

Сальватор Роза: *disegno et colore* в пейзажной живописи Рима
середины-второй половины XVII века.

Изучение взаимоотношений двух фундаментальных для живописи понятий: рисунок и цвет возникло вместе с рождением самой истории искусств и оставалось актуальным вплоть до конца XIX века. Уже в трактате Вазари "Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих" понятие "disegno" подразумевало две разновидности: "disegno esterno" - особый вид изобразительного искусства, рисунок, и "disegno interno" - общий замысел, идея. Эти качества делали его важным связующим между разными видами пространственных искусств. Понятие цвета или "colore" также не сводилось лишь к своему прямому значению, а подразумевало некую особую симфоническую систему гармонии, основанную на сложных созвучиях и сопряжениях цветов, бесконечные возможности для которых предоставляла техника масляной живописи. Это понятие обладало как эстетическими качествами – «приятная для глаза гармония красок», так и художественными и подразумевало особую логику объединения цветов в картине, присущую той или иной школе или тому или иному мастеру. Большое значение эта оппозиция приобретает в живописи XVII столетия - в эпоху расцвета рисунка у живописцев. Особенно рисунок был важен для пейзажной живописи. Его задача заключалась не столько в том, чтобы воплотить идею, сколько в том, чтобы передать ощущение непосредственного переживания мотива, которое можно было почувствовать только в природе. Однако, если в рисунках большинства римских художников-пейзажистов непосредственное переживание мотива всегда ощутимо, то в живописи оно сменяется более умозрительными категориями. Особенность таланта Розы заключается в том, что рисунок и живопись не противопоставлены, а взаимно дополняют друг друга, и рисунки объясняют особенности его живописного метода. У Розы почти нет натуральных рисунков. В его живописи также преобладают вымышленные виды. Однако, главным и в картинах, и в рисунках является единство и взаимосвязь всех частей, то есть то, что составляет сущность пейзажной живописи, которая была осознана лишь в искусстве XIX века.

В XVII веке Рим был плавильным котлом художественной жизни, где соединились северные и итальянские традиции. В середине-второй половине XVII века была популярна особая манера пейзажного рисунка, сформировавшаяся под влиянием А. Эльсхаймера и П. Бриля и развитая такими северными художниками, как К. ван Пуленбург, Б. Бринберг, Х. ван Сваневельд и другими, работавшими в Риме живописцами. Они соединили

характерную для северного рисунка непосредственность с драматизмом итальянской манеры «тенеброза». Быстрый, очерковый набросок пером или черным мелом, поверх которого кистью наносился коричневый или серый тон, эскизно, широкими, свободными движениями, характерен как для римских мастеров, наследников болонской школы, таких, как, например, Пьерфранческо Мола или Пьетро Теста, так и для французских живописцев, работавших в Риме, Н. Пуссена и К. Лоррена. Больше всего эта манера получила распространение у художников, занимавшихся пейзажной живописью. Сальватор Роза не был исключением.

Его рисунки не являются подготовительными к живописи в академическом понимании, то есть этюдами отдельных частей, размышлениями над программной и композиционной концепцией картины. Большинство представляют собой быстрые наброски отдельных фигур, пейзажных мотивов или общего видения композиции. Рисунки к отдельным картинам можно считать не столько размышлениями над идеей, программой или над размещением отдельных групп фигур в пространстве, сколько воплощением целостного пространственного видения, того, какой принцип будет выбран главным связующим в картине, как, например, в "Шабаше ведьм" (сер. 1640-х. Кисть, перо, коричневый тон. Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Фигуры, их размещение, позы, жесты, взаимосвязь не столь важны, как в рисунках П. Веронезе. С помощью линий, которые то собираются в клубки, то ложатся широкой штриховкой, Роза создает напряженное S-образное движение в глубину, организующее все пространство листа.

Рисунки С. Розы – характерный пример рисунка живописца, который мыслит не предметными, а пространственными и отвлеченными категориями: пятном, линией, их соотношением с белым фоном бумаги. Многочисленные наброски фигур в разнообразных позах, часто собранные на одном листе, который потом был разрезан на отдельные фрагменты коллекционерами, Роза использовал в разных вариациях в ряде картин, написанных в разное время, что свидетельствует о том, что эти наброски в виде альбомов бытовали в его мастерской. Рисунки Розы похожи на быстрые наброски венецианцев XVI века, прежде всего, Веронезе, которого Роза «ценил превыше всего». При этом они сделаны с экспрессией, характерной скорее для рисунков Дж.Б. Тьеполо. В них всегда есть движение, воздух, «ветер и поток». Его манеру работы пером и кистью можно назвать «каллиграфической» - быстрой, точной и сочетающей жесткую конструкцию, пространственный костяк, и плавность нанесения тональных пятен. Из клубка, вихря линий, как из хаоса, начинает проявляться объемно-пространственная композиция, пространственные планы и формы.

Живописные пейзажи Розы отличаются нерасторжимой взаимосвязью всех составляющих, «целое» интересует художника больше, чем детали. Главное в них - пространственное содержание, его полнота, а не настроение, состояние освещения или повествование. Причем, это пространство создается не совсем итальянскими средствами, а скорее голландскими. Небо с облаками и земная твердь не противопоставлены, а сопоставлены, скалы вырастают подобно облакам и все элементы природного мира написаны свободно скользящим мазком, как, например, в «Прибрежном пейзаже» (ок. 1635-40. Холст, масло. Частная коллекция). Это мир полный разнообразия, но не дискретный, а синкретный универсум природы. Интересно, что в картине нет пустого пространства, ни одной гладкой поверхности. Первый план, заполненный мелкими фигурами стаффажа, шероховатая и слоистая поверхность скал, поросших всякого рода растительностью, небо покрытое такими же слоистыми, как и скалы, облаками, все это создает дробность форм, лишает их четких и ясных контуров, плоскостей и границ. Все написано отдельным мазком чистого цвета, подобно венецианской живописи XVI века. Если крупные пятна в композиции, читаемые на большом расстоянии, строятся по принципу контраста темных и светлых масс, то тонкие градации внутри них написаны полной палитрой и поражают разнообразием оттенков.

Рисунок играет немаловажную роль в объединении всех составляющих композиции единым порывом. Пейзажные рисунки Розы - не столько непосредственно наблюдаемые конкретные пейзажные мотивы, сколько модель построения пространственных отношений. Нужно оговориться, что рисунки, связанные с пейзажной живописью, это не только пейзажи, но и фигуры и группы, которые он использует в пейзажах в качестве стаффажа.

Например, в рисунке «Бандиты на скалистом берегу» (ок.1650. Кисть, перо, коричневый тон. Ранее в собрании Кунстхалле, Бремен) быстрое, нервное движение кисти, направленное из левого нижнего угла в правый верхний, подчиняет себе все составляющие композиции. Слоистые скалы на первом плане представляют собой сложную объемно-пространственную структуру. Выступ скалы направлен углом на зрителя, а камни под ней повернуты под разным углом относительно первого плана. Движения стаффажа – в противоположную сторону. Переходы написаны тончайшими градациями коричневого тона. Это похоже на то, как создается ощущение непосредственного дыхания пейзажного мотива в его живописи. В его картинах все приходит в движение: фигуры стаффажа активно жестикулируют или что-то тянут, свет скользит по поверхности скал, деревья склоняются от порывов ветра, облака

расслаиваются и как будто плывут по небу. Состояние атмосферы в его живописных работах всегда неопределенное, но не искусственное, как, например, в "Сцене в порту" (ок. 1642. Холст, масло. Галерея Палатина, Палаццо Питти, Флоренция). Это скорее попытка передать ощущение постоянной изменчивости и нестабильности свето-воздушной атмосферы, что является ключевым принципом пленэрной живописи.

В таких рисунках, как «Моряк, тянущий веревку» (1635-1640. Кисть, перо, коричневый тон. Частное собрание, Москва) или «Двое солдат, дерущихся за копье» (1635-1640. Кисть, перо, коричневый тон. Частное собрание, Москва), которые встречаются в виде стаффажа в его пейзажах, линии рисунка сплетаются в клубки, превращаются в пятна, из которых проявляются объемно-пространственные формы, похожие на кристаллическую структуру его скалистых пейзажей. Они также строятся на перекрещивающихся в пространстве диагоналях, которые оттеняются пятном, то темным, то растворяющимся в белой бумаге, что подчеркивает их пространственные характеристики, но лишает объемных.

Особенно популярны пейзажи Розы были в то время, когда он работал во Флоренции на Джован Карло Медичи, чей дом он расписал фресками и украсил своими картинами, о которых так поэтично писали его современники. Пейзажи этого периода, особенно с гаванями, часто сравнивают с пейзажами Клода Лоррена, указывая на то, что Роза позаимствовал у него некоторые мотивы и создал свой особый тип "возвышенного" пейзажа. Но подход Розы и Лоррена к пейзажу отличается не только в том, что называется образ и содержание, но прежде всего своими живописными качествами. Пейзажи Лоррена – идеальные, классические, скомпонованные подобно театральной сцене с кулисами, а состояние атмосферы передается с помощью разнообразных световых эффектов. Они отличаются детализированной манерой письма, точным рисунком, сочетающимся с тончайшими лессировками, создающими свето-воздушную перспективу пространства.

В отличие от Лоррена в пейзажах Розы нет точной прорисовки деталей, четких контуров, а состояние атмосферы более неопределенное, переходное. Роза передает не столько световые эффекты, сколько ощущение неуловимости состояния, что так характерно для естественного освещения в природе, когда малейшее изменение в положении солнца и облаков тут же меняет общую картину пейзажа. Это больше напоминает принцип голландской пейзажной живописи XVII века.

Если оставить в стороне "liber veritatis", то рисунки Лоррена противопоставлены живописи. В его рисунках преобладают резкие свето-теневые контрасты, крупные, залитые темным тоном пятна контрастируют с белой бумагой, а движение пера и кисти

крайне экспрессивны. Но непосредственность переживания мотива, переданная в рисунках, по большей части утрачивается в живописи, которая становится более оптически достоверной, иллюзорной, детализированной и программной.

В отличие от Лоррена рисунок и живопись у Розы не противопоставлены. В живописи Роза активно пользуется оптическим смешением цвета, широко применяя раздельный венецианский мазок, напоминающий пуантель, что породило у современников особое название его манеры: «*pittura delle macchie*» - «живопись пятнами». Все написано быстрым, энергичным мазком, передающим пульсирующие касания, создающие ощущение движения воздуха и света, скольжения световых бликов по поверхностям. Нервный штрих его рисунков подобен характеру раздельного мазка в живописи. Если у Лоррена состояние атмосферы несколько умоглядное, то у Розы появляется как результат работы над сложными созвучиями и сопряжениями цветов, которые приводят к появлению каждый раз нового, неповторимого общего тона картины.

Тот «особый тип пейзажа», который вырабатывает Роза и которым так восхищались его современники, вызывает ассоциации с фантастическими пейзажами дунайской школы XVI века. Это не удивительно, если учесть, что именно во Флоренции Роза начинает писать сцены с ведьмами и макабрами, прототипами для которых, очевидно, послужили в том числе графические произведения немецких художников XVI века, например, Ганса Бальдунга Грина. В пейзажах Розы засохшие стволы деревьев, поросшие мхом, лишайниками, дикой виноградной лозой и плющом, скалы в дали, растворяющиеся на горизонте, отсутствие четких границ между небом и землей, напоминают пейзажи раннего Лукаса Кранаха-ст., А. Альторфера или Бальдунга Грина.

Вернувшись в Рим в 1649 году, Роза оказывается в уже изменившемся контексте художественной жизни. Как пишет Х. Лэнгдон: «В отсутствие Розы пейзажная живопись в Риме изменилась и все трое главных римских пейзажиста, Клод Лоррен, Никола Пуссен и Гаспар Дюге, писали в 1650-х годах величественные горные сцены... Трактат Лонгина («О возвышенном») был хорошо знаком в Риме, обсуждался в кругу Барберини и в Академии деи Юмористи. В этом художественном и интеллектуальном контексте Роза пытается найти новые «террибилита» и величие в пейзаже»¹. Выбирая античные сюжеты, Роза хочет конкурировать с Пуссеном. Так же, как у Пуссена, у него есть картины, в которых преобладает пейзаж, как, например, «Аполлон и Сивилла Кумская», и картины, в которых фигуры и пейзаж равнозначны, как, например, в «Демокрит и Протагор» (ок. 1663-1664. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Но роль пейзажа и фигур в их живописи совершенно разная.

В таких картинах Пуссена, как, например, в «Танкред и Эрминия» (ок. 1630. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), в которых фигуры и пейзаж сопоставимы, главный акцент сделан на фигуры, а пейзаж выполняет подчиненную роль оркестровки. По сравнению с фигурами он, как правило, имеет более плоскостной характер. В тех же работах, которые, по сути, являются пейзажными, как «Пейзаж с Полифемом» (1649. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) композиция строится параллельными планами, иллюзия глубины нивелируется, а само пространство уплощается. Рисунки Пуссена – яркий пример «disegno esterno», то есть размышлений над программой, мизансценами и композицией будущей картины, а его пейзажные рисунки редки. Как заметил автор каталога резоне рисунков художника, П. Розенбер: «Легенда о том, что Пуссен часто брал альбом в руки и гулял вместе с Лорреном по Римской Кампанье, делая зарисовки, не находит отражения в корпусе его рисунков»². Но даже характер его пейзажных рисунков отличается большей долей умозрительности и композиционной выстроенности. Они представляют собой чередование параллельных контрастных планов, темного первого плана и светлого дальнего, и напоминают античные рельефы или тонкую гравировку медалей.

В отличие от Пуссена, у Розы в построении пространства акцентируется его глубина, а фигуры являются неотъемлемой частью пейзажа, как в живописи, так и в рисунках. Не случайно Роза так любит прием репуссуара – размещенные диагонально на первом плане сухие ветки, стволы деревьев, с переплетающимися ветвями. В отличие от классицистической римской школы, для которой характерен скульптурный рисунок фигур, и на которую ориентировался Пуссен, Роза тяготеет больше к венецианской традиции. В картинах, в которых фигуры и пейзажный фон соразмерны, как, например, «Демокрит и Протагор», он стремится дематериализовать объем, соединить его с пейзажем. Фигуры у него, как правило, собраны в группы, которые пространственно, композиционно и колористически сливаются с пейзажем. Сам пейзаж с характерной листвой деревьев на фоне неба с облаками, заходящим солнцем, напоминает пейзаж в живописи П. Веронезе. Фигуры написаны сложным цветом, тонкими цветовыми переходами от красно-коричневых к холодным оттенкам, подобно картинам венецианцев. И небо, и облака, и деревья, и фигуры, и камни на первом плане – все написано быстрым, мелким, как пуантель, отдельным мазком открытого спектрально цвета. В этом Розе помогают рисунки, в которых он обыгрывает модель конструирования пространства с помощью перекрещивающихся диагоналей, как в «Пейзаже с группой фигур слева» (ок. 1660. Кисть, перо, черные чернила, коричневый тон по предварительному рисунку

сангиной. Лувр, Париж), и дематериализации объема, как в «Святом Павле» (кисть, перо, черные и коричневые чернила, коричневый тон, гуашь, черный мел. Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Объемы в его рисунках не имеют тактильного правдоподобия. Он не столько лепит форму, сколько разбивает ее, соединяя с окружающим пейзажем.

Многие пейзажные рисунки, ранее приписывавшиеся Пуссену, теперь атрибуированы его ученику и родственнику Гаспару Дюге. Его живопись и рисунок взаимосвязаны и плавно переходят друг в друга, так же, как у Розы. Его рисунки похожи на рисунки Пуссена и Лоррена одновременно. В них есть как непосредственность видения, так и ясная композиция параллельных планов. В отличие от Розы, его манера более монументальная и характеризуется спокойным ритмом крупных композиционных и цветовых зон. Он вырабатывает ряд приемов в написании листвы, травы отдельными ударами кисти, повторяющимися от картины к картине. В отличие от Розы, Дюге оперирует более ограниченной палитрой в пределах красно-коричневых и зеленых оттенков. В живописи Дюге больше натуроподобия и детализации, чем в живописи Розы, но их пейзажные рисунки похожи. В них есть особое неповторимое состояние непосредственности и спонтанности, столь характерное для северных пейзажистов.

Пейзажная живопись Розы обладает своими внутренними особенностями. Она не ограничивается лишь миметическими функциями – подражанием конкретному мотиву, состоянию атмосферы или освещения того или иного времени года или суток. Одной из внутренних сущностей пейзажа является передача единства пространственного видения. Объекты, мотивы не столь важны, как воздух и свет, которые пронизывают все составляющие. В живописи это переводится на язык цветовых отношений. Только бесконечная цепь взаимных цветовых рефлексов, сложная симфоническая система гармонии красок, создаваемая как на уровне крупных отношений, так и доводимая до модуля цветовых структур, способна передать единство и взаимосвязь всех составляющих в живописи. В этом Розе помогает рисунок, по которому видно, что взаимосвязь частей целого строится им не из соподчинения отдельных, разрозненных изначально объемов, предметов, а наоборот из хаоса линий и пятен, как из облака, проявляются формы и фигуры, как в рисунках венецианцев. Про него можно сказать, что он пишет, рисуя, и рисует, так же, как пишет. В этом он подобно венецианским живописцам северянин среди итальянцев и итальянец среди северян.

¹Langdon H., Salomon X.F., Volpi C., Salvator Rosa (1615 – 1673). Exhibition catalogue. Dulwich picture gallery and Kimbell art museum in association with Paul Holberton publishing, London. P. 131.

²Prat L-A., Rosenberg P., Nicolas Poussin (1594-1665). Catalogue raisonné des dessins. Gallimard. 1997. V. 1. P.23.