобной толерантностью не отличался. 9 сентября 1780 г. он писал Пьеру, что господин Сент-Урс, который получил в этом году первую премию, не может быть послан в Рим в качестве королевского пенсионера, как по причине вероисповедания, так и потому, что он не является подданным Его Величества. Д'Анживийе продолжает: «Хотя ... и нет правила, специально воспрещающего вознаграждать ... молодого художника, который не исповедует единственную официальную религию во Франции или является иностранцем, невозможно, чтобы такой художник занял место королевского пенсионера в Риме»²².

Еще один момент, на котором нам хотелось бы остановиться, хотя он и не отмечен в уставе, — это семейное положение пенсионеров. Эти молодые люди уже отучились в Парижской академии живописи и скульптуры, а иногда и в Школе избранных учеников. Многие из них получили первую премию, дающую право пенсионерской поездки в Рим, далеко не с первого раза. Многим пришлось дожидаться, пока в Риме освободятся места. Таким образом, большинству было более двадцати лет, а некоторым и ближе к тридцати — весьма подходящий возраст для начала семейной жизни. Никаких правил, запрещающих женатым людям пользоваться правом пенсионерства, не было. Так, один из первых пенсионеров Жан Раон, 35 лет от роду, был женат и имел двоих сыновей. Однако отсутствие запрета на брак не снимало вполне реальную проблему: разрешать ли женатым пенсионерам перевозить свои семьи в Рим, где размещать жен и детей, тем более что за 3–4 года пребывания молодой семьи в Италии отпрысков могло стать еще больше. Спальни учеников в Академии мало подходили для семейной жизни. Это были небольшие, бедно обставленные комнаты, предназначенные для одного человека, фактически общежитие. Таким образом, женатые пенсионеры должны были либо оставлять своих жен и детей во Франции, либо селиться вне академической резиденции, самостоятельно по-

²² Correspondances... V. 14. P. 47.

дыскивая себе жилье. Так, один из первых пенсионеров по фамилии Десфоре, «будучи женатым ... проживал вне Академии»²³. Другой пенсионер, бывший в Риме в 1760-х гг., скульптор Гуа, «был женат, но жил в Академии один»²⁴. Неизвестно, оставалась ли его жена в Париже или жила в Риме на съемной квартире.

Следующая глава устава сообщает, что «будет куплен или снят дом, в котором будут устроены две большие мастерские, одна для художников, другая для скульпторов»²⁵. Первый адрес Французской академии в Риме долгое время не был известен исследователям. Лапоз провел соответствующее исследование и выяснил, что, приехав в Рим, первый директор Шарль Эррар поселился в приходе Сент-Онофрио, в доме аббата Сарака. Номер этого дома несколько раз менялся, но на момент устройства в нем Академии он носил № 104²⁶. Этот дом был, судя по всему, совсем не велик и скудно обставлен. Надо думать, что его рассматривали лишь как временное пристанище Академии. Лапоз приводит инвентаризационные списки, из которых становится ясно, что если директор располагал относительной роскошью вроде дюжины стульев, обитых красной кожей, и кроватью с пологом из желтого дамаска, то пенсионеры жили совсем бедно. «Каждый из них имел железную кровать, но далеко не все имели стулья, пусть даже соломенные. Большинство располагало лишь плохонькими табуретками»²⁷. Не лучше обстояли дела с постельным и столовым бельем, посудой и прочей утварью.

В 1673 г. Академия переехала в Палаццо Кафарелли. Съем нового здания обошелся королю в 27 тыс. ливров. Это здание рассматривалось уже как постоянная резиденция. Оно было построено между 1515 и 1536 гг. для Бернардино Кафарелли, причем над проектом работал сам Рафаэль, а затем его ученик Лоренцо Лотто. Это классическое трехэтажное ренессансное палаццо. Первый этаж отделан рустовкой, композицию венчает ярко выраженный карниз. Палаццо представляло собой достаточно вместительное здание, где можно было устроить как жилые, так и рабочие помещения. К сожалению, Академия здесь не задержалась. В 1684 г. стал планироваться переезд в палаццо Капраника, где Академия оставалась следующие 40 лет. Палаццо Капраника располагалось между площадью Навона и Пантеоном. Инициатором переезда выступил тогдашний директор Академии Ла Тельер. Счета, на которые ссылается Лапоз, доказывают,

²³ *Lapause H.* Op. cit. P. 48.

²⁴ *Ibid.* P. 273.

²⁵ *Correspondances...* V. 1. P. 9.

²⁶ *Lapause H.* Op. cit. P. 13.

²⁷ *Ibid.* P. 18.

что в апреле 1685 г. Ла Тельер последний раз внес арендную плату Пьетро Кафарелли, а в июне–июле того же года состоялся переезд. Ежегодная плата за новую резиденцию составляла 540 римских экю. Плату было договорено вносить дважды в год: 8 января и 8 июля. Палаццо Капраника было более скромным, нежели палаццо Кафарелли, и Академия находилась в еще более стесненных условиях, чем раньше. Р.-А. Уасс, ставший директором в 1699 г., провел инвентаризацию принадлежащего Академии имущества и пришел к выводу, что хозяйство находится в совершенно расстроенном состоянии. В «Переписке...» находим сообщения Уасса о том, что «нужно решиться на некоторые расходы, это абсолютно необходимо для [обновления] кроватей пенсионеров, столового белья, столов, замков, ключей и многого другого, что представляет собой просто рухлядь»²⁸.

Положение несколько поправилось во время директората Шарля-Франсуа Поэрсона. С 1710 по 1719 г. финансирование академии было весьма приличным, в 1710 г. оно составило 15 600 ливров в год, в 1712 г. — 20 492 ливра, в 1716 г. — 18 482 ливра, в 1725 г. — 25 100 ливров. В 1717–1718 гг. дела обстояли хуже, Поэрсон жаловался д'Антену на нехватку средств²⁹. В 1714 г. у Поэрсона появляется идея покинуть палаццо Капраника, внешний вид которого казался ему не слишком презентабельным. Впрочем, переезд не состоялся, поскольку Академия все равно умудрялась тратить больше, чем получала. В 1720 г. ситуация осложнилась в связи с финансовым кризисом во Франции.

Вопрос о переезде Французской академии вновь был поднят в 1724 г. в связи с тем, что на месте палаццо Капраника было задумано строительство театра делла Валле. С 1724 г. Академией управляли двое: сильно постаревший Поэрсон и относительно молодой, приехавший ему на смену Николас Влейгельс. По зрелом размышлении в качестве новой резиденции было выбрано палаццо Манчини. Первоначально Влейгельс хотел, чтобы академия переехала в Фарнезину. Эта знаменитая вилла принадлежала тогда герцогу Пармскому, который, несмотря на все старания французской стороны, наотрез отказался размещать в этом здании Академию, опасаясь, что пострадают находящиеся в нем фрески Рафаэля³⁰. Но и палаццо Манчини представляло собой выгодный вариант. Новый дворец был вместительным и удобным, а, кроме того, как отмечает А. Верже, был «отлично расположен, чтобы [можно было] участвовать во всех римских празднествах, папских процессиях, для устройства приемов

²⁸ *Correspondances...* V. 3. P.2.

²⁹ *Lapause H.* Op. cit. P. 187.

³⁰ *Hercenberg B.* Op. cit. P. 14–15.

аристократов, послов и кардиналов»³¹. Палаццо выходило на Корсо, улицу, «которая была главным общественным местом и театральными подмостками для всех римских праздников»³². Удобным было также и соседство с посольством Франции. Герцог д'Антен выделил весьма немалые средства на обустройство дворца. Наконец-то всё оказывается сделано с размахом. «Когда в Академии теперь имеются стулья из позолоченного дерева, мраморные столы, люстры ... самые лучшие в королевстве, пьедесталы для статуй и наддверники; когда пишут иллюзорные гобелены в простенках окон и обманную лепнину; когда в комнатах имеются гипсовые слепки, мрамор, копии, сделанные учениками, огромные вазы; когда в главном салоне водрузили королевское место с балдахином, то кажется, что для украшения дворца нечего больше желать»³³. У Влейгельса была идея разместить в приемном зале палаццо бюст короля под балдахином, с чем, однако, пришлось подождать. Известно, что бюджет при Влейгельсе достигал 46 626 ливров, хотя львиная доля уходила, разумеется, на обустройство новой резиденции. В исследовании Э. Бэк-Саэлло читаем: «Первый этаж был отведен для занятий, здесь находилась галерея слепков, предназначенных для знакомства учеников с академической скульптурой; две соседние комнаты были оставлены для рисования с живой модели ... Второй этаж (*piano nobile*) был отдан под квартиру директора и парадные помещения ... помещения, отведенные для пенсионеров, были несколько заброшены: ученики ютились на последнем этаже и использовали чердак в качестве рабочей комнаты»³⁴. В то же время, помещение для работы с моделью представляло собой «очень красивый зал, украшенный колоннами»³⁵.

Палаццо Манчини прослужило пенсионерам много десятилетий и в качестве резиденции Французской академии в Риме попало на страницы путеводителей. Вот что читаем в «Описании... Рима» 1763 г.: «Палаццо Манчини принадлежит в настоящее время Французской академии. Это палаццо находится на Корсо. Ранее оно служило резиденцией Паоло Манчини, римского аристократа ... и было увеличено по приказу герцога де Невера ... под наблюдением кавалера Карло Райнальди, который соорудил прекрасный фасад и изящный главный вход ... Недавно дворец был куплен королем Франции, и здесь обосновалась Академия изящных искусств. Дворец весь заполнен гипсовыми слепками самых прекрасных статуй,

³¹ *Verger A. Rome vaut bien un prix... P. 91.*

³² *Beck Saiello E. Op. cit. P. 11.*

³³ *Lapause H. Op. cit. P. 182.*

³⁴ *Beck Saiello E. Op. cit. P. 12.*

³⁵ *Correspondance... V. 7. P. 181.*

которые только имеются в Италии»³⁶. Сообщение о том, что дворец был куплен королем Франции, справедливо. Покупка состоялась в 1737 г., незадолго до смерти Влейгельса, столько сил вложившего в украшение и обустройство дворца.

Что касается обучения, то устав сообщает следующее: «Каждый день ученики будут в течение двух часов изучать арифметику, геометрию, перспективу и архитектуру в то время, когда это будет предписано и когда будут являться учителя, нанятые для этой цели. Остальное время будет использоваться учениками согласно расписаниям, сделанным по этому поводу Ректором.

Поскольку знание анатомии чрезвычайно полезно для художников и скульпторов, которые хотят быть образованными и которые желают иметь представление о различных эффектах, производимых мускулами при всевозможных движениях, Ректор указанной Академии будет производить препарирование тела каждую зиму и даже озаботится сделать с него муляж, чтобы ученики изучили положение мышц и производимые ими движения»³⁷.

Увы, точно следовать уставу получалось далеко не всегда. В 1694 г., когда Академия в Риме особенно бедствовала, учителя перспективы и анатомии были уволены. Тогдашний директор Уасс не был доволен таким положением вещей. В конце концов, ему самому пришлось некоторое время обучать пенсионеров указанным дисциплинам. Регулярное их изучение возобновилось в 1708 г. при Поэрсоне. Новые сложности возникли при Влейгельсе. Учитель по перспективе и математике официально имелся, занятия шли, однако на этот раз бойкот устроили сами ученики, поскольку считали манеру преподавания скучной и не приносящей практической пользы. Учителя уволили³⁸. Если говорить о самостоятельных занятиях математикой и перспективой, то для них рекомендовалась книга падре Поццо³⁹. Автор данного трактата Андреа Поццо (1642–1709) был не зодчим, а художником-монументалистом, а также оформителем религиозных театрализованных представлений. Это определило особенности его теоретического труда.

Что касается анатомии, то ее изучали гораздо чаще по пособиям и экорше, чем в анатомическом театре. В 1708 г. Поэрсон настаивал, чтобы занятия по перспективе и анатомии возобновились, однако

³⁶ *Titi F. Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma. Roma, 1763. P. 321.*

³⁷ *Corrèpondances... V. 1. P. 10.*

³⁸ *Lapause H. Op. cit. P. 185*

³⁹ *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e Societate Jesu. Pars prima [-secunda] in qua docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia quae pertinent ad architecturam. Vol. 1–2. Roma, 1693.*

ему разрешили нанять учителя только по первой из указанных дисциплин.

В бытность свою директором Натуар был озабочен проблемой изучения анатомии. «Переписка...» содержит его просьбу к тогдашнему директору королевских строений маркизу де Мариньи разрешить Академии в Риме приобрести муляж человеческого скелета. Натуар пишет: «Нет школы рисунка, где бы такой скелет не был бы большим подспорьем для обучения молодых людей»⁴⁰. Известно также, что, будучи пенсионером Академии в Риме, скульптор Гудон изготовил некоторое количество рисунков, изображающих экорше. Их было также решено использовать в качестве учебных пособий, что было даже закреплено в приложении к уставу, составленному Ж.-М. Вьеном, а затем в регламенте 1787 г.

Важнейшей частью обучения было изготовление копий с произведений великих мастеров эпохи Ренессанса и барокко. Предписывая пенсионерам создание многочисленных копий, Парижская академия и королевский двор преследовали собственные цели: наполнить королевскую коллекцию копиями великих произведений, получить для Франции всё лучшее, что есть в Италии, фактически «сделать из Версаля второй Рим»⁴¹. Копии статуй украшали французские парки, копии картин занимали свое место на стенах королевских резиденций или отправлялись в качестве образцов на мануфактуру Гобеленов. Особенно тесное взаимодействие с мануфактурой Гобеленов относится к 1725–1750 гг.⁴²

Ученики по-разному относились к необходимости заниматься копированием. С одной стороны, они принадлежали к тем немногим счастливицам, которые могли не торопясь, обстоятельно изучить лучшие произведения итальянской школы. С другой стороны, копирование отнимало много времени, не позволяя приступить к изготовлению собственных работ. Время от времени ученики начинали выказывать недовольство. Об этом мы узнаём, например, из письма Куапеля, который в августе 1673 г. сообщает, что ученикам «надоело копировать»⁴³.

Иногда препоны чинились итальянской стороной. Так, папа Иннокентий XI, большой противник Франции и всего французского, препятствовал изготовлению копий и отправке их во Францию. Следующий папа Александр VIII заявлял, что желал бы иметь воз-

⁴⁰ Correspondances... V. 12. P. 140.

⁴¹ La 'Nouvelle Rome'. Réflexions sur la sculpture française sous le règne de Louis XIV // Gazette des Beaux-arts. Tome 88, n° 1294. Novembre 1976. P. 161–164.

⁴² Henry Ch. Les Gobelins et l'Académie de France à Rome... P. 217.

⁴³ Correspondances... V. 1. P. 48.

можность пользоваться помещениями, где имеются росписи Рафаэля, однако «эти комнаты загромождены строительными лесами с момента основания Академии, т.е. уже двадцать лет»⁴⁴. Папа Клемент XI, наконец, категорически запретил копирование в Ватикане под предлогом того, что копиисты портят и пачкают оригиналы. Многие аристократы, владельцы крупных собраний живописи, последовали примеру понтифика и также закрыли свои коллекции. Директор Уасс писал тогдашнему директору королевских строений Мансару в письме от 18 июля 1702 г.: «Папа затеял реставрацию некоторых вещей в этих помещениях ... Карло Маратта в настоящее время занят поправлением и переписыванием мест, которые время повредило в произведениях Рафаэля. Я сомневаюсь, что в будущем можно будет получить разрешение копировать в этих помещениях»⁴⁵. Договориться о возобновлении копирования в Ватикане смог только Николас Влейгельс в самом конце своей жизни. Мы узнаём об этом из письма директора королевских строений Орри, который пишет, что надеется на успех переговоров и скорое возобновление работ над копиями произведений Рафаэля в Ватикане⁴⁶. Работы и правда возобновились, о чем свидетельствует переписка исполняющего обязанности директора Эсташа с директором королевских строений Орри в марте 1738 г.

Чаще всего директор сам указывал ученикам, с каких произведений снимать копии. Также он должен был следить за ходом работы, наведываясь время от времени туда, где она велась. Разумеется, среди директоров были как более строгие, так и более либеральные. Влейгельс, например, в значительной степени расширил репертуар произведений для копирования. Он любил и рекомендовал своим ученикам венецианцев, особенно почитаемого им Паоло Веронезе, а также Тициана. Предлагал делать копии с Гвидо Рени, Доминикино, Пьетро да Кортона⁴⁷.

Некоторые ученики испытывали подлинные мучения, копируя то, что казалось им слишком сложным или не отвечающим их натуре. Красноречив в этом отношении пример Ж.-О. Фрагонара. Он признавался, что самые знаменитые произведения живописи казались ему столь далекими от привычного, знакомого мира, что полностью лишали желания что-либо делать. «Энергия Микеланджело меня пугала, — передают слова Фрагонара Э. и Ж. Гонкуры, — я испытывал чувство, которое не могу передать словами; глядя на

⁴⁴ *Lapause H.* Op. cit. P. 106.

⁴⁵ *Correspondances...* V. 3. P. 86-87.

⁴⁶ *Correspondances...* V. 9. P. 326.

⁴⁷ *Hercenberg B.* Op. cit. P. 17.

прекрасные образы Рафаэля, я был взволнован до слез и карандаш валился у меня из рук. Наконец, я несколько месяцев провел в состоянии апатии, не чувствуя себя способным превзойти этих мастеров, когда открыл для себя живописцев, внушивших мне надежду стать им однажды достойным соперником. А именно Бароччи, Пьетро да Кортона, Солимена и Тьеполо привлекли мое внимание»⁴⁸.

Лучшие копии отправлялись в Париж, как и собственные рисунки учеников с модели. Сначала все эти произведения попадали в Парижскую академию, где о них выносилось суждение, давались советы относительно рисунка, колорита, композиции и т.д. Письменное заключение о каждом присланном произведении отправлялось в Рим, чтобы директор мог зачитать эту бумагу лично каждому из учеников. Здесь стоит обратить внимание именно на вопрос приватности. Начальство было озабочено тем, чтобы не ранить достоинство учеников, во всеулышание заявляя о недостатках их работ. Публично зачитывались лишь официальные бумаги, касающиеся всех, либо письма, присланные в связи с серьезными проступками учеников.

Прибывавшие в Париж копии поступали в королевское собрание, а рисунки с модели продолжали храниться в академическом архиве. По возвращении во Францию пенсионеры могли их востребовать.

Далеко не всегда ученики желали подчиняться правилам и выполнять рисунки и этюды для отправки в Париж. Ежедневное рисование с модели многим казалось детским упражнением. Маркиз де Мариньи, находясь в должности директора королевских строений, просил каждые полгода присылать всего два-три рисунка и один этюд головы. Жозеф-Мари Вьен, чей директорат пришелся на 1775–1781 гг., был большим поборником дисциплины и требовал, чтобы ученики делали по шесть рисунков в месяц, из которых только лучшие будут отправляться в Париж. Возмущенных учеников Вьен умирил угрозой, что впредь будет требовать не шесть рисунков, а пятьдесят⁴⁹.

В 1785 г., при самом слабом из директоров Французской академии в Риме, Луи-Жане-Франсуа Лагрене Старшем, ученики не прислали ни одного рисунка в Париж, после чего последовало возмущенное письмо в Рим от директора королевских строений д'Анживийе.

В последней четверти XVIII столетия появилась традиция перед отправкой лучших работ в Париж устраивать небольшую выставку.

⁴⁸ *Goncourt E. et G. L'art du dix-huitième siècle.* Gravelot. Cochin. Eisen. Moreau. Debucourt. Fragonard. Prudhon. Tom 2. Paris, 1874. P. 300.

⁴⁹ *Lapause H.* Op. cit. P. 372.

Эта традиция обязана своим появлением Вьену. В 1780 г. Вьен писал д'Анжвийе: «Нет другого средства заставить работать эту молодежь, пробудить в ней дух соревнования ... Было бы хорошо ... если бы Вы порекомендовали моему преемнику продолжать устраивать эти выставки, которые произвели и еще будут производить великое благо»⁵⁰. Проведение выставок было закреплено в регламенте 1787 г. Обычно выставки устраивались в здании Академии и были открыты для всех. Эти экспозиции позволяли молодым мастерам узнавать мнение о представленных ими работах не только своих учителей, но и римской критики, а также широкой публики. Известно, что в 1784 г. выставку пенсионеров посетил шведский король Густав III, в результате пригласивший к своему двору Л.-Ж. Депре.

Пенсионеры не были обязаны безвыездно жить в Риме. Путешествия были их правом и привилегией. Причем утвердилось это право не сразу. Если в первые три-четыре десятилетия с начала основания Академии вполне справедливым считалось, что «основное занятие [пенсионеров] должно состоять в бесконечном и неустанном копировании с великих мастеров»⁵¹, то с 1720-х гг. академия в Риме начинает более последовательно соответствовать статусу учебного заведения. А ничто так не способствует образованию и расширению кругозора, как путешествия.

Разумеется, следовало каждый раз испрашивать разрешение у директора. Впрочем, начальство в целом признавало пользу поездок и обыкновенно не чинило препятствий. Так, один из директоров, Уасс, настаивал на необходимости для учеников посетить Венецию для изучения особенностей колорита местных ренессансных художников. Особую популярность в середине — второй половине XVIII в. приобрели поездки в Неаполь с обязательным посещением Помпей и Геркуланума.

Ученики часто объезжали окрестности Рима, бывали во Фраскати, Тиволи и других местах. Особенную популярность получила вилла д'Эсте в Тиволи. Ж. Ришар, путешественник, побывавший в Тиволи в 1760-х гг., оставил об этом месте весьма любопытные заметки, достойные цитирования. О здании виллы он пишет: «Этот большой дворец необитаем и оставлен хозяевами на попечение сторожа, который извлекает из этого всю возможную выгоду. Римляне и даже иностранцы снимают там комнаты и прекрасно проводят время»⁵². Это вполне объясняет, почему как преподаватели, так и

⁵⁰ Correspondance... V. 14. P. 30.

⁵¹ Hercenberg B. Op. cit. P. 21.

⁵² Richard J. Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce... V. 6. Paris, 1770. P. 419.

ученики Французской академии в Риме, а также их гости, такие как аббат де Сен-Нон, постоянно посещали Тиволи. Проживание там стоило недорого, а возможность беспрепятственно рисовать величественную архитектуру и роскошную природу запущенного парка была весьма ценной для молодых художников.

В устав входили и правила, касающиеся внешнего вида и поведения учеников. Им предписывалась скромность и благопристойность. Выезжать в свет не воспрещалось, но делать это рекомендовалось не слишком часто и всегда с разрешения директора Академии. По отношению к директору ученики должны были проявлять самую глубокую почтительность, не входить к нему без доклада, с благодарностью принимать советы, касающиеся как работы, так и поведения. Судя по «Переписке...» всё это зачастую оставалось лишь на бумаге. Разумеется, были среди пенсионеров скромные и старательные, не доставляющие никаких проблем академическому начальству. Однако редкое десятилетие обходилось без серьезного эксцесса. Небольшие происшествия, такие как опоздания и ночевки вне стен академии, случались довольно часто, об этом не стоит и говорить. Известен случай, когда один из пенсионеров провел в Академию женскую модель, что было запрещено, и устроил сеанс позирования.

Но случались и вещи, внушающие куда более сильную тревогу. Между учениками происходили дуэли. И хотя обходилось без смертельных случаев, полученные в результате схваток травмы могли быть довольно серьезными. Так, пенсионер Лесташ в 1716 г. получил весьма сильные ранения, заставившие опасаться за его жизнь. В другой раз один из учеников был ранен в веко, что поставило под угрозу его зрение. Дуэль считалась законным поводом для исключения пенсионеров, но далеко не всегда виновные вынуждены были покидать Академию, обычно их прощали.

Случались и конфликты пенсионеров с академическим начальством. Самый серьезный конфликт такого рода произошел во время директората Шарля-Жозефа Натуара. Это был отнюдь не худший директор. Он не препятствовал путешествиям пенсионеров и их довольно длительным отлучкам. Под его управлением академия пережила трудный 1764 год, когда в Риме стало не хватать продуктов питания. Однако иногда Натуар проявлял удивительную недалекновидность. Будучи человеком благочестивым, он строго следил за тем, чтобы ученики исполняли свой религиозный долг. Однажды на Пасху он потребовал от них свидетельства об отпущении грехов. Господин Мутон, один из пенсионеров, не предоставил такого свидетельства в установленные директором сроки, что дало Натуару повод исключить его из Академии.

Эта история не заслуживала бы столь пристального внимания, если бы, вернувшись во Францию, господин Мутон не подал бы в суд на своего бывшего директора и не выиграл бы процесс на том основании, что в уставе никакие сроки предоставления свидетельств прописаны не были. Натуар оказался приговорен к штрафу в 20 000 ливров, который не был в состоянии заплатить. Он подал апелляцию, дальнейшее рассмотрение дела растянулось до его смерти.

Это очень важный и показательный момент: молодые французские художники были готовы бороться за свои права, опираясь на французскую судебную систему. Будучи уже вполне взрослыми людьми, они отказывались находиться в положении школьников, вынужденных терпеть любые придирки и наказания. Особенно показательны 1780-е гг., когда «пенсионеры привозили в главный католический город идеи философов, реформаторский дух масонских лож, либеральные или революционные чаяния...»⁵³.

После окончания обучения в Риме это были уже состоявшиеся мастера, которые могли дальше следовать собственным путем. Некоторые возвращались во Францию и продолжали академическую карьеру, некоторые находили за время учебы постоянных заказчиков и покровителей, для которых продолжали работать. Иногда, правда, пенсионерство растягивалось на долгие годы. Обычный срок ограничивался тремя-четырьмя годами, однако весьма распространенной была практика продлений. Каждый второй ученик проводил в Риме лишние полгода-год, были и такие, кто оставался пенсионером на срок до семи-восьми лет в общей сложности. Парижское начальство считало это не слишком выгодным для себя, а потому постоянно призывало сократить или вовсе отменить продления. Устав 1787 г. в этом отношении весьма показателен. Там говорится: «Четырех лет академического пансиона — обычного срока, на который король простирает свою милость, — достаточно для подданного, который умеет и хочет с пользой провести время. Поэтому отныне продление пребывания в Риме на средства короля будет разрешаться лишь после самого внимательного расследования [обстоятельств] и по зрелом размышлении. Надежда на это продление может привести к тому, что ученик будет заниматься менее прилежно и станет предаваться лени. Кроме того, продление само по себе может вызвать зависть и беспорядки»⁵⁴. Случалось, некоторые пенсионеры, напротив, были вынуждены уезжать из Рима раньше срока. Виной тому были обычно проблемы со здоровьем. Далек не всем пенсионерам оказался полезен римский климат.

⁵³ Beck Saiello E. Op. cit. P. 15.

⁵⁴ Correspondance... V. 15. P. 189.

Несмотря на определенную изолированность Французской академии в Риме, ученики ее вполне успешно вписались в римское общество. Они выезжали отнюдь не так редко, как хотелось бы начальству, их принимал у себя французский посол и другие высокопоставленные соотечественники. Палаццо Манчини — резиденция Академии с 1724 г. — находилось по соседству с посольством Франции. В самой Академии также постоянно бывали посетители, включая самого Папу. Об одной традиции, которая показывала, как живо ученики Французской академии в Риме воспринимали происходящее вокруг, следует сказать особо. Речь идет об участии в римских карнавалах и обычае запечатлеть наиболее удачные постановки в гравюрах. В 1735 г. ученики Академии проехали по Корсо в повозке, переодетые китайцами и китайянками. В 1748 г. пенсионеры задумали еще более яркое представление, изобразив караван султана на пути в Мекку. Ж.-М. Вьен, тогда пенсионер, а впоследствии директор Французской академии в Риме, награвировал целый сборник, состоящий из тридцати листов и призванный увековечить эту карнавальную постановку⁵⁵. Каждая гравюра представляла собой одного персонажа женского или мужского пола в пышных восточных одеяниях. Выбор китайской и турецкой тематики весьма характерен для указанного периода, когда увлечение шинуазри, тюркери и жапонери было распространено как во Франции, так и в Италии. Разумеется, были и другие случаи участия в карнавалах, а также празднествах различного рода, как то, которое было устроено в 1751 г. в честь маркиза де Мариньи, путешествовавшего по Италии. Ученики Французской академии в Риме любили веселиться и вполне вписались в карнавальную и театральную культуру того времени. К сожалению, мы ничего не знаем о том, как часто пенсионеры имели возможность посещать театр. Однако, надо думать, что им было позволено присутствовать на наиболее интересных постановках. В 1743 г., когда в Рим пришла чума и все театры были закрыты, ученики, желая развлечься, поставили комедию в стенах Академии⁵⁶. Некоторые исследователи, как, например, Э. Бэк-Саэлло, полагают, что участие в маскарадах было своеобразным творческим заданием, «замаскированным» под развлечение⁵⁷. В этом есть смысл, поскольку мастера кисти часто вынуждены были подвизаться в оформлении празднеств, спектаклей, похоронных торжеств и других публичных мероприятий, и было вовсе не лишним заранее попробовать свои силы в этой области.

⁵⁵ Vien, Joseph-Marie (1716–1809). Graveur. Caravane du Sultan à la Mecque : mascarade turque faite à Rome par Messieurs les pensionnaires de l'Académie de France et leurs amis au carnaval de l'année 1748 / Joseph Vien del. sc. 1748.

⁵⁶ Lapaue H. Op. cit. P. 243.

⁵⁷ Beck Saiello E. Op. cit. P. 22.

Была от пребывания в Италии и чисто практическая польза. Хотя формально пенсионерам было запрещено работать для кого бы то ни было, кроме короля Франции, это общее правило постоянно нарушалось с ведома и благословения директоров. Италия была землей обетованной для коллекционеров со всей Европы. Здесь можно было свести знакомство с высокопоставленными и состоятельными ценителями изящного из многих стран. Любители античности, Ренессансной и барочной живописи пополняли здесь свои собрания, причем зачастую им требовались услуги реставраторов. Известно, что именно «учеников Академии коллекционеры просили реставрировать принадлежащие им античные скульптуры»⁵⁸. Послы Франции в Риме постоянно делали заказы ученикам Академии, полностью игнорируя первоочередное право короля на их произведения. Так, известно, что кардинал де Полиньяк умудрился чуть ли не всю Академию заставить работать на себя: «Лешаш писал для него “Нептуна” и “Амфитриту”, Бушардон делал его портрет, Адам реставрировал его коллекцию антиков...»⁵⁹ Следующий посол герцог де Сент-Аньян в свою очередь сделал массу заказов: «Тремольер копировал... барельеф с Капитолия, Буазо делал для него картину, а Фронтьер рисунок»⁶⁰. Сюблейра создал для него целую серию работ⁶¹. Случалось, что ученикам шли заказы от Ватикана. Так, Бушардону был заказан проект гробницы папы Клементя XI Альбани (не реализован) и скульптурный портрет нового папы Клементя XII Корсини⁶². Имея возможность зарекомендовать себя перед такими заказчиками, ученики предпочитали скорее проигнорировать занятия по анатомии или рисование с модели, чем упустить такой случай. Исследователи отмечают, что, несмотря на запрет работать для частных лиц, Французская академия в Риме составляла вполне солидную часть художественного рынка Италии⁶³.

Академия зачастую оказывалась местом, где проводились приемы для аристократии и просвещенного духовенства со всей Европы. Играли свою роль и выставки пенсионеров. А. Верже приводит цифры, доказывающие, что и официальная карьера на родине складывалась у бывших пенсионеров вполне удачно. Исследовательница пишет, что 38,5% пенсионеров становились академиками, получали регулярные королевские заказы и мастерские в Лувре⁶⁴. Изучая

⁵⁸ *Hercenberg B.* Op. cit. P. 19.

⁵⁹ *Ibid.* P. 25.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Beck Saiello E.* Op. cit. P. 24.

⁶² *Hercenberg B.* Op. cit. P. 25.

⁶³ *Beck Saiello E.* Op. cit. P. 30.

⁶⁴ *Verger A.* Rome vaut bien un prix... P. 90.

биографии директоров Французской академии в Риме, можно убедиться в том, что почти все они были в свое время пенсионерами. «Заметим, — пишет Ш. Анри, — что ни в статутах, ни в регламентах пребывание в Риме не было закреплено в качестве обязательного условия для получения звания академика. Однако в реальности в XVIII столетии академики высшего ранга, то есть занимающие первые места в иерархии, почти все прошли через римское пенсионерство и почти все были историческими живописцами»⁶⁵.

Ко времени Великой французской революции положение академии в Риме несколько меняется. Из Ватикана пристально следят за палаццо Манчини, считая его местным очагом революционных идей. Некоторых пенсионеров, живущих в городе, а не в самом здании Академии, попросили покинуть Италию. Начинается новая эпоха в истории Французской академии в Риме, изучение которой не входит в рамки данной статьи.

Еще один важный вопрос, который сам собой напрашивается после изучения истории Французской академии в Риме: мог ли молодой мастер посетить Италию, не входя в контакт с этим знаменитым учебным заведением и не пытаясь стать хотя бы «сторонним». Такие случаи бывали, хотя обычно речь шла об уроженцах регионов, далеких от столичного. Например, южные провинции Франции обладали определенной культурной обособленностью, и молодые живописцы южного происхождения зачастую шли иным путем, чем их коллеги из других областей. Разумеется, здесь играла большую роль близость к Италии. Жители юга «считали бесполезным посылать их (молодых живописцев. — Е.А.) в Париж только для того, чтобы получить Римскую стипендию. Было гораздо проще сразу ехать в Италию»⁶⁶. Обычно это делалось на деньги какого-нибудь провинциального мецената, который, оплачивая указанное путешествие, рассчитывал получить несколько хороших картин, а, возможно, впоследствии даже ангажировать своего протезе для выполнения декоративных работ в городском или загородном доме. Известным примером успешного мастера, оказавшегося в Риме подобным образом, является Жозеф Верне. И хотя такой способ ознакомиться с сокровищами

⁶⁵ Henry Ch. Les mondes de l'art et de l'artisanat parisiens aux XVIIIe siècle // Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours. Vol. 1. Études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11. P. 7–23 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018/ — URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

⁶⁶ Lagrange L. Joseph Vernet, sa vie, sa famille, son siècle, d'après des documents inédits. Bruxelles, 1858. P. 12.

Италии был вполне достойным и освященным традицией, он давал меньше возможностей получить хорошее образование и завязать отношения с потенциальными заказчиками.

* * *

Итак, какие же выводы можно сделать о жизни пенсионера Французской академии в Риме? Три года, а иногда и более молодой человек проводил вдали от родины и семьи, в лоне учебного заведения с довольно строгим уставом, регламентированным распорядком и аскетичными условиями проживания. С одной стороны, он должен был регулярно посещать занятия, изучать перспективу и анатомию, рисовать с модели. Ему предписывалось ежедневно работать над изготовлением копий, преимущественное право на которые принадлежало королю. С другой стороны, пенсионерство означало возможность путешествовать, развлекаться, заводить знакомства, искать возможных заказчиков и покровителей. Молодые французы не останавливались и перед тем, чтобы отстаивать личные права, как в случае с Мутоном. Это могло порождать конфликты, приводить к осложнению отношений с начальством. Многие зависело от личности директора. Периоды процветания Французской академии в Риме обычно связаны с тем, сколько сил и талантов вкладывал в свое дело руководитель. В этом отношении Академия многим обязана, например, Николасу Влейгельсу, который, при весьма либеральном подходе к обучению пользовался уважением пенсионеров, обеспечил учреждение новой резиденцией и договорился о возобновлении копирования ватиканских фресок. Этот директор особо подчеркивал пользу путешествий для учащихся, активно поддержал традицию отправлять их в Венецию и Неаполь, что разнообразило впечатления молодых мастеров, позволяло им находить новые источники вдохновения. Мы знаем, в частности, как близок оказался Ж.-О. Фрагонару Тьеполо, в то время как великие мастера Высокого Возрождения смущали молодого французского мастера своим величием. С середины XVIII в. чуть ли не обязательным стало посещение Помпей и Геркуланума, что сильно повлияло на распространение во Франции идей классицизма во второй половине XVIII столетия. Так, Ж.-М. Вьен, убежденный классицист и учитель Ж.-Л. Давида, в бытность свою пенсионером вынес из посещения раскопок массу впечатлений.

Можно заключить, что существование Французской академии в Риме было полезно и выгодно всем: королю, чья коллекция пополнялась превосходными копиями произведений итальянских мастеров, Парижской академии, получавшей приток новых высококлассных

мастеров, и, разумеется, самим молодым художникам, которые, не имея зачастую собственных средств, никогда не смогли бы осуществить столь длительное и дорогостоящее путешествие, получить весьма ценный опыт изучения итальянского искусства, завести новые знакомства, в том числе среди высокопоставленных лиц: представителей Ватикана и королевских особ.

Именно в Италии, благодаря Академии, окончательно формировалось самосознание французского художника. Он близко узнавал шедевры гениев эпохи Возрождения, впитывал атмосферу, в которой они жили и творили, их независимость становилась для него примером. Рим, как и Париж, был весьма космополитичным городом. Французские мастера могли по окончании обучения продолжить серию путешествий, найти свое место при дворе иностранных государей, обзавестись заказчиками со всего света. Популярность Французской академии в римском обществе возвращала в ее воспитанниках уверенность в собственной значимости и востребованности. Возможно, именно эта уверенность и обеспечила представителям французской школы качества, необходимые лидерам европейского художественного мира.

References

Alaux J.-P. *L'Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires*. T. 1–2. Paris: Édition Duchartre, 1933. T. 1. 265 p.; T. 2. 426 p.

Beck Saiello E. *Le Palais Mancini, siège de l'Académie de France à Rome de 1725 à 1804 // L'Académie de France à Rome / Dir. M. Bayard, É. Beck Saiello et A. Gobet*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. P. 9–30.

Caviglia-Brunel S. *Charles-Joseph Natoire, 1700–1777*. Paris: Arthena, 2012. 582 p.
Comptes des bâtiments du Roi sous Louis XIV / Éd. par J. Guiffrey. Vol. 3. Paris: Imprimerie Nationale, 1881. 766 p.

Curziotti J. *Gian Lorenzo Bernini e l'Académie de France à Rome. Una nota documentaria sul ruolo di Giulio Cartarè // Valori Tattili*. N 10/11. 2017/2018. P. 45–51.

Gabillot C. *Hubert Robert et son temps*. Paris: Librairie de l'Art, 1895. 332 p.

Goncourt E. Et G. *L'art du dix-huitième siècle*. Gravelot. Cochin. Eisen. Moreau. Debucourt. Fragonard. Prudhon. T. 2. Paris: Rapilly libraire et marchand d'estampes, 1874. 557 p.

Le grand tour et l'Académie de France à Rome XVIIe–XVIIIe siècles. Paris: Hermann Editeurs, 2018. 315 p.

Henry Ch. *Les Gobelins et l'Académie de France à Rome au XVIIIe siècle. Approche d'une synergie décorative // Décors de peintres. Invention et savoir-faire, XVIe–XXIe siècles / Dir. C. Cardinal, L. Riviale*. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Maison des sciences de l'homme et Paris, Mobilier national, 26–28 novembre 2013. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2016. P. 215–232.

Henry Ch. *Les mondes de l'art et de l'artisanat parisiens aux XVIIIe siècle // Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos*

jours. Vol. 1. Études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 7–23, mis en ligne le 15 octobre 2018. — URL: <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

Hercenberg B. *Nicolas Vleughels. Peintre et directeur de l'Académie de France à Rome*. Paris: Léonce Laget, 1975. 260 p.

Lagrange L. *Joseph Vernet, sa vie, sa famille, son siècle, d'après des documents inédits*. Bruxelles: Imprimerie de A. Labhoue et Compagnie, 1858. 204 p.

Lapause H. *Histoire de l'Académie de France à Rome*. Vol. 1. 1666–1801. Paris: Plon-Nouitt et C^{ie}, imprimeurs-éditeurs, 1924. 503 p.

Lesur N. *Remettre en vigueur les réglemens négligés ou oubliés. La réforme de l'Académie de France à Rome en 1775 sous la conduite de Jean-Baptiste Marie Pierre // L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725–1792), les actes du colloque*. Rome, Villa Médicis, 4–6 mars 2010. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016. P. 191–206.

Lezur N., Aaron O. *Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714–1789)*. Premier peintre du roi. Paris: Arthena, 2009. 578 p.

La “Nouvelle Rome”. *Réflexions sur la sculpture française sous le règne de Louis XIV // Gazette des Beaux-arts*. T. 88. N 1294. Novembre 1976. P. 161–164.

Valetta I. *L'Académie de France à Rome. 1666–1903*. Paris: Librairie Fischbacher, 1904. 175 p.

Verger A. *Entrer à l'Académie de France à Rome. La faveur, le droit, le choix // Droits d'entrée: modalités et conditions d'accès aux univers artistiques / Dir. G. Mauger*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2006. P. 13–45.

Verger A. *Rome vaut bien un prix. Une élite artistique au service de l'État: les pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1666 à 1968 // ARTLAS*. 2019. Vol. 8. Issue 2. P. 82–98.

Verger A., Verger G. *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*. Dijon: L'Échelle de Jacob, 2011. — URL: <https://acad-artlas.huma-num.fr/items/browse?collection=1>

Поступила в редакцию
5 октября 2021 г.