

УДК: 7.072.3

DOI: 10.25629/НС.2023.02.06

ПЬЕР КРОЗА (1665-1740). ЗНАТОК ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ, МЕЦЕНАТ И КОЛЛЕКЦИОНЕР

Агратина Е.Е.

Московская государственная академия хореографии

Аннотация. Художественная среда Парижа конца XVII–XVIII века включала в себя не только мастеров различной специализации, но и людей, которые не практикуя искусства, были в них заинтересованы. Речь идет о теоретиках, критиках, меценатах и коллекционерах. Одной из весьма значимых фигур был финансист Пьер Кроза, покровительствовавший художникам, собравший масштабную коллекцию произведений искусства, организовавший в своем доме регулярные собрания знатоков. Целью статьи является анализ всей многообразной деятельности Кроза и ее значимости для парижской культурной среды XVIII века. Будут рассмотрены отношения мецената с французскими и зарубежными мастерами, состав и качество принадлежавшей ему коллекции, его общественные начинания. Актуальность исследования определяется отсутствием в отечественной историографии развернутых трудов, посвященных Пьеру Кроза несмотря на то, что его коллекция живописи была в 1772 году куплена Екатериной II и хранится в Государственном Эрмитаже. Исследование базируется на франкоязычной научной литературе и аутентичных источниках, таких как каталог рисунков из собрания Кроза, составленный П.-Ж. Мариэттом в 1741 году, дневники итальянской художницы Розальбы Каррьера, воспоминания Э.-Ф. Жерсена и труды графа де Келюса. Некоторые из этих источников переведены на русский язык, с иными автор ознакомился в оригинале. Привлекается и визуальный материал: архитектурные планы, карты, картины мастеров рассматриваемой эпохи.

Ключевые слова: французская культура, парижская художественная среда, искусство XVIII века, меценатство, собирательство, знаточество.

В художественной среде Франции довольно рано – с момента основания Академии живописи и скульптуры – начало формироваться сообщество людей, увлеченных искусством, изучающих его и способствующих его расцвету. Это были люди, имеющие очень разное происхождение, подготовку и материальное положение. Их, однако, объединяло одно: интерес к изящным искусствам. Члены этого культурного сообщества были в курсе всех событий художественной жизни, поддерживали постоянные отношения с мастерами, коллекционировали произведения искусства, устраивали маленькие ассамблеи для обсуждения как конкретных творений, так и различных теоретических вопросов. Это сообщество оказывало довольно заметное влияние на современное искусство.

Одним из самых увлеченных и состоятельных коллекционеров и знатоков, собравших вокруг себя круг просвещенных, заинтересованных в искусстве лиц, был Пьер Кроза (1665–1740). Он не являлся потомственным аристократом, как граф де Келюс (1692–1765), не был и уроженцем Парижа, как П.-Ж. Мариэтт (1694–1774). Кроза сам заработал свое состояние и вошел в высшие круги финансовой буржуазии. Любовь к искусству сделала его одним из самых значительных коллекционеров и щедрых меценатов своего времени. Опыт и знания превратили его в одного из самых тончайших знатоков искусства.

Фигура Кроза, разумеется, уже привлекала исследователей. К 1877 году относится труд К. де Риса “Любители изящного...”, где одна из глав посвящена нашему герою. В 1907 году вышла монография М.-Л. Десазара “Семейство Кроза”. Имя Пьера Кроза постоянно встречается на страницах книг К. Помяна о коллекционерах XVI–XVIII веков и Ш. Гишар о любителях искусства в Париже XVIII века. В статьях, вышедших за последние тридцать лет, разбираются

отдельные аспекты деятельности Кроза, в частности, его отношения с художниками, которым он покровительствовал. Таковы публикации Ф. Маранде и К. Аттори. Разумеется, имя Кроза появляется во всех трудах, посвященных его знаменитому протезе А. Ватто (1684–1721), а также в сочинениях о Р. Каррьера (1673–1757) – итальянской художнице, пользовавшейся гостеприимством Кроза в Париже. Каталог собрания Кроза анализировался в диссертации А.А. Николаевой, посвященной французской художественной критике эпохи Просвещения. Упоминается меценат и в книге В.П. Грицкевича “История музейного дела до конца XVIII века”. Поскольку часть коллекции Кроза после его смерти была куплена Екатериной II, имя Кроза и некоторые данные о нем появляются в каталогах Государственного Эрмитажа. Все же можно заметить, что в отечественной историографии фигуре Кроза не уделено достаточного внимания, его многообразная деятельность и роль в парижской художественной среде так и не удостоились подробного рассмотрения. Данное небольшое исследование, не претендуя на полноту, призвано хотя бы отчасти компенсировать указанный пробел. Для этого мы проанализируем различные аспекты деятельности Кроза, как коллекционера, мецената и знатока искусств, рассмотрим его взаимоотношения с французскими и зарубежными живописцами, его предпочтения как собирателя произведений искусства, его общественные инициативы.

О Кроза известно, что он родился в 1665 году в Тулузе, скорее всего в семье банкира. В 1683 году он уже исполняет в своем родном городе – вместе со старшим братом Антуаном Кроза – должность государственного казначея Лангедока. К. де Рис пишет, что уже тогда Пьер Кроза проявил интерес к искусству и начал собирать коллекцию. Одним из первых художников, получивших заказы от Кроза, стал тулузец Р. Лафаж (1656–1684), известный в первую очередь своими рисунками: “Именно эти рисунки положили в 1683 году начало знаменитому кабинету Пьера Кроза” [8, с. 34].

Состояние братьев росло, они решили перебраться в Париж. В 1703–1704 годах Кроза оказываются в столице, где строят себе по роскошному особняку: Антуан – на Вандомской площади, Пьер – на улице Ришелье. Работы над особняком Пьера Кроза были начаты в 1704 году и полностью закончены только через десять лет. Строительство было поручено архитектору Ж.-С. Карто (1675–1758). Дом Пьера Кроза скоро превратился в сокровищницу, наполненную лучшими произведениями искусства, салон, где встречались мастера, коллекционеры и знатоки, а также в приют для художников, нуждающихся в крыше над головой, выгодных заказах и возможностях расширить свои познания. Ж. Брис в “Описании города Парижа”¹ уделяет внимание знаменитому особняку. Он пишет: “Дом представлял собой изолированно стоящий павильон-карре, имеющий всего один этаж (кроме нижнего, именуемого по-французски *rez-de-chaussé*. – Е.А.) и увенчанный аттиком. Один из фасадов выходил во двор. [...] Три других смотрели на обширный сад. [...] Внешнее убранство дома было очень простым, но очень хорошего вкуса. [...] Крыло, которое возвышается над одной из сторон двора, изначально имело только один этаж. К нему добавили второй, что, по мнению многих, перебило доминанту главного корпуса здания. Это крыло еще и удвоили в ширину, использовав для этого соседнюю террасу, что обеспечило дому удобство, которого до этого не хватало. В 1730 году пристроили также новый корпус, выходящий на улицу” [7. Т.1, с. 378]. Для этих перестроек и исправлений был приглашен архитектор Ж.-М. Опшенор (1672–1742).

По поводу интерьера Ж. Брис пишет: “Две большие анфилады на нижнем этаже – одна справа, другая слева, украшенные превосходными картинами ... ведут в большую галерею, которая занимает целиком одну из частей здания, выходящих в сад. [...] Плафон (в этой галерее. – Е.А.) – прекрасное произведение Шарля де Лафосса, законченное в 1707 году. [...] Этаж под аттиком также разделен на две половины. Одну из них занимал Шарль де Лафосс, умерший здесь же в возрасте восьмидесяти лет, и до сих пор занимает его вдова². Другая половина, выходящая на север, состоит из череды комнат и галереи, освещенной с двух концов. Именно

¹ Первое издание датируется 1725 годом, переиздание под редакцией П.-Ж. Мариэтта, на которое нам удалось сослаться, – 1752 годом.

² Актуально на момент первого издания текста в 1725 году.

здесь любители живописи и скульптуры найдут все, чтобы удовлетворить свое любопытство. [...] Это то, что составляет сегодня обширную коллекцию картин, бюстов, бронзы ... резных камней, эстампов и особенно рисунков великих мастеров. [...] Место, где он (Пьер Кроза. – Е.А.) хранит самые редкие свои сокровища – восьмигранный кабинет” [7. Т.1, с. 378].

Особняк Кроза изображен на знаменитой карте Тюрго, созданной между 1734 и 1739 годами профессором перспективы Королевской академии живописи и скульптуры Луи Бретезем по заказу М.-Э. Тюрго. На этом плане, размером 2,46 X 3,18 м, можно видеть изображение с высоты птичьего полета всех зданий Парижа. Особняк Кроза на этом плане имеет форму симметричного двухэтажного каре с внутренним двором, вписанного в городскую застройку. Три фасада основного здания смотрят на обширный парк, два флигеля соединяют главное здание с корпусом, выходящим на улицу Ришелье. Один из флигелей действительно немного выше основного здания, к этому флигелю пристроено довольно большое трехэтажное крыло, изгибающееся двумя коленами.

Скульптурное убранство здания было поручено П. Легро (1666-1719), а автором плафонов стал Ш. де Лафосс (1636-1716). Так, галерею нижнего этажа украшал плафон в технике фресковой живописи “Рождение Минервы”, позднее утраченный при разборке особняка. Один эскиз к этому плафону хранится в частном собрании, другой – в Париже, в Музее декоративных искусств. Шарль де Лафосс создал и живописный декор восьмигранного салона, предназначенного для лучшей части коллекции Кроза.

Что же представляла собой эта коллекция? Во-первых, Кроза считается одним из первых активных коллекционеров рисунка во Франции. Ш. Гишар пишет, что собрание, принадлежащее этому меценату “насчитывало 19201 рисунок, хранящийся в 202 портфелях” [10, с. 150]. Многими исследователями подчеркивалось значение П. Кроза для осознания значимости рисунка как самостоятельного произведения искусства. В.П. Грицкевич пишет: “Значение инициативы П. Кроза заключалось не только в том, что он привлек внимание других коллекционеров к работам мастеров Исторических Нидерландов, но и в том, что он впервые во Франции подчеркнул значение необходимости собирания рисунков и гравюр” [2, с. 196].

Сразу после смерти Кроза, его близкий друг и соратник П.-Ж. Мариэтт составил каталог принадлежащих меценату рисунков, где дал суммарное описание всей коллекции Кроза: “Картины великих мастеров, которые он выбрал, почти все являются произведениями первого плана и количеством превышают четыре сотни. Произведения скульптуры – не менее многочисленны и не менее значительны. Кроме драгоценных мраморных статуй, и редких бюстов в Кабинете [Кроза] можно было восхищаться разнообразной бронзой [...] превосходными терракотовыми моделями [...] Господин Кроза составил также огромное собрание эстампов всех мастеров, как старых, так и современных. [...] Понемногу он составил самую прекрасную коллекцию гравированных камней, которая никогда еще не находилась в руках частного лица. [...] он собрал девятнадцать тысяч рисунков...” [9, с. III-IV].

Кроза очень ценил итальянскую школу живописи, особенно трепетно он относился к венецианцам – признанным мастерам колорита. Как сообщает В. Тутен-Киттелье, среди 287 произведений итальянской школы, принадлежащих Кроза, 123 были созданы представителями венецианской школы. Римская и флорентийская школы вместе составляли всего 62 номера, ломбардская и болонская школы – 82 номера, генуэзская и неаполитанская – 20. Что касается французской школы, то произведений принадлежащих ей мастеров насчитывалось всего 26 [17, s.p.]. Очевидно, в коллекции было также более ста произведений фламандских и нидерландских мастеров.

Поскольку коллекция живописи Кроза была приобретена Екатериной II и составляет на данный момент часть собрания Государственного Эрмитажа, мы имеем представление о том, какие шедевры принадлежали известному меценату. Это “Юдифь” Джорджоне, “Святое Семейство” Рафаэля, “Оплакивание Христа” Веронезе, “Даная” Рембрандта, “Вахк” Рубенса, “Автопортрет” Ван Дейка, “Посещение бабушки” и “Семейство молочницы” Л. Ленэна,

“Прачка” и “Актеры французской комедии” Ватто и др. Коллекция Кроза славилась своим качеством и верностью атрибуций. Как отмечает К. Помян, из 379 картин, вошедших в каталог 1755 года, изданный после смерти не только самого Кроза, но и его первого наследника, только 12 произведений “имели приблизительную атрибуцию” [6, с. 186]. Качество коллекции сделало ее образцом для всех подобных собраний.

Дворец Кроза в течение более чем трех десятилетий был настоящим центром притяжения для художников и знатоков искусства, которых Кроза принимал у себя и которым позволял изучать его коллекцию. “Это здесь Кроза играл в маленького короля Франции, жалую пенсии художникам, давая им крышу над головой и имея в Мариэтте своего придворного сюринтенданта”, – пишет де Рис [15, с. 197].

Лафосс, как мы уже имели возможность узнать, жил в его доме с 1706 года до самой смерти. Ф. Моранде отмечает, что в эти годы Кроза “буквально скупал картины этого мастера для своей коллекции” [14, с.р.]. Дружба с Лафоссом была вдвойне выгодна Кроза, поскольку художник был связан узами родства с Жаном-Баттистом Форе и братьями Полем и Андре Верани де Варенн, известными торговцами произведениями искусства. От них в коллекцию Кроза мог идти поток лучших образчиков французского и итальянского искусства.

Мы знаем также, что Кроза сыграл значительную роль в жизни Антуана Ватто. Этот известнейший мастер тоже успел потрудиться над украшением особняка. Он написал для столовой четыре панно под названием “Времена года”. В книге “Семейство Кроза” содержатся сведения, что панно эти были созданы в 1711 году [8, с. 36]. Однако современная исследовательница К. Аттори убедительно доказывает, что они не могли быть выполнены ранее 1717-1718 годов, поскольку Ватто получил заказ “в наследство” от умершего в 1716 году Шарля де Лафосса [12, с. 57]. Ф. Моранде также подтверждает, что заказ на “Времена года” предназначался Шарлю де Лафоссу, однако смерть художника заставила мецената искать другие варианты, и заказ был передан Ватто [14, с.р.]. Возможно, свою роль сыграло то, что Лафосс высоко ценил Ватто, и знакомство художников произошло даже раньше, чем встреча Ватто и Кроза. Знаменитый торговец произведениями искусства Э.-Ф. Жерсен передает слова Лафосса, сказанные им Ватто в тот момент, когда мастер раздумывал, стоит ли обращаться в Академию живописи и скульптуры, дабы претендовать на звание назначенного: “Друг мой, вы не сознаете своего таланта и недооцениваете своих сил; поверьте, своим мастерством вы превосходите нас; мы считаем, что вы можете стать украшением нашей Академии; подайте прошение, и мы примем вас в нашу среду” [3, с. 50].

Из четырех панно сохранилось только одно, изображающее “Лето” (Национальная галерея, Вашингтон). Остальные известны лишь по гравюрам. Граф де Келюс, написавший биографию Ватто, считает эти панно неудачными. Он пишет, что “недостаточная практика в области рисунка не давала Ватто возможности писать и создавать композиции на героические и аллегорические сюжеты, а еще менее – изображать достаточно крупные фигуры. Четыре Времени года, которые он написал для столовой господина Кроза, это доказывают. Они сделаны примерно в половину человеческого роста. И хотя Ватто исполнил их по эскизам господина де Лафосса, в них видно столько манерности и сухости, что невозможно сказать о них ничего хорошего” [11, Т. 1, с. 44]. Сам Кроза, очевидно, был все же удовлетворен этими работами.

В 1714 году Ватто поселяется в особняке Кроза и остается здесь до 1718 года. В доме Кроза была написана картина “Паломничество на остров Киферу” (1717, Лувр), выполненная Ватто на звание академика. У Кроза Ватто мог пользоваться различными привилегиями, не заботиться о бытовой стороне жизни. Коллекция Кроза давала богатейший материал для работы. Ватто получил уникальную для того времени возможность изучить полотна Тициана, Джорджоне, Рембрандта, Рубенса, Тинторетто и Веронезе, а также сотни рисунков старых и современных мастеров. Келюс пишет, что именно рисунки представляли для Ватто наибольший интерес: “Особенно Ватто нравились произведения Джакомо Бассано, но еще более – эскизы Рубенса и Ван Дейка: прекрасные руины, чудесные ландшафты, со вкусом и изяществом прорисованная рукой Тициана или Кампаньололы листва на деревьях. Все это, можно так сказать, было открытием для Ватто. А поскольку естественно рассматривать вещи исходя из той пользы,

которую можно из них извлечь, Ватто охотно отдавал предпочтение этим наброскам перед согласованностью частей, композицией и выразительностью великих исторических живописцев, предмет изображения и талант коих были от него очень далеки” [11, Т. 1, с. 46]. Еще один друг и биограф Ватто, Жерсен, в предисловии к изданию гравюр с произведений мастера сообщает о пребывании у Кроза следующее: “Счастливый случай, немного позже позволивший войти в дом г. Кроза, особенно приятен был ему потому, что Ватто знал, какими громадными сокровищами рисунков владеет этот коллекционер; Ватто жадно набросился на них и не знал иных радостей, как только без конца рассматривать и даже копировать рисунки великих мастеров. Это немало способствовало развитию того безупречного вкуса, которым отмечены многие его создания” [3, с. 48]. Значение коллекции Кроза для творчества Ватто отмечают и такие его ранние биографы, как Мариэтт, Жан де Жюльен и д’Аржанвиль.

Ватто, известный своим непостоянным характером, смог все же прожить у Кроза целых четыре года. За это время живописец достиг известности. “Посетители галереи Кроза, – пишет Десазар, – просили разрешения взглянуть на Ватто, как будто речь шла об одном из экспонатов. И бедный художник, чтобы отделаться от своих почитателей, вынужден был съехать и поселиться у своего друга пейзажиста Влэйгельса” [8, с. 37]. Жерсен приводит несколько иные причины переезда Ватто: “Любовь к свободе и независимости побудила Ватто уйти и от г. де Кроза. Ему хотелось жить как вздумается, даже в неизвестности; он уединился у моего тестя в небольшой квартирке, и решительно запретил сообщать его адрес людям, которые станут его разыскивать” [3, с. 48].

Сам Кроза несколько не утратил своего расположения к Ватто. После смерти художника он написал следующее: “Мы лишились бедного г. Ватто. Он окончил свои дни с кистью в руке. Друзья должны напечатать очерк о его жизни и творчестве” [3, с. 32].

Живя у Кроза, Ватто неоднократно посещал и принадлежащую меценату виллу в Монморанси. Об этой загородной резиденции следует сказать особо. Поместье принадлежало когда-то Шарлю Леброну (1619-1690) и пустовало с момента смерти своего владельца. Кроза выстроил здесь виллу “в итальянском стиле”. Прямоугольная в плане новоотстроенная вилла имела два этажа. По поперечной оси она вмещала всего два зала: овальный салон и прямоугольный со срезанными углами вестибюль, над которым в верхнем этаже располагалась домашняя капелла. По продольной оси виллу разделял коридор, по сторонам от которого шли жилые помещения и столовая. Вилла имела еще и подземный этаж, где располагалась бильярдная, винный погреб и ванны комнаты. Точное расположение комнат известно нам благодаря Мариэтту, составившему в 1727 году планы всех трех этажей, включая подземный [13, с.р.]. Архитектурные работы были поручены Ж.-С. Карто, скульптурные работы в капелле принадлежали Пьеру Легро-младшему, а купол овального павильона расписал все тот же Шарль де Лафосс. В Национальной библиотеке Парижа хранится план парка Монморанси, выполненный около 1730 года неизвестным рисовальщиком. По горизонтальной оси, на которой стоит и сама вилла, расположены два искусственных водоема и несколько зеленых партеров. Две другие оси, отклоняющиеся от основной соответственно на 15 и 30 градусов, также обозначены прямыми осями, пересекающимися водоемами, но проходят они через зеленую часть парка. Кроза любил свой миниатюрный Версаль и часто приглашал туда мастеров. Известно, что именно в парке Кроза Ватто нашел идеальное окружение для своих хрупких героев. Николас Ланкре (1690-1743), ученик и подражатель Ватто, в 1720 году создал картину под названием “Концерт в овальном салоне виллы Пьера Кроза в Монморанси” (Художественный музей, Даллас). Здесь можно видеть большие французские окна, открывающиеся в сад, полуколонны и статуи в нишах, украшающие интерьер, стоящий посередине рояль и изящную мебель в стиле рококо. Показано и общество, собиравшееся у Кроза: изящные дамы и господа слушают исполнение не менее рафинированных музыкантов и музыкантш.

Проживая в своих резиденциях – городской и загородной – Кроза продолжал активно пополнять свою коллекцию. Во многих европейских странах Кроза “имел своих эмиссаров, призванных сообщать о самых лучших произведениях, поступающих в продажу” [8, с. 39].

Принимал Кроза и гостей из Италии. В особняке Кроза останавливались приезжие иностранные художники, в частности, знаменитая пастелистка Розальба Каррьера, которая, благодаря меценату, завязала дружеские отношения с П.-Ж. Мариэттом и Ватто, чей портрет, принадлежащий ее руке, хранится в городском музее Тревизе.

Кроза познакомился с Розальбой во время своего путешествия в Италию в 1714 году. Розальба радушно принимала у себя этого знатока и создала для него немало работ. В Париж она выслала новому другу “головки”, свой автопортрет и его портрет, который не успела закончить ранее. В ответном письме меценат в самых изысканных выражениях поблагодарил художницу: “Никогда я не был так рассержен, как сейчас, что не обладаю никаким талантом, дабы вернуть Вам долг. Среди всех наших художников, способных создать нечто достойное Вас, мне известен только господин Ватто” [1, с. 125].

Розальба получила от Кроза приглашение приехать в Париж еще в 1716 году, однако последовать ему смогла не раньше 1720 года. Настаивая на приезде Розальбы в Париж, Кроза писал: “Призываю Вас совершить это путешествие в текущем году, воспользовавшись прекрасным весенним временем. Вы можете выбрать путь через Лорето, чтобы провести затем пасхальную неделю в Риме, городе, который более чем заслуживает Вашего внимания. А после Пасхи Вы могли бы продолжить свое путешествие до Флоренции, чтобы в Ливорно сесть на корабль до Марселя, при условии, что Вы не боитесь моря. Это самый спокойный и удобный путь. В Марселе я поручу Вас своим друзьям, которые прекрасно Вас встретят. Карета, называемая дилижансом, доставит Вас в Лион. В Лионе вы пересядете на другой дилижанс, который за пять дней без больших издержек доведет Вас до столицы. У меня Вы найдете скромные комнаты и экипажи, чтобы Вы могли совершать поездки по Парижу и его окрестностям...” [8, с. 48]

В дневниках Розальбы, которые она вела на протяжении всего пребывания во Франции, постоянно упоминается как сам гостеприимный хозяин, так и члены семейства Кроза, такие как братья мецената аббат Кроза и Антуан Кроза, супруга, сын и дочь последнего [16]. Розальба успела создать портреты всей семьи. Пьер Кроза не давал своей гостье скучать, постоянно организовывая для нее экскурсии и различные развлечения: доставал билеты на фейерверки и концерты, устраивал обеды и приемы, сопровождал на встречи в городе, в частности, и ко двору.

Розальбу приняли в Королевскую академию. Вот, что она сама об этом пишет:

“26 октября. ... получила письмо из Академии и новость, что я была в нее принята единогласно и без баллотирования, никто не проголосовал против.

9 ноября. Я первый раз отправилась в Академию, где господин Куапель произнес для меня краткую благодарственную речь; меня приняли со всей возможной любезностью. [...]” [16, с. 199, 226].

Остался официальный документ – академический отчет о том заседании, на котором решался вопрос о принятии Розальбы в лоно этого учреждения. Вот наиболее интересная часть из него: “Сегодня на Генеральной ассамблее господин Директор представил Академии мадемуазель Розальбу Каррьера, которая была встречена собравшимися с любезностью, достойной ее заслуг. Заседание было открыто, господин Куапель произнес короткую хвалебную речь от имени Академии, речь эта была встречена аплодисментами. Она обещала прислать одно из своих произведений” [16, с. 236-237]. Как указывает А. Сенсье, последняя строка была дописана позже другим пером. Далее приводятся некоторые общие слова о достоинствах тех, кто решил посвятить себя искусству, и подписи присутствующих на заседании.

В качестве произведения, представленного Розальбой на суд академиков, фигурировал выполненный пастелью портрет короля. По итогам голосования Розальба была признана назначенной. Собственно, звание академика было получено ею более двух лет спустя, 28 февраля 1722 года, для чего Розальба отправила в Париж другое произведение – изображение Музы, коронующей Французскую академию.

В связи с этим Кроза написал Розальбе из Парижа. Письмо было помечено 24 февраля 1722 года и содержало следующее: “Обрамление для Вашей пастели уже готово, в следующую субботу господин Влэйгельс должен будет представить его Академии. Он с первой же почтой сообщит Вам обо всем. Я не знаю, как отправить Вам номер *Mercure Galant*, в котором должны содержаться похвалы Вашему произведению” [16, с. 235]. Затем последовало письмо от 10 марта 1722 года: “Вот, моя блистательная Синьора, письмо от Секретаря Академии, которая сумела оценить поднесенный Вами драгоценный дар. Господин Мариэтт обязался передать Вам через господина Дзанетти номер *Mercure Galant*, журнала, выходящего каждый месяц, где Вы прочтете небольшую статью о своих заслугах. Мы все по общему согласию над ней поработали” [16, с. 235-236]. Статья эта действительно появилась в номере *Mercure Galant* за февраль 1722 года: “Госпожа Розальба Каррьера только что прислала в Академию картину, которую написала пастелью с тем, чтобы быть принятой в это известнейшее учреждение. [...]”

На картине, представленной в Парижскую Академию, показана полуфигура в натуральную величину, изображающая Музу. Это совершенное во всех отношениях произведение искусства, как по рисунку и колориту, так и по изяществу штриха, оно обладает всем благородством и всеми красотами, которые только можно придать подобной работе. Обобщая, можно сказать, что Розальба во все свои сюжеты вкладывает возвышенность своего духа, живость мыслей и благородство чувств.

Нужно согласиться, что эта художница нашла совершенно новый способ работать в технике пастели, в которой никто не преуспел до нее в должной мере. О лучших ее пастельных работах необходимо сказать, что они обладают сильным и правдивым колоритом и сохраняют в то же время свежесть и легкость прозрачных штрихов, чем превосходят живопись маслом” [16, с. 376-378].

Визит Розальбы в Париж, главным организатором которого и стал Пьер Кроза, оказался одним из весьма значимых событий в художественной жизни столицы и имел далеко простирающиеся последствия. Розальбе принадлежит заслуга всеобщего увлечения техникой пастели в Париже. Здесь были и свои мастера пастели, например, Робер де Нантёй (1623-1678), однако именно Розальба, пользовавшаяся весь период своего пребывания во Франции огромной популярностью и выполнившая бесчисленное множество заказов, привлекла к технике пастели особенно пристальное внимание артистического сообщества. Розальба была не только любима своими современниками, но смогла и оказать влияние на мастеров младшего поколения, в частности на Мориса Кантена де Латура (1704-1788), которому на момент пребывания Розальбы в Париже было пятнадцать-шестнадцать лет. Предоставим слово Ю.К. Золотову, так охарактеризовавшему это влияние: “Искусство Розальбы, несомненно, поразило французов своей новизной. О ней много говорили. Ее влияние на Латура заметнее, чем иные. Молодой художник делал копии с произведений итальянки (две копии есть в музее Сен-Кантена). Его приемы напоминают манеру Розальбы: светлая красочная гамма, свобода и нежность мазка” [4, с. 79]. Кроза немало сделал для культурных связей между Францией и Италией в XVIII столетии. В этом отношении его роль весьма велика.

Известно, что с 1714 по 1719 год Кроза по поручению регента герцога Орлеанского вел переговоры о приобретении знаменитой коллекции Одескальки, которую наследники решили продать после смерти владельца. Это предприятие завершилось относительно успешно покупкой живописной части коллекции, а в благодарность за посредничество Кроза получил более сотни рисунков итальянских мастеров.

“Пьер Кроза, – пишет Десазар, – не прятал своих сокровищ. Его кабинет был свободно открыт для всех французских и иностранных любителей искусства, которые просили разрешения с ними ознакомиться. Тем более не отказывал он художникам, которые хотели извлечь [из знакомства с коллекцией] пользу” [8, с. 46]. Известно, что Кроза был большим ценителем музыки, а устраиваемые им концерты пользовались большой популярностью в высшем обществе. Недаром Ланкре выбрал сюжетом для своей уже известной нам картины именно музыкальный вечер у Кроза.

После смерти Кроза его коллекция оказалась рассредоточена. Собрание резных камней приобрел для себя герцог Орлеанский. В 1741 году Мариэтт издал каталог рисунков, входящих в коллекцию Кроза. Благодаря этому каталогу желающие приобрести что-либо из сокровищ Кроза могли получить полное представление о выставленных на продажу вещах. Это собрание было по завещанию мецената продано в пользу нуждающихся. Часть рисунков приобрел сам Мариэтт, многие попали в коллекцию шведского посланника Густава Тессина (1695–1770). Этот коллекционер приобрел “более двух тысяч рисунков, которые, по его мнению, представляли собой полную панораму истории искусства” [18, с.р.].

Коллекция живописи перешла племяннику мецената Луи-Франсуа Кроза, маркизу де Шателю (1691–1750). После смерти этого владельца ему наследовал второй племянник – Луи-Антуан Кроза, барон де Тьер (1700–1770). После смерти последнего, большая часть знаменитого собрания была куплена Екатериной II при посредничестве Д. Дидро. К. Помян отмечает, что в связи с этой покупкой, коллекция была направлена на дополнительную экспертизу. Дидро пишет по этому поводу следующее: “Показал (коллекцию. – Е.А.) одному лицу, художнику, антикварию... Он составил каталог и оценил каждый экспонат. У наследников был свой человек, и они сделали то же самое со своей стороны. Их человека зовут Реми, моего – Менажо” [6, с. 186]. Далее Дидро высказывает надежду, что из Женевы приедет еще один эксперт – господин Франсуа Троншен (1704–1798). Этот знаток дал свою оценку коллекции. “Полагаю недопустимыми сомнения в том, – пишет он, – что неверно названные, дописанные, плохие и пр. картины были не выявлены, приняты за хорошие и оплачены соответственно” [6, с. 186]. Троншен полагает, что коллекция стоит даже дороже, чем 460000 ливров, которые были уплачены за нее русской императрицей. Сделка была заключена в 1772 году.

Государственный Эрмитаж продолжает хранить многие шедевры из коллекции Кроза. Таким образом, собрание Кроза, послужив в свое время многим французским живописцам, впоследствии сыграло немалую роль в формировании российских мастеров.

Пьер Кроза, несомненно, может считаться одним из самых значимых меценатов, коллекционеров и знатоков своего времени. Он не просто собрал выдающуюся коллекцию произведений искусства, но сделал ее доступной для художников и любителей изящного. В эпоху отсутствия публичных музеев возможность посещения подобных коллекций была особенно важной – часть королевской коллекции, размещенной в Люксембургском дворце, станет доступной для публики только в середине XVIII века. Кроза способствовал развитию связей между представителями художественного мира различных европейских стран. Большое количество произведений итальянских, голландских и фламандских художников в его коллекции способствовало знакомству с ними французов. Кроза переписывался с иностранными знатоками, приглашал в Париж зарубежных мастеров. Так, по его настоянию во Франции оказалась известная пастелистка Розальба Каррьера. Кроза покровительствовал и французским художникам, предоставлял им кров, давал возможность методично изучать искусство на материале собственной коллекции. Внимание Кроза к Антуану Ватто и влияние его на судьбу этого мастера – хорошо известный факт. Кроза одним из первых оценил значение рисунка как самостоятельного произведения искусства, что впоследствии нашло отклик у других коллекционеров и даже привело к появлению гравюры в “карандашной манере” – технике, позволяющей воспроизводить рисунки старых и современных мастеров.

Дом Кроза был одним из столичных культурных центров, местом, где художники и знатоки встречались, общались, обсуждали произведения искусства и теоретические вопросы. Несомненно, это имело значение для дальнейшего развития теории искусства и художественной критики, тем более что в круг близких Кроза людей входили такие крупные знатоки как П.-Ж. Мариэтт, граф де Келюс, аббат де Маруль (1674–1726). Мариэтт утверждал, что своими знаниями в области искусства обязан этим встречам и возможности слушать речи знатоков, рассматривавших и обсуждавших то или иное произведение искусства [9, с. XI].

В лице Пьера Кроза мы имеем дело с личностью, из тех, что оказывали немалое влияние на парижскую художественную среду, и “во многом определяли содержание общественного художественного сознания” [5, с. 13] Такие люди не только активно формировали культурный

ландшафт Парижа своей эпохи, но и, посредством собранной и сохраненной, пусть и не полностью, коллекции, повлияли на восприятие европейского искусства последующими поколениями художников и знатоков.

Библиография

1. Вейнер П. Розальба Каррьера и пастели Гатчинского дворца // Старые годы. 1916. Октябрь–декабрь. С. 117-143.
2. Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века. СПб., СПбГУКИ, 2004. – 408 с.
3. Золотов Ю. К. Антуан Ватто. Старинные тексты: Письма Ватто и его современников / сост., вступ. статья и коммент.: Ю. К. Золотов; пер.: Е. А. Гунст. – М.: Искусство, 1971. – 104 с.
4. Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII века. М.: Искусство, 1968. – 276 с.
5. Николаева А. А. Художественная критика как феномен художественной жизни Франции эпохи Просвещения: К пробл. генезиса: автореферат диссертации ... кандидата культурол. наук: 24.00.02. – Санкт-Петербург, 1996. – 27 с.
6. Помян К. Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI-XVIII века. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. – 400 с.
7. Brice G. Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable. New edition. 'Enrichie d'un nouveau plan & de nouvelles figures dessinées & gravées correctement. T. 1-4. Paris: Chez les libraires associés, 1752. 560 + 581 + 472 + 446 p.
8. Desazars M.-L. La famille Crozat. Toulouse, Imprimerie et librairie Edouard Privat, 1907. – 112 p.
9. Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres, par P.-J. Mariette [suivi de] Description sommaire des pierres gravées du cabinet de feu M. Crozat. Paris: Chez Pierre-Jean Mariette, rue S. Jacques, 1741. – 85 p.
10. Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. Seyssel, Champs Vallon, 2008. – 392 p.
11. Goncourt E. Et G. L'art du dix-huitième siècle. Tom 1-2. Paris: Rapilly libraire et marchand d'estampes, 1873-1874. – 538 + 557 p.
12. Nattori C. De Charles de Lafosse à Antoine Watteau. Les Saison Crozat // Revue du Louvre et des Musées de France 51, no. 2 (2001). PP. 56-65.
13. L'Architecture française, ou Plans... des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris... par Jean Marot et Marot fils. Publié par P.-J. Mariette. Paris, (s. d.) – 421 p.
14. Marandet F. “Nouvelles hypothèses sur la genèse du décor peint de la salle à manger de l'hôtel Crozat”, Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 22 février 2019, consulté le 02 novembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/crcv>.
15. Ris de C. Les amateurs d'autrefois. Paris: Plon, 1877. – 513 p.
16. Sencier A. Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721 / publié en italien par Vianelli ; trad., annoté et augm. d'une biographie et de documents inédits sur les artistes et les amateurs du temps. Paris: J. Techener, 1865. – 569 p.
17. Toutain-Quittelier V. John Law et les peintres vénitiens de Paris, 1720-1721: essai de définition du mécénat privé sous la Régence // Carnet de l'école doctorale. Histoire de l'art et d'archéologie. 124 Sorbonne, 2018 [En ligne]. URL: <https://124revue.hypotheses.org/2380>.
18. Un Suédois à Paris au XVIIIe siècle. La collection Tessin. Annonce de l'exposition // Groupe de recherche en histoire de l'art moderne. Centre André Chastel, Laboratoire de recherché en histoire de l'art // URL: <https://grham.hypotheses.org/3157#more-3157>.

**PIERRE CROSAT (1665-1740).
FINE ARTIST, PATRONS AND COLLECTOR**

Agratina E.E.

Moscow State Academy of Choreography

Abstract. The artistic environment of Paris at the end of the 17th-18th centuries included not only masters of various specializations, but also people who, not practicing art, were interested in them. We are talking about theorists, critics, patrons and collectors. One of the most significant figures was the financier Pierre Crozat, who patronized the artists, collected a large-scale collection of works of art, and organized regular meetings of connoisseurs in his house. The purpose of the article is to analyze all the diverse activities of Crozat and its significance for the Parisian cultural environment of the 18th century. The patron's relations with French and foreign masters, the composition and quality of his collection, and his social initiatives will be considered. The relevance of the study is determined by the absence in Russian historiography of detailed works dedicated to Pierre Crozat, despite the fact that his collection of paintings was bought by Catherine II in 1772 and is kept in the State Hermitage Museum. The study is based on French-language scientific literature and authentic sources, such as the catalog of drawings from the Crozat collection, compiled by P.-J. Mariette in 1741, the diaries of the Italian artist Rosalba Carriere, the memoirs of E.-F. Gersin and the works of Comte de Quelus. Some of these sources have been translated into Russian, others the author has read in the original. Visual material is also involved: architectural plans, maps, paintings by masters of the period under consideration.

Key words: French culture, Parisian artistic environment, art of the 18th century, patronage, collecting, connoisseurship.