

Наталья Серебрянная

Роза и Дюге. Два взгляда на пейзаж

Две яркие творческие индивидуальности, Гаспар Дюге и Сальватор Роза, по-разному подходили к интерпретации барочного пейзажа. Мощная фигура Розы — один из примеров романтического видения в эпоху барокко. Его пейзажи динамичны, таинственны, наполнены меланхолическим созерцанием дикой природы. Дюге первым представил пейзаж как декорацию, в которой доминирует естественный ландшафт. Его произведения стали олицетворением поэтизма в пейзажной живописи XVII века. Декоративная легкость Дюге, экспрессивность темперамента Розы — два способа представления так называемого идеального пейзажа в рамках классицизма и барокко. Для обоих мастеров в их творчестве главным было преобладание чувствительности над разумом, противопоставление человеческому обществу величия и могущества природы, равнодушие к благам цивилизации, изображение простой жизни, связанной с природой.

Ключевые слова:

пейзажная живопись XVII века,
классицизм, барокко,
идеальный ландшафт,
романтическое видение.

Римская школа пейзажной живописи семнадцатого столетия представлена прежде всего именами Клода Лоррена и Никола Пуссена, но во многом своим развитием обязана Гаспару Дюге (1615–1675) и Сальватору Розе (1615–1673). Тема интерпретации пейзажа французскими и итальянскими художниками эпохи классицизма и барокко не нова, но в связи с прекрасной юбилейной выставкой, которая проходила в декабре и январе 2015–2016 года в фонде *In Artibus*, хотелось бы еще раз подчеркнуть те различия и те общие черты, которые свойственны этим крупнейшим мастерам. Две яркие творческие индивидуальности, они принадлежат искусству барокко и следуют его принципам, оба, в той или иной степени, противопоставляют себя официальному искусству, их творчество декларирует уход от реальной действительности, поиски гармонии в природе, но результаты этих поисков часто противоположны. У обоих мастеров ясно и сильно звучит мотив отчужденности художника от общества, самоизоляции, они изображают таинственные, пустынные пейзажи, дикую природу, бурную в проявлении своих стихий, враждебную человеку. У Дюге самоизоляция выражается в уходе в идеальный мир, у Розы она превращается в открытый разлад индивидуума с окружающей средой и противопоставление человека и природы.

Примечательно в связи с этим высказывание Александра Николаевича Веселовского:

Такое настроение понятно в эпохи колебаний и сомнений, когда назрел разлад между существующим и желаемым, когда ослабела вера в прочность общественного и религиозного уклада и сильнее ощущается жажда чего-то другого, лучшего. Тогда научная мысль выходит на новые пути, пытается водворить равновесие между верой и знанием, но сказывается и старый параллелизм, ищущий в природе, в ее образах ответа на недочеты духовной жизни, созвучия с нею. В поэзии это приводит к обновлению образности, пейзаж-декорация наполняется человеческим содержанием. Это тот же психический

процесс, который ответил когда-то на первые робкие запросы мысли; та же попытка сродниться с природой, проектировать себя в ее тайнике, переселить ее в свое сознание; и часто тот же результат: не знание, а поэзия¹.

Это объемное высказывание написано совершенно по другому поводу, но объясняет многое во взгляде на мир и природу Розы и Дюге и прекрасно характеризует искания пейзажистов XVII века, причем не только в области так называемого идеального пейзажа Клода Лорена, но и героического пуссеновского, который по своей внутренней сути тот же идеальный, так как переносит нас в мир возвышенный, поэтический, в котором идеалом становится прекрасное прошлое человечества.

Роза и Дюге, оставаясь в общих рамках классицистического пейзажа, тем не менее по своему творческому темпераменту тяготеют первый к барокко, создавая совершенно особый тип романтического пейзажа, а второй гармонично сочетает в себе классицизм своего учителя Пуссена и декоративную идеализацию природы.

Как известно, Дюге всю свою творческую жизнь провел в Италии, но благодаря Пуссену, обучавшему его живописи, получил связь с французской живописной традицией и отличный от итальянских художников подход к изучению природы и интерпретации пейзажных мотивов. Прежде всего, в противовес ренессансной антропоцентристской культуре, это осознание собственной незначительности, когда человек перестает быть центром вселенной и постепенно осознает свое место в мире.

Детство Дюге протекало около площади Трините, в самом центре оживленной художественной жизни Рима, среди художников, приехавших из разных стран Европы. В отличие от своего наставника и учителя Пуссена, с которым судьба свела его в возрасте двенадцати-четырнадцати лет и который вел замкнутый образ жизни, Дюге имел широкий круг знакомств, общался с приезжавшими в Рим французскими мастерами, много смотрел и изучал итальянских живописцев. В противоположность Розе, творческая манера которого складывалась постепенно, Дюге очень рано утвердился как самостоятельный мастер, уже к двадцати годам можно говорить об индивидуальной манере, которая на протяжении дальнейшего творческого пути развивалась,

1 Веселовский А. Н. Поэтика. Т. I, 1870–1899. СПб., 1913. С. 225.

но мало менялась по существу. В этом возрасте он покидает дом своего шурина Пуссена и приобретает собственный в Тиволи, а затем второй во Фраскати, переселяется в эти живописнейшие места около Рима, чтобы иметь возможность наблюдать и писать пейзажи. Его интересовали различные атмосферные явления, капризы природы, ее изменчивость, пространство и одинокий человек, затерянный в нем. Для выражения своих пристрастий ему необходимо было найти индивидуальную форму, которая позволила бы это сделать в самобытной манере. Обладая независимым характером, он вскоре отошел от слишком рациональных живописных принципов Пуссена. В их творчестве можно обнаружить общие моменты, но они незначительны. Молодой живописец внимательно изучает творчество мастеров, работавших в Риме и Венеции, исследователи особенно отмечают его интерес к Тициану, Аннибале Караччи и Доменикино². Влияние Тициана ощутимо присутствует в ранних работах Дюге, хотя его довольно сложно выделить [4, р. 73]. Художник весьма свободно использует венецианский колорит, сочетая его с некоторым натурализмом, почерпнутым от северных мастеров, Эльсхаймера, Бриля и Тасси [3, р. 94], при этом не делается эклектиком, руководствуясь присущим ему особым поэтическим чувством природы. Уже в первых работах Дюге трудно ясно определить влияние какого-либо конкретного мастера, все полученные им впечатления ассимилируются в собственную манеру [4, р. 73].

Свои композиции он собирает из отдельных, зарисованных с натуры элементов, создавая, согласно теории классицизма и представлениям натурфилософов, идеальный пейзаж, который завораживает зрителя и одновременно приглашает его к размышлениям. Природный сценарий в этих представлениях — не модель, которой надо следовать, а точка отсчета для его правдоподобного изображения. Рисунок «Дорога в лесу», существующий в двух вариантах — выполненный акварелью (около 1649, Гарвардские художественные музеи/Музей Фогга, Кембридж) и карандашом (конец 1640-х, Государственный Эрмитаж; ил. 1–2), — передает не столько реальный пейзаж, запечатленный художником, сколько его видение и представление об этом пейзажном мотиве. В карандашном больше внимание уделено деталям, они прорисованы очень внимательно и подробно, тогда как в акварельном подчеркнут композиционный

2 См.: Thuillier J. Preface [4, р. 3].

мотив поднимающейся в гору дороги, а детали, также тщательно выписанные, обобщены, что совершенно меняет изображение, делая его лаконичным и выразительным. Позже этот пейзажный мотив был использован Дюге в росписях церкви Сан-Мартино-ай-Монти в Риме.

Отношение к природе у Дюге в большей степени живописное, «любовательское», как это будет позже в XVIII и XIX веках, когда складывался интерес к самому пейзажному мотиву. Именно в это время, как свидетельствует Иоахим фон Зандрарт, Лоррен и Дюге начали делать то, что назвали позже пленэрной живописью [12, S. 160]. Причем Зандрарт упоминает не только о зарисовках отдельных мотивов, которые позже использовались для работы в мастерской, но и о создании картин красками на свежем воздухе. Эти работы можно выделить, так как приемы пленэрной живописи и работы в мастерской различны, у них разные точки зрения и разное восприятие пространства. К такому изображению можно отнести, например, «Вид виллы Крещенца» Клода Лоррена (Музей Метрополитен, Нью Йорк).

Дюге писал исключительно пейзажи. Основной продукцией, выходящей из-под его кисти, были изображения живописнейших мест, он подробно изображал листву деревьев, их кроны, которые, казалось, колышутся на ветру, мог передать и шторм, и легкий ветерок, написать радугу и грозовые облака, ясное небо и сверкающую молнию. Любые природные явления приобретали у него значительный и величественный вид, становились поэмой о природе. Пейзажи, лишённые всякого сюжетного повествования, только языком живописи передавали то или иное состояние природы, нюансы освещения, перемены погоды.

Как пишет один из исследователей творчества Дюге М. Ваддингем, «Гаспар первый понял, что хорошо уравновешенный «чистый» пейзаж может быть составлен из одного или двух деревьев, должным образом представленных» [14]. Рисунок из Национальной Высшей Школы изящных искусств в Париже — как раз такая зарисовка Дюге, сделанная с натуры, где, в отличие от только что представленного изображения, он просто как можно точнее фиксирует увиденное, чтобы впоследствии использовать в своих работах. А рисунок «Монах под деревом» (Музея Конде, Шантийи), будучи, по сути, тоже изображением одного дерева, представляется как законченный пейзаж-композиция, в котором огромное полузасохшее дерево с дуплом, с присевшим под ним на каменистом пригорке монахом, воспринимается олицетворением могучей природы и маленького человека, зависимого от нее.



1. Гаспар Дюге. *Дорога в лесу*
Конец 1640-х. Бумага, кисть серым тоном. 41,2 × 40,3
Государственный Эрмитаж
Инв. ОР 7453



2. Гаспар Дюге. *Дорога в лесу*
Около 1649. Бумага, тушь, акварель. 30,5 × 28. Гарвардские художественные музеи/Музей Фогга, Кембридж, Массачусетс
Инв. 1964.82

Дуализм, свойственный эпохе, создает и мощную фигуру Розы. Родители готовили юношу к карьере священника и обучению в коллегии иезуитов, которую он покинул в семнадцать лет, но которой обязан знанием латыни, античной истории и литературы, что во многом определило его художественные пристрастия и притязания.

Истоки романтического взгляда на природу следует искать в юности художника. Биографы Розы, его друг и поэт Пассери [9, p. 74], а затем и де Доминичи [5, pp. 70–75], упоминают, что, еще работая в мастерской Аньело Фальконе, Роза, с юных лет наблюдая богатую южную природу, великолепную панораму Неаполитанского залива, начал самостоятельно писать небольшие пейзажи с видами Неаполя. Эти пейзажи — результат прогулок вдоль Неаполитанского побережья в компании своего тогдашнего приятеля, тоже начинающего живописца Марцио Мاستурдзо. Впечатления, полученные от этих наблюдений, воплотились в морских видах, изображавших изрезанные проливами скалистые берега, населенные большим количеством персонажей, в основном рыбаками, матросами, грузчиками, купальщиками.

В них, как справедливо подчеркнула К. Вольпи [13, р. 18], отсутствует анекдотичность, как в популярных в это время «бамбочатах» северных мастеров, работавших в Италии, и уже намечается противопоставление человека и природы. Его морские пейзажи, написанные в более поздние годы, со скалистыми арками, полуразрушенными башнями и спокойными водами залива всегда очень реалистичны, потому что когда-то были написаны непосредственно с натуры. Возможно, Роза уже в эти годы был знаком с произведениями своего соотечественника, поэта при неаполитанском дворе, Якопо Саннадзаро, написавшего идиллию, стихотворный роман «Аркадия», одну из первых попыток поиска гармонии между человеком и природой в бурную историческую эпоху. В ней он воспеваает Неаполитанский залив как пасторальную счастливую Аркадию, куда удаляется герой в поисках утешения и простой жизни.

Романтическое видение природы сложилось не только из наблюдений. Способствовала этому, вероятно, и бурная жизнь неаполитанского королевства, в котором постоянно происходили вспышки недовольства испанским правлением и мятежи. Горы вокруг Неаполя, по которым любил бродить юный художник, скрывали повстанцев и просто разбойников, бандитов; пейзажи Розы в будущем будут полны такими романтическими персонажами, которых он во множестве видел в юности или слышал о них. Де Доминичи [5, р. 213] приводит сведения о том, что Роза вместе со своим родственником Франческо Фраканцано посещал мастерскую Риберы, творчество которого, полное драматизма, оказало сильное влияние на неаполитанских художников. Любовь Розы к широкой, немного небрежной манере живописи, к контрастам света и тени, к темной палитре, которые добавляют романтизма в его полотна, можно связать с ранним влиянием на него испанского мастера.

Чуть позднее в его становлении как пейзажиста большую роль сыграл взгляд на природу французских мастеров, Никола Пуссена, Клода Лоррена [7, р. 279–280] и Гаспара Дюге. Особенно внимательно он изучает творчество Клода Лоррена, с которым на протяжении всей дальнейшей жизни его связывала дружба, а их творческие поиски в области пейзажной живописи во многом совпадали.

Под влиянием классицистических работ и особенно морских «Гаваней» Клода Лоррена, исполненных по заказу Филиппа IV для Буэн Ретиро, Роза в 1639–1640 годах тоже создал серию «Гаваней», которые демонстрируют совершенно иной подход в изображении темы моря. Изучение опыта Лоррена добавляет игру света и тени на воде, простран-

ство становится более широким, но марины Розы не становятся близкими классицизму. Этот момент тонко подметил когда-то Александр Бенуа, но объяснял это «склонностью к подражанию, к состязанию с другими художниками на их попроще, которая приводила его к таким лорреновским картинам, как его знаменитые “Гавани” в Питти... Считается, что в пейзаже Роза примыкает к Клоду Лоррену, но эта близость может быть оспариваема. Всего характернее для Клода его вдумчивость, строгость и постоянное спокойствие. Наоборот, настоящей стихией Розы была буря» [1, с. 464].

Приемы классицизма, которые выразились в основном в уравновешенной композиции и спокойном освещении, Роза органично соединяет с широкой живописной манерой и темпераментом, наполняя пейзажи напряженной динамикой, взволнованным, эмоциональным содержанием.

В «Гавани с руинами» (1640–1643, Музей изящных искусств, Будапешт; ил. 3) изображен уголок залива с темной массой утеса справа и руиной с остатками арок слева; на переднем плане группа рыбаков, собирающих свои сети и улов. Все внешне спокойно и ясно, но нет монументальности и холодности классицистического пейзажа, изображена живая сценка на фоне прекрасного реального морского вида. Роза заимствует у Лоррена ясность композиционной организации картины и понимание воздушной перспективы, сохраняя свой живописный стиль. В рисунке «Корабли в гавани» (Лувр, Париж) хорошо видно, как близко подошел Роза к пониманию творческого метода Лоррена, но вместе с тем даже в этом рисунке уже больше напряжения и драматизма, за счет помещения темного, почти зловещего силуэта парусника на фоне заходящего солнца. Лоррен тоже размещает корабли подобным образом, но его парусники, с тонко прорисованным ажурным такелажем, воздушны, почти прозрачны.

Лоррену в своих больших гаванях 1640-х годов удается объединить поверхность воды, солнечный свет и небеса в единое целое, создавая абсолютно монолитное, единое пространство, устремленное вдаль, в неизвестность, в предвкушение длинного пути, предстоящего путешествия. Роза, стремясь к обобщенности, добивается другого эффекта. «Гавани» (Галерея Питти, Флоренция) более лаконичны, жанровых подробностей становится меньше, линия горизонта снижается и незаметно переходит в морскую стихию. За счет широкой и свободной живописной манеры, холодного и темного колорита, отказа от жанровости,



3. Сальватор Роза. *Гавань с руинами*
1640–1643. Холст, масло. 88 × 111
Музей изящных искусств, Будапешт
Инв. 535

они воспринимаются больше как фантастические пейзажи, которые отражают величие и мощь природной стихии. Пространство едино, но замкнуто в себе, несколько искусственный прием освещения сзади создает ощущение неуверенности, непрочности мира, изображенного в ландшафте: накренившиеся корпуса кораблей, развевающиеся на ветру флажки, перекрещенные мачты, опутанные снастями, снующие в тени кораблей лодки поддерживают это тревожное настроение. Интересно, что Роза часто использует прием, характерный для живописи Клода Лоррена, — блики на бортах лодок снизу отраженным от воды светом, но если у Лоррена эта игра света оживляла композицию, то у Розы добавляет беспокойства в пейзаж. «Пейзаж с башнями» (Галерея Питти, Флоренция) демонстрирует романтическое восприятие, уход в мир фантазии при использовании классической схемы. Освещена только



4. Сальватор Роза. *Вид залива Салерно*
1638–1639
Холст, масло. 170 × 260
Прадо, Мадрид. Инв. P00324

верхняя часть башен, нижняя с разрушенными водой камнями утеса тонет в тени и переходит в еще более темные воды залива. Дерево своими корнями еле держится на утесе, нависая над водой. Это уже не огромное дерево ранних работ с густой зеленой кроной, а чахлое растение, с полумертвыми ветвями, полузасохшее, с несколькими тонкими веточками, покрытыми редкой листвой. Засохшее дерево, осыпающийся утес, разрушающиеся остатки башен, поросшие мхом, создают ощущение заброшенности и таинственности места, хотя на камнях копошится множество рыбаков, занятых починкой снастей и лодок.

Гавани Розы постепенно становятся все более заброшенными, как в «Виде залива Салерно» (Прадо, Мадрид). (Ил. 4.) Вся местность находится в запустении, и если бы не человеческие фигурки, оживляющие картину, можно было бы подумать, что она давно никем не посещается.

Накренившийся корабль в центре, полуразвалившееся строение на первом плане, дополняемые мягким золотистым колоритом, сообщают виду романтическое звучание, при том, что, в отличие от сочиненных классицистических композиций Лоррена и более реалистичного, но избегавшего изображений, напоминающих конкретную местность, Дюге, в работах Розы всегда множество реальных деталей, напоминающих пейзажи южно-итальянского побережья [2, с. 25].

Все «Гавани» Розы построены по единому принципу, главное в них для художника было, вероятно, не композиционное разнообразие, а создание соответствующей беспокойной и таинственной атмосферы. В более поздних «Гаванях» из Галереи Питти эти настроения усиливаются. Нагромождение на первом плане из скал, полуразрушенных строений, остатков какой-то башни с проросшими на ее стенах деревьями, темные проемы арки создают таинственную романтическую, почти зловещую атмосферу. Гавань в узком проливе между скалами более походит на притон разбойников или контрабандистов. В несколько нереальном холодном освещении можно почувствовать влияние Филиппо Наполетано [10, р. 82].

Еще более сильного романтического эффекта художник достигает в пейзажах 1641–1642 годов. В «Пейзаже с путешественниками» (Частное собрание, Лондон) линия горизонта еще более опускается, высокие деревья обрамляющие дорогу смыкаются кронами и почти закрывают небо. Рваные тучи обволакивают небосвод, не давая пробиться солнечным лучам. Состояние природы еще не грозное, но пасмурное, гнетущее. В знаменитом «Пейзаже с мостом» (Галерея Палатина, Палаццо Питти, Флоренция; ил. 5) Роза создает совершенно оригинальное произведение, свободное от каких-либо влияний, то, что впоследствии назовут романтическим пейзажем XVII века. Рассеянный пасмурный свет падает на переднюю часть моста и фигуры весьма сомнительных личностей, закутанные в плащи, которые спрашивают дорогу у крестьян; остальное изображение оставлено в тени. Утес за мостом образует живописную арку над дорогой, на вершине его остатки строения, в дали, в тумане виднеются очертания небольшого городка. Слева от моста деревья повалены бурей, их сломанные стволы нависают над речкой, спутанные корни выступают на поверхности почвы. Ветви деревьев на первом плане изломаны, в разные стороны торчат сучья, редкая листва видна лишь вверх. Мост разрушен, видны следы его починки деревянными балками, вода подтачивает нижнюю часть его арок. Колорит картины



5. Сальватор Роза. *Пейзаж с мостом*
Около 1645. Холст, масло. 106 × 127
Галерея Палатина, Палаццо Питти,
Флоренция. Инв. 306

темный, но еще не достигает мрачных интонаций пейзажей 1660-х годов. Композиционная схема картины классическая, с кулисами, дальним планом, линией горизонта, живописным стаффажем, создающим яркими пятнами одежды акцент первого плана. Но романтическое мироощущение, полное тревоги, неопределенной опасности, переданное в пейзаже, весьма далеко от классического, так называемого пасторального или героического пейзажа.

Наиболее верно эволюцию пейзажной живописи Розы показывает С. Ортолани, говоря, что он «преододел в своих пейзажах декоративность Лоррена, композиционную сухость Пуссена», вдохнул в них



6. Гаспар Дюге. *Пейзаж с молнией*
Конец 1660-х. Холст, масло. 40 × 62,5
Государственный Эрмитаж
Инв. ГЭ 2372

жизнь, обнаружил в пейзаже оригинальность своего таланта, которая сказывается не только в подвижном глубоком тоне живописи, в меланхолической атмосфере, в отшельниках на фоне природы, но и в том, что «впервые в истории живописи он показал образы природы, сообща им индивидуальный, волнующий характер, за что и был назван создателем романтического пейзажа» [6, р. 98].

А. Н. Веселовский выделяет некоторые общие черты, присущие романтическому видению: «переоценка рассудка и чувства и их значения для личности и общества... тяга к доблестным величественным преступникам от Прометея до низменных разбойников», «стремление личности сбросить оковы... условий и форм, любовь к природе, идеализация старины, основанная на предании»³.

3 Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. Пг., 1918. С. 29.



7. Сальватор Роза. *Разбойники на скалистом берегу*. XVII век
Холст, масло. 52,5 × 91,5
Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 179

Персонажи, выбираемые Розой для своих картин, — это как раз разбойники, бродяги, бандиты, своеобразные отверженные, одинокие личности, поставленные вне общества, — чисто романтические образы. (Ил. 12.) Если вспомнить литературу этого периода, основные персонажи романов — это авантюристы, пройдохи, странствующие актеры, воры, шарлатаны, плебс. Целый пласт низкого жанра, народно-смеховой культуры противопоставляется существующей реальности⁴. Такое смешение комического и трагического, иногда, как в работах Алесандро Маньяско или Монсу Дезидерио, доведенное до гротеска, присутствует и в пейзажах Розы.

В «Скалистом пейзаже с охотником и воинами» (начало 1640-х годов, Лувр, Париж), среди мрачных утесов, на фоне грозового неба,

4 См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Самарин Г. М. Проблема реализма в западноевропейских литературах XVII века // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 73–74.



8. Гаспар Дюге. *Пейзаж с водопадом, пастухом и стадом*. Конец 1660-х
Холст, масло. 58,5 × 84,5
Государственный Эрмитаж
Инв. ГЭ 1206

по которому ветер гонит клубящиеся облака, стоят воины в латах, а рядом охотник стреляет в утку. Пейзаж статичен, но ощущение такое, что все в нем хаотично движется, создавая ощущение надвигающейся бури, драматических событий, возможно, трагических перемен. К такому же типу пейзажа относятся «Разбойники на скалистом берегу» (Государственный Эрмитаж; ил. 7); герои живописно расположились на камнях и бурно жестикулируют во время эмоционального разговора; за их спинами зритель видит надвигающиеся грозные облака и нависший над водой утес. Природа у Розы полна ощущения рока, катастрофы. Персонажи его картин беззащитны перед природной стихией, но демонстрируют свободу и с пренебрежением относятся к надвигающейся опасности.

Ничего похожего нет у Дюге. В «Пейзаже с молнией» (Государственный Эрмитаж; ил. 6) человек в пейзаже застигнут грозой, он бежит,



9. Гаспар Дюге. *Пейзаж со снежной цепью гор*. Около 1650
Холст, масло. 75 × 125
Государственный Эрмитаж
Инв. ГЭ 4233

спасаясь, а не пытается противостоять стихии. Буря у Дюге тоже совсем не похожа на грозную стихию Розы. Она весьма живописна, нарочито декоративно блещет молния над горами, освещая городок, эффектно отражаясь на поверхности воды. Несмотря на мечущиеся фигурки людей и картинно склоненные к земле порывом ветра деревья, нет ощущения беды, вдали за сломанным деревом уже видна светлая полоса неба и совершенно очевидно, что эта гроза вскоре закончится, выглянет солнце и вновь в природе воцарится покой.

В «Грозе» Дюге (1655, Музей, Реймс) огромное пространство, над которым бушует гроза и блещут молнии, не страшно, а удивительно красиво и гармонично. Другая картина из эрмитажного собрания «Пейзаж со снежной цепью гор» (Государственный Эрмитаж; ил. 9), передает предгрозовое состояние природы: еще светит солнце, но уже налетел первый мощный порыв ветра, вывернул ветви дерева, затрепетала



10. Гаспар Дюге. *Пейзаж с удильщиком*
Около 1653–1655
Холст, масло. 101 × 127.
Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 1248

листва кустарников, пригнулась трава на пригорках, фигурки людей заматались в поисках укрытия. Художник любит этот проявление стихии, композиция полна динамики, живописные горизонтальные планы сменяют друг друга, завершаясь цепью снежных горных вершин. Перед зрителем одновременно предстает красота и мощь природы. Но она не устрашает и не навеивает меланхолию. В центре композиции прилег на земляной холм человек в ярко-красной накидке; подперев голову рукой он завороченно наблюдает за происходящим, не думая спастись. Эта фигура воплощает отношение художника к природе. Дюге и не претендует на глубокие размышления о роли и месте человека в мироздании, о превратностях судьбы, он любит природу и создает на своих полотнах картину прекрасного мира. Это выдуманный,



11. Гаспар Дюге. *Лесной пейзаж*
Около 1655. Холст, масло. 97,5 × 136,5
Государственный Эрмитаж
Инв. ГЭ 1205

поэтический мир, идиллия, поэма о мирной сельской жизни, лишенной тяжелого труда и забот. Пастухи не торопясь гонят по дороге ленивое стадо, от фигур, расположившихся на берегах ручьев и озер, веет спокойствием, умиротворенностью, реальные события жизни перестают что-либо значить, время останавливается. М.-Н. Буаклер совершенно справедливо считает Дюге приверженцем Эпикура, который представлял универсум как средство ухода от мира тщеты в выдуманный мир мечты [4, р. 12]. Природа величава и прекрасна, в противоположность человеческим страстям и тщетным попыткам доминировать, и потому противостоять ей бессмысленно. Последователи Эпикура больше всего ценили покой и получение наслаждения от довольствования малым. «Живи незаметно» — главное правило Эпикура.

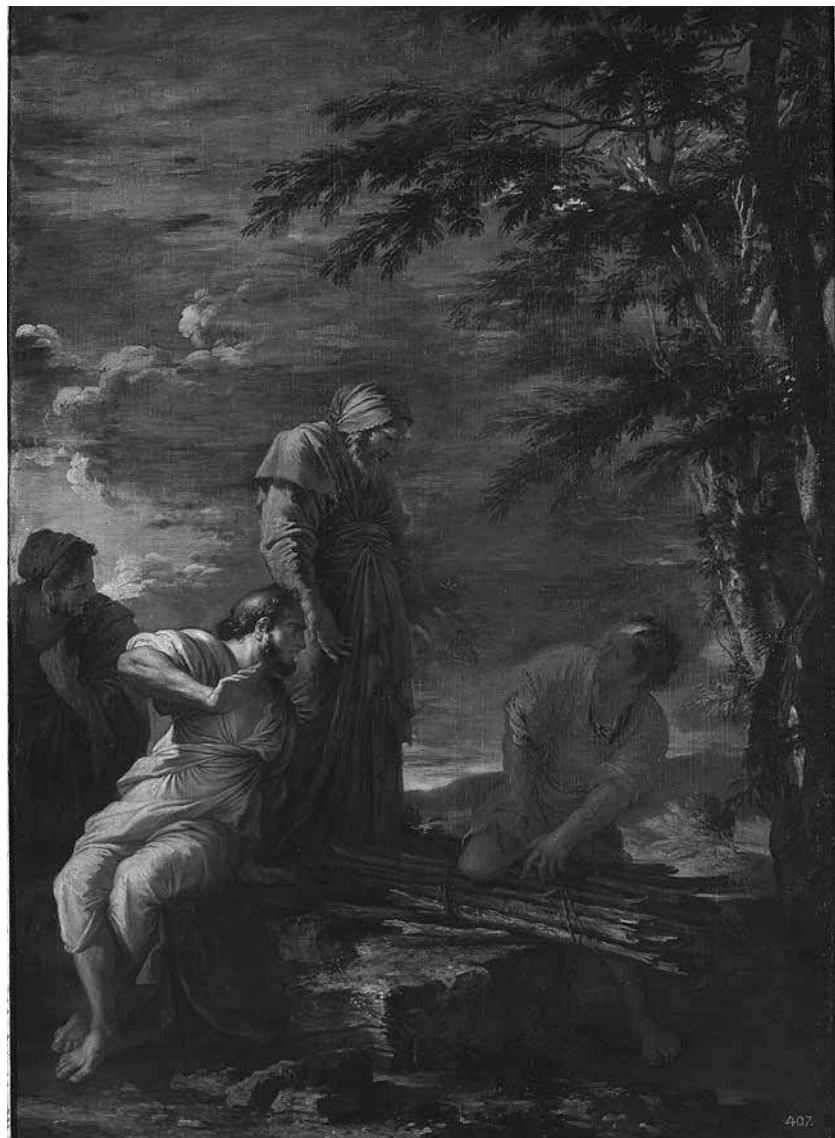
Мы не встретим у Дюге разбойников или военных в латах с пиками и арбалетами, его персонажи совершенно мирные крестьяне, усталые путники, присевшие отдохнуть у дороги, как в «Пейзаже с дорогой», или пастухи, гонящие вечернее стадо, как в «Пейзаже с водопадом, пастухом и стадом» (оба – Государственный Эрмитаж; ил. 8).

В качестве фигур Дюге предпочитает, впрочем, как и Роза, анонимного человека, пастуха, охотника. Фигуры задрапированы в одежды, напоминающие античные хитоны, а часто полуобнажены, но это не лохмотья нищих или бандитов, как у Розы. Обычно они еле заметны в кустарниках или лесу или сидят около ручья, протекающего в ложбине, и никак не влияют на психологический климат пейзажа. Для Дюге интересен сам пейзаж. В «Пейзаже с удильщиком» (Государственный Эрмитаж; ил. 10) художник с удовольствием разворачивает перед нами далекие горизонты, подробно выписывает строения на возвышенностях, листву деревьев, даже мелкие камешки на дороге. Он изображает природу, не пытаясь вложить какое-либо содержание в изображаемый мотив, но его картины передают удивительно гармоничный взгляд на мир и место в нем человека.

Большинство полотен Гаспара Дюге, особенно в первой половине творчества, как правило, не имеют сюжета, в то время как для традиционного классического пейзажа сюжет важен и зачастую связан с конкретным историческим местом. Римская Кампания в восприятии французских мастеров была областью, где разворачивались реальные события античности. Пуссен придавал огромное значение сюжету и содержанию своих пейзажей, они, по сути, становились историческими композициями, заключенными в форму пейзажа. Другие французские мастера, работавшие в жанре пейзажной живописи, Милле, Патель и, более всех, Дюге, не ставили своей целью достижение глубины и значительности содержания и не придавали большого значения выбору сюжета и его раскрытию. Дюге, ближе всех соприкасавшийся с Пуссеном в жизни, пишет бессюжетные ландшафты, с простым, незатейливым стаффажем. Его картины более других подходят к определению «чистого» пейзажа. В «Лесном пейзаже» (Государственный Эрмитаж; ил. 11) все пространство картины занимает зеленая листва деревьев, кустарников и густая трава. Ветви громадных деревьев закрывают небо и горизонт, оставляя лишь узкую вертикальную полоску, в которой виден край облака. Ничего, кроме разнообразных зеленых листьев и трав в картине нет. И лишь на первом плане на траве у края дороги сидит человек,



12. Сальватор Роза. *Разбойники на скалистом берегу*. 1655–1660
Холст, масло. 74,9 × 100. Фрагмент
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Инв. 34.137



13. Сальватор Роза. *Демокрит и Протагор*. 1663–1664
Холст, масло. 185 × 128
Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 31

обернутый в кусок ткани, и беседует с таким же персонажем, стоящим перед ним. Компанию им составляют три собаки. Вся эта группа совершенно органично смотрится среди буйства зелени как неотъемлемая часть природного ландшафта.

Иногда, в своих поздних работах, Дюге вводит узнаваемые архитектурные мотивы, в основном античные руины, а персонажи лишены индивидуальности. Таковы многочисленные «руины» без конкретных деталей, которые можно лишь условно отнести к какому-то определенному месту, как так называемые руины терм Каракаллы в «Пейзаже с дорогой» (Государственный Эрмитаж; ил. 14), или «Вилла Мецената близ Тиволи» (1659, Лувр, Париж). В последней наиболее привлекает глубокое открытое пространство, неожиданно резко открывающееся за кулисами переднего плана и стремительно уходящее вдаль. Это ощущение усиливает завышенная точка зрения. Такое же необъятное пространство открывается в «Пейзаже с пастухом и козами» (1635; Институт искусств, Чикаго) или в «Пейзаже с водопадом пастухом и стадом» (Государственный Эрмитаж; ил. 8).

Дюге помещает абстрактного человека, даже если это вполне конкретный мифологический персонаж, в абстрактный пейзаж, напоминающий римскую Кампанию, выстраивая его структуру почти всегда с широкой перспективой, открытым пространством, далекими горами, иногда облагороженную руинами или постройками, виднеющимися среди зелени, но так, чтобы избежать конкретных деталей.

Роза в зрелом периоде своего творчества, напротив, обращается к библейским темам и классическим сюжетам «Метаморфоз» Овидия, интерпретируя конкретные моменты древней истории. Природа переосмысливается им по-новому, художник ищет красоту и гармонию в несогласованности и беспорядке, — это место, где человек может потеряться. Многие его пейзажи в этот период перекликаются с работами Дюге, Лоррена и Пуссена, которым Роза особенно увлекся в самом конце 1650-х годов. Композиции составлены на резких контрастах темных скалистых берегов, декоративной зеленой массы мощных деревьев и высокого пространства неба с густыми облаками. Они монументальны, живописны, почти всегда в них присутствует река, протекающая через дикие лесные заросли, они полны воздухом, но при этом в них совершенно нет открытого пространства, как у французских мастеров. Композиционное пространство в пейзажах Сальватора Розы замкнуто и заполнено и устремляется ввысь к затянутому тучами небу.

В эти годы Роза открывает возможность через пейзажные композиции и мотивы свободно высказывать свои поэтические и философские мысли, демонстрируя свое понимание взаимоотношения человека и природы.

Приверженец нестоических взглядов, как и Никола Пуссен, Роза выражает их не только в крупнофигурных композициях, как, например, «Демокрит и Протагор» (Государственный Эрмитаж; ил. 13) или «Роща философов» (Галерея Палатина, Палаццо Питти, Флоренция), но и в своих пейзажах. Основная книга философии нестоицизма, *De Constantia* Юста Липсия, рассматривает учение о «постоянстве» «как жизненную позицию, помогающую образованному и внутренне независимому человеку сопротивляться давлению и требованиям внешнего мира... оно позволяло человеку держаться в стороне как от политических, так и от религиозных битв»⁵. Стоицизм был не столько философией, сколько этикой, стилем поведения творческой личности, в основе которого лежал ее разлад с государственной или аристократической властью. Это пассивное движение протеста охватывало в XVII веке широкие круги ученых и художников. Основой его было стремление обосновать ценность человеческой личности и защитить ее от давления и притеснения государства — Левиафана. Неудивительно, что идеи стоицизма оказались близки художнику и нашли отклик в его творчестве. Основные его положения имеют много общего со взглядами романтиков XIX века на мир и человека в нем. Эпикуризм Дюге, о котором говорилось выше, во многом сродни нестоицизму Розы и Пуссена, но в более мягких своих проявлениях.

В «Пейзаже с Аполлоном и сивиллой Кумской» (1655, Собрание Уоллес, Лондон) или в «Пейзаже с Меркурием и Аргусом» (1660–1665, Национальная галерея Виктории, Мельбурн) фигуры мифологических или библейских персонажей занимают центральное место в композиции, но являются лишь дополнением к пейзажу, через который художник выражает свое понимание мира и взаимоотношение с ним человека, как уход от него в дикую природу, в которой он обретает независимость. В «Пейзаже с Аполлоном и сивиллой Кумской» Роза как будто пытается открыть пространство вглубь, но одновременно

5 Кланцциан Т. Что последовало за Возрождением в истории литературы и искусства Европы? // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 94.



14. Гаспар Дюге. *Пейзаж с дорогой* (Пейзаж с руинами терм Каракаллы) 1669–1670. Холст, масло. 36,5 × 47
Государственный Эрмитаж
Инв. ГЭ 1192

и ограничивает его высокими скалистыми берегами, заросшими деревьями, он выстраивает препятствия на каждом повороте, который делает река: деревья первого плана с торчащими сучьями, пни, с другой стороны, чуть поодаль, скалы и темный нависший над водой берег, на следующем повороте другая скала выдается в воду, образуя темную таинственную заводь, высокая гора с замком и городком на вершине окончательно закрывает линию горизонта, лишь с самого края различим далекий просвет в небеса, сразу же перекрытый нависшими серыми облаками. Это одни из лучших работ Розы с бурной барочной



15. Сальватор Роза (круг). *Пейзаж с фигурами*. Около 1670
Холст, масло. 70 × 76
Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 8585

динамикой, реалистической трактовкой ландшафта, темными фонами, мерцающим таинственным светом, очень избирательно освещающим отдельные участки картины. Мазок становится широким и свободным, живописные пятна достаточно разнообразны и точны по тону. Художник почти отказывается от жесткого контура, трактует формы как тень, мягким, живописным пятном, достигая этим большой выразительности и эмоциональности в этих работах. Глухие заброшенные места соответствуют смыслу происходящих событий и передают душевное состояние персонажей. Мрачная поэзия дикой природы,

таинственность происходящего, склонность к меланхолии — все это уже принадлежности романтического пейзажа.

Такая направленность мысли связана с тем, что Роза, работая для своих друзей интеллектуалов, разделял принцип *Ut pictura poesis* — понимания живописи как немой поэзии, которая может своими средствами через композицию, рисунок, цвет и свет, донести до зрителя литературное, философское или моральное содержание произведения.

В «Пейзаже с Иоанном Крестителем, который крестит Христа в Иордане» (1655; Художественная галерея и музей Келвингров, Глазго) особенно ощутима романтическая унылость природы. Вполне реальный пейзаж превращен фантазией художника в фантастическую местность с нагромождением скал, нависающих над стоячей водой не то ручья, не то маленького озера, со сломанным и засохшим стволом некогда могучего дерева, с каменистой сухой почвой. Поросшие мхом скалы и деревья, спокойная гладь воды, отсутствие жилья, неестественный цвет неба и облаков создают напряженную, почти зловещую атмосферу, полную таинственности. Переплетение классической композиции, часто туманного философского содержания и романтического взгляда художника на природу придают неповторимое своеобразие пейзажам Розы этого времени [11, р. 6].

Живопись Розы последнего десятилетия творчества становится необычайно свободной, почти эскизной. Колорит еще больше темнеет, в живописной трактовке преобладают тень и полутень, появляется своеобразный мерцающий свет. В это время Роза пишет отшельников и святых на лоне дикой природы. В их образах художника привлекает способность слышать тайны природы, идеалом человеческого существования становится уход от мира зла в пустынную и величественную природу, отказ от земных благ, пассивное созерцание. Завершает эту тематику «Скалистый пейзаж с отшельником» (Музей департамента Вогезы, Эпиналь), получающий мощное звучание, в котором человек и природа растворяются друг в друге. Фигура отшельника еле различима среди нагромождения скал, стихия одерживает победу над человеком, подавляя его своим величием и первозданной мощью. Мрачное давящее ощущение усугубляется тем, что вся местность погружена в таинственный, зловещий полумрак, слабый лунный свет едва освещает очертания предметов, природа приобретает фантастический, космический характер. Характер этих поздних пейзажей прекрасно передают два эрмитажных полотна «Пейзаж с путниками»

и «Пейзаж с фигурами» (ил. 15), выполненные художниками круга Сальватора Розы.

Совсем другой взгляд на пейзаж предлагает Дюге в позднем «Пейзаже Римской Кампании» (Художественная галерея, Берлин). В пейзаже достигнуто ощущение полного слияния человека и природы, фигурки растворяются в этом огромном необъятном прекрасном пространстве, они — часть его, небольшая и совсем неглавная. Достигается эта «немая поэзия» весьма скромными средствами: светлая цветовая гамма построена на бесконечных переходах, переливах оттенков зеленого так мастерски, что взгляд не устает следить за ними, разглядывая и находя все новые детали. Не противореча взглядам неостойков, Дюге утверждает взгляд на природу и мир, который можно охарактеризовать как пантеистический.

Если сравнить колорит картин Дюге с колоритом Розы в это же время, то разница весьма ощутима: у Розы преобладают темные зеленые тона, переходящие в коричневые и оливковые, он обильно использует глубокие коричневые тени, резко выделяя отдельные элементы яркими цветными мазками.

Дюге же был первым, кто утвердил с огромным успехом чистый пейзаж как декорацию. Примером тому могут служить фрески в церкви Сан-Мартино-ай-Монти и дворца Колонна в Риме. Этим росписям посвящено достаточно большое количество исследований. Для нас важно то, что в них естественный пейзаж доминирует над фигурами, а сюжет, хотя и присутствует, не является основным. Фрески художников круга Дюге, исполненные для различных палаццо, стали олицетворением поэтизма в пейзажной живописи XVII века и началом новой традиции.

Если, например, Пьетро да Кортона делает акцент в своих пейзажах прежде всего на живописность, Роза на драматизм, то Дюге заставляет нас почувствовать спокойствие дикой природы, которую ничто не способно нарушить. Он изображает природу ради самой природы, не придавая значения истории.

Блестящий декоратор, способный передать в живописной технике темперы светлый колорит и прозрачность теней, тонкость, присущие фреске, Дюге, придерживаясь композиционных принципов барочного пейзажа, создавал классицистический идеал, который понимался им как чисто декоративная функция.

Для обоих мастеров в их творчестве главным было преобладание чувствительности над разумом, противопоставление человеческому

обществу величия и могущества природы, равнодушие к благам цивилизации, любовное изображение простой жизни, связанной с природой.

Декоративная легкость Дюге, экспрессивность темперамента Розы, — это два способа представления так называемого идеального пейзажа в рамках классицизма и барокко, которые на самом деле невозможно разделить.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. М., 1912–1914. Т. 3.
2. Знамеровская Т. П. Сальватор Роза, М., 1972.
3. Bellonzi F. Pittura italiana dal Seicento all'Ottocento. Milano, 1960.
4. Boisclair M.-N. Gaspard Dughet. Sa vie et son œuvre (1615–1675) / Préface par J. Thuillier. Paris, 1986.
5. Dominici B. de. Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani. Vol. VIII, Napoli, 1745.
6. Ortolani S. La pittura napoletana dei secoli XVII // La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII–XVIII — XIX. Napoli, 1934.
7. Ozzola L. L'œuvre de Salvator Rosa en France // Gazette des beaux-arts. 1911. Tome V, avril. Pp. 277–290.
8. Ozzola L. Vita e opere di Salvator Rosa. Strassburg, 1908.
9. Passeri G. B. Vite de pittori, scultori ed architetti moderni che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1643. Roma, 1722.
10. Salerno L. Salvator Rosa. Firenze, 1963.
11. Salerno L. Salvator Rosa. L'opera completa. Milano, 1975.
12. Sandrart J. von. L'academia todesca della architectura, scultura & pittura: oder, Teutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. Bd. [1] 1,2. Nürnberg, 1675.
13. Volpi C. Salvator Rosa: (1615–1673): "pittore famoso". Roma, 2014.
14. Waddingham M. The Dughet Problem // Paragone. 1963. No. 161. Pp. 37–54.