

Талерей
Тенис



РУБЕНС

СОДЕРЖАНИЕ

Первые успехи	12	Живописец королей	70
Возвращение	22	Сад любви	92



Галерея гениев
РУБЕНС



Москва • «ОЛМА Медиа Групп» • 2010

Исключительное право публикации альбома «РУБЕНС»
принадлежит ЗАО «ОЛМА Медиа Групп».
Выпуск произведения без разрешения издателя
считается противоправным и преследуется по закону.

Текст и составление А. Ю. КОРОЛЕВОЙ

На переплете использованы фрагменты картин Питера Пауля РУБЕНСА
«Пейзаж с замком Стен» и «Соломенная шляпка».

Оформление переплета С. Ф. ЩАВЕЛЕВА

Разработка дизайна серии Н. Д. БИСТИ

Компьютерный дизайн О. Е. СЕРТЕЕВОЙ

Королева А. Ю.

К 682 Рубенс. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. —
128 с. — (Галерея гениев).

ISBN 978-5-373-03213-1

Питер Пауль Рубенс — знаменитый живописец, крупнейший представитель стиля барокко во фламандском искусстве XVII века. Его кисти принадлежат многочисленные картины на религиозные, исторические, мифологические и аллегорические сюжеты. Для произведений Рубенса характерны резкое противопоставление планов света и тени, изысканный колорит, ясность и монументальность композиции. Исполненное страстного жизнелюбия, многогранное творчество мастера оказало большое влияние на многих европейских художников.

В альбоме представлены наиболее известные работы Рубенса, свидетельства его биографов и современников.

Для широкого круга читателей.

УДК 069
ББК 85.14

Вряд ли в истории европейского искусства можно найти еще одного художника, который удостоивался такого огромного количества восторженных эпитетов и комплиментов из уст своих современников как Рубенс. Вот лишь некоторые из них, говорящие о его громкой прижитенной славе: «Гомер живописи», «Апеллес нашего времени», «Любимец Фортуны», «Король живописцев и живописец королей». Этот успех покажется еще более головокружительным, если вспомнить, что Рубенс создавал свои произведения в XVII столетии, изобиловавшем художественными талантами. Не только в его творчестве, но и в самой личности мастера, видимо, было нечто такое, что притягивало к нему светских и церковных властителей, знаменитых художников и ученых мужей.

В Рубенсе зачастую видят если и не основоположника нового художественного направления — стиля барокко, пришедшего на смену Возрождению и маньеризму, то, во крайней мере, его олицетворение. Но то, что порой принимается за эталон стиля (хотя бы в области статковой картины), на поверку таковым не является. Истоки искусства Рубенса и условия, в которых оно складывалось, были иными, чем в Италии, на родине барокко, а сам стиль получил у него особое преломление, приобрел ярко выраженный национальный, чисто фламандский характер, лишенный античной грации.

Художник родился в разгар событий Нидерландской революции. Нидерланды еще в конце XV века попали в зависимость от могущественной и огромной империи Габсбургов (сегодня в прежних ее границах существуют Германия, Австрия, Венгрия, Люксембург, Бельгия, Голландия, Чехия, Испания, часть Италии). После отречения Карла V от императорского трона в 1556 году, Нидерланды остаются во владении Испании, королем которой стал Филипп II, сын Карла V. С приездом в Нидерланды герцога Альбы — нового испанского наместника, прибывшего в первую очередь для жестокого искоренения «протестантской ереси» и расправы над испокорными, многие местные жители, спасаясь от террора, бегут за границу. В их числе было и семейство Рубенсов.

В 1568 году отец будущего художника, известный в городе юрист Ян Рубенс, обвиненный в ереси, вместе с женой Марией Пейпелинкс и четырьмя детьми уехал из Антверпена и поселился в Кельне. Но его стремительно начавшаяся карьера в должности адвоката при дворе принцессы Анны Саксонской, супруги Вильгельма Оранского — вождя антиниспанского восстания в Нидерландах, резко и неожиданно оборвалась. В 1571 году за любовную связь со своей покровительницей он был брошен в тюрьму и приговорен к смертной казни. Благодаря хлопотам верной супруги, выкупившей мужа ценой почти всего своего состояния, два года спустя Ян Рубенс был выпущен на свободу — но при том условии, что он поселится в маленьком, провинциальном городке Зиген. Здесь в семье Рубенсов родилось еще двое сыновей, Филипп (1574) и Питер



Павел Понциус по гравюре Ван Дейка.
«Портрет П. П. Рубенса».
Середина XVII века. Гравюра



Питер Пауль Рубенс. «Автопортрет», 1623–1624.
Королевские собрания, Виндзор, Великобритания



Ян Госсарт. «Геркулес и Амфириам», 1516.
Картинная галерея «Ам Форум», Берлин



Франко Флорис. «Суд Париса», ок. 1548.
Картинная галерея, Кассель (Германия)

Пауль (1577). Позднее Яну Рубенсу было дозволено вернуться в Кельн, а после его смерти (1587) Мария Пейпельникс с детьми вернулась на родину.

Антверпен — некогда один из богатейших городов Нидерландов, крупнейший центр европейской промышленности — выглядел обедневшим и безлюдным. На протяжении нескольких десятилетий город оставался ареной противоборства между испанскими войсками и северными провинциями Нидерландов, к этому времени фактически добившихся свободы вероисповедания и независимости от Испании. В южных же провинциях, в том числе и в Антверпене, власть испанской короны и господство католицизма были восстановлены. Рубенс принадлежал тому поколению людей, чья юность прошла на фоне трагических событий войны и разрухи, в которую влата ранее процветавшая земля. Заключение мирного договора еще долго, на протяжении всей первой половины XVII столетия, оставалось главной мечтой нидерландцев, их стремлением и целью.

Несмотря на тяжелое материальное положение, Мария стремилась по возвращении на родину дать детям хорошее образование. В Антверпене Питер Пауль Рубенс и его брат Филипп продолжали обучение, начатое отцом, в латинской школе, где преподавали ученые монахи-иезуиты. Систематические занятия продолжались лишь до 1590 года, когда оба брата покинули школу, вынужденные самостоятельно зарабатывать на жизнь, но чтение классиков и изучение древностей остались любимейшими занятиями художника на всю жизнь. Своих современников Рубенс поражал блестящим знанием латыни и почти всех европейских языков (кроме фламандского, художник в совершенстве владел итальянским, испанским, французским и немецким), а также обширнейшими познаниями в области античной истории и литературы, которые порой бывали оценены даже выше его мастерства живописца.

Филипп Рубенс на правах воспитателя двух богатых юношей продолжал свое образование в Лувенском университете, а затем на протяжении 1601–1604 годов сопровождал их в поездке по Италии.

Питер Пауль Рубенс был отдан матерью в богатый графский дом нажком, но постепенно юноша обнаружил интерес к искусству рисования и живописи и вскоре поступил в мастерскую художника-пейзажиста Тобиаса Верхахта, откуда затем перешел на обучение к Адаму ван Ноорту. Единственным мастером, оказавшим достаточно заметное влияние на юного Рубенса, стал его третий, последний учитель, художник Отто ван Вееи, или Отто Вееиус, как его называли на латинский манер.

Вееиус принадлежал к младшему поколению художников нидерландского романтизма, зародившегося еще в начале XVI века течения; принадлежавшие к нему живописцы основной своей целью видели изучение и переработку достижений итальянского Ренессанса. В ущерб местным

культурным традициям, конкретным историческим и национальным особенностям нидерландской живописи, они брали за основу некие универсальные нормы прекрасного, в первую очередь античные образцы. В творчестве таких высоко оцененных современниками, а ныне почти забытых художников, как Франс Флорис, Мартин де Вос и Отто Вееenius главным были замысел картины и ее визуальная эффективность.

Отто Вееenius — придворный живописец испанского наместника Алессандро Фарнезе, считался ведущим в Антверпене мастером «исторической» живописи (то есть произведений на библейские и мифологические сюжеты), а также аллегорий. Среди современников он выделялся высокой образованностью. В юные годы Вееenius посетил Италию, где ему посчастливилось обучаться живописи у Франческо Дюккарро, тогдашнего главы римской Академии Святого Луки. Большой знаток итальянской культуры и античности, он увлекался литературой, делал гравюры-иллюстрации для различных изданий, написал трактат о живописи. И если как художник Вееenius оказал незначительное влияние на своего знаменитого ученика, то именно от него Рубенс перенял горячий интерес к Италии и ее искусству. Общение с ним подготовило молодого художника к итальянской поездке, которая отныне стала главным предметом его мечтаний.

В Италию Рубенс отправился в мае 1600 года и провел здесь целых восемь лет. Хочется отметить, что на эту «обетованную» для художников землю Рубенс приезжает уже не робким учеником, а признанным у себя на родине профессионалом: еще за два года до поездки он был принят в антверпенскую гильдию Святого Луки. Однако именно соприкосновение с Италией, приобщение к античной культуре и искусству великих мастеров Возрождения сыграло огромную и неоценимую роль не только в выборе творческого пути, но и в формировании самой личности великого художника.

Вскоре после приезда в Италию Рубенс был приглашен в качестве придворного живописца на службу к мантуанскому герцогу Винченцо I Гонзаге, одному из самых просвещенных государей Европы, известному меценату и владельцу знаменитого придворного театра. Как в свите герцога, так и самостоятельно, Рубенс уже за первый год пребывания в стране объездил почти все области Италии. Чаще всего целью этих поездок было копирование произведений искусства для богатейшей и пользовавшейся мировой славой коллекции герцога, начало которой было положено еще в XV веке.

Среди мастеров Возрождения Рубенса больше всего привлекали Микеланджело, Рафаэль, Антонио Корреджо, а также некогда работавшие в Мантуе Андреа Мантенья и Джулио Романо, а также венецианцы во главе с Тицином. Огромный интерес представляла и современная художественная жизнь Италии, в особенности Рима. На рубеже веков именно здесь складывается новый стиль —



Андреа Мантенья. «Спуск Христа», 1457-1460. Лувр, Париж



Рафаэль Санти. «Сикстинская Мадонна», 1512-1513. Картинная галерея, Дрезден



Питер Пауль Рубенс. «Адам и Ева». До 1600. Дом Рубенса, Антверпен

Питер Пауль Рубенс. «Веллдерский торс». Между 1600 и 1608. Рисунок. Дом Рубенса, Антверпен



барокко, пришедший на смену изжившему себя маньеризму и ставший ведущим направлением в искусстве XVII века.

В эти годы в Рим стекаются лучшие мастера со всей страны, привлеченные грандиозными папскими заказами по украшению города, строительству и декорации новых величественных дворцов и соборов. Целые артели мастеров работают над созданием пышных фасадов, гигантских алтарных образов и декоративных плафонов. Католическая церковь, отстояв в борьбе с протестантизмом позиции господствующей религии, ставила перед искусством новые задачи. Согласно доктрине Контрреформации живописные полотна должны были отныне служить утверждению истинности веры, убеждать в правдивости ее догматов и реальности событий библейской истории. Неслучайно самыми распространенными сюжетами теперь становятся сцены апофеозов и деяний многочисленных святых. Причем все средства изобразительного искусства были направлены на то, чтобы потрясти воображение зрителя, заставить его в полной мере почувствовать себя свидетелем чудесных событий.

В начале XVII века наиболее значительную роль среди римских художников играли два мастера, которые представляли два противоборствующих лагеря и с именами которых связано обновление искусства живописи: признанный мэтр академического направления Аннибале Карраччи, и известный своей новаторской живописью и бурым нравом Микеланджело да Караваджо. Сущность их противоречий сводилась к следующему. Основавшие в 1584 году в Болонье «Академию оставших на истинный путь» братья Карраччи требовали от художников облагораживания натуры на основе классических образов, заимствованных из искусства античности и Высокого Возрождения. Караваджо же, напротив, в своем творчестве стремился правдиво отражать окружающую действительность, несколько не заботясь об ее идеализации. Разработанные академистами схемы алтарных картин и исторических композиций пользовались огромной популярностью. Истинным триумфом Аннибале Карраччи стала роспись галереи палаццо Фарнезе. Произведения Караваджо, несмотря на то, что никого из зрителей не оставляли равнодушными, вызывая целый спектр эмоций от восхищения и преклонения до негодования и возмущения, такого успеха у заказчиков не имели.

Оба течения находили горячую поддержку теоретиков искусства и ревностных приверженцев среди художников. И оба они не могли, конечно, не привлечь внимание молодого Рубенса. С академистами его сближал интерес к античности и старым мастерам. В значительной степени именно под влиянием академистов у Рубенса развивалось его феерическое мастерство композиции. И в то же время, даже в самых ранних произведениях, написанных художником в Италии, чувствуется его восторженное увлечение живописью Караваджо, особенно достижениями этого мастера в трактовке светотени.

В творчестве Рубенса, как, наверное, никакого другого художника, отразились изменения, произошедшие в мировоззрении человека XVII столетия. На смену антропоцентризму гуманистов приходит новое миропонимание, обусловленное революционными открытиями в области астрономии и физики. Теперь в центре Вселенной оказывается не Земля и человек, а Солнце. Начало этой космологии положили исследования Николая Коперника и Джордано Бруно. Они способствовали новому научному познанию мира, приведшему на смену прежнему — теологическому. Победу этих идей определили научные доказательства Галилео Галилея, с которым, кстати, состоял в дружеской переписке покровитель Рубенса герцог Гонзага. Человек, безусловно, продолжает оставаться в центре внимания художников, но теперь он воспринимается не как уникальное явление мироздания, а как одно из его многообразных составляющих.

Уже в Италии проявилась склонность Рубенса к созданию полотен большого размера, на которых события изображались бы с поистине грандиозным размахом. Новое мировоззрение выразилось у художников барокко в новом понимании задач построения пространства. Если мастера Возрождения, подлазуя законам линейной перспективы, в своих произведениях тщательно разграничивали планы, стремясь придать композиции наибольшую четкость и ясность, то современниками Рубенса пространство воспринимается одновременно и более цельным, и в то же время — бесконечным. Тающие в глубине пейзажей дали, патетические взоры и влеременные жесты, фрагментированные фигуры передних планов, смело обрезанные рамой, — все эти приемы заставляют зрителя мыслить изображенное не замкнутым внутри рамы пространством, а лишь фрагментом безграничного космоса.

Для достижения подобного эффекта живописцы избегают центричности, симметрии и равновесия, а также фронтальной постановки фигур. Отныне излюбленными приемами художников становятся сложные ракурсы, диагональные построения композиции и резкие контрасты масштабов фигур, расположенных в разных пространственных планах. Все составляющие изображения перестают быть самостоятельными элементами видимого мира, как это можно наблюдать в картинах эпохи Возрождения, они предстают в неразрывной связи друг с другом и окружением как неотъемлемые части мироздания. Герои этих полотен непрерывно движутся, их позы и жесты настолько динамичны, что кажется, будто они запечатлены объективом фотокамеры. Даже в портретах, которые, казалось бы, призваны увековечить внешний облик своих моделей в как можно более торжественном образе, персонажи изображаются как бы случайно застигнутыми художником — в процессе разговора, скачущим на лошади и т.д. Элементы природы в пейзажах барокко тоже пребывают в движении, напоминая нам о могучих жизненных процессах. Эта постоянная изменчивость всех явлений окружающего



Аннибале Карраччи. Роспись свода галереи Фарнезе. Ок. 1600. Палаццо Фарнезе, Рим



Микеланджело. Сикстинская капелла. 1508–1512. Фреска. Общий вид росписи потолка, Ватикан



Михеланджело да Караваджо.
«Мадонна с четками (Мадонна дель Розарио)».
1606–1607. Музей истории искусства, Вена

Питер Пауль Рубенс. «Воздвижение креста».
Центральная часть триптиха. 1610–1611.
Собор, Антверпен



мира выражает идею быстротечности земного бытия и невозвратности времени, характерную для восприятия человека XVII столетия.

Изменение знаний о человеке и мире, наряду с возникшим в XVII столетии интересе к психологии, приводят к тому, что художники, изображая человека, стремятся запечатлеть выражение его эмоций. В творчестве Рубенса, например, современники особенно отмечали тонкое умение передавать «движения человеческой души». Герои барочных полотен открыто радуются и страдают, любуются красотой и скорбят о близких, им не свойственно равнодушие. Кажется, будто они застигнуты в момент наивысшего эмоционального напряжения — впечатление, которое усиливается эффектными светотеневыми контрастами и ярким и насыщенным колоритом.

Крупнейшим мастером европейского барокко стал Питер Пауль Рубенс. Именно ему принадлежит честь обновления национальной живописи и создания новой, сугубо фламандской школы. Из Италии на родину он вернулся уже вполне сложившимся мастером. Во Фландрии, стране с вековыми художественными традициями, в это время работало немало прекрасных мастеров, писавших по преимуществу произведения небольшого, так называемого кабинетного формата. И когда им приходилось выполнять полотна большого масштаба, они либо с ювелирной тщательностью заполняли огромные плоскости холста маленькими предметами и фигурками, либо чисто механически увеличивали свои композиции, вследствие чего нарушалась взаимосвязь между ними и окружающим их пространством. Рубенс появился на художественной арене страны как раз в то время, когда только-только оправившиеся от военных действий правители и церковь нуждались в монументальных произведениях для украшения интерьеров грандиозных католических соборов и парадных дворцовых залов. Его приверженность к созданию монументальных декоративных полотен большого размера пришлась как нельзя более ко двору.

Уже первые произведения, выполненные Рубенсом в Антверпене, оказались настолько соответствующими духовным запросам современников, что очень быстро принесли ему успех и признание. Вскоре у Рубенса не осталось ни одного конкурента не только в его родном Антверпене, но и во всей Фландрии, несмотря на довольно высокую цену, которую художник назначал за свои работы.

Постепенно в сферу влияния Рубенса попали самые разные области художественной жизни страны — настолько разнообразен был круг его интересов. Во всей Европе огромную популярность приобрели репродукционные гравюры с его картин, отличавшиеся очень высоким качеством исполнения. Известно, что Рубенс делал эскизы для книжных иллюстраций и скульптуры, увлекался архитектурой, а также работал в разных отраслях художественного ремесла — резьбы по кости, серебряного литья, узорных шпалер, росписи мебели и музыкаль-

ных инструментов — словно стремясь окружить человека новой эстетической средой.

Центром распространения этих эстетических принципов стала прославленная антверпенская мастерская художника, которую по справедливости можно назвать лучшей школой искусств во Фландрии XVII столетия. Число желающих обучаться у Рубенса намного превышало возможности мастерской, и он был вынужден отказывать порой даже близким друзьям и родственникам, рекомендувавшим ему учеников.

С деятельностью его мастерской так или иначе были связаны все крупные живописцы, граверы, скульпторы и мастера прикладных искусств того времени. Здесь они не только овладевали основами ремесла, но и развивали свои способности согласно индивидуальной склонности каждого. Позже именно в творчестве учеников и сотрудников Рубенса по мастерской произойдет окончательное сложение жанров фламандской живописи: Антонис ван Дейк проявит себя как незаурядный мастер портрета, Якоб Йорданс — исторической живописи, Франс Снейдерс — натюрморта.

В период наивысшего расцвета деятельности этой своеобразной «фабрики произведений изобразительного искусства» самому Рубенсу зачастую принадлежали только композиционный замысел картины и эскизы, а остальной объем работ выполнялся учениками. Известно, что и оценивал художник свои картины, разделяя их на три категории: работы учеников по его рисункам, совместная работа с мастерской и собственноручное произведение. Все это в значительной степени затрудняет для сегодняшних исследователей атрибуцию произведений Рубенса и решение вопроса о доле участия самого мастера в создании того или иного полотна. Однако не следует забывать, что выполнение тех многочисленных грандиозных заказов, которые прославили имя Рубенса, было вообще невозможно без участия помощников. Иначе как бы исследователи смогли насчитать около 3000 полотен, приписываемых сегодня кисти великого живописца.

Без ложной скромности Рубенс мог бы считать себя центральной фигурой фламандской культуры XVII столетия, с его именем по сей день ассоциируется фламандская живопись, началом и расцветом которой стало творчество этого великого мастера. Имея успех у своих современников, он никогда не был забыт и потомками. Счастливым исключением среди художников XVII века Рубенс стал еще и потому, что о его жизни на радость исследователям сохранилось огромное количество письменных источников — это и обширная переписка мастера с друзьями, заказчиками и официальными лицами европейских государств, и многочисленные жизнеописания, составленные восторженными поклонниками, свидетельства современников. Все эти источники довольно подробно освещают страницы его биографии и проливают свет на особенности Питера Пауля Рубенса как художника и человека.



Питер Пауль Рубенс. «Портрет сыновей Андреса и Николаса», 1626-1627. Собрание «Лувр-Лувизиум», Ватикан (Коллекция Лувр-Лувизиум)



Франс Снейдерс. «Фруктовая лавка», Между 1618 и 1621. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ПЕРВЫЕ УСПЕХИ

28 июня 1577 года в городе Зиген (Вестфалия) в семье антверпенского адвоката Яна Рубенса, эмигрировавшего из Нидерландов во время гонений на протестантов, родился пятый ребенок – Питер Пауль.

Детские годы художника прошли в Кельне. В 1589 Рубенс переехал в Антверпен, где получил разностороннее гуманитарное образование. Рано обратившись к живописи, он учился в мастерских художников Тобиаса Верхахта, Адама ван Ноорта и Отто Веениуса. В 1600–1608 годах жил в Италии, где изучал произведения Микеланджело, братьев Карраччи, Караваджо. Восемь лет, проведенных Рубенсом в Италии, стали для молодого художника подлинной школой жизни и мастерства. В результате многолетних поисков себя Рубенс к тридцати годам окончательно складывается как художник. С благодарностью впитавший уроки прошлого, он чутко реагирует на требования времени.

САМСОН И ДАЛИЛА. Ок. 1609.

Национальная галерея, Лондон

Сюжет картины заимствован художником из ветхозаветной Книги Судей Израилевых, где рассказывается история храброго иудейского силача Самсона, восставшего с племенем филистимлян, которые не могли победить его и прибегли к хитрости: подкупили его возлюбленную филистимлянку Далилу, чтобы она раскрыла секрет огромной силы Самсона: она была заключена в волосах, которые тот никогда не остригал. Спящий Самсон воздежит на груди своей любовницы, которая опонила его сонным злостью, а ее сообщник осторожно остригает волосы богатыря.





НА СЛУЖБЕ

В Италии окончательно формируется личность Рубенса. Учтивые изысканные манеры, такт и умение понравиться людям самых разных характеров и общественного положения привлекают к нему заказчиков.

Здесь, на службе у мантуанского герцога, проявляются способности художника к дипломатии, которая в дальнейшем станет второй важнейшей областью деятельности Рубенса наравне с живописью.



АВТОПОРТРЕТ С МАНТУАНСКИМИ ДРУЗЬЯМИ. Ок. 1604–1605.

Музей Вальраф-Рихарт, Кельн (Германия)

На этом портрете художник запечатлел вовсе не «мантуанских друзей», а своих соотечественников, с которыми его объединял интерес к Италии. Рядом с художником, обернувшимся лицом к зрителю, изображен его старший брат Филипп. Напротив Рубенса представлен придворный художник герцога Гонкати, Франс Поурбюс Младший. В одном из юношей за его спиной исследователи видят Деодата Дельмонте, подмастерья Рубенса, а в старце справа — Юста Линсия, филолога и историка.

ПОРТРЕТ МАРИИ СЕРРЫ ПАЛЛАВИЧИНО.

Ок. 1604. Национальные собрания Кенсингтон Лейси, Дорсет (Великобритания)

Одним из первых итальянских произведений художника стали картины для устроенной герцогом во дворце и, к сожалению, не сохранившейся «Пизерии красавиц» и портреты генуэзской знати, над которыми он работал совместно с Поурбюсом Младшим. Популярность Рубенса-портретиста была связана с тем, что в своих работах он сумел преодолеть характерную для портретной живописи маньеризма дисгармонию «живых» рук и лиц, написанных с натуры, и чрезмерно пышных нарядов и антуража.



ПОКОРИТЕЛЬ ИСПАНИИ



ПОРТРЕТ БРИДЖИДЫ СПИНОЛА-

ДОРИА. Ок. 1606. Кунстхалле, Карлсруэ (Германия)

Успех пришел к Рубенсу тогда, когда он начал писать портреты. Ярким примером сложившегося стиля художника является портрет Бриджиды Спинола-Дориа. Изображение генуэзской маркизы — замечательный пример типа полупарадных (поколенных) портретов раннего Рубенса. Невеста венецианского дожа запечатлена художником в пышном наряде и дорогих украшениях, в торжественном окружении, говорящем о ее богатстве. Величественная поза, горделивый осанка и изысканные манеры выдают знатное происхождение модели.

По поручению Винченцо Гонзаги Рубенс совершил поездку в Испанию с дипломатической миссией. В задачу художника входило доставить туда драгоценные подарки приближенным короля и самому Филиппу III, крупнейшему европейскому государю, при дворе которого в эти годы мантуанский герцог добивался должности великого адмирала.

Сопровождение целого каравана даров — карет с лошадьми, оружия, серебряных и хрустальных ваз с благоуханиями, а также сорока двух картин нидерландских художников и копий произведений Рафаэля, предназначенных для общественной галереи — было воспринято молодым Рубенсом как великодушная возможность не только продемонстрировать организаторские способности, но и получить значительные заказы в Испании. В пути многие картины сильно пострадали во время сильного дождя, и Рубенс был вынужден срочно их реставрировать.

Встреча с королем и его придворными произошла в Вальядолиде.

КОННЫЙ ПОРТРЕТ ГЕРЦОГА ЛЕРМЫ.

1603. Прадо, Мадрид

Франсиско Гомес де Сандоваль-и-Рохас, герцог Лерма — фаворит и премьер-министр короля, расчетливый и ловкий политик, коллекционер и знаток искусств, оценив по достоинству дарование Рубенса, стал его заказчиком и покровителем. На портрете Рубенса герцог горделиво восседает на коне, его поза величественна и торжественна, а полководческий жест в руках и поле битвы как фон намекают на его незаурядные воинские способности. Портрет выдержан художником в классических традициях большого парадного портрета (в размер натуры). Его образный строй напоминает знаменитый портрет Карла V в битве при Мюльберге кисти Тициана, который Рубенс мог видеть в Эскориале.



ПРИЗНАНИЕ

Интерес богатых вельмож, желающих быть запечатленными кистью приезжей знаменитости, не удовлетворял Рубенса, считавшего портретный жанр не соответствующим своему таланту. Он мечтал о получении за-

казов более значительных, о многофигурных исторических картинах или масштабных алтарных композициях. И в 1606 году Рубенс получает такой заказ, действительно выдвинувший его в число лучших живописцев Италии, от римской Конгрегации ораторианцев (религиозной организации мирян, основанной в 1575 году



СВЯТОЙ ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ СО СВЯТЫМИ.

1606. Эскиз. Картинная галерея «Ам Форум», Берлин

В договоре ораторианцев с Рубенсом значится, что ему заказывают картину «... согласно рисунку или эскизу, показанному господином Пьетро Паоло, где с одной стороны стоят Святые мученики Пашан и Мавр, с другой Святой Нерей и Ахиллей и Флавия Домнилла, в середине Святой папа Григорий, а сверху Пресвятая Мадонна со многими другими украшениями». Рубенс сумел как нельзя лучше продемонстрировать, как хорошо им усвоены те уроки, которые ему преподнесла Италия: колорит старых венецианцев соединился в этом алтарном образе со светотеневой моделировкой обожествляемого им Караваджо. Но картина, названная художником «самой лучшей и самой удавшейся» из всего, что им было создано прежде, оказалась совершенно неподходящей для интерьера церкви.

1587 год. Умирает отец художника. Незадолго до его смерти семья перешла в католичество.

1589 год. Мария Пейпелинкс получает от магистрата города Антверпена разрешение вернуться на родину с детьми.

1588–1590 годы. Братья Рубенс, Филипп и Питер Пауль, посещают латинскую школу П. Фердонка рядом с собором Антверпена. Здесь они подружились с Балтазаром Моретом, будущим руководителем крупнейшей в Европе типографии, основанной его знаменитым дедом Кристофом Плантенем (в середине XVI века с ним активно сотрудничал художник Питер Брейгель Старший).

ОБРАЗ МАДОННЫ, НЕСОМЫМ АНГЕЛАМИ.

1608. Рисунок. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

Рисунок, хранящийся в московском музее, представляет собой эскиз окончательного варианта алтарного образа для церкви Санта-Мария ин Валичелла.

Святым Филиппом Нери, которая ставила своей целью вернуть общество к простоте веры апостольских времен и в основном занимавшейся благотворительностью); написать картину для главного алтаря новой римской церкви Санта-Мария ин Валличелла, самого, по словам художника, «знаменитого и посещаемого из всех

римских храмов», в боковых капеллах кроме того находились картины Караваджо и Бароччи. Рубенсу не могло не польстить то, что его предпочли более известным современникам, среди которых был очень модный тогда живописец Джузеппе д'Арвинно и рыцарский последователь братьев Карраччи — Гвидо Рени.



ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ

Довольные результатами работы для Кьеца Нуова ораторианцы еще раз обратились к Рубенсу с просьбой написать картину «Рождество» («Поклонение пастухов») для алтаря церкви Сан-Спирито в Фермо. В расписке Рубенс обязуется «написать на картине не менее пяти больших фигур, а именно: Мадонну, Свя-

того Иосифа, трех пастухов, Младенца Христа в яслях и добавить над яслями славно — как обычно говорят — ангелов».

Эта последняя выполненная в Италии работа Рубенса, наверное, как никакая другая картина, несет на себе отпечаток итальянских впечатлений художника.



АНТОНИО КОРРЕДЖО.
«СВЯТАЯ НОЧЬ». Ок. 1530.
Картинная галерея, Дрезден

ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ. 1608.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Картина из эрмитажного собрания представляет собой не предварительный эскиз алтарного образа, а так называемое «моделло» — уменьшенный вариант будущей картины, сделанный художником, чтобы показать его заказчику, своеобразный гарант ожидаемого результата. Двухъярусная композиция и мистический характер света, излучаемого божественным Младенцем и его белоснежными пеленками, напоминают знаменитую картину Корреджо «Святая ночь», которую художник, вероятно, видел в церкви Сан-Простеро городка Реджо-нель-Эмилия на пути из Мантуи в Рим. Известно, что по желанию герцога Рубенс неоднократно копировал произведения этого мастера. Однако грубоватый облик пастухов и выразительная пластика фигур вызывают в памяти работы Караваджо, а насыщенный теплый колорит и использование топированного красно-коричневого грунта выдают увлечение венецианскими мастерами.

1591–1598 годы. Питер Пауль обучается ремеслу живописца в мастерских Тобиаса Верхакта, Адама ван Норта и Отто Веейлуса.

1598 год. Питер Пауль Рубенс принят в антверпенскую гильдию Святого Луки.

1600–1608 годы. Художник работает в Италии, состоит на службе у мантуанского герцога Винченцо Гонзаги.

1602 год. Рубенс получает первый крупный заказ. По велению правителя Фландрии, эрцгерцога Альберта он принимает участие в реставрации капеллы Святой Елены в римской церкви Святого Креста Иерусалимского и исполняет три картины «Святая Елена», «Распятие» и «Увенчание тернием» для украшения алтарной части капеллы.

1603 год. Дипломатическая поездка в Испанию.

1605 — начало 1606 года. Художник сопровождает герцога Гонзагу в Геную, где пишет портреты по заказам местной знати.



ВОЗВРАЩЕНИЕ

Покидая Италию в конце 1608 года, Рубенс был уверен в скором возвращении. Но правившие в южных, ос-

тавшихся католическими провинциях, эрцгерцоги Альберт и Изабелла предложили ему место придворного живописца, а крупные заказы начали сыпаться на молодого художника, как из рога изобилия. И если первое

ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ.

1609. Прада, Мадрид

В этой большой многофигурной композиции Рубенс в полной мере раскрыл грани своего таланта — умение изобразить человеческое тело, запечатлеть самые разнообразные моменты движения, передать фактуры драгоценных тканей, написать в перспективе сокращающуюся архитектуру. Здесь проявилось и великодушное мастерство Рубенса-колориста, свободно обращающегося с яркими, насыщенными тонами, придавшими этому декоративному полотну особую нарядность.

«Поклонение волхвов», заказанное антверпенским магистратом для городской ратуши, в 1612 году было передано в дар графу де Оливе, прибывшему во Фландрию с дипломатической миссией, «как самый редкостный подарок», каким располагал город.

При работе над этим полотном у Рубенса еще были свежи итальянские впечатления. Интересно проследить, как стилистика Веронезе, воспринятая северным мастером, меняется под напором напряженного ритма и барочной патетики, обретая совершенно новое звучание и нервный ритм.



толическими провинци-
ги Альберт и Изабелла
ему место придворного
а крупные заказы нача-
на молодого художника,
изобилия. И если первое

время его все же одолевали сомнения,
заключение двенадцатилетнего пере-
мирия с Голландией (так называли
по имени самой крупной провинции
освободившейся от испанского влады-
чества северные территории Нидер-

ландов), обещавшие наступление ми-
ра и возможность экономического
подъема страны, а также удачная
женитьба окончательно склонили
Рубенса в пользу решения остаться
на родине.



ПУТЬ К СЛАВЕ

1610-е годы стали временем стремительно растущих славы и богатства художника, принесли ему звание первого живописца Фландрии. Вскоре его имя становится знаменитым на всю Европу: «Постепенно слава

его... стала столь громкой, что не только князья возымели желание приобрести его произведения, но и почти каждый коллекционер в Нидерландах старался добыть какую-нибудь вещь его кисти», — писал в книге «Немецкая академия благородных искусств архитектуры, скульптуры и живописи» Иохим

ПОРТРЕТ ЭРЦГЕРЦОГА АЛЬБЕРТА. 1609.

*Королевский музей,
Антверпен*

Находясь на придворной службе, Рубенс неоднократно писал портреты правящей четы. Портрет эрцгерцога Альберта из антверпенского музея — авторское повторение более раннего полотна, ныне хранящегося в Вене, за который художник заслужил почетную награду — медаль на золотой цепи с портретами эрцгерцогов.



1608 год. Обеспокоенный письмами родных о стремительно ухудшающемся здоровье матери, Рубенс спешно покидает Италию, но, прибыв в Антверпен, он уже не застает ее в живых.

1609 год, сентябрь. Рубенс получает диплом живописца двора эрцгерцогов Альберта и Изабеллы.

фон Зандарт, немецкий художник, которому в юности посчастливилось сопровождать Рубенса в путешествии по Голландии. Эрцгерцог Альберт Австрийский, с 1595 года наместник испанского короля в Нидерландах, и его супруга, дочь Филиппа II инфанта Изабелла, оказывали покровительство молодому художнику. Стре-

мясь привлечь его к себе на службу, они даруют ему многочисленные привилегии: позволение, несмотря на полученную при дворе должность, жить в Антверпене и не переезжать в Брюссель, освобождение от повинностей и налогов, право не подчиняться уставу городской гильдии живописцев.



**ПОРТРЕТ
ЭРЦГЕРЦОГИНИ
ИНФАНТЫ
ИЗАБЕЛЛЫ КЛАРЫ
ЕВГЕНИИ. 1609.**

*Королевский музей,
Антверпен*

Изабелла Клара Евгения (1566–1633), дочь испанского короля и принцесса Австрийская в 1568–1621 годах, правила Нидерландами при формальном суверенитете короля Испании. Вышла замуж за эрцгерцога Австрийского Альберта VII. Эрцгерцогиня, в отличие от своего супруга, запечатлена не в парадном костюме испанских вельмож, а в образе богатой фламандской горожанки. В ее облике нет нарочитой строгости и торжественности, полностью отсутствуют атрибуты, указывающие на высокий сан модели. Уже в этом раннем портрете художник изображает инфанту таким образом, что выдает установившиеся между ними отношения — скорее дружеские, нежели официальные.

ГОДЫ СЧАСТЬЯ

Первые годы после возвращения в Антверпен принесли Рубенсу не растущую славу но и большое личное счастье: художник женился на восемнадцатилетней Изабелле, дочери Яна Брандта, одного из секретарей Антверпена.

После свадьбы молодые некоторое время жили в его доме, затем худож-

ник купил большой участок земли с домом, который сильно перестроил для своих нужд и украсил «на античный манер». Любопытен тот факт, что бывшие владельцы дома в качестве платы потребовали от Рубенса, кроме денег, бесплатно и вне очереди обучать их сына искусству живописи (однако, судя по всему, тот оказался не настолько талантлив, чтобы его имя сохранилось даже в числе подмастерьев художника).

ЯКОБ ХАРРЕВЕЙН. «ДВОР ДОМА РУБЕНСА В АНТВЕРПЕНЕ».

1684. Гравюра

В декорации фасада дома и двора он использует такие не характерные для Севера Европы элементы ренессансной архитектуры, как портики и балюстрады, полуциркульные арки и фронтоны. Наиболее замечательной частью постройки стал соединяющий оба здания трехпролетный портик, выстроенный наподобие античной триумфальной арки и украшенный скульптурными аллегориями Живописи и Минервы — римской богини мудрости.



АВТОПОРТРЕТ С ИЗАБЕЛЛОЙ

БРАНДТ. 1609–1610. Старая пинакотекa, Мюнхен

Этот неофициальный и в то же время парадный портрет был написан художником вскоре после свадьбы. Он предназначался в подарок родителям жены, в чьем доме им восхитились современники. Влюбленные изображены на фо-

не цветущего куста жимолости, символизирующего долгую ответную любовь. Лица молодых людей дышат счастьем и уверенностью в завтрашнем дне. Их руки соединены в знак супружеской верности и взаимного доверия, а богатые изящные костюмы говорят о желании и умении пользоваться теми радостями, которые предлагает жизнь.

1609 год, октябрь. Питер Пауль Рубенс женится на Изабелле Брандт.

1610 год, ноябрь. Рубенс покупает в Антверпене дом. После перестройки и украшения семья переезжает в него только в 1616 году.



ФИЛОСОФЫ

Второй страстью Рубенса, наравне с живописью, была античная древность. Об обширных научных познаниях Рубенса позволяют судить его переписка и сохранившиеся счета книготорговых фирм. Это древняя история, литература, архитектура, живопись, физика, география и биология.

ЧЕТЫРЕ ФИЛОСОФА. 1611. Галерея Палаatina (палаццо Питти), Флоренция
Спустя семь лет после создания «Автопортрета с мантуанскими друзьями» художник снова изображает членов кружка «любителей наук и Италии». Портретом эту автобиографическую картину можно назвать лишь условно, ибо к моменту написания двое ее персонажей уже ушли из жизни (чему, кстати, соответствует число распустившихся и нераспустившихся тюльпанов в вазе).





СМЕРТЬ СЕНЕКИ. 1615. Прадо, Мадрид

Это еще одна картина, выдающая философские пристрастия Рубенса, которого современники порой даже называли последователем учения Сенеки. Древнеримский философ-стоик изображен в тот момент, когда он, надиктовывая

ученикам свое последнее сочинение, готовится отдать приказ вскрыть себе вены и принять яд. Воспитатель Нерона, некогда влиятельная политическая фигура, он был обвинен в заговоре против императора и по его приказанию покончил с собой.

1611 год, март.

Рождение первого ребенка в семье Рубенсов — дочери Клары Серены.

1613 год, июль. Рубенс единогласно избран на предстоящий год деканом антверпенской гильдии романистов.

1614 год, июнь. Рождение сына. Восприемник (крестный отец) эрцгерцога Альберт пожелать дать младенцу свое имя.

1618 года, март. Рождение сына Николаса.

«...Рубенс пользовался не меньшей благосклонностью... всех придворных вельмож, особенно маркиза Спинолы, который имел обыкновение говорить, что Рубений блистает столькими дарованиями, что его познания в живописи следует считать наименьшими из них».

**Ф. Рубенс
Младший.**

**«Жизнеописание
Петра Павла
Рубения», ок. 1676**

ГОТОВНОСТЬ К ПОДВИГУ

В своих произведениях Рубенс создает новый идеал человека, крепкого физически и сильного духовно, его полулюди-полубоги всегда готовы к подвигу. Возможно, тема стойкости человека была подсказана художнику событиями недавней истории Нидерландов, периодом войны и нищеты, когда так трудно сохранить человеческое достоинство, и в то же время

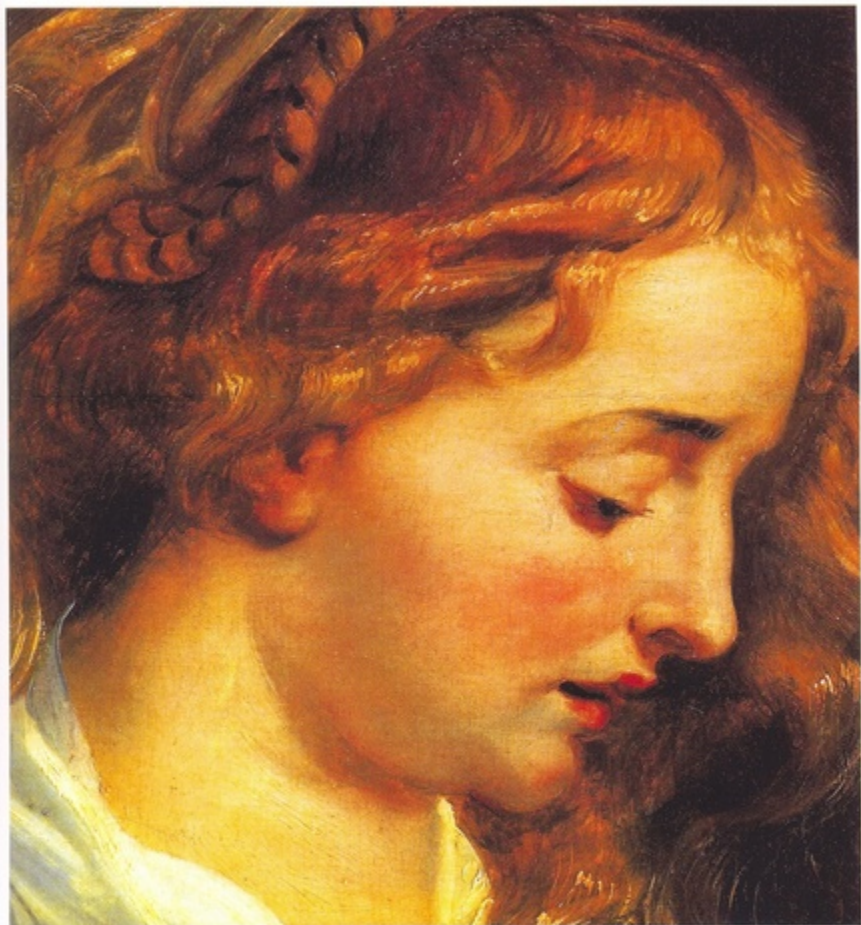
проявляются особое мужество и твердость духа. В поисках этих высоких примеров художник обращался к сюжетам религиозным и любимой им античности, заимствуя их для своих полотен из мифологии и истории. Причем даже художественное их решение зачастую могло быть подсказано живописцу древними произведениями изобразительного искусства.



ОТЦЕЛЮБНИЕ РИМЛЯНКИ (МИЛОСЕРДИЕ ПО-РИМСКИ). 1612.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Популярный еще со времен античности сюжет был рассказан римским историком Валерием Максимом в сочинении «О почтении к родителям»: римлянка Перо на-

кормила грудью своего отца Цимона, ожидавшего в тюремной камере смертной казни и потому оставленного без еды. Эта тема, трактуемая обычно как пример милосердия и дочерней любви, часто служила художникам для аллегорического изображения старости и юности.



ОТЦЕЛЮБИЕ РИМЛЯНКИ. Фрагмент

«Он писал с натуры красками, причем с горячностью смешивал их, усиливая сияние света контрастом с темными предметами, так что вызывал восхищение сопоставлениями освещенных и затененных частей картины. Его манера работать была столь устойчивой и решительной, что его фигуры как будто исполнены единым движением кисти и одушевлены единым дыханием».

Дж. П. Беллори. «Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов», 1672

АНТИЧНЫЙ ГЕРОЙ

Образ Христа — один из самых ярких в творчестве Рубенса — несет в себе то героическое начало, которое так привлекало художника. Физически развитым, мощным телом и спокойным мужественным ликом Христос Рубенса напоминает скорее молодого античного бога, для которого не страшны ни физические страдания, ни духовные. И не случайно герои Рубенса кажутся нам порой ожившими древними статуями: античность была для художника не только «школой хорошего вкуса и высокого мастерства», но еще

и источником вдохновения, а образы античного искусства — идеальными примерами для подражания. Известно, что из Италии Рубенс привез зарисовки не только всех известных на тот момент античных фигур и групп, но также многочисленных рельефов, саркофагов и бюстов. Мало того, его биограф Дж. П. Беллори сообщает о том, что и позднее, уже живя в Антверпене, Рубенс «...оплачивал нескольких юношей в Риме, Венеции и Ломбардии с тем, чтобы они делали для него зарисовки с наилучших вещей».



КЕНТАВР, ПОКОРЕННЫЙ АМУРОМ. Между 1601 и 1604. Рисунок. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

За время пребывания в Италии Рубенс выполнил огромное количество зарисовок памятников античности и эпохи Возрождения. Выполняя эти рисунки, Рубенс не просто изучал античную скульптуру. Он всякий раз передает изображаемое на листе бумаги таким образом, будто сам видит не холодные мраморные группы, но живых существ из плоти и крови. А резкие, неожиданные ракурсы, избранные художником, и контрастная светотеневая режиссура заставляет зрителя подозревать о сильных страстях, охвативших этих «античных» героев.

ЕССЕ НОМО (СЕ ЧЕЛОВЕК).

1612. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Этот сюжет, в котором главное место обычно занимает изображение Христа в терновом венце, был очень популярен у итальянских мастеров эпохи Возрождения.



ТРИПТИХ

Форма триптиха пришла в искусство Фландрии из поздней готики. Алтарные триптихи были традиционным явлением в искусстве XV века, в творчестве таких мастеров, как Ян ван Эйк, Хуго ван дер Гус, Ханс Мемлинг, Иероним Босх. Однако Рубенс

нарушает привычную систему, при которой на боковых створках располагали либо портреты донаторов, либо события, непосредственно связанные с сюжетом центральной створки. Для триптиха «Снятие с креста» он избирает более редкую композиционную схему — объединяет в рамках одного произведения три разновременных события. Сюжеты боковых створ-



**АГЕСАНДР,
АТЕНОДОР,
ПОЛИДОР.**
«ЛАОКООН».
Ок. 50 г. до н.э.
Музей Пию-Клементино.
Ватикан, Рим

СНЯТИЕ С КРЕСТА. 1611–1612.

Триптих. Собор Нотр-Дам, Антверпен
Грандиозный по своим размерам алтарный триптих был заказан художнику осенью 1611 года антверпенской стрелковой гильдией. Этот алтарь, никогда не покидавший главный городской собор Богоматери города Антверпена, и сегодня является едва ли не самым известным произведением Рубенса. Художник проявил себя здесь непревзойденным мастером композиции. Он компоновал фигуры таким образом, чтобы мертвое тело Христа в центре алтаря, подчеркнутое сияющей белизной пелены, было хорошо видно в просторном темном интерьере собора. Контрастная караваджистская светотень и падающая диагональ, образованная руками Иисуса, придают происходящему драматизм и безысходность. В своих зрелых произведениях Рубенс часто обращается к образцам античного искусства, как высоким примерам для подражания. На триптихе «Снятие с креста» абрис фигуры Христа обнаруживает сходство с центральной фигурой эллинистической скульптурной группы, изображающей гибель Лаокоона с сыновьями.



систему, при ко-
торых распола-
домиторов, либо
венно связанные
двойной створки.
не с креста» он
ю композицион-
вет в рамках од-
ни разновремени-
м боковых створ-

роис: «Встреча Марии с Елизаветой»
и «Обрезание» — решены в подчер-
нуто праздничном ключе. Их герои,
облаченные в элегантные платья,
привлекают наше внимание утончен-
ной светскостью. В колорите домини-
рует сочетание светлых и ярких насы-
щенных красок. Центральная створка
с изображением «Сиятия с креста»
звучит неожиданным контрастом.

Нарядная атмосфера боковых створ-
рок оказывается лишь прамбулой му-
ченической смерти Спасителя. Так,
в одном алтаре происходит объедине-
ние двух полюсов жизни — ее начала
и конца. Подчеркнуто напряженным
кажется колорит центра с преоблада-
нием трех контрастных цветов — чер-
ного, белого и красного, усиливаю-
щий эмоциональный накал сцены.



ЛЮБОВЬ БОГОВ

Большой популярностью у заказчиков пользовались и небольшие, так называемого «кабинетного» формата, картины Рубенса. В пору счастливой влюбленности при выборе тем для подобных полотен художник часто обра-

щается к античной мифологии. Чаще всего предпочтение отдается сюжетам, рассказывающим о любовных похождениях богов, заимствованных из настольной книги художников эпохи Возрождения и XVII века — «Метаморфоз» римского поэта Овидия, который в поэтической форме изложил греческие и римские мифы.



ПОХИЩЕНИЕ ГАНИМЕДА.

1611–1612. Частное собрание, Вена
Ганимед, сын легендарного царя Трои Троса, своей исключительной красотой возбудил любовь верховного бога Юпитера. По разным версиям, его унес на небо либо сам Юпитер, превратившись в орла, либо его красавица послан-

ник. На Олимпе Ганимед стал прислуживать богам за столом, разливая вино. В своей картине Рубенс объединяет сразу несколько эпизодов данной истории. Это и собственно момент похищения, и передача Гейбой, ранее исполнявшей роль виночерпия, юному красавцу кубка, и сцена божественного пира на облаках.



ВЕНЕРА И АДОНИС. Ок. 1614.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
 Однажды Венера из-за царяшины, которую ей случайно нанес своей стрелой ее сын Амур, возмывала любовно к юному Адонису. Большой любитель охоты, он был смертельно ранен вепрем. Итальянские художники эпохи Возрождения, в том числе Тициан, чью картину на тот же сюжет Рубенс мог видеть в собрании семьи д'Эсте в Риме или Модене, обычно выбирали для

изображения тот момент, когда Венера пытается удержать отправляющегося на охоту возлюбленного, предчувствуя его смертельный исход. Этой традиции придерживается и Рубенс, который вслед за Тицианом помещает своих героев на фоне пейзажа. Известно, что полотно было выполнено художником при участии мастерской, где написанным пейзажного окружения тогда занимались художники Лукас ван Уден и Ян Виллденс.

«Здесь Венера представлена не спокойно сидящей, как у Тициана.... она вскочила и обеими руками обхватила охотника за шею, в то время как Купидон... тоже цепляется за него, стараясь удержать».

Я. Буркхардт. «Рубенс», 1898

БОГИНЯ ЛЮБВИ

Венерины сюжеты, столь популярные у любимых Рубенсом венецианских мастеров XVI столетия, всегда являлись для художников прекрасной возможностью изобразить обнаженное женское тело. Рубенс мог видеть «Венеру перед зеркалом (Туалет Венеры)» Тициана, чьи полотна он с охотой копировал в Испании и Италии. Кстати, любопытно отметить, что эти копии ценились современниками порой даже выше оригиналов.

ЭТЮД ГОЛОВ НЕГРОВ. Ок. 1614.

Королевский музей, Брюссель

Часто образы темнокожих героев появляются у Рубенса в сценах вакханалий или мифологических историй, где они необходимы ему как противопоставление им священной белизны кожи других героев.



ТИЦИАН. «ВЕНЕРА ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ». Ок. 1555.

Национальная галерея, Вашингтон





**ВЕНЕРА ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ
(ТУАЛЕТ ВЕНЕРЫ). Ок. 1613–1615.**

*Собрание «Лихтенштейн», Ватру,
(Коллекция Лихтенштейн)*

Венера Рубенса — молодая пышнотелая фламандка со светлыми волосами. Художник, прославляя красоту женщины своей страны, отступает от тех идеалов красоты, которую

нам предлагают полотна итальянцев, придерживавшихся античных канонов прекрасного. Обнаженные тела Рубенса поражают прежде всего белизной, тонкостью и прозрачностью кожи. Для ее передачи художник как будто использовал какие-то необыкновенные сверкающие краски, удивляющие нас своими перламутровыми переливами.

ВАКХАНАЛИИ

Картины Рубенса на вакхические темы очень разнообразны, «вакханалии» художника и его мастерской хранятся почти во всех крупных музеях мира. Сам римский бог виноградарства и виноделия Вакх (греческий аналог — Дионис) и его свита: старый толстый добродушный пьяница Силен, козлоногие фавны, сатиры, сатиresses и вакханки; леопарды веселятся на полотнах художника, наполняя их шумом и гамом.

«...В компании мифологических существ появляются на правах сопутствующих и прислуживающих персонажей не только арапы и арапки, но еще и козлоногие паны с целыми семействами панисс и детенышей. Одиноким пастушеский бог (Пан) приобрел эту свиту еще во времена позднего античного искусства, но современная Рубенсу археологическая наука принимала этих существ, чьи головы и ноги выдавали козлиное происхождение, за сатиров традиционных спутников Диониса, так что художник полагал, что изображает семейства сатиров. Быт этих существ дополнялся присутствием диких и домашних животных».

Я. Буркхардт. «Рубенс», 1898

ВАКХАНАЛИЯ. 1613–1615.

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

Традиционный сюжет античных рельефов в творчестве Рубенса освобождается от мраморного плена, обретая плоть и кровь. Его герои, столь близкие к природе и олицетворяющие стихийное, чувственное начало в человеке, воплотили неистребимое жизнелюбие фламандцев, словно выплеснувшееся наружу после десятилетий военных бедствий и нищеты. Художник словно рассыпает перед зрителем мерцающие жемчужины драгоценного ожерелья. Тела смуглые, черные и белокожие написаны художником с такой убедительностью, что кажется, будто, протянув руку, можно ощутить их тепло.







ВЕНЕРА, АМУР, ВАКХ И ЦЕРЕРА.

Ок. 1612–1613. Картинная галерея, Кассель (Германия)

Богиня растительности и плодородия Церера, олицетворяющая изобилие Земли, потчует богиню любви Венеру и ее сына Амура щедрыми дарами природы — вином и фруктами. Ключом для понимания этого сюжета служит строка из поэтической комедии древнеримского драматурга Теренция «Евпук»: «Без Вакха и Цереры в Венере жару нет», то есть без застолья, вина и веселой любви невозможно.

ГОЛОВА СИЛЕНА. Между 1600 и 1608.

Рисунок. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

Рисунок не дошедший до нас античной головы Силена из московского музея неоднократно служил художнику эскизом при создании образа Силена в его многочисленных «вакханалиях».





ШЕСТВИЕ СИЛЕНА. 1618.

Старая пинакотека, Мюнхен

«Шествие Силена» — одна из самых блестящих «вакханалий» мастера. Пьяный Силен, главный герой полотна, помещен художником в центр, в сильно освещенную часть картины. Лежащие с обеих сторон тени усиливают эффект от этой фигуры, написанной с несравненным мастерством. Затемненные фигуры и лица спутников Силена

и просто любопытствующих, приведших взглянуть на смешного пьяницу, также контрастируют с освещенным телом старика. С поразительным умением Рубенс инвентаризирует человеческое тело, в котором неизменно чувствуется жизнь. Недаром итальянский художник, современник Рубенса — Гвидо Рени «подозревал» его в том, что для передачи кожи великий фламандец применяет кровь к своим краскам.

«Это грустное опьянение, представленное в образе тучного, тяжеловесного Силена, полностью утратившего разум под воздействием винных паров. На переднем плане картины — сатирисса, которая засыпает и склоняется головой к земле особым движением, присущим тем, кого пары вина клонят ко сну. Двое маленьких сатирят припали к ее соскам; оказавшись на земле они не оставили своего занятия и сосут с большим аппетитом».

Р. де Пиль. «Беседы о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах». Париж, 1677

О ПОДРАЖАНИИ СТАТУЯМ

XVII столетие — время триумфального шествия академизма по Европе. Роже де Пиль, французский художник и критик, боролся с крайностями косной академической доктрины и своего кумира видел в Рубенсе. Он неоднократно выступал против изучения античности «с циркулем в руках». Главным достоинством таланта Рубенса он считал то, что при великолепном знании памят-

ников античного искусства в своем творчестве этот художник обращался к природе, к тому первоисточнику, из которого черпали и античные мастера. Он подчеркивает, что «обилие мыслей и быстрота гения» позволяют настоящему художнику не ограничиваться подражанием прошлому и, вдыхая жизнь в античные мраморы, создавать произведения «с большим вкусом».

ПОРТРЕТ НИКОЛАСА РУБЕНСА. 1620–

1621. Графическое собрание Альбертина, Вена
Возможно, именно облик собственных детей вдохновлял Рубенса на создание в разных произведениях образов путти, то игривых и смеющихся, то задумчивых и деловитых.



ПОРТРЕТ АЛЬБЕРТА РУБЕНСА.

Ок. 1620–1621. Графическое собрание Альбертина, Вена

Непосредственность и особая серьезность присуща очаровательным личикам мальчиков, которым отец доверил важное задание — позировать.



СТАТУЯ ЦЕРЕРЫ. Ок. 1615.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В сцене, изображающей жертвоприношения Церере, Рубенс изображает античную статую, которую он видел в Риме в собрании Боргезе. Рубенс едва изменяет ее позу и жест, подчеркивая изгиб фигуры и движение руки, и статуя кажется нам ожившей. Жизнерадостные путти, прототипа-

ми которых послужили эллинистические статуи детей, с трогательным старанием украшают нишу со статуей тяжелыми венками из цветов и плодов, написанными знаменитым мастером «мертвой природы» Франсом Снейдерсом. С ним Рубенс зачастую сотрудничал, привлекая для работы над натюрмортными частями своих произведений.



ЦАРСТВО АЛЛЕГОРИИ

Аллегория была частым явлением в искусстве XVII века. В живописи аллегория всегда принадлежала к числу так называемых высоких сюжетов. Особым почетом пользовались мастера исторической живописи, одной из разновидностей которой можно назвать и аллегорию.

Рубенс по праву может считаться творцом самого блестящего ряда аллегорических картин в европейском искусстве. Всестороннее образование

и огромная эрудиция, хорошее знание эмблематики и античной мифологии в сочетании с великолепным умением «сочинять» композиции и тонким живописным мастерством позволили ему создавать прекраснейшие аллегорические полотна. Постигшие этих работ приходят к зрителю не сразу, а лишь через пристальное разглядывание, узнавание разнообразных атрибутов, указывающих нам на значение того или иного персонажа.



ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ СВЕТА. 1612–1614.

Художественно-исторический музей, Вена
Божества четырех великих рек — Дуная, Ганга, Нила и Амазонки олицетворяют в картине разные континенты — Европу, Азию, Африку и Америку. Со своими подругами — речными нимфами они возлежат на берегу водоема. На переднем плане озорничают путти, они тащат за собой

огромного крокодила, на которого оскандилась тигрица, защищающая сосущих ее тигрят. Могучие тела водяных божеств исполнены особой жизненной силы. Создавая их, художнику удалось сплавить воедино впечатления от античных памятников и натурные наблюдения, не повторяя целиком античных схем и не сводя композицию до уровня натурной постановки.



ТРИУМФ ПОБЕДИТЕЛЯ. Ок. 1614.

Картинная галерея, Кассель (Германия)
По заказу антверпенской гильдии Святого Георгия Рубенс выполняет большое аллегорическое полотно морально-политического содержания на актуальную для раздираемых бесконечными войнами Южных Нидерландов тему. Победу олицетворяет фигура героя, облаченная в доспехи на античный манер, с окровавленным кинжалом в руке. Победа попирает ногами аллегорические фигуры Смуты, с факелом в руке, и Раздора, которая узнается по змеям в волосах. Богиня победы Виктория увенчивает героя венком из дубовых листьев — знак гражданской доблести. В правой части картины изображена скованная фигура со связанными руками — аллегория Варварства. Крылатый гений со связкой арбалетных стрел символизирует Единство. На мраморном алтаре пылает священное пламя Отечества. На дальнем плане можно рассмотреть красно-серое знамя династии Габсбургов.

ТРИУМФ ПОБЕДИТЕЛЯ. Фрагмент



БИБЛЕЙСКИЙ СЮЖЕТ

Сюжеты Священного Писания, традиционно служившего нидерландским художникам литературным источником для живописных композиций, в картинах Рубенса утрачивают то морально-дидактическое начало, которое было свойственно произведениям XV–XVI столетий, игравшим

роль «Библии для неграмотных», когда изображение заменяло не умеющим читать верующим текст.

Библейские сюжеты служат Рубенсу лишь поводом для того, чтобы развернуть перед зрителем чарующую по своей красоте «живописную историю».

УХОД АГАМ

*Между 16.
Эрмитаж,
Ветхозавет
ма повест
путя Сар
захотела,
служанка,
что начал
жу. В отпе
начала пр
го, Агарь*



УХОД АГАРИ ИЗ ДОМА АВРААМА.

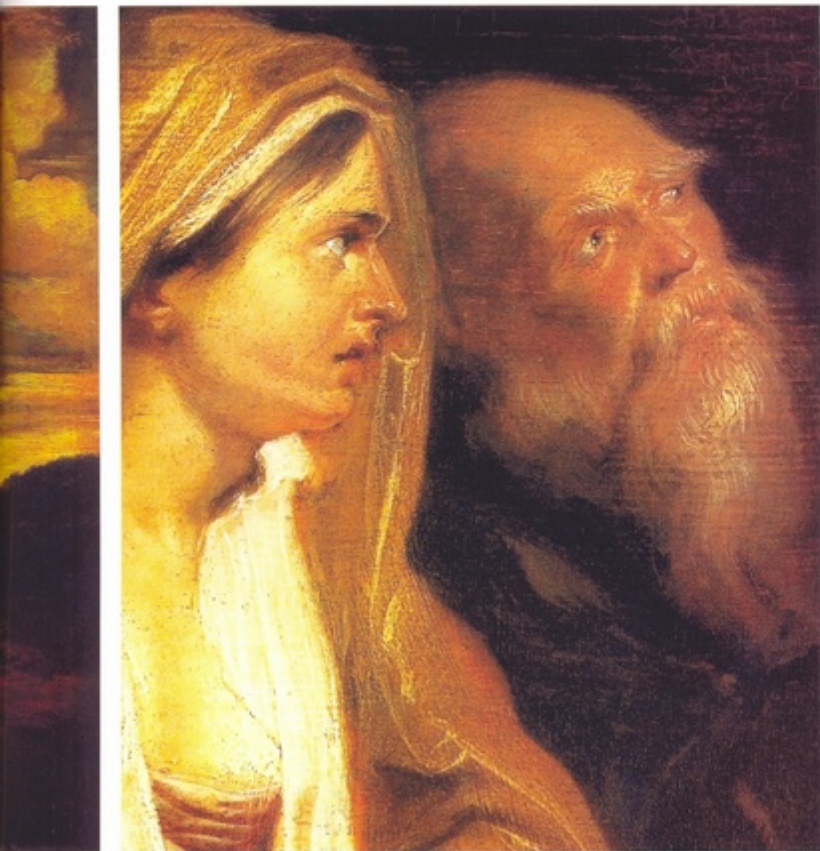
Между 1615 и 1617. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ветхозаветная история патриарха Авраама повествует о том, как его бездетная супруга Сарра, отчаявшись родить ребенка, захотела, чтобы наследника родила ее служанка, египтянка Агарь. Но та, увидев, что зачала, стала презирать свою госпожу. В ответ Сарра, с позволения Авраама, начала притеснять Агарь. Не вынеся этого, Агарь убежала из дома патриарха.

«Ее сюжет поистине своеобразен; он, так сказать, не светский и не духовный, хотя взят из Священного Писания. Картина изображает Сарру, осыпающую упреками беременную Агарь, которая стоит в женственной и необычайно изящной позе, готовая покинуть дом патриарха Авраама, тут же присутствующего».

Из письма Рубенса сэру Д. Карлону.
Антверпен, 1618

УХОД АГАРИ ИЗ ДОМА АВРААМА. Фрагмент



ПРОСЛАВЛЕНИЕ ЖИЗНЕННЫХ СИЛ



Важнейшим началом в творчестве Рубенса является чувственная, физическая сторона жизни. Основным идейным содержанием искусства Рубенса становится прославление жизни в ее природных, стихийных проявлениях и, прежде всего, прославление человека, как наиболее совершенного создания природы.

В полотнах Рубенса безраздельно господствует человек. Своих героев художник наделяет особой телесной мощью. Бурные страсти должны руководить героями, которым предстоит приложить поистине нечеловеческие усилия, если они хотят похитить своих избранниц, очевидно крепких и сильных физически. Чувственное, плотское начало выражено в картинах Рубенса с таким неподдельным темпераментом и искренностью, с таким размахом и приподнятостью, что лишается всякой вульгарности и приземленности.

Основная тема живописи этого великого мастера — воспевание неиссякаемой, бывающей ключом жизни и всепобеждающей ее красоты. Рубенс поражает нас открытостью светлого восприятия жизни, покоряет могуществом человеческой плоти, которая царит в его полотнах. Мы словно ощущаем, как горячая кровь кипит в жилах его героев, бьются сердца его пышнотелых богинь.

«Наивысший динамизм и торжество роскошной плоти представлены в картине «Похищение дочерей Левкиппа сыновьями Борей», на которой два тела прекраснейших очертаний точно дополняют друг друга в своем противопоставлении; здесь художник достиг неповторимых высот».

Я. Буркхардт. «Рубенс», 1898



ПОХИЩЕНИЕ ДОЧЕРЕЙ ЛЕВКИППА.

1617–1618. Старая пинакотекa, Мюнхен
 Легендарные близнецы, сыновья Зевса-громовержца (или по другой версии божества Северного ветра Борея) — Кастор и Полидевк влюбили в невест своих двоюродных братьев, дочерей царя Мессении Левкиппа, и похитили девушек.

1619 год. Рубенс обменивает свои картины на коллекцию античных мраморов, принадлежащих сэру Дадли Карлону, английскому дипломату, послу в Венеции и Голландии.

МАСТЕР БИТВ

Непревзойденное умение составлять композицию картины, как бы велико ни было полотно — одно из самых ярких дарований Рубенса.

Многофигурные произведения, изображающие эпизоды битв, участники которых должны быть представлены в самых разнообразных, порой очень неожиданных позах и ракурсах, доставляют художнику одновременно огромные затруднения и наивысшее удовольствие, позволяя снова и снова демонстрировать свой талант.

Большие декоративные полотна Рубенса со сценами битв или охот, выполненные, как правило, для украшения парадных интерьеров европейских вельмож, вызывают неизменное восхищение зрителей искусным размещением фигур и поистине виртуозным рисунком.

«В качестве места боя художник избрал берега реки Термодона; воспользовавшись случаем изобразить самые ужасные эпизоды боя, он показал одновременно и поражение и мужество амазонок...»

...Произведение в целом и все его части в отдельности внушают ужас, это совершенное изображение кровавой, упорной битвы, полной победы афижан и мужественного сопротивления амазонок».

Р. де Пиль. «Беседы о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах». Париж, 1677

БИТВА ГРЕКОВ С АМАЗОНКАМИ.

1615–1616. Старая пинакотекa, Мюнхен
Сюжет картины — битва амазонок, легендарного народа женщин-воительниц с афижанами, известен по сочинениям



«отца истории», древнегреческого историка Геродота. Художник изобразил около ста фигур, которые на первый взгляд создают «ужасный и странный беспорядок»,



однако при хоть сколько-нибудь внимательном рассмотрении оказывается, что все они образуют три основные группы, господствующие в полотне. При этом каждый отдельный «мини-

сюжет» битвы, представленный небольшой группой, также отмечен неповторимой фантазией и безукоризненным мастерством Питера Пауля Рубенса и заслуживает особого рассмотрения.

«Сила и блеск его (Рубенса) картин опираются прежде всего на умелое расположение предметов в них, ведь светотень и краски ни к чему не послужат, если фигуры и предметы не будут размещены и распределены наилучшим образом. Это касается отдельных предметов, групп и всего произведения в целом. Ясно, что Рубенс соблюдал в этом отношении экономию, не допуская рассеяния взгляда, но приятно привлекая его взаимосвязью тел и контрастным сопоставлением масс».

Р. де Пиль. «Беседы о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах». Париж, 1677



ОХОТА НА ЛЬВОВ. Ок. 1621. Эскиз.

*Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург*

По сравнению с окончательным вариантом, композиция первоначального эскиза производит более целостное впечатление. Центральная фигура запрокинувшегося всадника, терзаемого львом, здесь в большей степени выделена художником среди прочих персонажей, которым уделено меньше внимания. Изменения, на первый взгляд — незначительные, внесенные в окончательный вариант, сделали его более дробным, словно повествующим сразу о нескольких моментах схватки.

Уже при жизни художника коллекционеры стремились завладеть его эскизами. Их ценили не только за то, что они всегда целиком принадлежат кисти самого художника. Дело в том, что именно в эскизах замысел художника в его первоначальном виде открывается зрителю с наибольшей полнотой.

Глядя на эскиз, мы невольно проникаем в святая святых — таинственный процесс творчества, мы словно присутствуем при становлении художественного образа, который рождается на наших глазах в результате всего лишь нескольких мазков кисти, виртуозно положенных на холст.





ОХОТА НА ЛЬВОВ. Ок. 1618–1625.

Старая пинакотека, Мюнхен

По заказу Баварского герцога Максимилиана Рубенсом были написаны четыре большие «Охоты», в том числе — «Охота на львов». Эта картина погибла во время пожара в музее Бордо в 1870 году. Мюнхенское полотно — ее авторский вариант. «Это произведение относится к числу самых совершенных, какие только можно встретить», — писал об этом произведении Роже де Пиль в книге «Беседы о понимании живописи».

си и о том, как должно судить о картинах». В картинах Рубенса, изображающих охоту, как нельзя лучше раскрываются титаническая натура, могучий темперамент великого мастера. Разукрасы человеческих фигур непероятны, движения яростны, элери грозны. Никто до Рубенса не писал львов, волков и леопардов в столь трудных и неожиданных позах. Мастерское написание фигур животных выдает прекрасное знание нравов и повадок каждого зверя, острую наблюдательность художника.

ОХОТА НА ГИППОПОТАМА

И КРОКОДИЛА. Ок. 1616, Старая пинакотекка, Мюнхен

Это единственная сохранившаяся картина из первоначального собрания герцога Баварского, куда наряду с ней входили еще три «Охоты» (на львов, тигров и кабанов).

Неистовые схватки охотников и диких животных — великолепная возможность для художника продемонстрировать свое мастерство и в построении сложной композиции, где в едином потоке сливаются фигуры разнообразных персонажей, и в создании на полотне иллюзии движения и борьбы.

Стихия первоначального хаоса в сцене «Охоты» подчинена безупречно организованной композиции, построена на контрастах темных и светлых силуэтов, цветовых сочетаний и пятен, сложной игре ритмических созвучий. В этой картине победителей нет. Смерть витает над каждым ее участником. Исход битвы неизвестен, тем напряженней и интересней кажется сюжет этого необыкновенного произведения.



ФРАНС СНЕЙДЕРС. «ОХОТА НА КАБАНА».

1649. Галерея Уффици, Флоренция

Сцены охоты в произведениях Франса Снейдерса написаны в значительной степени под влиянием живописи Рубенса.





ТКАНЫЕ КАРТИНЫ

Фламандские шпалеры были хорошо известны во всей Европе, начиная с позднего Средневековья. Мастерские Брюгге, Антверпена, Льежа и особенно Брюсселя славились очень тонкой работой в исполнении фигур и орнаментов. Их продукция была достойным украшением любой коллекции и, конечно же, объектом страсти многих европейских вельмож.

В XVII столетии изделия шпалерных мануфактур Фландрии продолжают пользоваться огромной популярностью, что во многом было определено участием Рубенса и его мастерской в создании подготовительных эскизов и картонов для них. Именно он впервые исполняет их в виде законченных картин — не акварелью, а масляными красками.



ОБРАЩЕНИЕ ДЕЦИЯ МУСА К ЛЕГИОНЕРАМ.

1617. Национальная галерея, Вашингтон

Серия шпалер из истории консула Публия Деция Муса была заказана знатным генуэз-

ским семейством Паллавинчини, с которым художника связывали дружеские отношения, установившиеся еще во время его пребывания в Италии. Подготовительные картоны принадлежат мастерской Рубенса.



ТРИ ГРАЦИИ. 1628–1630.

Эскиз. Галерея Уффици, Флоренция

Рубенс сотрудничал также и с мастерами других видов прикладных искусств. Так, например, гризайлевый эскиз с изобра-

жением трех богинь, олицетворяющих красоту, из Уффици предназначался для последующего воспроизведения этого рисунка на стенках кубка резчиком по слоновой кости.

НАДЕЖДЫ

Перемирие с Голландией, заключенное Испанией в 1609 году, сулило приостановление военных действий и принесло Южным Нидерландам относительное спокойствие. Однако устье реки Шельды было захвачено голландцами. Антверпен оказался блокированным, его крупнейший торговый порт не работал. В преддверии 1621 года, когда истек срок временного перемирия, все чаще звучали слова надежды на благополучное для Фландрии разрешение конфликта. Эти надежды были связаны прежде всего со снятием блокады Шельды, что сулило Антверпену возвращение его былой славы.

СОЮЗ ЗЕМЛИ И ВОДЫ. Ок. 1618.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Популярная во Фландрии аллегорическая тема изображения стихий получает в картине Рубенса остросовременное содержание. Благотворительный союз Земли и Воды олицетворяют мать богов Кибела и бог морей Нептун. Современники художника усматривали в рубенсовском «Союзе Земли и Воды» отражение мечты всей нации, истощенной политическими играми сильных мира, — союз Шельды и Антверпена. Эта тема, уже появлявшаяся во фламандском искусстве до Рубенса, казалась такой актуальной и вызвала столь большой интерес у заказчиков, что породила многочисленные реплики прославленной картины «великого живописца».

СОЮЗ ЗЕМЛИ И ВОДЫ. Фрагмент





АБРАХАМ ЯНСЕНС.
«ШЕЛЬДА
И АНТВЕРПЕН».
 Начало XVII в.
 Королевский музей
 изобразительных
 искусств, Антверпен



«Многие говорят Антверпен, но многие говорят также "родина Рубенса" ...»

Э. Фромантен.
«Старые мастера», 1875

ПЛОДОТВОРНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО

Ни одной другой европейской школе живописи не была характерна совместная работа разных художников над одним произведением в той степени, как во Фландрии. Как правило, фламандские живописцы специализировались только на каком-либо одном жанре. Так, Франс Снейдерс прославился как крупнейший «зверовисец» и мастер натюрморта, Лукас ван Уден и Ян Виллденс — пейзажа, Ян Брейгель Бархатный — цветов и плодов. С некоторыми из них

Рубенса связывали не только деловые отношения, но и личная дружба. Известно, например, что после смерти Яна Брейгеля в 1625 году Рубенс на правах близкого друга взял в свой дом на воспитание его дочь Анну.

Сохранились свидетельства, что и Рубенс неоднократно прибегал к помощи не только своих непосредственных учеников и подмастерьев, но и самостоятельных живописцев узких специальностей. Популярность великого фламандца была столь велика,

что Рубенс был просто собственноручно исполнителем, поэтому он только композировал и писал фрески, а все остальное другие. Каждый из которых, как и сам мастер, вносил свой вклад в общее дело. В них так органично сочетались отдельные частные работы, выполненные одной рукой



что Рубенс был просто не в состоянии собственноручно исполнять все заказы, поэтому он только придумывал композиции и писал фигуры, поручая все остальное другим художникам, каждый из которых был великолепным мастером своего дела. (В свою очередь, и сам он участвовал в творчестве своих коллег-живописцев, разрабатывая фигуры для их полотен.) Все работы, возникшие в результате этого плодотворного сотрудничества, производят удивительно цельное впечатление. В них так органично соединяются отдельные части, будто они исполнены одной рукой.



ФРАНС СНЕЙДЕРС. «ПОВАР У СТОЛА С ДИЧЬЮ». Между 1634–1637.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Это произведение Снейдерс исполнил по эскизу Рубенса.



ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС, ЯН БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ (БАРХАТНЫЙ). АЛЛЕГОРИЯ ЗРЕНИЯ. 1617. *Право, Мадрид*
По заказу четы эрцгерцогов Альберта и Изабеллы Ян Брейгель исполнил совместно с Рубенсом серию аллегорических картин «Пять чувств». В пышные пейзажные и интерьерные композиции Брейгеля Рубенс «вставлял» человеческие фигуры, в исполнении которых великому фламандцу не было равных. Женская фигура, олицетворяющая зрение, представлена сидящей за столом, заваленным драгоценными украшениями. Перед ней — амур, демонстрирующий картину, которую она разглядывает с видимым удовольствием. Помещение комнаты с избытком заполнено произведениями искусства. Здесь живописные полотна — среди них встречаются картины Рубенса, как, например, «Мадонна с младенцем в гирлянде цветов», «Охота на львов» (не сохранилась) и «Вакханалия». Рафаэля — «Святая Цецилия», и Питера Брейгеля Старшего — «Слепцы», скульпки с античной скульптуры и работ Микеланджело («Ночь» и «День» из капеллы Медичи во Флоренции), гобелены и вазы, монеты и геммы, рисунки и гравюры, чудной красоты раковины и минералы — словом, все то, что ласкает глаз и доставляет эстетическое наслаждение.

ЖАЖДА ЖИЗНИ

Произведения Рубенса на любой сюжет определяет, прежде всего, такое качество, как динамика, движение жизни. В гигантском полотне на тему Страшного суда представлен целый каскад мускулистых человеческих тел, данных в разнообразных ракурсах. Все они захвачены неудержимым стремительным движением, направленным в разные стороны. В композиции безраздельно господствует человек — главное воплощение природной стихии для художника. Даже в полотне, рассказывающем о Конце света, у Рубенса нет ни мрачного пафоса, ни мистического ужаса, настолько велика жизненная сила его творчества.

ОБНАЖЕННЫЙ. Между 1601 и 1608.

Рисунок Рубенса с росписи Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы.

Британский музей, Лондон

Из Италии Рубенс привез на родину целый альбом зарисовок, среди которых почетное место занимают рисунки фигур из композиций Микеланджело.

БОЛЬШОЙ СТРАШНЫЙ СУД. 1615.

Старая пинакотeka, Мюнхен

Огромная алтарная картина была заказана Рубенсу ифальцаграфом Вольфгангом Вильгельмом для украшения церкви изуитов в Нойбурге. Человеческие фигуры, крепкие и сильные, разделенные Христом-судией на стремящихся к его престолу праведников и низвергаемых в бездну грешников, зрительно сливаются в грандиозном водовороте, олицетворяющем круговорот жизни, вечно сменяющих друг друга рождения и умирания. В отличие от своего знаменитого предшественника Микеланджело, трактовавшего этот сюжет как тему гибели рода человеческого, Рубенс словно обращается к античному представлению о цикличности времени. Своей красотой его персонажи напоминают античных героев, да и сам Христос воспринимается как громовержец Юпитер.



МИКЕЛАНДЖЕЛО
БУОНАРРОТИ. СТРАШНЫЙ
СУД. 1536–1541. Фреска.

Сикстинская капелла, Ватикан, Рим



ТРИУМФ КРАСОК

Наряду с большими монументальными декоративными полотнами в эти годы Рубенс продолжает создавать неболь-

шие картины «кабинетного» формата на «исторические» сюжеты из Священного Писания или античных мифов. Однако художника интересует не столько сюжетная коллизия, сколько сама живопись, дышущая жизнью кра-

сок, создающих тонкие ик переливаются из одной той. Именно эти прокисе жают зрителя особой ут и блеском живописного. Мастер довольно волюю



сок, создающих тонкие нюансы цвета, переливающегося из одного тона в другой. Именно эти произведения поражают зрителя особой утонченностью и блеском живописного мастерства. Мастер довольно волюно обращается



с литературным произведением. Так, эфиопская царица в картине Рубенса превращается в пышнотелую, румяную и белокожую фламандку. С помощью красок, то вспыхивающих, то словно потухающих, художник передает теплоту кожи и трепет девушки, ощущение холодных лат и решимость героя, пышность гривы коня, шероховатость земли. Свойствами живописи художнику удается воспеть человеческое чувство, атмосферу его возникновения из гармонии двух начал — мужского и женского, силы и нежности. В начале 1620-х годов в живописной манере мастера происходит изменения. Прозрачные лессировки, через которые даже просвечивают грунт и подмалёвок, постепенно занимают место корпусно положенных мазков краски, а изолированные пятна локального цвета сплавляются в единый, словно переливающийся красочный поток.

ПЕРСЕЙ И АНДРОМЕДА. 1620–1621.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Сюжет картины заимствован из «Метаморфоз» Овидия, где рассказывается о том, как греческий герой Персей, сын Зевса и Данай, однажды увидел прикованную к скале девушку, чьей красотой он был пленен в одно мгновение. Красавице Андромеде — дочери царя Эфиопии Кефея, предстояло стать жертвой страшного морского чудовища, разорвавшего земли ее отца. Она была наказана морским владыкой Посейдоном за чрезмерную гордыню своей матери, похвалявшейся тем, что ее дочь самая красивая среди всех морских нимф. С помощью крылатых сандалий, волшебного плема-невидимки Аида, зеркального щита, в котором сохранилось отражение побежденной Персеем страшной горгоны Медузы, несущей смерть всем, кто взглянет на нее, и своего крылатого коня Пегаса, отважный герой победил чудовище и завоевал сердце принцессы. Всими этими замечательными деталями Рубенс, подобно сказочному волшебнику, погружает зрителя в завораживающую атмосферу древней легенды.

ПЕЙЗАЖ

Пейзаж как самостоятельный жанр встречается в творчестве Рубенса значительно реже, чем «исторические» картины, аллегории или даже портреты. Однако можно с уверенностью сказать, что пейзаж был одним из самых любимых жанров художника. Первые пейзажи Рубенса появляются только около 1620 года. И, как правило, это вещи, исполненные мастером для себя, не по заказу

и не для продажи. Пейзажи составляли и основу собственной коллекции картин Рубенса. В посмертной описи его имущества числится особенно большое число пейзажей.

Пейзажи Рубенса, как зеркало, вбирают в себя все проявления природы, отражая в совокупности обобщенный образ. При этом Рубенс никогда не изображал какую-либо конкретную местность, как это делали голландские мастера. Его ландшафты всегда величественны и грандиозны, в них чувствуется дыхание вечности.



ВОЗЧИКИ КАМНЕЙ. Ок. 1620.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Мощные деревья с извилистыми стволами, холмистый рельеф, громадища скалы плотно заполняют пространство пейзажа, наглядно выражая скрытые динамические силы природы. Пещера будто со слышимым нами грохотом разрывает почву. А высокая линия горизонта и кудрявая листва деревьев, скрывающая от взора зрителя

бескрайние небесные просторы, подчеркивают мощь земли. Чтобы сдвинуть с места телегу, нагруженную камнями, и протолкнуть ее среди рывков и ухабов, возчики прикладывают почти непомерные усилия. Художник подчеркивает, что труд на лоне природы требует от человека значительного напряжения физических сил.

ВОЗЧИКИ КАМНЕЙ. Фрагмент



«ЖИВОПИСЕЦ КОРОЛЕЙ»

Работы самого Рубенса и его мастерской, выполненные за десятилетие после возвращения художника из Италии, принесли ему громкую славу не только в пределах родной Фландрии, но во всей Европе. Он становится самым известным живописцем

и тонким знатоком древностей, ведет обширную переписку с монархами и просвещеннейшими и известнейшими людьми разных стран. Судя по этим письмам, в 20-е годы Питер Пауль Рубенс – желанный гость при любом дворе. Выгодные предложения

ПРИБЫТИЕ МАРИИ МЕДИЧИ

В МАРСЕЛЬ. 1622–1625. Фрагмент.

Луфр, Париж

В начале 1622 года после предварительных переговоров Рубенс отправился в Париж, где заключил договор с королевской матерью Марией Медичи на создание цикла картин для украшения двух галерей ее нового Люксембургского дворца в Париже. Сюжетами картин должны были послужить события из жизни самой королевы – тоscanской принцессы, второй жены Генриха IV, и ее покойного супруга. Художник обязывался «полностью собственноручно сделать картины в том, что касается фигур». В остальном ему позволялось прибегнуть к помощи мастерской, без которой было бы невозможно исполнение столь грандиозного заказа. За четыре года вместо заказанных 24 полотен для каждой из галерей Рубенсом была выполнена только 21 картина. Продолжению этой работы помешали как финансовые трудности, возникшие у французского двора, так и охлаждение ближайшего советника королевы кардинала де Ришелье к Рубенсу, связанное с его дипломатической деятельностью. Любопытно отметить, что и денежные обязательства по отношению к художнику, оговоренные в контракте, были исполнены недостаточно корректно. «События преславной жизни и героические деяния» царственных супругов художник изобразил в подчеркнуто возвышенном и поэтическом духе. Реальные персонажи представлены как аллегории, а исторические – даны в окружении античных богов и аллегорических фигур.



иногда и его мастера не да десятилетиями в художника из-за фразы: «Сяду фразой, сяду фразой, фразой фразой». Он становится самым животным

МЕДИЦИ

25, фразы.

не представлять не отравился до смерти с короче Медичи из создания

В остальном сур- дить к новому мас- было бы пещи- прайского лав- сего двадцатых и из галереи Русе- го, 21 марта, доброты похитили посты, воинские как и охладившие к художни- прасте, были

но корпестно, аяны и героче- ниях суровой ху- ачирного возне- дусе. Реданье на кар давтории, ах, корпестно ах-

и тонкие знанием древности, не- дит обширную невесту с монарха- ми и провозгласили и изостой- шим людским разных стран. Судя по затыл пещи, в 20-е годы Пьер Пауль Руссе – жемчужный пост при доброте, Выходные предожения

ураков Европы. Все чаще он полу- ет замечательные заказы на создание це- дах сурой, монументальных произве- дений для украшения грандиозных интерьеров дворцов и храмов, ове- роятных по позднему слою, моды в новоя, припадках из Пизаны эти- де – стили барокко. Писки пиданной для храма шизуно в Антверпене,

зо дворца в Пизе и пиданной в ин- зитическом барокко-Хорс – зны бес- пречисленные по своему масштабу работы, использованные с особым ба- кою, окончательного захватили за их создателя славу не только европо- ного живописца, но и величайшего – сочинителя – одесских адегории и прочих сожиги.



буквально сыпятся на него со всех уголков Европы. Все чаще он получает заманчивые заказы на создание целых серий монументальных произведений для украшения грандиозных интерьеров дворцов и храмов, выстроенных по последнему слову моды в новом, пришедшем из Италии стиле – стиле барокко. Цикл плафонов для храма иезуитов в Антверпене,

картины для галерей Люксембургского дворца в Париже и плафонов в английском Банкетинг-Хаусе – эти беспрецедентные по своему масштабу работы, исполненные с особым блеском, окончательно закрепили за их создателем славу не только виртуозного живописца, но и великолепного «сочинителя» всяческих аллегорий и прочих сюжетов.





РОЖДЕНИЕ МАРИИ МЕДИЧИ. 1622–1625.

Лувер, Париж

«Изображена богиня Люцина (помощница в родах) с факелом в руке. Спустившись с небес, она преподносит Флоренцию новорожденную, окруженную сиянием в знак того, что ей предстоит стать величайшей монархиней мира. Флоренция в виде кормилицы принимает ее в объятия. Навверху изображены Гении Часов (Хоры) в виде ангелочков с крыльями бабочек, бросающих цветы в знак радости, рядом Гений с рогом изобилия, где есть скипетр, корона и весы в знак того, что ей суждено стать величайшей в мире королевой. Сверху изображен Стрелец, под знаком которого совершилось ее рождение. (Описание картин здесь и далее заимствовано из книги «П. П. Рубенс. Письма, документы, суждения современников». Перевод К. Георгиевой.)

«Господин Пьер Поль Рубенс, превосходный фламандский живописец, житель города Антверпена... заключил договор, обещал и обязался перед Высочайшей, Могущественнейшей и Славнейшей принцессой Марией, милостью Божией королевой Франции и Наварры, матерью короля, нашего Государя... сделать и исполнить и написать собственноручно все фигуры на картинах для двух галерей дворца, который по приказанию Ее Величества построен в квартале Сен-Жермен-де-Пре в Париже, и изобразить на тех картинах все события, подробно описанные в соответствии с желаниями Ее Величества, которая дала названному господину Рубенсу такое описание...»

Из договора между Рубенсом и Марией Медичи. Париж, 1622



ВОСПИТАНИЕ МАРИИ МЕДИЧИ.

1622–1625. *Лувер, Париж*

«Королеву обучает Минерва в сопровождении трех Граций. Меркурий с кадуцеем в руке спускается с небес, чтобы научить королеву красноречию. Рядом с королевой — Орфей с его лирой, скульптура головы, палитра с красками и кистями, чтобы показать, что королева любит музыку, живопись и скульптуру».



ПРИБЫТИЕ МАРИИ МЕДИЧИ В МАРСЕЛЬ.

1622–1625. Лувр, Париж

«Живопись изображает прекрасную, всю золоченую галерею, на ней королева, прибывшая в Марсельский порт в сопровождении Великой Герцогини и своей сестры Леоноры. Королеву встречает Франция и город Марсель в образе провинции, как их изображали в древности. Внизу Нептун и Нереиды, они подталкивают галерею, у руля которой стоит Фортуна. В море виден также Протей, совершающий чуда, а в воздухе Зефир и Молва с трубой летят сообщить Королю новость об этом прибытии».

«Я точно знаю, что королева-мать чрезвычайно довольна моей работой, так как она сама много раз говорила мне это и продолжает говорить всем. Король также оказал мне честь, посетив нашу галерею (...). Его Величество выказал большое удовлетворение по поводу моих картин, что было засвидетельствовано мне всеми присутствующими, и в особенности господином де Сент-Амбуазом, который пояснял сюжет с большой ловкостью, изменяя и скрывая их подлинный смысл».

Из письма Рубенса Н. де Пейреску Гауди
ди Баньо, Париж, 1625

ЗАОЧНОЕ БРАКОСОЧЕТАНИЕ

ВО ФЛОРЕНЦИИ. 1622–1625. Лувр, Париж

«Одетая в белое королева, пользуясь поддержкой и советом Великого Герцога Фердинанда и Великой Герцогини Кристины (дяди Марии, ставшего герцогом Тосканы после смерти ее отца и его жены), принимает из рук Великого Герцога обручальное кольцо Христианнейшего короля. Великий герцог обручается с ней от имени короля. Брачную церемонию совершает папский нунций (представитель Римского Папы в других государствах) в церкви Санта-Мария дель Фьоре. Присутствует богиня Юнона, и появляется радуга в знак свадьбы». Бракосочетание королевы было единственным событием из всех, послуживших сюжетами для живописных полотен, при котором Рубенс присутствовал лично. Во время своего пребывания в Италии Рубенс сопровождал в поездке во Флоренцию на эту свадьбу своего покровителя герцога Гюиза, женатого на Элеоноре Медичи, сестре Марии.



ПОЛУЧЕНИЕ ГЕНРИХОМ IV ПОРТРЕТА ПРИНЦЕССЫ МАРИИ.

1622–1625. Лувр, Париж

«По просьбе Франции Юпитер и Юнона
сговорились дать портрет супругу, Генриху
Великому. Они посылают Гименей с Купи-
доном отнести портрет королевы коро-
лю, который его созерцает со вниманием
влюбленного. Он советуется с Купидоном,
который указывает ему пальцем на красо-
ты этого изображения. Внизу два Амура,
один уносит шлем короля, другой — его
щит, чтобы показать, что с женитьбой ко-
роля во Франции возгорится долгий мир».



«Наконец-то королева-мать специаль-
но приехала из Фонтенбло, чтобы уви-
деть картины господина Рубенса. Она
осталась довольна сверх всякой меры,
назвала его первым в его искусстве из
всех людей на свете и обращалась
с ним с величайшей благосклонностью.
Господин Кардинал де Ришелье приехал
вчера вечером, сегодня он увидел кар-
тины и не мог насмотреться и налюбо-
ваться. Все расточают художнику заслу-
женные похвалы, доставляя ему некото-
рое удовлетворение».

Из письма П. Гауди ди Баньо папскому
нунцию в Брюсселе. Париж, 1623



АПОФЕОЗ ГЕНРИХА IV. 1622-1625.

Луфр, Париж

-Изображены на небесах боги. Решив, что король Генрих Великий более достоин находиться среди богов, нежели среди смертных, они посылают Юпитера и Меркурия, чтобы взять его на небо и дать ему там место. При этом две Победы плачут, что королевство и весь мир теряют величайшего короля и полководца, какой когда-либо был. Одна из Побед поднимает трофей их оружия в честь короля. По другую сторону королева во вдовьей одежде, грустная

и опечаленная своей великой утратой, в сопровождении Минервы и Премудрости, ей господин Промысел вручает руль. Франция на коленях перед королевой подает ей сферу, усыпанную лилиями, что означает управление. Франция окружена народами, которые умоляют королеву принять управление государством».

Король Генрих IV был убит фанатиком-католиком Ревальяком 14 марта 1610 года на следующий день после коронации Марии Медичи, тем самым бросив тень на доброе имя королевы.

о-мать специально-
нало, чтобы уви-
на Рубенса. Она
арх всякой меры,
его искусстве из
и обращалась
аросклонностью.
Ришелье приехал
и он увидел кар-
теться и налюбо-
художнику заслу-
вила ему некото-

и Баньо папскому
еле. Париж, 1623



ВОЗМУЖАНИЕ ЛЮДОВИКА XIII.

1622–1625. Лувер, Париж

«Королева передает королю дела правления. Корабль приведен в порт Салой. Предусмотрительностью и Справедливостью. В середине корабля Франция. Король принимает руль от королевы-матери. Умеренность опускает парус. Богини Молвы звуками труб прославляют доброе руководство королевы делами государства». Королева-мать Мария Медичи после трагической кончины своего супруга стала регентом при малолетнем сыне Людовике XIII. Однако и вплоть до 1620 года она продолжала бороться с ним за власть. Любопытно, что, даже примирившись с сыном, королева заказала Рубенсу несколько полотен на сюжеты, выдающие ее тайные притязания на власть.



КОРОНАЦИЯ МАРИИ МЕДИЧИ.

1622–1625. Лувер, Париж

«Изображена перспектива церкви Сент-Дени, на главном алтаре украшения и серебро, необходимые для мессы. Рядом с алтарем изображена маленькая комната, обитая фиолетовым бархатом, шитым золотыми линиями, из которой король смотрит на церемонию. По другую сторону невысокий помост, где находились послы. Выше еще помост, где были музыканты и трубачи, которые играли и пели во время мессы... Королева, прибыв в церковь, опустилась на колени перед главным алтарем. На королеве был корсаж и верхняя одежда, обшитая горностаем и украшенная крупными бриллиантами, и королевская мантия, шитая золотыми линиями, подбитая горностаем. Прическа Ее Величества была украшена крупными бриллиантами и бесценным жемчугом...»



НИ МЕДИЧИ.

факт
ектива церкви Сен-Де-
е украшения и серебро,
хром. Рядом с алтарем
дая комната, обитая фио-
нитым золотыми лилия-
даль смотрит на церемо-
нию неважелей помост,
мы. Выше еще помост,
и труба, которые
ея мессы... Королева,
дустылась на колени
ем. На королеве был
ежда, обитая горно-
драными бриллианта-
втика, шитая золотыми
хрустом. Прическа
крашена крупными
енным жемчугом...»

КОРОНАЦИЯ МАРИИ МЕДИЧИ.

1622–1625. Эскиз. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург

Несколько очень точных мазков кисти, нанесенных на желто-золотистый фон грунтованной доски, — и на глазах зрителя рождается образ будущей картины. Всего несколько тонов — светло-желтый, розовый, белый и черный — придают эскизу удивительное колористическое богатство. Эскизы Рубенса привлекали анатомов живописи еще при его жизни и ценились собирателями едва ли не больше, чем законченные произведения. Недаром один из авторов программы цикла казначей королевы аббат де Сент-Амбуаз, с момента начала работы стремился ими завладеть и собрал довольно обширную коллекцию.



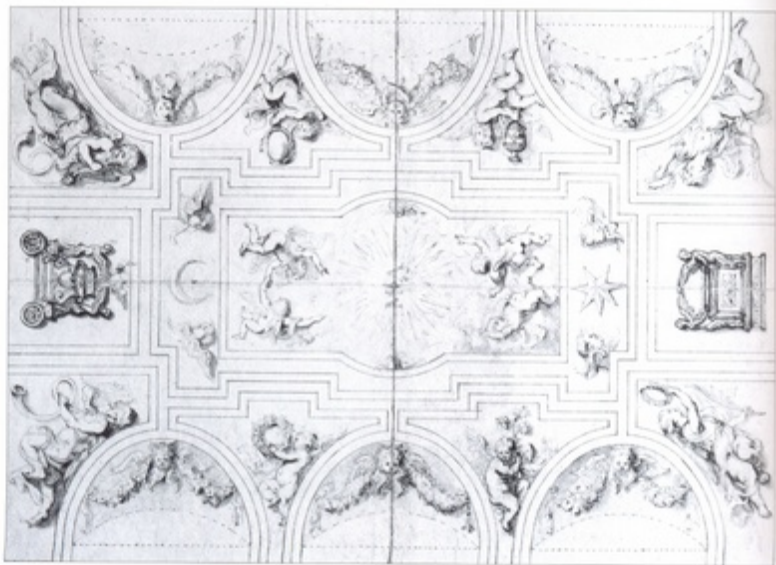
НОВЫЙ МРАМОРНЫЙ ХРАМ

Около полутора лет понадобилось Рубенсу для исполнения заказа антверпенских иезуитов. Картины были вмонтированы к освящению церкви 12 сентября 1621 года. К сожалению, полотнам этого грандиозного декоративного цикла, вызвавшего восторженные отзывы современников, была суждена недолгая жизнь, они погибли в пожаре 1718 года, пощадившем лишь заднюю часть алтаря, где находились сменявшиеся картины «Чудо Святого Франциска Ксаверия» и «Исцеление бесноватого Игнатием Лойолой».

ПОТОЛОК ИЕЗУИТСКОЙ ЦЕРКВИ.

Ок. 1650. Рисунок. Графическое собрание Альбертина, Вена

Для обрамления своих картин Рубенс разрабатывает и рисунок стуккового оформления.



АНГЕЛ. ФРАГМЕНТ СКУЛЬПТУРНОГО

ДЕКОРА АЛТАРЯ. Ок. 1650. Рисунок.

Кабинет гравюр, Берлин

Создавая целостный ансамбль, художник тщательно, до малейшей детали, продумал убранство церкви.

ИСЦЕЛЕНИЕ БЕСНОВАТОГО ИГНАТИЕМ ЛОЙОЛЫ. 1619. Музей истории искусства, Вена

Алтарная картина, написанная Рубенсом для иезуитской церкви, уже в XVII столетии была прославлена как одна из ключевых работ мастера. В довольно кратком «Жизнеописании современных живописцев, скульпторов и архитекторов», написанном Беллори, она заслужила не только упоминания, но довольно подробного описания: «Позже он исполнил две большие картины, сменяющие одна другую в определенные периоды года. На одной из них Святой Игнатий, освятив во время мессы святые дары, изгоняет дьявола из одержимых, причем некая женщина, мучимая фуриями, пытается вырваться из рук удерживающих ее людей, ногой мужчина в конвульсиях бросается на землю, а дьяволы покидают его по воздуху, и еще всякие люди молят святого о помощи».



ЯН ДЕ ЛАБАЭР ПО РИСУНКУ РУБЕНСА. «ФАСАД ИЕЗУИТСКОЙ ЦЕРКВИ В АНТВЕРПЕНЕ». Ок. 1650.

Гравюра. Кабинет гравюр,
Амстердам

Новый, поразивший современников «мраморный храм» иезуитов, ныне церковь Святого Карла Борromeо, был построен по проекту архитектора Питера Хейссенса, который в рисунке фасада ориентировался на главный храм ордена иезуитов — базилику Иль-Джезу в Риме. В украшении этого первого в Антверпене подлинно барочного сооружения принимал участие Рубенс, выполнивший не только декорацию интерьера, но и рисунки для скульптурного декора фасада.



РЕПРОДУКЦИОННАЯ ГРАВЮРА



ПОРТРЕТ ШАРЛЯ ДЕ ЛОНГВАЛЯ.

1621. Гравюра. Дом Рубенса, Антверпен. Памятный лист с портретом графа де Бюка, Шарля де Лонгваля — военачальника испанских войск во Фландрии был исполнен в мастерской Рубенса вскоре после гибели полководца во время штурма крепости Нейзоль в Венгрии. Обычно образцами для гравиров мастеров Рубенса служили либо живописные композиции, выполненные мастером специально для перевода в гравюру, либо гризайлевые рисунки, исполненные его учениками по живописным произведениям.

1619 год, июль. Получение Рубенсом привилегии на эксклюзивное печатание гравюр со своих картин во Франции.

1620 год, март. Рубенс получает «акт запрещения членов Генеральных Штатов», соответствующий привилегии на продажу гравюр со своих картин по всей Голландии.

Наряду с живописными полотнами Рубенса, поклонников творчества художника привлекали гравюры, выходявшие из его мастерской. Рубенс смог быстро оценить значение более доступной по цене репродукционной гравюры как наилучшего средства для популяризации своих работ и дополнительного источника доходов. Он основал целую школу художников-гравиров, которые воспроизводили его произведения в гравюрах на меди и дереве. По всей Европе коллекционеры стремились заполучить эти «репродукции» с новых полотен мастера. Чтобы предотвратить любые возможные искажения их работ при неконтролируемом воспроизведении, Рубенс настойчиво добивается «привилегий» — исключительного права на печать и продажу гравюр с собственных картин. Он пристально наблюдал за неукоснительным исполнением поставленных задач граверами мастерской, лишая их той свободы, которой пользовались его подмастерья-живописцы.

ПОРТРЕТ ШАРЛЯ ДЕ ЛОНГВАЛЯ.

1621. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

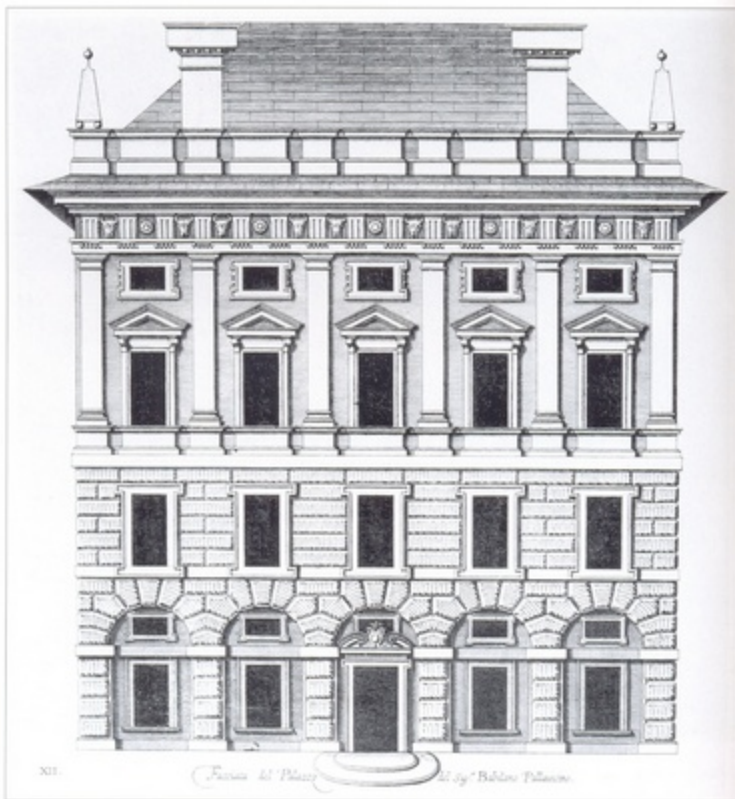
Как и на гравюре, живописный портрет изображает погибшего героя в латах, с шарфом главнокомандующего через плечо и орденом Золотого руна на груди. Изображение графа заключено в овальное обрамление из лавра и дубовых листьев, указывающих на его военные и гражданские доблести. По сторонам можно видеть аллегорические фигуры Согласия, скорбящего об утрате, и Силы, попирающей ногами Раздор и Зависть. За ними крылатые богини Победы протягивают имперскому орлу державу, символ власти, и пальму мира. Божества рек и городов в нижней части олицетворяют завоеванные земли. В центре у алтаря можно видеть траурный символ — два потухших факела.

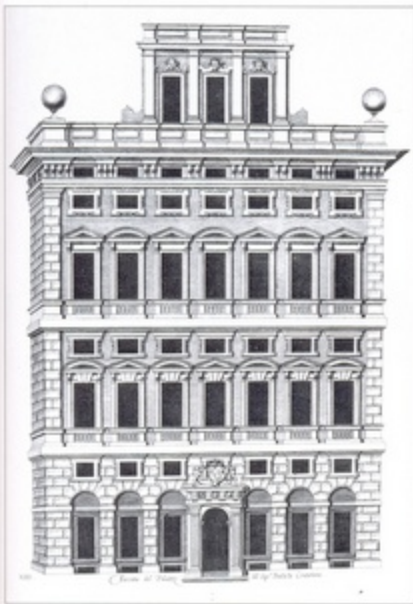


«ПОЛЕЗНОЕ ДЕЛО ДЛЯ ОБЩЕГО БЛАГА ВСЕХ ЗЕМЕЛЬ»

Творчество Рубенса дает толчок к обновлению не только фламандской живописи и гравюры, его влияние прослеживается и в области архитектуры. Стремясь привить современникам вкус к антикизированным формам архитектуры, художник впервые издает в 1622 году альбом гравюр в двух томах (исполнены Николасом

Рейкмансом) с изображением дворцов Ёнуи (старинные дворцы — 72 листа, современные дворцы — 67 листов). В них Рубенс, используя зарисовки и обмеры, привезенные из Италии, дает подробное описание, планы, фасады и профили в продольном и поперечном разрезах этих доселе «невиданных» фламандцами сооружений.





ПАЛАЦЦО БАБИЛЬЯНО

ПАЛЛАВИЧИНО. Ок. 1650. Гравюра.

Дом Рубенса, Антверпен

В предисловии к этому заслужившему большую популярность у современников изданию Рубенс писал: «В наших краях все более стареет и выходит из употребления тот архитектурный стиль, который называется Варварским, или Готическим, и взамен ему некоторые изобретательнейшие умы вводят истинную симметрию в архитектуре, соответствующую правилам древних — греков и римлян, к whence великолению и украшению отечества... Выпуская в свет чертежи некоторых дворцов великолепного города Генуи, собранные мною во время путешествия в Италию, я сделаю полезное дело для общего блага всех земель, лежащих на север от Альп. Генуэзская республика состоит из дворян, и их дома более приспособлены для многочисленной семьи благородного частного лица, нежели для двора абсолютного монарха».



ПАЛАЦЦО БАТТИСТА ЦЕНТУРИОНЕ.

Ок. 1650. Гравюра. Дом Рубенса, Антверпен

Фасады богатых палаццо генуэзских вельмож, скрывающие за собой высокие двухсветные залы, щедро декорированы архитектурными элементами, заимствованными из арсенала классического зодчества, которое так привлекало Рубенса.

ЦЕРКОВЬ САНТА-МАРИА

ДИ КАРИНЬЯНО. Ок. 1650. Гравюра. Дом

Рубенса, Антверпен

Расширение деятельности ордена иезуитов за пределы Апеннинского полуострова принесло в церковную культуру Европы итальянские вкусы, олицетворявшие мощь отвошедшего свои позиции католицизма. Отныне колонны и пилястры, порталы с треугольными фронтонами, полукруглые арки и свода становятся распространенными архитектурными элементами в облике новых соборов Фландрии. Возможно, образ этой генуэзской церкви был использован художником в работе над антверпенской церковью иезуитов.

РИМСКАЯ ИСТОРИЯ

Среди увлечений Рубенса едва ли не первое место занимали античные геммы: италики — резные камни с углубленным изображением и камен — с выпуклым изображением, имевшие различное назначение — амулетов, печатей, знаков собственности и просто украшений — были широко распространены в древневосточном и античном мире. Для художников эпохи Возрождения и барокко рисунки гемм всегда служили ценным источником в изучении искусства и культуры древности.

И сами резные камни, отпечатки и рисунки с них были для Рубенса самыми желанными приобретениями.

Они служили объектами коллекционирования и обмена между художником и его друзьями, большими знатоками античности — Яном Каспаром Гевартсом и Никола де Пейреском.

В начале 20-х годов Рубенс совместно с Пейреском задумал издание гравюр с античных гемм. К сожалению, полностью оно осуществлено не было, однако в связи с его подготовкой под руководством Рубенса были выполнены гипсовые и восковые отливки гемм, принадлежавших самому художнику и другим антверпенским коллекционерам, а также составлены подробные комментарии к ним.



ТИБЕРИЙ И АГРИППИНА. 1614.

Национальная галерея, Вашингтон

Большая камея с изображением императора Тиберия и супруги Германика Агриппины Старшей — пример распространенных античных гемм с двойным портретом.

Такие оригинальные картины, воспроизводящие рисунки на камнях и написанные в тех же красках, что и камень, Питер Пауль Рубенс исполнял в качестве приятных подарков только для своих близких друзей. Живописные полотна и гравюры Рубенса с изображением на геммах, высоко ценились и собирались самыми известными людьми и просвещенными эстетам того времени.

«Ничто в жизни не восхищало меня так, как геммы, присланные Вашей Милостью. Они кажутся мне вещами драгоценными и превосходящими все мои желания...».

**Из письма Рубенса Н. де Пейреску
Гауди ди Баньо. Антверпен, 1623**



ГЕММА ТИБЕРИЯ. 1622. Гравюра.

Городской кабинет гравюр, Антверпен

Так называемая «Гемма Тиберию», а точнее гемма с изображением «Триумфа Германика» была найдена де Пейреском в ризнице королевской церкви Сент-Шапель. Она вызвала большой интерес Рубенса, который выполнил с нее рисунок, гравюру и картину гризайлью. Германик, римский полководец начала

I века н. э., прославился своими победоносными походами на германские племена за Рейн. Его популярность достигла такого размаха, что наступательные действия на германцев были прекращены по инициативе приемного отца и дяди Германика — императора Тиберию, овацтовавшегося за свой трон. Вскоре Германик был направлен в Сирию, где погиб при загадочных обстоятельствах.

РУБЕНС-ПОРТРЕТИСТ

Наряду с парадными официальными портретами, которые Рубенс писал по заказам знати, а также для последующего использования их в грандиозных декоративных циклах, мастер создавал и портреты близких ему людей.

К числу таких произведений относится эрмитажный «Портрет камеристки инфанты Изабеллы». В образе

девушки исследователи не без основания видят портретные черты старшей дочери художника Клары Серены, умершей в 1623 году в двенадцатилетнем возрасте. Название картины связано с сохранившейся надписью, сделанной чужой, не Рубенса, рукой на подготовительном рисунке из венской Альбертины, которая гласит: «Камеристка инфанты в Брюсселе».



ЭТЮД ГОЛОВЫ ДЕВОЧКИ (КЛАРА СЕРЕНА РУБЕНС).

Нач. 1620-х гг. Собрание

«Лихтенштейн», Вайду

(Княжество Лихтенштейн)

Один из многочисленных портретов дочери Рубенса, выдающий физиономическое сходство модели эрмитажной картины с Klarой Сереной.

ПОРТРЕТ КАМЕРИСТКИ ИНФАНТЫ ИЗАБЕЛЛЫ.

1623–1625. Государственный

Эрмитаж, Санкт-Петербург

Живописный портрет, скорее всего, был написан скорбящим отцом уже после смерти девочки. Здесь она выглядит несколько старше, и по сравнению с рисунком ее облик кажется нам несколько идеализированным – возможно, Рубенс вложил в этот портрет свою несбывшуюся мечту о том, в какую красавицу, повзрослев, могла бы превратиться его дочь. Главным достоинством камерных портретов сам художник видел передачу «неуловимой духовности», присущей человеку. Художник целиком сосредоточивает свое внимание на нежном личике девушки, обрамленном жестким крахмальным воротничком, словно олицетворяющим строгие правила придворного этикета.



1623 год. От чумы умирает единственная дочь Рубенса Клара Серена.
1624 год, 20 июня. Умирает супруга Рубенса Изабелла Брандт, вероятно, от чумы.



ПОРТРЕТ КОРОЛЕВЫ МАРИИ

МЕДИЧИ. 1622. Прадо, Мадрид

На портрете Рубенса Мария Медичи представлена в пышном платье с великолепным кружевным воротником, который оттеня-

ет карнацию открытой груди, шеи и лица Марии. Внимание зрителя привлекает надменное и капризное лицо коронованной особы, дурной нрав, жестокость и тщеславие которой были хорошо известны.



СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА. 1624–1625.

Национальная галерея, Лондон

Очаровательная героиня портрета, само воплощение свежести и юности. Сусанна Лунден — девушка из семьи антиверпенского

кушца, старшая сестра будущей жены художника Елены Фюрмен. В портрете привлекает красота самой модели и ее великолепного наряда. Мастер облачает даму в блестящий шелк, мягкий бархат и прозрачную вуаль.



ПАУЛЬ ПОНЦИУС - ПОРТРЕТ ГЕВАРТСА. Ок. 1630. Гравюра Ян Каспар Гевартс — филолог и юрист, секретарь Антверпена и большой знаток античности, постоянный корреспондент Рубенса и воспитатель его старшего сына Альберта, изображен в своем кабинете, за работой. Гравюра исполнена Понциусом по картине Рубенса.



ПОРТРЕТ ГРАФА ЭРУНДЕЛА.

Ок. 1629 – 1630. Рисунок, Художественный институт Кларка, Вильямстоун (США)
Свои подготовительные и самостоятельные рисунки Рубенс исполнял с необыкновенным умением и виртуозностью, с поразительной легкостью принося в них эффекты живописного произведения. В этих почти воздушных зарисовках нет ничего от тех идущих, измерительных штудий, какими были рисунки мастеров эпохи Возрождения, столь уважаемых и чтимых Рубенсом. Недаром современники говорили о художнике, что умение рисовать было даровано ему самой природой, а не добыто с помощью линейки и циркуля. В быстром рисунке, почти мгновенном наброске, состоящем всего из нескольких штрихов, художник мастерски передает характерные черты своего героя.

«Заручиться согласием Рубенса считалось, наверное, большой честью для портретируемого, потому что его работы оставляют такое впечатление, что он писал портреты только избранных, выдающихся людей. Как правило, Рубенс изображает их в момент полного спокойствия, его модель, как и сам художник, должна находиться в состоянии обычного ровного настроения; здесь не встретишь ничего случайного, показного, зато характер и содержание духовной жизни выражены с полной силой. Возможно, что на портрете они получались значительнее, чем были в жизни, и причина этого заключается в превосходстве высокого искусства и в красоте живописных средств».

Я. Буркхардт. «Рубенс», 1898



ПОРТРЕТ ГРАФА ЭРУНДЕЛА. 1629.

Национальная галерея, Лондон

Томас Хауард, граф Эрундел — выдающийся английский государственный деятель, полководец, был известен на всю Европу как крупный коллекционер антиков, в том числе произведений древнегреческого искусства. Художника интересует прежде всего внутренний мир портретируемого, а не его положение, на которое намекает разве что орден Подвязки на груди графа. Рубенс неоднократно писал портреты самого Эрундела, его супруги и других членов семьи. Возможно, и лондонский портрет должен был стать парным.

«Портрет — это единственный жанр, в котором Рубенс выступил как непосредственный наследник великой нидерландской традиции...

Кроме того, в Италии Рубенс познакомился с Тицианом и другими венецианцами, да и сам он... был близок к тому, чтобы сделаться первым портретистом Генуи, а может быть, и всей Италии».

Я. Буркхардт.
«Рубенс», 1898

1629 год, 27 апреля.

По высочайшему указу короля Испании Филиппа IV Рубенс получает грамоту на занятие должности секретаря Тайного совета в Южных Нидерландах. Эта должность была дарована художнику «пожизненно и с условием, что когда его старший сын достигнет возраста и способностей для исправления этой должности, а Рубенс пожелает от нее отказаться, то соответствующим указом должность будет передана от одного к другому».

САД ЛЮБВИ

Вернувшись из Англии, Рубенс в 1630 году женился вторым браком на 16-летней красавице Елене Фоурмен, младшей дочери богатого торговца шпалерами Даниэля Фоурмена.

Рубенс постепенно отходит от дипломатической деятельности. Его все меньше привлекают официальные заказы на исполнение монументально-декоративных произведений. Отныне они становятся скорее исключением, чем правилом, и в этих случаях Рубенс прибегает к помощи

САД ЛЮБВИ. 1630-е гг. Прадо, Мадрид

В картине «Сад любви» Рубенс обращается к так называемой галантной тематике, прославляющей ритуалы ухаживания и любви, словно превосходящая творчество Ватто и художников рококо. Картина написана в период жизни Рубенса, отмеченный счастьем, которое принесла ему любовь юной супруги. Именно ее портретные черты угадываются в облике одной из дам в центре композиции. В качестве фона художник избирает прекрасный парк (каким и должен быть парк любви), украшенный фантастическими гротами, портиками и статуей Венеры. А множество шаловливых амуров погружают как героев картины, так и зрителя в радостную и гармоничную атмосферу любви.

Художник изображает изысканное времяпрепровождение светского общества. Кавалеры и дамы ведут неторопливые беседы, обнимаются, прогуливаются по саду или просто непринужденно сидят на траве. Внимание зрителя привлекает центральная группа, занятая предстоящим наказанием амура, который, очевидно, «неудачно» задел своей стрелой одну из присутствующих здесь дам. Нашкодивший амур прячется в коленях ее подруги, которая шуточно удерживает занесенную руку якобы разгневанной «страдалницы».



мно отходит от действительности. Его искажают официальные монументальные произведения. Но в этих произведениях, как правило, и в этих произведениях к помощи

своих учеников, для которых он исполняет эскизы будущих полотен.

Основная часть картин Рубенса того времени написана им для себя, не по заказу и не для продажи. Как правило, это портреты его близких — жены и детей, пейзажи и картины на мифологическую тематику.

Из произведений Рубенса уходит то парадно-репрезентативное начало, которое было присуще его творчеству 1620-х годов.

Восприятие художника становится тоньше, в свои работы он вносит оттенки глубоко личного, интимного переживания.



СЧАСТЛИВЫЙ «КОРОЛЬ ЖИВОПИСЦЕВ»

Личное счастье любого человека всегда радует близких ему людей. Удачная женитьба, семейное благополучие и рождение детей такого человека как Рубенс, отразившись в твор-

честве великого фламандца, и в последующие века продолжали и продолжают волновать людей, имеющих возможность соприкоснуться с наследием этого «короля живописцев».

«Я решил снова жениться, потому что не чувствовал себя созревшим для воздержания и безбрачия... Я взял молодую жену, дочь честных горожан, хотя меня со всех сторон стремились убедить сделать выбор при Дворе, но я испугался порока знати — гордыни, особенно свойственного этому полу. Я хотел иметь жену, которая бы не краснела, видя, что я берусь за кисти, и, сказать по правде, было бы тяжело потерять драгоценное сокровище свободы в обмен на поцелуй старухи».

Из письма Рубенса Н. де Пейреску Гауди ди Баньо, 1634

1630 год, 6 декабря. Бракосочетание Питера Пауля Рубенса и Елены Фоурмен.

1632 год, январь. Рождение дочери Клары Иоанны.



**ПОРТРЕТ ЕЛЕНА ФОУРМЕН
В СВАДЕБНОМ ПЛАТЬЕ.**

1630–1631. Старая пинакотекa, Мюнхен

Во внешнем облике юной Елены воплотились идеальные представления художника о женской красоте. Образ этой женщины, полной, белокожей, с мягкими светлыми волосами и большими голубыми глазами, наложил отпечаток на все творчество художника в последние годы жизни. Это отразилось, помимо ее портретов, в картинах на «историческую» тематику, героинь которых художник писал под впечатлением от своей горячо любимой супруги.

**ПОРТРЕТ ЕЛЕНА ФОУРМЕН
С ДЕТЬМИ (КЛАРОЙ
ИОАННОЙ И ФРАНСОМ).**

1636–1637. Лувр, Париж

Портреты молодой супруги и маленьких детей художника дышат бесконечной любовью их создателя. Все они проникнуты атмосферой семейного благополучия, супружеской любви и родительского счастья.







ПРОГУЛКА. Ок. 1630, Старая пинакотекка, Мюнхен

В картине «Прогулка» в качестве героев Рубенс изображает самого себя, свою молодую супругу и старшего сына от первого брака в саду собственного дома.

1635 год, апрель. Рождение дочери Изабеллы Елены.

1637 год, февраль. Рождение сына Питера Пауля.

ПОРТРЕТ ЕЛЕНА ФОУРМЕН.

Начало 1630-х гг. Королевский музей изобразительных искусств, Брюссель
Друг Рубенса Ян Каспар Гевартс, филолог и юрист, откликнулся на женитьбу художника одой «На брак благородного и прославленного мужа, господина Петра Павла Рубенса... вступающего в желанный союз, и многостойной девицы Елена Фурмен, наделенной несравненной добродетелью и красотой». Гевартс (знарок античности, он подписан на латинский манер: Геварций) радуется за своего великого современника, который «ныне владеет Еленой... что далеко превзошла древней Елены красу».



АНТУАН ВАТТО. «БЕСЕДА В ПАРКЕ». 1715–1718. Картинная галерея, Дрезден

АПОФЕОЗ КОРОЛЯ

Слава Рубенса-декоратора привлекает многих европейских монархов, которые наперебой приглашают уже немолодого художника работать к своим дворам. Поступает приглашение и от английского короля Карла I, который после заключения мирного договора между Испанией и Англией в 1630 году, во многом явившегося результатом многотрудных усилий Рубенса-дипломата, наконец может себе позволить, не опасаясь политических интриг, об-

ратиться к Рубенсу-живописцу с заказом. Переговоры с художником об украшении plafонами нового дворца — Банкетный-Хауса пожеланные Иакова I, отца нынешнего короля, начали вести еще в 1621 году, однако реальностью этот заказ мог стать лишь теперь. Тема прославления царствования Иакова I решена Рубенсом в подчеркнуто торжественном, праздничном ключе. Так же, как и его итальянские коллеги, художник словно стремится разрушить архитектурную плоскость потолка, создавая иллюзию реальности происходящего в небесах.



АПОФЕОЗ ИАКОВА I. 1630–1634.

Эскиз. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Эрмитажный эскиз центральной картины плафона отличается от окончательного варианта прямоугольным форматом, смененным позднее на овальный, и незначительными деталями. Сегодня он дает представление о замысле художника даже лучше, чем сам плафон, который хотя и существует до сих пор на первоначальном месте, сильно пострадал от сырости и неумелых реставраций, в значительной степени искаживших первоначальный живописный слой. Апофеоз английского короля представлен в уже традиционном для Рубенса аллегорическом духе. Иаков I в пурпурной мантии и скипетром в руках, указывающими на божественное происхождение его власти, восседает на облаках, поддерживаемых земной сферой. Короля возносят на небо аллегорические фигуры Справедливости, Религии и Веры. Крылатые гении возлагают на царственную голову венок из лавровых листьев, намекая на военные подвиги короля. А в облаках стремительно движется целый сонм ангелочков, трубящих о славе короля и несущих ему корону, державу и пальмовые ветви.

АПОФЕОЗ ИАКОВА I. Фрагмент



1630 год, 21 февраля. Рубенс возведен в рыцари английским королем Карлом I. При этом художник получил от короля в дар великолепный перстень, цепь с бриллиантами и шпалу с эфесом, украшенным драгоценными камнями.

ДЕКОРАТОР

В 1634 году в бельгийские провинции прибывает преемник умершей в предыдущем году инфанты Изабеллы кардинал Фердинанд Австрийский, брат короля Испании Филиппа IV. По случаю «триумфального въезда светлейшего принца» в Антверпене были устроены торжественные празднества, оформление которых поручили Рубенсу и его мастерской. Рубенс руководит созданием серии построек, украшавших город на пути следования нового наместника.



**ТЕОДОР ВАН ТЮЛЬДЕН
ПО ЭСКИЗУ РУБЕНСА.
ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ КНИГИ
«ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ВЪЕЗД
ПРИНЦА ФЕРДИНАНДА».**

Ок. 1634. Гравюра

На фронте ворот видно изображение Филиппа IV, Короля Испании и обеих Индий, Государя Бельгии.

Традиция торжественного приема сюзерена сложилась в Нидерландах в эпоху Средневековья. Этот старый феодальный обычай имел целью получения городами от нового властителя льгот и привилегий.

В 1599 году, когда праздновалось прибытие эрцгерцога Альберта и его супруги Изабеллы, Рубенсу уже довелось принимать участие в подобных работах. Все постройки, предназначавшиеся только на время проведения праздника, сооружались из дерева, так как казне города, истощенной многолетними войнами, на сооружения более основательных декораций не хватало средств. В основном это были триумфальные арки, через которые двигалась процессия, с обеих сторон украшенные живописью и скульптурой, а также расписные щиты — своеобразный вариант плоских декораций, предназначенные для рассматривания с одной стороны.

Составлением подписей и эпиграмм, а также разработкой программы всего комплекса сооружений занимался известный филолог и юрист, большой знаток античности, секретарь города и друг Рубенса — Ян Каспар Гевартс. Его перу принадлежит литературное описание праздника 1635 года, впервые изданное в 1641 году с офортами Теодора ван Тюльдена, гравированными по оригинальным эскизам Рубенса. В этой книге автор не только подробно излагает смысл изображений, но и рассказывает, откуда были заимствованы те или иные элементы аллегорического языка декораций.

После окончания праздника самые красивые картины и скульптуры были подарены наместнику, а декоративные сооружения бесследно исчезли. Сегодня составить представление об их величии мы можем лишь по гравюрам и сохранившимся эскизам Рубенса.



**АПОФЕОЗ СВЕТЕЙШЕЙ ГОСУДАРИНИ
ИЗАБЕЛЛЫ КЛАРЫ ЕВГЕНИИ,
ИНФАНТЫ ИСПАНСКОЙ И ПР.**

1634. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

«Божественная Изабелла сидит на облаках, облаченная в платье Священного Ордена Святой Клары. Рядом с нею фигура женщины с тремя младенцами, изображающая... Любовь Материнскую, каковую обнимала Белгов Светлейшая Изабелла... Две Матроны, одетые в траурные одежды;

одна из них Печаль, или Оплакивание, другая, коленопреклоненная на лежащем под нею Льве, представляет Бельгию, которая, воздев руки к небу, умоляет о помощи Изабеллу, свою Покровительницу. Та же, обратив лицо к Бельгии, рукой указывает на Светлейшего Принца Фердинанда как на защитника и утешителя Белгов в их долгих бедствиях». (Описание картины здесь и далее заимствовано из книги «П. П. Рубенс. Письма, документы, суждения современников», Перевод К. Егоровой.)



**БЛАГОПОЛУЧНОЕ ПРИБЫТИЕ
ИНФАНТА ФЕРДИНАНДА
В НИДЕРЛАНДЫ. 1634.**

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Каспар Давид Фридрих в книге «Торжественный
въезд Силейского Принца Фердинанда
Австрийского в Антверпен в 1635 году»

отмечает: «Изображен Государь в коротком военном плаще, подъезжающий на коне по простертым трупам врагов. Правую руку как Миротворец он протянул к Бельгии, которая, склонив голову, увенчанную Башнями, поздравляя и приветствуя, преклоняет колена перед Государем...»



ХРАМ ЯНУСА. 1634. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В эпоху античности римский храм Януса, двуликого бога, которому были известны и прошлое и будущее, был закрыт в мирные времена. Его двери открывали только в войну. Д. П. Беллори, в своих «Жизнеописаниях современных живописцев, скульпторов и архитекторов» писал: «Посередине фасада на картине была изображена открытая дверь храма, отсюда, разорвав свои цепи, выходил Гнев с повязкой на глазах, с мечом

и факелом в руках. Слева ему отворяла дверь богиня Раздора с волосами-змеями... Справа богиня Мира с кадUCEем закрывает другую створку двери; ей помогает Инфанта Изабелла Клара Евгения. В боковых интерколумниях изображены Жестокосердие в виде воина, который волочит за волосы мать с ребенком, Чума в виде закутанного в покрывало скелета с серпом и Голод — бледное высохшее существо с тяжело дышащим полуоткрытым ртом и змеиным хвостом...» Вверху на карнизе расположились Бедность и Плач.

КРЕСТЬЯНСКИЙ ТАНЕЦ

Крестьянские сцены Рубенса на первый взгляд кажутся данью уважения его великому предшественнику Питеру Брейгелю Старшему, художнику, который впервые на нидерландской почве обратился к

крестьянской тематике. При более тщательном изучении внимательный зритель улавливает еще один пример, на который оборачивался художник, — это знаменитые «Вакханалии» Тициана.

КРЕСТЬЯНСКИЙ ТАНЕЦ.

1635. Прадо, Мадрид

Художник изображает стремительный, словно вихрь, хоровод пляшущих фигур. Танец достигает кульминационного момента, возникает ощущение, что еще секунда — и цепочка разорвется, участники пляски с силой раскатятся в разные углы картины, подобно бусинам разорвавшегося ожерелья.

«Танцы» Рубенса, очевидно, обязаны Брейгелю тем головокружительно стремительным движением, которое захватывает участников танца. Однако в картинах Рубенса нет такого пристального внимания к деталям и той острой характерности крестьянских типов, какие были характерны для Брейгеля.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ.
«КРЕСТЬЯНСКИЙ ТАНЕЦ», Ок. 1567.
Музей истории искусства, Вена





ГАРМОНИЯ МИРА

Большую часть своих пейзажей Рубенс исполнил в 1630-е годы. В основном это картины, написанные «для себя». Как правило, в мотивах этих ланд-

шафтов угадывается одна и та же местность — окрестности Стен, купленного художником в 1630 году. В другой части пейзажей Рубенс обращается к итальянским видам и пасторальной тематике. В некоторых случаях он даже использует пейзажные рисунки Ти-



щина. Картины природы этих лет приобретают у Рубенса новую тональность. На место драматическому восприятию мира ранних пейзажей приходит сугубо ренессансная тема гармоничного сосуществования человека с окружающим его миром.

ПЕЙЗАЖ С ЗАМКОМ СТЕН. 1635–1637.

Национальная галерея, Лондон

Художник изображает причудливый ландшафт, в котором все движется и живет полной жизнью. Фигурки крестьян, выполняющих сельскохозяйственные работы, приносят в эти грандиозные сцены жанровую интонацию «трудов и дней».





ВОЗВРАЩЕНИЕ С ПОЛЕЙ.

Первая пол. 30-х гг. Галерея Уффици, Флоренция
 «Плоская равнина с видом Мехелена».

Не найдя ничего примечательного в самой форме, художник создал здесь столь тонкую

игру света, что это произведение привлекает всех, кто на него смотрит. (Описание пейзажей здесь и далее дано из книги Р. де Пилля «Беседы о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах». Перевод К. Егоровой.)





ПЕЙЗАЖ С РАДУГОЙ. Первая пол. 30-х гг.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
«Изображена радуга над чрезвычайно приятной гористой местностью. Фигуры очень хороши и самым тщательным образом исполнены. Это пастухи и пастушки с их овцами. В середине пастух, опираясь на локоть, беседует со своей пастушкой; она сидит

на земле, слегка прислонясь к его коленям, и, склонив голову, смотрит на беседующих крестьянина и крестьянку. Улыбка на ее прелестном лице ясно показывает, что ее внимание занято более тем, что она слышит, нежели тем, что она видит».

ПЕЙЗАЖ С РАДУГОЙ. Фрагмент

ДЕЛО МИРА

Великий художник Фландрии Рубенс был не только самым прославленным живописцем своего времени, но и удачливым политическим деятелем. Еще в 20-е годы он становится одним из самых активных участников дипломатических переговоров, которые будут занимать его время не меньше, если не больше, чем занятия живописью.

Основные усилия Рубенса, представителя брюссельского двора, были направлены на достижение мира между Испанией и такими странами, как Голландия (Республика соединенных провинций) и Англия, мира, давно ожидаемого и сулящего экономическое процветание жителям Южных Нидерландов — родины художника.

Результатом многочисленных дипломатических поездок, совершенных Рубенсом между 1627 и 1630 годами (тайных, например, в Голландию, и официальных в Испанию и Англию), стало заключение в 1630 году мирного договора между испанским королем Филиппом IV и английским королем Карлом I.

ПОСЛЕДСТВИЯ ВОЙНЫ. 1638.

Галерея Уффици, Флоренция

Рубенс писал Ю. Сустермансу, фламандскому художнику, заказавшему картину для герцога Тосканского: «Главная фигура — это Марс, который выходит из открытого храма Януса (который, согласно римским обычаям, в мирное время был запечат) и шествует со щитом и окровавленным мечом, угрожая народам великими бедствиями и не обращая внимания на свою возлюбленную Венеру, которая,



окруженная амурами и купидонами, сизится удержать его ласками и поцелуями. С другой стороны фурии Алекты, с факелом в сжатой руке увлечает Марса. Рядом с ней неразлучные спутники войны — Голод и Чума. На землю повержена ниц женщина с разбитой лютней, это — Гармония, которая несовместима с раздорами и войной. Мать с младенцем на руках свидетельствует, что изобилие, чадородие и милосердие страдают от войны, развратительницы и разрушительницы всего. Кроме того,



улицами, сидит
и плачет.
Ах, с факелом
Марс. Рядом с ней
ойны — Голод
и нищ женщины
Гармония, кото-
рой и войны.
их свидетельств
и милосердие
защиты
Кроме того,

там есть еще зодчий, упавший со своим
орудиями, ибо то, что мир воздвигает для
красоты и удобства больших городов, на-
силем оружия разрушает и повергает ниц.
Далее... Ваша Милость увидит на земле
под ногами Марса книги и рисунки; этим
я хотел указать на то, что война презирает
литературу и другие искусства. Там дол-
жен быть также развязанный пучок конной
или стрел с соединяющей их веревкой.
Связанные вместе, они служат эмблемой
согласия, равно как кадущий и оливковая

ветвь — символ мира; я изобразил их
лежащими тут же. Скорбная женщина
в траурной одежде, под разорванным
покрывалом, без драгоценностей и како-
либо украшений — это Еврона, которая
уже столько лет страдает от грабежей,
насилий и бедствий всякого рода, вредо-
носных для каждого из нас и потому не
требующих объяснения. Ее отличитель-
ный знак — земной шар, поддерживае-
мый ангелом или гением и увенчанный
крестом, символом христианского мира».

ТОРРЕ ДЕ ЛА ПАРАДА

Единственным крупным заказом, который Рубенс получил от испанского короля, был заказ на украшение недавно построенного под Мадридом охотничьего замка Торре де ла Парада. Декорация замка предполагала 63 картины на сюжеты «Метаморфоз» и 63 картины с изображением «охот», которые должны были исполнить Франс Снейдерс и Пауль де Вос. Полотна должны были располагаться

вплотную друг к другу и сплошь покрывать стены, исключая пространства над дверями и окнами, коридоры и лестничные площадки.

Большая часть полотен исполнена по эскизам Рубенса его подмастерьями и сотрудниками. В этих работах со всей полнотой выразился могучий эпический дар Рубенса-новостователя, раскрывающего перед зрителем увлекательный мир древних легенд.



ПАДЕНИЕ ФАЗТОНА. 1636. Эскиз.

Королевский музей изобразительных искусств, Брюссель

Фазтону — сыну бога солнца Гелиоса, однажды удалось уговорить отца позволить ему один день править солнечной колесницей. Однако испугавшись зодиакального Скорпиона, он не справился

с управлением и спустился слишком близко к земле, где начался пожар. Зевс был вынужден поразить Фазтона молнией. Традиционно история падения Фазтона воспринимается как аллегория безрассудства тех, кто стремится превзойти свои способности и дерзает тягаться с богами.



ПОХИЩЕНИЕ ГАНИМЕДА. 1636.

Прадо, Мадрид

Одна из немногих в цикле, картина была исполнена художником собственноручно. «Похищение Ганимеда» — парная картина к «Сатурну, пожирающему своих детей». Сюжет, разработанный Рубенсом, привлёк также внимание Рембрандта.

АПОФЕОЗ ГЕРАКЛА. 1636. Эскиз. Королевский музей

Апофеоз Геракла — обожествление героя — одна из самых популярных тем искусства барокко. У Рубенса Геракл возносится на небо в колеснице богини мудрости Афины.



ПРОИСХОЖДЕНИЕ МЛЕЧНОГО ПУТИ. 1636. Эскиз. Королевский музей

изобразительных искусств, Брюссель

Геракл — сын Зевса и смертной земной женщины, которая оставила его умирать в лесу, так как боялась гнева супруги Зевса Геры. Но Афина, покровительница Геракла, будто бы случайно привела к нему Гери и уговорила ту накормить брошенного на произвол судьбы младенца своим молоком, дающим бессмертие. Будущий герой так сильно укусил богиню за грудь, что ее молоко брызнуло на небо, где превратилось в галактику Млечный Путь.



ЧУДО ЖИВОПИСИ

В последнее десятилетие Рубенс пишет произведения на мифологическую и библейскую тематику и «для себя» и по заказу европейских монархов. В создаваемых художником женских образах, словно воплотилась вся та любовь, которую

он испытывал к молодой жене. Ее облик, как в зеркале, отразился в героинях полотен ее супруга.

Все эти картины — настоящее чудо живописи. Техника Рубенса становится еще тоньше, еще блистательнее, в работах 1630-х годов Рубенс достигает вершин мастерства. Красочные оттенки окончательно утрачивают локальную опреде-



«Рубенс несколько пренебрег правильностью форм, в них чувствуются формы женщин его страны».

Р. де Пиль. «Беседы о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах». Париж, 1677

В последние десятилетия Рубенс пишет произведения на мифологическую и библейскую тематику и «для себя» и по заказу европейских монархов. В созданных художником женских образах, словно воплощаясь вся та любовь, которую

в героинях познотел ее супруг.

Все эти картины — настоящие чужо живописи. Техника Рубенса становится еще тоньше, еще более татуальнее, в работах 1630-х годов Рубенс достигает вершин мастерства. Красочные оттенки окончательно утрачивают доказательную опрес-

в дуртов.

С помощью тончайших градаций цвета художнику удается создать впечатляющие глубокого пространства, наполненного золотым светом, и достичь эффекта прозрачной среды, в которую погружены все фигуры и предметы.

пного о жизни Рубенса, а также о замужестве испанского художника современности или четыре картины. Ах, братские Борхис! Неужели нести обещание в мифологический из стилизованного полюбил Габриэла Спаша и то что снится нападуют на ф



«Рубенс несколько пренебрег правильностью форм, в них встречаются формы женских его строил»

Р. де Ливу. «Беседа о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах». Париж, 1637

«По врожденному вкусу я более склонен писать отрывные полновы у каждого свой Адр: мой талант толков, что как бы нисколько не была ро, нообразно сюжетов, он еще ни разу не превращал моего искусства».

Из письма Рубенса к Гр

ленность и, подобно драгоценному перламутру, переливаются один в другой.

С помощью тончайших градаций цвета художнику удается создать впечатление глубокого пространства, наполненного золотым светом, и достичь эффекта прозрачной среды, в которую погружены все фигуры и предметы.

ДИАНА И НИМФЫ. 1639. Прадо, Мадрид

Картина относится к циклу, рассказывающему о жизни Геракла. Для этого цикла, заказанного испанским королем «великим мастерам современности», Рубенс исполнил четыре картины. Аллегорическое изображение борьбы Целомудрия и Распущенности облечено в мифологический сюжет, заимствованный из стихотворения римского поэта Публия Стация «Лес». Пан и его свита нападают на богиню Диану.



«По врожденному чувству я более склонен писать огромные полотна, чем маленькие вещицы. У каждого свой дар: мой талант таков, что как бы непомерна ни была работа по количеству и разнообразию сюжетов, она еще ни разу не превысила моего мужества».

Из письма Рубенса У. Трамбаллу. Антверпен, 1621







СУД ПАРИСА. Около 1636.

Национальная галерея, Лондон
Гомеровский сюжет о том, как юному пастуху Парису было суждено выступить судьей между богинями в споре за обладание яблоком с надписью «Прекраснейшей». Рубенс изображает как торжественный обряд. В картине Рубенса, полной сияющих красок, ничего не предвещает тех трагических последствий, которые повлечет за собой выбор Париса.

«Это радостная картина, и, хотя небо затуманено и служит темным фоном для фигур, облака отличаются приятностью оттенков. Сама природа не так прекрасна и правдива, как тела трех богинь, написанные с поразительной нежностью и свежестью... Это драгоценное творение, а выразительный и единый колорит достигает вершин искусства». (Роже де Пиль. «Описание картин из собрания герцога де Ришелье», Перевод К. Егоровой).



СУД ПАРИСА. 1638–1639. Прадо, Мадрид
 Роже де Пиль в книге «Описание картин из собрания герцога де Ришелье» отмечал: «Художник выбрал тот момент, когда богини скинули одежды и Меркурий знаком велит им приблизиться к их судье. Все три они изображены стоя, притом в различных поворотах, и каждую сопровождает ее символ. На переднем плане Юнона повернулась лицом к зрителю; она еще прикрывается снятым платьем, но готова выпустить его в нужный момент. Паллада стоит лицом, руки ее подняты над головой, как будто она снимает рубашку, а между нею и Юноной Венера кокетливо и уверенно приближается по знаку Меркурия... По другую сторону на травянистом пригорке сидит Парис в пастушеской одежде, небрежно вытянув одну ногу. Его задумчивое лицо и вся поза показывают, что в глубине души он очень озабочен предстоящим решением. Среди облаков скрывается богиня раздора...»
 Только Венера обращена лицом к Парису, и по восхищенному взгляду судьи становится понятно, что победа обеспечена той, которая обещает юному Пастуху любовь красавицы Елены Аргивской, той самой, чей побег от мужа станет причиной легендарной Троицкой войны.

ТРИ ГРАЦИИ. 1636–1638. Прадо, Мадрид
 На картине изображены три грации — Аглая, Ефросиния и Талия, юные богини, персонификация изящества и красоты. Художник подчеркнуто чувственно трактует обнаженное женское тело. Легкая вуаль, окутывающая тело одной из них, скорее подчеркивает эротический аспект изображения, нежели скрывает ее наготу от посторонних глаз. Композиция картины такая, что не встретивши ни одного одинакового ракурса, жеста, поворота головы. Рубенс словно изображает одну девушку с разных точек зрения. И в ее облике отчетливо угадывается Елена Фурмен, муза художника, олицетворяющая для него идеал красоты.

«“Суд Париса” закончен... По мнению всех художников, это лучшее из произведений Рубенса; там есть только один недостаток, причем невозможно было уговорить Рубенса его исправить, — это чрезмерная нагота трех богинь. Он говорит, что так нужно, иначе не видна будет сила живописи. Венера, средняя из богинь, — очень похожий портрет его собственной жены, а она, без сомнения, лучше, что здесь есть».

Из письма кардинала-инфанта Фердинанда испанскому королю Филиппу IV. Брюссель, 1639





БАКХ. 1636–1640. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург

Вакх Рубенса далек от привычного для европейского искусства понимания античности, как совершенного и недостижимого образца для подражания. В образе тучного Вакса нет ничего от прекрасного стройного юноши, какими обычно изображали богов древние.

Но в его облике чувствуется и что-то героическое, а сопровождающие Вакса пьянство и обжорство воспринимаются не как порок, а как своеобразное прославление изобильных даров природы. Известно, что для написания головы Вакса Рубенс использовал мраморный бюст римского императора Вителлия, известного любителя пиров.



BAKX. Фрагмент



ИТОГ...

Автопортреты последних лет и изображения самых близких Рубенсу людей словно бы подводят итог творчеству мастера. В последние годы художник живет уединенно, полностью оставив высший свет и отойдя от дипломатической деятельности. Тяжелая болезнь все больше мешала художнику работать, жестокие приступы подагры подолгу не позволяли Рубенсу засиживаться в мастерской. Однако творческая активность не покидала мастера до последнего дня.

1640 год, 30 мая. Рубенс скончался в результате сердечного приступа. Погребен в приходской церкви Святого Иоанна в капелле, которую «его вдова и дети выстроили для него и его близких».

1641 год, январь. Уже после смерти мужа Елена Фурмент родила дочь Констанцию Альбертину.

ШУБКА. 1638. Музей истории искусства, Вена
 Это самый интимный и самый лирический портрет жены, из всех, созданных Рубенсом. Она, полубоженная, открыто, не стесняясь, смотрит с картины на зрителя — взглядом, предназначенным супругу. Нежный тон ее тела с бархатистой матовой кожей, оттененный густым тяжелым мехом и яркой белозной ткани, передает зрителю глубоко личное, чувственное отношение художника к модели. «Шубка» — единственная картина Рубенса, которую он завещал жене и пожелал, чтобы после его смерти это полотно оставалась в ее частном владении, как память о счастливых годах супружеской жизни.

«Небрежно накинутая шубка, кончик тонкого белья, нейтральный фон, красный ковер на полу — все в исключительно собственноручном исполнении — подчеркивают совершенно изумительное тело и прекрасную голову, создавая настолько выразительный образ, что зритель перестает замечать и форму ног и толстые складки на коленях, совершенно не соответствующие канонам совершенной красоты».

Я. Бурхардт. «Рубенс», 1898



АВТОПОРТРЕТ СО ШПАГОЙ

ДВОРЯНИНА. 1638–1640.

Музей истории искусства, Вена

С полотна на зрителя смотрит пожилой, уставший человек. В его лице словно

отражается тот огромный большой жизненный опыт, который помог художнику достичь славы величайшего живописца Европы и заслужить прозвище «короля живописцев и живописца королей».

ВЕЛИКИЙ УЧИТЕЛЬ

Роль Рубенса в сложении национального искусства Фландрии поистине огромна. Мало того, что почти все более или менее значительные фламандские художники первой половины XVII века обучались или работали в его знаменитой мастерской. Само искусство Рубенса дало мощный толчок к обновлению всего фла-

мандского искусства — и скульптуры, и гравюры, и таких прикладных дисциплин, как шпалеры, роспись мебели, резьба по кости и дереву, чеканка, и, конечно же, живописи, причем не только в области «исторической» картины, но также в портрете, пейзаже, натюрморте и даже в жанровой живописи.

Творчество Якоба Йорданса, Антониса ван Дейка, Франса Снейдерса, Давида Тенирса Младшего и дру-



ЯКОБ ЙОРДАНС. «БОБОВЫЙ КОРОЛЬ».

1638. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Свою творческую карьеру Якоб Йорданс (1593–1678) начинает с изготовления картонов для шпалер. С 1617 года он в мастерской Рубенса, возможно, не как ученик, а как компаньон, участвовавший в исполнении многочисленных заказов мэтра. Именно у него Йорданс научился

великолепному мастерству композиции, яркому насыщенному колориту, а также широкой, свободной манере письма, далекой от тщательной выписанности работ нидерландских мастеров. К середине 1630-х годов Йорданс становится едва ли менее знаменитым художником, чем его великий учитель, после смерти которого именно к нему переходит слава «первейшего живописца Фландрии».

гих художников развивается в значительной степени в духе эстетики барокко, которая распространилась на самые разные виды искусства, благодаря Рубенсу, всевропейская слава и влияние которой были огромны.

В творчестве Йорданса наиболее прямолинейно выразилось то полнокровное, жизненное начало, присущее фламандской живописи. Художник создает на своих полотнах образы людей здоровых, энергичных и жиз-

нерадостных. В отличие от Рубенса и Ван Дейка, своих героев Йорданс, мастер «исторической» картины, находит не в аристократической, а преимущественно в народной и бюргерской среде. Художник изображает их такими, какие они есть на самом деле, без какой-либо идеализации. У Рубенса Йорданс научился великолепному мастерству композиции, воспринял от учителя насыщенный колорит, свободную манеру письма.



**АНТОНИС ВАН ДЕЙК
«ПОРТРЕТ ГЕНРИЭТТЫ
МАРИИ С КАРЛИКОМ
СЭРОМ ДЖЕФРИ
ХАДСОНОМ». 1633.**

Национальная галерея, Вашингтон

Примерно с 1617 года Ван Дейк (1599–1641) работает в мастерской Рубенса и вскоре делается его ближайшим помощником. Именно ему мастер доверяет написание самых ответственных частей композиции — фигур и лиц. За время обучения Ван Дейк настолько перенимает творческую манеру Рубенса, что порой бывает трудно различить руку двух мастеров.

Антверпенский художник Ван Дейк вошел в историю как один из самых блестящих портретистов. Портреты его работы — это целая галерея современников художника: знаменитых живописцев и ученых, разбогатевших бюргеров и аристократов, священников и королей, светских красавиц и детей.

На сложение стиля Ван Дейка, прежде всего, оказали влияние торжественные парадные портреты Рубенса, написанные им в Генуе и отличающиеся особой тщательностью написания лиц, богатых нарядов, пышного антуража.

Некогда камерный и интимный, жанр натюрморта под воздействием творчества Рубенса обретает в произведениях фламандских художников подлинно монументальное звучание и жизнеутверждающий характер.

Франс Снейдерс (1579–1657) проявил себя, как истинный последователь великого фламандца, пережив его творческую концепцию и великолепное живописное мастерство. В произведениях Снейдерса ярко от-

разилось то полнокровное и чувственное жизненное начало, которое было характерно для творчества его великого учителя.

Натюрморты Снейдерса — апофеоз земного плодородия, они сродни рубенсовским «вакханалиям». «Герои» этих композиций полны жизни, и потому само слово «натюрморт», в буквальном переводе означающее «мертвая природа», кажется для произведений Снейдерса не очень умест-



ФРАНС СНЕЙДЕРС. «ЛАВКА ДИЧИ».

1614. Музей Вальфаф-Рихарту, Кельн

Самой распространенной темой фламандского натюрморта были так называемые «лавки», «кухни» и «кладовые».

Столы в этих картинах ломятся от изобилия дичи, рыбы, фруктов и овощей. Испанские груды различной снеди громоз-

дятся на прилавках, заполняют собой корзины и ведра и даже лежат на полу, грозя вывалиться за пределы картины, словно им тесно в отведенных им границах рамы. У зрителя неизменно возникает впечатление, что все изображенное здесь — самое вкусное, самое ароматное, свежее и сочное.

ным. Яркие краски и сильные контрасты создают ощущение безграничной праздничности.

Не без влияния Рубенса фламандские художники обращаются к жанру «охоты». Снейдерс — прекрасный анималист, он создает великолепные сцены преследования и схватки диких животных с собаками. Те же мотивы в своем искусстве использовал его шурин художник Пауль де Вос (ок. 1596–1678), даже превзошедший

своего старшего коллегу в умении передавать движение и стремительность действия. Однако «Охоты» и Снейдерса и де Воса, по сравнению с картинами Рубенса, полными накала страстей и эмоций, кажутся более декоративными. Произведения Снейдерса и де Воса, именно благодаря своим декоративным качествам, всегда пользовались огромной популярностью как у современников мастера, так и в последующие столетия.



ПАУЛЬ ДЕ ВОС. «ОХОТА НА МЕДВЕДЕЙ».

1630-е Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Картины, изображающие животных или сцены охоты, заменяли более дорогие шпалеры с аналогичными сюжетами, популярные в Средние века и эпоху Возрождения. Де Вос мастерски передает разнообразные моменты движений животного, отражающие последовательные этапы борьбы. Его «Охоты» выдают прекрасное знание

повадок каждого зверя, острую наблюдательность и прекрасное декоративное чутье художника. Огромные подоты, изображающие сцены охоты, демонстрируют великолепное мастерство художника строить сложные многофигурные композиции. Это как раз та отличительная особенность фламандской живописи, которая, начиная с творчества Рубенса, постепенно становится плотью и кровью искусства этой страны.

РУБЕНС

Автор текста и составитель
Анастасия Юрьевна Королева

Редактор А. Чудова
Дизайн и компьютерная верстка О. Сергеевой
Корректор Т. Лебедева

Подписано в печать 04.02.2010.
Формат 84х108^{3/4}. Бумага мелованная.
Гарнитура NewBaskervilleC. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 13,44. Тираж 40 000 экз.
Изд. № 10-9776.

ЗАО «ОЛМА Медиа Групп»
129626, г. Москва, Проспект Мира, д. 102, стр. 12
Почтовый адрес: 143421, Московская обл., Красногорский район,
26-й км автодороги «Балтия», комплекс ООО «Вега-Дизайн», стр. 3
www.olmamedia.ru

Отпечатано в Китае