

Конференции

**«XVII век в западноевропейской
культуре: первое современное
(modern) столетие»**

XI Ротенберговские чтения

Памяти Е. И. Ротенберга (1920–2011)

Государственный институт
искусствознания, Москва
10 декабря 2024 года

Евгения Шидловская

XI ежегодная научная конференция «Ротенберговские чтения» была целиком посвящена комплексному рассмотрению культуры XVII века, который историки искусства справедливо окрестили первым современным (*modern, moderno*) столетием. Этим веком открывается Новое время, которое представляет собой не просто очередную историческую и художественную эпоху: рубеж XVI–XVII веков в Европе стал границей, обозначающей стадийный сдвиг, когда завершается архаическая стадия развития, охватывающая первобытные времена, греко-римскую античность, Средневековье и Возрождение. Со второй половины XVI века начинается переход к буржуазному укладу, проходящему периоды Нового (XVII–XVIII века), Новейшего (XIX век) времени и современности (XX–XXI века).

Утреннее заседание конференции по традиции открыла директор Института искусствознания Н. В. Сиповская, подчеркнув актуальность темы, а также выразив благодарность Сектору классического искусства Запада, который как организатор этого научного мероприятия, не только чтит память Евсея Иосифовича, но и развивает наметенные им традиции видения западноевропейского искусства разных

эпох, в том числе Нового и Новейшего времени, через синтетическую призму целостного взгляда на культуру, позволяющего определить лицо того или иного отрезка истории. И в этой картине различные художественные процессы, разные явления и виды искусств находят свое законное место, высвечиваются новыми гранями и становятся более объемными и значимыми. Н. В. Сиповская отметила, что слово «современный» применительно к искусству старых времен становится сейчас не столько неким вызовом, сколько вполне законным явлением, так как открывает очень серьезные горизонты, о чем свидетельствует интересная и объемная программа конференции.

Далее заведующий Сектором классического искусства Запада Д. В. Трубочкин (ГИИ; ГИТИС, Москва) отметил значимость XVII века в мировом художественном процессе, а также вклад Е. И. Ротенберга в исследование этой эпохи, когда впервые была убедительно сформулирована теория внестилевой линии в искусстве и внестилевого мышления. Он также напомнил слова ученого о том, что в многовековой истории европейского искусства XVII столетие принадлежит к этапам решающего порядка. Хронологически следуя за Возрождением, XVII век образует собой новую крупную художественную эпоху, которая, будучи ознаменована высокими достижениями в самых разных областях творческой деятельности, по праву может рассматриваться как одна из важнейших ступеней в общем мировом процессе эволюции пластических искусств. Эти вроде бы простые слова, сказанные столь убедительно, расширяют перспективу, и сейчас, пользуясь словом *modern*, мы продолжаем разгадывать суть этой эпохи.

В установочном докладе М. И. Свидерской (МГУ; ГИИ, Москва) «XVII век в истории и культуре Европы — первое современное (*modern*) столетие» было дано ясное и подробное обобщение целой эпохи, ставшее важным введением к конференции, которое задало ее уровень и тон. В нем была раскрыта эпохальная значимость XVII столетия как начала Нового времени, отмеченного глубокими, философскими и научными открытиями, было особо подчеркнуто, что рубеж XVI–XVII веков, обозначивший переход к буржуазному укладу, изменил представления о мире и человеке.

Особое внимание М. И. Свидерская уделила становлению новой научной парадигмы, основанной на эмпирическом наблюдении и математических расчетах. В докладе были названы ключевые фигуры научной революции — Галилей, Кеплер и Ньютон, чьи

открытия кардинально изменили восприятие Вселенной. Важнейшим аспектом рассмотрения стал конфликт между новым научным мировоззрением и традиционными религиозными представлениями, вызвавший мощный интеллектуальный и философский «взрыв». Докладчиком были упомянуты имена великих мыслителей эпохи, таких как Бэкон, Спиноза, Декарт, Гоббс, Лейбниц, идеи которых способствовали развитию европейской философской мысли.

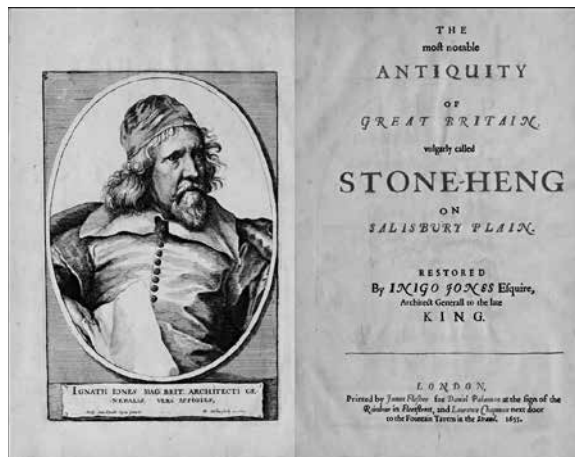
XVII век был отмечен значительными культурными преобразованиями, охватившими все сферы искусства. «Европа около 1600 года» охарактеризовалась дальнейшим процессом распада прежде единого художественного процесса на отдельные стили, течения, направления, различающиеся не только формально, но и идеологически. Был рассмотрен процесс перехода от маньеризма к барокко и классицизму, отразивший кризис старых стилевых форм и рождение новых эстетических идеалов. Особое внимание было уделено академизму и его видным представителям — братьям Карраччи, Гвидо Рени, Гверчино, определившими консервативный и образовательный вектор этого направления, тиражировавшего античные и ренессансные образцы и создавшего нормативную систему художественного обучения. Значительный акцент был сделан на реализме XVII века, представленном в первую очередь творчеством Караваджо, а также такими мастерами, как Веласкес, Рибера, Сурбаран, Халс, Рембрандт, Вермер, Жорж де Латур, Луи Ленен. На примере творчества Караваджо было продемонстрировано становление реализма и нового типа художественного видения, основанного на изображении реальной жизни и драматической игре света и тени. Особо была подчеркнута значимость реализма Караваджо, который предложил современникам новое понимание жизненной правды и эстетической ценности повседневной жизни, выражающее индивидуальный взгляд художника на мир.

Также была поднята тема театральной и музыкальной культуры XVII века. Это было время формирования новых музыкальных форм — прелюдий, фантазий, токкат, сюит, сонат и концертов (Монтеверди, Люлли, Перселл, Рамо, Свелинк, Вивальди) и того, что называется «Золотой век театра»: английского (зрелый и поздний Шекспир, яacobитская драма); французского (Корнель, Расин, Мольер); испанского (Хуан Аларкон, Тирсо де Молина, Кальдерон). Итальянский театр с импровизационной *commedia dell'arte* вышел за пределы Италии

и стал общеевропейским явлением. В Германии произошел переход от латинского театра к немецкому (А. Грифиус, М. Опиц, Д. К. Лознштейн, К. Вейзе). Театр «под крышей» со сценой-коробкой и меняющимися декорациями, где действовали актеры профессиональных трупп, стал «мировой моделью бытия», новой, типичной для эпохи формой синтеза искусств, основанного на прямом взаимодействии разных видов творчества, в отличие от ренессансного картинного синтеза на почве моноискусства — живописи.

В заключение М. И. Свидерская подчеркнула значение XVII века как эпохи, которая заложила основы современной европейской цивилизации, оказавшейся на пересечении традиционных и инновационных тенденций. Было раскрыто, как возникшие в этот период противоречия между наукой и религией, индивидуализмом и коллективизмом, новаторством и консерватизмом сформировали уникальный культурно-исторический контекст.

Далее слово было предоставлено А. А. Кротову (МГУ, Москва), который выступил с докладом «Мольер и философский скептицизм XVII века», в котором было проанализировано воздействие творчества комедиографа «Великого века» на мировосприятие Пьера Бейля. Автором было подчеркнуто, что подобная постановка вопроса возможна лишь в рамках комплексного взгляда на культуру рассматриваемой эпохи, она носит многомерный характер. Вопрос о взаимодействии идей скептицизма и драматургии в XVII столетии чрезвычайно важен для уточнения некоторых аспектов развития интеллектуальной культуры Нового времени. В докладе были рассмотрены прямые и косвенные суждения выдающегося скептика о пьесах Мольера, а также раскрыта их общая оценка, которую Бейль высказывал в сравнении с античной драматургией. Примечательно, что именно Пьер Бейль является ключевой фигурой для современной оценки скептицизма XVII века, причем фигурой итоговой, подводящей черту в развитии этого философского направления. Автором были рассмотрены различные аспекты его мировоззренческой позиции — его рассуждения об атеизме и метафизике (в «Историческом и критическом словаре», 1697), оказавшем влияние на развитие антирелигиозных и материалистических идей в XVIII–XIX веках, о трудах Мольера, ибо мысли самого Бейля находят отражение в творчестве драматурга, и он важен ему для демонстрации собственной позиции по отношению к античной культуре. В докладе было отмечено,



1. Самая примечательная Древность Великобритании, в просторечии называемая Стоун-Хенг, на Солсберийской равнине. Воссоздана Иниго Джонсом, эсквайром. Лондон, 1655. Фронтиспис и титульный лист

что, по мысли Бейля, Мольер равен или даже превосходит античных авторов (Аристофана, Теренция).

Сумма всех этих размышлений и деталей позволила рассмотреть один из важных аспектов общей концепции смысла жизни у Бейля. В докладе были сопоставлены мировоззренческие позиции, представленные двумя прославленными авторами, были выявлены элементы их сходства и различий. Автором было подчеркнуто, что обращение к подобного рода междисциплинарным сюжетам позволяет расширить привычные представления о культурно-философском контексте XVII века, раскрыв малоизученный аспект интеллектуальной истории того периода и подчеркнув важность изучения взаимодействия литературных и философских традиций в формировании европейского мировоззрения эпохи раннего Нового времени.

Доклад Д. О. Швидковского (МАРХИ; РАХ, Москва) «Дискуссия о Стоунхендже в Англии XVII столетия» также носил преимущественно теоретический характер и был посвящен вопросам восприятия и осмысления древности в рассматриваемую эпоху. В нем была про-

анализирована полемика вокруг Стоунхенджа, начавшаяся с публикации в 1655 году в Лондоне книги Иниго Джонса об этом мегалитическом памятнике. (Ил. 1.) Публикация вызвала бурные споры среди ученых, кульминацией которых стало опровержение Уолтера Чарлетона, и ответ ему ученика И. Джонса, Джона Уэбба.

Расхождение мнений И. Джонса и У. Чарлетона было весьма показательно для английской культуры XVII столетия. Полемика вокруг Стоунхенджа, переизданная в 1725 году, представляла собой первую крупную дискуссию в английской архитектурной теории Нового времени. Д. О. Швидковским было особо подчеркнуто, что она затронула важные вопросы соотношения античных идеалов и национальных особенностей и может рассматриваться как важный этап формирования теоретической рефлексии в британском зодчестве, заложивший основы для ее последующего развития, где имела место попытка синтеза классических канонов и «внеантичных» локальных традиций, представленных мегалитическим памятником.

В докладе также была затронута проблема авторства, так как до сих пор неясно, насколько значителен был вклад самого Иниго Джонса в книгу о Стоунхендже, или все же она преимущественно принадлежит перу Джона Уэбба. Однако, как было замечено, этот вопрос второстепенен по отношению к самой дискуссии, возникшей вслед за публикацией. Намного важнее было значение Стоунхенджа как национального символа — почему этот памятник приобрел такое большое значение для английской идентичности в середине XVII века, становясь объектом научного и общественного интереса?

В заключение было подчеркнуто, что эта дискуссия о национальной древности и древности идеальной привела к чрезвычайно важным последствиям, в частности, к расцвету неоготики и других направлений, которые получили развитие в Англии и изменили в определенной степени всю историю европейской архитектуры.

Выступление А. В. Рыкова (Институт истории СПбГУ, Санкт-Петербург) на тему «Река забвения, или Идентификация Рубенса: модернистские метафоры в ранней рецепции творчества художника» осветило отдельные аспекты мифологемы «художника без свойств» и другие вопросы протомодернистской эстетики в раннем восприятии мастера. По мнению автора, метафора Шарля Бодлера «Река забвения», связанная с психоаналитическими аспектами восприятия искусства, столь популярная в эпоху романтизма, оказывается

не менее значимой в XVII веке, когда появляется ориентация на новые способы восприятия культуры, в том числе и на бессознательное. А. В. Рыковым была представлена новая интерпретация классической теории искусства в контексте ее позднейшей модернистской трансформации и новейших достижений теоретического искусствознания, в частности Светланы Алперс, в чьих работах весьма убедительно связана проблематика романтизма, постмодернизма и эпохи Рубенса.

Внимание докладчика было сфокусировано на вопросах изменения восприятия и понимания творчества Рубенса в разные эпохи. Опираясь на труды Бальдассаре Кастильоне и его концепцию искусства как соединения универсальности и анонимности, где есть *sprezzatura* (раскованность, естественность), автор рассматривает ее у Рубенса в свете модернистских идей. В центре его внимания также оказывается парадоксальная оценка Роже де Пиля, утверждавшего отсутствие у Рубенса «личной манеры», в отличие от Джованни Пьетро Беллори, указывавшего на узнаваемость манеры художника. Эти противоположные точки зрения теоретиков искусства XVII века представлены как столкновение концепций анонимности художественного творчества и уникальной авторской манеры, отражающее более поздний по времени диалог классических и модернистских представлений об искусстве.

Обращаясь к таким источникам, как «Спор о древних и новых», труды Роже де Пиля, Вильгельма Гейнзе, Бодлера, Ницше, Ипполита Тэна, А. В. Рыков демонстрирует, как в конце концов модернистские идеи повлияли на интерпретацию искусства Рубенса, какую роль играют модернистские метафоры («Река забвения», «Амнезия», «Наркотическое опьянение»), используемые для описания рецепции Рубенса в формировании его образа в истории искусства, и как эти метафоры помогают понять его место в художественной традиции.

Немаловажным аспектом стало выявление связи творчества Рубенса, который рассматривается как идеальная фигура, связывающая классическую и романтическую эпохи, с последующими художественными течениями. Проследивая эволюцию интерпретаций творчества Рубенса в истории искусствоведческой мысли и роль модернистских концепций, автор на примере творчества великого фламандца подходит к проблеме конвергенции классического и современного.

Доклад К. Л. Лукичевой (ГИИ, Москва) «Век XVII или век XIX: проблема генезиса реализма в теории С. Алперс и Л. Нохлин» стал

своего рода продолжением рефлексии об искусстве исследуемого периода в контексте современных искусствоведческих теорий. Он был посвящен дискуссии о происхождении реализма, которая развернулась в последней четверти XX века между американскими исследователями Светланой Алперс и Линдой Нохлин. Обе теории появились фактически одновременно и отразили во многом противоположные взгляды не только на время и место рождения реализма, но и на его сущность. Автор анализировала их подходы, выявляла различия в трактовке реализма как художественного направления, предлагая сравнительную характеристику концепций о его генезисе.

Согласно С. Алперс, реализм зародился в XVII веке и проявился в живописи Караваджо, Веласкеса, Вермера и Рембрандта. Она выделяет три ключевые характеристики реалистической репрезентации этого периода: имитация, описание и остановка нарратива, что противопоставляется традиционному нарративному искусству Возрождения. Алперс связывает XVII век прежде всего с голландской живописью и с развитием нового «реалистического режима репрезентации», который позднее повлиял на художников XIX века.

Л. Нохлин, напротив, утверждает, что реализм как стиль сформировался только в XIX веке, во многом благодаря позитивистским установкам эпохи и принципу объективного наблюдения. Она связывает реализм с осмыслением социальной действительности и повседневности, а также со взглядами и ролью Гюстава Курбе. Нохлин специфически оценивает реализм исторической живописи, подчеркивая, что он очень часто не ориентирован на фиксацию реальной жизни, а подчинен идеологическим задачам.

Основная проблематика доклада заключалась в определении хронологических границ и концептуального ядра реализма. Автором поднимались следующие вопросы: является ли реализм стилем, возникшим в XIX веке (как полагает Нохлин), или же он имеет более глубокие корни в живописи XVII века (как утверждает Алперс); насколько корректно переносить термин «реализм» на искусство XVII века, если художественная репрезентация в то время имела иные философские и социальные основания; как соотносятся реализм и нарративность (является ли остановка нарратива, о которой пишет Алперс, признаком реализма или лишь одной из его форм); может ли реализм существовать без позитивистского взгляда на мир, предложенного художниками XIX века. В итоге К. Л. Лукичева

иллюстрирует два противоположных подхода к генезису реализма через анализ живописи XVII и XIX веков и приходит к выводу, что обе модели — Алперс и Нохлин — строятся в какой-то степени на умозрительных схемах, оставляя вопрос о сущности реализма открытым.

Следующий блок докладов был посвящен искусству театра и музыки XVII столетия. Е. А. Артамонова (МФТИ; ГИИ, Москва) представила результаты своего исследования «В тени великих. Хуан Баутиста Диаманте и испанский театр XVII века», связанного с испанским драматургом XVII века Х. Б. Диаманте, имя которого долгое время не выходило на авансцену на фоне таких признанных классиков, как Лопе де Вега и Педро Кальдерон. Его творчество было рассмотрено в контексте соавторства, влияния античного и французского театра, а также его личной биографии.

Е. А. Артамонова подчеркнула, что Диаманте, будучи автором множества пьес, музыкальных представлений и комедий, нередко адаптировал и заимствовал французские и античные сюжеты, что ставит под сомнение представление о «чистоте» испанской драматургической традиции. В связи с этим она поставила под вопрос устоявшееся деление на «великих» и «второстепенных», показывая, что в испанском театре XVII века многие фигуры остались в тени крупных имен. Не менее значимой, с ее точки зрения, оказывается и проблема соавторства как недооцененного феномена. Диаманте работал совместно с различными драматургами, включая Кальдерона, но при этом его вклад в театральную традицию до сих пор остается недостаточно признанным. В докладе была подчеркнута важность соавторства, весьма характерная для испанского театра Золотого века, которая ранее игнорировалась.

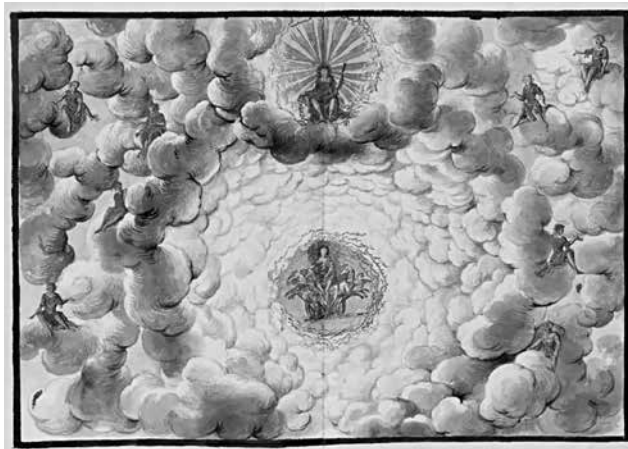
Автором также была отмечена фрагментарность знаний о второстепенных драматургах того периода. Немаловажной частью ее сообщения стала биография Диаманте: его связи с преступным миром, криминальные эпизоды, участие в дуэлях и скандалах, а также последующее вступление в религиозный орден как способ получения пенсии.

В изучении заявленной темы отдельного внимания заслуживает проблема источников и архивных данных. Е. А. Артамонова указала на их разрозненность и фрагментарность. Многие произведения и по сей день остаются неисследованными, не переведенными на русский язык, а их авторство требует дополнительных подтверждений.

Использование цифровых технологий для анализа архивных данных, благодаря которым стало возможно работать с ранее плохо читаемыми или труднодоступными документами, сегодня становится важным трендом. Доклад Е. А. Артамоновой поднял вопрос о пересмотре исследовательского подхода к периферийным фигурам испанского театра XVII века и продемонстрировал, что их творчество заслуживает не меньшего внимания, чем произведения признанных классиков.

Выступление Н. Ю. Вавилиной (ГИИ; ГИТИС, Москва) «Ночь и день в сценографии французских балетов XVII века» было посвящено сценографическим и технологическим аспектам театрального освещения во французских балетах XVII века. Акцент был сделан на антитезе «дня и ночи» в придворных постановках: как художники и инженеры создавали эффекты ночного мрака и дневного света в условиях отсутствия электричества, какие технические приемы использовали для затемнения сцены, имитации луны, солнца, зари. Н. Ю. Вавилина уделила особое внимание итальянскому влиянию, включая технологии сценического освещения, привезенные во Францию мастерами, связанными с Джованни Лоренцо Бернини, а также роли театрального художника в создании сложных визуальных эффектов, которые усиливали символическое и смысловое значение сцен. В докладе были подробно рассмотрены работы Томмазо Франчини («Балет Мадам, или Триумф Минервы» 19 и 22 марта 1615 года, «Освобождение Ринальдо» 29 января 1617 года), а также придворные постановки Джакомо Торелли и стоящий особняком в силу своей политической значимости «Королевский балет Ночи» 23 февраля 1653 года. (Ил. 2.) В исследовании сравнивалось, как ночь использовалась в драматических и комических постановках, отмечая, что ее изображение часто достигалось не столько техническими средствами, сколько актерской игрой и драматургическими приемами. Однако в королевских балетах, таких как постановки в Пале-Рояле, сценографическая репрезентация дня и ночи требовала сложной машинерии, детальные описания которой можно встретить крайне редко.

Немалую сложность в изучении вопроса представляет недостаток информации о сценографических технологиях. Вопреки обилию восторженных описаний спектаклей XVII века, сведения о технических аспектах сценографии остаются фрагментарными. Многие механизмы, включая эффекты постепенного затемнения и восхода солнца, не задокументированы. Был особо отмечен вклад итальянских



2. Анри де Жиссе (приписывается)
Эскиз декорации с изображением
Славы Солнца для Королевского балета
Ночи. 1653
Бумага, тушь, гуашь, акварель.
28,3 × 39,8
Уоддесдон Мэнор, Англия

мастеров, особенно Джованни Лоренцо Бернини и его учеников, в развитие сценографии во Франции — их технические находки, включая «машину солнца» и «машину луны», были новаторскими, но их точное устройство остается загадкой.

Еще одним аспектом, важным для понимания темы, оказывает роль театрального художника. В придворных балетах художник становился ключевой фигурой, отвечающей за визуальные метафоры власти и порядка. В них символика света и тьмы имела не только эстетическое, но и политическое значение. Например, восход солнца мог символизировать власть монарха, а ночь — угрозу, преодоленную его мудростью. Доклад Н. Ю. Вавилиной не только осветил заявленную проблематику, но и поднял вопрос о необходимости дальнейшего изучения сценографических технологий XVII века и их влияния на театр последующих эпох.

Тема, представленная А. Р. Стариковой (ГИИ, Москва) «Иоганн Фельтен — реформатор немецкой сцены» погрузила участников конференции в театральный мир Германии XVII века. В ней было

рассмотрено влияние англоязычных трупп, заложивших основы национальной исполнительской манеры, а также эволюция немецкого сценического искусства под воздействием иностранных традиций. Ключевой фигурой исследования стал Иоганн Фельтен, внесший неоспоримый вклад в развитие немецкого театра. В связи с этим особое внимание было уделено его образованию, профессиональному становлению и реформаторской деятельности. Автор проанализировала не только его роль в модернизации репертуара, но и влияние французского классицизма на немецкий театр, отход от традиционных «главных государственных действий», расширение участия женщин в спектакле. Было также подчеркнуто влияние Фельтена на формирование актерского мастерства и драматургического канона.

Основной проблематикой, поднятой в докладе, стало противоречие между традиционной немецкой театральной практикой XVII века, основанной на импровизационной комедии с преобладанием фигуры Пикельгеринга, и новыми тенденциями, ориентированными на французский классицизм и упорядоченный драматический театр. Фельтен был представлен как реформатор немецкой сцены (актерского мастерства и репертуара), который сделал основой труппы литературную драму. В ходе доклада было продемонстрировано, как он также одним из первых начал ставить французскую классицистскую драматургию (в немецком переводе, отличавшемся от оригинальной пьесы), предпочитая пьесы Мольера, в то время не известные немецкому зрителю. Обращение к французскому классицизму было вызвано прогрессивным стремлением Фельтена преобразовать немецкую сцену, способствуя интеграции европейских театральных достижений, что в итоге заложило основы для последующего развития немецкого драматического искусства.

Автором также были затронуты вопросы культурного обмена, языковых барьеров, сложности восприятия нового театрального стиля публикой, а также персоналии реформаторов и их роль в процессе институционализации немецкого театра.

Утреннее заседание конференции завершил доклад Л. В. Кириллиной (ГИИ; МГК, Москва) «Музыкальная космология А. Кирхера», в котором был представлен разбор музыкально-космологических идей этого немецкого ученого, иезуита и энциклопедиста, автора фундаментального труда *Musurgia Universalis* (Рим, 1650) — он продолжил линию трактатов, сочетавших астрономию и математику



3–4. Атанасиус Кирхер. *Musurgia Universalis*. Рим, 1650
Фронтиспис и титульный лист

с теорией музыки (*Harmonices mundi* Иоганнеса Кеплера, 1619, и *Harmonie universelle* Марена Мерсенна, 1636–37). (Ил. 3–4.) В анализе концепции его музыкальной космологии основное внимание было сосредоточено на трактате *Musurgia Universalis*, который представляет собой всесторонний труд о музыке, включающий как практические, так и теоретико-философские аспекты. Кирхер рассматривал музыку не только как искусство, но и как универсальную науку, пронизывающую все уровни мироздания — от небесных сфер и ангельских хоров до человеческой души и природы.

Л. В. Кириллиной был сделан особый акцент на связях музыкальной теории XVII века с астрономией, богословием, метафизикой и политической философией. Было показано, как барочная концепция музыки была основана на традиции Боэция: *musica mundana* (космическая музыка), *musica humana* (гармония человеческого тела и общества) и *musica instrumentalis* (земная, звучащая музыка). В этом контексте были проанализированы идеи Кирхера о божественной гармонии, уподобляющей Вселенную музыкальному инструменту (органу с десятью регистрами, на котором играет Бог) и музыкальной гармонии, которую он интерпретировал не только как отражение

божественного замысла, но и как продолжение традиций Пифагора, Платона и Кеплера.

Особое место в докладе было отведено иллюстрациям из *Musurgia Universalis*, визуализирующим идеи музыкальной космологии. Эти гравюры демонстрируют сложную систему соответствий между небесными и земными явлениями, природными элементами и музыкальными интервалами. Автором было подчеркнуто, что, несмотря на обилие числовых расчетов, диаграмм и ссылок на авторитетов, труды Кирхера во многом представляют собой не строго научные исследования, а оригинальные художественно-метафизические построения, что делает его трактат чрезвычайно важным для понимания концепции музыки в эпоху барокко.

Вечернее заседание конференции было целиком отдано рассмотрению проблем культуры XVII века в сфере изобразительного искусства и архитектуры. Исследование, которое представила Е. А. Ефимова (МГУ, Москва), «Никола Пуссен, Кассиано даль Поццо и ренессансные традиции изучения античности», было посвящено вовлеченности Пуссена в антиковедческие исследования, влиянию коллекции даль Поццо на художественную мысль того времени, а также вопросам атрибуции, связанным с данной проблематикой. Было рассмотрено участие Пуссена и некоторых других французских мастеров в составлении коллекции «Бумажного музея» Кассиано даль Поццо как систематизированного собрания изображений античности, а также продолжение в нем традиций, сложившихся в середине XVI века, в частности, штудий витрувианской академии Клаудио Толемеи и антикварных трудов Пирро Лигорио.

Основное внимание было уделено альбомам архитектурных и археологических рисунков XVI–XVII веков, их роли в интеллектуальной среде XVII столетия, а также их возможному влиянию на творчество Пуссена. Е. А. Ефимова начала свое выступление с анализа трех альбомов из коллекции французского архитектора, критика, собирателя архитектурной графики и историка искусства XIX века Ипполита Детаейра, ныне хранящихся в Государственном Эрмитаже. В ходе работы ею был обнаружен сборник рисунков XVI века в Государственных музеях Берлина, который оказался связанным с кругом Кассиано даль Поццо. (Ил. 5.) Этот альбом был представлен как возможный источник для «Бумажного музея» К. даль Поццо. Одним из ключевых вопросов исследования стала



5. Неизвестный художник
Ионическая капитель
с маскаронами. Около 1540
Государственные музеи,
Библиотека искусств,
Берлин, inv. Oz 114, fol. 10



6. Жорж де Латур. Раскаяние
св. Петра. 1645
Холст, масло. 114 × 95
Музей изящных искусств, Кливленд

гипотетическая принадлежность альбома Пуссену, так как храни-
тельная надпись указывает на его возможное происхождение из кол-
лекции художника. Однако детальное изучение рисунков показало,
что они не соответствуют напрямую интересам и стилю Пуссена.
Вместо этого они, скорее, отражают тенденции систематического
изучения античности, характерные для интеллектуального круга,
в который входили даль Поццо и французские архитекторы.

Доклад завершила смелая гипотеза — возможно, один из аль-
бомов с архитектурными зарисовками, связанных с берлинским
собранием, был скопирован самим Пуссеном. И хотя этому нет пря-
мых доказательств, качество рисунков и их свободная манера работы
тоном позволяют выдвинуть именно такую версию.

Доклад М. А. Демидовой (ГИИ, Москва) «Традиционное и “новое”
в символических образах Жоржа де Латура» был посвящен анали-
зу различных видов символов в живописи лотарингского мастера.
Автор обратила внимание на тенденцию к метафорическому мышле-
нию, характерную для западноевропейского искусства того времени,

и рассмотрела влияние как скрытого символизма, идущего от север-
ной живописи XV столетия, так и эмблематических трактатов XVI–
XVII веков, в которых элементы окружающего мира приобретали
глубокий аллегорический смысл. Проявления этой системы художе-
ственного мышления в творчестве Латура свидетельствуют, по мне-
нию докладчика, о связи с традиционным методом семантического
наполнения образов.

Под предложенным углом зрения в докладе был рассмотрен ряд
работ лотарингского художника: «Кающаяся Мария Магдалина» (око-
ло 1640, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Раскаяние св. Петра» (1645,
Музей изящных искусств, Кливленд; ил. 6), «Явление ангела св. Иоси-
фу» (около 1640, Музей изящных искусств, Нант). Одним из ракурсов
темы стала символика света и тьмы, которая занимает в живописи
художника особое место. Световые контрасты в его произведениях
не только создают драматическое освещение, но и несут глубокий
смысл, связанный с мистической традицией позднего XVI века. Ночь
у Латура не является воплощением порока или ада, а становится вре-
менем духовного прозрения и молитвы. Несмотря на внешнюю лако-
ничность композиций и аскетичный реализм произведений Латура,
исследователи отмечают аллегорическую значимость каждой детали.
Многое в его картинах перекликается с визуальными кодами иску-
ства: череп, зеркало, свеча, фонарь, жемчужные украшения, книги,
даже свечные ножницы соответствуют символическим значениям,
принятым в проповеднической литературе и эмблематике барокко.

Помимо этого метода, который был назван докладчиком «нарра-
тивным», было указано, что художник в своих зрелых произведениях
предпринял сокращение не только элементов окружающей обстанов-
ки, но и многих натуралистических подробностей, которые при-
влекали его на раннем этапе творчества (как, например, в картинах
с изображениями рылейщиков или в так называемой серии апосто-
лов из Альби). Анализируя использование различных формальных
элементов в картинах «Новорожденный» (1646–1648, Музей изящных
искусств, Ренн) и «Иов и его жена» (конец 1640-х — начало 1650-х,
Музей старинного и современного искусства, Эпиналь), автор докла-
да отметила, что Латур преобразовывал реалистическую трактовку,
усиливая эмоциональную и религиозную выразительность образов.
Этот метод, несмотря на определенную связь с эпохой Средневековья,
был назван «новым», так как подобное подчинение жизнеподобия

спиритуальному содержанию произведения в эпоху расцвета натуралистической живописи караваджистов кажется настоящим новаторством и указывает на уникальность творческой позиции лотарингского мастера среди современных ему художников.

В выступлении П. К. Анциферовой (ГЭ, Санкт-Петербург) «Итальянизм и католицизм: голландский натюрморт в городе Утрехте в первой половине XVII века» были рассмотрены особенности развития натюрморта в утрехтской провинции, так как этот жанр развивался там в уникальных условиях. Город, где значительная часть населения исповедовала католицизм, несмотря на официальное господство кальвинизма, стал своеобразным анклавом религиозного искусства в протестантских Северных Нидерландах. В то время как религиозная живопись в других городах переживала кризис после иконоборчества, в Утрехте подпольные католические церкви активно заказывали росписи, а художники находили способы реализовывать заказы на произведения сакрального искусства. Однако натюрморт как жанр здесь не получил широкого распространения, что отличает Утрехт от других центров голландской живописи.

Автором было отмечено, что на развитие утрехтского искусства повлияло два ключевых фактора: во-первых, сильное католическое присутствие, определявшее спрос на те или иные типы живописи, а во-вторых, влияние итальянской художественной традиции. В 1620-х годах в Утрехте возникло течение «утрехтского караваджизма», связанное с возвращением голландских художников из Рима. Их интерес к светотени, контрасту и драматизму композиции сказался не только на жанровых сценах, но и на отдельных направлениях натюрморта, в частности на охотничьем натюрморте. Через творчество Яна Баптиста Веникса и его сына Яна Веникса Младшего итальянская традиция нашла свое отражение в натюрморте Утрехта.

Проблематика доклада была связана с выявлением специфики утрехтского натюрморта в контексте религиозной и художественной ситуации города. Было показано, как в городе, разрываемом между католицизмом и протестантизмом, складывались предпочтения в искусстве, почему натюрморт не стал доминирующим жанром, несмотря на его популярность в других частях Голландии. Также был рассмотрен вопрос о том, в какой степени итальянские влияния, принесенные утрехтскими караваджистами, сказались на натюрморте. Не менее интересным был затронутый автором аспект взаимо-

действия католических художников и протестантских заказчиков, и мог ли натюрморт стать средством художественного компромисса. Все эти вопросы помогли раскрыть дуалистическую природу развития натюрморта в Утрехте, который оказался на пересечении религиозных и художественных явлений — влияния итальянской живописи и сохранения католицизма в протестантской стране.

Следующий доклад был также посвящен искусству Нидерландов. В выступлении В. О. Статкевича «Реминисценции демонических мотивов Иеронима Босха в живописи Давида Тенирса Младшего. К вопросу о специфике жанра *Spoockerij* во фламандской живописи XVII столетия» была раскрыта специфика жанра *Spoockerij* и его связь с традицией изображения демонических мотивов, уходящей корнями в искусство Иеронима Босха. Докладчик продемонстрировал, что в творчестве Давида Тенирса Младшего прослеживаются элементы как босховской традиции, так и мотивы, характерные для искусства Питера Брейгеля Старшего.

Жанр *Spoockerij*, распространившийся в Нидерландах XVII века, объединял изображения демонических существ, сцены колдовства и искушения святых, которые нередко дополнялись гротескными и комическими элементами. Эти особенности сближали его с поджанром *Drollery*, в котором демоническое осмыслялось в шуточной манере. В докладе было показано, что важную роль в формировании границ жанра *Spoockerij* сыграли труды Карела ван Мандера, Корнелиса де Би и Арнольда Хоубракена, чьи описания связывали этот поджанр с традицией, идущей от Босха и Брейгеля.

Докладчик подробно остановился на примерах произведений Давида Тенирса Младшего, особенно на многочисленных вариантах сцены «Искушение святого Антония», насыщенных аллегориями семи смертных грехов, демонологическими сюжетами и символикой, восходящей к Босху и Брейгелю. Показано, что Тенирс Младший активно заимствовал мотивы из гравюр по рисункам Питера Брейгеля Старшего, творчески перерабатывая их в своих работах. Среди таких элементов выделяются образы демонических существ, аллегорические фигуры пороков, фантастические животные и сцены шабашей.

Особое внимание в докладе было уделено многообразию смысловых пластов в живописи Тенирса. Помимо демонологической тематики жанр *Spoockerij* включал элементы социальной сатиры,

фольклорные мотивы и фантастические сюжеты, что делало его сложным и многослойным явлением в искусстве Фландрии XVII века.

В докладе Л. А. Чечик (ЕУСПб, Санкт-Петербург) «Отношения между Венецией и Ираном в начале XVII века через историю одной картины. “Дождь Марино Гримани принимает персидских послов” Габриэле Калиари» была раскрыта значимость дипломатических контактов между Республикой Святого Марка и Сефевидским Ираном на рубеже XVI–XVII веков. Исследование было сосредоточено на картине Габриэле Калиари — малоизвестного художника, сына знаменитого Паоло Веронезе. (Ил. 7.)

Автором было показано, что полотно «Дождь Марино Гримани принимает персидских послов», созданное в 1603 году, отражает не только конкретное историческое событие — прием венецианским дожем посольства шаха Аббаса Великого — но и более широкий контекст международных отношений того времени. Визит персидских дипломатов происходил на фоне нарастания угрозы со стороны Османской империи, что побуждало Венецию искать союзников на Востоке.

Л. А. Чечик рассмотрела историческую предысторию венецианско-персидских контактов, подчеркнув, что дипломатические миссии между этими государствами были редкими, но каждая из них становилась значимым событием. Показано, что Сефевидские послы привозили в Венецию ценные подарки, в частности шелковые гобелены, изготовленные в дворцовых мастерских города Исфахан. Одним из таких даров стала ювелирная вышивка с образом Благовещения, врученная дожу в 1600 году. Спустя три года венецианскому правителю был преподнесен еще один роскошный дар, запечатленный на картине Калиари.

Было продемонстрировано, что картина несет не только художественную, но и политическую нагрузку, представляя Венецию как влиятельного игрока на международной арене. Полотно наполнено символикой, отражающей баланс сил между европейскими и восточными государствами, а также демонстрирует мастерство Калиари как портретиста и мастера монументальной композиции. Особое внимание было уделено роли Габриэле Калиари как представителя художественной династии Веронезе, а также значению самой картины в контексте венецианско-персидских дипломатических связей начала XVII века.

Ю. И. Арутюнян (СПбАХ; СПбГИК, Санкт-Петербург) в своем сообщении «Образы Средневековья в архитектурной графике Этьена Мартелланжа (1569–1641)» рассмотрела художественную и культурную значимость графического наследия этого французского архитектора и художника. Ею было показано, что архитектурная графика Мартелланжа представляет собой сложное и многослойное явление, в котором сочетаются художественные, профессиональные и историко-культурные аспекты.

Творчество Этьена Мартелланжа было тесно связано с его деятельностью как архитектора Ордена иезуитов и многочисленными поездками по Франции, в ходе которых он создавал детальные зарисовки средневековых построек. Эти рисунки включают как виды конкретных зданий, так и панорамные изображения городов, а также объединяющие элементы архитектуры и ландшафта. В докладе было раскрыто, что мастер часто обращался к готическим сооружениям, которые он изображал как знаки прошлого, символы древности, власти и связи с христианским наследием. (Ил. 8.)

Особое внимание было уделено типологии изображений Мартелланжа. Его графика охватывает широкий спектр тем: от общих видов зданий и фрагментов архитектуры до панорамных перспектив, сцен строительства и изображений храмов в процессе восстановления. Важной особенностью творчества Мартелланжа стало сочетание готических форм с элементами барочной стилистики, что отражало характерные черты художественного мышления XVII века.

В графике Мартелланжа прослеживается особый интерес к пространственным структурам и динамике. Мастер активно использовал контрасты планов, диагональные ракурсы и акцентировал вертикальные доминанты, что сближает его творчество с приемами маньеризма у итальянских и французских мастеров. Были продемонстрированы примеры стилизации готики в рисунках Мартелланжа, где элементы архитектуры нередко сочетались с природными мотивами, такими как скалы или деревья, создавая впечатление органического единства постройки с ландшафтом.

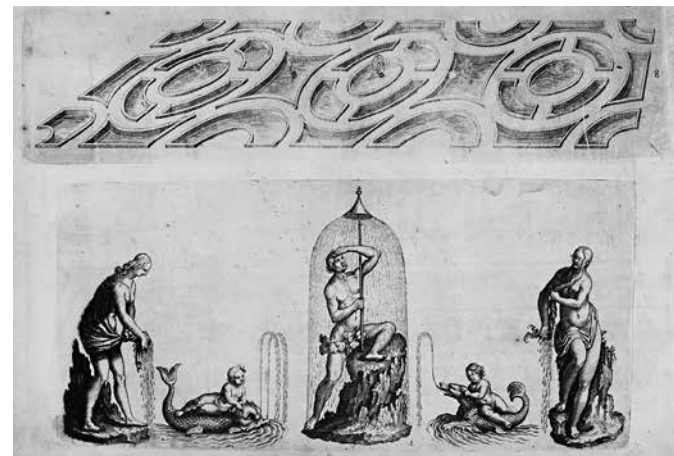
В докладе была рассмотрена проблема восприятия готической архитектуры в культуре XVII века как образа мира, где царствует признанное разнообразие, был также затронут сложный вопрос о переходном этапе, отсутствии границ стилей, методе свободного комбинирования как приеме архитектора той эпохи. Ю. И. Арутюнян



7. Габриэле Калиари. *Дож Марино Гримани принимает персидских послов*. 1603
Холст, масло. 367 × 527
Палаццо Дукале, Венеция



8. Этьен Мартелланж
Вид на церковь Св. Михаила в Дижоне. 1615
Бумага, тушь, перо. 39,1 × 55,2
Национальная библиотека Франции, Париж



9. Саломон де Кос. *Водный партер*
Лист из брошюры *Hortus Palatinus A Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae Exstructus*. Франкфурт, 1620

убедительно показала, что графика Мартелланжа стала важным звеном в процессе переосмысления средневекового наследия и формирования нового взгляда на архитектурные традиции прошлого.

В следующем выступлении, которое представляло совместное исследование А. Ю. Королевой (НИИ РАХ; РАЖВиЗ, Москва) и Е. А. Егоровой (РАЖВиЗ, Москва) «Живописные гравюры». Джованни Бенедетто Кастильоне — первый художник монотипии», была раскрыта деятельность этого выдающегося итальянского мастера XVII века, с именем которого связано появление и развитие техники монотипии. Авторы сосредоточились на художественных особенностях этой техники, выявив ее инновационный характер и выразительные возможности.

А. Ю. Королевой, которая представляла исследование, было продемонстрировано, что монотипия, вопреки своей нетиражной природе, предоставляла художнику широкий спектр художествен-

ных решений, позволяя сочетать элементы живописи и графики. Она рассмотрела конкретные примеры печатных листов Кастильоне, выявив их прототипы как в итальянской живописи, так и в творчестве Рембрандта и фламандских мастеров, убедительно показав, что Кастильоне творчески переосмысливал заимствованные мотивы, добываясь новых выразительных эффектов с помощью особенностей техники монотипии.

Отдельное внимание было уделено роли культурной среды Генуи и Рима, в которой формировался Кастильоне. В Генуе он познакомился с фламандскими мастерами, а пребывание в Риме дало ему возможность изучить классическое наследие и прогрессивные идеи своего времени. Демонстрация влияний как итальянской академической школы, так и экспрессивной манеры Бернини, а также приемов светотеневой моделировки, характерной для Рембрандта, позволила показать многогранность творческих поисков художника.

В технике монотипии была рассмотрена возможность коррекции рисунка непосредственно на печатной форме и работа с тональными градациями. Кастильоне развивал два варианта монотипии — традиционную и негативную. В последней он использовал метод удаления краски с поверхности доски для создания световых эффектов, что особенно выразительно проявилось в изображении ночных сцен и религиозных сюжетов.

В докладе был обоснован вывод о том, что монотипии Кастильоне стали не только новым техническим явлением в графике XVII века, но и средством глубокой художественной рефлексии, что позволило художнику трансформировать знакомые иконографические мотивы и создавать уникальные по эмоциональной насыщенности образы.

Проблематика восприятия готической архитектуры в английской культуре XVII века была поднята в докладе М. В. Соколовой (МГУ, Москва) «Церковная архитектура К. Рена: *Gothic Revival* или *Gothic Survival*?». Ключевой вопрос, который был поставлен автором исследования: следует ли рассматривать элементы готики в архитектуре Рена как сознательное обращение к национальному средневековому наследию (*Gothic Revival*) или как пережиток устоявшейся традиции (*Gothic Survival*)?

М. В. Соколовой было продемонстрировано, что интерес Рена к готике носил сложный и многогранный характер. С одной стороны, архитектор неоднократно заявлял о своем скептическом отношении к готическому стилю, называя его варварским, с другой стороны, Рен активно использовал готические элементы в своих проектах, что позволяло ему создавать выразительные образы, вписывающиеся в национальный архитектурный контекст.

Исследовательница также не обошла вниманием вопрос влияния на Рена его опыта пребывания в Оксфорде, где он тесно соприкасался с примерами средневековой архитектуры. Этот опыт сыграл важную роль в его способности органично сочетать готические формы с новыми конструктивными решениями. В частности, в докладе было рассмотрено, как Рен интегрировал элементы готической традиции при проектировании купола собора Св. Павла, стремясь сохранить связь с визуальными образами средневековой архитектуры, но в то же время привнести новые пространственные и конструктивные решения.

Был также освещен опыт Рена по перестройке и восстановлению лондонских приходских церквей после Великого пожара 1666 года. Автором было показано, что в этих проектах Рен стремился учитывать местные традиции, зачастую сохраняя готические элементы в экстерьере и интерьере храмов. Особое внимание было уделено практике имитации позднесредневековых форм в декоративной отделке интерьеров и созданию характерных башен-колоколен, сочетающих готические и классические элементы.

Таким образом, в докладе было обосновано, что обращение Рена к готическим формам не следует рассматривать исключительно как вынужденное следование традиции. Это было осознанное решение, направленное на создание выразительных архитектурных образов, отвечавших как требованиям времени, так и национальной художественной традиции.

В докладе Т. Г. Шовской (ГИИ, Москва) «До и после Версаля: сады Священной Римской империи XVII столетия» была представлена эволюция садово-паркового искусства в немецких княжествах. Было показано, что Версальский парк, ставший эталоном для всей Европы, явился кульминацией идей ландшафтной архитектуры, существовавшей до него. Были рассмотрены три ключевых примера садов Священной Римской империи XVII века: *Hortus Palatinus* в Гейдельберге, сад дворца «Императорская Фаворита» около Вены и горный парк около Касселя, ныне известный как Вильгельмсхёэ.

Особое внимание Т. Г. Шовская уделила саду *Hortus Palatinus*, созданному Саломоном де Косом в переходный период от эпохи Возрождения и маньеризма к барокко. (Ил. 9.) В этом саду, по словам автора, уже проявились черты нового художественного языка: сочетание ренессансной симметрии и символической программы, характерной для барокко. Было продемонстрировано, как данный сад воплощал рационалистические идеи наступившего Нового времени, транслируемые через образы Гермеса, Афины и Платоновых тел, символизирующих идеальный порядок и гармонию. В *Hortus Palatinus* были заложены идеи, позднее реализованные в Версале, включая четкие осевые композиции и декоративные элементы, предвосхищающие знаменитые «партеры из кружев».

Рассматривая сад дворца «Императорская Фаворита», докладчик подчеркнула итальянское влияние, связанное с деятельностью Элеоноры Гонзага, активно внедрявшей в австрийской столице элементы

мантуанских садов. При восстановлении этого сада после осады Вены французский архитектор Жан Треэ внес элементы, восходящие к версальским традициям, включая водные каскады и летний театр на воде.

Немецкая версия «версальской грандиозности» была представлена на примере горного парка в Касселе, воплотившаяся в масштабных водных каскадах, гротах и пространственных эффектах. Было подчеркнуто, что, несмотря на различие в масштабах и программах, все три рассмотренных объекта демонстрируют адаптацию идей Версаля на немецкой почве и отражают переход от маньеризма к барокко в садово-парковом искусстве.

Конференцию завершил доклад И. А. Поляковой (БФУ; ГБУК «Музей янтаря», Калининград) «Художественный янтарь XVII века как феномен европейской культуры», в котором было рассмотрено значение янтаря в материальной культуре Западной Европы XVII столетия, когда этот материал, занимая пограничное положение между минералом и органическим веществом, приобрел исключительную значимость как предмет роскоши, сакрального благочестия и научного интереса.

И. А. Полякова напомнила, что искусство обработки янтаря особенно интенсивно развивалось в Пруссии, которая в XVII веке стала ведущим центром производства изделий из этого материала. Там сформировались уникальные технологии его обработки, позволявшие создавать литургические предметы, дипломатические дары и декоративные изделия, подчеркивавшие высокий статус их владельцев и их роль в социально-политической жизни. Были продемонстрированы различные приемы обработки янтаря, включая токарную резьбу, инкрустацию и полировку, а также методы соединения тонких пластин без использования клея, что свидетельствовало о высоком уровне технического мастерства того времени. Особое внимание было уделено взаимодействию янтаря с другими художественными материалами, такими как кость, серебро и стекло, что позволяло художникам достигать сложных визуальных эффектов, ассоциируемых со светом, золотом и кровью Христа. Янтарные изделия создавали эффект сияния, что сделало их особенно востребованными в культовых и репрезентативных объектах барочной эпохи. В докладе было рассмотрено, как янтарь использовался в дипломатии, укрепляя престиж европейских дворов, включая российский,

где этот материал получил особое распространение в период правления Алексея Михайловича.

Особое внимание было уделено философским аспектам восприятия этого материала, в том числе идее его сакральности и статусу «истинного» прусского янтаря, то есть «правильного», чистого, что находило отражение в трактатах XVI–XVII веков. Также было рассмотрено, каким образом янтарь становился объектом научного изучения, средством художественного эксперимента и терапевтической ценности, когда его обработка и цветовые вариации трактовались в рамках концепции совершенства материала. В завершение было подчеркнуто, что XVII век стал временем «великой янтарной моды», уникального периода, который впоследствии не повторился. Янтарь оказался на пересечении искусства, науки и политики, превращаясь из природного материала в знаковый элемент европейской культуры.

Проведенная конференция отчетливо продемонстрировала, что XVII столетие стало эпохой, когда западноевропейское искусство переживало расцвет новой эстетики, заложив основы для развития художественных идей в последующие века. Разнообразие тем докладов и поднятых в них проблем осветило многие ключевые моменты развития западноевропейской культуры этого периода, как глобального, так и частного порядка, и позволило рассмотреть его как время формирования той ее структуры — мира идей, с конфликтной природой художественного образа, растущим доминированием музыки и зрелищного начала, которая во многом сохраняется и до наших дней.