

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 7.034.8

Памяти  
Ирины Владимировны Лукьянец

Ю. Н. Белова

### ПАСТОРАЛЬНЫЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ АНТУАНА ВАТТО

Явление пасторали как жанра и ее ответвление в форме пасторального пейзажа в творчестве французского художника начала XVIII в. Жана-Антуана Ватто оказалось почти незамеченным в силу сосредоточенности исследователей на галантных празднествах, чьим искуснейшим мастером он признан. Его полотна на пасторальные сюжеты тесно переплетаются в жанровом взаимодействии с любовно-куртуазными мотивами. Столь изощренная конспирация свойственна творческим принципам художника, избегавшего принуждения заказчиков к определенным темам, всегда писавшего, что ему вздумается, и не соблюдавшего жесткой и определенной дифференциации жанровых детерминаций. Он, обратившись к этому жанру, несомненно, изучал своих предшественников. Счастливое стечение обстоятельств привело его к хранителю коллекции картин Люксембургского дворца Клоду Орану III (1658–1734), где Ватто впервые, насколько это известно, получил доступ к произведениям великих художников прошлого (как известно, в этот период времени публичных музеев еще не существует). В этой коллекции [1], наряду с Рубенсом (серия из 24 картин «Жизнь Марии Медичи», ныне Лувр, Париж), признанным самим Ватто своим учителем, были работы Рафаэля, Леонардо да Винчи, Корреджо, Веронезе, Доменикино, Ван Дейка, Пуссена и Лоррена, ныне находящиеся в Лувре. Эти произведения оказались для начинающего живописца школой в высшем смысле и одновременно репертуарным сводом мотивов, сюжетов и фигуративных цитат, уже в XX в. атрибутированных исследователями его творчества. Возрождение (Рафаэль «Дева Мария с младенцем Христом и Иоанном Крестителем» («Прекрасная садовница»<sup>1</sup>), 1507–1508), шестнадцатый век (Корреджо «Венера и амур, за которыми подглядыв-

Белова Юлия Николаевна — канд. искусствоведения, доцент, Институт дизайна (Санкт-Петербург).

<sup>1</sup> Именно Пьер-Жан Мариэтт назвал эту картину Рафаэля «Прекрасной садовницей» в своем труде (*Abecedario de P.J. Mariette [Texte imprimé]: et autres nores inédites de cer amateur sur les arts et les artistes / ouvrage publié... par MM Ph. De Chennevières et A. de Montaignon. Paris: J.-B. Dumoulin, 1853–1862*), где также содержится принадлежащая ему одна из ранних биографий Ватто со сведениями о сюжетах и изображенных лицах.

© Ю. Н. Белова, 2013

вает сатир», 1524–1527) и семнадцатый век (Доменикино «Ринальдо и Армида», 1617–1621; Пуссен «Зима («Потоп»», 1660–1664; Лоррен «Приплытие Клеопатры в Тарс», 1642–1643; все — Лувр, Париж<sup>2</sup>) визуализировали буколический ландшафт в пространстве картины идеально прекрасным и гармоничным бытием природы и человека, вызывая ощущение гармонии «золотого века», основываясь на сюжетах античных авторов и природе Италии. Ватто, обладая мягким лиризмом в отличие от суровости и героики Пуссена, оказался «близким ему своей глубокой верой в достоинство и значительность естественного человека» [2, с. 18].

Французский критик и теоретик искусства де Пиль, наравне с Андре Фелисье-ном, положивший начало искусствоведению в XVII в., советовал живописцам подражать природе. Благодаря своей дипломатической карьере и путешествиям изучал античное и ренессансное искусство, покупал картины для коллекции Людовика XIV, а также в свое собрание, где «были полотна Джорджоне, Корреджо, Рембрандта, Рубенса и др. С самого начала своей карьеры Роже де Пиль показал себя выдающимся знатоком, к чьему мнению прислушивались и чьего совета спрашивали такие коллекционеры, как Пьер Мариетт и Пьер Кроза» [3, с. 112]. Именно Пьер Мариетт оказал Ватто помощь в первые годы парижской жизни, вероятно, он познакомил его с первыми учителями Клодом Жилло и Клодом Одраном III, а Пьер Кроза, обладатель превосходной коллекции западноевропейского искусства, третья часть которой ныне составляет гордость Государственного Эрмитажа, был покровителем Ватто. Логично предположить, что он читал сочинение Роже де Пилиа, кто первый, насколько известно, артикулировал формулу «пасторального» пейзажа: «Среди стольких различных стилей, которые пейзажисты использовали при выполнении своих картин, я различил только два, при этом другие являются всего лишь их вариациями. Это героический стиль и пасторальный или сельский стиль <...> представление местности, которая кажется как будто покинутой и *предоставленной природе*. Она показывается во всей своей полноте, *без прикрас*, но со всеми атрибутами, которые способны передать ее особенности намного лучше, если оставить ее на свободе, и наоборот, намного сложнее это сделать, если искусство приносит с собой некое насилие. В этом стиле местность представлена довольно разнообразно: иногда эта *местность достаточно обширна, и тогда там можно увидеть стада и пастухов*; в других случаях местность остается довольно дикой/не обжитой, и тогда она служит убежищем для отшельников и дает защиту диким животным <...> те, кто пишет в пасторальном стиле, *большое внимание уделяют цвету*, чтобы добиться большей правдивости»<sup>3</sup> [4, р. 201–203].

Причисляя Пуссена к героическому стилю, а Клода Лоррена — к пасторальному («Клод Лоррен не исправляет безыскусность и выбирает скромные уголки» [4, р. 107]), замечая, что Тициан уравнивал героические аспекты правдивостью и природной естественностью, он заключает, что «есть бесконечное множество пейзажей, где героическое и сельское соединяются вместе» [4, р. 204–205]. Пасторальные категории де Пилиа включают природу «*без прикрас*», «*обширную местность*», словно «*покинутую и предоставленную природе*», «*стада*», «*пастухов*», а также внимание к «*правдивому цвету*».

<sup>2</sup> Все указанные произведения при жизни Ватто находились в коллекции Люксембургского дворца и были ему доступны.

<sup>3</sup> Здесь и далее перевод сочинения Роже де Пилиа автора статьи.



Рис. 1. Ватто А. Пейзаж с водопадом. Х., м. 72 × 106 см. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж.

В отношении возможного влияния Лоррена и Пуссена на Ватто существуют прямо противоположные суждения. И. С. Немилова считает невозможным воздействие этих двух художников, потому что «идеалы Пуссена и Лоррена были так несозвучны всему окружающему молодого мастера, что их произведения не могли его привлечь» [5, с. 56]. Ю. К. Золотов первым из исследователей Ватто подчеркнул, что художник «много почерпнул не только в композициях Пуссена, пейзажах Лоррена, но и в традиции французского жанра XVII века» [6, с. 81]. А. Д. Чегодаев и М. Ю. Герман представляют Ватто, по существу, наследником высокой традиции XVII века: «Ватто выпала честь возродить утерянное и забытое наследие Пуссена» [2, с. 15] и «продуманная организация пространства в картинах Пуссена настраивала определенным образом глаз Ватто» [7, с. 51].

Одним из самых ранних пасторальных произведений является эрмитажное полотно «Пейзаж с водопадом» (рис. 1), убедительно атрибутированное И. С. Немиловой как произведение Ватто [8, с. 446]. Эта картина в 1883 г. была переведена реставратором Н. Сидоровым с дерева на холст. По мнению Немиловой, реставратор поверх авторской живописи написал у левого края фигуры кавалера и дамы, позаимствовав их с картины Ватто «Общество в парке» (Париж, Лувр), чтобы скрыть следы своей некачественной работы. Однако на рентгенограмме «Пейзажа с водопадом» изображение этой пары хорошо просматривается, а также сквозь него проходит кракелюр, широко распространяющийся на окружающие участки живописи, что указывает на авторское происхождение рассматриваемого фрагмента. Известно, что Ватто создавал композицию прямо на полотне, часто изменяя ее в процессе работы или через какое-то время, и, как правило, не делал предварительных, полностью разработанных эскизов. Как пишет Келюс, «в большинстве случаев фигура, которую он рисовал с натуры, не предназначалась для какой-нибудь определенной композиции» [9, с. 86]. Подобного мнения придерживаются К. Т. Паркер и Ж. Матей, отмечавшие, что «было бы величайшим заблуждением думать, будто какая-нибудь



Рис. 2. Реконструкция картины А. Ватто «Пейзаж с водопадом».

фигура, если она находится в картине, именно для этого и была нарисована» [10, р. 11]. Как свидетельствуют результаты технико-технологических исследований картин Ватто, формирование композиции происходило прямо на холсте (например, «Затруднительное предложение». СПб., ГЭ). В процессе создания импровизационная составляющая была настолько значительна, что, например, при написании картины «Отдых на охоте» (Лондон, собрание Уоллес) Ватто не хватило места на полотне. Как он сам пишет, «Жерсену пришлось привести ко мне старика Ла Серра, чтобы надставить холст с правой стороны, где я добавил лошадей под деревьями, так как там стало тесно после того, как я добавил все, что решено было изобразить» [9. С. 22]. Реконструкция первоначального авторского варианта «Пейзажа с водопадом» (рис. 2) визуально демонстрирует формульные составляющие пасторали у Ватто<sup>4</sup>. Благодаря воссозданию оказываются измененными прежние, привычные смысловые акценты, сложившиеся в восприятии произведения за последние столетия. Изображение дамы и кавалера добавило к внутреннему «тексту» картины жанровый оттенок галантной сцены на лоне природы, и, как следствие этого, пастораль мимикрировала в галантное празднество.

На реконструированном пейзаже представлена целостная композиция строго уравновешенного далекого вида в традиции XVII в. Однако Ватто не стремится к бесконечности пространства: он замыкает горизонт изображением гор и этой же цели служат облака на небе, выводя его глубину на первый план. Причем небо занимает объем чуть меньший, чем половина картины. Теперь диагональную заданность композиции из нижнего левого в правый верхний угол ничто не сдерживает, но построение лишено жесткости схемы, смягченной параллельностью планов, разворачиванием пространства вширь, сочетанием протяженности и сценичности. Гармоническое решение эпической темы композиционно выражено в равновесии предметов и про-

<sup>4</sup> В графическом редакторе группа кавалера и дамы была удалена с отсканированной фотографии и фрагмент полотна был восполнен изобразительной фактурой, аналогичной авторскому фону, где находились удаленные фигуры.

странства, их равнозначности на полотне: самоценность пейзажа Ватто дает ощущение аркадских пространств и садов Элизиума. На картине состояние природы — от весны в лето, что не позволяет цикличности разбить годовой цикл на сезоны и соединить с привычным течением человеческой жизни. Нельзя определить — утро, день или вечер: это близко к переходному состоянию от дня к вечеру — эти дни, часы, минуты измерить невозможно. Неопределенное время лишено деталей, указывающих на время и биологические циклы. *Отсутствие привычной и размеренной смены природных и бытовых циклов*<sup>5</sup> не позволяет временному порядку и бытовым константам проникнуть в этот волшебный мир и связать его с обычной жизнью.

Топос идеального ландшафта «locus amoenus», отдаленно апеллирующий к райским садам, в «Пейзаже с водопадом» представлен *природным разнообразием растительности, зеленой свежестью деревьев и приятностью полей* («*amēnos campos*»), образ которых идеально воплощен в романе Саннадзаро «Аркадия». Естественность сельского ландшафта только на первый взгляд представляется нетронутой: на дальнем плане отчетливо виден городок, на первом плане после водопада устроена искусственная запруда для ловли рыбы, справа — дорога с путником на ослике и собака, что, по выражению Л. М. Баткина, представляют собой «знаки простоты и природности, знаки культуры» [11, с. 315]. Большая часть пейзажа изображена в кажущейся первозданной простоте, противопоставленной городу с башнями и крепостными стенами, что напоминает об оппозиции города и деревни, сложившейся еще на раннем этапе идиллии (например, у Феокрита). На дальнем плане виднеется *роща* (куда в ныне существующем варианте удаляется галантная пара кавалера и дамы), как известно, — одно из самых частотных мест для пасторальной встречи в XVIII в. [12]. Н. Т. Пахсарьян и Т. В. Саськова, описывая канон в изображении пейзажа в античной идиллии, словно пишут о «Пейзаже с водопадом»: «согласно идиллической топике, описывается, как правило, весенний, летний или раннеосенний ландшафт: ясный солнечный день, зеленеющие склоны холмов, цветущие поляны, рощи с тенистыми деревьями, где в полдень можно спрятаться от палящего зноя, чистый источник, журчащий ручеек и т. д.» [13, с. 73].

Изобразительный ряд реконструированного пейзажного пространства Ватто провоцирует апелляцию к строчкам из идиллии Овидия «Метаморфозы»:

«Есть в Гемонии дол: замыкает его по обрывам  
Лес. Его Темпе зову; по нему-то Пеней, вытекаая  
Прямо из Пиндовых недр, свои воды вспененные катит;  
Тяжким паденьем своим в облака он пар собирает...»  
(I, 560–570)

Все приметы литературного текста налицо: дол, обрамленный по краям лесом, *река* с водопадом и вспененной водой. Изображенный справа *пастух* со шкурой и посохом в ногах, *безмятежно играющий на дудочке, стадо овец* поодаль напоминают историю об Аполлоне, пасущем стада Адмета в наказание за смерть Пифона:

«Было то время, когда тебя покрывала пастушья  
Шкура; посох держал деревенский ты левой рукою,  
Правой рукою — свирель из семи неравных тростинок...»  
(II, 680).

<sup>5</sup> Курсив здесь и далее автора статьи.

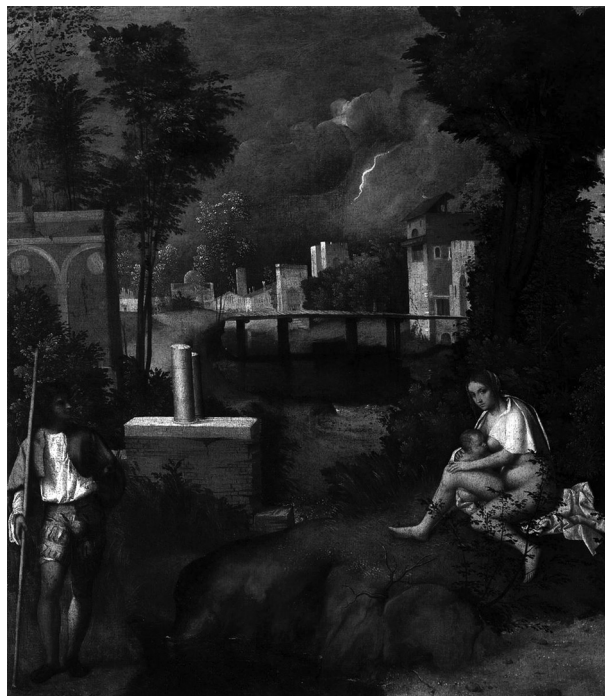


Рис. 3. Джорджоне да Кастельфранко. Гроза. Х., м.  
82 × 73 см. Венеция, Галерея Академии.

Литературная аналогия между произведением Овидия и Ватто вполне оправдана, если учесть совпадающее поле пасторальной кодификации, а также известные случаи воплощения идиллических литературных произведений в живописи. Идеальным примером оказывается одна из самых ранних пасторалей в западноевропейском изобразительном искусстве — полотно Джорджоне да Кастельфранко «Гроза» (Венеция, Галерея Академии) (рис. 3). При жизни Джорджоне происходит расцвет пасторального жанра в итальянской литературе Возрождения — произведения Полициано и Бокаччо («Амето» и «Фьезоланские нимфы»), «Сон Полифила» Колонна, «Аминта» Тассо, «Пастушеский календарь» Спенсера, «Аркадия» Саннадзаро, «Диана» Монтемайора, «Галатейя» М. Сервантеса, пастушеские комедии Д. Лили и В. Шекспира, увлечение «Метаморфозами» Овидия, что отразилось в новом отношении к изображению пейзажа — появлению культа природы. У предшественников Джорджоне фигуративная часть изобразительного ряда преобладала над фоном (фон трактуется как театральный «задник» и может быть почти любым, поскольку не обладает самоценностью). Но в «Грозе» пейзаж существует как самостоятельный образ природы и вне фигур, и с иными (мысленно проецируемыми) персонажами; в то же время изображенные герои без пейзажа, являясь подчиненностью частью, смыслообразующую роль теряют. Он создал визуальное воплощение представления об «идеальной жизни» на природе — сельской жизни, идеализированной и опозитивированной, оказавшее сильнейшее воздействие на развитие этого жанра — «сельского концерта». Благодаря Джорджоне, «венецианская живопись превратилась в огромную буколическую поэму» [14, с. 540].



Рис. 4. Рентгенография картины Джорджоне да Кастельфранко «Гроза».

Рентгенограмма «Грозы» (рис. 4), сделанная в 1939 г., показала, что на месте изображенного юноши с пастушеским посохом в первоначальном варианте авторской композиции находилась фигура обнаженной девушки, опустившей ноги в реку (рис. 5), что (вместе с изображением матери с ребенком) приводит к тексту Бокаччо «Фьезоланские нимфы»:

Три милых нимфы вместе песню пели  
 Одна стояла, возле две других  
 В канавку ножки опустив, сидели  
 Как нежны, белы были ножки их  
 Они, поникнув, ножки тихо мыли  
 И пели, и на птичек походили  
 А между тем, сокрытый в чаще темной  
 Безусый юноша, румяный, скромный  
 Да было ль Африко хоть двадцать лет?  
 С кудрями светлыми, с улыбкой томной  
 Она ж неподалеку тут, в долине  
 С ребеночком своим пришла к реке  
 В тепле играя, радуясь о сыне.

Не менее убедительными выглядят также доказательства Дэна Летъери, связывающие «Грозу» Джорджоне с «Аркадией» Саннадзаро [15, р. 55–70] и проецирующие образ Матери-Природы на девушку с ребенком<sup>6</sup>. Не исключено, что попытки

<sup>6</sup> При жизни Джорджоне «Аркадия» Саннадзаро выходила дважды: 1. Libro Pastorale Nominato Arcadio de Iacobo Sanazaro napolitano, 1502. 2. Liber Pastorale Nominato Archadio de Iacobo Sanazaro neapolitano, Venice (B. Vercellini), 1504.

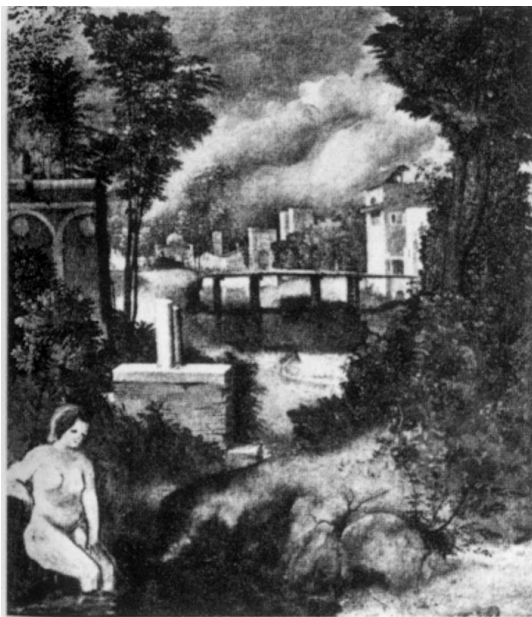


Рис. 5. Реконструкция картины Джорджоне да Кастельфранко «Гроза».

сузить происходящее в «Грозе» до одного определенного сюжета обречены на неудачу, поскольку в картине синтетически отражены впечатления художника от современных ему пасторальных произведений<sup>7</sup>.

Ватто не мог видеть оригинала «Грозы», не покидавшей Венеции<sup>8</sup>, но, однако, на него несомненно повлияли произведения Тициана (например, «Сельский концерт», Париж, Лувр)<sup>9</sup>, а также Пуссена и Лоррена, французских итальянцев, долгое время живших в Италии, находившихся под воздействием Джорджоне и Тициана, и разработавших жанр идиллии в изобразительном искусстве XVII в., ярким примером которой является полотно Пуссена «Аркадские пастухи» («Et in Arcadia ego», 1638–1640, Париж, Лувр). Последний, как известно, еще в молодости обратился к «Метаморфозам» Овидия, создав графический цикл (Виндзор, Королевская библиотека) [16, р. 296–317], впоследствии интерпретировал Феокрита (XI идиллия) и Овидия в картине «Пейзаж с Полифемом» (1649, Санкт-Петербург, ГЭ), где «главным героем картины является “Природа, проникнутая Гармонией, источник которой в любви и согласии природных сил”» [17, с. 75]. Клод Лоррен, современник Пуссена, в пейзажах создал отдаленное во времени аркадское пространство, населенное пастухами, с рощами, реками, неопределенным сезонным круговоротом и нечеткой географической локализацией — волшебный мир хронотопа, где возможны чудесные пре-

<sup>7</sup> В настоящее время существует около 50 истолкований фабулы «Грозы»: мифологические и литературные сюжеты, персонификации общих понятий (элементы, стихии, добродетели), а также отсутствие сюжета как такового.

<sup>8</sup> «Гроза» Джорджоне находилась в коллекции Габриэля Вендрамина до конца XVIII в.

<sup>9</sup> Традиционная атрибуция «Сельского концерта» Тициану (как предполагается, он закончил картину, в связи с ранней смертью Джорджоне).



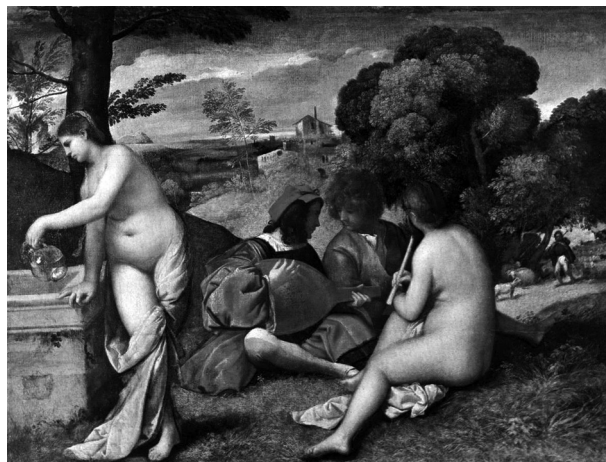


Рис. 6. Джорджоне или традиционная атрибуция Тициану Вечеллио. Сельский концерт. Х., м. 105 × 137 см. Париж, Лувр.

вращения героев. Если «Гроза» Джорджоне была недоступна Ватто, то «Сельский концерт» (рис. 6), хранившийся в Лувре, отмеченный в «инвентаре Лебрена» 1683 г. и названный еще тогда именно как «Пастораль», где появляется мотив *игры на музыкальных инструментах*, несомненно оказал влияние на Пуссена и Лоррена, прямо или опосредованно на Ватто (близость на уровне варианта типологии «сельского концерта», топоса места как идеального локуса для музыки, противопоставления сельского и городского и т.д.), а также на сложение типа пасторального пейзажа, описанного у Роже де Пиля в «Основах курса живописи» (первое издание 1708 г. при жизни Ватто).

Рисунок Ватто «Пейзаж с замком и водопадом» (Оксфорд, музей Ашмола), вероятно ставший композиционной вариацией для «Пейзажа с водопадом», близок к принадлежащему ему этюду «Пейзаж с козлом и обнаженной фигурой» (Париж, Нидерландский институт), скопированному с наброска Тициана «Пейзаж с сидящей фигурой» (Париж, Лувр). Последний стал источником вдохновения для многих художников: от Болонской школы (школа Каррачи «Пейзаж», Париж, Лувр) до Рембрандта («Пейзаж с медведем, пожирающим козла», Париж, Нидерландский институт). Однако на листе из Ашмола изображен совершенно другой персонаж, чем на картине, в иной позе и без музыкального инструмента. Более близким прототипом для фигуры пастушка справа послужил персонаж с рисунка Лоррена «Аполлон, пасущий стада Адмета» (Нью-Йорк, библиотека Пьерпонта Моргана). Лоррен неоднократно обращался в живописи к этому сюжету Овидия, несомненно, бывшему в числе излюбленных им («Пейзаж с Аполлоном и Меркурием», Уоллес, Лондон, 1660; «Итальянский пейзаж», 1648, ГЭ), а также есть ряд набросков, где изображение этого мифа становится фоном для действия: «Пасторальный пейзаж» (Лондон, Британский музей и Оксфорд, музей Ашмола), «Пастух коз» (Лондон, Британский музей), «Пастух» (Париж, Национальная библиотека), «Вид на замок Пало» (Париж, Лувр, Кабинет рисунков). Вполне возможно, что Ватто в качестве основы для композиции «Пейзажа с водопадом» использовал не только, согласно мнению И. С. Не-

миловой, свободную копию с офорта Д. Кампаньолы [8, с. 447], но и исследовал близкие мотивы у Клода Лоррена (к примеру, «Холмистый пейзаж с голыми деревьями», Нью-Йорк, Библиотека Пьерпонта Моргана).

Образ природы, синтезированный Ватто из отдельных мотивов — собственных и заимствованных, что подводит к принципам сочинения картины XVII в., — двойственен. За одним миром — изображением собственно природы — вырисовывается другой — интерпретация, но не иллюстрация, автором античного сюжета — иносказательный принцип отражения литературных произведений, в пасторальном жанре впервые примененный Джорджоне. Пасторальная формула Ватто включает в себя топос идеального ландшафта «*locus amoenus*»: *отсутствие привычной и размеренной смены природных и бытовых циклов, природное разнообразие растительности, зеленая свежесть деревьев и приятность полей («amoenos campos»), роцца, река (водопад), пастух, стадо овец*. Но полная совокупность признаков у Ватто крайне редка («Пастушка коз», Париж, Лувр), а также вышеупомянутый ранний «Пейзаж с водопадом». В структуре его изначально ориентированных на пастораль произведений, идиллические акценты постепенно замещаются галантными<sup>10</sup>. В «*locus amoenus*» изображение пастуха со стадом вытесняется на второй («Пасторальные радости», Шантильи, музей Конде; «Пастухи», Берлин, Шарлоттенбург; «Мирная любовь», Берлин, Шарлоттенбург) и третий план («Ирис, или Танец», Берлин-Далем) появлением на «авансцене» галантных пар дам и кавалеров, танцующих, и уже играющих в пастораль, где мотив любовной игры усилен эротическим подтекстом качелей. В начале XVIII в. в творчестве Ватто происходит эволюция концепции пасторального жанра, чьи границы оказались податливыми и эластичными для трансформации в новый жанр — «галантного празднества» на лоне природы, вобравшего в себя многие элементы из пасторальной формулы.

## Литература

1. *Bailly J. Catalogue des tableaux du cabinet du Roi, au Luxembourg... mis en ordre par les soins du sieur Bailly... L'ouverture s'en fera le 14 d'octobre de la présente année... [Texte imprimé]. Paris: impr. de P.-A. Le Prieur, 1761. 48 p.*
2. *Чегодаев А. Д.* Антуан Ватто. М.: Искусство, 1963. 32 с.
3. *Дубова О. Б.* Становление академической школы в западноевропейской культуре. М.: Памятники исторической мысли, 2009. 238 с.
4. *Piles de R. Cours de Peinture par principes compose.* Paris, 1708. 493 p.
5. *Немилова И. С.* Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л.: Советский художник, 1964. 212 с.
6. *Золотов Ю. К.* Современные сюжеты в творчестве Антуана Ватто // Материалы по теории и истории искусства. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1956. С. 80–89.
7. *Герман М. Ю.* Антуан Ватто. Л.: Искусство, 1984. 208 с.
8. *Немилова И. С.* Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи: науч. каталог: в 16 т. Т. IX: Французская живопись. XVIII век. Л.: Искусство, 1985. 492 с.
9. *Антуан Ватто.* Старинные тексты / сост., вступ. слово и коммент. Ю. К. Золотова; пер. Е. А. Гунста. М.: Искусство, 1971. 103 с.
10. *Parker K. T., Mathey J.* Antoine Watteau: catalogue complet de son œuvre dessiné: in 2 vols. Paris: Société de reproduction de dessins anciens, 1957–1958. Vol. 1. 1951. 291 p.
11. *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995. 446 с.

<sup>10</sup> Именно поэтому позднее художник добавляет к «Пейзажу с водопадом» изображение галантной пары.

12. Новикова А. М. Русская поэзия XVIII — первой половины XIX в. и народная песня. М., 1982. 192 с.
13. Пахсарьян Н. Т., Саськова Т. В. Историческая поэтика пасторали // Вопросы филологии. 2001. № 2. С. 69–82.
14. Бялостоцкий Я. Своеобразие искусства Венеции // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 538–546.
15. Lettieri D. Landscape and Lyricism in Giorgione's «Tempesta» // *Artibus et Historiae*. 1994. Vol. 15, No 30. P. 55–70.
16. Costello O. Poussin's Drawings for Marino and the New Classicism: I. Ovid's Metamorphoses // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1955. Vol. 18, No 3/4. P. 296–317.
17. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. 196 с.

Статья поступила в редакцию 4 марта 2013 г.