

**Международная
научная конференция
«Западноевропейский
пейзаж XVII–XVIII веков:
к 400-летию юбилею
Сальватора Розы (1615–1673)
и Гаспара Дюге (1615–1675)»**

Государственный институт
искусствознания, Фонд *In Artibus*,
Москва, 1 декабря 2015

Надежда Проказина

2015 год стал юбилейным для двух выдающихся художников XVII столетия: в 1615 году родились — Сальватор Роза в Неаполе и Гаспар Дюге в Риме. Итальянец и француз — их пути пересеклись в Риме, в котором, практически не покидая его, жил и работал Дюге и где важные для своего творчества годы (1635–1639, 1649–1675) провел Роза. Их интересы в живописи сошлись в области пейзажа, внимание к которому в XVII веке существенно возросло как среди художников, так и среди коллекционеров. В Риме над раскрытием возможностей этого жанра работали такие мастера старшего поколения, как Никола Пуссен, Клод Лоррен, их коллеги из Голландии (так называемые *итальянцы*), регулярно приезжавшие в Вечный город для штудирования природы, и сами Роза и Дюге. В середине столетия возникла особая художественная среда, породившая феномен римского пейзажа.

400 лет — безусловно, достойный повод, чтобы еще раз обратить внимание на творчество этих мастеров. Осенью 2015 года в музее Сорренто открылась выставка картин раннего периода Сальватора Розы¹. За год до этого увидела свет фундаментальная монография Катерины Вольпи (одного из докладчиков конференции), посвященная

также неаполитанскому мастеру и ставшая первым каталогом резоне художника². К сожалению, практически никаких событий не было связано с юбилеем Дюге. Интерес и переоценка его творчества — видимо, дело будущего. И здесь важную роль играют исследования, в том числе и участников конференции, в частности Сары Кантор, готовящей на основе своей диссертации³ книгу о Дюге. Важную роль в изучении Дюге сыграла и Энн Сазерленд Харрис, также автор сообщения на чтениях, опубликовавшая большое исследование по атрибуции и методу работы художника в области рисунка⁴.

Одновременный юбилей художников, соприкосновение их интересов в живописи — все это стало поводом для конференции, посвященной как вопросам творчества Сальватора Розы и Гаспара Дюге, влиянию их искусства на современников и последователей, так и более широкой проблематике — развитию пейзажа в западноевропейском искусстве Нового времени. Научные чтения были организованы и проведены в тесном сотрудничестве двух институций — Государственного института искусствознания и некоммерческого фонда поддержки искусства *In Artibus*. Фонд показал выставку произведений Розы и Дюге из частных собраний и музеев России — ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственного Эрмитажа⁵. В пространстве выставки, в окружении картин, рисунков и гравюр и прошла конференция.

Конференцию с приветственными обращениями открыли директор Государственного института искусствознания Н. В. Сиповская и глава фонда *In Artibus* И. Б. Баженова.

С первым докладом «Пейзаж как жанр: типология и тематика (историко-теоретический аспект)» на чтениях выступила М. И. Сви-дерская (Государственный институт искусствознания, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва). Предваряя доклады участников, автор подчеркнула важность заявленной организаторами темы. Она отметила, что вопреки академической табели о рангах, отводившей пейзажу

1 *Il giovane Salvator Rosa. Gli inizi di un grande Maestro del '600 europeo*. Museo Correale di Sorrento, 7 novembre 2015 al 31 gennaio 2016.

2 Volpi C. *Salvator Rosa (1615–1673). "Pittore Famoso"*. Roma: Ugo Bozzi Editore, 2014.

3 Cantor S. *The Landscapes of Gaspard Dughet: Artistic Identity and Intellectual Formation in Seventeenth-Century Rome*. PhD, University of Maryland, 2013.

4 *Sutherland Harris A. Gaspard Dughet's Drawings: Fame and Function // Master Drawings*, Vol. XLVII, no. 3, 2009. Pp. 267–324.

5 «Вдохновленные Римом. К 400-летию Сальватора Розы и Гаспара Дюге». Фонд *In Artibus*, 28 ноября 2015–28 февраля 2016.



1. Сальватор Роза. *Скалистый пейзаж со строителями корабля и святым Антонием Падуанским, проповедующим рыбакам*
Холст, масло. 75,6 × 100,9
Собрание Инны Баженовой

второстепенную роль в иерархии живописных жанров, предмет конференции — не маргиналия истории искусства, а тот ключ, при помощи которого можно понять характер художественного контекста времени, так как, по точному наблюдению докладчика, именно через пейзаж художник и культура (от Ренессанса до Нового и Новейшего времени) наиболее непосредственно и непроизвольно «проговаривались» о себе, не прячась за лицами и повествованиями о событиях.

М. И. Свицерская предложила рассмотреть историю развития пейзажа в европейской живописи (от Средних веков до XX столетия) с точки зрения его связей с культурой времени. Функции пейзажа в картине менялись от декорации, фона, к представлению окружающей среды, формированию пространства, что было, по убеждению докладчика, прямым следствием смены культурных кодов и глубинных закономерностей видения той или иной эпохи, отдававшей предпочтение то натурной (объективной, естественной) тематической



2. Гаспар Дюге. *Пейзаж с удильщиком*
Холст, масло. 101 × 127
Государственный Эрмитаж

линии в представлении мотивов природы, с одной стороны, то фантазийной (сконструированной, архитектурно рациональной, математически артикулированной с помощью центральной перспективы) — с другой. Зародившись в искусстве Возрождения, обе линии пейзажа существовали в западноевропейской живописи как в обособленном параллелизме, так и в синтезе, откликаясь на атмосферу, царившую в художественной культуре того времени и ее глубинные задачи.

Доклад «Роза и Дюге. Два взгляда на пейзаж» Н. К. Серебряная (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) начала со слов, что «римская школа пейзажной живописи XVII столетия во многом своим развитием обязана Гаспару Дюге и Сальватору Розе». Расцвет пейзажа, как обратила внимание автор, был тогда не случаен — в век перемен, разлада идей и реальности, изменения после эпохи Возрождения привычных антропоцентрических связей человека с обществом и с Богом, осознания личностью собственной

незначительности, кризиса веры и поиска других путей познания. Именно такое время породило новый интерес к природе, не только как к месту действия, но как к живому пространству, что спровоцировало желание вчувствоваться в него и сродниться с ним. Эти процессы определили поэтические идеальные искания пейзажистов XVII века, а также обращение к идеям стоицизма и пантеизма.

В своем сообщении автор сосредоточилась на анализе путей формирования пейзажного видения каждого из художников, главным стало последовательное сравнение двух типов пейзажа — Розы и Дюге. Их видение гармонии в природе было глубоко индивидуально, противопоставлено официальному образцу, но разнилось между собой. Для обоих мастеров главным было преобладание чувствительности (основанной на натуральных наблюдениях, контакте с природой) над разумом, противопоставление человеческому обществу величия и могущества природы, равнодушие к благам цивилизации, любовное изображение простой жизни, связанной с природой. Однако декоративная легкость Дюге контрастировала с экспрессивностью темперамента Розы, классицистический образ отличался от романтического, что определило два способа представления идеального пейзажа внутри художественного пространства XVII столетия.

Доклад «Божественная природа и античное искусство: римские фрески и пейзаж XVII столетия» (*Divine nature and ancient art: roman frescoes and seventeenth-century landscape painting*) Сары Кантор (Университет Мэриленда, независимый исследователь, США) был посвящен одному из важных иконографических источников пейзажа XVII века — «Пейзажу Барберини» — античной фреске (не сохранилась), открытой в 1627 году в садах палаццо Барберини, изображавшей двойную скалистую арку (ее композиция строилась на сочетании большой арки и малой, которая располагалась на ее вершине), античный храм, грот, коз и другие пейзажные детали. Важность этого открытия для того времени нельзя переоценить, так как был обретен образец и источник вдохновения для развития идиллического пейзажа на итальянской (римской) почве, и в первую очередь в творчестве Дюге. В своем сообщении Сара Кантор рассказала, как это произведение искусства увлекло сначала интеллектуалов — ценителей античности, антикваров, ученых и любителей, — пытавшихся разгадать тайну двойной арки и видевших в ней сакральный смысл. За антикварами художники (Пуссен, Лоррен, Рубенс и другие) стали использовать ри-

сунки с фрески (Кассиано дель Поццо, служивший секретарем в доме кардинала Франческо Барберини, заказал как минимум две копии), включая вариации на ее тему в свои произведения. Целью доклада было показать на конкретных примерах, что Дюге являлся не только и не столько декоратором, тиражировавшим популярные образцы пейзажа в тени Пуссена и Лоррена, но художником, чьи картины имели четкую выстроенность и продуманность, как с точки зрения художественных средств выразительности, так и в отношении смысловой наполненности. Автор представила панораму художественной жизни Рима с ее тесными переплетениями теорий, идей и искусства. Дюге, вращавшийся в интеллектуальных кругах и приближенный к высшей прослойке аристократии Рима, элите художественной жизни, несомненно зная фреску Барберини, также использовал этот мотив в своих произведениях, демонстрируя определенные программные установки, связанные с античной или христианской мифологией и идеями прекрасного, понятными его заказчикам.

Обращаясь к творчеству учителя и наставника Гаспара Дюге Никола Пуссена, Энн Сазерленд Харрис (Университет Питтсбурга, США) в своем докладе «“Усердная фантазия” Никола Пуссена и изобретение исторического пейзажа» (*Nicolas Poussin's “Studious Imagination” and the invention of serious landscape painting*) проследила путь становления пейзажного жанра в творчестве художника, постепенного наполнения ландшафта глубоким смыслом, сравнимым с содержанием современной ему исторической картины. Уже в произведениях 1630-х годов мастер придал изображению природы значимость, выходящую за пределы просто декорации, антуража события. Уже тогда пейзаж у Пуссена оказался достойной средой, отражавшей человеческую драму, величие смыслов происходящего.

От десятилетия к десятилетию в докладе были прослежены изменения роли, места и качества изображения природных мотивов в искусстве Пуссена — от ранних «венетических» картин, написанных в 1620-х годах, через становление классицистического вида как особого пространства для мифологического действия в 1630-х в Риме, его насыщение натурными наблюдениями в 1640-е, появление больших героических пейзажей в 1650-е и создание грандиозного образа пейзажа-мифа, эпоса, соединившего в себе рассказ о великих религиях, размышления о сути человеческого бытия на фоне бесконечности жизни природы в серии «Времена года» 1660-х.

Катерина Вольпи (Университет «Ла Сапиенца», Рим, Италия) представила на конференции доклад «Пейзажи Сальватора Розы: истоки и эволюция» (*Salvator Rosa's landscapes: origins and evolutions*). Автор обратила внимание на парадокс: Роза противился славе пейзажиста (о чем писал своему другу Джованни Баттиста Риккарди), однако для современников и последователей, а также зрителей, коллекционеров и заказчиков его имя в первую очередь ассоциировалось с пейзажем. В связи с этим Катерина Вольпи последовательно проанализировала эволюцию нового образа природы в творчестве художника. Уже в ранний, неаполитанский, период (первая половина 1630-х годов) Роза выступил новатором — если в 1620-е годы пейзаж местной школы представлял собой, скорее, неизжитый опыт картографии и формальное фиксирование местности, то в картинах молодого художника появилась особая реалистичность и свобода в передаче натурального мотива. 1640-е годы в творчестве Розы были связаны с Флоренцией. Там — в атмосфере интеллектуалов круга Медичи, литераторов, поэтов, гуманистов — Роза увлекся новыми сюжетами и темами. Он также много путешествовал, посещая виллы и загородные резиденции своих друзей. Во время этих поездок и прогулок у него была возможность наблюдать совсем другую природу — поля, леса, овраги, деревни. 1650-е и далее — во время жизни в Риме — Роза погрузился в среду, в которой пейзаж воспринимался как пространство для философских тем и сюжетов, обретая глубокий символический подтекст. Его работы 1660-х наполнились драматическим содержанием, став образцом нового романтического видения природы. На каждом из этапов развития жанра у Сальватора Розы Катерина Вольпи определила широкий круг влияний — источников особенного ландшафта в его картинах — от влияния интеллектуальных дискуссий, знания натурфилософских идей до художественных впечатлений, знакомства с коллекциями и общения с художниками-современниками.

Также творчества Сальватора Розы коснулась и Ю. В. Иванова (Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва) в докладе «Сальватор Роза во Флоренции: интеллектуальная среда и формирование концепции пейзажа», сфокусировав свое внимание на одном из интереснейших периодов в жизни мастера и подробно описав ту среду, в которой он оказался: заказчиков, покровителей, коллег, друзей художников — их образ жизни, круг идей, вкусов, манер. Целью доклада было проследить — что и как влияло

на изменение смыслового содержания пейзажей Розы того времени. Большую роль сыграли академии и их деятельность по изучению античности (идеи прекрасной Аркадии, культ жизни на вилле, философский смысл удаления к первозданной природе).

Часть докладов, посвященных Сальватору Розе, замыкало сообщение Е. Ю. Хлопиной (Национальный исследовательский Университет «Высшая школа экономики», Москва) «Сальватор Роза: *disegno et colore* в пейзажной живописи Рима середины — второй половины XVII века». Творчество неаполитанца автор поставила не в контекст современной ему культуры, а в круг внутренних пластических проблем живописи XVII столетия — взаимоотношений рисунка и цвета как главных посредников в реализации и передаче художником пространственного видения в картине. В практике итальянских мастеров того времени рисунок и цвет были противопоставлены — рисунок (особенно у пейзажистов) воспринимался как инструмент для передачи непосредственных переживаний мотива, тогда как живопись была нагружена условностями и программными установками, ограничивающими легкость и контактность работы маслом. Уникальность таланта Розы как художника заключались в том, что рисунок и цвет не находились в конфликте, а взаимно дополняли друг друга в картинах, а собственно рисунки объясняли особенности его таланта живописца — редкий, синтетический по своему характеру. Его пространственное и цветовое чутье с одинаковой силой проявлялось и в рисунках, на языке монохрома, и в живописи, в сложной симфонической системе гармонии красок. Главным в его картинах и рисунках стало построение пространства, единство и взаимосвязь всех частей, то есть то, что составляет сущность пейзажной живописи. Свобода, дар импровизации, чуткость к тонкостям световоздушной атмосферы в пейзажах Розы, талант колориста, преобладание интереса к пластическим проблемам в живописи над изобразительными, сделали его предшественником пленэрных открытий XIX века. В этом ему был близок среди современников только Гаспар Дюге, а среди предшественников автор увидела параллели в творчестве Геркулеса Сегерса.

Вторая часть конференции была посвящена искусству XVIII столетия, где влияние Сальватора Розы и Гаспара Дюге на развитие европейской пейзажной традиции было велико. Ведущей в эпоху Просвещения стала французская школа живописи, опиравшаяся в большой степени на итальянское искусство XVII века. Французские

художники охотно воспринимали опыт не только Пуссена и Лоррена, но в области пейзажа — именно творчество Розы и Дюге. В докладе А. В. Сулимовой (Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва) «Пейзажи Франциска Милле в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина» речь шла о художнике, картины которого часто путали с работами Гаспара Дюге. Автор подробно рассказала о биографии фламандского по происхождению мастера Жана-Франсуа Милле, прозванного Франциском Милле, жившего и работавшего в Париже, о его творческой индивидуальности, прижизненной и посмертной репутации. Учитывая, что этот художник пока недостаточно изучен, а в музейных государственных и частных коллекциях России находятся его произведения, доклад представил большой интерес для слушателей. Фигура Милле была показана не маргиналией истории искусства, а крупным мастером и важным звеном в формировании пейзажного жанра во Франции. Особенно интересным оказался всесторонний анализ картины с выставки в фонде *In Artibus* — «Пейзаж с классическими фигурами» (частное собрание), — авторство которой вызывало вопросы. А. В. Сулимова сумела обстоятельно доказать, что работа была написана именно Милле, а не Дюге, как предполагалось ранее. Милле часто пользовался гравюрами с картин Гаспара Дюге, внимательно изучал итальянское искусство в собраниях своих покровителей и умел не просто копировать, а создавать на основе всего комплекса своих впечатлений новый образ природы, придавая пейзажу идеальную и вместе с тем по-фламандски реалистическую трактовку, внося мягкость и естественность в изображение пейзажных мотивов, больше уделяя внимание стаффажу. Также в докладе был подробно представлен анализ картин из ГМИИ, с рассказом о недавно сделанных атрибуциях, датировках, с выявлением параллелей с произведениями Милле из других собраний. Весь этот по-музейному фундированный материал сопровождался демонстрацией результатов последних технико-технологических исследований и внимательного реставрационного осмотра.

Доклад Е. Б. Шарновой (Национальный исследовательский Университет «Высшая школа экономики», Москва) «“Пейзаж во вкусе Сальватора Розы”. Сальватор Роза и французский пейзаж XVIII века» был посвящен влиянию творчества итальянского художника на французских пейзажистов XVIII столетия. Тип ландшафта, созданный Розой, был чрезвычайно популярен во Франции, как в среде кол-

лекционером, так и в творчестве художников. Его живопись получила высокую оценку и во французской литературе об искусстве, в том числе в текстах А. Ж. Дезалье д'Аржанвиля, Дени Дидро, П. Ж. Мариетта. Знакомство художников с работами неаполитанца происходило как в Риме, так и у него на родине, а мотивы, заимствованные и интерпретированные мастерами, сформировали устойчивые ассоциации и породили феномен «пейзажа во вкусе Сальватора Розы». Анализ этого явления на примере творчества К. Ж. Верне Е. Б. Шарнова посвятила свое сообщение, выделив мотивы, которые служили неизменными «приметами» этого особого типа воображаемого пейзажа, получившего позднее определение романтический, проследив и проанализировав процесс развития и укоренения вкуса к искусству Розы во Франции XVIII века.

Проблему влияния живописи Сальватора Розы, Гаспара Дюге и других европейских пейзажистов на становление ландшафтной картины как особого жанра в русской живописи поставила в своем докладе «Западноевропейские пейзажные “оригиналы” в Петербургской Академии художеств (последняя треть XVIII — начало XIX века)» С. В. Усачева (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Данная тема в специальных исследованиях до сих пор была освещена весьма лаконично. По архивным и литературным источникам, на основе анализа теоретических установок академических педагогов и практических учебных задач автору удалось выявить и представить ряд так называемых оригиналов — эталонных произведений, выступавших образцами для воспитанников Петербургской Академии художеств. В частности, в коллекции Академии находились эстампы с картин Пуссена, Лоррена, Г. Дюге, более 80 гравюр с произведений С. Розы. Собрание живописных полотен включало пейзажи Ж. Верне, Ш. Ф. де Лакруа, А. Локателли, Н. Берхема, Л. Рейсбрука, Ф. Мюшера, а также Розы и Дюге. В своем сообщении автор рассказала, как происходило пополнение отечественных коллекций в области пейзажного жанра, как шло обучение и практическое постижение образцов художниками и каким изменениям подвергалась стилистика оригиналов под влиянием местных вкусов последней трети XVIII века и начала следующего столетия.

Интересный момент в своем докладе «Проблема пейзажа в творчестве Алессандро Маньяско» отметила Н. В. Проказина (Государственный институт искусствознания, Москва). Если Сальватор

Роза противился репутации пейзажиста (а именно слава художника, родоначальника нового романтического направления в этом жанре прочно закрепилась за ним в истории искусства), то роль Маньяско в традиции пейзажной живописи (еще в начале XX века признаваемая и высоко оцениваемая любителями его искусства, коллекционерами и исследователями) была практически сведена на нет в работах специалистов-историков искусства начиная со второй половины столетия, когда были открыты имена его сотрудников по мастерской — авторов ландшафтных и архитектурных фонов (А. Ф. Перуццини и К. Спера). Н. В. Проказина предложила предпринять попытку преодолеть узость суждения о художнике только как об авторе стаффажа и по-новому взглянуть на проблему пейзажа в творчестве великого генуэзца, мотивировав это присутствием в его позднем творчестве прекрасного самостоятельного природного панорамного вида («Прием на вилле Альбаро» из музея в Генуе). Автор проанализировала, с одной стороны, картины А. Ф. Перуццини и К. Спера без участия в них Маньяско и проследила те трансформации, что приносил последний, его «легкая кисть» (названная современниками *pittura di tocco*), отмечая принципиальные изменения в композиционном, ритмическом и цветовом строе произведений, которые с его присутствием приобретали воздушность, пространственность и естественность в изображении природы. Чувство целого картины (своей или начатой каким-то другим художником) и умение тонко передавать изменчивость цвето-воздушной среды позволили художнику, выйдя за рамки жанрово-тематических условностей, воплощая субъективность своего чувствования, приблизиться к теме *пейзажности* и пейзажа в живописи по сути, а не по форме, подхватывая опыт Сальватора Розы и предвосхищая пленэрные открытия художников XIX столетия.

Во время конференции прозвучал доклад, в котором вновь был затронут вопрос атрибуции: «Пейзаж с мельницей» из Государственного музея-усадьбы Архангельское и «Железный человек»: к истории формирования венецианского пейзажа XVIII века». М. Н. Никогосян (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва) представила результаты изучения произведения из собрания князя Н. Б. Юсупова, имя автора которого долгое время было загадкой для специалистов. Картина считалась работой Марко Риччи, однако автору удалось найти и убедительно доказать, что пейзаж имеет близкие аналогии в творчестве Иоганна Антона Эйзмана,

немецкого художника, жившего и работавшего в Италии. Автор подробно рассказала о художнике — его биографии и творчестве, сыгравшем важную роль в сохранении наследия римских мастеров пейзажа XVII века, с одной стороны (он испытал, в частности, влияние С. Розы), и в сложении венецианского пейзажа XVIII века — с другой (знание его работ прослеживается в пейзажах Марко Риччи, а также Карлевариса, Педона, Каналетто, Дзаиса).

В заключение конференции прозвучал доклад В. М. Успенского (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) «Художники Меланхолии. Сальватор Роза и Пиранези». Сравнить двух мастеров предложил в 1759 году в своем дневнике английский романтик Хорас Уолпол и тем самым впервые поставил имена Розы и Пиранези вместе. О влиянии Розы на Пиранези пишут и современные исследователи, однако ограничиваясь лишь поверхностным упоминанием внешнего родства. В. М. Успенский предложил развить этот сравнительный ряд и отметить, в чем была близость творчества двух мастеров, проследив, как образы и узнаваемые мотивы Сальватора Розы переходили по цепочке через интерпретацию его последователей (Жастильоне, Маньяско, Марко Риччи, Мариески, отчасти Тьеполо) — от XVII века к Пиранези в XVIII столетие. Автор отметил, что изобразительное сходство было не единственным, мастеров сближал характер рисунка, особенности трактовки жанра. Вместе с тем было и определенное родство личностей, как Розы, Пиранези, так и всех перечисленных выше художников: неуживчивый темперамент, охота к перемене мест, стремление к независимости, интерес к творчеству северных художников и одновременно к античности, но самое главное — особое сочетание страсти и меланхолии, определяющее творчество каждого из них. На примере серии «Гротески» Пиранези докладчик проследил всю глубину связи творчества и личностей двух великих итальянцев.

В целом конференция позволила сконцентрироваться не только на определенном — пейзажном — аспекте творчества Сальватора Розы и Гаспара Дюге. Организаторы ставили цель посмотреть шире — на их место в развитии пейзажного жанра в перспективе двух веков и в диалоге школ (в частности, итальянской, французской, венецианской). Роль Розы и Дюге была огромной, и участники конференции лишь затронули важные темы для будущих исследований, что наталкивает на мысль о реальном масштабе этих мастеров, о роли пейзажа и векторе развития традиций живописного искусства.