

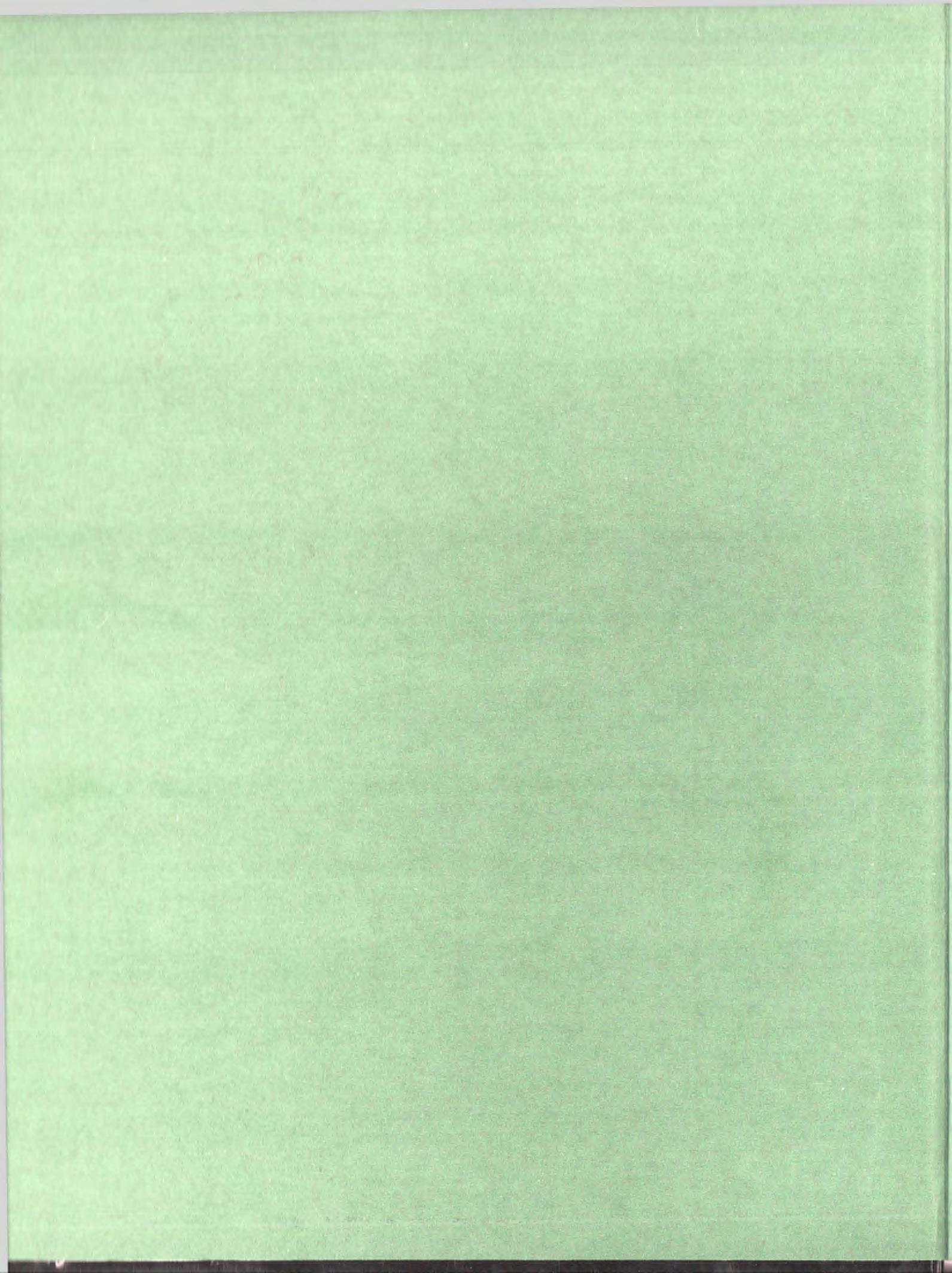
Маргарита Прокофьева

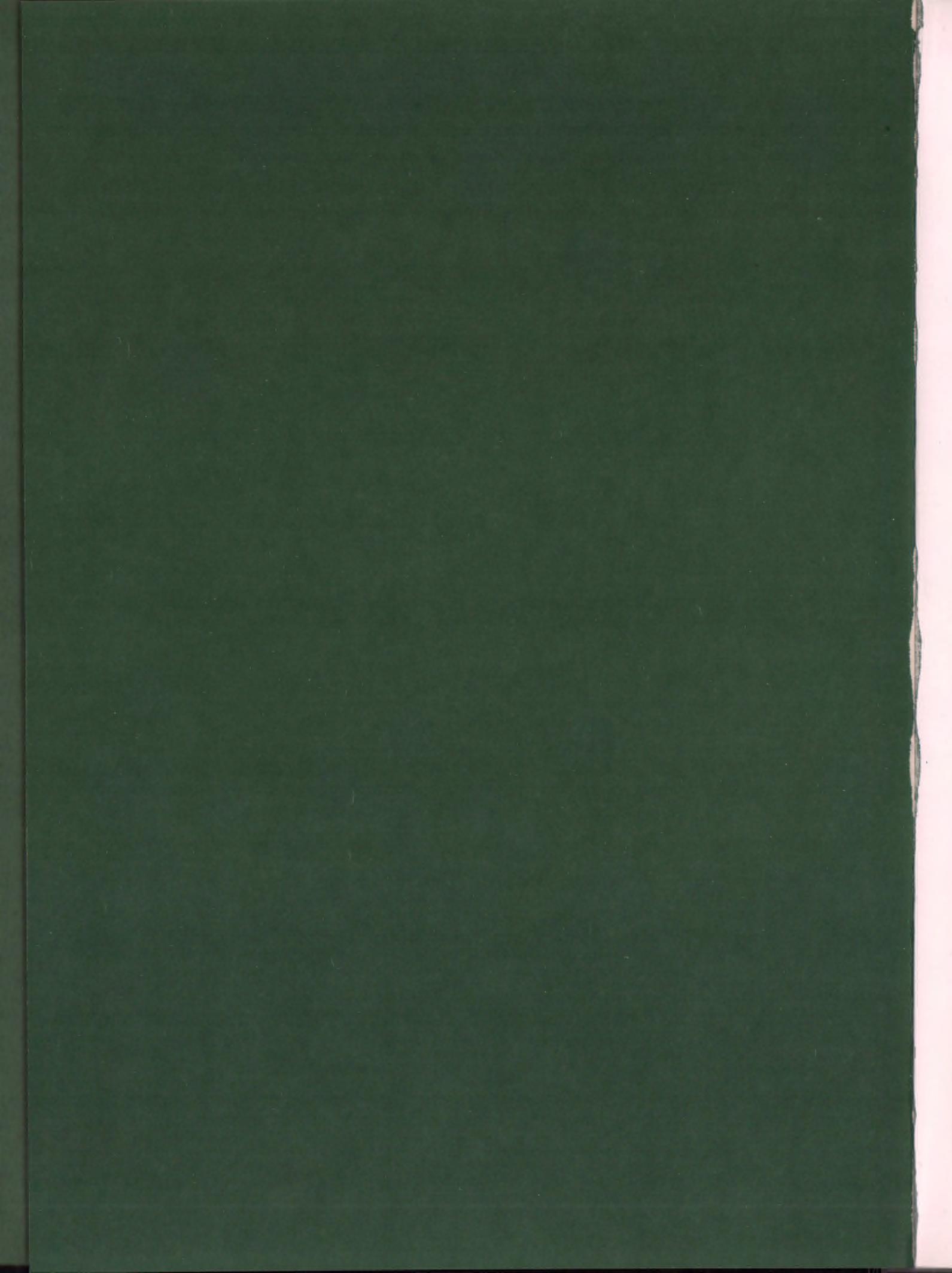
Великие мастера прошлого

ДЕЛАКРУА

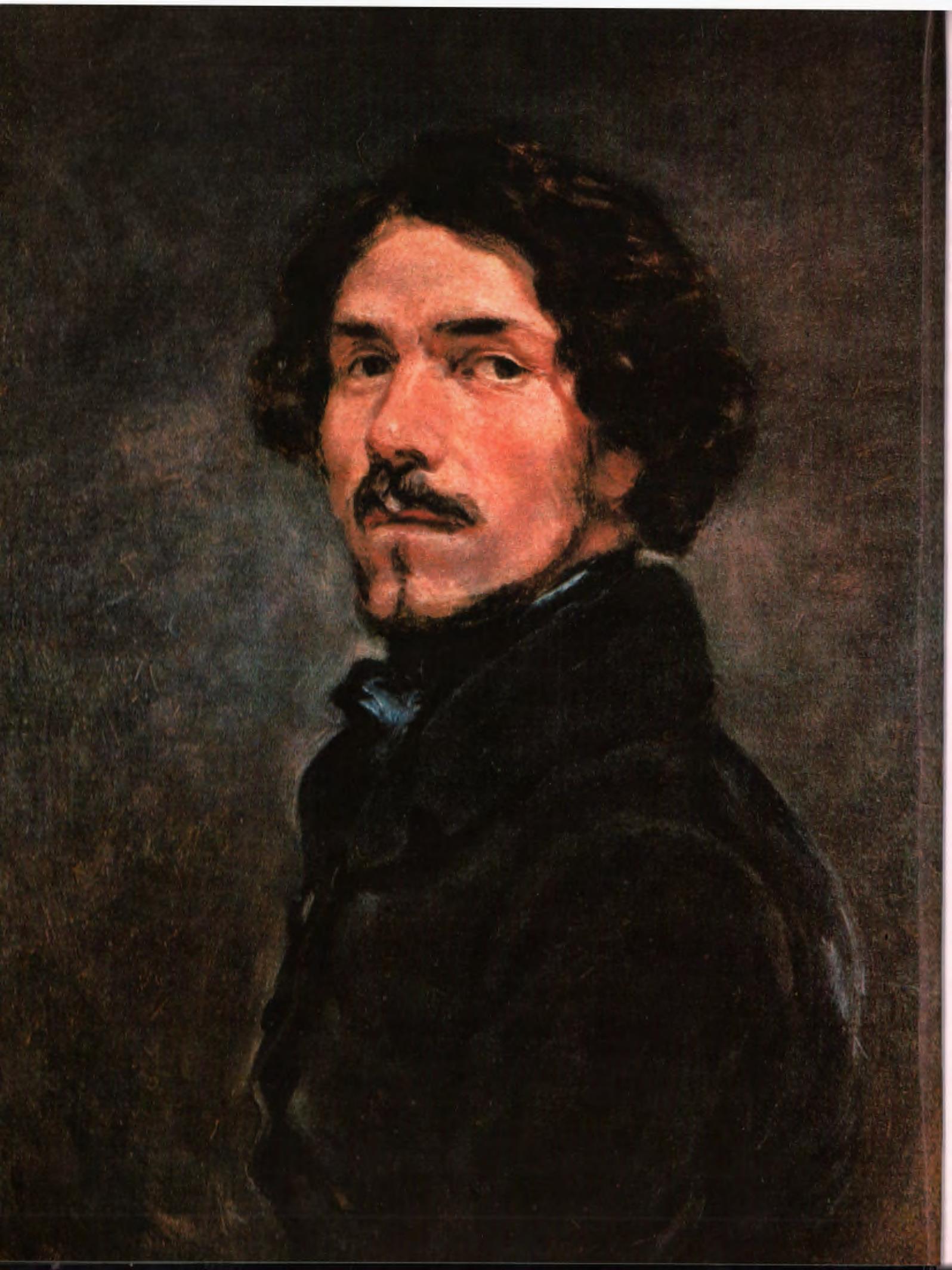


Москва
•Изобразительное искусство•





Великие мастера прошлого



Маргарита Прокофьева

ДЕЛАКРУА

Москва

•Изобразительное искусство•

ББК 85.143(3)
Д 29

Художественное оформление и макет
И. Б. Кравцова

ISBN 5-85200-318-2

© М. Н. Прокофьева. 1998
© И. Б. Кравцов. 1998

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ	7
Глава первая	
ПЕРИОД 1820—НАЧАЛА 1830-х ГОДОВ	9
Глава вторая	
МАГРИБИНСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ. ГАМЛЕТ. ПОРТРЕТЫ	41
Глава третья	
ЗАКАЗНЫЕ РАБОТЫ КОНЦА 1830—1840-х ГОДОВ. ПЕРВЫЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ	64
Глава четвертая	
БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ. РЕПЛИКИ. ПОСЛЕДНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ	102
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	131
ПРИМЕЧАНИЯ	133
СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ	134

Мое воображение есть и будет моим мучением
и моим блаженством одновременно.
Из «Дневника» Эжена Делакруа



ВСТУПЛЕНИЕ

А. Фантен-Латур. Апофеоз Делакруа. 1863
Стоят слева направо: Кордые, Легро, Уистлер, Мане
и др.
Сидят слева направо: Дюранти, Фантен-Латур,
Шанфлеры, Бодлер.

Великий французский художник Эжен Делакруа (1798—1863) принадлежал поколению, на долю которого выпала нелегкая судьба. Она сделала его свидетелем десятилетий, когда рушились троны, менялись правительства и революционными вулканами дымились страны континента. Эпоха надежд и разочарований, поражений и побед выплеснулась взволнованной страстностью умонастроений, породила искусство огромной эмоциональной напряженности. Это был один из самых блестящих периодов европейской культуры.

Современниками и друзьями Делакруа были В. Гюго и А. де Мюссе, Ж. Санд и Г. Берлиоз, Т. Жерико и Ф. Шопен, Г. Гейне и Н. Паганини, А. Мицкевич и Ф. Лист. Из Польши, Италии, Германии стекались в Париж те, кого душила тирания и тяготил откровенно практический дух времени. В просвещенных кружках и салонах царили высокие стремления, сильные чувства, здесь сам процесс творчества часто граничил с экзальтацией. Все романтизировалось и приобретало характер остронеповторимого, единственного по сути своей: политическое событие, любовь, дружба, манера выражения. Те, кто обладал душой холодной и умом трезвым, должны были во вкусе времени скрывать бесстрастность. Вращивали и культивировали особую восприимчивость, мыслили себя сопричастными возвышенному, непрестанно поддерживали внутренний жар. Героические порывы перемежались меланхолией: в моду входили откровенные исповеди, интимные самоизлияния, изыски утонченных ощущений. Рассуждения о грядущей смерти, человеческом одиночестве не мешали в напряженные моменты становиться на защиту справедливости и прогресса.

В настоящем склонны были замечать лишь то, что нарушало скучную прозу бытия. Чтобы забыть о заурядности повседневного, зывали к минувшему. Оно представлялось калейдоскопом картин ослепительных и событий экстраорди-

нарных. Литературные и исторические персонажи должны были любить, бороться и гибнуть в ситуациях чрезвычайных. Они не могли выступать просто действующими лицами — им надлежало стать героями.

Подобно тому как современность властно вмешивалась в планы людей и общества, разрушая иллюзии, отнимая надежды на будущее, история производила переоценку прошлого целых стран и народов. Драма личного перерастала частные рамки, превращаясь в катастрофу миропорядка. Отсюда желание говорить языком страстным и взволнованным, обращение к прерывистой, насыщенной преувеличениями интонации, к яркой сверкающей палитре. Отсюда тема борьбы и страданий, тончайшие оттенки чувствований, которые полемически противопоставлялись казавшимся теперь наивными представлениям классицистов. Художественное открытие стран, где цивилизация еще не успела нивелировать человека, где природа была экзотичной, темпераменты — бурными, жизнь — лишённой европейских условностей, расширило границы искусства. Здесь не надо было подхлестывать воображение и уноситься мыслью к историческим хроникам или поэтическим вымыслам. Здесь мечты об идеале становились реальностью. Свободолюбие испанцев или греков, вылившееся в кровопролитные восстания, мгновенно находило отклик. Народный героизм рождает веру в то, «что мир от адской бездны лишь революция спасет рукой железной» (Дж. Байрон). Гений Эжена Делакруа, наиболее сильного и последовательного представителя романтической живописи, одухотворил ее самыми возвышенными, гуманными помыслами, вдохнул в нее самые жаркие чувства, зажег ее самыми звучными пылающими красками.



Париж. Вторая половина XIX века

Глава первая

ПЕРИОД 1820—НАЧАЛА 1830-х ГОДОВ

Похоронив в 1805 году супруга, Шарля Делакура (бывшего члена Конвента, а затем министра и дипломата в период Директории), его вдова определила младшего сына Эжена в императорский лицей. Там воспитывались дети людей богатых; мать восьмилетнего Эжена была из их числа. За девять лет, проведенных в его стенах, будущий художник вместе с другими избранными питомцами получил великолепное классическое образование. Счастливые свидетели наполеоновских триумфов — славы Франции, как внушали лицеистам, они должны были проникнуться ее честолюбивым духом, авантюристическим ажиотажем военных лет. Ради этого и им предстояло — если того потребует император — сложить головы на алтарь отечества. А пока, отделенные от сотрясающегося мира стенами дортуаров, они мечтали о битвах, героизировали смерть, свершали воображаемые подвиги. Среди сотен погибших вдали от родины затерялся и Анри, брат Эжена. Подросток рано узнал цену утрат и гражданских разочарований. Весть о поражении в России, трагический исход битвы под Лейпцигом, победоносный марш союзников по улицам Парижа и падение национального кумира, а вслед за этим Реставрация Бурбонов навсегда запечатлелись в юном сознании цепью трагических необъяснимых событий, резко изменивших жизнь целого поколения.

После смерти матери Делакура (как сегодня доказано, настоящим отцом будущего художника был М. Талейран¹) детям достались только неоплаченные долги и векселя. Шестнадцатилетний Эжен вынужден задуматься о хлебе насущном. Он талантлив и полон сил; его одинаково влекут живопись, литература и музыка. Наконец, осенью 1815 года, когда Наполеон уже сослан на остров св. Елены, а правительство периода Реставрации быстро набирает силу, юноша принимает решение. Он поступает в ателье П. Гёрена, единственная творческая победа которого была одержана силами классицистического оружия. Но традиционный блеск не помешал картине Гёрена «Возвращение Марка Секста» еще

в 1799 году стать взволнованным размышлением о жестокости неподвластных разуму судеб человеческих. Как педагог Герен отличался снисходительностью и никогда не подавлял склонностей своих учеников.

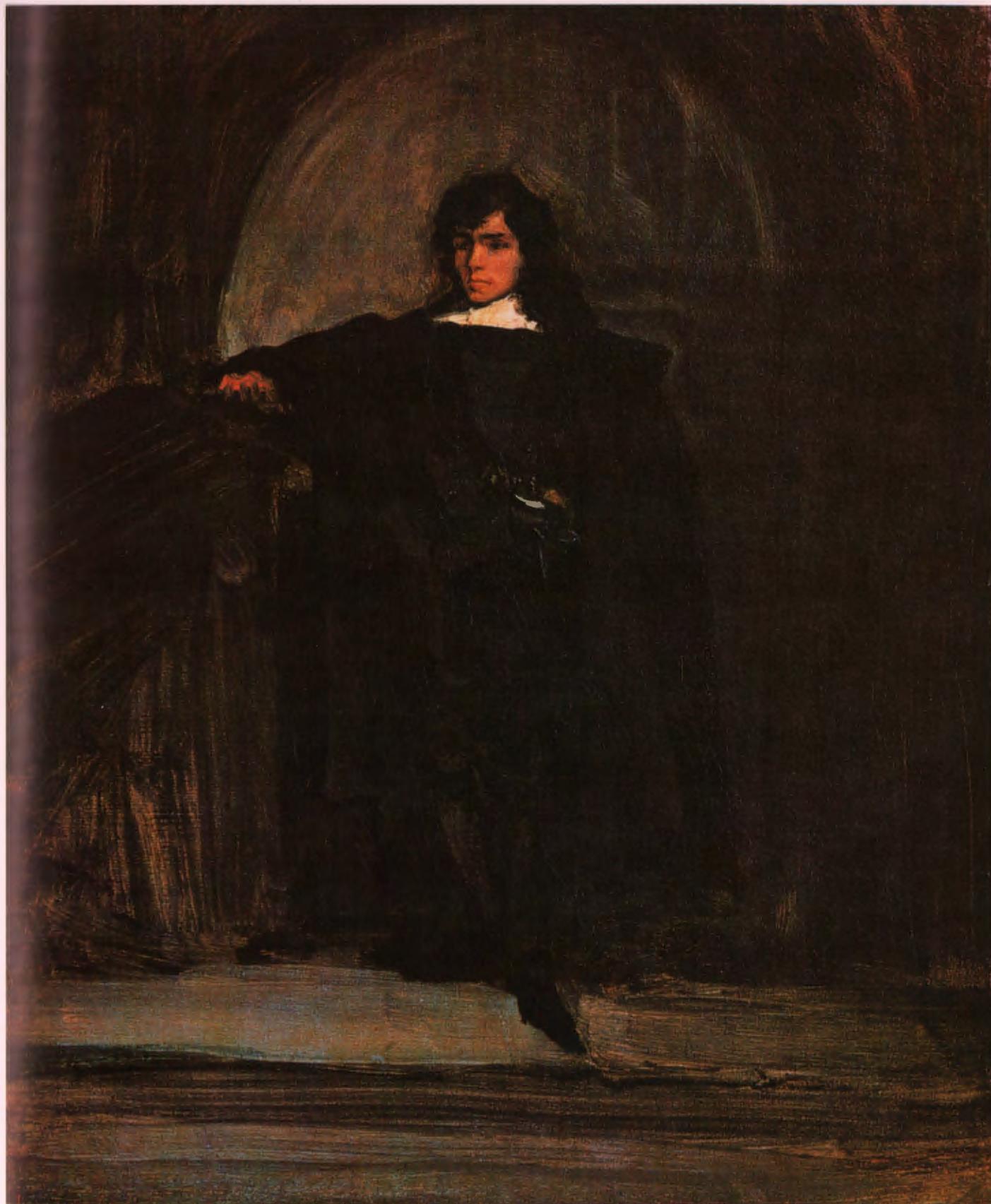
К тому времени, когда к ним присоединился Делакруа, скорбной мелодии «Марка Секста» уже вторили произведения Ф. Шатобриана и А.-Л. Жироде, П. Прюдона и А. Ламартина. Впрочем, совсем недавно эти минорные мотивы заглушались бравурными маршами, которые сопровождали победы императорского оружия. Автором этих картин был А. Гро, живописные баталии которого Делакруа высоко ценил за правдивое изображение смерти и человеческих страданий. Но подлинными наставниками начинающего художника стали мастера прошлого. В залах Лувра он замирал перед мощью полотен П. Рубенса, погружался в колористические гармонии Д. Веласкеса, Тициана, П. Веронезе, мечтал представить «людей нынешнего времени в духе Микеланджело и Гойи»*. Среди учеников Герена он обрел друзей: братьев Шеффер, Ф. Сулье и того, кто стал его настоящим учителем — двадцатитрехлетнего Т. Жерико.

Какими были они тогда, «сыны Империи и внуки Революции»? Это об их «встревожженной юности», пронизанной «ощущением неизъяснимого беспокойства», с горечью поведает позже в своей «Исповеди сына века» А. де Мюссе. Жерико в предполагаемом «Автопортрете» (1819—1820) — рефлексирующий, будто окутанный клубящимся туманом, такой живой рядом с черепом, многозначительно выставленным в ателье художника, такой опустошенно-бездеятельный в контрасте с гипсовым атлетом. Делакруа в траурном костюме («Автопортрет в костюме Гамлета (или Равенсвуда?)», 1821), словно с подмостков созерцающий «развалины мира». Его затуманенный взгляд скользит мимо зрителя, бледное лицо печально, пальцы сжимают рукоять кинжала. Юноша вступил в жизнь, исполненную непреходящей творческой напряженности.

Пренебрегший конкурсом на Римскую премию, он задумывает и исполняет грандиозное произведение, хочет кистью и красками взбудоражить современников, выразить чувства своего поколения: его смятение среди бедствий эпохи, его мужественное желание все познать, все превозмочь, через все пройти, не потеряв присутствия и силы духа («Данте и Вергилий в аду», 1822). Здесь впервые Делакруа обратился к творчеству Данте, здесь же должны были найти отражение те мысли, которые возникали при виде картин Рубенса, «Восставшего раба» Микеланджело и гравюр с его «Страшного суда».

Силой воображения Делакруа огромный холст преобразился в слитную патетическую сцену, вспыхнул зарницами адского пламени, забурлил зловещими волнами Стикса. Барка, с усилием сдерживаемая Флегием, медленно несет Вергилия и Данте среди мертвого потока, вспенившегося проклятыми грешниками. Согласно академическим правилам, усвоенным в мастерской Герена, композиция делится на три пространственные зоны и тяготеет к классическому треугольнику. Но внутри общего абриса разыгрывается неожиданная борьба упругих схлестывающихся линий, энергичных жестов, резких ракурсов. Будто карающая сила вовлекает грешников в водоворот, ограниченный пределами замкнутого пространства. Сумрачный мир смерти пребывает в бесцельно-мучительном движении. Лишь от Данте исходит ощущение протеста и тревожного ожидания, подчеркнутое рдеющим пятном повязки, спадающей на голубовато-сизый плащ. Эти царапающие цветовые ноты — словно отзвук душераздирающих чувств, охвативших создателя «Божественной комедии». И как отсвет иного, навсегда оставленного солнечного мира вспыхивают жемчугом капли на телах «тех, кто душу вечной муке предал»².

Дебют двадцатичетырехлетнего художника стал почти событием: у романтической живописи появился новый лидер, и его имени она будет обязана самыми блестящими своими победами.





2. Данте и Вергилий в аду.
1822
3. Данте и Вергилий в аду.
Фрагмент







4. Резня на острове Хиос.
Фрагмент

5. Резня на острове Хиос.
1823—1824

Понимал ли юноша грандиозность задач, возложенных на него талантом? Тщеславие не определяло его характера; в нем преобладала целеустремленность, «страшная жажда творить всеми возможными способами» *. Книжки, картины, музыка постоянно вызывают у него огромное возбуждение, дают материал для бесконечных переживаний и замыслов, становятся стимулами, побуждающими к «ненасытному самовыражению» *. Однако жизнь современной Франции остается вне этих лихорадочных поисков: Бурбонам, реставрировавшим власть



6. Угол мастерской. Печка.
Около 1825—1830

7. Призрак Маргариты,
являющийся Фаусту, 1827

вопреки историческому разуму нации, воодушевить художника не дано. Но вот в газетах учащаются сообщения о войне в Греции: потомки эллинов поднялись против четырехвекового турецкого ига. С азиатской жестокостью янычары вырезают целые деревни; после их оккупации почти обезлюдел стотысячный остров Хиос... На помощь идут добровольцы: волонтеры, собранные Ламартином; Байрон, отдавший Греции жизнь. Просвещенный мир негодовал: пылала колыбель европейской цивилизации. В Европе организуют специальные комитеты, звучат поэтические призывы П. Шелли и А. Пушкина. Рассказы тех, кто видел восставшую Грецию, дышат энтузиазмом, напоминающим эпоху французской революции 1789 года. Наконец-то мир всколыхнуло событие, достойное быть увековеченным. Делакура набрасывает эскизы, месяцами ищет модели, изучает восточные коллекции, копирует персидские миниатюры и греческие костюмы. Он должен превратить висящие на стене ятаганы в окровавленное оружие, окутать пестрыми тканями живую плоть, сделать журналистский репортаж живописным гимном свободолюбию. В период работы над «Хиосской резней» страницы его «Дневника» особенно патетичны, напряжение нагнетается

с каждым днем. «Ведь это — пытка, столько чувствовать и воображать»*, — признается он.

Картина полна скорби и отчаяния: поверженные, обреченные на смерть или рабство гречанки и греки. Над ними, застыв в демонстративном торжестве, высятся завоеватели. Но зрелище жестокого насилия не удручает зрителя. Земля, которую оросила кровь и окутал дым пожарищ, безгранична: на горизонте величественно синее море, солнце золотит потемневшие облака. Люди, которых



унизили, растоптали, убили, остаются прекрасными. Ослепительна их смуглая нагота, великолепны их трагически горделивые лица, сочны краски их экзотических одежд. Мир, где свершается зло, тем не менее пребудет вечно. Его красота выше жестокости.

Делакруа, несомненно, хотел придать этому конкретному эпизоду более широкий, общечеловеческий смысл, искал в нем ответа на непреходящие вопросы бытия. Возможно, поэтому он превратил некоторые образы в своего рода символы, построил сцену на подчеркнутых контрастах статики и движения, замкнул фигуры пластически неподвижными силуэтами, очертив их красивым арабеском. Подстегиваемый воображением, он проверял себя на «коллекционных» предметах, источавших живой восточный аромат, и невольно сосредоточился на деталях, свежих и дерзких по живописи, но оставшихся в полотне отдельными, не всегда связанными кусками.

В Салоне 1824 года «Хиосскую резню» ожидала двойственная реакция. Для тех, кто искал в искусстве ответа на животрепещущие проблемы, кто отрицал старую художественную систему или приветствовал ее обновление, имя Делакруа станет

отныне синонимом новатора. Но их голос заглушался резким негодованием официальной критики. В уничижительных оценках, которыми осыпали картину, сосредоточилось все раздражение врагов крепнущего романтизма. Ее автор, посягнувший на традиционные нормы живописи, был вправе почувствовать себя вождем новой школы. И все-таки правительство купило ее. Ведь иначе христианнейший французский король выказал бы солидарность с мусульманами. Получив достаточно высокую по тем временам сумму, Делакруа смог наконец осуществить свою мечту: ненадолго посетить Англию.

«Торговая столица мира» вызывала тогда у французов оживленнейший интерес. Особенно привлекали внешние приметы новой, уже сложившейся по ту сторону Ла-Манша буржуазной цивилизации. Вернувшись во Францию, вчерашние эмигранты (их было более 150 000) кокетничают англицизмами. Снобы подражают лондонскому денди Браммелу. Читать романы В. Скотта почитается хорошим тоном. В моде дерби и комфорт на иностранный манер.

Англомания не обошла и молодого Делакруа. Темпераментный и страстный, он научит себя казаться холодным и сдержанным. Полюбит коротать досуг на ипподроме и в клубах. Пристрастится к элегантно строгости заграничного покроя. Однако «дендизм» Делакруа, отмечавшийся многими, был, разумеется, иного толка, чем кокетливая поза иронично воспетого Мюссе Мардуша или бальзаковского Люсьена дю Рюбампре.

За юношеским подражанием легкомысленному поветрию скрывалось желание понять душу загадочного Альбиона, которая таила бурные чувства и необузданные порывы и была так далека от галльской рассудительности. Неподвластные законам разума персонажи Шекспира, Байрона, Скотта окончательно сокрушали одряхлевший классицизм с его умозрительным культом псевдоантичной рациональности. Литература англичан сыграт огромную роль в развитии романтизма: его поэзии, музыки, театра. Но Делакруа одним из первых оценил и их живопись. Под воздействием холстов Дж. Констебла незадолго до вернисажа был переписан пейзаж «Хиосской резни». А знакомство с Р. Бонингтоном и братьями Филдингами приохотило его к акварели, чем усилило внимание к высветлению палитры, взаимодействию чистых прозрачных тонов, текучести мазка. Что до британской драматургии, то творчество Делакруа будет связано ей очень многим. Шекспир, к изучению которого Стендаль призывал в манифесте 1823 года («Расин и Шекспир»), станет для романтиков программной фигурой. До поездки в Англию (1825) художник знал его героев в исполнении своего знаменитого соотечественника Ф. Тальма. Когда же увидел в Лондоне Кина младшего, то понял, что может, как однажды Байрон, потерять сознание. И хотя пьесы мятежного лорда редко допускались на подмостки, благодаря Шекспиру и Ч. Кину Делакруа заново перечтет и прочувствует драмы этого «мизантропа, страдающего от любви к людям»³.

В театре Друри-Лейн художник увидел еще один спектакль, вскоре привлечший его как профессионала к шедевру германского гения. Гётевский «Фауст» (с иллюстрациями немца П. Корнелиуса, гравированными с посредственной графики М. Рецша) интересовал его и прежде. Одноименная опера (либретто весьма вольно адаптировало шедевр И. В. Гёте); в которой Делакруа отметил «нечто комичное и все самое мрачное», тем не менее понравилась ему и показалась «самым дьявольским зрелищем, какое можно вообразить»**. Она особенно запомнилась ему постановочными нововведениями: газовым освещением, уже практиковавшимся в лондонских театрах, применением пиротехники. Многие из этого сохранил выполненная Делакруа серия семнадцати литографий к «Фаусту» (1828) с ее inferнальным реквизитом, причудливостью профильных силуэтов на фоне задника, актерской жестикуляцией, «северной готикой» декораций и костюмов, выстроенностью мизансцен, то подчеркиваемых эффектами нижнего света («Мар-

** Здесь и далее двумя звездочками обозначаются цитаты из «Писем Делакруа»

(Correspondances générale d'Eugène Delacroix. Paris, 1935—1938, v. 1—5).

гарита за прялкой»), то его вспышками, идущими из-за кулис («Призрак Маргариты является Фаусту»). Даже композиции, заимствованные у бесстрастного назарейца П. Корнелиуса, приобретут здесь зловеще романтическую окраску («Фауст и Мефистофель летят на шабаш»).

Возвращение Делакруа на родину летом 1825 года совпало с важнейшим периодом французской культуры, который вскоре завершится кульминацией «романтической битвы». В поколении, «зачатом между Революцией и Империей», продолжает жить жажда действий, потрясших судьбы отцов. Оно не захотело смириться с восстановлением старых порядков в общественной сфере, с процветанием буржуазно-мещанского практицизма в сфере частной. Оно должно было выплеснуть щедрую силу молодости, свои юношеские надежды, свою веру в красоту и справедливость. В спорах и размышлениях нет ни единства, ни ясности: ситуация слишком сложна, противоречива. Но разбуженная историческими катаклизмами Франция хочет осмыслить прошлое и узреть перспективу настоящего. Активный протест против косности, предрассудков и меркантилизма объединил писателей, художников, музыкантов и в их отношении к современности и к задачам собственно творческим. Стремясь осознать смысл и закономерности бытия, романтики отвергали не только устаревшие классицистические догмы, но и «вторжение в искусство банальности» (Гюго). Оно, по их убеждению, должно выражать исключительно страсть и драму. В живописи никому, кроме Делакруа, не дано было так глубоко погрузиться в мир трагических столкновений, мировых катастроф, высокой духовной приподнятости, пройти через мятежные, открытые чувства. Эту страстность ощущения бытия он пронесет до конца своих дней.

Время, предшествующее знаменитому Салону 1826—1827 годов, в жизни молодого художника было отмечено поразительной творческой напряженностью. Его внутренний мир поистине грандиозен. Перед огромным потоком работ мастера исследователей всегда посещает чувство растерянного восхищения: Шекспир и Шатобриан, Байрон и Сервантес, шотландская баллада и французские исторические хроники, трагедии венецианского дожа и ассирийского деспота, герои Библии, Гёте, исторические картины и религиозные композиции, портрет и натюрморт, батальные, анималистические и литературно-поэтические сцены. И везде — звенящая кульминация действия, пафос самого необычного, антипрозаического, повсюду жаркая влюбленность в живописную роскошь мира — краски Востока, аромат истории, блеск и волшебные россыпи цвета. Но кипящее поэтическое воображение не заслоняет интереса к героике современности. Событиям греческой войны посвящен ряд сцен военных столкновений и поединков. Завершается этот начатый «Хиосской резней» цикл скорбным патетическим реквиемом — «Греция на развалинах Миссолунги» (около 1826). Образ, исполненный откровенной символики, воплотивший скорбь всей гуманной Европы; образ, сочетавший для самого Делакруа гражданский гнев и глубоко личную печаль сердца, оплакивающего погибшего в Миссолунге Джорджа Байрона.

И программные полотна Делакруа, предназначенные для Салона, будут обязаны вдохновением именно Байрону: его пронизанной мятежным духом трагедии «Марино Фальеро» и его пьесе «Сарданопал».

Сочетание поэтического и исторического в живописных замыслах представляет собой одну из примечательных особенностей мировосприятия мастера. Стремление к синтетическому охвату многообразия творческой деятельности, включающей живопись и графику, музыку и театр, литературу и достижения общественной науки, характеризует Делакруа как представителя когорты универсальных личностей, ведущей родословную со времен Возрождения. Он свободно преодолевает рамки национальных культур на пути их расширения и взаимообогащения, что придает его работам своеобразную интернациональную окраску. Без английских, немецких, итальянских драматургических и поэтических источников

творчество его немыслимо. Но помимо этого выставленные полотна стали олицетворением нового отношения к истории, ее своеобразного анализа, вбирающего глубокие ассоциации, адресованные сегодняшней жизни.

«Казнь дожа Марино Фальеро» (1826) явилась первой картиной Делакруа, посвященной историческому прошлому Европы. Драма Байрона, написанная по существу о неудавшейся революции в раннеренессансной Венеции, подводила художника к анализу подлинной стихии истории, заставляла задуматься над проблемой столкновения сил, вовлекающих в свой круговорот мятежного героя и безжалостно его уничтожающих.

Представить конкретный облик Венеции помог Делакруа его друг Бонингтон, только что посетивший ее и сделавший там много карандашных и акварельных пейзажей, зарисовок ренессансных костюмов и архитектуры, достаточно, впрочем, описательных. В глазах Делакруа все они мгновенно преображались в одушевленную движущуюся материю. Он быстро пишет холст, работа над которым, наверняка, не отягощалась значительными переделками.

Композиция строится на контрастном сопоставлении движения и статики. Их воплощают, с одной стороны, устремляющийся по диагонали снизу, то есть с невидимой нам площади Сан Марко, народ, который врывается к подножию лестницы, где свершилась казнь, а с другой — неподвижные, самоуверенные венецианские олигархи. Они тесно заполняют балкон, но перед яростным напором толпы вынуждены отступить к правой части лестницы, оставляя ее ступени зиять тревожной, нагнетающей напряженностью пустотой. Ибо убийство дожа — это еще не окончательное разрешение конфликта между аристократами и народом, а как раз они и выступают здесь в главных ролях. И хотя жертва обезглавлена — выставлены на обозрение знаки сана Фальеро, его обезображенная шея скрыта окровавленным покрывалом, рука застыла в предсмертной судороге, — тишина, воцарившаяся после того, как «скатилась голова кровавая по Лестнице гигантов», недолговечна. Возникшая пауза вот-вот взорвется неистовыми криками тех, кто, подобно морской волне, устремляется сейчас к посягнувшим на жизнь дожа патрициям. Смысл этой паузы многозначен — ей не дано разрешиться покорным примирением.

Колористический строй с блестящей легкостью написанного полотна пронизан этой же психологической концепцией. Безукоризненно точные цветовые росчерки отмечены и пластической, и остро живописной, и графически четкой экспрессией. Жемчужно-серое сияние, сконцентрированное в холодном мраморе опустевшей лестницы и одежде распростертого навзничь дожа, приобретает значимость символа истории. От него веет леденящим дыханием смерти и тягостным затишьем перед неотвратимым вихрем событий. Этот минорный аккорд звучит еще пронзительней и тревожней благодаря сложнейшей полифонии остальной гаммы красок — сверкающих, почти акварельно чистых, звонких: то розовых, алых, пурпурных, багряных, то драгоценно золотых, то изумрудных, болотно-зеленых, оливковых, сизых, сапфировых тонов.

Рубеж средневековья и Возрождения, сопровождавшийся ожесточенной политической борьбой и выковывавший могучие характеры, особенно интересовал современников Делакруа, которые ощущали и самих себя причастными переходному периоду в истории. Пережившие Революцию, Директорию, Империю, переживающие Реставрацию, они догадывались, что причины исторического движения таятся в неминуемом столкновении противоборствующих сил, и искали в прошлом подтверждения тому, сколь постоянны были эти жестокие и кровопролитные столкновения. Они понимали также, что самые трагические развязки (свидетелями одной из них они стали в годы реакции Бурбонов) не являются финальным актом великой и нескончаемой исторической драмы, где человеку выпадала роль не только жертвы, но и провидца грядущих перемен. Тревожная

атмосфера Франции, скованной искусственной паузой торжества реакции, но напоенной ожиданием нового, отразилась в искусстве Делакруа. Глубоко переживающий проблемы времени художник выразил его мятежный дух в образах прошлого.

Зато работа над полотном «Смерть Сарданапала» долго не ладилась. Слишком сложны были решаемые в нем задачи. К вернисажу 1826 года оно все еще не было закончено. И только когда уже экспонированная «Казнь дожа» отправилась на выставку в Лондон, посетители увидели занявшую ее место картину «Смерть Сарданапала». Гигантский холст, оживший финал байроновской пьесы, занимал пространство в двадцать квадратных метров. Клубясь и взвиваясь вихрем форм, жарко полыхая раскаленными звенящими красками, он будто старался преодолеть границы станкового произведения, напоминая монументальную роспись либо огромный ковер.

Картина далеко не иллюстративна: действие лишь в самых общих чертах соответствует драматургии пьесы. Сарданапал у Байрона — жизнелюб, ассирийский эпикуреец, пренебрегавший обязанностями правителя государства и жестоко за это наказанный. Осажденный врагами во дворце, он решает покончить с собой в огне костра вместе с любимой наложницей. Царя, забывшего о своем долге, настигает не только оружие неприятеля, но и кара судьбы. Сбывается древнее предсказание: воды Евфрата размывают доселе неприступные стены Ниневии. Сарданапал обречен, но не желает отдать на поругание недругам свое человеческое достоинство и все то, что считает священным. Однако пьеса послужила для художника лишь изначальным импульсом. Он дополнил картину более конкретными сведениями. Согласно греческим историкам, деспот предал огню не только себя самого, но и все свои богатства, жен, евнухов, рабов и рабынь. Эта подробность мгновенно воспламеняет художника: ему открывается последний, кульминационный момент реальной исторической драмы, участников которой вот-вот поглотит огонь. Безучастный к мольбам и воплям, ассирийский сатрап со своего ложа, уже окутываемого клубами дыма, созерцает, как закалывают его коней и наложниц, как звеня рассыпаются вокруг груди ненужных ему теперь сокровищ. Делакруа превращает Сарданапала в злобного, жестокого тирана, мстящего жизни за то, что должен отойти в небытие и стремящегося оставить после себя одни лишь тлеющие угли.

Нравственная ответственность за то, что человек совершает в своем историческом существовании, становится в 1820-е годы одной из важных проблем исторической науки и романа Франции. Национальный опыт, конфликтность социальной и политической ситуации должны были обратить умы к урокам прошлого. Великая французская революция разрушила старый порядок. Наполеон вознес страну к иллюзии мирового величия, чтобы потом в своем падении увлечь ее за собой и обратить мир в развалины, среди которых бродило поколение Делакруа. Но даже созерцая их, оно не предавалось горестным воспоминаниям, не оплакивало то, что навеки ушло в небытие. Оно упрямо верило, что из развалин этих поднимется новый мир, что круговорот истории подобен круговороту природы. В гибели уходящего, одряхлевшего — залог жизнеспособности грядущего, хотя уходящее и тщится увлечь за собой живое. Так трагизм романтического мироощущения сочетался с утверждением будущего бытия. Примечательно также, что один из философских аспектов картины — гибель в огне — получает отчетливо оптимистическое истолкование. Огонь — начало не только уничтожающее, но и обновляющее, преобразующее — приобретает значение символа, залога возрождения жизни через испепеляющую все и вся губительную катастрофу.

Образ неумолимого тирана Делакруа вынашивал не один год. Размышления о судьбах народов, принесенных в жертву сначала наполеоновскому честолюбию, а затем холодным расчетам дипломатов Священного союза, о распятых турками



греках, о всех тех, кто волею власть имущих был или может стать жертвой смерти, насилия, эгоистических капризов, приводят художника, казалось бы, к мрачному выводу — во всяком случае, по сравнению с Байроном. Да, Сарданапал у художника холоден и жесток. Но эта жестокость романтически сопрягается с величием характера. Вспомним, что способностью к масштабному действию романтики часто наделяли своих «шекспировских» героев. Романтическая личность, как правило, контрастна, она раскрывается в искусстве самыми крайними, противоположными гранями. В человеке таятся и Бог, и дьявол, и гений, и злодейство; обуревающие его страсти и прекрасны, и разрушающе губительны. Такой вывод, помимо прочего, — открытый вызов стиранию индивидуальностей, буржуазной нивелировке личности, все острее заявляющим о себе в обществе Реставрации. Еще в 1816 году Стендаль подметил, что «великий принцип нашего века — быть таким, как все»⁴. И когда обыватель оказывался один на один с неистовыми, «демоническими» характерами романтических героев, его, по природе своей тяготевшего к умеренным, благопристойным переживаниям, неминуемо посещал ужас.

Но замысел картины образом Сарданапала не исчерпывается. Разыгрывающаяся вокруг тирана сцена, быть может, главное выражение концепции художника. Ведь не случайно ложе как бы возносит Сарданапала над всеми теми, кого обуял обыкновенный человеческий страх, кто сопротивляется, приходит в отчаяние, молит о снисхождении, кто так или иначе утверждает свое право жить. Вокруг Сарданапала ощутимо нагнетается пустота, духовный вакуум. Диагоналями огромного ложа он словно отодвигается в глубь картины, где нет ничего, даже дыма занимающегося пламени, где сгустился безысходный мрак. Этот прием физически уменьшает и словно развенчивает того, кто стал причиной трагедии многих людей, гибели их красоты, их юности. Им, а не окаменевшему душой властелину отводится главное место в гигантском полотне. Они живут, рыдают, отшатываются и слабеют от ужаса, вырываются из рук убийц, обуздывают прекрасных коней, последний раз подносят своему палачу питье в золотом кубке. Здесь — у «гробового входа» еще играет и переливается тысячами оттенков живая жизнь. Прекрасные, изгибающиеся, распростертые тела нагих женщин — это и гимн человеческой жизни, и бесконечное восхищение чувственной красотой плоти. В полотне есть некоторая близость отдельных мотивов «Ладье Данте», «Хиосской резне», отзвуки «Плота „Медузы“» Жерико, искусства Гро и Рубенса. Смуглые, чернокожие, тепло-розовеющие фигуры схлестываются в неистовом вихре, сплетаются в узор, где напряженно скрученный арабеск контуров фигур переходит в приглушенно ослабленный, чередует силу и изнеможение, жестокость и мягкость. Контрасты психологические и цветовые, пластические и линейные пронизывают живопись, опрокидывающую все известные законы композиции. Отсеченное диагональю пространство, где разыгрывается безумное действие, бурлит, вздымается, опадает, как волны моря, как полыхающий костер. Оно то нагнетается материей, то разряжается пустотой. Пафос пластического, ранее подчас завораживающий Делакруа, побеждает теперь ликующая живописность: «мазок твердый и текучий одновременно» * разбрасывает, словно драгоценности, звенящие рокошующие краски. Сверкают груды золота, горит огнем кроваво-алое ложе Сарданапала, рассыпая повсюду жаркие отблески, вспыхивающие в украшениях, усиливающие редкие холодные изумрудные и лимонно-желтые пятна. Еще никогда Делакруа не доводилось решать такого необъятного количества живописных и философских проблем. Правда, и по сей день картину обвиняют порою в излишней демонстративности, некой сценичности, уподобляющей ее бравурному оперному финалу. Но ведь ее замысел связан с драматургическим произведением (предполагают, что Делакруа мог видеть в 1824 году мелодраму «Развалины Вавилона», которая шла в Париже, как, впрочем, и в Лондоне,



9. Смерть Сарданапала.
1827

10. Смерть Сарданапала.
Фрагмент



сценическое воплощение «Марино Фальеро»). К тому же работа над картиной падает на то время, когда автор вдохновлялся образами Востока воображаемого, что способствовало нагнетанию внешнего пафоса. Но разве не в клокочущей красочности, не в упоении театральной патетикой «Сарданапала» лежат истоки будущих монументальных росписей последнего великого декоратора Нового времени?

«Успех или неуспех — в этом буду виноват я сам... кажется, меня освищут» **, — писал Делакруа в день, когда публика должна была увидеть его шедевр. И предчувствие не обмануло его. Такого оглушительного провала ему не доведется пережить никогда. Критики, словно сговорившись, изощряются в самых презрительных высокомерных пассажах, и только Гюго, да и то в частной переписке, защищал товарища по оружию: «„Сарданапал“ Делакруа — вещь великолепная и столь исполинская, что недоступна мизерному зрению»⁵. Ни одна из двенадцати работ Делакруа, допущенных в Салон (четыре были отвергнуты сразу), не получает награды, и причиной тому был скандальный успех «Сарданапала». Такого фантастического колорита, такой страстности и чувственности — воспринятой как бесстыдство — парижанам видеть еще не доводилось. И это в то время, когда Карл X требовал, чтобы пачки балерин закрывали лодыжки, и приказывал нацепить фиговые листики из картона к луврским статуям!

Каким вышел Делакруа из глубокого потрясения после своего провала? Он был слишком умен, чтобы слепо доверять мнению толпы и официальной критики, слишком уверен в себе, чтобы приспособливаться к их вкусам, слишком мужествен, чтобы пасовать перед ними. Но он отлично знал, что «это лучшее перо на моей шляпе» **. Однако что-то в нем меняется, что-то он не потерял, нет, но очень глубоко запрятал: свою бурную страстность.

Во втором варианте картины «Тассо в сумасшедшем доме» (около 1830) образ поэта получает подчеркнуто личное звучание. Пройдя через мучительное испытание людской ограниченностью, живописец превратил эту картину в биографическую исповедь. Лицо Тассо стало автопортретом художника. Одинокий, с остановившимся взором, босой и полунагой, докучаемый глумящимися над ним безумцами, Делакруа — Тассо погружен в скорбное раздумье.

Когда на Всемирной выставке 1855 года художнику предоставят целый зал, он, памятуя насмешки прошлых лет, предпочтет не показывать там «Сарданапала». И только Ш. Бодлер с сожалением отметит в своем обзоре отсутствие в экспозиции раннего шедевра мастера.

Казалось бы, создание таких сложнейших композиций, растянувшееся на многие месяцы, должно было целиком поглотить художника. Он надолго забросил дневник, но в театрах, на концертах, в манеже, фехтовальном зале его, не блещущего богатырским здоровьем, видели регулярно, не говоря уже о встречах с друзьями, светских вечерах и мимолетных интимных связях. К тому же напомним и о других выдающихся произведениях тех лет, равно как и о рождении новых замыслов. В том же знаменитом Салоне 1826—1827 годов Делакруа показал огромный холст с изображением византийского императора Юстиниана, занятого составлением свода законов. И если бы в 1871 году коммунары не сожгли здание Государственного Совета, где он находился, ни одно исследование живописи романтизма без него бы не обошлось, как и без гигантской «Мессы кардинала Ришелье» (1828), погибшей при разгроме галереи Пале-Рояль в дни революции 1848 года.

Вопреки так называемому общественному мнению, складывающемуся у среднего зрителя с помощью агрессивной критики, авторитет Делакруа в среде романтиков и приоритет его среди определенной группы коллег ничуть не пострадал, но еще утвердился. Так, знакомство с Гюго перерастает в сотрудничество. Живописец консультирует автора «Кромвеля» по поводу оформления спектакля, а для



драмы «Эми Робсар» (сюжет из романа В. Скотта «Кенильворт») рисует эскизы костюмов.

Делакруа часто встречаются в литературном кружке Гюго (известном под названием «Сенакль»), куда входили Ш. Нодье, А. Дюма, Сент-Бёв, А. де Виньи, О. Бальзак, А. де Мюссе, а также некоторые второстепенные художники (Л. Буланже, братья Девериа). В доме маститого живописца Ф. Жерара подолгу беседует с зоологом Ж. Кювье, углубившим его интерес к миру диких животных, которых часами рисует в Зоологическом саду. Знакомится с популярными актрисами Ф. Марс и М. Дорваль, писателями П. Мериме и Стендалем. У этой «аристократии духа» гениальность Делакруа сомнений не вызывала. В 1828 году скульптор Д. д'Анже включил его барельефный портрет в серию великих людей Франции.

На исходе 1820-х годов скованная реставрационными институтами общественная жизнь страны стремительно скудеет. Для свидетелей возврата общества вспять события прошлого, что уже отмечалось, приобретают ценность в связи с поисками каких-то аналогий и ассоциаций, которые могли бы помочь разгадать непостижимые пути современной жизни. Материалом для анализа минувших столетий становится преимущественно история национальная, ведущая отсчет со средневековья, когда в мучительной борьбе с уходящим возникали контуры общественной структуры Нового времени.

Стремление вырваться из застоя, тупо оберегаемого Бурбонами для продления власти, обращает к средневековью и потому, что, как говорилось на одной публичной лекции, «оно многому научило бы нас... показывая, что может человек, когда он умеет хотеть и верить»⁶. Подчеркнем, что для французской исторической науки и литературы заметную роль сыграл В. Скотт, чьи романы пользовались необыкновенной популярностью и чуть раньше предугадали, представили то, что стало так будоражить умы соотечественников Делакруа. Вот почему сюжет полотна «Убийство Льежского епископа» заимствован из книги модного шотландского сочинителя «Квентин Дорвард». Картину заказала в 1827 году герцогиня Беррийская, вдова одного из сыновей Карла X Бурбона. Художник закончил ее через пару лет, но смог выставить только после новой революции.

Под сводами готического зала диагональ стола образована сияющей белизной скатерти, выхваченной из зловещего мрака полыханием факелов и свечей⁷.

Напряженность диагонального построения усилена изображением множества возбужденных солдат, оно уводит взгляд в глубину, пересекаясь с другой, психологически первостепенной диагональю. Полярные точки последней — это яростный взгляд Гийома де ля Марка, вскочившего с отнятого у епископа трона, и взгляд, вперенный в плененного соперника⁸, с которого, глумясь над его саном, чернь срывает митру и облачение. Образ разъяренной толпы, обуреваемой ненавистью и инстинктом кровавой расправы, вырастает у мастера в неуправляемую дикую стихию, готовую уничтожить все на своем пути.

Хотелось ли сиятельной заказчице, чтобы в картине содержался намек на издевательства над церковнослужителями во времена отгремевшей революции? Желала ли она видеть в бесчинствующих средневековых простолюдинах прообраз убийцы, заколовшего ее супруга, наследника престола? Или ей просто был любезен английский роман? Как бы то ни было, результат оказался вовсе неожиданным: многозначным и даже провидческим. Вскоре после появления картины в Салоне 1831 года в Париже служили мессу по герцогу Беррийскому, мученически погибшему ровно десятилетие назад. Одним из ее инициаторов выступил архиепископ, дворец которого народ разгромил и разграбил, в очередной раз отомстив сторонникам легитимизма.

Что до Скотта, то его многословная описательность скоро наскучит художнику. В дальнейшем он вспомнит только «Айвенго» и сделает два варианта «Похищения Ревекки» (1846, 1858).

Но разрабатывать средневековые сюжеты теперь уже в батальном жанре он продолжает. Не один Стендаль настаивал на том, чтобы «все наши национальные катастрофы кровавыми чертами запечатлелись бы в нашей памяти»⁹. В середине 1820-х годов выходит на шумевшая «История бургундских герцогов дома Валуа». Ее автор, П. де Баранд, самый модный представитель «нарративной» (повествовательной) историографии, многим обязанной Скотту, начинает свой труд с битвы при Пуатье, а заканчивает сражением при Нанси. Острота блестящего интеллекта и умение распорядиться им сделали интерес Делакура к исторической науке по-настоящему глубоким. Юношей он слушал лекции В. Кузена, одно время хотел даже посвятить себя философии и впредь продолжит следить за публикациями таких ученых, как Ф. Гизо, О. Тьерри, Ж. Сисмонди, П. Балланш. Заказы на «Битву при Пуатье» и «Битву при Нанси» ему хотелось получить в первую очередь, и он их добился. Ведь в кризисной для страны Столетней войне первое событие позволило победившим англичанам захватить большую часть Франции и стало началом трагических междоусобиц. А второе, произошедшее уже после ее окончания, завершилось разгромом бургундской армии, означавшим конец феодального сепаратизма и рождение французской монархии.

Обе битвы явились некогда решающими для исторических судеб нации и к тому же вызвали аналогии с коллизиями не слишком отдаленными. Разве разгром при Пуатье не напоминал исход Ватерлоо? Разве судьба Иоанна, разбитого британцами и лишённого ими власти, не предвосхитила конец Наполеона? В пейзаже батальи 1356 года, взятом по-констеблевски свежо и сочно, почти половину холста занимает небо. Влажными тучами нависает оно над горсточкой побеждаемых, окруженных неприятелем. Смысловой узел сцены сдвинут влево и тоже подчеркнут светом, только резким и пронзительным, что позволяет выделить среди массы остервенело рвущихся туда солдат, среди убитых и раненых, среди блеска оружия, пестрых знамен, главного персонажа — Иоанна II, неловко слезающего с убитого коня, и его испуганного сынишку. Делакура специально изучал военный антураж средневековья и щедро расцветил картину достоверными деталями. Общий рисунок композиции подсказал ему эскиз «Битвы при Назарете» (1801) Гро. Но, в отличие от неоклассициста, свободная живописность манеры позволила романтику передать эмоциональную атмосферу боя, которая растворяет второстепенные подробности в общей колористической оркестровке, а не дробит их на отдельные эпизоды, как у Гро.

Другой холст «Битва при Нанси» стал последним государственным заказом периода Реставрации и началом их череды при последующих режимах. Непреходящее благоволение к Делакура сверху (при дружном неприятии консервативными критиками и официально признанными художниками) объясняют завуалированным покровительством Талейрана; не забудем, что именно он был отцом Делакура.

«Битве при Нанси» предназначалось украсить музей этого города в память высочайшего визита туда (1828) Карла X Бурбона. Муниципальные знатоки истории края предложили Делакура на выбор три эпизода, имевших место под стенами Нанси в 1477 году. Решено было остановиться на сцене убийства последнего бургундского герцога лотарингским рыцарем. Разгром войск Карла Смелого армией Людовика XI приобретал тем самым пропагандистский подтекст, намекая на триумф Карла X Бурбона и изгнание Бонапарта. Эскиз получил одобрение соответствующих инстанций в начале 1829 года, однако из-за июльского переворота и отъезда художника на Восток работа затянулась и появилась на выставке только через пять лет. Законченная композиция разнится от эскиза лишь отсутствием здания капеллы св. Иоанна Иерусалимского, возле которой нашли тело погибшего и в которой его погребли.





Ссылаясь на исторические хроники, критика обрушит на Делакруа упреки в искажении подлинности обстоятельств события. Скорее всего, Карл Смелый погиб не в разгар сражения, а после панического отступления его армии; смерть настигла всадника, вероятно, не на берегу, а в ледяной воде, куда он упал и где его прикончили; по другим источникам, его труп обглодали волки. Но ведь романтическая эпоха оперирует не столько конкретными, сколько укрупненными философскими и историческими категориями. «Искусство,— писал тогда А. де Виньи,— вполне могло бы обойтись без правдивого, ибо истина, которой оно должно питаться, есть истина наблюдений над человеческой природой, а не достоверность факта»¹⁰.



14. Молодой тигр, играющий с матерью. 1830

Фантазия художника превращает огромный холст в зрелище разгрома бургундцев, в котором побеждающие неумолимо наступают из глубины справа, отражая мужественную оборону многочисленного и тем не менее обреченного врага. Широкая панорама заснеженной январской долины взрывается бушующим движением и яростной яркостью цвета, настолько возмущившей какого-то критика¹¹, что он издевательски сравнил ее с пестротой игральных карт (спустя тридцать лет нечто подобное инкриминируют «Олимпии» Э. Мане). Эффект зимнего ландшафта Делакруа воспринял опять-таки через Гро («Битва при Эйлау»). Но из обрамления для главного героя превратил пейзаж в расцвеченное алыми сгустками знамен и одежд «озеро крови» (Бодлер). Самого же Карла Смелого максимально приблизил к зрителю, поместив в нижнем левом углу, куда, в чавкающую прибрежную грязь, нацелив копьё, загнал его лотарингский рыцарь. Длина этого копьёя непомерно велика, что усиливает главный и решающий момент происходящего и подчеркивает напряженность композиционной диагонали, которая несет существенную

образную нагрузку, выражая непреклонность наступления французов. Когда на склоне лет Делакруа посетит Нанси, он не разочаруется в своей картине. Как-то, размышляя над тем, что же такое романтизм, он выделил в нем «свободное отношение к традициям, включающим все великие эпохи, в том числе даже искусство Давида»¹². Действительно, всматриваясь в многочисленные фигуры сражающихся при Нанси, видишь среди них смертельно раненного солдата, повторяющего позу убитого Барра кисти Давида; рядом — нагой труп, знакомый по «Плоту „Медузы“» Жерико; или поверженного воина под копытами лошади, напоминающего пленного из картины Гро, вплоть до мотивов, заимствованных из батальи кватрочентиста П. Уччелло и рельефов французского Возрождения. Блестящая эрудиция позволяла мастеру с каждым годом расширять круг осваиваемых традиций. «Ты, — внушал он себе, — можешь прибавить еще одну душу к тем, кто воспринимал природу на свой особый лад. Все, что было создано этими душами, было ново благодаря им, ты же еще и их самих изобразишь по-новому»*. Э. Дега, считавший «Битву при Нанси» одним из лучших произведений старшего коллеги, обдумывая свою раннюю историческую картину «Бедствия города Орлеана», сделает с нее копию.

Предошущение каких-то социальных перемен, которое пронизывало духовную жизнь Франции, разрядилось событиями 1830 года. Всего три летних дня потребовалось, чтобы опрокинуть трон ненавистных Бурбонов. Может показаться странным, что Делакруа, принявший от двора Карла X не один заказ, захотел прославить июльский переворот, покончивший с правительством Реставрации. Однако многое станет понятнее, если вспомнить кое-какие факты его романтической молодости: увлеченность движением карбонариев, причастность к одному из заговоров, повлекшему полицейский надзор за автором «Данте и Вергилия», наконец, рисованный портрет ремесленника, заколовшего герцога Беррийского, чья вдова, как это ни парадоксально, доверила живописцу создание не только «Убийства Льежского епископа», но и «Битвы при Пуатье». Воспитанный на энтузиазме наполеоновской эпопеи, бонапартист, каким не без основания считали его многие, художник давно и последовательно отстаивал своим творчеством право человека на свободу, которая воодушевляла хиосцев на неравную борьбу с угнетателями, которую оплакивала Миссолунга, к которой безнадежно взывали рабыни Сарданапала, за которую погиб Марино Фальеро. Но то были воображаемые образы. Теперь же борьба за свободу происходила на его глазах. 27 июля в центре города художника случайно встретил А. Дюма, которому он запомнился сначала испугом и растерянностью. Но при виде поверженных белых и взметнувшихся на смену им трехцветных знамен, да к тому же став очевидцем подвига юноши, убитого королевскими солдатами в бою за ратушу (который незамедлительно превратит в энергичный перовой рисунок «Смерть д'Арколя»), его страх сменился общественным воодушевлением. Делакруа даже записался в национальную гвардию и твердо решил, что «если уж я не сражался за родину, то по крайней мере буду кистью работать для нее»**. Отчего же темперамент этой кисти в новой картине «Свобода на баррикадах» вдруг оказался притушен? Отчего ушла пастозность письма, выцвели многозвучные пылающие краски, свойственные прежним произведениям? Быть может, оттого, что, прославляя народ, свершающий революцию, Делакруа захотел сделать ее апофеоз понятным как раз таким безымянным, простым героям, не слишком искушенным в тонкостях искусства? И потому вернулся к более традиционной, более доступной манере? Горячая пыль, клубы пороховых залпов почти заслонили иссушенное зноем небо. Сухой солнечный воздух сгустился на темных массах коричневато-серыми оттенками. Каждая фигура дана четко и обращена вперед общим движением атакующих баррикаду. Нет, это не те битвы, что выплывали из смутной дали веков, от Пуатье или Нанси



15. Свобода на баррикадах.
1830

16. Свобода на баррикадах.
Фрагмент





широкими панорамами. Здесь лица, жесты, одежды, амуниция увиденны воочию, взяты крупно, во всей своей определенности и неприкрашенной правде. Гвардеец, взмахнувший саблей, и мужчина в гражданской одежде с ружьем наперевес; подросток, размахивающий пистолетами, и другой, схвативший оброненный кем-то клинок. Из тысяч подобных им, вышедших на парижские мостовые в славные дни июля, властью художника остались в памяти потомков только эти, и каждый олицетворяет собой героический характер нации.

Любой революции нужны жертвы. Страшными трупами — один раздет мародерами, другие окоченели в мучительных неловких позах — Делакруа подтверждает эту извечную истину, тем более горькую оттого, что на закланье ей принесены молодые жизни. Их мертвенная застылость держит весь первый план композиции, как будто оседающий под нагромождением бревен и булыжников. Его траурная статистика нужна для того, чтобы усилить всплеск страстного порыва, который движет устремленными вперед повстанцами. Безжалостный реализм в изображении и живых и мертвых оправдывает аллегорическая фигура Свободы, ради которой никого не останавливает смерть. «Боги... созерцавшие эту величественную битву... охотно спустились бы с небес на землю, чтобы стать гражданами Парижа»¹³, — писал о тех днях Г. Гейне. Подобно мастерам прошлого, Делакруа материализует этот отвлеченный поэтический образ.

Идеально прекрасная полуобнаженная женщина, босыми ногами шагнувшая на баррикаду, — это воплощение самой идеи, духа свободы, мечты о ней, возрождаемой народами столько эпох наперекор всяческому разочарованиям и крушениям иллюзий. Делакруа одевает Свободу в светло-желтый хитон и фригийскую шапочку алого цвета. Для трехцветного знамени, которое властно воздевает она в небеса «патетическим жестом в критические минуты истории»¹⁴ (Бодлер), извлекает из палитры самые чистые, звенящие краски. Своей верой в победу Свобода придает силы раненому, воодушевляет детей и взрослых, героизирует смерть. Ее классически правильный профиль узнаваем. Это лицо Афродиты Милосской, знаменитого экспоната Лувра с 1821 года. Живописец зажег античный мрамор возбужденным румянцем, сделал рдеющими полуоткрытые губы, отдал порывам ветра пряди темных волос. А движение Свободы — не слышатся ли в нем отзвуки чеканного шага давидовских Горациев, ставшего романтически страстным, эмоциональным порывом?

Подобно автору «Клятвы Горациев» и «Смерти Марата», Делакруа видел в создании «Свободы на баррикадах» свой гражданский долг, творческую миссию. И начертал свое имя и дату окончания работы не на привычном месте, в углу холста, а на темных балках баррикады, кистью касаясь священных руин. Правительство Июльской монархии щедро оплатило картину и, несколько поторопившись, удостоило ее создателя ордена Почетного легиона. Некоторые из прежде враждебных критиков вдруг высказываются благосклонно, другие продолжают упорствовать. Казалось бы, официальный успех уготовил «Свободе» престижное место: поговаривали о тронном зале Тюильри, новой резиденции нового короля, до этого прозябавшего в Пале-Рояле. Увы, очень скоро напоминания о бунтарстве тех, кто вознес Луи Филиппа к власти, стали абсолютно нежелательны. Картину отправляют в темный коридор Лувра. Затем префект полиции приказывает представить ее для личного ознакомления, вследствие которого отечески рекомендует Делакруа забрать свой шедевр «до лучших времен». Холст отправляют на музейный чердак; после февральской революции недолго экспонируют в Люксембургском музее и только в 1874 году навсегда передают Лувру.

Воспламенившие художника «три славных дня» превратили страну в «монархию, окруженную республиканскими учреждениями». Расклеенные по городам

манифесты разъясняли, что «учреждение республики... поссорило бы нас с Европой» и потому «народ вручит корону герцогу Орлеанскому, королю-гражданину» — Луи Филиппу. Феодалные пережитки и дворянские привилегии были ликвидированы. Всех французов объявили гражданами, равными перед законом. Они не сразу поняли, что предоставленная им буржуазная свобода выборов предполагает высокий избирательный ценз. Обществу настойчиво внушают: «Обогащайтесь, господа, и вы станете избирателями». Старую знать стремительно вытесняет аристократия финансовая. Власть переходит к олигархии плутократов.

Какое-то время Делакруа еще надеялся на перемены к лучшему, хотя бы в художественной жизни. Он вошел в комиссию по пересмотру методики обучения, системы конкурсов и статуса высшего административного органа, ведавшего изящными искусствами; включился в работу над проектом «Свободного общества живописцев и скульпторов». Но скоро понял, что все это чистый камуфляж и организационная суета не имеет никакого смысла. А вот в государственном конкурсе на три картины для новой Палаты депутатов в Бурбонском дворце участие принял. На всю жизнь запомнился ему совет Стендаля: «Не пренебрегайте ничем из того, что может сделать вас великим»*.

Концепция будущего триптиха разрабатывалась Министерством внутренних дел в расчете на доходчивое прославление нового, выстраданного во времени режима. Под словами «Хартия 1830 года», окаймленными гирляндами и фигурами летящих слав, предписывалось поместить изображение Луи Филиппа, произносящего присягу. Слева — Мирабо, от имени третьего сословия протестующего против приказа Людовика XVI о роспуске Генеральных штатов; справа — Буасси д'Англа в Конвенте. Два последних события Великой революции должны были зримо подвести к конечному, кульминационному моменту усилий нового класса, который спустя десятилетия получил наконец право на беспрепятственное господство.

Первым сюжетом Делакруа пренебрег, не задумываясь. Другой сюжет — с Мирабо, угрожающим королевскому церемониймейстеру от имени единомышленников, сделал довольно холодной композицией, вместе с блестящим холстом «Буасси д'Англа» жюри не принятой. Победителем конкурса вышел некий Ж. Кур. Незамысловатость его политических иллюстраций единодушно покорила новых хозяев.

По логике заказчиков воинствующая поза Мирабо наглядно свидетельствовала о никчемности королевских представителей, что загодя предопределило приход к власти буржуазии как единственной силы, способной решать судьбы отечества. Роль Буасси д'Англа была не столь очевидна. Ему выпало вести заседание термидорианского Конвента в тот майский день 1795 года, когда обезумевшая от голода толпа ворвалась в зал, впопыхах обезглавила депутата Феро и, наколов окровавленный трофей на пику, угрожая им, рванулась к председателю. В романе «Девяносто третий год» Гюго размышлял: «Буасси д'Англа задал историкам неразрешимый вопрос: склонился ли он перед жертвой или же перед пикой, то есть перед убийцами?»¹⁵ Идеологи Июльской монархии выделили этот эпизод ради демонстрации чудовищной кровожадности простонародья и негибаемого мужества того, кто якобы не дрогнул перед его гнусным неистовством, лишний раз показав жизнеспособность нового класса. Вот только почему Буасси д'Англа оставался пэром даже в период Реставрации?

В числе приятелей Делакруа был Ф. Луве де Кувре, от отца которого — автора игривых «Приключений кавалера Фоблаза», жирондиста, президента Конвента в дни термидорианской реакции — сохранились изустные семейные воспоминания и о страшной расправе, и о похоронах Феро, на которых тот выступал с надгробной речью. Отголоски ли этих рассказов или собственное отношение



художника к случившемуся в 1795 году отвели Буасси д'Англа второстепенное место в содержании композиции и сделали ее единственным и роковым героем широкие народные массы? Они лавиной обрушиваются с лестниц к трибуне, исходят злорадством на скамейках амфитеатра, свешиваются с балконов, выплескивают кровавые сгустки фригийских колпаков. Зловещий кумач стекает к ним сверху полосами революционных триколоров, колеблемых накаленным ненавистью дыханием взбунтовавшихся плебеев. Мазки, готовые почти раствориться в пыльном сумраке, вибрируют и колышутся вместе с озверевшей человеческой массой. Пронизывающие ее центростремительные силы выражены сложнейшим пересечением дуг и диагоналей. «Равного изображения движущейся толпы нет во всей мировой живописи, но такая же ощетинившаяся штыками лавина не раз промелькнет в эйзенштейновском «Октябре», — утверждает один из исследователей. — Делакруа добивается здесь небывалого соединения цвета и движения»¹⁶. Добавим — и световых вспышек, магии которых научился у Рембрандта. Зловещие блики на оружии бунтарей изображают не сабли, штыки и пики, «не шпагу, а ее блеск», как в полемическом задоре сказал Делакруа Пюго в пору работы над «Убийством Льежского епископа». «Буасси д'Англа» исчерпал размышления мастера о революциях. От зловещей паузы между казнью венецианского дожа и каким-то грозным ее следствием; через исполненный веры в победу порыв «Свободы на баррикадах» до могучего неистовства мятежа 1795 года, которое, признавали современники, «вызывает чувство ужаса». Воистину, свобода дается слишком дорогой ценой, и многое ли она оставляет тем, кто ее отвоевывал? И не уподобляются ли завоеватели своими жестокими инстинктами тем четвероногим существам, которых так любил рисовать романтик вместе с А. Бари в парижском Зоосаде? Наблюдая за торжеством прагматизма и бездуховности в наш «век промышленности, торговли и буржуазного здравого смысла»¹⁷, как охарактеризовал его О. Бальзак, художник пророчески записал в 1853 году: «Да, человек подчиняет себе материю, но он не научается управлять собой... Уничтожьте прежде всего дурные страсти, не потерявшие своей ненавистной власти над сердцами, несмотря на все братолюбивые и либеральные лозунги эпохи! Все эти материальные улучшения... лишь сильнее возбуждают низкие инстинкты алчности или эгоистического наслаждения»*.

А вскоре после 1830 года печально констатировал: «В мире нет ничего истинного, кроме наших иллюзий»**.



Берег Танжера. Фрагмент. 1832

Глава вторая
 МАГРИБИНСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ.
 ГАМЛЕТ. ПОРТРЕТЫ

Возможность посетить страны северной Африки оказалась как нельзя кстати, особенно, после того что Делакруа довелось пережить в годы революции. Она возникла в связи с осложнениями колонизации Алжира, народ которого с каждым годом оказывал французам все большее сопротивление. Племена берберов объединяются под предводительством Абд-эль Кадера. Чтобы заручиться поддержкой султана Марокко, он провозгласил себя его наместником. Союз этих двух стран настораживал, и потому правительство Луи Филиппа поторопилось отправить в Марокко дипломатическую миссию. Как повелось со времен Наполеона, фиксировать экзотический маршрут должен был художник. Им, приложив некоторые усилия, стал Делакруа. На вышедшем в январе 1832 года из Тулона вестовом паруснике посольство через две недели прибыло в Танжер. То, что парижанин увидит там, превзойдет все его ожидания. Он никогда не встречал такого терпкого букета пронзительных красок, таких ошеломляющих тонких оттенков. После влажной дымки Иль-де-Франс, даже после французского юга казалось, что все цвета обрели свою первозданность. Небо стало бездонно-голубым, волны — изумрудно-бирюзовыми, земля — красно-кирпичной, жирной, выбрасывающей из своих недр самую диковинную флору. Делакруа был оглушен резким, гортанным говором берберов, арабов, негров, испанцев, евреев, мавров — разноплеменной, разноязычной толпой, кишашей на улицах; попрошайничеством тучи калек и нищих; уныло-протяжными воплями муэдзинов, несущимися с минаретов и долго вибрирующими в воздухе. Он не провел в Танжере и дня, как уже пишет в Париж: «Я совершенно оглушен тем, что увидел... Надо иметь двадцать рук и сорок восемь часов в сутки, чтобы... дать хоть какое-то представление обо всем этом... Я переживаю момент, когда человек о чем-то мечтает и вдруг видит то, что видеть никак не надеялся» **. Его записи фиксируют массу деталей, рисунки почти всегда имеют на полях короткие, отрывочные записи. Он лихорадочно, исподтишка наблюдает эти

горделивые лица, отмеченные величавой красотой и пугающей дикостью, эти необычные костюмы, делающие их владельцев похожими на героев античности. Его рука не успевает фиксировать завораживающие диссонансы кричащих, сверкающих тонов, сплетающих живописнейший каскад марокканских одежд. Темнокожие римляне — Делакруа упоен невысказанной пластикой их движений, их почти статуарными, если бы не живой ритм, благородными позами. Его карандаш, его перо выдают гениальную поспешность, суммирующую только главное, обходящую детали, и виртуозными, отрывистыми и плавными, еле обозначенными и небрежно расплывающимися штрихами лепят фигуры, будто сошедшие с античного фриза. Они возлежат на пестрых коврах, подобно «Бруту или Катону» **. Парижанина гипнотизируют их лица, глаза, с застывшей в них извечной мудростью. Он набрасывает горбоносые профили, выпяченные негритянские и тонкого, удивительно красивого рисунка надменно-чувственные губы арабов. Не искушенный в этнографии, Делакруа интуитивно уловил все основные типы расы: то похожей на итальянскую, то напоминающей египетского феллаха, то германских вандалов, пленившихся местными красавицами более тысячелетия назад.

Ожидая приглашения султана, посольство провело в Танжере больше месяца. Наконец объявили, что миссии следует держать путь в Мекнес, а не в Марракеш, как планировалось поначалу. Предстояло пересечь верхом пространство почти в триста километров. Все художественные впечатления, встреченные на этом пути, станут органичной частью последующего творчества Делакруа. Работы, созданные по непосредственным впечатлениям и по памяти, будут навсегда спаяны с реальной фантастикой этих дней. Будет меняться манера, становясь все более широкой, цельной, обобщенной, уйдет непосредственное любование экзотической конкретностью — ее сменит ясная немногословность, но токи вдохновения, идущие с Востока, не иссякнут до самой смерти художника. Этот образ жизни, где причудливо и алогично смешались самая беззастенчивая роскошь и самая удручающая нищета, наивность и разнузданность, преданность и лицемерие, целомудрие и сладострастность, лживость и мудрость, продажность и неподкупность, вымогательство и щедрость, жестокость и нежность, эти изначальные инстинктивные страсти, не сдерживаемые условностями и запретами цивилизованных кодексов, — означали открытие нового мира, так непохожего на тот, где расчетливый буржуазный прогресс стремительно уничтожал в человеке последнюю естественность. «Они ближе к природе на тысячу ладов. Их невежество дает им спокойствие и счастье. Поэтому есть красота во всем, что они делают. А мы — мы вызываем жалость. Красота мстит нам за нашу ученость» *. И записи, и рисунки Делакруа свидетельствуют о ненасытном интересе к пленэру, перетеканию света, взаимодействию и переплетению цветов. Размах пейзажного мышления, поистине космическое восприятие природы, пребывающей в нескончаемом ликования света и красок, все то, что мощно зазвучит в будущих монументальных работах, рождалось здесь, в этих поспешных зарисовках и акварелях.

От торгового селения Сиди-Касем дорога повернула к массиву Зерхун, сияющему снежными диадемами почти тысячеметровой высоты. Снова стали появляться приметы большого города: можно было освежиться у фонтана, сработанного еще в античные времена, взглянуть на плуг, запряженный верблюдом и понурым осликом, — за ними с угрюмым достоинством римского консула шел пахарь в пыльной джеллабе.

И в который раз Делакруа любовался неистовыми скачками всадников. Древнейший военизированный спорт арабов, требующий ловкости, жестокого тренажа, острых глаз, умения попадать в цель на полном скаку, не потеряв равновесия и не ослабив аллюра, не переставал вызывать его восторг. Здесь бил ключом

бешеный, ничем не сдерживаемый темперамент марокканцев, бурлила отчаянная отвага, летела песчаная пыль под копытами, сверкали ружья, хлопали по ветру яркие бурнусы, мелькали оскаленные лица, «руки, вздетые в порыве» * и мускулистые смуглые икры, крепко прищпорившие огненных скакунов. Здесь раскрывалось то, что так любил художник, — жизнь в ее крайних, самых рискованных проявлениях, соревнование безумных страстей, человек, превращающийся в дикое, мчащееся животное, и животное, в дерзости и гибкости уподобляющееся человеку.

В дорожном альбоме есть акварель, которая изображает всадника, на скаку стреляющего из ружья («Фантазия»). Этот рисунок, наверное, нельзя назвать совершенным, ибо под совершенством обычно подразумевают законченность. Здесь же нет ни одной четкой линии, нет хоть сколько-нибудь завершенного обозначения цветовых признаков природы, нет даже отдельных ее элементов. Его совершенство в другом — в ощущении исчезающего мгновения, переданного волною зримых отзвуков проносающегося перед нашими глазами движения. Вопреки всем законам физики, оно словно эхом отпечатывается в реальной среде, мчась мимо нас по белой бумаге, как в разреженной атмосфере, этим рывком штрихов и смещающимися, рассекаемыми противодействием воздуха пятнами горячих красок. На этот раз Делакура мог бы, перефразируя собственные слова — «я хотел изобразить не шпагу, а ее блеск», — сказать, что он стремился передать мыслимый след движения в пространстве.

Прошло десять дней, и утомившиеся путники достигли наконец цели своего путешествия. Предложение прибыть именно в Мекнес следовало рассматривать как многозначительный политический намек. В конце XVII века второй правитель династии Алауитов мулей-Исмаил в пику своему предшественнику перенес сюда столицу из Марракеша. Нынешний султан мулей-эр-Рахман, в котором было так заинтересовано правительство Луи Филиппа, являлся потомком той же Алауитской династии и приглашением в Мекнес хотел подчеркнуть преемственность с могущественным предком. Ведь личность этого последнего могла напомнить об исключительно теплых чувствах в адрес Франции. В свое время мулей-Исмаил сватался к дочери Людовика XIV, будущей принцессе де Конти. Встреча европейцев проходила с подобающей событию восточной церемонностью. У колоссальных ворот, жемчужины магрибинского крепостного зодчества, украшенных сине-зеленым ковром изразцов, пестрели яркие приспущенные знамена. Наверху, между бастиянами и зубцами, застыли, как изваяния, знаменосцы, чередуемые воинами с копьями и всадниками, салютующими из ружей. На фоне пронизанного светом бездонного неба их крохотные силуэты казались плоскими, подобно изображениям в театре теней. Отовсюду — из окон, с террасообразных крыш, с краев дороги, по которой медленно двигалось иноземное посольство с развернутыми флагами, — смотрели сотни любопытных глаз, слышались изумленные возгласы, повсюду царило необычное возбуждение. Мекнесские солдаты дружно ударили в маленькие барабаны, затрубили в длинные медные фанфары, которые художник уже видел в Танжере на мусульманском празднике Рамадана. Все это напоминало спектакль, разыгрываемый прямо под открытым небом. Эпизодические сцены этого небывалого представления Делакура торопливо увековечивал карандашом.

После аудиенции у султана жизнь иностранцев в Мекнесе походила на почетное заключение. В отличие от более интернационального и свободного по духу Танжера, Мекнес был городом сугубо мусульманским, опасным, мрачным, неприкосновенно хранившим обычаи предков, и появление «руми» вызывало здесь откровенное неприятие. Враждебность местных жителей давала о себе знать и прежде. В пути французов не раз обстреливали из-за угла, а бывало, и в открытую, швыряли в них камнями. Теперь во время коротких прогулок



18. Алжирские женщины.
1834

19. Алжирские женщины.
Фрагмент





20. Битва Гяура с пашой
(Эпизод греко-турецкой войны).
1835

(непрерывно с охраной) «неверных собак», «слуг шайтана» каждый раз осыпали ругательствами, а порой и нешуточными угрозами. Как только Делакура принялся рисовать, вокруг тотчас собиралась неистовствующая толпа.

Вскоре по возвращении на родину художник покажет в Салоне 1834 года почти не замеченную критикой (ее внимание сосредоточилось на «Алжирских женщинах») картину «Улица Мекнеса» (1832). Небольшая, лишенная по существу и сюжета и броской экзотики, она тяготеет к ряду самых глубоких работ, рожденных на марокканской почве. В ней всего четыре фигуры: мужчина в белом бурнусе сидит у стены, поджав ногу, другой в темной джеллабе дремлет, возлежа на пороге; поодаль, словно провожая взглядом самого художника, стоят мальчик и женщина. Но как раз здесь возникает самое поэтическое и многогранное ощущение того сложного и одновременно примитивного мира, открывшегося парижанину. Жизненный ритм, замедленный послеполуденным зноем, приглушившим краски; тени, подчеркивающие и обрезающие формы, сжатость цветовых градаций придают картине те качества, к которым мастер придет в дальнейшем. Позже, когда первоначальное возбуждение уляжется и возникнет потребность в более отстоявшихся размышлениях, Делакура признается: «После путешествия в Африку я стал делать что-то более или менее приемлемое лишь тогда, когда уже достаточно позабыл мелкие детали и вспоминал в своих картинах лишь значительную и поэтическую сторону вещей; до того момента меня преследовала любовь к точности, которую большинство принимает за правду» *.

Произведения, навеянные конкретными африканскими впечатлениями, получают временное развитие и качественную эволюцию. Внимательное изучение этого надолго растянувшегося цикла приводит к мысли о том, что художнику оказался ближе и понятнее мирный, пассивно бытующий аспект восточной жизни. XIX столетие не хочет отказываться от философских иллюзий века Просвещения. Оно ищет и находит мимолетные примеры счастливой утопии, чарующей европейцев как поэтическая легенда, вызывающей томление духа, жажду покоя, счастья и красоты. Делакура был заранее подготовлен к тому, чтобы найти в Магрибе некое патриархальное царство. И многое, казалось, убеждало в том, что мечтам этим дано осуществиться. «Имея... жалкую пищу и дырявый плащ, мавр... считает себя безмерно счастливым» *, — часто повторял Делакура. Но так ли лучезарно было бытие жителей этой земли обетованной? Люди замкнутые, нетерпимые; фанатизм первобытный и безжалостный; мир жестокий, консервативный, деспотичный — он таился от европейцев за непроницаемой броней исторических, религиозных, социальных, этических преград, понять которые было немислимо. Да и что дало бы их познание? Оно отняло бы мечту о земном рае, разрушило бы иллюзии, так много значившие для романтиков, чья смятенная душа искала здесь отдохновения, излечивалась от безысходности и разочарований. Востоку предопределено было стать вечно благоухающим садом, огромным натюрмортом для живописцев, новым Парнасом для поэтов. И он щедро дарил вдохновение тем, кто в нем нуждался.

Делакура станет первооткрывателем колористического богатства Востока, его самым дерзким, не скованным предрассудками интерпретатором, чей живописный темперамент полностью раскрылся под этим ясным небом.

До того как, покинув Марокко, приплыть в Алжир, художник провел несколько дней в Испании — Андалусии, Севилье и Кадиксе. Но страна не увлекла его.

Быть может, потому, что он оберегал себя от нового творческого волнения и опасался нарушить полноту впечатлений, вызванных Африкой? Или, оглядываясь на Веласкеса и Гойю, не решился вступить в соперничество с ними?

До Алжира добирались морем. К сожалению, мастер никому не писал тогда, не вел дневника. Жестоко страдая от лихорадки, он, по-видимому, не делал никаких заметок. Африканское лето было уже в полном разгаре. Нестерпимый

зной наступал с каждым днем, и даже морская влага не могла смягчить свирепого дыхания сирокко, дующего из Сахары. Берега, мимо которых шел парусник, являли картину безрадостную. Буйную красочность марокканской весны заступила унылая гамма бескрайних песчаных равнин с вкрапленными ржаво-зелеными пятнами зарослей альфы. Нависая над морем, выжженные горы Кабилии мрачно вонзались в небо. Вода в бухтах сияла невероятно лучистой молочной голубизной. Внезапно на фоне серых уступов загорался слепяще-белый купол марабу — гробницы, похожий на фантастическое яйцо, снесенное легендарной птицей Рух из «Тысячи и одной ночи».



21. Арабская фантазия. 1832

Наконец появился Алжир — водопад белоснежных крыш, над которыми, как дождевые пузыри, вспухали плотные полусферы мечетей. Таинственный город вновь поглотил Делакура. Карабкаясь, узкие лестницы-мостовые изгибались, выравнивались, суживались, превращались в темный коридор, сплетались в извилистый лабиринт, дышащий сыростью и гниющими отбросами. В лавчонках предлагали дешевые украшения, ткани, сафьяновые шлепанцы, нанизанные, словно желто-красные четки. Внизу, у мола, располагались торговые площади и бульвары. Это было зрелище весьма живописное. Французские артиллеристы в высоких киверах, пехотинцы с тяжелыми ружьями, жандармы в треуголках смешивались в толпе с номадом, ведущим верблюда, с загорелыми зуавами, с конным спаги в красном бурнусе и плетеной из альфы шляпе. Яркие шеи носильщиков мелькали рядом с тюрбанами и ермолками ростовщиков. Кабилы, туареги, мезабиты, берберы старались перекричать испанцев, греков, мальтийцев, итальянцев и египтян. Альбомы художника пестрят отдельными фигурами этой разноязычной публики. Но вот попытки запечатлеть местных жительниц были постоянно связаны с нешуточным риском. Все акварельные наброски женщин



сделаны в квартале меллаха (еврейского гетто): его обитательниц запрет обнажать лицо не затрагивал. Здесь неспешно двигались фигуры в гигантских остроко-
 нечных колпаках, похожих на убор сказочной феи. Шуршали тяжелые платья из
 парчи, прикрытые расшитыми золотом передниками; позвякивали украшения,
 обрамлявшие молочно-белые лица драгоценной колышущейся оправой. Иных
 же красавиц разглядеть было нелегко. Неслышно шелестя чистейшими одеждами,
 они мелькали на улицах, никогда не останавливаясь и не замедляя шага.
 Только подведенные черным угольные глаза порой обжигали чужестранца, да
 легкая ткань, чуть облекая тонкий овал, позволяла догадываться о безупречности
 черт.



23. Окрестности Танжера. 1832

Когда Делакруа удалось проникнуть в гарем, он, рассказывают, пришел в не-
 обычайное возбуждение. «Как это прекрасно! Совсем как во времена Гомера!
 Женщина в гинекее занимается своими детьми, прядет шерсть и вышивает чу-
 десные ткани! Именно такой я понимаю женщину!»¹⁸
 Замечательный холст восточного цикла «Алжирские женщины» зримо утвердил
 основы новых эстетических идеалов. В нескончаемой череде африканских работ
 он будет самым ранним и по времени и по своему дерзкому новаторству, что
 сделает его этапным произведением как в творчестве самого мастера, так и в ис-
 тории французской живописи прошлого столетия. Здесь обобщен весь комплекс
 самых сильных и претворенных в гармонический синтез впечатлений, вынесенных
 из Магриба. Холст стал своего рода декларацией качественно нового периода
 в мироощущении романтика, зримо утвердившего основы идеалов нравственных,
 а для будущего европейской культуры необычайно перспективных. Он после-
 довательно воплотил также идеалы эстетические, потребовавшие окончательного
 разрыва с пережитками исчерпавшей себя художественной системы.
 Идеалы, к которым стремился Делакруа и которые, как ему казалось, обрели
 наконец дыхание, носили универсальный характер, тяготели к вековым мечта-

ниям человечества о рае не только за гробовой доской. Так выстраивался мир желаемого, но никак не действительного; человек отторгался от сложноплетенной среды, становясь существом, все приемлющим, ни на что не посягающим и бездействующим.

«Алжирские женщины» — первая большая картина, не связанная ни с литературными, ни с историческими реминисценциями. Многофигурность прежних масштабных полотен уступает место всего лишь четырем персонажам. Они взяты



24. Восточный интерьер. 1832

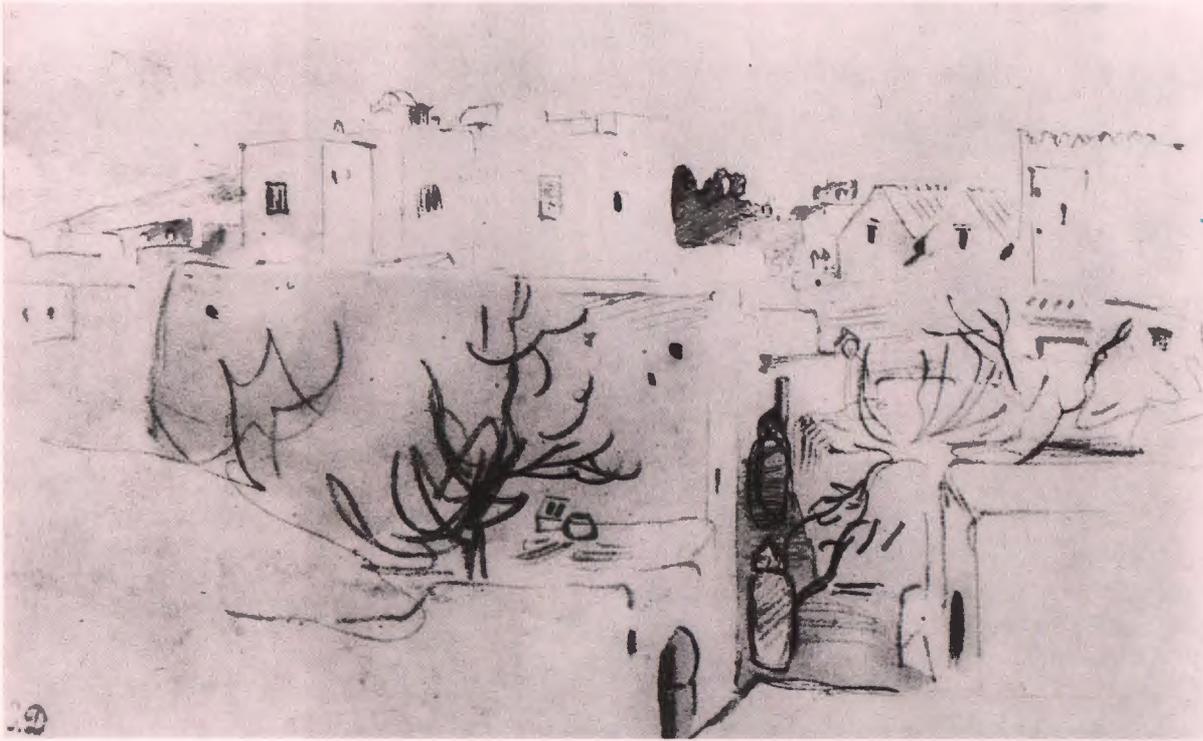
в размер натуры, что монументализирует бытовой мотив и придает ему значимость своего рода эпической сцены.

Три томные красавицы лениво коротают досуг в душной тишине разукрашенного, как заморский ларец, покоя, где чуть слышно булькает кальян да шелестят одежды уходящей служанки. Эти настоящие, а не воображаемые одалиски пребывают в пространстве замкнутом, отделенном от мира глухими, тонушими в полумраке стенами. Неожиданность их чудесного явления зрителю подчеркнута раздвинутым занавесом, которому предназначено быть преградой от посторонних глаз. То, что изображено на картине, — мгновение, заурядное в жизни этих женщин, прекрасное — в жизни Делакруа. Он пишет небольшое пространство интерьера низким, но довольно емким и в контрасте с вялыми позами затворниц даже активным. Монотонному развитию пространства в глубину противодействуют две композиционно перекрещивающиеся диагонали. Но основой сцены выступает все-таки разнообразно круглящийся упругий ритм. Нижняя часть композиции охвачена как бы плавной дугой, идущей от левого угла, где возлежит одна из красавиц, к двум другим одалискам, отделенным от нее пространственной цезурой. Дуга эта продолжается в сложном развороте темнокожей фигуры и,



варьируясь в ней еще мощнее, размыкается, но не исчезает. Композиционно движение замыкается на плоскости стены и вертикальных линиях шкафчика. С ним перекликается кальян, помещенный на первом плане. Общий ритм композиции координируется также массой мелких деталей. Брошенной в центре туфельке вторят шлепающие по кафелю «саба» служанки. Угёлки ее завязанного тюрбана перекликаются с бантиком на голове полулежащей женщины. Такое построение лишает сюжетный мотив застылости. Легкость ритмов вносит в царство неподвижной неги дыхание, трепет и пульсацию жизни. И все-таки самым впечатляющим и плодотворным как для современников, так и для потомков оказался колористический строй полотна, его необычная изысканность и смелость. Первое, что ощущаешь в картине,— ее удивительная

живописная цельность. Вглядываясь пристально, начинаешь понимать, что она скорее пестра — как пестр восточный ковер или прилавок арабского торговца тканями. Вот когда профессиональное изучение красок африканской природы, архитектурного декора, мусульманских одежд и утвари вступило в фазу живописного синтеза, итоги которого значительно опередили свое время. «Кальки с алжирских фаянсов» * на долгие годы останутся советчиками и рабочим материалом живописца. Еще Бодлер заметил очевидную связь его творческой эволюции с цветовым своеобразием Магриба. А П. Синьяк отметит еще и тот факт,



26. Терраса в Танжере. 1832

что Веронезе, палитру которого так высоко ценил Делакруа, тоже увлекался колоризмом восточного искусства. Веронезе часто видел его образцы, привозимые в Венецию африканскими и азиатскими купцами. Тому же Синьяку принадлежит разбор теории цветов и действия последовательных и одновременных контрастов, которые открыл, логически обосновал и широко применил Делакруа в «Алжирских женщинах».

И вот в пространственно-линейную структуру картины включается колорит. Его усложненная полифония то рассыпается звонкими, почти крикливыми мотивами, то успокаивается тональными отношениями, то рождает мелодии дисгармоничные, то проигрывает всю хроматическую цветовую гамму, чтобы в итоге превратить все эти легкие и нежные, броские и насыщенные, спокойные и блеклые, терпкие и резкие оттенки в уравновешенное, сочно и тонко сгармонизированное многоголосие. Алый тюрбан негрятянки на зеленой полосе занавеса переключается с тональными сочетаниями узора шкафчика. Аккорд ее киноварно-синей юбки проигрывается как музыкальная фиоритура в разбросанных на ковре туфельках. Еще плотнее он звучит в коралловом на густо-сапфировой подкладке корсаже женщины, сидящей слева, и вот уже тяготеет к цветовой коде там, где, преодолевая тень, светится на полу яркая подушка. Затем мелодия возобновляется, своими акцентами и ритмом сплетаясь в цветовую гармонию. «Искусство



колорита,— размышлял Делакруа,— очевидно связано с известными сторонами математики и музыки»*.

Но это пока только одна тема, к тому же постоянно уточняемая и усложняемая. С ней перекликаются и другие цветовые модуляции, в совокупности рождая колористический контрапункт картины. В изображении чуть отодвинутых в глубину, сидящих одалисок дерзкие, почти кричащие контрасты переведены в невероятно утонченное равновесие. Обладая безукоризненной цветовой спаянностью, они связаны со всем полем холста множеством нитей. Эти новые мелодии звучат то почти резко, то темперируются изысканно и благозвучно. Перекликаясь с первой темой, они развивают, усиливают ее, а порой и сами становятся по отношению к ней контрастными.

Когда-то Делакруа записал в «Дневнике» рассказ одного из своих знакомых, наблюдавшего в Алжире человека, который вырезал куски кожи или ткани, глядя на букет цветов, служивший ему образцом. «Вероятно, той гармонии цветов, какую они умеют вносить в свои изделия, они учатся только у природы»*,— заметил он.



Но яркую пестроту восточного колорита, понимаемого в Магрибе только плоско, надлежало перевести в трехмерность картинного поля, сделать элементом станкового полотна. Увлечение орнаментальной вязью, захватившее Делакруа, могло нарушить специфику станкового произведения (в том смысле, в каком понимали ее в первой половине XIX века). Чтобы привести в согласие пространственное и плоскостное начало этой новаторской картины, художник самым виртуозным образом трактует свет. Он льется слева, из невидимого зрителю окна, встречая на пути еще один поток, идущий с противоположной стороны: там должна находиться дверь, к которой направляется сейчас негритянка. Колебания этих двух световых волн переходят в полумрак, царящий в глубине комнаты, преодолевают тени, то окутывая предметы легкой солнечной пылью, то отмывая их до ослепительности.

«Алжирские женщины» написаны маслом по темперному подмалевку, покрытому лаком. Это прием старых венецианцев, которые соединяли посредством его золотистость темперы со звонкостью масла. Он уже был освоен Делакруа: именно



29. Гамлет и призрак.
1834—1843

30. Гамлет и Горацио
на кладбище. 1839

так (но без применения лака) сделана «Смерть Сарданапала». Теперь художника заботит еще и светонасыщенность, ощущения которой темперный подмалевок, дающий общую золотистость тона (отсюда при всей яркости и пестроте цветовая цельность холста), все-таки не давал. К тому же темпера под маслом со временем приобретает рыжеватый оттенок. Применяв лак, Делакруа отчасти страховал холст от такого процесса. Но мастер использовал и асфальтовые оттенки, особенно в проработке последнего плана и затененных частей картины. Впоследствии это очень повредит работе. На ней появятся плывущие кракелюры — дефект, свойственный тем полотнам, в которых употреблен битум. Тем не менее землистость побеждается чистой гаммой, усиленной дерзкими контрастами, взаимноуравновешенными и приведенными в согласованность контрапункта. Вот почему этот шедевр станет первостепенным образцом для подражания и творческого осмысления.

Когда Э. Мане писал «Олимпию», он вспоминал одну из фигур «Алжирских женщин». Когда О. Ренуар создавал «Парижанок в алжирских костюмах», он увековечивал свое единомыслие с Делакруа. Синьяк в манифесте неимпрессионизма возьмет «Алжирских женщин» главным примером для демонстрации даль-



нейшей эволюции французского искусства. А П. Сезанн прямо утверждал: «Все мы вышли из ЭТОГО Делакруа»¹⁹.

Если Синьяк все же упрекает романтика в некоторой непоследовательности манеры: «Тела кажутся однотонными, немного тусклыми и не совсем согласованными с остальными»²⁰, то Сезанн, напротив, воспринимает ансамбль в живописном равновесии: «У Делакруа шелк — это ткань, а лицо — это плоть». Сезанн, бесспорно, наблюдательнее. Синьяк же прав лишь отчасти потому, что, деликатно критикуя холст, пытается представить неоимпрессионизм высшей точкой в развитии живописи столетия, отчасти оттого, что хочет уяснить эволюцию Делакруа. Пока, замечает он, «художник еще не смеет вводить в тело многоцветные элементы», но в будущем сможет «побороть это». Синьяк упрекает Делакруа также в чрезмерной скованности натурой, что ему, художнику откровенно декоративного плана, представляется недостатком. Приверженность романтика реалиям насторожила бы Синьяка сильнее, вспомни он о бледности, даже несколько болезненном цвете лица гаремных красавиц, обреченных почти не выходить из



дома. Делакруа, ведомый натурой, писал тела монотоннее, чем яркие ткани и украшения. Создавая станковую картину, он не ставил целью декоративно переосмыслить мотив целиком, и Синьяк резонно подчеркивал его новации в более поздних произведениях, главным образом в монументальных росписях. «Алжирские женщины» — это образ, сказочно осветивший жизнь, некая материализовавшаяся утопия. Отметим, что героини картины до странности одинаковы: низкий лоб; продолговатые, обведенные сурьмой глаза; прорисованные до висков брови; крошечный детский рот. Жизнь, сведенная к физической чувственности, сделала этих женщин одинаково апатичными, бездуховными созданиями. Но такая образно-психологическая монотонность придает конкретным персонажам обобщенный и даже символический смысл. Пафос гипертрофированных страстей, ранее увлекавший художника, сменился восторженной констатацией духовной пустоты бытия, пребывающего в поре самого пышного физического расцвета. Ведь как раз «невежество дает им спокойствие и счастье».

«Ваши газеты, ваша холера, ваша политика,— писал Делакруа другу,— омрачают радость моего возвращения в Париж» **. Его опасения были напрасны. Отпраздновав в 1830 году «реванш господина Журдена», буржуазия быстро вошла во вкус и «превратилась в ничтожную развращенную вульгарную аристократию» А. де Токвиль) ²¹. Среди тех, кто еще недавно развивал идеи социального прогресса, нашлись такие, для кого новый режим оказался воплощением идеальной свободы и справедливости, чуть ли не конечной целью общественного устройства. Отношение к истории в сфере искусства заметно изменилось. Былое единодушие романтиков дает трещину. Гюго не может простить Делакруа государственных заказов и называет его «реакционером по убеждениям» ²². Художник в свою очередь осуждает его за неконтролируемое многословие.

Духовное убожество самодовольных нуворишей претит Делакруа. Не менее строго судит он и искусство, потребное лавочнику и обывателю с их ненасытной жадой материального благополучия во что бы то ни стало: «Произведения, нравящиеся толпе, являются свидетельством их вкуса» *. Только творчество охраняет теперь художника от прозаизма, потребительства и посредственностей. Сторонясь жизни с ее резким падением нравственного сознания, он остается верен размышлениям о судьбах людей, народов и целых эпох, в которых со свойственным ему мятежным темпераментом и романтическим пафосом по-прежнему видит вершины и пропасти, озарения и драмы, то вознося своих героев к небесам, то низвергая их на землю, где они любят, страдают, сомневаются, побеждают и гибнут. Воображение его так интенсивно, интеллект так мощен, рука так тверда и энергична, что потребность в познании красоты не иссякает ни на один день. Любимые художники, круг которых не перестает шириться, любимые поэты, озарившие его молодость и не покидающие с тех пор, любимые композиторы и музыканты — вот что составляет его жизнь, его повседневное счастье, его удивительный по грандиозности мир. Делакруа уже знал, что может причислить себя к тем, кого называл бессмертными. «Как я обожаю живопись!» — восклицает он в «Дневнике», и в этом искреннем признании себе самому — бесконечная радость и мука гения, одержимого творчеством. Приходится только удивляться, откуда брались силы и время у этого физически тщедушного человека для грандиозного поединка с живописью, в котором он не имел пока ни помощников, ни настоящих арбитров.

С годами одиночество осознавалось все горше. Друзья промелькнувшей юности менялись, мельчали, порою разочаровывали. Среди подруг постоянная спутница так и не появилась. В 1834 году нелепо умер «единственный, кто оставался от моей несчастной семьи» *, — любимый племянник, чье изображение висело над изголовьем кровати, на которой Делакруа скончается. Мысль о смерти все чаще посещает художника. Словно отодвигая от нее близких, он часто писал

тогда немногих родственников и приятелей. Но ни те, ни другие, будучи натурами заурядными, на выразительные образы не вдохновили; достойного диалога не возникало ни с кем. Оставалось размышлять о «положении, которое должно закончиться... о мимолетности и конечном уничтожении» * без собеседников. Первый образ Гамлета Делакруа создал в 1824 году — последний за три года до ухода из жизни. Сразу после гибели Шарля де Вернинак началась работа над серией литографий к «Гамлету» (опубликована в 1841). В ней, как и в иллюстрациях к «Фаусту», вслед за Шекспиром и Гёте график пытается постичь смысл бытия и гнетущую тайну неминуемого конца. Восприятие Гамлета биографично. Ни разу не обмолвившись о настоящем отце, Делакруа вряд ли забыл о том, что, овдовев и отправив его в интернат, мать пестовала дочь еще одного сожителя. Мучительная тема смерти — Офелия, Полоний, явление призрака Гамлету, разговор с могильщиком на кладбище — проходит через все «шекспировские» работы, а их немало и в живописи, и в графике, и создавались они главным образом в 1830—1840-е годы, то есть в то время, когда из окружения мастера в небытие ушли многие. Смерть вымышленная, так часто уготованная им героям картин, стала горем глубоко личным. Случайно ли совпадение траурных дат с возникновением всех этих произведений? Вскоре после смерти Талейрана появится холст «Гамлет и Горацио на кладбище» (1839). Живописный вариант «Гамлета перед призраком» 1845 года воспоследует за потерей брата, которого похоронили рядом с его родным отцом Шарлем Делакруа. Надпись на надгробии заканчивается обреченно: «Эжен Делакруа, единственный, кто остался от этой семьи». Примеры таких соответствий можно и продолжить: художник сделал Гамлета своим alter ego. Как и отождествил себя с Марком Аврелием, одиноким в своем мудром стоицизме среди чуждых ему людей (1844). Или с отчаявшимся Микеланджело рядом с мучительно застывшими скульптурами в картине 1852 года, которую начнет на исходе неизлечимой болезни своего самого близкого друга Шопена.

Сейчас выяснилось ²³, что «Гамлета» на английской сцене Делакруа не видел. Отчасти этим объясняют ослабление «фаустовской» театральности, хотя романтическая приподнятость, красноречивость жестов и поз сохраняются по-прежнему. После восточной поездки главной целью своей живописи Делакруа считал «музыку картины», созданию которой должны быть подчинены все художественно-стилистические компоненты, но особенно цветовая оркестровка, «симфоническая согласованность тональных модуляций» *, соответствующих характеру изображаемого, иначе — эмоциональному ключу образа. «Цвет, — предрекал Делакруа, — таит в себе еще неразгаданную и более могущественную силу, чем обычно думают. Он действует, если можно так выразиться, на наше подсознание» *. Бодлеровское «озеро крови» впитает занавес над мертвым телом Полония (1843). Свинцовые тучи, рыхлая вспоротая земля, бледность Гамлета, взирающего на череп бедного шута, в иной, минорной гамме вторят скорбности сцены (1839). А как воспаленно набухают ревностью обезумевшего Отелло красные ткани над альковом Дездемоны (1847—1848)!

Композиции тринадцати литографий к «Гамлету» по сравнению с фаустовскими стали уравновешеннее, свободнее. Из оттисков ушла тяжеловесность непроницаемых масс. Ее сменили легкость, мерцание штрихов, прозрачность серебрищихся пятен. В иллюстрациях к Шекспиру и Гёте (семь литографий к «Гёцу фон Берлихингену», 1836) использованы зарисовки средневекового оружия, сделанные еще в Англии, а также копии с А. Дюрера и Л. Кранаха. Костюмы, в которые одеты персонажи «Гамлета», и некоторые мизансцены серии целиком сохраняют постановщики одноименного спектакля 1847 года. Главного героя в нем будет многие сезоны играть знаменитый Ф. Рувьер. Его в одеянии, нарисованном Делакруа, позже напишет Мане, впрямую принявший эстафету от романтика.





Очень дорожил серией «Гамлета» и Бодлер, верный поклонник обоих художников: ее листы украшали кабинет поэта в отеле Пимодан. Сейчас все литографские камни «Гамлета» экспонируются в парижском доме-музее Делакруа на площади Фюрстанбер, где он прожил последние годы и откуда ушел в последний путь. Понятие «музыки картины» пришло к мастеру из тончайшего понимания искусства собственно музыкального. И не мудрено, что моделями двух замечательных портретов этого периода явились музыканты. Первый, изображающий Н. Паганини, выступления которого имели в Париже оглушительный успех, появился незадолго до отъезда в Магриб. Абрис ломкой фигуры играющего виртуоза схвачен импульсивной кистью, ни в чем не умалившей ее броской гротесковости. Но контуры почти исчезают в жидких переходах черного, которые тронуты слабой примесью оранжевого кадмия, передающего отблески огней рампы и набирающего силу на ярко освещенном полу сцены. Палитра портрета предельно скупа, почти аскетична, чем близка эскизу «Буасси д'Англа». Но снова — какая степень ее духовного насыщения! Фигура скрипача почти не промоделирована: только два крохотных блика дрожат на его лаковой туфле. Зато взятые в резком свете лицо и руки будто повисают в насыщенной звуками мгле, а ослепительная манишка врезается в нее подобно томительной паузе. Рисунок длинных нервных пальцев Паганини фиксируют быстрые, особенно подвижные мазки, которые словно впитывают их бешеную силу и трепетную нежность, в них дрожат переливающиеся ожерелья стаккато, к ним льнет певучая кантилена. Портрет вырастает до акта артистического самовыражения, обнажает психологию творческого процесса, столь ценимую европейской культурой от А. Гофмана, А. Пушкина, Н. Гоголя до Л. Толстого, М. Пруста, Т. Манна, В. Набокова, М. Булгакова, Ф. Феллини.

Другой, правда незаконченный и тем не менее исключительный по сложности портрет увековечил единственного человека, которого живописец по-настоящему любил и гениальность которого уравнивала его с собственной. Знакомство с Шопеном произошло в середине 1830-х годов, когда молодой поляк жил в доме Ж. Санд. Парный портрет композитора и романистки был начат до их отъезда на Майорку; не завершен по причинам разнотолкуемым; после смерти автора разрезан и продан двум коллекционерам. Реконструкции уничтоженной композиции посвящен ряд исследований, однако воссоздать ее затруднительно, поскольку одна часть находится в Париже, другая — в Копенгагене. Кусок холста из Лувра сохранил погрудное изображение Шопена, изначально представленного импровизирующим за роялем. Редкостный душевный слух позволил художнику уловить сложнейшее состояние модели, где сплетаются и страдание, и скорбное вдохновение, и элегическая грусть. Изобразительно их фиксирует то, что условно можно назвать визуальной инкарнацией звуковых ощущений, некими живописными эквивалентами музыкальной ткани. Размытость письма, неуловимые плавающие тени, которые намечены невесомыми дышащими прикосновениями, передают нервную силу хрупкого светящегося лица с затуманенным взглядом и звучат зримым унисоном мелодическим переплетениям с их неуловимой окраской, легкими тающими аккордами. Т. Манн увидел в этом шедевре Делакруа «нечто своеобразно и таинственно завуалированное... ускользающее в облике Шопена... духовную замкнутость его фантастически изящного и обольстительного искусства»²⁴.

В беседах с пианистом о природе звука Делакруа нашел опору своим (особенно углубившимся на Востоке) наблюдениям над природой цвета, всегда зависимого от освещения, дающего все новые и новые рефлексы и к тому же растворяющего контуры формы, мыслям о взаимодействии тонов, нерасторжимости рисунка, колорита и движения. Из этих обоюдных размышлений рождаются дерзкие живописные новации его монументальных росписей.



Париж. Вторая половина XIX века

Глава третья ЗАКАЗНЫЕ РАБОТЫ КОНЦА 1830—1840-х ГОДОВ. ПЕРВЫЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ

Заказ на первый цикл был получен в 1833 году, в дальнейшем появятся еще пять. В общей сложности работе над ними мастер отдал почти тридцать лет. Параллельно в 1837 и 1841 годах он закончил две огромные композиции для новой галереи Версальского дворца. По примеру королей Франции и, конечно же, ее императора Луи Филипп вознамерился своей художественной политикой произвести идеологическую перестройку общества и самолично предписал «искусству исключительно историческое и национальное направление»²⁵. Для чего работавшего еще при Наполеоне архитектора П. Фонтэна привлекли к сооружению крайне унылого здания в правом крыле бывшей резиденции Людовика XIV, названного Галереей битв. Покупка новых и реставрация старых произведений, долженствующих прославить отечество со времен Хлодвига и до Июльской монархии, обошлась в шесть миллионов франков с лишком. В ряду тусклых полотен, изготовленных современниками для этого пропагандистского музея, обе работы Делакруа пробивали зримую брешь. Престарелый зодчий взялся разработать общий план будущей экспозиции, где каждому произведению были заданы точные размеры и место, в том числе и «Битве при Тайбуре» Делакруа. По причине слишком большого количества некачественных экспонатов, а еще потому, что к вернисажу мастер свою работу не закончил, в момент ее запоздалой монтировки на стене не оказалось достаточно места, и новую картину было приказано обрезать. В пылу экспозиционного вдохновения отхватили ее верхнюю и правую части, лишив композицию первоначальной широты и размаха. К тому же крайне озадачили этой операцией любознательных зрителей: расположение противников, схлестнувшихся в 1242 году у реки Шаранты, стало им не совсем ясным. Памятуя ироничное наблюдение одного из критиков, что «публика интересуется только сюжетом, и когда она видит битву, то желает знать — какую именно, а уж когда в ней побеждают

французы, то она заведомо хороша»²⁶, недоумение посетителей и даже некоторых профессионалов тех лет понять отчасти можно.

Людовика IX, разгромившего при Тайбуре англичан, которые пытались вернуть часть исконно принадлежавших им земель, впоследствии прозвали Святым. Он был так набожен, что лично в платье богомольца возглавил последние крестовые походы, закончившиеся полнейшей неудачей. Неудивительно, что в ряду разнообразных деяний короля внимание Июльской монархии привлек блестящий триумф, одержанный им в пору недолгой военной славы.

Некогда композицию «Битвы при Тайбуре» резче всего обвиняли в заимствовании у Рубенса. Преклонение перед ним Делакруа действительно пронесет через всю жизнь. Больше чем о ком-либо другом, он размышлял о великом фламандце на страницах «Дневника», и единственным советом молодому Э. Мане в 1854 году будет — «изучать этого Гомера живописи... созерцать его и копировать, вдохновляться им»²⁷.

Если бы современники беспристрастно судили картину 1837 года, то могли бы заметить, что от рубенсовской «Битвы амазонок» (известной художнику по гравюрам), где действие происходит на мосту, позаимствован мотив части его арки. Отправной точкой для живописца XVII века явился картон «Битвы при Ангиари» Леонардо. Замысел ренессансного гения раскрывал «зверское безумие войны»; барочного — превратил ее в бушующую битву всего рода человеческого. Романтику же вменили в обязанность первым делом выделить главного героя. Людовик IX представлен всадником, замахающимся шестопером и одетым в сюрко насыщенно-ультрамаринового цвета, в тот момент, когда его белоснежного коня снизу, мощным вертикальным движением меча пронзает поверженный англичанин в ярко-алой одежде. Взятая в натуру фигура короля великолепно выполняет заданную ей роль смыслового, колористического, а к тому же и динамического центра. Круговая композиция Рубенса организована дугой моста и окаймляющими его берегами, куда скатывается действие. В «Битве при Тайбуре» оно сосредоточено в основном на земле, а пронизывающее его движение, идущее справа налево (что сверху — с моста, что снизу — от воды), закреплено как бы двумя композиционными клиньями, вершины которых смыкаются на коронованном полководце. К сожалению, механическое уменьшение размеров полотна вызвало перегруженность сцены слишком крупными для нее фигурами, а также ощущение сдавленности пространственной глубины, чего нет в великолепном эскизе к ней. Зато в сравнении с ним усилилась контрастность цветового решения. Причем для того, чтобы выделить холодные, ясные краски, которыми написан центральный персонаж баталии, в живописи ее прочих пеших и конных участников преобладают противоположные тона: теплые охры, кадмий, вермильон рядом с приглушенными зеленовато-стальными, землистыми, синими, серебристо-серыми. Повышенной декоративностью эта громадная картина обязана параллельно идущей работе над монументальными росписями. Более того, спустя некоторое время Делакруа переработает ее для витража в удивительно чистой по цвету акварели, с мазками, нанесенными отдельно, в манере, близкой Синьяку. В год окончания «Битвы при Тайбуре» и первого цикла росписей Делакруа, посчитав себя достойным и заслуженным — «вера в собственный талант... становится бесплодной, если ей не приходит общественное одобрение»^{***}, — представил документы для избрания в Институт (отделение изящных искусств Французской академии) и потерпел унижительный провал. На протяжении двадцати лет его завистливые коллеги (ныне в большинстве своем исчезнувшие из памяти потомков) со злорадной регулярностью довели эти провалы до семи. Тем не менее к нему продолжают поступать крупные заказы от официальных кругов. Его возможно увидеть как в обществе бывших, оттесненных нуворишами аристократов, так и среди орлеанистов, крупных предпринимателей, финансовых во-

*** Здесь и далее тремя звездочками обозначаются цитаты из книги Делакруа

«Мысли об искусстве и знаменитых художниках» (М., 1960).



34. Битва при Тайбуре. Эскиз.
Около 1837

35. Битва при Тайбуре. Фрагмент картины. 1837



ротил, которые порой приобретали небольшие картины скандально известного живописца. Он уже располагает средствами, чтобы поселиться в богатом квартале. При этом нескрываемое восхищение выказывают ему теперь и молодые постромантики, фрондирующая богема, чья агрессивная непримиримость к буржуазному потребительству и государственной лжи обрекла их на создание «искусства для искусства», с одной стороны, и «неистового романтизма» — с другой (Т. Готье и другие).

Чтобы укрепить свой непреходящий пиекет перед Рубенсом, Делакруа, прежде чем приступить к очередному монументальному циклу, ненадолго посетил Бельгию и Голландию (1838). В разгар работы над следующим циклом он купит небольшой участок земли в местечке Шанрозе (1844), где будет до самой смерти искать уединения весной и летом вместе с преданной служанкой Женни, проведенной подле него более четверти века. Близость к природе, ставшая потребностью особенно с той поры, когда он гостил в Ноане у Ж. Санд и Шопена, выразится в умножившихся акварельных пейзажах, пышных цветочных натюрмортах, углубит утонченный лиризм и меланхолию распрощавшегося с молодостью мастера.

К рубежу 1830—1840-х годов относятся два погрудных автопортрета. *Луврский, самый известный, появившийся, по-видимому, вскоре после первых неудачных выборов, демонстрирует строго одетого человека, полного аристократической сдержанности и уверенности в себе, впрочем с оттенком стоической грусти во взгляде. И холст, возникший спустя пять лет (Уффици), в котором болезненность облика и душевная уязвимость сорокачетырехлетнего художника раскрыты куда откровеннее все той же сильной вибрирующей кистью, широтой напоминающей Рубенса. Оба они принадлежат времени, когда Делакруа изнемогал от выполнения сразу двух монументальных заказов в правительственных зданиях. Тем более непостижимо, как все-таки удалось ему подготовить к Салону огромное «Правосудие Траяна» и закончить вторую картину для Большого зала крестоносцев в королевской галерее Версальского дворца.

«Взятие крестоносцами Константинополя» — последний в ряду исторических жанров художника. Теперь его романтическое воображение воскресило падение столицы Византии 12 апреля 1204 года. Авторская экспликация сжато излагала суть одного из событий четвертого крестового похода, многотысячная армия которого, возглавляемая французскими рыцарями и венецианским дожем, оккупировала христианнейший город мира. На этот раз все то, что так любил и чувствовал Делакруа — красочную экзотику Востока и воинственность средневековья, — слилось в зрелище, исполненное недоумения и боли.

Кому следует адресовать здесь восхищение и сочувствие? Прекрасным, но при этом ограбленным, обесчещенным и уничтожаемым жителям православной цитадели или величественным победителям, вышедшим из лона католической церкви, — «ангелам смерти», «предтечам антихриста», как в ужасе называли их ромей? Но почему тогда крестоносцы замедлили поступь коней и не без растерянности взирают на содеянное? Ведь кому как не им следовало бы продемонстрировать гордость и славу своего оружия. И что, все это свершилось во имя блага высшей цивилизации, ради наступления светлого будущего? Неужто Делакруа усомнился в том, что когда-то внушал ему на лекциях по философии истории В. Кузен: «Человечество шествует по развалинам, но все же непрестанно шествует вперед»²⁸, чем оправдывались самые безумные смертоубийства. В чем же причина катастрофы Византии? В старении этноса, утонченности культуры, никчемности императора, разбазарившего флот? А что должно оправдать завоевателей? Быть может, историческая молодость франков, их стихийная, дикая, почти варварская сила или попросту извечная человеческая алчность, которая на самом деле и явилась банальным поводом для разгрома Константинополя?

Один из руководителей похода, француз Ж. де Виллардуэн, написавший ему своего рода панегирик (Делакруа читал это сочинение), с простодушной гордостью сообщал: «Вследствие этой победы наша армия перешла от бедности к богатству и наслаждениям»²⁹. Так в чем же нравственный смысл изображенного? Допустимо ли, чтобы автор был одинаково безразличен и к своим корыстным соотечественникам, и к их богатым недругам и свою задачу свел просто к отстраненной констатации свершившегося когда-то? К тому же он прекрасно знал о будущем северофранцузского барона Бодуэна Фландрского, возглавляющего в его композиции группу победителей, которого сделают затем монархом Латинской империи, но который закончит жизнь в плену, в жалкой темнице. Равно как и об освобождении Византии, изгнавшей католиков и просуществовавшей без малого еще двести лет. Хотелось ли ему понять только это событие или эволюцию рода человеческого вообще, все те «смены величия и падения, в которых в разной мере проявляется как слабость человека, так и изумительная мощь его гения»*, что является вечной и трагической закономерностью истории? На фоне пошлого прагматизма современной ему жизни обе стороны произошедшего в 1204 году одинаково потрясали и несчастьем жертв, и двусмысленной победой «воинов христовых». Но то, что окружает их в картине,— совершенно: красота грандиозного пейзажа, городские стены и портики античных дворцов, немислимой красоты ткани, украшения, драгоценные трофеи, брошенные под копыта коней. «Все это развивалось под солнцем, приносило плоды цивилизации... и все это погибло, почти не оставив следа: то малое, что уцелело, и есть все наше наследие: мы обязаны древним цивилизациям нашим искусством, они — наши учителя»*, — считал художник. Его убеждение в том, что именно крестовые походы открыли Европе ослепительные краски Востока, подтвердилось Магрибом. И безусловно, ему претила распространившаяся в период Июльской монархии «теория успеха», устами все того же Кузена объяснявшая теперь, что все действительно разумно, что побежденным — горе, а победители да славятся и здравствуют, чем вместе с ним и Виллардуэном не просто оправдывал, но и прославлял крестоносцев еще один историк XIX века Ж. Мишо. Размышляя о природе очередного смертоубийства в бесконечной череде былого, Делакруа пришел к горькому выводу о гибельности подобных катастроф, учиняемых людьми, и об их проклятой неизбежности.

Источников для композиции «Крестоносцев» (как и для других крупноформатных холстов) на сегодняшний день определено много. От фламандской гравюры XVI века («Битва римлян с сабинянами»); картин Веронезе («Христос и центурион»), «Мучение св. Юстина»); шпалеры по картону Рубенса «Въезд Константина в Рим», его же «Чуда св. Бенедикта»; портрета Карла I кисти Ван Дейка; «Сдачи Бреды» Д. Веласкеса до эстампа 1831 года испанца Ф. де Мадрасо «Взятие Гранады католическим королем доном Фернандо». Каждое из них при желании может натолкнуть на ассоциации. Мастер с юности приучил себя «всегда иметь под рукой книги и гравюры, способные вдохновить»*. Но как мудро и уверенно переосмыслены все эти изобразительные цитаты и в какой совершенно новый волнующий образ они претворены!

Графические наброски приоткрывают процесс сложных поисков конечного решения классически пирамидальной закрепленной композиции с ее романтическими контрастами. «Создать композицию, — считал Делакруа, — это значит соединить элементы уже знакомых предметов с другими элементами, принадлежащими внутреннему миру самого художника»***.

Компактность почти остановившейся группы всадников усилена с обеих сторон разомкнутыми фигурами поверженных, умоляющих, пытающихся спастись, бессильно склоненных или оцепенелых в смертельной муке. Важнейшая роль отводится экспрессии их жеста: то негодующего, защищающего, взывающего



36. Взятие крестоносцами
Константинополя. 1840

37. Взятие крестоносцами
Константинополя. Фрагмент





к милосердию; то вскинутых в отчаянии или безвольно упавших рук, которые диссонируют эмоциональной обезличенности воинов.

Двойственны они и колористически. Изображения конных рыцарей своими одеждами (цвет которых символизирует кровь, пролитую ради католической церкви), штандартами и флагами вбирают всевозможные оттенки багряного, рубинового, пурпурного, бледно-розового, ржаво-оранжевого, скорбно-фиолетового и сплетают из них «грозную зловещую гармонию» (Бодлер). Оттого что всадники даны контражуром, краски в полутени звучат почти траурно, напоминая вспыхивающие, тлеющие, подернутые пеплом угли пожарища. В то время как свет, концентрируясь на первом плане, дает простор холодной гамме и большей интенсивности горячих тонов. Здесь сила и изысканность колорита (теперь



38. Взятие крестоносцами
Константинополя. Рисунок

пожухшего из-за применения битума и сиккативов) не уступали волшебству венецианцев. Ему тоже определено вести свои партитуры. Ледящей теме смерти он будет аккомпанировать мертвенно-бледными лицами и сине-зеленым платьем убитых женщин. Наберет крещендо, нагнетая страстную мольбу о снисхождении, в пунцовом плаще седобородого старца. Затухнет в безысходном отчаянии золотоволосой девушки, изгиб обнаженной спины которой фосфоресцирует нежнейшим перламутром.

Оркестрируя живописные партии в пределах всех возможных минорных и мажорных ладов, Делакура апеллирует к чувственной реакции человеческой психики, что в будущем позволит О. Редону назвать «воздействие его цвета моральным»³⁰. К тому же, в этой станковой, но огромной по масштабам картине смело использованы так называемые флошетажи, уже опробованные в монументальных росписях. Ровно нанесенные чистые краски, чаще всего — в резко контрастных дополнительных сопоставлениях — расчерчены разнонаправленными и открыто разноокрашенными короткими резкими штрихами, которые, разлагая их, на расстоянии оптически смешиваются; сами же вблизи напоминают переплетения

нитей на изнанке ковра. Подобным образом написаны, к примеру, руки старика, пытающегося спасти дочь и внука. Помимо цветового мерцания, флешетажи непостижимым образом передают здесь еще и отчаянное напряжение, физически ощутимое в дрожи этих худых нервных пальцев несчастного грека, которым движет страх за жизнь дорогих ему людей.

И наконец, вся эта живописная феерия разворачивается на фоне далекой панорамы города и первозданной голубизны залива у берегов Галаты, взятых с птичьего полета в свежей светлой гамме. Над ними медленно плывут свинцовые тучи недавно отшумевшей грозы, кое-где обнажая прохладную лазурь небес, ветер треплет гривы коней и пестрые стяги, а свет тревожно вспыхивает на металлических доспехах, копьях и шлемах с развевающимися перьями. О великолепии Золотого Рога, о красоте ландшафтов бывшей восточной метрополии Делакруа рассказывали коллеги: Ж. Огюст, Ш. Шанмартен, А. Декан. Их восторги мастер дополнил несколькими иными, зато собственными впечатлениями: почти такой же вид на море и город, амфитеатром спускающийся к нему, созерцал он в Алжире, не без труда взобравшись к подножью Касбы.

Показанные в Салоне 1841 года «Крестоносцы» снова вызвали нарекания. Да и могло ли быть иначе, коль скоро некий критик объявил лучшим произведением выставки дотошно-миниатюрную «Партию в шахматы» Э. Месонье?

Для романтика, десятилетиями вызывавшего из прошлого образы великих событий, сотрясавших бытие на протяжении не только веков, но тысячелетий, раздумья о минувших эпохах в станковой живописи завершились.

Первым, кто предложил деление истории на Древнюю (патриархальный строй, «время богов», детство), Средневековую (феодализм, «время героев», юность) и Новую (зрелость, «время людей»), был итальянский ученый Дж. Вико, причем отсчет последней он начинал с современного ему этапа, то есть с конца XVII века. Концепция циклической эволюции, падения и возрождения народов к новой жизни (греч. палингенезия), предложенная Вико, была подхвачена и дополнена французскими историками 1820-х годов и определила мировоззрение Делакруа. В своем искусстве он продуманно осмыслил основные этапы пройденного человечеством пути. Начав с Ассирии (Сарданапал), через античность (Траян), Византию (Юстиниан, крестоносцы), западное средневековье (епископ из Льежа, Нанси, Пуатье, Тайбур), Возрождение (Фальеро), XVII столетие (Ришелье) до Великой национальной революции (Мирабо, Буасси д'Англа) и общественных взрывов, произошедших при его жизни (Хиос, Свобода).

С масштабностью гения охватил и осмыслил он все это гигантское наследие, наполнив его глубоким современным звучанием. Анализируя и сопоставляя века, не задерживаясь на частностях и поверхностном любовании «местным колоритом», он проявил тонкое понимание своеобразия разных эпох и всегда мыслил категориями широкого исторического плана.

Он вправе был с гордостью сказать о себе словами Гюго:

Так — я перелистал историю народов!
Все есть в той книге — скорбь, величье, блеск походов.
И дух мой трепетал при смене царств и лет³¹.

Но до финала было еще далеко. В монументальных росписях обретут жизнь библейские предания, предстанет история человеческого духа, расцветшего на земле Греции и Рима.

В многообразном и противоречивом переплетении культурных и художественных тенденций конца 1830—1840-х годов выделим только ту, что имела прямое отношение к эволюции Делакруа.

Несмотря на очевидную победу романтиков во всех областях творческой деятельности, традиции классицизма во Франции не исчезали никогда. И хотя

античность давно перестала привлекать гражданственностью и воинственным свободолобием, благородную строгость и чистоту ее искусства почитали многие. С уничтожением феодализма чаще стали вспоминать о том, что Галлия еще до Рождества Христова была римской провинцией, что многие города и по сей день сохранили памятники того времени, а значит, существует «национальная античность», что многие постройки, как доказывала археология, украшались красочными росписями и что холодные мраморы — далеко не единственное наследие, сохранившееся от латинян.

Романтический энтузиазм шел на убыль. Пьеса Гюго «Рюи Блаз» в 1839 году не имела большого успеха, а его «Бургграфы» в 1843 попросту провалились. Театральный успех Рашели, которая сыграла Камиллу (1838) в пьесе «Горации» П. Корнеля (полувеком ранее эта трагедия вдохновила Ж. Давида), стал приметным всплеском еще одной волны неоклассицизма. Романтически нервная страстность и дерзость чувств актрисы вкупе со сценической пластикой, воссоздававшей позы античных статуй, имели оглушительный успех. Именно ему обязан Делакруа замыслом своей «Медеи» (1838), ненадолго заставившей критиканов благосклонно оценить столь любезную им скульптурную моделировку форм. Холст «Сивилла под золотой ветвью», написанный им спустя семь лет, претворит портретный облик Рашели в благородно-спокойный, исполненный гармонии образ, напоминающий «кисть Корреджо» (Бодлер) и Н. Пуссена. «Она указывает вдаль, поверх сумрачного леса, куда взойдут лишь великие духом и избранники богов», — писал в выставочной экспликации художник, подразумевая и самого себя.

Созданное за пять лет до этого полотно «Правосудие Траяна» возвращает нас к историко-литературной теме, но интерпретирует ее в совершенно новом этическом аспекте. Чем объяснить выбор сюжета, почерпнутого из «Божественной комедии»? Любовью к Данте, впервые подсказавшему Делакруа путь в Салон? Возникшим в обществе любопытством к античности? Желанием «Делакруа-гуманиста обуздать былые страсти, как Император — ретивого коня», что утверждается в одной монографии³². Интерес к личности римского императора подогревался еще и Стендалем, в 1837 году заметившим, что «Траян — единственный человек античного мира после Цезаря, который заставляет вспомнить о Наполеоне»³³. Отметим, что именно тогда страна была охвачена энтузиазмом в связи с перенесением в Париж праха Бонапарта, а также напомним об одном нереализованном проекте Делакруа, где отводилось почетное место и Наполеону. В «Правосудии Траяна» пафос борьбы уступил место идеальному примеру великодушия и справедливости главного героя. X песнь «Чистилища» рассказывает о барельефе с изображением вдовы, чей единственный сын стал жертвой убийцы, и Траяна, отправляющегося в поход и оттого поначалу отказавшего несчастной матери в просьбе наказать преступника, но затем подчинившегося велению долга и сострадания и вынесшего мудрый приговор.

Казалось бы, поэтический текст должен был натолкнуть на замысел в духе пуссеновского «Великодушия Сципиона» или «Камилла и фалерийского учителя», аналогичных рассудочному классицизму Корнеля и Расина. Ритмика вертикалей и горизонталей в композиции «Траяна» действительно придает ей уравновешенность. Архитектура — колонны портика, часть триумфальной арки — величественна и строга. Однако драматический конфликт художник разрешать не торопится. Развязка предрешена, но она впереди. Конь императора встает на дыбы перед окровавленным тельцем младенца и коленопреклоненной, отчаянно жестикулирующей женщиной, которая вызывает к пока еще ожидаемому правосудию. Поэтому, хотя многофигурная группа и дисциплинируется классическим треугольником, действие в его пределах разыгрывается по-барочному бравурно. Выстроено оно таким образом, что воспринимается снизу, с левого угла, откуда



39. Правосудие Траяна. 1840
40. Правосудие Траяна.
Фрагмент



диагональ энергично устремляет его вверх. Это еще усиливает эффект зрелищности и форсированной патетики: известно, что к работе привлекался сценограф Э. Чичери. Помимо его советов Делакруа, как обычно, располагал широкой изобразительной информацией. Ее составляли и воспроизведения знаменитой колонны Траяна, и многочисленные «триумфы»: Цезаря работы А. Мантеньи, изображения Мардохея — П. Веронезе, Александра Македонского — Ш. Лебрена, того же Траяна — П. Томира (на бронзовом фризе во дворце Фонтенбло). Кроме того, боковые створки триптиха Рубенса «Воздвижение креста» из антверпенского собора; «Суд Соломона» Рафаэля; его же и пуссеновское «Избиение младенцев». «Великие художники... должны подражать своим предшественникам... постоянно, сознательно или невольно... так как это возбуждает и поднимает над собственным уровнем»*, — всю жизнь проповедовал Делакруа.

Помпезность этой театрализованной презентации во многом обусловлена открытиями, к которым подвела монументальная живопись. Она же подвигла на откровенно-вызывающую декоративность цвета. Слабое освещение украшаемых стен вынуждало всеми возможными способами повышать его активность, доводить насыщенность локальных тонов до максимума, использовать флоретижи, разлагать контрастные тона, заменять тени рефлексами. Художник давно заметил, что «мазок на известном расстоянии растворяется в общем впечатлении, зато придает живописи тот акцент, который ей не в состоянии дать слитность красок»*.

Установленная в «Траяне» с помощью глубокого кармина ликующая мажорная доминанта подчиняет себе сверкающее горение медных труб, рогов, эмблем легионов и даже светозарность «неба, слегка облачного, как у Паоло Веронезе»*. «Изумительная светонасыщенность, световоздушность» (Бодлер) нового шедевра, прозрачные рефлексы струящихся красок, вибрирующих, словно потоки воздуха, вызвали такой скандал, какого не случалось со времен «Сарданапала». Траяна называли мясником, раскрашенным кирпичным колером. Его покрытого тигровой шкурой коня издевательски сравнивали со спелым персиком, поскольку не имели ни малейшего представления о той редчайшей породе, у которой под шкурой светится кровь и которую Делакруа видел в Магрибе у самых знатных вождей. Сиккативы и лак (им в 1855 году без ведома мастера покрыли картину) со временем вызвали сильное перерождение красочного слоя. Тени приобрели «прожаренный» оттенок (Синьяк сетовал на то, что Делакруа писал их густо), архитектура потеряла серебристость, лошадь из розовой стала цвета кофе с молоком. Но в свое время те немногие, кто понимал, какие перспективы открывала эта живопись, сравнивали ее оглушительное новаторство с «Эрнани» Гюго. Весьма почитавший Энгра, Готье не побоялся уязвить автора «Стратоники» — картины, фигурировавшей на той же выставке, — заявив, что Делакруа заставил «заструиться горячий пурпур в бледных венах мрамора»³⁴. Кто-то назвал художника «Робеспьером живописи», а верный поклонник мастера Ф. Бюрти впоследствии напишет роман «Серьезная неосторожность», герой которого, ученик Делакруа, в конце концов становится импрессионистом. Спустя столетие крупнейший знаток французского искусства А. Фосийон назовет «Правосудие Траяна» «последним шедевром Венеции», а Р. Юиг посчитает монументальные работы живописца «возродившими размах, который прежде был по плечу лишь Тинторетто и Рубенсу, и поставившими Делакруа на уровень мастеров Возрождения»³⁵.

Процесс создания первого цикла росписей обозначил начало нового и малоизвестного у нас периода в творчестве художника. А ведь он занял три десятилетия его жизни и требует пристального внимания. О влиянии метода монументальных работ на станковую живопись мастера упоминалось неоднократно. Широкое поле деятельности на этом поприще предоставлено было, разумеется, не





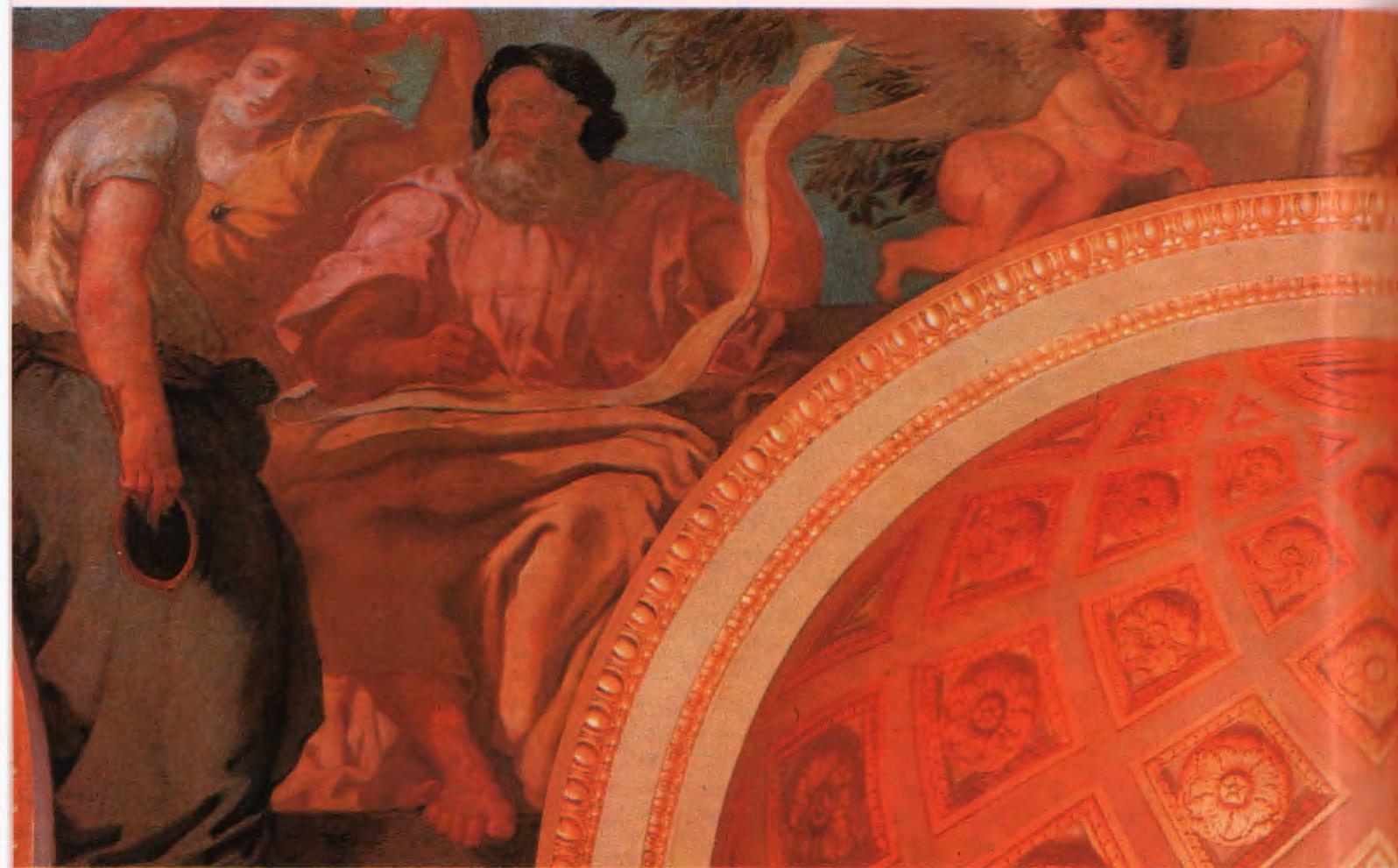
только ему. Июльская монархия тщила искусством больших форм утвердить стабильность, богатство и дееспособность власти и на расходы не скупилась. Государственная программа была рассчитана на три десятилетия и включала украшательство культовых (имеющих широкую аудиторию) и государственных зданий (доступных далеко не каждому и по сей день). В обоих случаях предоставляемая художникам современная архитектура в кризисный для нее период отличалась эклектизмом и сухостью. Чаще же принадлежала прошлому, мест для живописи заранее не учитывала и была, как правило, не слишком удобна. Несмотря на периодические протесты, интерьеры одного и того же сооружения зачастую поручали декорировать живописцам разных школ и уровней, что приводило к несогласованности вопиющей. Тем более что преобладающее число так называемых монументалистов роднила профессиональная вялость, и когда неподалеку от Делакруа трудился какой-нибудь О. Верне или А. де Пюжоль, о какой ансамблевости могла идти речь? Имелось и еще одно крайне отрицательное обстоятельство: утеря навыков монументального искусства, попытки некоторых возродить технику фрески либо маслом ее имитировать, что якобы поднимало до высот ренессансных.

Еще в 1821 году Делакруа сделал четыре небольших панно — полуциркульных тимпана, каждый 44 × 84 см — для столовой в особняке Тальма на Монмартре (в память великого актера по заказу театра Французской комедии в 1857 году будет написан его портрет в роли Нерона из расиновского «Британика»). Сценки с аллегорическими фигурами времен года кроме мотивов неоклассицистических имеют рокайльные и даже наивно-реалистические; скомпонованы они довольно неловко. И хотя этот маленький ансамбль — всего лишь ученическое произведение, важно то, что с первых шагов художнику довелось задуматься над взаимоотношениями живописи и архитектуры.

Перед тем как спустя годы приступить к осуществлению государственного заказа, мастер опробовал фреску. Он украсил дом родственников, живущих неподалеку от Дьеппа, так называемыми Вальмонскими фресками (1834), тремя небольшими композициями с изображениями Леды, Вакха и поэта Анакреона в духе помпейской «Виллы Мистерий». Их качество несравнимо с предыдущими. Но изменение яркости красок при высыхании не устроило колориста. Зато «необходимость выполнить все сразу», исключая переделки, допустимые в масляной живописи, его «возбуждала». С тех пор он делает все, чтобы «утолить жажду больших поверхностей, нещадно мучающую меня с той минуты, когда я впервые прикоснулся к одной из них» **.

Работа в Тронном, иначе — Королевском, зале Бурбонского дворца выполнялась без помощников на протяжении 1833—1837 годов. Его интерьер (11 × 11 м) окружают по периметру большие арочные проемы. Источниками света являются только отверстие в потолке и три окна на одной из стен, выходящие на галерею, а она в свою очередь — на парадный двор. Мало того что освещение оставляло желать лучшего. Возможные для живописи поверхности были ограничены и неудобны по размерам и конфигурациям: потолок (с ненавистным Делакруа «фонарем»), промежутки между арками («пилястры») и фриз (максимальная высота 260 см), волнообразно прорезанный снизу архивольтами.

Для больших панно (каждое 140 × 380 см), расположенных по четырем сторонам от «фонаря», художник выбрал аллегии «Сил, питающих Государство». Они персонифицируются полулежащими статичными фигурами женщин; дополняют их классические атрибуты. По углам разместил квадратные панно меньших размеров (140 × 140 см) с летящими путти. Их диагональные ракурсы обращены к центру, что придает декорации потолка завершенность. Полумрак на потолке постоянно глушит краски панно, зато фриз освещен лучше и выделяется насыщенностью цвета. Его и «пилястры» художник расписывал прямо по





штукатурке смесью масла и воска. Она быстро сохла, не реагировала на сырость и главное своей матовостью напоминала фреску. Наверху, в центре каждой стены в соответствии с аллегориями на плафоне золотом выведены их латинские названия: Правосудие, Земледелие, Война и Промышленность. Под ними, предельно заполняя то низкие горизонтальные, то увеличивающиеся в высоту плоскости, сплетаются в мощный цветовой узор тесные группы из десятков фигур. Это могучие старцы и гибкие юноши, молодые женщины и резвящиеся дети, мускулистые воины и темнокожие африканцы, жнецы, виноградари. Фигуры то поднимаются вверх напором арочных закруглений, то опадают и выпрямляются между пятами архивольта, подготавливая переход к ритму «пилястр».

Сейчас, да вероятно и прежде, довольно сложно определить, какая именно фигура изображает, к примеру, «Истину», «Размышление» или «Благоразумие», которым полагалось раскрыть суть «Правосудия» (всем им отведено место над конхой ниши, где стоял королевский трон). В памяти остается фейерверк открытого горячего цвета, пульсирующего резкими всплшками по голубому фону. Извивающаяся сочная гирлянда идеально-прекрасных существ изобилует сложными ракурсами, динамикой, перенапряжением форм. В будущем специалисты станут сравнивать эту «языческую феерию» с «магнетической цепью Месмера»³⁶, которая, охватывая и стягивая небольшой и архитектурно невыразительный интерьер, с какой-то нервной силой разряжает свою энергию над арками. Чтобы разомкнуть пределы ее красочной концентрации в простенках (на «пилястрах») выстраиваются монохромные вертикали аллегорий рек (Гаронна, Сона, Луара, Рейн, Сена, Рона) и омывающих Францию Средиземного моря и Атлантического океана. Имитируя трехметровые статуи, их сильные нагие фигуры написаны гризайлью с деликатным добавлением сиенской земли и охры. Чрезмерностью мускулов они напоминают Микеланджело и Рубенса.

Нервностью движений и беспокойством — маньеристов второй школы Фонтенбло, которая дает о себе знать в легкопорывистых s-образных изгибах.

Выбор аллегорического репертуара для росписей первого правительственного здания был продуманным компромиссом и утихомирил даже самых пристрастных критиков. Ободренный похвалами художник, напомним, впервые рискнул баллотироваться в Институт, был отвергнут, что не помешало еще до окончания цикла приступить к новому в библиотеке того же дворца.

Используя старые проверенные связи, мастер предложил колоссальный проект, включавший кроме библиотеки еще два помещения. Но кадровая ситуация в министерстве, от которого зависело получение работы, изменилась, и грандиозную программу (от прославивших Францию завоеваний Хлодвига до покорения Египта и Алжира в Большом зале и триумфа римского законотворчества в Зале заседаний), поменяв и раздробив, поделили между другими художниками. Поэтому замысел пришлось изменить и сильно сократить.

Как и Тронный зал, библиотеку Бурбонского дворца соорудили в годы Июльской монархии. Это огромный вытянутый неф (42 × 10 м) с экседрами на торцовых южных и северных стенах. Он перекрыт пятью куполами на массивных опорах прямоугольного сечения, сильно выступающих вовнутрь. Наверху идет обходная галерея, обшитая стеллажами; внизу более половины высоты опор скрыты шкафы с книгами, заметно суживающими продолговатый интерьер. По всей его продольной оси стоят столы и стулья для занятий. При отсутствии стенных плоскостей декорации подлежали купола (каждый включает четыре панно, пандатива, размером 221 × 291 см) и две торцовые конхи (735 × 1100 см). Таким образом, цикл составят двадцать две композиции. Объем работы был велик, и Делакруа пришлось нанять помощников. Им поручалось увеличение эскизов, перевод их в гризайли, прописи фонов, а иногда и выполнение холста целиком по авторскому наброску. На криволинейных поверхностях возникала опасность

44. Библиотека Бурбонского дворца. Фотография. Роспись и панно. 1838—1847

45. Орфей. Роспись южной конхи библиотеки Бурбонского дворца









оптических искажений. Их выявляли на небольших моделях конх и фигурках из дерева или гипса. Расчеты перспективных сокращений консультировал сценограф. Все картины написаны на холсте, и только южная конха из-за неожиданных трещин в кладке покрыта масляными красками по вощеному грунту.

Великий монументалист А. Бурдель так оценивал ансамбль: «Делакура сложен и многолик и самое дорогое и прекрасное в нем — это близость классическому искусству... выше всего роспись Бурбонского дворца — мощная, простая и неожиданная»³⁷.

В годы Июльской монархии идеи исторического прогресса, скомпрометированные современным развитием событий, уступают место гуманистической теории великих людей. Теперь считают, что изменить этический климат общества и духовно его обновить дано лишь просветителям, пророкам и созидателям, носителям деятельности разумной, какой остаются науки и искусства. Самые знаменитые из них в той или иной мере всегда воплощали важнейшие тенденции эпохи, конденсировали общую волю и, значит, выступали творцами своего времени. Кроме многих поэтов и писателей, подобными убеждениями был захвачен и один из образованнейших и многолетних собеседников Делакура, посредственный художник П. Шенавар³⁸. При всем скептическом отношении к Шенавару Бодлер признавал, что «ему и по сей день не воздали должного»³⁹. Долгие годы он вынашивал концепцию универсальной синкретической системы и создал проект художественного воплощения теории эволюции человечества. Это «Эмблематический календарь», круг, состоящий из четырех частей, соответствующих делению истории на: детство (библейские времена), юность (античность), зрелость (от заката античности до падения Наполеона) и старость. Он включал также имена наиболее прославленных личностей, которые сыграли значительную роль в возникновении всех существовавших и существующих религий, военных событиях, расцвете законодательства, литературы и искусства. Шенавар считал, что великие люди, прежде всего, — святые разума и творчества и что христианские герои должны уступить им место в произведениях искусства. Входящая в последний квадрант «Календаря» «Старость» начинается с индустриализации в Европе и возвышения Америки. Где-то после 2100 года произойдет «братство наций»; через 700 лет история завершится, и к 3500 году наступит «смерть всех сынов человеческих». Делакура находил идеи Шенавара «о возникновении и конце света очень интересными»*, но его творческие потуги, основательно выхолащенные влиянием назарейца Ф. Овербека, всерьез не принимал. Широковещательные декларации Шенавара («с помощью живописи найти синтез различных философских систем»⁴⁰) повторит нелепый живописец Дюброке из «Пьера Нодье» А. Франса, а его «Остров пингвинов» (1908) вообще станет пародией на историю цивилизации.

Но такая переоценка придет позже. Что касается росписей библиотеки, то они не могут не напомнить о шенаваровских квадрантах «Детства», «Юности» и отчасти «Зрелости» (в первоначальном проекте ей отводилось гораздо больше места).

Благодаря классическому гуманитарному образованию, полученному в лицее и классицистической школе Герена, Делакура чутко отреагировал на новые, захватившие интеллектуалов увлечения, которые подвели его к своеобразному «романтическому эллинизму». Видеть в этом заслугу одного Шенавара было бы неверным. Воображаемые картины современной непокорной Греции сопутствовали юности художника. Теперь турок потеснили и «колыбель европейской цивилизации» стала доступней. В ней открывают подлинный «местный колорит», лирические пейзажи с живыми красками и ароматами. Специалисты ошеломляют открытием многоцветности не только ее скульптуры, но и архитектуры. Будущий парнасец Л. де Лилль в 1840-е годы публикует переводы Гомера, Гесиода и других древнегреческих поэтов, впервые адекватные подлинникам,

и пишет свои «Античные стихотворения». Эллада предстает в них страной утопической гармонии и красоты.

Нельзя забывать и о дальнейшем углублении знаний в области национальной античности, открывавших в прошлом Франции помимо римских еще и греческие истоки. Не кто иной, как П. Мериме, старинный товарищ художника, в бытность свою инспектором «Комитета исторических памятников» подтвердил, что города на юге страны основали эллины и они, а не мрачные друиды и не орлы Цезаря, принесли сюда зерна искусства и цивилизации. Такую местную античность осознают теперь как прямое наследие, ничуть не менее значимое для нации, чем для итальянцев эпоха Ренессанса. В ясности, чувстве меры, вкусе к простоте, свойственных галльскому характеру, усматривают эллинский дух. В 1869 году фреска П. де Шаванна изобразит Марсель, «куда рано проникли искусства и ремесла Греции»⁴¹ (Мериме), одной из колоний VI в. до н. э.

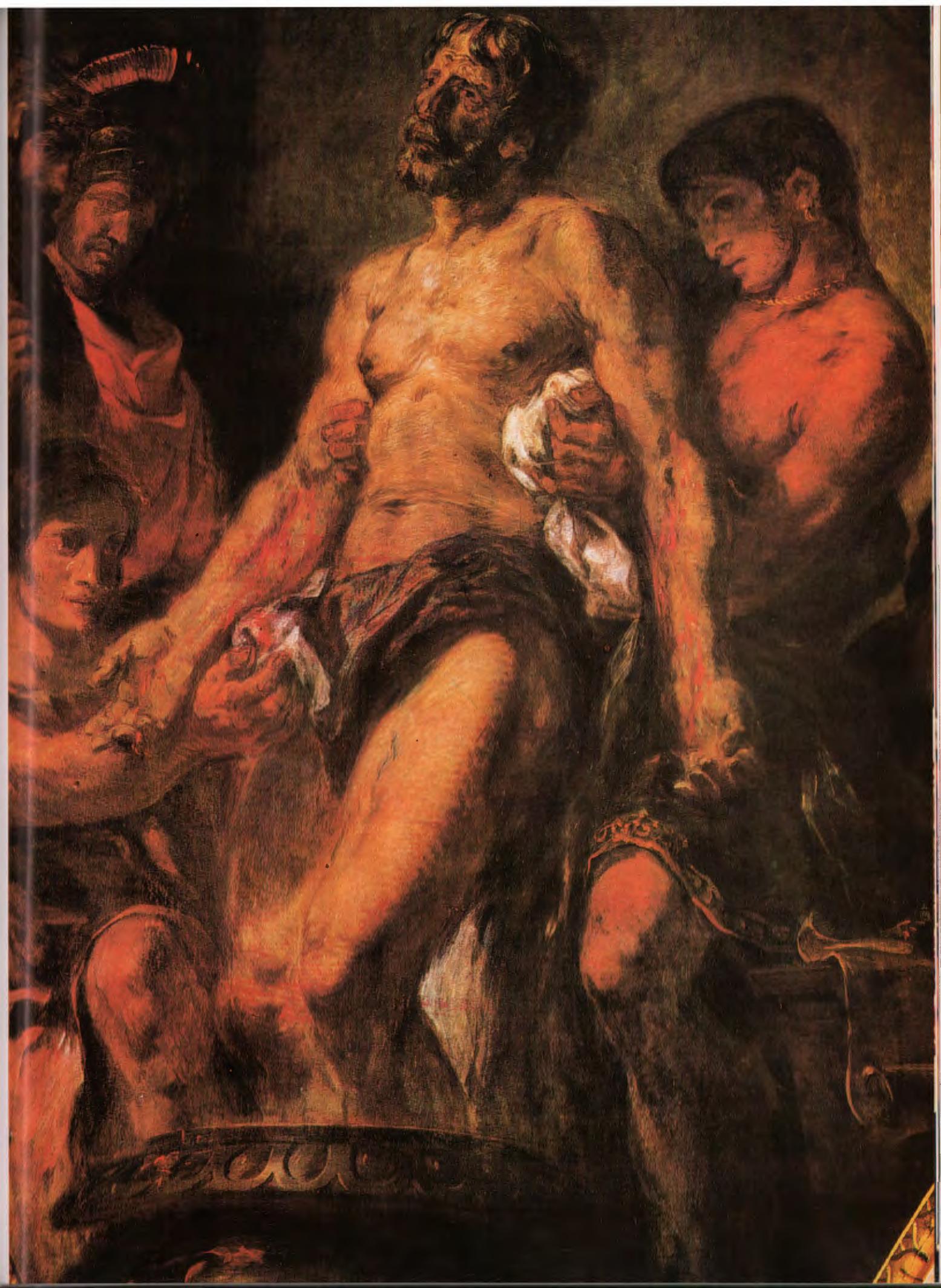
В содержании росписей Делакруа прежде всего следует видеть приобщение к этой тенденции. Кроме того, здесь проявилось формально-тематическое воздействие рафаэлевских станц в Ватикане; очевидна близость к тематике книгохранилища, включавшей разделы теологии, поэзии, науки, законодательства и философии, которым отведено место на куполах библиотеки.

По мысли многих, легендарный Орфей был первым богопоэтом, кто приоткрыл примитивным мифическим существам тайну Слова и пробудил в них способность мыслить и познавать мир. Этого «великого человека» одноименная поэма С. Балланша (1829) называет и первым просветителем, и первым законодателем на земле. Он передал людям волю божественного Провидения, и последовавшие по его пути продолжали и продолжают миссию нравственного совершенствования общества. Орфей — родоначальник всех наделенных созидательными, иначе божественными способностями: писателей, музыкантов, философов, художников. Называя творцов «божественными Орфеями», а себя самого «Орфеем новым», Пюго призывал:

Народы, слушайте поэта!
Во тьме безвременья лишь он
Способен видеть проблеск света,
Небесной искрой озарен⁴².

Цикл библиотеки открывает светлая спокойная увертюра в южной конхе, воспевающая зарю человеческой цивилизации. Ее центральный герой — Орфей, который глаголет наивно-сосредоточенным существам в звериных шкурах. Прародина духовной культуры предстает идиллической долиной с изумрудно-сочными деревьями в сиянии неба, вод и сверкающими, сродни Атласским, голубыми горами. Широта и гармония тональных созвучий подсказаны Н. Пуссенем и согласованы с пейзажистом К. Коро. Интенсивность основного аккорда — одежд Орфея (белого хитона, кобальтового плаща с чистой оранжевой каймой) — дана простыми, проверенными на натуре сочетаниями и валерами. Их усиливают проигрываемые вокруг теплые умиротворенные модуляции. Плавное развитие ясной, уравновешенной композиции начинается слева, где возникает кентавр, замороженный впервые услышанной человеческой речью. Следуя круглящемуся ложу конхи, она по дуге неторопливо стягивается к центру и слегка размыкается вправо неспешным движением громадных быков. Отсюда устремляется на купола, чтобы обвить их пятью горячими спиралями. На верху каждого купола — круглое панно. Имитируя небо, оно колористически вторит «увертюре» и создает иллюзию продолжения пространства в высоту. И панно, и пандативы (в одном куполе по четыре шестиугольных холста) окаймлены орнаментами, своєю позолотой по белому фону оттеняющими полихромность живописи. Их композиционное и пластически цветовое разнообразие раскрывает неиссякаемую фантазию Делакруа. Любое общее понятие

47. Смерть Сенеки. Купол
«Философия» библиотеки
Бурбонского дворца





48. Гесиод и муза. Купол
«Поэзия» библиотеки
Бурбонского дворца

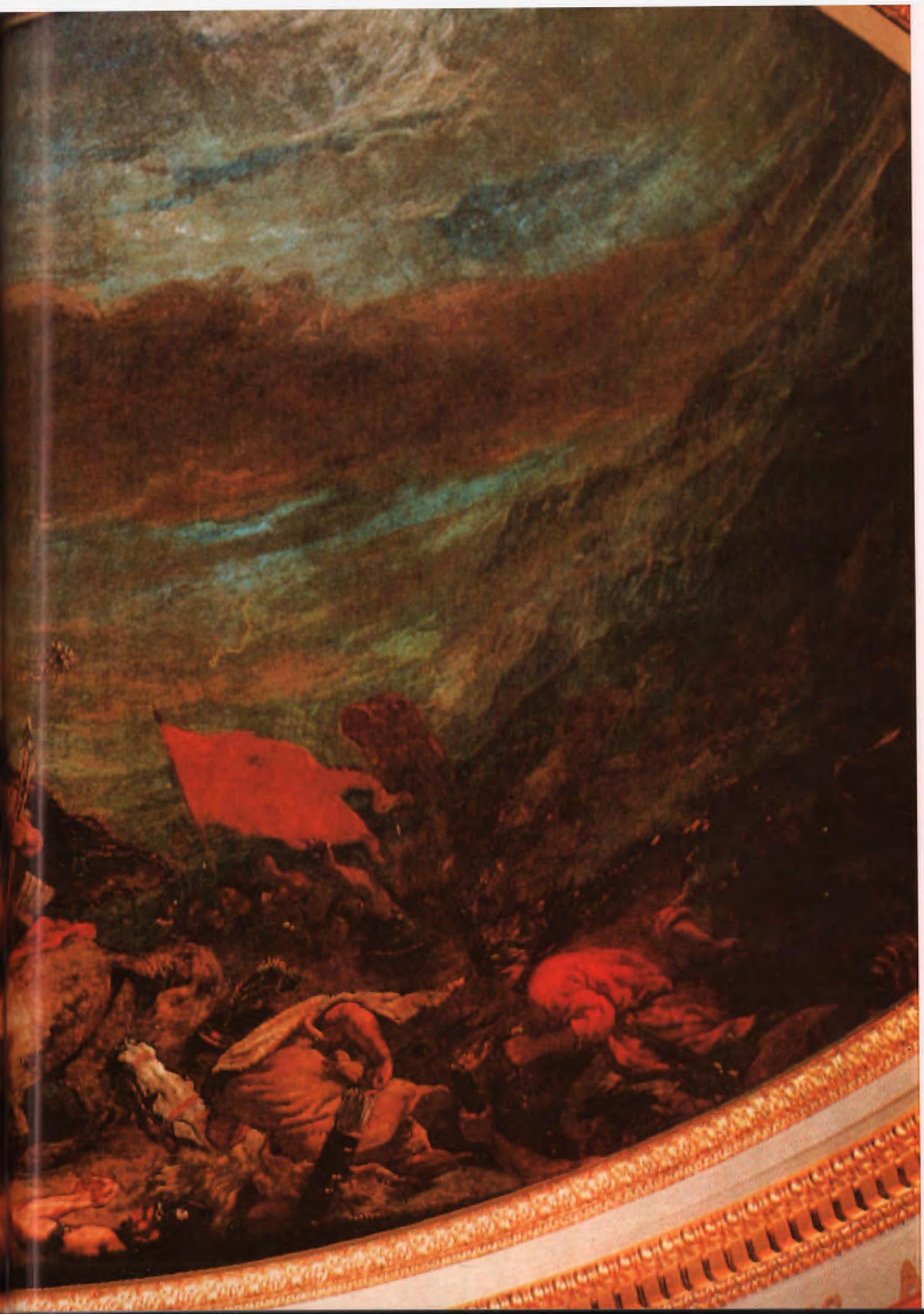
49. Аттила. Роспись северной
конхи библиотеки Бурбонского
дворца

50. Аттила. Фрагмент I

51. Аттила. Фрагмент 2















52. Воспитание Ахилла. 1838—1847
Рисунок для библиотеки
Бурбонского дворца

выражается четырьмя конкретными образами. И всякий раз для организации многочастевого ансамбля цветовым ритмом пандатывы непременно включают клочок голубого неба. Причем, одна сцена чуть приглушена, а другая высветлена сильнее остальных. Благодаря этому возникает своего рода светоизлучение, волны которого будто перетекают, перекатываются с купола на купол. Еще в молодости Делакура «был очень удивлен, увидев себя плачущим над латынью» **. С годами, все глубже постигая Пуссена, он пришел к выводу, что живописец XVII века «предпочитал выбирать сюжеты из времен великих подвигов и великих чувств. Его можно сравнить с героями Плутарха, вновь оживающими на его картинах» ***. В купольных панно прослеживается принцип диады, которую древний историк строил на сопоставлении характеров грека и римлянина. Ж. Мишо, автора «Жизнеописания Плутарха», особенно восхищались у античного биографа описанием «высоких минут смерти, увенчавших прекрасные жизни наиболее сильных душ» ⁴³. Современники Делакура справедливо считали, что понять и оценить духовный подвиг великого человека удавалось далеко не всем его свидетелям. Извечные сомнения, жажда расширить горизонты знаний многих обрекали на страдания и даже насильственную смерть. Гибель этих «божьих гладиаторов» (Юго) или «учителей человеческих» (Балланш) объяснили все той же социальной палингенезией. Нравственные испытания и физическое уничтожение мыслящих личностей являются и залогом омоложения общества. В куполе «Науки» сосредоточенный Архимед не подозревает о римском воине, который целит в него копье. На соседнем панно — Плиний. Наблюдая за извержением вулкана, он задыхается от ядовитых испарений. Среди героев купола «Философии» кровью истекает Сенека, а в «Поэзии» фигурирует Овидий, томящийся в скифской ссылке. Прошли через муки и герои «Теологии»: изгоняемые из рая прародители рода человеческого, иудеи в вавилонском пленении, обезглавленный Иоанн Креститель. Ситуации, сопутствующие поведению героев античности, сводятся в основном к двум: человек либо пытливо познает загадки вселенной (Архимед, Аристотель, Гиппократ, Геродот и другие); либо прислушивается к божественному гласу, дарующему вдохновение или уверенность в своевременности задуманных действий («Гесиод и муза», «Нума и Эгерия», «Сократ и демон», «Ликург и дельфийская сивилла»).

Хотя все изображения на плафоне замкнуты, глубина их различна, фоны неодинаковы, количество персонажей колеблется от одного-двух до семи (редко), тем не менее стилистически они цельны и уравновешенны. Монофигура в энергичном повороте (Демосфен) сменяется сценой, предельно насыщенной фигурами. Панно со стоящим по центру в рост Гиппократом соседствуют более сложные и т. д. Ограниченный неудобным форматом, Делакура виртуозно изобретает композиционные вариации и ни разу не повторяет себя. «Когда работаешь над наброском ансамбля... контраст основных линий можно воспроизводить до некоторой степени геометрическим образом» ⁴⁴, — учил мастер. То он располагает фигуры по осям воображаемого перевернутого треугольника, то усиливает пространство композиционной диагональю, то снова уплощает, используя для расположения масс все новые комбинации квадрата, креста, трапеции, раскрытого веера.

Но основным декоративным связующим в ансамбле выступает, конечно, цвет. Идя от графических набросков к гризайлям, которые помощникам предписывалось «моделировать вращающимися массами», беря за точку отсчета самые освещенные выпуклые места (чтобы «контур появился в самом конце работы» * и стал, по определению Бодлера, «наэлектризованным»), Делакура по примеру венецианцев в законченной живописи может тронуть абрис чистым кармином, синим кобальтом, угольно-черным. Цветовая мощь ансамбля библиотеки уподоблена сложнейшей оркестровке симфонической поэмы или оперы. Ее организуют многоголосие множества действующих лиц, богатство лейтмотивов, перепле-

тений тем, чередований сольных и хоровых партий, мощных аккордов, разнотембровых групп, которые предваряла увертюра, а завершит драматический финал. Под холодным, то разреженным, то уплотняющимся по свето- и цветосиле небом на плафоне горят, сияют, вспыхивают, затухают, переливаются рубины и пурпур. Их форсируют открытая пастозная фактура, чередующаяся с почти прозрачной на фонах, чистота тонов, флоршетажи, широкое стремительное письмо, упрощенность моделировки, взволнованная декоративность силуэтов. Сопровождением выступают оттенки второстепенные: изумрудные, малахитовые, травянистые, фисташковые, оливковые, янтарные, лимонные, охристые. Кисть Делакура, озаряемая всполохами его воображения, выхватывает из тьмы мертвых столетий подвиги великих подвижников мысли. Самим цветом выражает он превратности их судеб: колебания, раздумья, печаль, надежду, скорбь и смерть.

Максимум горячих тонов вбирают пандативы центрального купола («Законодательство»), чтобы достичь кульминации в последней, завершающей цикл сцене.

Хотя при ее разработке Делакура копировал фрагменты «Встречи Льва I с Атиллой», композиция мало чем обязана фреске Рафаэля. К памяти свирепого варвара европейская культура обращалась неоднократно. О нем трагедия Корнелля, труд англичанина Э. Гиббона. Идеалом агрессора для Бонапарта был Аттила, но со временем к силе разрушающей отношение изменилось. При внимательном анализе прошлого вспомнили, как гунны выжгли города Галлии и исковеркали судьбу Европы. Об этом много размышляли Стендаль, Мериме, Гюго. Об этом монография историка А. Тьерри (1835) и опера итальянца Д. Верди (1846).

По логике движения, пронизывающего весь цикл, композиция «Аттиль» начинается с правой стороны северной конхи. Здесь, из дымного огненного смерча едва различимо, потом все четче возникает стремительно несущаяся с гор лавина гуннов. Среди вихря сгустившегося цвета, вспыхивающих искр, среди тяжелых развевающихся плащей, всех этих павлиньих перьев, яростно сжатых кулаков, стрел, колчанов — в центре, на фоне вдруг очистившегося неба, на белоснежном коне с золотистой гривой и алым седлом, в волчьей шкуре на плечах, которую ветер треплет, словно зловещее знамя, — опьяненный победой, мрачный и неистовый Аттила с копьями в одной руке и занесенным над Италией карающим бичом в другой. Его неумолимая разрушительная сила сметает, опрокидывает прекрасных беззащитных женщин и юного крылатого гения. Погибая, они пытаются спасти символы античной культуры: лиру, свитки, ветви лавра. Перед этими эллинско-римскими музами, следуя за спускающимися в глубину всадниками, устало бредут беженцы, безнадежные и обессиленные, подобно «Эмигрантам» О. Домье. Снова, как и в «Крестonosцах», Делакура выражает свою собственную горечь и отчаяние при виде еще одного разрушительного взрыва истории. От мира, разлитого в природе вокруг Орфея, к бесцельной жестокости войны провел он судьбы великих людей, шедевры их ума, созидания, красноречия. Что изменилось с тех пор? В 1870 году прусский снаряд новых варваров продырявит холст с «Аттилой». В 1944 при отступлении оккупантов пламя настоящего пожара уничтожит половину библиотечного собрания. Вот чем обернулась ирония Г. Флопера, который в 1843 году, в самый разгар работы Делакура над циклом, взывал: «О, Аттила, когда же ты вернешься, чтобы сжечь нашу прекрасную Францию, страну подошв и подтяжек?»⁴⁵

Живопись библиотеки также не лишена реминисценций. Помимо Рафаэля и Пуссена она заставляет вспомнить Рубенса, Рембрандта, Тициана, Веронезе.

Пресса положительно оценила работу, занявшую почти десять лет, и даже рискула поставить Делакура в ряд великих мастеров прошлого. Однако другая работа художника — законченная в 1844 году на стене капеллы церкви Сен-Дени-дю-Сен-Сакреман «Пьета» (355 × 475 см) в который раз спровоцировала множество непристойных оскорблений.



Мастерская Делакруа на площади Фюрстанбер, где он работал с 1858 по 1863 год

Глава четвертая БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ. РЕПЛИКИ. ПОСЛЕДНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ

В числе шестидесяти религиозных картин, начатых еще в юности заказной «Мадонной жнецов» (1819, Орсемон, церковь) и «Мадонной с сердцем Иисусовым» (1820, Корсика, Аяччо, собор) и пополняемых почти ежегодно (особенно со второй половины 1840-х годов), «Пьета» — лучшая монументальная композиция. Это поняли немногие, в том числе Бодлер, отметивший «серьезность и грусть, свойственные таланту» автора, «величавую мощь и ранищую душу глубокую скорбь»⁴⁶ образов. Делакруа ценил христианство за то, что оно «обратило искусство прежде всего к душе». Сам он — скептик, вольтерьянец — не верил в загробное существование («что ждет нас за пределами этой жизни? Ночь, ужасная ночь. Я не ожидаю ничего лучшего» *), но с возрастом все глубже постигал нравственные глубины «такого замечательного произведения, как Библия»^{***}, утешающего людей одухотворенностью страданий и смерти праведников. Раннее сиротство преждевременно заставило его думать о краткости земного пути. Как болезненно пережил он в юности потерю Жерико! Один за другим покидали мир близкие, в 1849 году не стало Шопена, и очередная могила становилась поводом для размышлений о неминуемости собственного конца и понимания, что «религия разъясняет участь человека, то есть — его покорность судьбе» *. Наверное, потому он чаще выбирал самые трагические сюжеты Нового Завета — «Распятие» и «Пьету». В 1847 году Делакруа возобновил «Дневник», заброшенный после возвращения с Востока. Так и оставшись холостяком («занятие каким-нибудь искусством требует всего человека целиком; посвятить себя ему — долг каждого, кто действительно предан творчеству» *), он поверял ему мысли и впечатления об искусстве, природе, людях, политике, но никогда — сокровенные чувства. Стоически воспринимая унижения, которым десятилетиями подвергала его безответственная развязная печать и члены Института («люди таят в себе низость, горечь озло-







бления... коварство, предательство и неблагодарность» *), он мужественно переносил нападки недоброжелателей. Религия поддерживала его уроками мудрости и стойкости, которые далеко не всем дано из нее извлечь. Отсюда темы одиночества и испытаний извечным равнодушием и жестокостью людей («Несение креста», «Христос в терновом венце», «Христос у позорного столба»). Или сверхъестественного спокойствия богочеловека, выражающего протиположность духа слепой стихии, что стало содержанием десяти особенно романтически экспрессивных картин 1853 года «Христос на Генисаретском озере». А еще — тема сострадания и милосердия («Добрый самаритянин», «Св. Себастьян и св. женщины»). В сценах смерти, оплакивания свет, излучаемый фигурой Христа, воспринимается как эманация духовной энергии среди клубящегося туманной мглой пустынного пейзажа. Борьба света и мрака как символ преодоления зла, враждебности мира, победы величия духа, добра проходит через все евангельские картины. Редкая эмоциональная чуткость, с возрастом становящаяся все утонченнее, открыла романтику сокровенные истины. «Я очень люблю церкви... Кажется, что они высланы всеми мольбами, которые вырывались из наболевших сердец... Люблю эти надписи, обетные дары, пол, сложенный из надгробных плит, ступени, стертые ногами и коленями многих поколений, над которыми церковь производила слова последних отпущений» *. Да, и в его религиозных картинах слышится эхо произведений Рембрандта, Рубенса, Тициана, Дж. Б. Россо. Но обнаженностью чувств, нервной рефлексирующей страстностью евангельские образы обязаны последнему великому живописцу XIX столетия. Палитра в зависимости от поставленной задачи может выстроить возбужденно-мажорную оркестровку. Или, как заметил П. Гоген, «своими повторяющимися аккордами коричневого и приглушенно-фиолетовых тонов создает некий темный покров, намекающий на драму»⁴⁷. С одного такого полотна — «Пьеты» 1850 года — напишет копию В. ван Гог, замороженный ее пронзительно-печальной мелодией. Некоторую часть религиозных композиций составляют заказные, алтарные; другую — экспонированные на выставках; самую значительную — небольшие холсты, выполненные для себя или для «любителей, которые начинают приносить мне богатство после того, как меня презирали» *.

С началом монументальных ансамблей крупноформатные произведения появляются реже, чтобы после «Крестоносцев» исчезнуть вовсе. Камерные холсты тематически традиционны. Кроме восточных и религиозных сцен Делакруа по-прежнему верен литературным сюжетам. Помимо Байрона, Гёте, Шекспира он находит их в «Неистовом Роланде» Л. Ариосто, «Освобожденном Иерусалиме» Т. Тассо. Но многофигурности, размаха, дерзкой программности в духе «Сарданапала» нет и в помине. Поэтические импульсы вызывают теперь тончайшие эмоции для передачи чисто живописных ощущений. Пусть это Селим и Зулейка, смертельно раненный Фаустом Валентин, обезумевшая леди Макбет, великодушная Марфица, Анжелика, покоренная красотой сарацина Медора или уносимая Руджиеро в небо на крылатом коне, Эрмения у пастухов; Греция, Англия, Германия или Италия; далекое или недавнее прошлое — важны не натура, не реалии, не «местный колорит», которые в молодости удерживала острота непосредственных впечатлений (вспомним антураж «Хиосской резни» или средневековых битв). Главное теперь — непринужденная компоновка живописной поверхности, ее изысканные красочные феерии. Художник стремится к тому, что называет «музыкой картины», достигаемой «определенным расположением цветов, игрой света и тени» и в чем-то напоминающей теорию модусов Пуссена. Но у романтика цвет и только цвет определяет контуры, моделировку формы, создает атмосферу, завораживающую мерцанием красок. Подобно композитору, Делакруа подчиняет палитру общим законам живописной гармонии. Эту «магическую гармонию» зритель «сознательно или бессознательно» воспринимает





57. Купол библиотеки Сената
Люксембургского дворца.
1841—1846

58. Пьета. Около 1850



«как своего рода аккомпанемент основной идее», выступающий «для души проводником наслаждения» ***. Здесь — истоки искусства следующих поколений. Материалом для аранжировки «музыки картины» становятся со второй половины 1840-х годов и так называемые реплики: вариации больших широко известных холстов, среди которых «Алжирские женщины», «Крестоносцы», «Правосудие Траяна» и другие. Писались они по воспоминаниям, так как давно ушли из мастерской. По формату и манере это почти эскизы, но по цельности и свежести — вполне законченные произведения. Их сюжетная ткань кажется размытой, образы менее индивидуализированными, композиция более широкой, свободной от



второстепенных эпизодов, пластически приглушенной. «Реплики» всегда окутаны мечтательностью, какой-то элегической меланхолией. Художник будто перечитывает любимые страницы давно известных книг. Колорит своими светящимися гармониями переливается перламутром как чудесный мираж. Кисть вибрирует, контрастные соотношения и промежуточные тона усложняются до бесконечности, краски сверкают, вспыхивают, подобно драгоценным камням. Делакруа не преувеличивал, когда говорил: «Теперь моя палитра иная. Она стала инструментом, который исполняет лишь то, что я захочу» **.

Но это вовсе не означало, что романтическая страстность мировосприятия исчерпала себя. Просто теперь она выплескивается в изображениях животных. Делакруа с молодости увлекался лошадьми. Поначалу он изучал их в спокойных этюдах, затем стал включать в драматические эпизоды греко-турецкой войны, байроновские сюжеты. Наконец, сделал непременной частью почти всех больших

композиций. Ослепительными и незабываемыми остались зрелища арабских скачек. С тех пор несущиеся на полном скаку или сражающиеся всадники не покинут его искусства. Но уже в 1830-е годы появятся, чтобы со второй половины следующего десятилетия умножиться и усложниться, десятки гибких львов и львиц, пантер, тигриц и тигров, которые угрожающе рычат, подкрадываются к жертве, нападают, терзают себе подобных или человека. Их необузданные естественные инстинкты, кровожадная ярость, право сильного в извечной борьбе



60. Море в Дьеппе. 1852

за существование безжалостно обнажают власть универсальных законов бытия, преодолеть которые никогда не сможет и человек. «Люди, подобно волкам и тиграм, с ненавистью уничтожают друг друга»*, — говорил в зрелости Делакруа, имея в виду не только написанные им воображаемые кровопролития. Еще во времена полемики Кювье с С. Иллером художник размышлял о бесконечном разнообразии и единстве природных организмов: «Все мы — животные, люди и растения — перемешаны кое-как в этом огромном ящике, называемом вселенной»*. Вершиной анималистического жанра станет большая «Охота на львов» (1855), на треть погибшая при пожаре мэрии Бордо в 1862 году. Написанная по магрибинским воспоминаниям и под воздействием «охот» Рубенса, она осталась в позднем творчестве художника единственным станковым произведением гигантских размеров (260 × 358 см). Свиристая фигура разъяренного зверя, поверженные и вставшие на дыбы лошади, люди в восточных одеждах, едва одолевающие хищников, даны крупным планом и завязаны в клубок постбарочной композиции. Столь же форсированно звучит и цвет, вобравший ожесточение дикой схватки. Готье говорил, что он сверкает и слепит глаза. Попытку творчески воспри-

нять его экспрессию рискнет в копии 1857 года совсем молодой Редон, со временем определивший романтизм Делакруа как «триумф чувства над формой»⁴⁸. Действительно, контрастная накаленность колорита «Охоты на львов» из музея Бордо и особенно поразительного эскиза к ней — ближайшая предшественница фовизма. Но консерваторам от искусства все это было еще невдомек. Один из недругов художника, увидевший картину на Всемирной выставке 1855 года,



61. Христос на
Генисаретском озере. 1854

объявил его «не главой школы, а вождем мятежа» и уверил читателей, что в будущем об этом экстравагантном господине обязательно забудут⁴⁹. Буйной динамикой пронизаны и графические изображения животных. Графика много значила в творчестве Делакруа, хотя публике при его жизни были известны, помимо литографий, только редко экспонируемые акварели. Он одинаково свободно работал также свинцовым карандашом, пером, лависом, пастелью. Вместе с живописью рисунок менялся во времени — от ранних академических штудий, эскизов, тщательно проработанных тушью, до легкой размывки по перовому наброску, то густых, то прозрачно-текучих пятен акварели. Линиями фиксировались первая спонтанная идея живописного замысла, наиболее важные части будущей композиции, отдельные фигуры в движении, ракурсах, соотношениях. Чаще всего, кроме натуральных восточных зарисовок, где важно было за-

помнить самобытные реалии вплоть до подробных их записей, художник выплескивает в графике поток своих бесконечных эмоциональных видений. В позднем творчестве число таких набросков огромно и сюжетно они не всегда определимы. Круглящиеся, отрывистые, лихорадочные линии, росчерки, зигзаги, штрихи



62. Охота на львов
в Марокко. 1854

вовсе не определяют форму. Они создают ее — рождающуюся на глазах, пульсирующую, движущуюся в мыслимом пространстве. Неподвижность, покой встречаются лишь тогда, когда изобразительно изучалось чье-то произведение или очерчивался чей-то портрет. В других случаях рисовальщик размыкает силуэты, превращая их в стремительные арабески, какой-то извивающийся, колышущийся серпантин. Следы графического материала пересекаются, рвутся, нервно сплетаются, ложатся друг на друга, словно скрытая энергия материи своими импульсами диктует им волю. «Более экспрессивного рисунка, чем у Делакруа, в истории европейской графики никогда не было» (Р. Регаме). «Воссоздание объема в движении — его величайшее открытие» (Ф. Жюллиан)⁵⁰.

Чтобы несколько восстановить здоровье, стремительно истощаемое нагрузкой монументальных работ, художник все чаще вынужден отдыхать в Дьеппе, Труви-



ле, Фекане, Фрепийоне. Там сделаны небольшие пейзажи в технике акварели или пастели с видами моря, скалистых берегов, неба в отсветах заходящего солнца, силуэтов кораблей в гавани. «Я не могу оторваться, наблюдая за приливами и отливами. Это доставляет мне всегда огромное наслаждение» **, — признавался мастер. Спокойствие и лучезарность некоторых таких листов, свежесть и острота цвето-светового восприятия не уступают импрессионистическим. Все большее значение приобретает пейзаж и в сюжетных произведениях 1840—1860-х годов. Именно пейзажу суждено было приятно ошеломить публику и критиков, особенно



64. Охота на львов. 1855

Бодлера, в третьем монументальном цикле, начатом параллельно предыдущему, в Бурбонском дворце. До официального утверждения заказа на украшение библиотеки Сената в Люксембургском дворце, пристроенной в 1830-е годы к зданию XVII века, мастер подумывал еще и о национально-исторических композициях для ее лестницы. В результате очередных интриг ему оставили только один интерьер, боковые же галереи доверили другим, что мало способствовало цельности художественного решения. Живописью Делакруа решили оживить гигантский купол (d — 680 см; h — 350 см; l окружности — 2040 см), поместив по сторонам от него четыре шестиугольных панно (140 см × 150 см) с аллегориями Красноречия, Поэзии, Философии и Теологии, а также конху оконной ниши (1098 см × 725 см).

Законченный за пару лет до революции 1848 года в обстановке нарастающего кризиса, народных волнений, стачек, нехватки продовольствия, активности многочисленных социальных и религиозных движений, пытавшихся спасти страну, новый ансамбль посвящался духовному величию античности. Делакруа сознательно противопоставляет его своему времени, хотя некоторые сенаторы и возражали против такой программы, считая, что она отжила свое и в жизни достаточно серьезных проблем, бежать которых не следует. Но мастер верен выстраданной позиции: великими в его ансамбле выступают по-прежнему созидатели и творцы древней Эллады и Рима.

В панно над окном посетителей встречает изображение Александра Македонского, который представлен не как полководец или военный триумфатор, но как благородный мудрец. В захваченный после битвы с персами необыкновенный трофей — золотой ларец — он приказывает поместить самое драгоценное из доселе созданного человечеством: свиток с поэмой Гомера. Психологическая характеристика образов здесь значительно ослаблена ради общего декоративного акцента. Дугообразная композиция ярким венком густых цветочных силуэтов охватывает оконную арку и утяжеляется компактными группами у ее основания. От этой по замыслу многозначительной и несколько нарочитой интродукции, от прозрачной голубизны неба, занимающего почти половину панно, чтобы немного компенсировать полное отсутствие там света, взгляд посетителя обращается к живописи в куполе. Его изгибы доставили массу хлопот, поскольку вызывали сильную деформацию. И хотя расчеты снова проверялись на модели, ошибки все-таки закрались и пришлось начинать все сызнова, значительно уменьшив фигуры.

Купол открывает зрелище, вдохновленное IV песнью «Божественной комедии», в которой рассказывается о прибытии Данте и Вергилия на Елисейские поля, где взору их «на зеленеющей финифти трав предстали доблестные тени»⁵¹. Спустя двадцать лет после дебюта в Салоне, когда художник заставил Данте и Вергилия созерцать ад и вечные муки грешников, теперь, пройдя вместе с ними круги тяжких испытаний, он создает сцену, исполненную покоя и отдохновения. Под сияющим, уходящим в безграничность небосводом, на фоне лавровых роц и гористых далей по окружности купола выстраивают величественный хоровод те, кто еще до пришествия Христа (кроме, конечно, Данте) получил право на вечную благодать среди елисейских куц. «Именем своим они гремят земле», — гласит надпись в руках летящих ангелочков.

Тут я узрел славнейшую из школ,
Чьи песнопенья вознеслись над светом
И реют над другими, как орел, —

сообщает другая в когтях парящей птицы.

Содержательно ключевая среди групп — та, где Вергилий представляет Данте (с профилем Шопена) Гомеру, — находится напротив окна и освещена лучше других. В трех остальных персонажи из «Божественной комедии» сосуществуют с дополнительно включенными самим художником в ряды достойных бессмертия. Это не только выдающиеся деятели культуры и искусства античности, но и ее правители, благородные законодатели и даже завоеватели. Слева великие греки: Аристотель, Александр, живописец Апеллес, занятый портретом выходца из Македонии, Аспазия, Платон и другие. В центре следующей группы — Орфей рядом с Песиодом и Сапфо. Последнюю составляют знаменитые римляне, в числе которых Марк Аврелий, Катон Утический, Траян, Цицерон, Цинциннат и другие. Их фигуры, ритмически уравновешенные волнистым узором жарких, форсированных пятен, оплетают основание купола. Рассмотреть каждого и определить, кто он, из-за расстояния не всегда удается, однако можно отметить некоторую риторичность образов, выпяченную нарочитость жестов и поз. Зато подчеркнутой материальностью цвета, создающего своего рода яркий рельеф, — «колорист должен лепить краской, как скульптор лепит глиной»*, — преодолевается затененность архитектуры. Еще результативнее в этом отношении цветущий светоносный пейзаж, своей мягкостью, чистотой и солнцenasыщенностью так восхищавший современников. Синтезируя Рафаэля, Пуссена, Рубенса, Лебрена, Тициана и Веронезе (почти все критики отмечали «венцианизм» цикла), художник воспользовался еще и опытом купольных композиций А. Мантеньи (камера дельи Спозии) и А. Корреджо (пармская церковь Сан Джованни Эвангелиста), знакомых по гравюрам.





В созерцании воссозданных Делакруа «античных героев и мудрецов среди голубоватых миртовых рощ»⁵² долгие годы проведет служащий библиотеки А. Франс, культ языческой античности в творчестве которого, наверняка, отчасти обязан и этому самому уравновешенному произведению романтика. Что до уроков колористам, то авторитетный знаток монументальной живописи М. Серюла утверждает, что здесь, как и в ансамбле предыдущем, цвет предвосхищает не только О. Ренуара, но своей мощной звучностью еще и А. Матисса, Ж. Руо и Х. Сутина⁵³.

В 1846 году за работы в Бурбонском и Люксембургском дворцах Делакруа был удостоен нового звания — офицера Почетного легиона.

Вскоре после публикации обзора «Салон 1845 года», где первое место отводилось Делакруа, прежде никому не известный молодой Бодлер начинает встречи с ним и с тех пор становится его самым последовательным и страстным защитником, зачастую развивая в публикациях мысли своего кумира. Напомним, что с конца 1820-х годов Делакруа и сам выступал со статьями о Лоуренсе, Рафаэле, Микеланджело, а в 1840—1850-е — о Пюже, Прюдоне, Гро, Пуссене; о категориях прекрасного, его вариациях. Вместе с «Дневником» и не полностью сохранившейся частной перепиской эпистолярное наследие мастера и по сей час не утеряло глубины и оригинальности суждений об искусстве.

Революция 1848 года вызвала у мастера откровенную неприязнь. «Я, быть может, ретроград, но свобода, купленная ценой оружия, не настоящая свобода».

Его забавляют «господа коммунисты, которые, растранижив за шесть месяцев государственные средства, принялись за дело, всем давно набившее оскомину». Ему не хочется слышать «ни о Прудоне, ни о Кабе, ни даже о славе Франции»**.

Об уничтожении своего «Ришелье» он не обмолвится и словом. Призывы Готье, с которыми тот сразу после переворота обратился к художникам, «создавать гигантские символы, отвечающие идеям и нуждам времени, и живописать великую жизнь Республики будущего»⁵⁴ оставили его «холодным, как мрамор».

Учтивый нрав и требования света, необходимость поддерживать деловые и профессиональные контакты обязывают живописца бывать в обществе даже в годы Второй империи, далеко обогнавшей Июльскую монархию по безнравственности, цинизму, беспринципности и торгашеской пошлости. Но какое одиночество и брезгливость выдает, к примеру, такая запись, сделанная после раута где-то на Елисейских полях весной 1854 года: «Усталость и страшная скука от отбывания повинности, из которой я вынес обычное чувство горечи и презрения к себе из-за встреч со всеми этими негодьями»*.

Впрочем, правительство Второй Республики тоже благоволило художнику: после долгого сокрытия публике показали наконец «Свободу». Поступило не получившее согласия предложение написать новый апофеоз народа, причем исходил он уже не от клеветов Талейрана, а от тех демократов, которые прекрасно отдавали себе отчет, какой общественный резонанс вызвала бы картина в духе той, что прославила переворот 1830 года.

Мастер без колебаний принял заказ только на плафонное панно (1850—1851) для галереи Аполлона в Лувре. Работе предшествовала новая поездка в Бельгию, которая снова вызвала взрыв почти юношеского восторга перед Рубенсом. Если в Люксембургском дворце произведения Делакруа оказались неподалеку от цикла обожаемого им фламандца («Жизнь Марии Медичи»), то в луврском предстояло завершить ансамбль, не доведенный до конца прославленным французским декоратором XVII века Ш. Лебреном.

По сохранившейся графической идее последнего «Аполлон — победитель Пифона» должен был предстать аллегорией Людовика XIV. Но и Делакруа тема война, повергающего змия, привлекала не один раз («Св. Георгий», «Руджиеро и Анжелика», «Персей и Андромеда»). В христианской символике змий оли-

66. Колесница Аполлона.
Плафон галереи Аполлона
в Лувре. 1850—1851





67. Изгнание Илиодора из храма. Роспись капеллы

Ангелов церкви св. Сьюльпиция. 1849—1861

68. Изгнание Илиодора из храма. Фрагмент

цетворяет зло, вероломство, и потому живописец довольно часто включал его изображение в религиозные сцены: у распятия, рядом с оплакивающими Христа близкими подле могилы.

В луврском произведении Аполлон стал воплощением победы света над тьмой, порядка над хаосом, красоты над стихией. Поле плафона — квадрат с двумя полукругиями (800 × 750 см) и ритм по-барочному бравурного скульптурного обрамления, выполненного еще по рисункам Лебрена, продиктовали круговое расположение фигур по краям панно (написанного в технике чистого масла). Наверху, в небе — возвещающая триумф Ирида, взволнованные и испуганные боги, Меркурий и Минерва, разящие нечисть, и другие. Внизу — изрыгающее пламя и дым чудовище, повергаемое в бездну потопа, и его жертвы на скалистых берегах. Вращательные движения всех этих персонажей, взятых в сложных



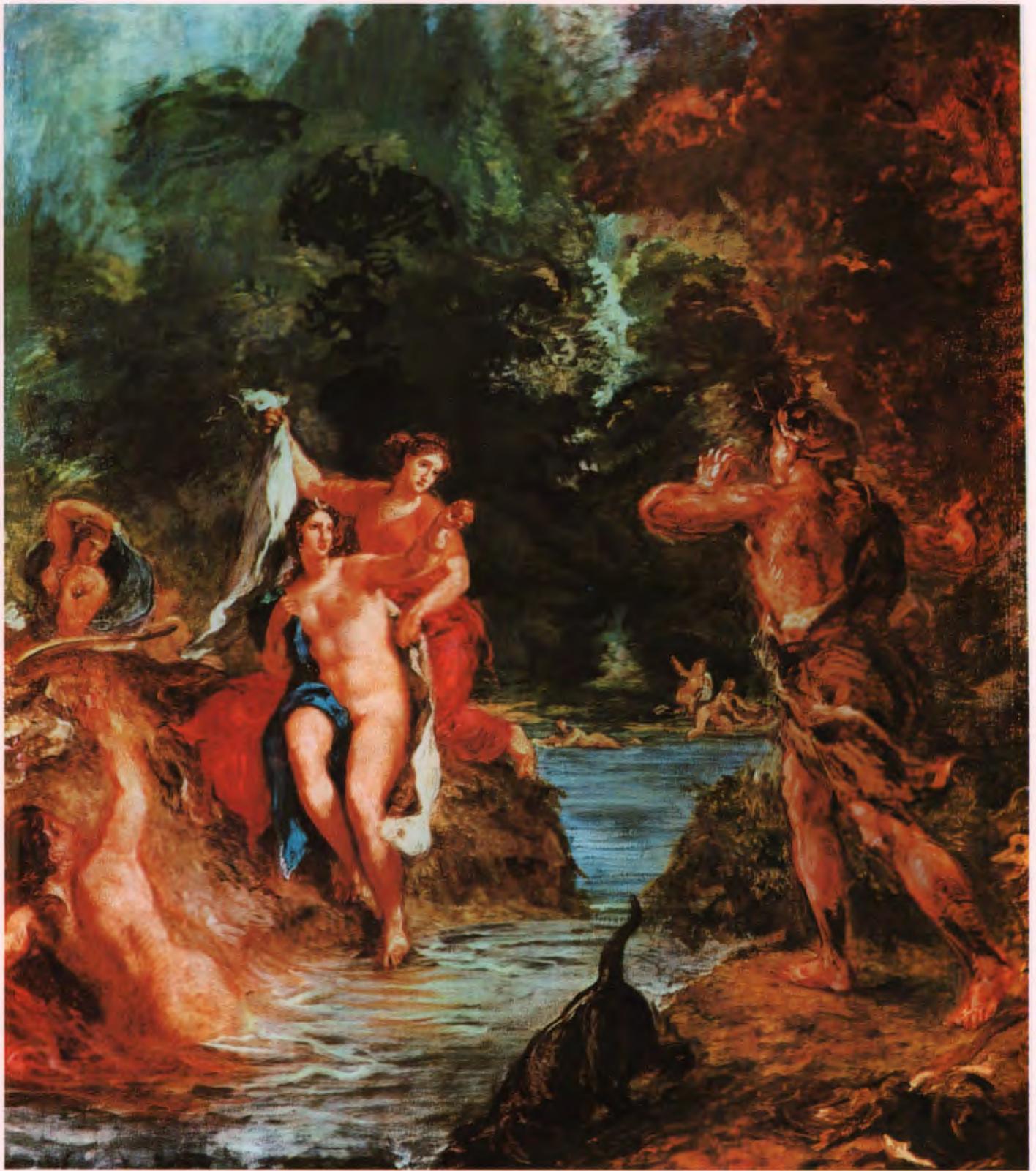
69. Битва Иакова с ангелом.
Рисунок для росписи капеллы
Ангелов церкви св. Сьюльпиция

70. Битва Иакова с ангелом.
Роспись капеллы Ангелов
церкви св. Сьюльпиция. 1849—
1861

разнообразных ракурсах, усиливают динамику центрального мотива. Золотая колесница в ореоле ослепительного сияния, с которой Аполлон, последний раз натягивая тетиву, летит по диагонали, расположенной выше центра композиции. Влекомая прямо-таки космическим порывом, она отторгает своими солнечными протуберанцами зловонные клубы дыма, поднимающиеся из пасти Пифона. Делакруа широко пользовался здесь палитрой, названной им синтетической. Она включала 28 основных и 25 составленных тонов, располагавшихся в пронумерованной последовательности. При мастерском ее использовании достигался, по словам подручного П. Андрие, эффект, близкий к чистоте переливов радуги. Но цвет не лишает вовлеченные в стремительно разнонаправленное движение формы их пластической силы и определенности. Помимо интенсивности и разнообразия, он обладает еще и символической окраской, которую с благоговением будет анализировать в 1878 году Редон. И он сам в «Колеснице Аполлона» (1909) и Г. Моро в «Фазтоне» (1878) в своей погоне за абсолютном намеренно выкажут благоговение перед последним великим классиком европейского искусства. По синтезу архитектуры и живописи с ее пафосом динамики, декоративной цельностью, современной интерпретацией традиций панно это в прошлом столетии не имеет равных. Пусть Флобер насмешливо обронил, что колесницу Аполлона заменяет теперь фиакр и славу в Париже добывают с помощью разъездов⁵⁵, для многих живописцев, включая









и М. Шагала, это произведение станет ценным уроком. Даже самые злые и недалекие критики, поучавшие Делакруа, что между прочим пифону, будучи рептилией, следовало бы иметь чешую, а Аполлону — походить на своего бельведерского собрата, а не на вульгарного пыльщика дров откуда-то из Оверни, вынуждены были признать, что панно великолепно «сплафонировано» в отличие от попыток других, весьма маститых художников, у которых подобная живопись на потолке осталась станковой нашлепкой. Для самого Делакруа Аполлон олицетворял еще и победу гения над бездарностью, разума над инстинктом, творческого интеллекта над равнодушием и бездуховностью. Не могла же быть случайной фраза, вырвавшаяся у него после очередного (шестого за четырнадцать лет!) провала в Институт: «Мы раздавим этих змей!»⁵⁶ Только неистовая работоспособность немолодого художника сделала возможным еще один параллельно созданный ансамбль: аллегорические панно для зала парижской Ратуши, представлявшие собой декорацию овального плафона, восьми



74. Марс в сопровождении
Славы, Страха и Смерти.
Рисунок

кессон и одиннадцати люнет (1852—1854). Увы, составить о них самое приблизительное представление можно лишь по рисункам и эскизам (чье авторство по ряду причин не всегда достоверно), да по единодушно положительным отзывам прессы. В мае 1871 года здание Ратуши дотла спалили коммунары. На Всемирной парижской выставке 1855 года, организованной в противовес лондонской, работам Делакруа предоставили целый зал. Он показал около сорока произведений и получил почетную медаль. Успех был очевиден. И все же нашлись хулители, которые продолжали внушать публике, что «смерть давно парализовала руку этого живописца и закрыла ему глаза, и, занимаясь литературой или музыкой, он преуспел бы больше, потому что картины его вызывают омерзение»⁵⁷. Чтобы не входить в становящийся совсем уж вызывающим конфликт с государством, члены Института вынуждены были в 1857 году с неохотой допустить Делакруа в свои ряды. Сообщение об этом опубликовали все газеты. Готье публично заявил, что одряхлевший ареопаг десятилетиями отвергал гения, покровительствуя посредственностям⁵⁸. Для художника

событие это значило многое. Оно явилось признанием, а значит окончанием унижительного поединка с обществом, которое, пусть запоздало и формально, но все же наконец его оценило. Он сожалел о том, что здоровье и занятость не позволят передать опыт молодежи, воспитать учеников. «Вот уже свыше тридцати лет как я сражаюсь с животными»⁵⁹, — пожаловался он кому-то из знакомых. Вскоре состоится его переезд в последний дом на площади Фюрстанбер. За два года до смерти художник еще стоял на лесах, заканчивая свой шестой (!) и последний цикл в капелле Ангелов церкви св. Сьюльпиция (1847—1861). Ради его создания, наряду с другими, одновременными, потребовались жесточайший режим и самодисциплина. Летом Делакруа вставал в половине шестого, тратил больше часа на дорогу из Шанрозе в Париж, работал, возвращался за город, чтобы в восемь быть уже в постели. Массу сил и времени он потратил зря, разработав проекты для другого помещения церкви, в котором ему снова отказали. Капелла Ангелов находится в боковом нефе классицистической постройки XVII—XVIII веков и невелика по размерам. Расстояние между продольными стенами, украшенными на этот раз опять росписями, достаточно узко. Это затрудняет восприятие композиций целиком, и зрителю приходится рассматривать их частями. Конфигурация архитектурной плоскости определила вертикализм обеих



75. Кораблекрушение Дон Жуана. 1839—1840. Рисунок

сцен (751 см × 485 см), включенных в обрамления с полукруглыми завершениями наверху. Сюжеты для них Делакруа выбрал из Ветхого Завета, к которому раньше почти не обращался. Слева изображен Илиодор, изгоняемый ангелами из иерусалимского храма за то, что пытался ограбить его казну. Это один из мотивов известной фрески Рафаэля, где им намекалось на успехи военной политики папы Римского. Мотив этот Делакруа превращает в главный и трактует как кару небесную извечному мирскому корыстолюбию, расплату за несправедные блага земные перед судом Всевышнего. Действие разыгрывается на фоне ярко расцвеченной грандиозной архитектуры, которая заставляет вспомнить о сенсационных археологических открытиях, прекрасно художнику известных. Среди них были найденные французами в Баальбеке гигантские колонны святилища Зевса, сравниваемого учеными с иерусалимским храмом, и даже какие-то фрагменты этого последнего. Как и А. Иванов в библейских эскизах, французский живописец идет на смелое переосмысление мифологических традиций. Чтобы зрительно расширить капеллу, мастер использует линейную перспективу изображаемого храма, создавая иллюзию умеренной глубины живописного пространства. А чтобы удержать плоскость стены, усилен ритм огромных колонн, у основания которых на первом плане происходит бурная

сцена. На поверженного Илиодора надвигается конь небесного всадника, и ангелы без нимба и крыльев нападают на нечестивца с воздуха, хлеща его карающими розгами. Один из них своим диагональным ракурсом живо напоминает св. Марка кисти Я. Тинторетто. «Почему,— недоумевал А. Франс на страницах «Восстания ангелов»,— живописец изобразил одних гневных ангелов?.. Я вижу здесь только глашатаев небесного гнева, вершителей божественного мщения»⁶⁰. Ответ на это дает бодлеровский сонет «Непокорный», опубликованный в один день со статьей поэта о росписях Делакруа в церкви св. Сюльпиция и ими вдохновленный. Нижние ступени лестницы, где сосредоточено действие, помимо персонажей главных, заполнены еще и второстепенными, а также рассыпанными драгоценностями, украденными из сокровищницы храма. Все это экзотическое великолепие дает Делакруа повод для небывало смелого выражения своей сверкающей палитры. Темных подмалевков и непрозрачных теней тут вовсе нет, краски совершенно освободились от их воздействия. Тень взята фиолетовым, а свет — ярко-желтым, синяя прусская создает эффект густой бирюзы. Не только свет и тень, но даже полутон и рефлекс берутся в контрасте. «Цвет для цвета, без всякой другой цели! — восторгался Синьяк. — Все смешивается в свету и тени в одно гармоническое целое, удивительно уравновешенное, где ничто не детонирует»⁶¹. Впрочем, некоторые не без оснований пеняли живописцу на излишнюю пестроту первого плана.

Столь открытый декоративный эффект достигнут отчасти тем, что основой грунта проклеенной штукатурки были свинцовые белила. Но это вызовет со временем и дурные последствия оттого, что связующими для красок, наносимых многими слоями на протяжении нескольких лет работы, брали то воск, то масло, то клей. Влага, сохранившаяся в штукатурке, проникая в эти слои, останавливалась перед восковыми, водонепроницаемыми, а находящиеся под ней разбухали и вздувались. В 1980 году реставраторы с ювелирной тонкостью приостановили этот процесс деликатным введением акриловой смолы. Левую часть капеллы занимает изображение единоборства Иакова с ангелом. Пейзаж сцены построен на воздушной перспективе. Три огромных дерева на невысоком пригорке ритмически перекликаются с колоннами в противоположной композиции. Волнистые очертания пригорка, который окаймляют уходящий в глубину караван и низвергающийся сверху водяной поток, тоже декоративно согласованы с абрисом фигуры Иакова. В брошенном на землю вооружении — прекрасном остром натюрморте в правом углу сцены — направление копья ориентирует к поединку, сдвинутому влево. Неистовое упорство наступающего патриарха и бесстрастное спокойствие его божественного противника настолько конкретны и жизненно убедительны, что вместо самого таинственного события, словно пригрезившегося тому, кого Бог в Книге Бытия наречет Израилем, возникает сцена по-земному достоверная. По-видимому, собственно библейский подтекст мало заботил Делакруа. Мистическая легенда подарила ему «эмблемы для изображения силы выдержки», главным образом своей собственной в изнурительной борьбе «души... с нашей тупой физической природой»*, слабостей человеческих с творческим подвижничеством. М. Баррес воспримет эту сцену как «итог всего огромного жизненного опыта... наследие гения»⁶². Делакруа, рассуждает он, некогда воевал вместе с Людовиком IX и Иоанном II, а с Бодуэном Фландрским вступил в Константинополь. Но для гения этого недостаточно: надо войти еще и в Иерусалим, и в своем завещании он один на один сражается с Богом. Барресу возражают⁶³: Иаков олицетворяет силу воли, духа и то, что он не убоился единоборства с небесным посланцем, которого вопрошал об имени Его, пусть так и не получив ответа, но удостоившись благословения, поднимает непокорного над мирским, ибо в неравной схватке человек все-таки сохранил мужество, проявил нравственную стойкость и достиг бессмертия.

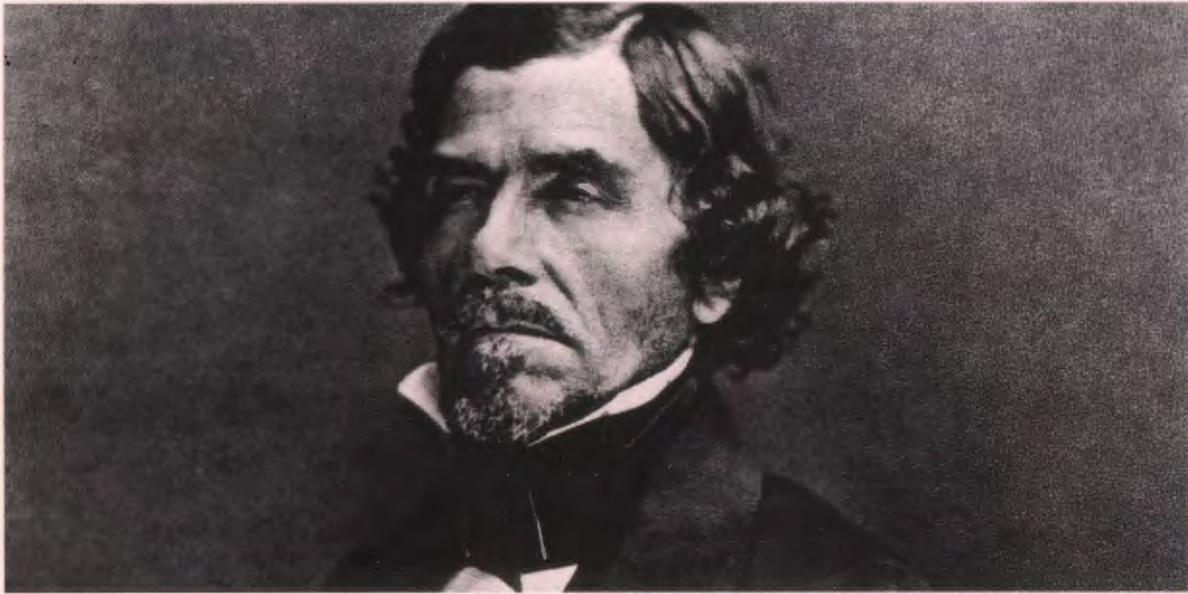
Одна только вечная в своей красоте и ко всему равнодушная природа пребывает немым свидетелем последней битвы художника. Тема света — занимающейся зари, которая побеждает мрак ночи и окрашивает розовыми рефлексами ветви дубов,— вплетается в это самое многозначное и глубокое по содержанию произведение мастера. Ансамбль завершит изображение победы архангела Михаила, пронзающего копьём дьявола, на потолке капеллы (овал *d*— 384 см × 575 см). Тему битвы Иакова с ангелом продолжит в одноименной картине 1888 года П. Гоген.

На вернисаже, куда не явился никто из официальных лиц, Делакруа, вспоминают, был бледен, растерян, у него дрожали губы. Успех росписей был гораздо скромнее луврских, а тремя годами ранее в Салоне имел место, можно сказать, провал: в конце 1850-х годов картины романтика казались анахронизмом. С восторженными статьями об ансамбле выступили самые верные авторы: Готье, Бодлер, Т. Торе, П. де Сен-Виктор. Были отзывы и достаточно резкие.

Привычка к всепоглощающему труду, отработанная многодесятилетней практикой монументальных циклов, с окончанием росписей в церкви пресеклась, что повергло мастера в полную растерянность. «Я подобен узнику, смирившемуся с четырьмя стенами камеры и вдруг оказавшемуся на свободе» **, — с тоской признается Делакруа. Он надеется на новые заказы — их не последует. В который раз мечтает о поездке в Италию, но силы уже на исходе. Пытается отвлечь себя составлением «Словаря изящных искусств», но довести его до конца не сможет. Не будут закончены и декоративные панно на темы аллегорий времен года (195 × 164 см), заказанные эльзасским банкиром Ф. Артманном. Кто завершил их, осталось неизвестным. Это «Орфей и Эвридика» («Весна»), «Диана и Актеон» («Лето»), «Вакх и Ариадна» («Осень»), «Юнона и Эол» («Зима»). Еще в 1853 году, увидев полотно Г. Курбе «Купальщицы» и пораженный «силой и остротой» его живописи, особенно пейзажа, Делакруа был возмущен «вульгарностью форм... и замысла» *. Спустя некоторое время он написал собственных полемичных реалисту «Купальщиц» (называемых иногда почему-то «Купающимися турчанками»), хотя в парке, где происходит сцена, видны вполне европейские скульптуры). Последняя запись в «Дневнике», сделанная слабеющим карандашом за месяц до смерти, утверждает: «Первое достоинство картины состоит в том, чтобы быть праздником для глаз». И «Купальщицы», и цикл «Времен года» остались сказочной мечтой художника. В них он, по словам Бодлера,

Как небо, всем дарит, как птицы, как цветы
Свой аромат и песнь и прелесть чистоты ⁶⁴.

Сюжеты таких лирических полотен зыбки, мифологическая ткань расшита узорами идиллической пасторали даже тогда, когда действие взволнованно и драматично. Нагие фигуры среди глубокой по тону сочной зелени, струящихся вод, густой синевы неба приведены изысканной цветистостью кисти в живописновьющиеся арабески. «В молодых моделях есть нечто трепетное, неясное, напоминающее пар, подымающийся от земли в знойный летний день» *, — отмечал художник. Этот поэтический флер окутывает его поздние холсты, одухотворенные любовью к красоте юности и природы в ее красочной солнечной неизбывности. Последней работой остался «Товий и ангел», продиктованный ветхозаветным преданием о божественном чуде, исцелившем от духовной слепоты. Чем рожден ее замысел? Удовлетворением наступившего признания? Но ведь публика уже охладела к романтизму. Предчувствием, что живописцы будущего творчески оценят его открытия? Пониманием того, что могло бы воплотиться в живописи, отпусти судьба еще сколько-то лет жизни? «Лишь бы поправиться; я уверен, что создам удивительные вещи. Мой мозг кипит» ⁶⁵, — прошептал Делакруа служанке Женни, которая 13 августа 1863 года закрыла ему глаза.



Портрет Делакруа. Фотография. 1861

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Войдя в художественную жизнь в начале 1820-х годов, Делакруа защищал романтизм в изобразительном искусстве и достиг таких его вершин, какие другим были недоступны. Последний великий мастер Нового времени, единственный в прошлом столетии универсальный живописец и график, он творчески объял и переосмыслил не только важнейшие этапы истории, но и целые художественные эпохи, стили и направления, доставшиеся ему вместе с веком в наследство от прошлого. Поиски синтеза как итога пройденного человечеством пути занимали тогда многих литераторов и ученых. Но в живописи только Делакруа оказался по плечу колоссальный труд анализа и обобщения многообразных мировых традиций. Целенаправленной работой интеллекта, эмоций, рукотворчества он превратил их в достойную опору для остросовременного самовыражения. Однако эти невероятные усилия выдают очевидную трагическую перенапряженность. Вместе с Делакруа из французской живописи исчезнет многое. Например, страстный антропоцентризм или жанр исторической картины, да по сути дела и глубоко содержательные монументальные росписи. Время, через которое прошел мастер, было резко дисгармоничным. На протяжении нескольких десятилетий менялись и социальные и художественные системы. Расхожее представление об искусстве Делакруа связывают обычно с периодом 1820—1830-х годов. Но оно гораздо сложнее и дифференцированнее. Участнику и творцу романтического движения в его полемике с классицизмом пришлось стать свидетелем затухания и забвения этой борьбы, нового оживления интереса к античности. Глубоко почитая и понимая ее философскую мудрость, стойкое благородство, непреходящие идеалы красоты, он старался с их помощью умиротворить бури, одолевавшие его в молодости. Он увидит зарождение и громогласную поступь реализма. Он был еще жив, когда будущие импрессионисты, тяготясь академической школой, мечтали о встрече с ним, когда Э. Мане эпа-

тировал парижан своим «Завтраком на траве». Для них, а затем и для пуантилистов, постимпрессионистов, символистов, фовистов его многогранное творчество осталось наиболее ценным прежде всего заветами колоризма. Открытие красочного богатства Востока очистило и обогатило палитру не одного Делакруа. Сколько препятствий преодолел он и какую цену заплатил ради раскрепощения живописи, чтобы расчистить дорогу художникам следующих поколений, для которых цвет в их разнообразном по целям и методам искусстве станет перво-степенным!

Движимый благодарностью и восхищением, один из них, А. Фантен-Латур изобразит группу молодых живописцев (и Бодлера) подле портрета год назад ушедшего гения. О создании подобного «Апофеоза Делакруа» мечтал в старости и Сезанн.

Наследие Делакруа необозримо. Около 700 станковых полотен, не считая шести огромных монументальных ансамблей и бесчисленных подготовок к ним, свыше 6500 рисунков, более 1500 акварелей и пастелей, количество которых некогда было куда значительнее.

«Он,— сказал о Делакруа А. Франс,— был куда лучше своего времени»⁶⁶. Романтику и вправду редко доводилось гордиться выпавшей на его долю эпохой. Однажды поверив в ее благие намерения, он раньше и дальновиднее других осознал узкий практицизм и бездуховность общественных устремлений. Отгородившись от них непоколебимой верой в воображаемую красоту и судьбы настоящих героев, он обрек себя на счастье человеческого и творческого одиночества, чтобы навеки остаться великим бессмертным учителем.

- ¹ Жюллиан Ф. Эжен Делакруа. М., 1986. С. 7, 8.
- ² Данте. Божественная комедия. М., 1969. С. 86.
- ³ Чернышевский Н. Г. Собр. соч. Т. 3. М., 1947. С. 146.
- ⁴ Стендаль. Собр. соч. Т. 6. М., 1959. С. 122.
- ⁵ Цит. по: Dumer G. Delacroix romantique français. Paris, 1973, p. 97.
- ⁶ Цит. по: Реизов Б. Французский роман XIX века. М., 1969. С. 78.
- ⁷ Написав «эту проклятую скатерть», которую считал главным местом в картине, Делакруа с облегчением сказал, что «она была его Аустерлицем».
- ²² См.: Gaudon J. Hugo juge de Delacroix. Gazette des Beaux-Arts, septembre, 1966.
- ²³ См.: Lochnan K. Les lithographies de Delacroix pour "Faust" et le théâtre anglais des années 1820. Nouvelles de l'estampe, 1986, juillet, N 87.
- ²⁴ Манн Т. Собр. соч. Т. 5. М., 1960. С. 188.
- ²⁵ Цит. по: Rosenthal L. Du Romantisme au Réalisme. Paris, 1914, p. 12.
- ²⁶ Там же. С. 226.
- ²⁷ Цит. по: Перрюшо А. Жизнь Мане. М., 1988. С. 51.
- ²⁸ Цит. по: Реизов Б. Французская романтическая историография. Л., 1956. С. 325.
- ⁴³ Мишо Ж. Характеристика Плутарха. М., 1866. С. 15.
- ⁴⁴ Цит. по: Пио Р. Палитра Делакруа. М.; Л., 1932. С. 20.
- ⁴⁵ Цит. по: Maigran L. Le romantisme et les moeurs. Paris, 1910, p. 40.
- ⁴⁶ Бодлер Ш. Указ. соч. С. 78.
- ⁴⁷ Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Л., 1972. С. 100.
- ⁴⁸ Цит. по: Redon O. Op. sit., p. 166.
- ⁴⁹ Цит. по: Sérullaz M. Les peintures murales de Delacroix. Paris, 1963, p. 356.
- ⁵⁰ Regamey R. L'époque de la Chapelle des Saints Anges (1847—1863). Paris, 1931,

ПРИМЕЧАНИЯ

- ⁸ Любопытно, что спустя полвека почти к такому же приему прибегнет В. Суриков в «Утре стрелецкой казни».
- ⁹ Стендаль. Указ. соч. Т. 7. С. 155.
- ¹⁰ Цит. по: Сказкин С. Альфред де Виньи. Сен Мар. Предисловие. М., 1964. С. 6, 7.
- ¹¹ См.: Johnson L. The paintings of E. Delacroix. A Critical Catalogue. 1816—1831, v. 1. Oxford, 1981, p. 143.
- ¹² Там же. С. XIX.
- ¹³ Там же. С. 148.
- ¹⁴ Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. Paris, 1962, p. 233.
- ¹⁵ Гого В. 93-й год. Эрнани. Стихотворения. М., 1973. С. 169.
- ¹⁶ Жюллиан Ф. Указ. соч. С. 76.
- ¹⁷ Бальзак О. Собр. соч. Т. 10. М., 1952. С. 116.
- ¹⁸ Цит. по: Escholier R. Delacroix. Т. 2. Paris. 1926, p. 86, 87.
- ¹⁹ П. Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972. С. 278.
- ²⁰ Синьяк П. От Эжена Делакруа к неимпрессионизму. М., 1913. С. 66, 67.
- ²¹ Цит. по: Moreau P. Le romantisme. Paris, 1957, p. 182.
- ²⁹ Цит. по: Хрестоматия по истории средних веков. Т. 1. М., 1949. С. 348.
- ³⁰ Redon O. A soi-même. Journal. Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris, 1985, p. 164.
- ³¹ Гого В. Указ. соч. С. 508.
- ³² Жюллиан Ф. Указ. соч. С. 101.
- ³³ Стендаль. Указ. соч. Т. 12. С. 102.
- ³⁴ Gauthier Th. Histoire du Romantisme, suivie de notices romantiques. Paris, 1874, p. 214.
- ³⁵ Focillion H. La peinture au XIX siècle. Paris, 1927—1928, t. 1, p. 232; Huyghe R. Delacroix ou le combat solitaire. Paris, 1964, p. 408.
- ³⁶ Focillion H. Op. sit., t. 1, p. 232; Huyghe R. Op. sit, p. 378.
- ³⁷ Бурдель А. Искусство скульптуры. М., 1968. С. 97.
- ³⁸ О Шенаваре см.: Silvestre Th. Histoire des artistes vivants. Paris, 1856; Sloane J. C. P.—M. J. Chenavard. North Carolina Press, 1962.
- ³⁹ Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 272.
- ⁴⁰ Франс А. Собр. соч. Т. 3. М., 1958. С. 577.
- ⁴¹ Мериме П. Собр. соч. Т. 4. М., 1963. С. 139.
- ⁴² Гого В. Указ. соч. С. 568.
- р. 136; Жюллиан Ф. Указ. соч. С. 177.
- ⁵¹ Данте. Указ. соч. С. 111.
- ⁵² Франс А. Указ. соч. Т. 3. С. 41.
- ⁵³ Sérullaz M. Op. sit., p. 109.
- ⁵⁴ Gauthier Th. L'Art en 1848. L'Artiste. Paris, 1848, 30 avril, p. 113.
- ⁵⁵ Флобер Г. Собр. соч. Т. 5. М., 1956. С. 149.
- ⁵⁶ Цит. по: Пио Р. Указ. соч. С. 40.
- ⁵⁷ Цит. по: Regamey R. Op. sit. p. 209, 210.
- ⁵⁸ Gauthier Th. Eugène Delacroix à l'Institut. L'Artiste, 1857, 18/I, p. 82.
- ⁵⁹ Пио Р. Указ. соч. С. 42.
- ⁶⁰ Франс А. Указ. соч. Т. 7. С. 27.
- ⁶¹ Синьяк П. Указ. соч. С. 69.
- ⁶² См.: Sérullaz M. Op. sit., p. 180.
- ⁶³ См.: Huyghe R. Op. sit., p. 493.
- ⁶⁴ Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970. С. 22.
- ⁶⁵ Цит. по: Escholier R. Delacroix. Paris, 1963, p. 191.
- ⁶⁶ Франс А. Указ. соч. Т. 7. С. 26.

Вступление

А. Фантен-Латур
Апофеоз Делакруа. 1863
Стоят слева направо: Кордье,
Легро, Уистлер, Мане и др.
Сидят слева направо:
Дюранти, Фантен-Латур,
Шанфлери, Бодлер

Глава первая
Период 1820—начала 1830-х
годов

Париж. Вторая половина XIX
века

1. Автопортрет в костюме
Гамлета (или Равенсвуда?).
1821
Холст, масло. 40 × 32 *
Музей Делакруа. Париж

14. Молодой тигр,
играющий с матерью **. 1830
Холст, масло. 130,5 × 195
15. Свобода на
баррикадах **. 1830
Холст, масло. 260 × 325
16. Свобода на баррикадах.
Фрагмент
17. Буасси д'Англа
в Конвенте. 1831
Холст, масло. 79 × 104
Музей изящных искусств.
Бордо

Глава вторая
Магрибинское путешествие.
Гамлет. Портреты

Берег Танжера. Фрагмент. 1832
18. Алжирские женщины **. 1834

29. Гамлет и призрак.
1834—1843
Литография. 25,4 × 19,3
30. Гамлет и Горацио на
кладбище **. 1839
Холст, масло. 80 × 65
31. Смерть Офелии **. 1853
Холст, масло. 23 × 30,5
32. Лев, нападающий на
арабского всадника. 1849
Холст, масло. 46 × 36
Институт искусств. Чикаго.
33. Танжер. Берег моря.
1858
Холст, масло. 81 × 100
Институт искусств.
Миннеаполис

Глава третья
Заказные работы конца 1830—
1840-х годов.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

2. Данте и Вергилий
в аду **. 1822
Холст, масло. 189 × 246
3. Данте и Вергилий в аду.
Фрагмент
4. Резня на острове Хиос.
Фрагмент
5. Резня на острове
Хиос **. 1823—1824
Холст, масло. 422 × 352
6. Угол мастерской.
Печка **. Около 1825—1830
Холст, масло. 51 × 44
7. Призрак Маргариты,
являющийся Фаусту. 1827
Литография. 29 × 42
8. Казнь дожа Марино
Фальеро. 1827
Холст, масло. 147 × 114
Галерея Уоллес. Лондон
9. Смерть Сарданапала **. 1827
Холст, масло. 395 × 495
10. Смерть Сарданапала.
Фрагмент
11. Одалиска с попугаем.
1827
Холст, масло. 24,5 × 32,5
Музей изящных искусств.
Лион
12. Убийство Льежского
епископа **. 1829
Холст, масло. 90 × 118
13. Битва при Пуатье **. 1830
Холст, масло. 114 × 146

Холст, масло. 180 × 229
19. Алжирские женщины.
Фрагмент
20. Битва Гяура с пашой
(Эпизод греко-турецкой
войны). 1835
Холст, масло. 73 × 60
Музей Пти-Пале. Париж
21. Арабская фантазия.
1832
Акварель. 19 × 29
Частное собрание. Париж
22. Марокканская
женщина **. 1832
Акварель. 28 × 23
23. Окрестности
Танжера **. 1832
Акварель. 12 × 19
24. Восточный интерьер **. 1832
Акварель. 21 × 18
25. Страница из
марокканского альбома **. 1832
Акварель. 28 × 23
26. Терраса в Танжере.
1832
Рисунок. 24 × 20,5
Частное собрание. Париж
27. Портрет Ф. Шопена **. 1838
Холст, масло. 45,5 × 38
28. Портрет Н. Паганини.
1831
Картон, масло. 45 × 30
Галерея Филипс. Вашингтон

Первые монументальные
циклы

Париж. Вторая половина XIX
века
34. Битва при Тайбуре **. 1837
Эскиз. Около 1837
Холст, масло. 53 × 66,5
35. Битва при Тайбуре.
Фрагмент картины. 1837
Холст, масло. 465 × 544
Национальный музей. Галерея
баталлий. Версаль
36. Взятие крестоносцами
Константинополя **. 1840
Холст, масло. 410 × 498
37. Взятие крестоносцами
Константинополя. Фрагмент
38. Взятие крестоносцами
Константинополя **. 1840
Рисунок. Бумага, перо,
чернила, лавис, свинцовый
карандаш. 10,5 × 17,5
39. Правосудие Траяна.
1840
Холст, масло. 490 × 390
Музей изящных искусств. Руан
40. Правосудие Траяна.
Фрагмент
41. Похищение Ревекки.
1846
Холст, масло. 100 × 82
Музей Метрополитен. Нью-
Йорк
42. Абидосская невеста **. 1843

* Все размеры даются
в сантиметрах.

** Произведения, отме-
ченные двумя звездочками,
хранятся в Лувре, в Париже.

Холст, масло. 35,5 × 27,5
43. Фриз «Правосудие». 1833—1837
Роспись маслом по штукатурке. 257,5 × 1100
Тронный (Королевский) зал Бурбонского дворца. Париж
44. Библиотека Бурбонского дворца
Фотография. Роспись и панно. 1838—1847
45. Орфей
Роспись южной конхи библиотеки Бурбонского дворца. 735 × 1100
46. Купол «Законодательство» Библиотека Бурбонского дворца. Париж
47. Смерть Сенеки
Холст, масло. 221 × 291
Купол «Философия» библиотеки Бурбонского дворца. Париж
48. Гесиод и муза
Холст, масло. 221 × 291
Купол «Поэзия» библиотеки Бурбонского дворца. Париж
49. Аттила. Роспись северной конхи библиотеки Бурбонского дворца
Холст, масло. 735 × 1100
50. Аттила. Фрагмент 1
51. Аттила. Фрагмент 2
52. Воспитание Ахилла. 1838—1847
Рисунок ** для библиотеки Бурбонского дворца
Бумага, свинцовый карандаш. 23,4 × 36

Глава четвертая

Библейские сюжеты. Реплики. Последние монументальные циклы

Мастерская Делакруа на площади Фюрстанбер, где он работал с 1858 по 1863 год

53. Распятие. 1846
Холст, масло. 81 × 65
Художественная галерея Уолтерс. Балтимора
54. Персей и Андромеда. 1847
Холст, масло. 43,7 × 34,6
Новая городская галерея. Штутгарт
55. Св. Георгий (Руджиеро, освобождающий Анжелику) **. 1847
Холст, масло. 28 × 36

56. Купол библиотеки Сената Люксембургского дворца. Фрагмент
57. Купол библиотеки Сената Люксембургского дворца. 1841—1846
Холст, масло. Д. 680, h. 350, l окружности 2040
58. Пьета. Около 1850
Холст, масло. 35 × 27
Национальная галерея. Осло
59. Пума **. Около 1852
Холст, масло. 41 × 30
60. Море в Дьеппе. 1852
Дерево, масло. 35 × 51
Частное собрание. Париж
61. Христос на Генисаретском озере. 1854
Холст, масло. 59 × 73
Художественная галерея Уолтерс. Балтимора
62. Охота на львов в Марокко. 1854
Холст, масло. 74 × 92
Государственный Эрмитаж. С.-Петербург
63. Охота на львов. Эскиз. 1854
Холст, масло. 86 × 115
Музей Орсе. Париж
64. Охота на львов. 1855
Холст, масло. 175 × 359
Музей изящных искусств. Бордо
65. Марокканец, седлающий коня. 1855
Холст, масло. 56 × 47
Государственный Эрмитаж. С.-Петербург
66. Колесница Аполлона. Плафон галереи Аполлона в Лувре. 1850—1851
Холст, масло. 800 × 750
67. Изгнание Илиодора из храма. 1849—1861
Роспись капеллы Ангелов. 714 × 488
Церковь св. Сьюльпиция. Париж
68. Изгнание Илиодора из храма. Фрагмент
69. Битва Иакова с ангелом
Рисунок для росписи капеллы Ангелов церкви св. Сьюльпиция
Частное собрание. Париж
70. Битва Иакова с ангелом. 1849—1861
Роспись капеллы Ангелов. 714 × 488
Церковь св. Сьюльпиция. Париж

71. Всадники на берегу моря. 1860
Холст, масло. 50 × 61
Галерея Филиппс. Вашингтон
72. Диана и Актеон (Лето). 1862
Холст, масло. 198 × 167,5
Музей искусств. Сан-Паулу
73. Битва арабов в горах. 1863
Холст, масло. 92 × 74
Национальная галерея. Вашингтон
74. Марс в сопровождении Славы, Страха и Смерти **
Рисунок. Перо, чернила. 22,9 × 40,6
75. Кораблекрушение Дон Жуана **. 1839—1840
Рисунок. Бумага, гуашь, чернила. 24 × 37,4

Заключение

Портрет Делакруа.
Фотография. 1861

На обложке:

Свобода на баррикадах. 1830
Фрагмент

На фронтисписе:

Автопортрет. 1842
Холст, масло. 66 × 54
Галерея Уффици. Флоренция

Мargarита Николаевна
Прокофьева
ДЕЛАКРУА
Серия «Великие мастера
прошлого»
Макет и оформление
И. Б. Кравцова
Руководитель группы
А. А. Трофимов
Редактор
Е. Е. Березина
Художественный редактор
Е. И. Волков
Цв. корректуру выполнила
Л. В. Егорова
Технический редактор
В. Б. Лопухова
Корректор
Л. П. Ганичева

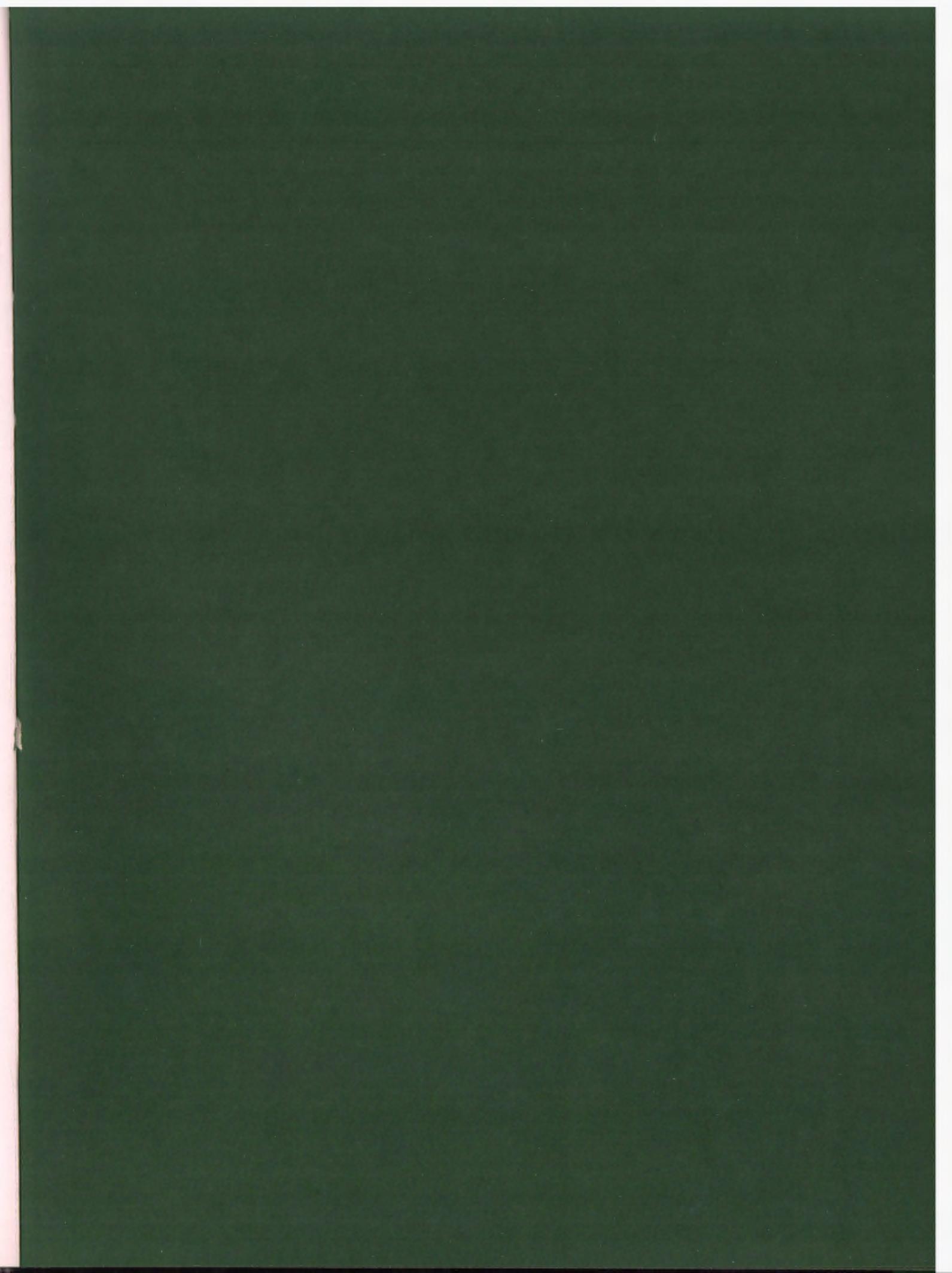
Научно-популярное издание

ЛР № 010290 от 02.03.93
Сдано в набор 26.02.97
Подписано в печать 11.02.98
Формат 60 × 90 1/8
Бумага мелованная
Гарнитура таймс
Печать офсетная
Усл. печ. л. 17,0
Уч.-изд. л. 16,46
Изд. № 13-673
Тираж 5000. Заказ 1127
ОК-005-93, том 2: 953000

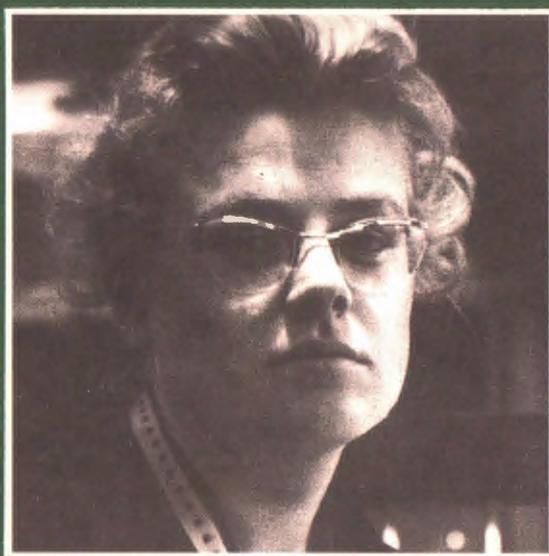
Издательство
«Изобразительное искусство»
129272, Москва, Сушеvский
вал, 64

Набрано в Государственном
ордена Октябрьской
Революции, ордена Трудового
Красного Знамени
Московском предприятии
«Первая Образцовая
типография» Государственного
комитета Российской
Федерации по печати
113054, Москва, Вaловая, 28.

Типография В/О
«Внешторгиздат»
127576, Москва, Илимская ул., 7.



МАРГАРИТА НИКОЛАЕВНА ПРОКОФЬЕВА окончила искусствоведческое отделение исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. Искусствовед и переводчик, доцент кафедры рисунка, живописи и композиции факультета художественно-технического оформления печатной продукции Московского государственного университета печати. Занимается преимущественно французским искусством прошлого века. Автор публикаций о творчестве Т. Шассерио, О. Домье, К. Коро, Г. Курбе, Ф. Милле, Э. Мане, О. Ренуара, Б. Моризо, М. Утрилло, Ж. Эффеля. В ее переводах вышли книги А. Перрюшо «Эдуар Мане» (1976; второе издание 1988) и Ф. Долта «Французская акварель XIX века» (1981). О творчестве Э. Делакруа ранее напечатаны отдельные статьи в журналах «Искусство» (1977, № 8), «Юный художник» (1994, № 9) и сборнике «Панорама искусств» (1978, 1989). Настоящая работа носит монографический характер и рассчитана на широкий круг читателей.



Издательство
«Изобразительное
искусство» продолжает
публикацию серии
монографий
о творчестве
великих мастеров



прошлого как
зарубежного, так
и отечественного
искусства. Серия,
представляющая
шедевры мирового
изобразительного

искусства, рассчитана
на широкие круги
любителей живописи.

Вышли в свет:

Рафаэль, Коровин

Готовится к печати:

Брюллов

