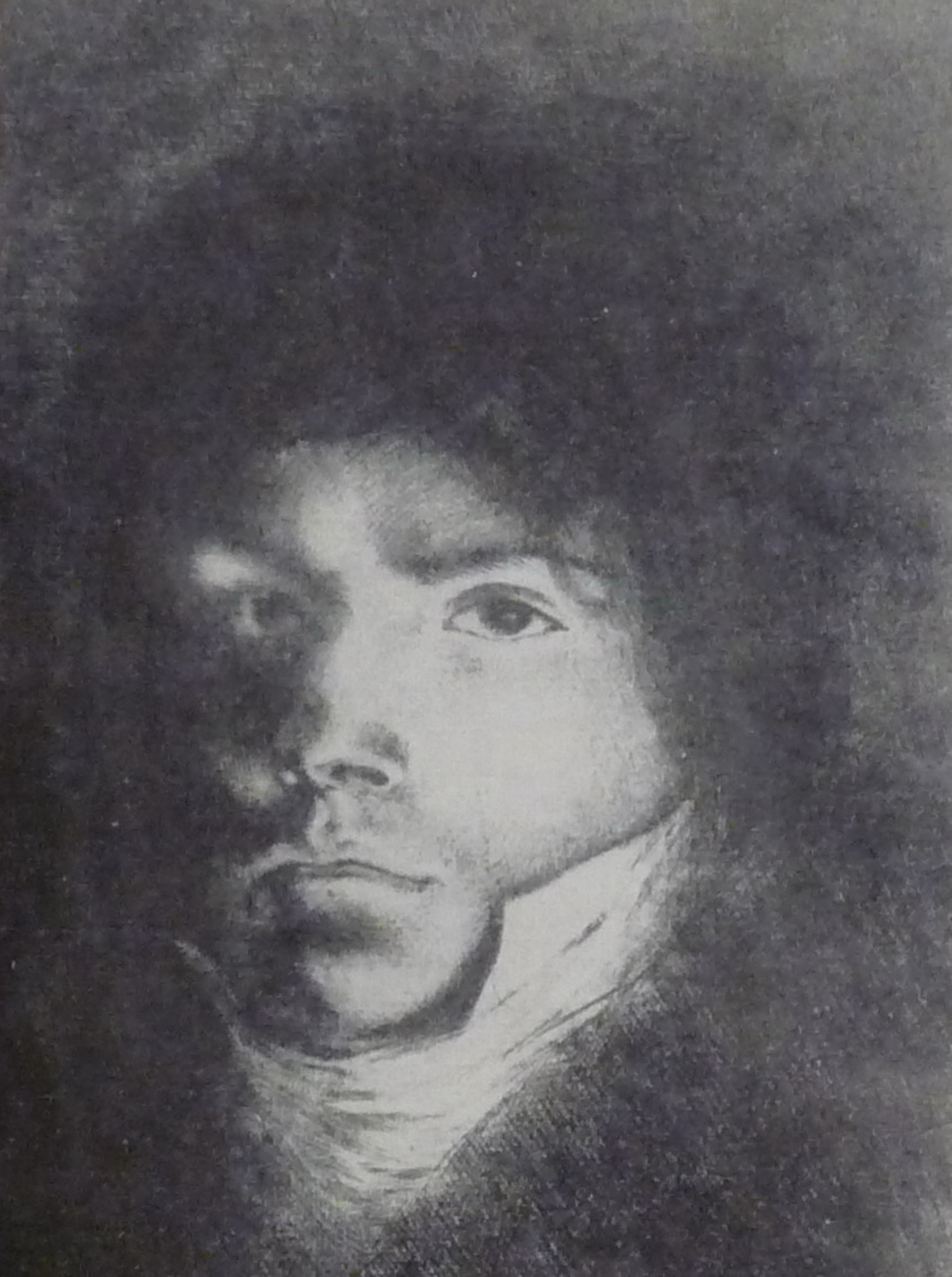
Эжен Делакруа



Л. А. Дьяков

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА 1973



Л. А. ДЬЯКОВ

ЭЖЕН ДЕЛАКРУА



С именем Делакруа, его новаторским, бунтарским искусством, связана целая эпоха романтизма во французской живописи XIX века. Романтизм — общеевропейское явление, захватывающее не только искусство, но и социологию, политэкономию, религию, философию, историю, — распространяется между 1794 и 1848 годами, между эпохой Великой французской буржуазной революции и буржузно-демократическими революциями середины XIX столетия.

Романтизм следует за классицизмом, сменяя его. Но этот процесс носит длительный и отнюдь не мирный характер.

В период Великой французской буржуазной революции классицизм играл прогрессивную агитационную роль. Его представляло творчество художника Луи Давида, который в своих картинах наиболее полно выразил идеи революции. В лучших своих произведениях этого времени — «Клятва Горациев», «Смерть Марата», «Клятва в зале для игры в мяч» — он обращался к античной тематике, изображая современников в виде античных героев, стремясь уподобить свою живопись древнеримской скульптуре. Отсюда симметричная композиция, равноголовие, преобладание рисунка над цветом, сухость и рассудочность — все это было оправдано замыслом, стремлением создать образы большого гражданского звучания, образы, перекликающиеся с героической современностью, лаконичные и понятные с первого взгляда. Отсюда торжество рационального начала в искусстве классицизма, акцент на выражении общественных идей. Герой революционного классицизма всегда активен и деятелен, лозунг его — разум.

К началу XIX века классицизм теряет свою революционную сущность. После революции, придя к своей цели, французская буржуазия перестала увлекаться древними республиканскими героями, и потому классицизм стал казаться ей холодным, полным условности. Исчезла его великая революционная душа, сообщавшая ему такое сильное обаяние, и у него осталось одно тело — совокупность внешних приемов художественного твор-

чества, ни для чего теперь не нужная, странная, неудобная, не соответствовавшая новым стремлениям, вкусам, порожденным новыми общественными отношениями — военно-деспотическим режимом в эпоху Наполеона, а затем, в период Реставрации, сложением капиталистических отношений во Франции.

В эпоху Наполеона ведущей становится живопись военно-историческая. Военным мотивам посвящается более половины произведений на современные темы. На выставке 1803 года насчитывалось около ста пятидесяти произведений, в которых фигурировал Наполеон, не считая портретов и батальных картин.

Ведущий художник этого времени А. Гро (1771—1833) в своих громадных полотнах стремился запечатлеть баталии Наполеона, изображая его в качестве «героя».

В эпоху Наполеона Давид продолжает обращаться к античным сюжетам. Но теперь античность для него — некое убежище от непонятной ему действительности.

Это отсутствие определенной исторической цели характерно для настроения крупнейших представителей французской культуры начала XIX века. И как реакция на увлечение античностью в период революционного классицизма, на ясность и рационализм просветителей появляется всеобщий интерес к средневековью.

В это время увлекаются «Поэмами Оссиана» — легендарного шотландского барда. Так, любимый художник Бонапарта — Жерар в 1802 году пишет картину «Оссиан вызывает призраков звуками своей арфы». Необычный сюжет, фантастический пейзаж, освещенный лунным светом, — все это создавало настроение тревоги и взволнованности и отличало картину Жерара от трезвых работ классицистов. Эмоциональность — новое качество в искусстве того времени.

Ученик Давида — Жироде (1767—1824) в своей поэме «Живопись» утверждал, что средневековые сюжеты столь же значительны и важны для искусства, как и античные. Апологетика

средневековья составляет главное содержание трактата Рене Шатобриана «Гений христианства» (1798). Шатобриан пытается здесь показать превосходство христианства над язычеством. Именно увлечение языческой античностью, по его мнению, привело Францию к революции. Теперь католическое средневековье объявляется «идеалом». По сути дела, Шатобриан выражает здесь идеи романтизма, вернее, одной его стороны, обращавшейся главным образом к средневековью во имя утверждения монархизма.

В это же время в эстетике возникает демократическое направление, которое представляет Стендаль. В трактате «История живописи в Италии» (1812—1816) Стендаль утверждает, что понятие прекрасного не может быть неизменным. Идеал, созданный древними греками, — идеал местный, исторически преходящий, а не вечный и абсолютный. Теперь условия жизни изменились, поэтому современному человечеству неизбежно предстоит создать новый идеал прекрасного, непохожий на античность. Главными особенностями этого идеала, по выражению Стендаля, должны быть энергия, пыл души, остроумие и одухотворенность. В эстетическом трактате «Расин и Шекспир» (1823) Стендаль выдвигает принципы нового искусства, определяет романтизм как искусство, идущее в ногу со своим веком. История искусства, по мнению Стендаля, — это вечная борьба между романтизмом и классицизмом, между настоящим искусством и эпигонством.

В предисловии к драме «Кромвель» (1827) В. Гюго, продолжая принципы Стендаля, утверждает, что каждой эпохе в истории человеческого общества соответствует своя художественная форма. В. Гюго требует творческой свободы для художника, отвергая деление на «высшие» и «низшие» жанры, единство места и времени, доказывает, что в действительной жизни уродливое и смешное существуют рядом с прекрасным и возвышенным, доказывает необходимость раскрытия связей человека с исторической эпохой.



1. Гренадер. 1816

Романтизм неоднороден по своей сущности. Ранние романтики, например Шатобриан и Жироде, обращаясь к средневековью и христианству, во имя торжества монархии отрицали буржуазное развитие, представляя, таким образом, реакционное направление в романтизме. Другая группа романтиков в своем творчестве отразила свое отрицательное отношение к действительности послереволюционного периода — периода господства буржуа, в их творчестве сказалось разочарование, порожденное буржуазной революцией и капиталистическим господством. Таким образом, эта группа образует прогрессивное направление в романтизме.



2. Элегантный юноша. 1816

Первым крупным произведением прогрессивного романтизма в живописи стала картина Т. Жерико (1791—1824) «Плот „Медузы“». Это полотно нанесло первый серьезный удар по классицизму. И современный сюжет и вихреобразная композиция, нарушающая все законы уравновешенного искусства классицизма, тревожное освещение, умение вызвать у зрителя ответные чувства, эмоциональную реакцию — все это было новым и неожиданным. Жерико сумел обобщить случайное событие — гибель фрегата — до масштабов исторической трагедии. Крупнейший историк Франции XIX века Ж. Мишле сказал о картине, что это Франция, потерпевшая крушение.

Дальнейшее развитие идеи прогрессивного романтизма получают в искусстве Делакруа.

Эжен Делакруа родился в апреле 1798 года в Шарантоне, близ Парижа, в семье дипломата. В 1805 году семья Делакруа перебирается в Париж. В этом же году Эжен поступил в Императорский лицей пансионером. Здесь он изучает латынь, получает первые уроки рисования, знакомится с классиками. В 1815 году, после окончания лицея, Делакруа поступил в мастерскую знаменитого Герена, бывшего ученика Давида.

В мастерской Герена, последователя классицизма, работали все будущие романтики: Теодор Жерико, братья Шеффер, Конье, Сулье. Здесь Делакруа мог видеть процесс создания «Плота „Медузы"» Жерико, именно здесь складывается его мировоззрение ниспровергателя канонов классицизма, формируется его представление об идеале современного искусства, говорящего новым языком, ярким и взволнованным. Именно в это время он записывает в своем дневнике, который станет для него необходимостью на протяжении всей жизни: «Ужасное в искусстве — такой же дар, как и грация». Иными словами, художник требует искусства страстного, активного, захватывающего зрителя силой чувств.

Именно таким стало первое крупное произведение Делакруа «Данте и Вергилий» (1822, Лувр). Картина была выставлена в Салоне 1822 года и сразу привлекла всеобщее внимание к молодому неизвестному художнику. Сюжет картины был заимствован из «Божественной комедии». Данте и Вергилий в лодке Флегия переплывают Стикс. Они приближаются к пятому кругу, их освещает зарево адского города Дис. В волнах адского озера бьются тела осужденных грешников. Одни в отчаянии хватаются за края ладьи, другие яростно впились зубами в дерево.

В этой картине отсутствуют подчеркнуто спокойные контуры, характерные для академических полотен. Художник стремится к многообразию типов, движений, характеров. Горячий



3. Карикатура. 1820-е гг.

темперамент самого живописца ощущается и в крутящихся волнах, как будто материализующих фигуры грешников, некоторые из них напоминают образы Микеланджело (женская фигура справа вызывает в памяти «Ночь» с гробницы Медичи). Беспокойно выделяются на мрачном фоне сам Данте в красной повязке и фигура Флегия в синей драпировке.

Своим динамизмом картина перекликается с полотнами Рубенса. Не случайно в это же время Делакруа выполняет ряд рисунков с панно Рубенса «Прибытие Марии Медичи в Марсель», а свободная копия маслом одной из наяд этого панно по своей экспрессии близка фигурам грешников в «Данте и Вергилии». А такой сложнейший для живописца мотив, как капли воды, стекающие с обнаженных фигур, был также найден в результате глубокого изучения художественных приемов Рубенса.

Это увлечение не случайно у молодого романтика. Не античные образы классицизма, а Рубенс с его бьющей через край энергией, темпераментом становится кумиром романтиков. Именно на Рубенса, считали они, следует опираться в поисках нового живописного языка XIX века. Делакруа меняет принцип композиции по сравнению с классицизмом. В его представлении возникает композиция в целом, и лишь потом он начинает разрабатывать частности, подчиняя их единству общего. Так, общая идея фигуры грешника с закинутыми за голову руками была навеяна персонажами картины Рубенса «Геро и Леандр». Расположение складок одежды Данте созвучно мраморной статуе Микеланджело «Рахиль». Голова поэта была написана со слепка его посмертной маски. Лицо Вергилия было взято Делакруа с античной монеты. Но темперамент художника, его мысль, идея самого замысла, объединяют эти фрагменты в единый, слитный образ.

Картина «Данте и Вергилий» сразу же привлекла внимание общественных кругов; так, критик из газеты «Конституционель» (это был А. Тьер) писал: «Никакая картина, по-моему, не раскрывает будущности великого художника так, как картина Делакруа, изображающая Данте и Вергилия в аду. Именно здесь виден могучий порыв таланта, оживляющий наши надежды, почти уже исчезнувшие. В трактовке фантастического сюжета заметна строгость вкуса. Само изображение, которое придирчивые судьи могли бы упрекнуть в недостатке благородства, необычно выразительно. Кисть — широкая и мощная, цвет — простой, сильный и резкий.

Делакруа бросает свои фигуры, изгибает их своевольно со смелостью Микеланджело и изобилием Рубенса. Эта картина напоминает работы великих мастеров, в ней видна дикая, естественная сила, которая движется по своему произволу. Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что Делакруа гениален. Пусть он идет вперед уверенно, пусть берется за огромные работы, необходимые такого рода таланту» [1].



5. Автопортрет. 1822



4. Данте и Вергилий. 1822

«Я решил написать для Салона сцену «Резни на острове Хиос», — записывает Делакруа 17 мая 1824 года в «Дневнике».

События, происшедшие на острове Хиос в сентябре 1821 года, потрясли всю Европу. Почти все население острова, даже не участвовавшее в войне, а только сочувствовавшее восставшим грекам, было уничтожено турками.

«Хиосская резня» (1824, Лувр) открывает цикл картин Делакруа, посвященных событиям современной истории, войне за независимость Греции. В это время на фронтах Греции сражалось много испанских, французских, русских, итальянских добровольцев. В европейских городах создавались комитеты и филантропические общества для сбора денежных пожертвований, оружия, одежды для вербовки волонтеров. Журнал «Восток», выходящий в Париже, в течение нескольких лет пишет почти исключительно о событиях в Греции.

Делакруа долго не мог остановиться ни на одном из своих замыслов. Акварели 1822 года «Грек в засаде» и «Эпизод войны между турками и греками» правдиво передают драматический характер войны. Появляется множество этюдов, постепенно подводящих к основным образам картины. Это — «Негр в тюрбане» (пастель), «Сирота на кладбище» — прообраз обезумевшей гречанки в картине, вылепленная сильной светотенью «Голова женщины», великолепные по экспрессии рисунки свинцовым карандашом и сепией, изображающие безумную старуху в капюшоне.

В первом эскизе композиции (акварель, гуашь, 1824, Лувр) сильно заметно влияние персидской миниатюры, которую Делакруа, кстати, копировал незадолго до этого. По-видимому, Делакруа вначале решает «Восток» изобразить «восточными» средствами. Но, сразу понимая всю искусственность этого метода, он отказывается от него. Внешняя декоративность не удовлетворяет художника. Не бутафория, а глубокое проникновение в национальные традиции Востока волнует его. Он штудирует книги по Востоку: «Анастаз, или Записки одного грека»,

«Письма о Греции и Египте» Савари, «История Египта при Мехмет-Али» Менжена, «Турецкие костюмы» Шейка, «Нравы и обычаи турок» Россе, «Поход Великого Султана» Меллинга [2].

В его этюдах встречаются многочисленные изображения греческих и турецких одеяний, как, например, этюд маслом «Два сулиотских костюма» (1824, Лувр).

Подобное отношение к «местному колориту» характерно для романтизма в целом. Об этом говорит В. Гюго в предисловии к драме «Кромвель»: «Местный колорит должен быть не на поверхности драмы, но в глубине ее, в самом сердце произведения, откуда он распространяется на поверхность сам собою, естественно, равномерно проникая во все уголки драмы, как сок поднимается от корня дерева в самый последний листок его» [3]. Делакруа пишет большую картину с пылом эскиза: «Признаюсь, что я работал со страстью. Я совсем не люблю рассудочной живописи. Теперь я вижу, что необходимо, чтобы мой беспокойный дух метался, переделывал, испробовал сотню приемов, прежде чем прийти к окончательному решению, потребность которого мучает меня в каждой моей вещи» [4].

И это подлинное волнение, передающееся зрителю, — новое качество искусства, которое открывает теперь романтизм.

Когда «Хиосская резня» была помещена в Салоне, Делакруа за несколько дней до открытия его переписывает картину под влиянием увиденных работ крупнейшего английского пейзажиста XIX века Джона Констебля. По словам П. Синьяка, Делакруа выбрасывает темные краски, заменяя их такими прекрасными, интенсивными и чистыми, как кобальт, изумрудная зелень и гарансовый лак.

«Подумать только, — вспоминал Делакруа впоследствии, — что «Хиосская резня» вместо того, что она есть, едва не осталась серой и тусклой картиной. О, я таки поработал эти пятнадцать дней, вводя самые яркие краски и вспоминая мой отправной пункт — капли воды в «Данте и Вергилии», которые стоили мне стольких поисков» [5].

Обращение Делакруа к Констеблю было не случайным. Констебль, учивший непосредственному восприятию природы, сразу стал близок романтикам Франции, искавшим опоры не в классических традициях, а в окружающей природе.

Впервые Делакруа один из эскизов Констебля видел в 1823 году. Об этом эскизе он говорит в «Дневнике» как об «изумительно свободной вещи». В июне 1824 года он видел на выставке три картины Констебля: «Вид в окрестностях Лондона», «Река Стур», «Воз сена». В свободной, «шероховатой» технике Констебля, в его богатой, интенсивной тональности Делакруа увидел широкие возможности для развития новой живописи.

М. Флоризон считает, что Делакруа переписал передний план картины, где в центральной группе можно увидеть, как поверх первоначального ровного слоя краски наложены частые короткие штрихи, близкие по манере «Возу сена» Констебля, придающие светоносность этой части картины.

Страшное зрелище возникает перед зрителем в «Хиосской резне». На громадной равнине, дымящейся от пожаров, согнана для расправы небольшая группа оставшихся в живых греков. Они брошены в пыль под ноги безжалостных янычар. Греки повержены, и художник убеждает в этом, подчеркивая резко спускающуюся линию, которая намечается от фигуры грека в феске, гневно сжимающего рукоять ножа, и затем ведет к обезумевшей старухе и к мертвой гречанке.

Это ощущение придавленности усиливается надменной фигурой турецкого офицера на вздыбленном коне, как бы топчущем греков.

Теперь историческая картина получила иное толкование. Здесь нет ни ложного пафоса академистов, ни красивых жестов их героев, ни «главного героя». Зритель захвачен правдой и убедительностью, которых достигает художник.

Композиция как бы разорвана надвое. Группа приближена к зрителю, холст срезан с обеих сторон, что усиливает напряженность всей сцены. Цвет не следует пассивно за формой, как

это было в картинах классицистов, а сам начинает играть одну из ведущих ролей, еще больше драматизируя изображенное событие. В этой картине Делакруа ставит одну из основных проблем романтизма — синтез совершенного и ужасного, прекрасного и безобразного.

В это время защитники идеала «чистой красоты» в искусстве, такие, как Энгр, заявляют, что необходимо избавить зрителя от сцен, изображающих казни, аутодафе, и им подобных. По мнению Энгра, не в этом заключается задача живописи. Искусство должно быть только прекрасным и учить только красоте. Делакруа понимает, что, только объединяя совершенное и ужасное, можно передать правду истории, как раз то, что кажется несовместимым защитникам классицизма. И мы видим в его картине и лежащего в пыли и крови умирающего грека, и посиневший труп женщины, и то, что казалось грубым нарушением канонов «чистого искусства», — разорванную композицию, яркие краски, темпераментный рисунок.

Появление картины было встречено горячим одобрением прогрессивной части общества. Перед картиной всегда толпилось много зрителей. Один обозреватель писал, что впечатление от картины было настолько сильным, что многие рыдали, потрясенные силой страстного шедевра Делакруа.

Интересно проследить, какие картины соседствовали в Салоне 1824 года с «Хиосской резней». Это «Людовик XIV и Филипп V» Жерара, «Марий в Карфагене» Копье (героев этой картины Стендаль справедливо называет двумя актерами, одержимыми трагическим пафосом и помышляющими лишь о том, как бы сорвать аплодисменты в партере), «Семейство Приама» Дежюина, «Камилл, поднимающий восстание против галлов, занятых взвешиванием выкупа, полученного ими от римлян» Дюпре и т. д.

Здесь же была выставлена картина Жака-Огюста-Доминика Энгра «Обет Людовика XIII» (Монтобан) — одного из самых ярких, талантливых и сложных, противоречивых художников



6. Резня на острове Хиос. 1824



XIX века. Энгр стремится создать искусство, обожествляющее идеальную красоту, которую он противопоставляет несовершенной реальности, искусство, полное олимпийского спокойствия среди жизненных бурь. Энгр, в отличие от Делакруа, хотел независимости, полной свободы от своего времени, ему казалось, что он обретет ее в античном искусстве эпохи Фидия или в искусстве эпохи Рафаэля.

В картине «Обет Людовика XIII» Энгр стремится соединить античность и средневековье. Людовик XIII — это как бы сам Энгр, дающий обет защищать чистое искусство. А сам образ мадонны как будто сошел с картин Рафаэля — «Сикстинской мадонны», или «Мадонны под балдахином», или «Мадонны ди Фолиньо». Это не простое заимствование, а художественный принцип — провозглашение верности заветам Рафаэля.

Салон 1824 года разделил живопись Франции на два враждебных лагеря. Это был своеобразный итог предшествующей многолетней борьбы в искусстве: в театре, литературе, живописи. Главой прогрессивного романтизма становится Делакруа, главой неоклассицизма — Энгр. Это уже видел Стендаль, писавший в своем отчете о Салоне 1824 года: «В этом году, лица, берущиеся судить о Салоне, разделяются на две весьма решительно настроенные партии... Критики из «Журналь де Деба» хотят быть классиками, то есть во всем брать за образец Давида... «Конститусьонель», со своей стороны, имеет смелость утверждать, что искусству должно быть предоставлено право сделать шаг вперед... Война уже началась»[6].

Отныне каждое выступление этих художников в Салонах напоминает баталию двух враждующих армий. И это наиболее яркое проявление борьбы классицизма и романтизма во французской живописи первой половины XIX века.

Английский театр, приехавший в Париж в 1823 году, пробуждает интерес романтиков к творчеству Шекспира, который

7. Резня на острове Хиос. Фрагмент



становится их кумиром. Именно в его творчестве видели теперь наиболее яркое воплощение «природы и страсти». Именно с этого времени во французском искусстве начинают всерьез изучать творчество английских мастеров. Этим объясняется и трехнедельная поездка Делакруа в Лондон (1825). Картины Констебля и Бонингтона, Уилки и Тернера привлекают его особое внимание. Художника вдохновляет поэзия Байрона. Еще в начале 20-х годов Делакруа создает множество рисунков, композиций маслом на темы «восточных» поэм Байрона. Лучшая картина этого цикла — «Поединок Гяура с Пашой» на сюжет «Гяура» Байрона.

Для Салона 1827 года Делакруа подготовил два холста на сюжет трагедий Байрона «Марино Фальеро» и «Сарданапал».

Венецианский дож Марино Фальеро участвует в заговоре, направленном против тирании Совета Десяти, тогдашнего аристократического правительства Венеции. Заговор раскрыли, и Марино Фальеро был обезглавлен. Изображен момент, когда один из Совета Десяти поднимает меч в знак того, что казнь свершилась. Обезглавленное тело Марино Фальеро медленно сползает вниз по ступенькам лестницы.

Язык картины становится еще более смелым по сравнению с «Хиосской резней». В центре композиции — белые мраморные ступени лестницы Гигантов. Этим приемом художник подчеркивает неодолимую границу между толпой народа внизу и торжествующим миром патрициев, находящихся наверху. Белое пятно лестницы придает трагическое напряжение всей сцене. Еще более красноречивым становится цвет. Т. Готье, видевший картину на выставке 1855 года, считал, что картина может занять свое место в галерее венецианских живописцев между Витторио Карпаччо и Парисом Бордоне — по богатству костюмов, блеску тканей и парчи. Здесь был впервые применен копаловый лак, привезенный Делакруа из Англии. В колорите

8. Резня на острове Хиос. Фрагмент

картины можно увидеть влияние Бонингтона, с которым Делакруа был дружен. Здесь то же сверкание красок, что у Бонингтона, о котором рассказывали, что он растирает на палитре драгоценные камни для того, чтобы придать краскам больший блеск. Но у Делакруа это лишь средство для воплощения замысла.

Так же как и Стендаль в «Итальянских хрониках», Делакруа старается увидеть эту сцену глазами средневекового человека Италии, не наделяя героев «чувствительностью, столь же невозможной для них, сколь естественной для нас», по выражению Стендаля. Читатель не нуждается в психологических комментариях к тем событиям, которые рассказаны в хрониках, он сам представляет себе, что должны были чувствовать их герои. Делакруа свободно обращается с историческими деталями. Так, лестница Гигантов Сансовино появилась только двести лет спустя после казни Марино Фальеро, но Делакруа не придерживался абсолютной археологической точности при создании своих исторических картин. Он не принадлежал к тем художникам, которых «привлекал больше плащ Гамлета, чем его страшная миссия», по выражению исследователя Розенталя.

В «Марино Фальеро» появляется тема сильной личности, бунтаря, вступающего в конфликт с обществом, — типичная тема романтического искусства. Эта тема полнее разрабатывается в полотне «Сарданапал» (1827, Лувр). Сюжет картины был заимствован из одноименной трагедии Байрона и рассказа античного историка Диодора Сицилийского.

Байрон изображает человека, одержимого идеей, ставшей в конце концов для него страстью и в результате столкновения с действительностью превратившейся в трагедию и страдание. Сарданапал кончает жизнь самосожжением. Эта сцена ярко описана Диодором Сицилийским: «Сарданапал приказал сложить огромный костер, положить на него драгоценности, а женщин и евнухов приказал запереть в помещении, устроенном среди костра, и сгорел вместе со всеми слугами и сокровищами».



9. Марино Фальеро. 1826



10. Смерть Сарданапала. 1827

Сохранился эскиз композиции маслом (1826, Лувр). Фигур здесь вдвое меньше, чем в картине, отсутствует вихреобразное движение. Еще не найден образ Сарданапала. В рисунке свинцовым карандашом найдена поза, а в наброске пером (1826, Лувр) Сарданапал предстает в несколько стилизованном виде с удлиненными восточными глазами, ассирийской бородой и свирепым выражением лица. В это же время были выполнены этюды обнаженных женщин: «Женщина с попугаем» (1826, Лион), привлекающая тончайшими переливами красок, «Спящая женщина» (1827, Лувр), многочисленные перовые, каран-

дашные наброски. Стремясь к максимальной звучности цвета, Делакруа применяет новую технику. Целиком набросав картину темперой, он заканчивает ее маслом, все время стараясь сохранить золотистые локальные цвета и разнообразие тонов, полученных темперой.

Художник не случайно основное внимание уделяет проблеме цвета. Именно цвет теперь выражает драму, стихию истории.

Чтобы проникнуть в изображаемую эпоху, Делакруа изучает разнообразный историко-художественный материал, впрочем немногочисленный, так как раскопки Ниневии были произведены Ботта лишь в 1843 году. Вот, например, такие записи, сделанные художником на обратной стороне одного из набросков к картине: «Необходимо проработать: картины Персеполиса, этруски всевозможных видов, свирепые эфиопы, мужские головы, использовав голову верблюда, голову марабу, головы африканцев, головы нубийцев, гротескные наброски негров» [7].

В 1825 году Делакруа выполнил превосходные литографии с античных монет из коллекции герцога де Блакаса. При работе над картиной Делакруа использовал альбом «Путешествие Корнелиса де Брена в Московию, Персию и Индию», напечатанный в Амстердаме в 1718 году и иллюстрированный гравюрами, сделанными по рисункам автора. В альбоме были приведены многочисленные изображения руин Персеполиса, гравюры с архитектурных и скульптурных памятников, отдельные детали. По-видимому, Делакруа был знаком с некоторыми сериями гравюр, воспроизводящих этрусские рельефы, как, например: «Этрусская галерея во Флоренции» Гамильтона, «Античность этрусская, греческая и римская» (Неаполь, 1766—1767), с коллекцией гравюр, выполненных с картин и скульптур галерей Уффици и Питти, опубликованной в Париже с 1789 по 1814 год, изданной Монгсом.

В «Сарданапале» все кружится в каком-то неистовом вихре. В центре картины — громадное ложе с возлежащим на нем Сарданапалом, а вокруг ложа — извивающиеся в предсмертных

судорогах прекрасные тела наложниц деспота. Композиция картины построена по принципу кругового ритма. В этом клубке тел зритель сразу же обращает внимание на фигуру Сарданапала — он единственный здесь, кто спокоен и неподвижен. Все остальные персонажи как бы вращаются вокруг ложа. Наш взор все время движется за ними по кругу, но неизменно возвращается к Сарданапалу.

Делакруа использует здесь приемы контрастов. Подчеркнуто неподвижной, статичной, задрапированной в белое фигуре Сарданапала противостоят остальные персонажи, изображенные в сильном движении. Сарданапал дан живописным белым пятном, подчеркнутым спокойными, плавными линиями, остальные фигуры обнажены, контуры их резки и беспорядочны. От этого движение становится буйным и неистовым.

Поражает символика в колорите картины. Художник не изображает костер и пламя. Но кроваво-красный с малиновым оттенком цвет ложа Сарданапала, малиновые ткани, на которых совершаются убийства, вызывают представление об огне, в котором сгорит Сарданапал и его подданные.

И сама тема картины и весь ее образный комплекс, особенно композиция и цвет, преследуют одну цель — потрясти чувства зрителя, вывести его из обычного состояния, нарушить обыденность, изобразив необычное. Это одно из самых «антибуржуазных» произведений Делакруа. Он выступает здесь как типичный романтик, поражающий обилием, «вулканизмом» страстей. Становится понятным негодование буржуазной публики, обрушившейся на «Сарданапала»: «Этот человек пишет пьяной метлой».

Образ Сарданапала Делакруа иной, чем у Байрона. В трагедии Байрона Сарданапал изображен в образе монарха-гуманиста, эпикурейца. Перед самосожжением он отпускает всех рабов с казной. Чувство исторической правды не изменяет Делакруа. Его Сарданапал — это восточный владыка, деспот: ничто не должно его пережить!



11. Девушка, погруженная в задумчивость. 1830

Следует остановиться еще на одной теме, интересовавшей художника в течение всей жизни, — творческой личности и ее исторической судьбе. Этому посвящен цикл картин о Тассо. Образ поэта Тассо, заключенного по приказу герцога д'Эсте в одиночную камеру в Ферраре, где он находился в течение семи лет, глубоко волновал художника. В одном из писем к друзьям Делакруа восклицает: «Читая жизнь Тассо, невозможно удержаться на месте. Сжимаешь зубы от ярости».

Делакруа вдохновляется поэмой Байрона «Жалобы Тассо». Так же, как и Байрона, его возмущает насилие, направленное

против творческой личности, составляющей гордость страны. В то же время в цикле, посвященном Тассо, Делакруа подчеркивает мысль о гениальном человеке, который, несмотря на неблагоприятные условия, непонимание и осуждение окружающих, продолжает идти своим путем, сопротивляясь косному и отжившему: «Страдания заставили его призвать на помощь всю свою силу, все несметные сокровища энергии, заложенные в его душе. Именно этот инстинкт сопротивления всякой несправедливости впервые разбудил его дремлющий гений и был источником его величия и отваги» [8].

В 1824 году была написана картина «Тассо в сумасшедшем доме» (Лондон, частное собрание). Образ Тассо, исполненный человеческого достоинства, мысли и благородства, противопоставлен бессмысленным и диким образам сумасшедших. Образ Тассо у Делакруа — пример романтического героя, мечтателя, живущего идеальным стремлением, находящегося в разладе с миром. Образы этой картины Делакруа символичны. Тассо — поэзия, гармония, добро. Сумасшедшие — символ зла, несовершенства мира. Они безобразны, как порождение зла.

В июле 1830 года в Париже началась революция. Делакруа ответил на это событие картиной «Свобода на баррикадах». По развалинам баррикады, только что отбитой у правительственных войск, прямо по телам убитых стремительно и грозно движется лавина повстанцев. Впереди — прекрасная в своем порыве женщина со знаменем в руке. Это — Свобода, ведущая народ. Июльское солнце с трудом пробивается сквозь клубы порохового дыма, выхватывая фигуры людей. Вот студент, крепко стиснув ружье, взводит курок. Рядом — рабочий в блузе, взмахнувший саблей. Парижский гамен, неистово размахивающий пистолетами. Раненый гвардеец с усилием приподнимается на руках, чтобы взглянуть в прекрасное лицо Свободы. Вдали в золотистой дымке виднеются башни Нотр-Дам.

Картина эта появилась под влиянием «трех славных дней» Июльской революции 1830 года. 27 июля в Париже вспыхнуло

народное восстание. Рабочие, ремесленники, служащие, мелкие торговцы, студенты, отставные солдаты и офицеры взялись за оружие и вступили в бой с королевскими войсками. 28 июля восстание приняло массовый характер. Париж покрылся тысячами баррикад. «Долой Бурбонов!», «Да здравствует свобода!» — с такими лозунгами шли в бой восставшие жители столицы. 29 июля восставший народ с боем овладел королевским дворцом, над которым тотчас же был поднят трехцветный флаг революции 1789 года. 2 августа 1830 года Карл X под давлением масс отрекся от престола и бежал в Англию. События июльских дней оказали сильное влияние на умы современников. Именно в это время В. Гюго создает роман «Собор Парижской богоматери». Увлеченный героикой июльских баррикад, он жаждет раскрыть возможности творческого гения французского народа и найти в истории истоки его великих деяний. Так, штурм собора многочисленными массами бедноты носит грозный, символический характер, как бы предвещая штурм Бастилии в 1789 году. В это время поэт-демократ Огюст Барбье создает знаменитые «Ямбы», посвященные революции. Поэт взволнованно воспевает бои июльских дней, когда

«Чернь, под рубищем
храня сердца из стали,
Встречала смерть на грудах баррикад,
Там люди, сжав ружье рукой, от крови склизкой,
Патрон скусивши задымленным ртом,
Что издавать привык лишь крики брани низкой,
Взывали: «Граждане, умрем!» [9]

«Почувствовал в себе желание писать на современные сюжеты, — записывает Делакруа в «Дневнике». — Хочется писать на сюжеты революции». А. Дюма, друг художника, рассказывал, что в дни восстания вид знамени на Нотр-Дам произвел сильнейшее впечатление на Делакруа, побудил его к созданию картины.

В октябре 1830 года художник пишет брату Шарлю в Турень: «Я приступил к картине на современный сюжет «Баррикада». Если я не сражался за свободу отечества, то по крайней мере буду делать живопись в его честь»[10].

Вначале он хотел воспроизвести один из героических эпизодов «трех славных дней» — захват повстанцами Парижской ратуши. Это был рисунок «Смерть д'Арколя». В этот день, 28 июля, когда королевские войска держали под обстрелом висячий Гревский мост, появился пришедший из Сите молодой человек, который бросился к ратуше. Он крикнул: «Если я погибну, запомните, что меня зовут д'Арколь». Он действительно был убит, но он увлек толпу и ратуша была взята. Биограф художника, Эсколье, считает этот рисунок первым вариантом будущей «Свободы на баррикадах», но, с одной стороны, излишняя документальность, а с другой — некоторая театральность главного героя, изображенного в центре композиции, не удовлетворяли Делакруа. Он искал другое решение, которое



12. Свобода на баррикадах. 1831

позволило бы ему передать идею революции. Художник обращается к поэме «Ямбы» О. Барбье. И здесь он встречает аллегорический образ богини Свободы, показанной в виде властной женщины из народа:

«Эта сильная женщина с могучей грудью,
С хриплым голосом, с огнем в глазах,
Быстрая, с широким шагом,
Наслаждающаяся криками народа,
Кровавыми схватками, долгим рокотом барабанов,
Запахом пороха, доносящимся издали,
Отзвуками колоколов и оглушающих пушек» [11].

На рисунке Делакруа — Свобода в каком-то неистовом, спиралеобразном движении, с гневным возбужденным лицом.

Чувство масштаба, ощущение необъятности и размаха происходящего — вот то, что Делакруа сумел сообщить своему огромному полотну и чего не дало бы изображение частного эпизода. Фигура Свободы — смысловой центр картины. Образ этот сложный и двойственный. Это и аллегория-символ и реальный, живой образ. Классический, античный профиль, мощный скульптурный торс, платье-хитон, на голове фригийский колпак — древний символ освобождения от рабства. В этом образе что-то от Ники Самофракийской. Но все это еще не дает нам права считать Свободу только аллегорией. «Свобода» Делакруа может восприниматься как образ реальной парижанки. Многие жительницы Парижа и предместий принимали участие в баррикадных боях. Резкая экспрессивность движения, подчиненного общему настроению единого порыва, превращает «Свободу» в участницу битвы. Идея свободы реет в воздухе. Она — властительница дум восставших. И вот эта свобода зримо воплощается в прекрасный образ женщины на баррикадах. И это не удивляет, потому что и остальные участники этой

13. Свобода на баррикадах. Фрагмент



цены — собирательные образы, почти символы. Впервые в исторической живописи появляется народ, изображенный как активный, действующий герой. Здесь все участники Июльской революции: рабочий, студент, гвардеец, парижский гамен.

Сильное впечатление оставляет образ человека в цилиндре. Бледное, изможденное лицо, крепко стиснутые зубы, широко раскрытые, напряженно всматривающиеся глаза. Это глубоко трагический образ. В нем предполагали автопортрет художника. «Отверженные» В. Гюго появились спустя два десятилетия после «Свободы на баррикадах», и образ Гавроша близок гамену Делакруа.

Бодлер писал, что только тот будет истинным художником, кто сумеет выразить эпическую сторону в современной жизни, заставит увидеть ее поэзию с помощью искусства. И картина Делакруа подтверждает это. Воля истории получает свое олицетворение в композиции, напоминающей пекий клин — выражение идеи целеустремленного движения вперед. Вершина этого клина — фигура Свободы. Человек в цилиндре и гамен по бокам этой фигуры подчеркивают образ Свободы и усиливают ощущение особой ее устойчивости. Свобода в непрерывном и победоносном движении шествует сквозь историю, сквозь «вечный июль» в будущее.

Символичен колорит картины. Цвет реющего в грозовом небе трехцветного знамени повторяется то в сочетании красного пояса, синей куртки и куска белой рубахи раненого, то в трехцветном поясе рабочего с саблей, в кокарде на его берете и в знамени на башне Нотр-Дам. Здесь художник впервые употребляет коричневый подмалевок, чтобы дать цвет приглушенным, создать ощущение жаркого сражения, пороховой дымки.

К теме революции 1830 года обращались многие современники Делакруа, такие, как Вапперс, Белланже. Однако мощному пафосу «Свободы» они противопоставляют идиллию или

14. Свобода на баррикадах. Фрагмент

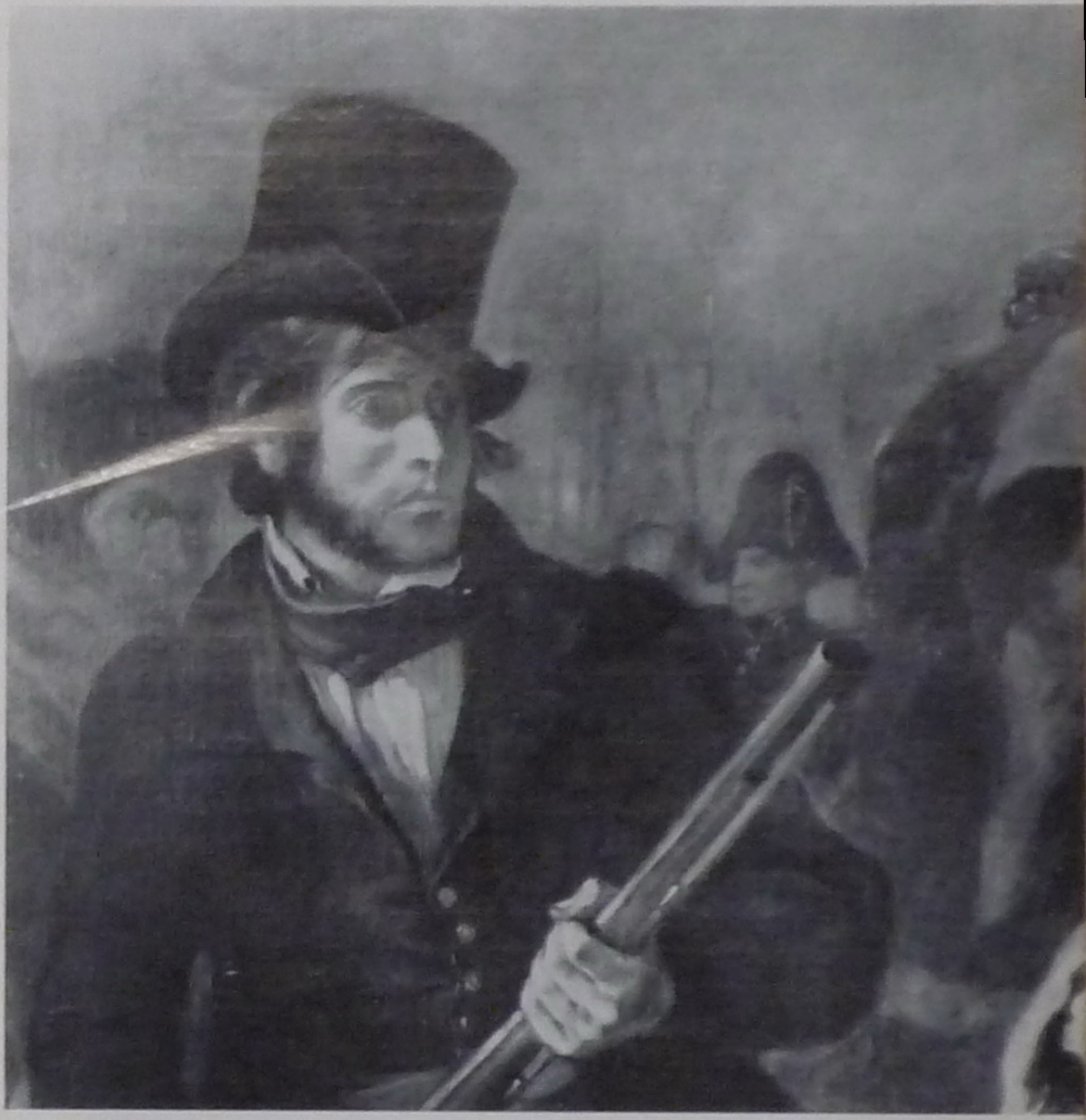
г. Кемерово ... БИБЛИОТЕКА

бытовой эпизод. Характерна в этом смысле картина Белланже «Революция 1830 года. Атака Лувра». Всю плоскость картины занимает громада окутанного дымом Лувра, около которого снуют маленькие фигурки людей. Художник обращает внимание на случайные детали, он их утрирует, как, например, жалюзи окон дома в правом углу картины. Вместо взволнованной поэмы Делакруа — ряд скучных документальных подробностей, оставляющих зрителя равнодушным.

«Свобода на баррикадах» была показана в Салоне 1831 года. Сохранилась легенда, что один из буржуа, посетитель Салона, перед этой картиной испуганно воскликнул: «Вы говорите — глава школы? Скажите лучше — глава мятежа!» Грозная мощь картины так напугала буржуа, что они поспешили вернуть картину автору. В дни революции 1848 года «Свободу» опять выставили в Люксембургском дворце на всеобщее обозрение. Однако через несколько недель она была вновь возвращена Делакруа. И только в 1855 году, после того как картина была экспонирована на Всемирной выставке в Париже, ее поместили в Лувр. Уже тогда «Свободу на баррикадах» называли «Марсельезой» французской живописи.

Создавая произведения, посвященные революции 1830 года, Делакруа в то же время обращается к событиям революции 1789—1794 годов. В то время был объявлен конкурс на темы: «Протест Мирабо против роспуска Генеральных штатов» и «Буасси д'Англа». Делакруа принимает участие в конкурсе и создает картину «Мирабо и де Дрё-Брезе» (1831, Копенгаген) и эскиз к картине «Буасси д'Англа» (1831, Бордо).

Обсуждая решение картины «Мирабо и де Дрё-Брезе» с художником Шенаваром, Делакруа высказывает свои мысли о том, как следует понимать внутреннюю правду в картине на историческую тему. Он протестует против желания непременно расположить фигуры так, как это действительно имело место в то мгновение. Он требует, чтобы в картине был выражен подъем, воодушевляющий все собрание, как одного человека.



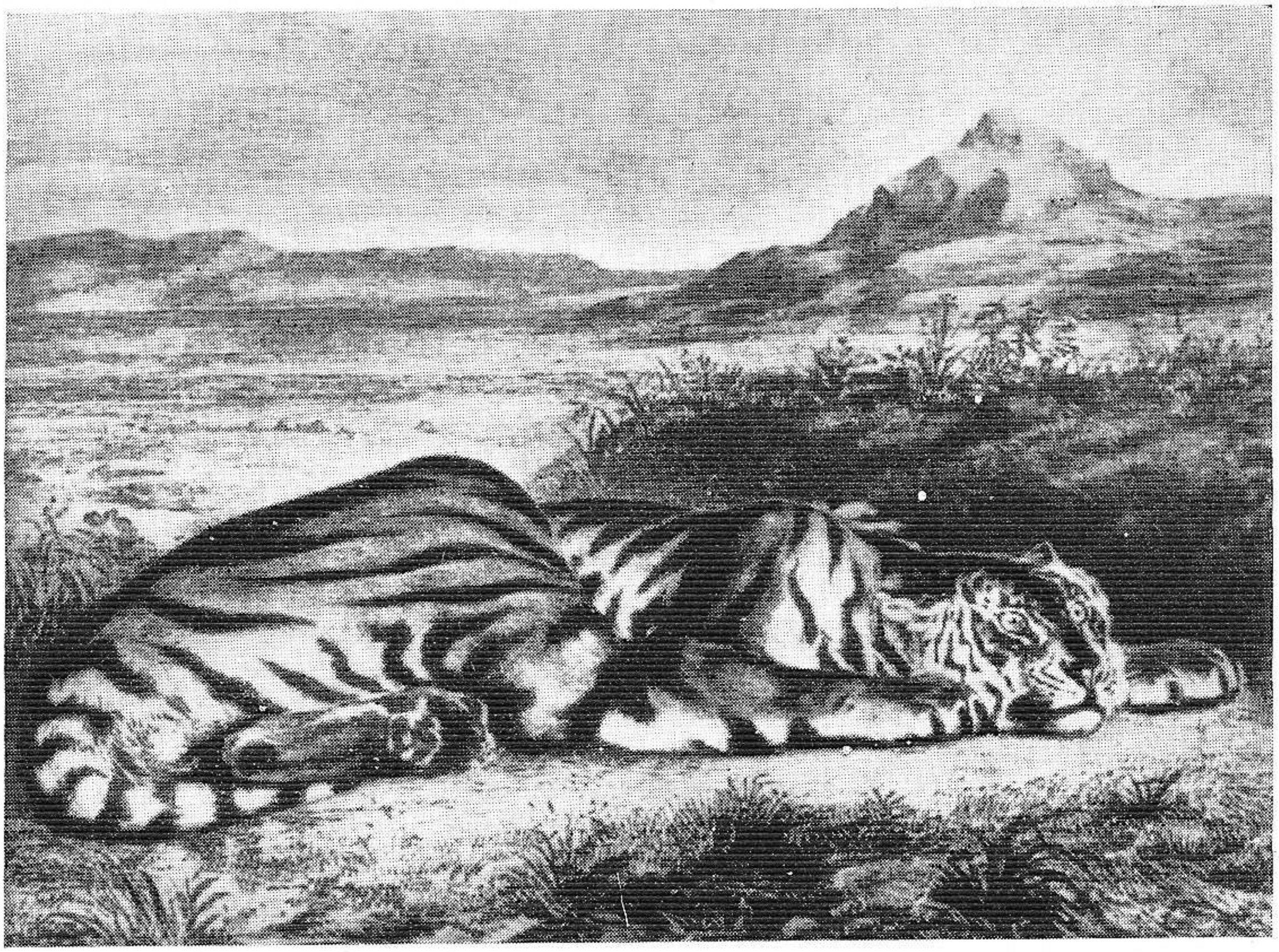
15. Свобода на баррикадах. Фрагмент

Делакруа говорил: «Нет сомнения, что в момент, когда произошло событие, Мирабо не стоял в том месте, которое соответствует центру картины: появлению де Брезе, вероятно, не предшествовало оповещение, которое заставило бы собрание сплотиться в одну группу и как бы приготовиться к отпору. Но живописец не может иначе выразить идею сопротивления, изоляция де Брезе совершенно необходима. Он явился, без сомнения, со свитой, но он должен выступать вперед один, а ее оставить на расстоянии. Нужно, чтобы трон был так же изолирован, так же покинут, как он был покинут морально и общественным мнением, а главное, нужно было, чтобы собрание стояло к нему лицом к лицу» [12].

Эскиз к картине «Буасси д'Англа» был отвергнут жюри конкурса. Мы видим здесь народ, который, подобно бурлящему потоку, устремляется в помещение Национального Конвента. Стены, лестницы, галереи ломятся и шатаются; рабочие, нищие взбираются друг на друга. Представители народа остаются неподвижны; председатель бесстрашно созерцает окровавленную голову депутата Феро, которую ему подносят на острие пики. Свет с трудом пробивается в залу поверх кишащих голов; пыль, поднятая толпой, крутится водоворотом в этой грозовой атмосфере, прорезанной мертвенно-бледным отблеском штыков.

В этой картине Делакруа ставит задачу передать массу людей, объединенных вместе единым порывом. Отсюда — диагональная композиция, использование резких контрастов света и тени для создания драматического эффекта.

В 1832 году Делакруа совершает поездку в Алжир и Марокко в качестве художника при дипломатической миссии графа де Морпэ. Подобно романтическим героям, Делакруа бежит в экзотические страны, не тронутые цивилизацией. Тема Востока — одна из главных в романтизме. Ее не обошел ни один крупный писатель и художник первой половины XIX века. Это проявляется и в широком знакомстве с восточной поэзией, переводах и изучении ее (в это время в Европе знакомятся



16. Королевский тигр. 1829

с индийским эпосом «Махабхарата», индусской философией, китайской и персидской поэзией). К этому времени относится и появление выдающихся литературных произведений, посвященных Востоку: «Восточные мотивы» В. Гюго, «восточные» поэмы Кольриджа, Мура и Байрона. А такие художники, как А. Гро, А. Декан, А. Доза, К. Гис, Т. Шассерио, сами много путешествуют по странам Востока. По-разному раскрывают они эту тему. Одних интересует Восток этнографический, отдельные детали, внешние экзотические подробности. Другие стремятся увидеть здесь цельного человека со страстями сильными и необузданными, яркую красочную природу как символ свободы.

Делакруа почувствовал на Востоке дух античности. «У этих людей, — говорит он об арабах, — нет ничего, кроме покрывала, и вид у них столь же довольный, как у Цицерона, довольного своим курульным креслом... Античность не знала ничего более прекрасного. Вот они, настоящие греки и римляне. Я очень смеялся над греками Давида» [13].

Делакруа продолжает здесь мысль Стендаля, высказанную им в «Истории живописи в Италии»: «Где можно найти древних греков? Вовсе не в темном углу обширной библиотеки, согнувшись над передвижными пюпитрами с наваленными на них пыльными рукописями, а с ружьем в руках, в лесах Америки, охотясь вместе с дикарями Уабаша... именно там теперь Ахиллы и Гераклы» [14].

Это пример романтической идеализации. И здесь Делакруа выступает как романтик, противопоставляющий испорченному цивилизацией человеку Европы цельного человека Востока. Его дневники марокканского периода сплошь покрыты рисунками, сделанными непосредственно под впечатлением увиденного. Изображает все: бытовые сценки, восточные интерьеры, портреты арабов в живописных одеяниях, яркие пейзажи, арабских скакунов. Эти первые рисунки и акварели будут затем в течение всей жизни художника вдохновлять его на создание восточных картин.

Сразу же по возвращении в Париж Делакруа приступает к большому полотну «Алжирские женщины» (1833, Лувр). Во время путешествия по Африке Делакруа в виде особой любезности был принят в домах мусульман. Здесь он делал зарисовки, которые помогли ему создать картину. «Алжирские женщины» — одно из самых поэтичных произведений Делакруа. Это некое видение, созданное воображением романтика. Роскошь и нега Востока — основная тема картины.

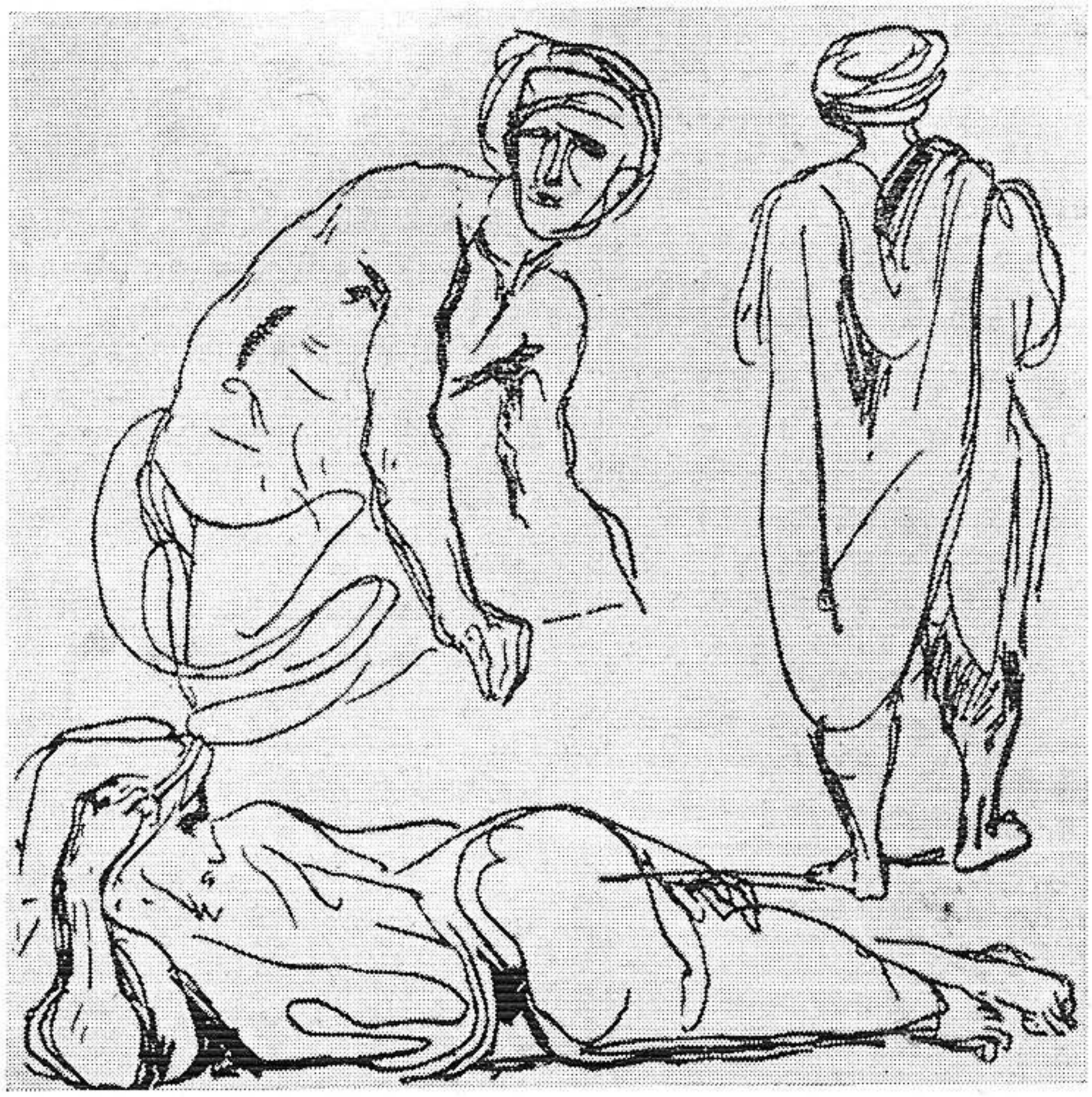
Все застыло, и время будто остановилось. Тела женщин расслаблены, а глаза туманны и загадочны. Роскошное венецианское зеркало, изразцы на стенах, их характерный рисунок



17. Интерьер. Из марокканского дневника. 1832



18. Всадник. Из марокканского дневника. 1832



19. Три фигуры арабов. Из марокканского дневника. 1832

восточного орнамента действуют на воображение, вызывая чувство безотчетной радости и волнения. Колорит картины построен на тщательном и умелом контрасте основных цветов. Художник избегает смешивания красок на палитре и стремится к гармонии цветовых пятен, уравновешивающих друг друга. Красный и зеленый, зеленый и желтый, фиолетовый и зеленый — все это придает картине гармонию. Этот метод разложения цветов, примененный в «Алжирских женщинах», впоследствии будет использован импрессионистами.

Большинство картин на тему Востока было написано по воспоминаниям. Сюда относится «Охота на львов в Марокко» (1854, Эрмитаж) и «Марокканец, седлающий коня» (1855, Эрмитаж). Все здесь беспокойно и напряженно. Об этом говорят не только позы охотников, повторяющие друг друга, но и цвет.

Ярко-красные одежды одного охотника в центре, лимонно-желтые — другого, сочно-зеленое пятно дерева, синие горы и небо, стремительный и «текучий» мазок — все это придает картине повышенную живописность.

В картине «Марокканец, седлающий коня», казалось бы, жанровая сцена под кистью романтика приобретает величайшую эмоциональность. Данное в сильном ракурсе тело араба резко напряжено. К нему тянется морда горячего арабского скакуна. Но подлинным носителем настроения в этой небольшой картине является цвет. Загадочно звучащий красный, еще сильнее оттеняемый лимонно-желтым, сочный и постепенно тающий в отдалении изумрудно-зеленый, фиолетово-молочный — все эти цвета придают картине музыкальность.

К сюжетам, связанным с поездкой на Восток, Делакруа будет обращаться неоднократно, создавая множество вариантов композиций на одну и ту же тему. Характерный пример — две картины на тему «Выезд султана Марокко из своего дворца Мекнез». Обе они написаны в разное время.

Картина 1845 года (Тулуза) в точности передает церемониал аудиенции, на которой присутствовал автор в 1832 году. Стремление к точности в передаче конкретного события заставляет художника обращаться к контуру, изображать множество подробностей, что придает картине некоторую суховатость. В реплике 1862 года (Нью-Йорк) художник решает эту же тему живописными средствами. Он пользуется коричневыми полутонами, придающими движение и трепетность всей сцене. Создается ощущение согласованного движения большой массы людей.

Поездка в Марокко помогает Делакруа найти новые средства живописи, палитра его резко меняется, он глубже начинает понимать роль рефлекса в картине. Рефлекс — взаимопроникновение двух соседних цветов — превращается у французского романтика в главное средство психологического воздействия на зрителя. «В природе все — рефлекс, — пишет Делакруа, — чем больше я размышляю о цвете, тем больше убе-



20. Марокканец, седлающий коня. 1855



21. Охота на львов в Марокко. 1854

ждаюсь в открытии, что окрашенный рефлексом полутон есть тот принцип, который должен доминировать»[15]. Именно в это время, в период путешествия по Африке, происходит формирование главного художественного принципа Делакруа — стремление видеть и отражать поэтическую сторону вещей.

Все лучшее, что было в искусстве Делакруа, раскрывается в его картинах на темы истории. 30—40-е годы XIX века — время всеобщего увлечения историей. Так, исторический роман в это время становится главнейшим жанром художественной литературы. К этому времени В. Гюго завершает роман «Собор

Парижской богоматери», Бальзак — «Шуаны», а П. Мериме — «Хронику Карла IX» и историческую драму «Жакерия».

В период 30—40-х годов Делакруа создает лучшие картины на тему средневековой истории: «Битву при Пуатье», «Битву при Нанси», «Вступление крестоносцев в Константинополь».

«Битва при Пуатье» (1830, Лувр) была написана по заказу герцогини Беррийской. Картина изображает одно из главнейших событий Столетней войны — разгром французской армии англичанами в 1356 году. Эта картина — еще один пример свободного обращения Делакруа с источниками, нарушения мелочного правдоподобия во имя внутренней правды.

Так, согласно нормандским хроникам, битва при Пуатье происходила на поле, покрытом виноградником и обнесенном изгородью, в которой имелось много проломов. В картине — громадная равнина, что придает всему подлинно эпическое звучание. Точно так же, если Фруассар, летописец Столетней войны, говорит, что «король заставил спуститься всех тех, кто ехал на лошади, а сам слез с лошади с боевым топором в руках» [16], то Делакруа изображает короля в пылу битвы, спрыгивающим с лошади, которую под ним убили. Композиция картины построена по кругу. В центре его — король Иоанн Добрый с остатками войска. Круг становится все теснее, он сужается, и это выражает идею трагической обреченности французов.

Большое место в картине занимает пейзаж. Здесь художник идет за В. Скоттом, придававшим пейзажу большое эмоциональное звучание. Громадная равнина, окруженная узкой полосой синеющего вдали леса, широкие просторы серого неба, особенно пустынного по сравнению с копошащейся массой людей, усиливают настроение исторической трагедии.

«Битва при Нанси» (1828—1834) была первым официальным заказом, полученным Делакруа. Король Карл X предназначал ее в дар городу Нанси в память своего посещения в 1828 году.

«Нет ничего более непохожего на общепринятые условные битвы. Эта битва при Нанси с ее серым небом, с ее снегом,

посящим отпечатки ног и пятна крови, с ее вооруженными бойцами, закоченевшими в железных доспехах, носит суровый, трагический и мрачный характер» [17], — писал Т. Готье.

Картина изображает битву 1477 года, закончившуюся поражением и гибелью бургундского герцога Карла Смелого. Слева на переднем плане изображена сцена поединка Карла Смелого с герцогом Лотарингским. Но она выглядит как частный эпизод боя. Не это приковывает внимание, а потрясающая по силе сцена справа: пушечное ядро убило всадника, задело пажа и ранило лошадь; юный паж в предсмертных судорогах еще пытается приподняться; находящийся рядом пехотинец лотарингской армии быстрым и хищным движением хватает его меч. А рядом, оставляя за собой кровавый след, ползет смертельно раненный бургундец. Справа скачет швейцарская и лотарингская конница, топча и своих и чужих раненых.

22. Битва при Пуатье. 1830





Если в эскизе картины слева виден собор, придающий сцене какой-то фантастический характер, то в картине фон сведен к почти параллельной линии отрогов гор, усиливающих впечатление суровой мощи. Пустынный, заснеженный пейзаж, холодное зимнее небо, общая тональность картины, построенной на холодных тонах, прерывается яркими вспышками красного цвета — все это символическое выражение кровавой драмы. Делакруа развертывает композицию вглубь, создает ощущение панорамы.

Картина лишена всякой внешней эффектности. Ничего «рыцарского» здесь нет. Это не парадная сцена в духе Гро с фигурой предводителя, занимающей всю плоскость картины, лихо рубящего саблей направо и налево, заставляющего врагов, побросав оружие, умолять о пощаде. Делакруа видит эту битву глазами очевидца, повествующего о ней прерывистым, хриплым голосом. Его повествование объективно и не имеет центрального персонажа. Его герой — народ, творящий историю.

В таком подходе к истории Делакруа стоит на позиции прогрессивных историков Реставрации. Делакруа считал, что законом исторической живописи должно быть живое, нескрываемое, горячее пристрастие художника к тому, что он изображает, потребность самостоятельно осмысливать то, что он передает в своей исторической картине.

«Битва при Тайбурге» (1837, Версаль) — одна из самых сильных картин Делакруа на тему средневековья [18]. Картина была заказана в 1834 году для знаменитой галереи битв исторического музея в Версале. Сюжет ее — сражение 1242 года между войсками французского короля Людовика IX Святого и англичанами, закончившееся поражением последних.

В композиции картины чувствуется сильное влияние «Битвы амазонок» Рубенса, это заметнее в эскизе к картине (Лувр), построенном в виде завихрения потоков сражающихся.

23. Битва при Пуатье. Фрагмент

В самой картине художник великолепно использует каменную ограду моста, чтобы показать движение человеческих масс справа налево. В то же время перпендикулярный к мосту каменный выступ придает целенаправленность движению французских ополченцев, переправляющихся вплавь.

В картине «Битва при Тайбуре» Делакруа создает яркие образы. Вот крестьянин, только что вскарабкавшийся на мост с одним лишь боевым топором, без доспехов, или английский йомен, стреляющий из лука. Незабываем образ ополченца, с нечеловеческими усилиями пытающегося подняться на мост.

Всем композиционным строем картины художник подчеркивает энергию, преодолевающую препятствия. Эту мысль воплощает группа во главе с человеком, пытающимся безуспешно остановить натиск коня Людовика IX, преградить дорогу всему этому человеческому потоку.

Последняя крупная картина Делакруа на тему средневековья — «Взятие крестоносцами Константинополя» (1841, Лувр). В каталоге Робо сказано, что заказ на картину для Версальского музея был получен в 1838 году, закончена она была в 1840 году, выставлена в Салоне 1841 года, после чего находилась в Версальском музее. Была перенесена в Лувр в 1885 году, а в Версале заменена копией Ж. де Серра.

Сюжет картины — взятие в апреле 1204 года войсками крестоносцев Константинополя. Изображен момент, когда предводители похода Бодуэн Фландрский, Бонифаций Монферратский, Монморанси, Луи де Блуа и венецианский дож А. Дондоло объезжают город, а к ним навстречу, как говорят хроники, «вышла толпа женщин, детей, стариков, оглашающих воздух стонами и мольбами о пощаде».

Первый эскиз к картине был сделан еще во время путешествия в Марокко — перовой набросок, изображающий вооруженных пиками всадников на равнине. В эскизе картины маслом

24. Битва при Тайбуре. Фрагмент. 1837



(1836, Лувр) видно, что первоначально художник хотел картину боя сделать главным. Все дышит яростью схватки. Темная масса крестоносцев и обилие фигур, особенно на переднем плане, уже намечены. Большая арка храма и его ступени сдвинуты к центру композиции, отдельные группы атакующих крестоносцев не создают впечатления единства. В то же время в эскизе больше непосредственности, а знаменитая группа двух женщин еще не выделена.

В картине мерный ритм неукоснительного движения вперед. Движение крестоносцев подчеркивает громадная улица города, по которой они только что проехали, изгибающаяся спиралью. Эту спираль продолжает группа крестоносцев, начиная с Монморанси и кончая Бодуэном. Его лошадь, изображенная в резком ракурсе, усиливает это движение.

Один из глубоких знатоков творчества Делакруа, Ш. Бодлер писал о картине: «Гармония грозовая и зловещая! Все тут охвачено бурей и вместе с тем спокойно, как последствие великого происшествия. Город простирается в своей чудесной правде, и всюду эти знамена, которые развертываются и шумят в прозрачной атмосфере. И всюду патетическая правда жеста в великих обстоятельствах» [19].

Символична не только композиция, но и цвет. Группа крестоносцев дана в грубоватых, по-варварски резких красках, как бы указывающих на их силу; фигуры византийцев переданы с помощью самых чистых, ярких и богатых тонов, символизирующих всю роскошь, пышность, утонченность Византии.

Неизбежность исторического обновления воплощает и природа в картине — только что пронеслась буря, и небо постепенно очищается от туч.

В картине заметно влияние поездки художника в Марокко. Пейзаж с Босфором «перекочевал» в картину из марокканского дневника вместе с белыми домами, террасами, квадратными башнями. Константинополь воспринимается подобно громадному Танжеру.



25. Взятие крестоносцами Константинополя. 1841

В картине много аксессуаров: оружие, пышные одежды, архитектура, но они изображены очень свободно, широко, не отвлекают внимания от главной мысли. Делакруа считал, что недостаток, свойственный многим художникам нового времени, состоит в том, что они часто останавливаются на излишних деталях и слишком вдаются в тонкости сюжета даже в изображении ужасных сцен.

Несколько слов о живописной стороне картины. Она отличается необыкновенной цветовой гармонией, из которой Делакруа извлекает разнообразные мелодии, то печальные, то



25. Взятие крестоносцами Константинополя. 1841

В картине много аксессуаров: оружие, пышные одежды, архитектура, но они изображены очень свободно, широко, не отвлекают внимания от главной мысли. Делакруа считал, что недостаток, свойственный многим художникам нового времени, состоит в том, что они часто останавливаются на излишних деталях и слишком вдаются в тонкости сюжета даже в изображении ужасных сцен.

Несколько слов о живописной стороне картины. Она отличается необыкновенной цветовой гармонией, из которой Делакруа извлекает разнообразные мелодии, то печальные, то

радостные. Каждый тон как бы ведет свою партию, подобно инструменту в оркестре, и вместе они звучат как единая красочная симфония. Делакруа переходит в этой картине к новой манере живописи, отказываясь от слитной красочной поверхности и, применяя раздельные мазки, перекрещивает их, используя свою теорию рефлексов.

Уже в середине XIX века Делакруа считали крупнейшим историческим живописцем Европы. Превосходство методов прогрессивного романтизма в изображении истории особенно заметно при сравнении картин Делакруа и Деларош — «Тициана Луи-Филиппа», как его иронически называли.

Именно благодаря своей занимательности, археологической точности и сентиментальности Деларош сделался фаворитом буржуа, главой «школы здравого смысла». История для Делароша состоит из ряда более или менее занимательных анекдотов. Елизавета Английская, Карл I, Генрих III, Ришелье, Страффорд — вот основные герои его картин. Действие чаще всего происходит в апартаментах дворцов, спальнях, альковах и т. д. Именно здесь, по мнению Делароша, творится история.

Деларош пытается воздействовать на нервы зрителя при помощи искусных и холодно, до мелочей продуманных приемов.

Так, картина Делароша «Убийство герцога Гиза» (1835) сильно напоминает сцену с декорациями. Убийцы герцога, как оперные статисты, выстраиваются в один ряд, лицом к публике. Справа распростерт на полу актер, играющий роль герцога Гиза. Из-за кулис появляется довольный Генрих III, а затем зритель начинает рассматривать роскошные декорации. С поразительным хладнокровием и терпением Деларош выписывает и ровные квадраты пола, чередующиеся с кругами, росконную лепнину на стенах и потолке, фавнов на верху громадного камина.

Если Делакруа дает широкое полотно истории, Деларош сводит число персонажей к трем-пяти лицам. Действие в картинах Делакруа совершается на полях битв, у Делароша —

в будуарах дворцов. Делакруа смело показывает страшное лицо средневековья, изображая жертвы войн, у Деларош история делится на благородных героев и злодеев. Это пример реакционно-назидательной, морализирующей истории. Делакруа в своих творениях эмоционален, полон движения и жизни, его персонажи правдивы и полнокровны, у Деларош — это манекены, а живопись его — одноцветна и бедна по выражению.

Для Делакруа обращение к средневековью не было уходом из современности. В средних веках он увидел ту же борьбу, те же страсти, что и в XIX веке. Обращаясь к прошлому, он сумел внести в образы все беспокойство и величие XIX века. Изображая сильные страсти и страдания, Делакруа стремился выразить идеал своего времени.

Тема античности не могла остаться вне круга интересов Делакруа. Сюжеты, заимствованные из античной мифологии и истории, встречаются на протяжении всего творческого пути художника начиная с 1824 года вплоть до монументальных произведений последних лет.

В понимании античности он стоит на иных позициях, чем классицисты. По мнению Делакруа, в античности необходимо искать не отдельные детали, а человека с его страстями и переживаниями. Именно поэтому он восхищается Пуссеном, говоря, что «он не гнался за мнимой правильностью, не стремился схватить форму складки, мебели, прически. В античном искусстве Пуссен изучает прежде всего человека и вместо того, чтобы довольствоваться возрождением хламиды и пеплума, он воскрешает мужественный гений древних в изображении человеческих форм и страстей» [20]. Подобное понимание античности помогло художнику выработать новое восприятие прекрасного: «Рембрандт, работая над портретом нищего в лохмотьях, подчинялся тем же законам, что и Фидий, когда он создавал своего Юпитера или Палладу. В этих произведениях одинаково отражены великие принципы единства и разнообразия, пропорций и выразительности» [21].

Картина «Правосудие Траяна» (1840, Руан) написана на сюжет легенды, рассказывающей о том, как вдова погибшего воина при встрече с императором Траяном разжалобила его, положив перед конем своего младенца, и добилась того, что император удовлетворил ее просьбы.

Посмотрим, как меняется замысел картины по сравнению с эскизом. Сам Делакруа считал наиболее интересной деталью фигуру женщины у ног императора. Этому образу в эскизе уделено большое место. Фигура императора дана в сильном движении. В картине акцент перенесен на фигуру Траяна, более спокойную, чем в эскизе. Изменения в трактовке главных фигур объясняются тем, что они должны быть включены в монументальную композицию, связаны с пышной архитектурой. Не случайно точка зрения выбрана снизу вверх. Благодаря этому показана вся грандиозность мощных колонн и арок. Художник предлагает пышное зрелище: ослепительное голубое небо, великолепные колонны и арки, плещущиеся знамена, бронзовые эмблемы и трубы, сверкающие на солнце.

Делакруа применяет здесь свою теорию рефлексов и дополнительных тонов. Т. Готье, восхищаясь цветом картины, говорит, что «редко, когда живопись давала глазам столь блистательный праздник; нога Траяна, опирающаяся в своем котурне из пурпура и золота о розовое бедро лошади, — это самый свежий букет тонов, который когда-либо снимали с палитры, даже в Венеции. Чтобы сделать это небо зеленеющей лазури, г. Делакруа должен найти тот горшок красок, которым пользовался Веронез» [22].

В этой картине особенно ощутимы влияния венецианской живописи. Делакруа вносит непосредственность и страсть в трактовку античной темы, создавая яркие образы, полные движения и жизни. Женщина в картине — с простым лицом, без всяких признаков «античной» красоты, а что касается самого Траяна, то недаром А. Карр, ревнитель классицизма, сравнивал его с «фигурой мясника». Делакруа стремится, чтобы картина



26. Медея. 1862



27. Этюды с индийских миниатюр. 1859

не походила на античные барельефы в стиле Энгра, широко использует смелые ракурсы, цветные рефлексы. Например, белый конь императора написан всеми оттенками цветов спектра с преобладанием розового, что передает яркое солнечное освещение.

В картине «Смерть Марка Аврелия» (1845, Лион) античная тема трактована остропсихологически, художник ищет сложные характеры, сильные чувства, выраженные без нарочитой красивости.

В каталоге выставки 1845 года так описывается содержание картины: «Порочные наклонности Коммода уже проявились. Умирающим голосом император рекомендует своему юному сыну своих друзей, как он сам, философов-стоиков. Но их мрачные позы указывают на бесплодность этих советов и на их тяжелые предчувствия по поводу будущего Римской империи» [23].

Композиция проста и спокойна. Бурые, коричневые, синеватые тона одежд философов-стоиков, символизирующие их суровость и простоту, контрастируют с ярко-красным роскошным плащом Коммода. Для усиления драматизма использован контраст освещения. Луч света выхватывает из темноты то седую всклокоченную голову крайнего философа, то фигуру стоика, держащегося за край ложа, то плащ чернобородого философа. Немногими штрихами Делакруа передает скорбь философа, сидящего у ложа умирающего, суровую грусть человека, стоящего справа, скрытую радость и жестокость в наклоненной голове и женоподобном лице Коммода, недоверчивость во взгляде седого философа, устремленном на Коммода.

Начиная с 1824 года Делакруа высказывает в своем «Дневнике» интерес к «Медее» Еврипида. Сцена убийства Медеей своих детей ради мести Язону, изменившему ей, потрясла воображение художника. Делакруа создает четыре варианта композиции на эту тему: в 1838, 1855 и 1862 (два варианта) годах. В эскизе 1862 года поражает пронзительный цвет, резкий

разворот тела Медеи, развевающиеся одежды, беспокойная композиция.

В луврской картине 1862 года внешняя экспрессия эскиза отсутствует. Действие происходит в мрачной пещере, где пытается найти приют Медея. Погоня приближается. Медея, как разъяренная тигрица, резко повернув голову к выходу из пещеры, с ненавистью и отрешенностью встречает преследователей. Кинжал ее уже занесен над детьми. Мерцают и переливаются кроваво-красные рубины в диадеме Медеи, массивный золотой браслет на ее руке, драматически напряженная малиново-красная полоса ее платья. Резкий солнечный свет, выхватывающий из полумрака нижнюю половину лица Медеи вместе с черными разметавшимися косами, придает ее облику зловещий характер.

Делакруа применяет в этой картине классическую пирамидальную композицию, придающую всей сцене устойчивость, но не статичность. Ибо подобное построение оправдано движением Медеи, ее широким, стремительным шагом, тяжелым пышным платьем. Это устойчивость мгновения, образовавшего такую классическую, ясную группу. Внутреннее движение здесь так же сильно выражено, как и в остальных картинах Делакруа. В античных сюжетах сильные чувства, страсти привлекают внимание художника прежде всего.

Такая трактовка античности у Делакруа глубоко отличалась от неоклассической, от произведений представителей так называемого неогреческого стиля. Представители этого направления с археологической точностью стремились воспроизвести стиль императорского Рима. Их произведения отличались искусственностью и мелодраматичностью и вместе с тем были бездушны и застылы. По словам Л. Вентури, знаки одобрения, которыми правительство награждало этих художников, отмечало в их лице и приверженцев порядка, способных налагать узду на свободные умы. Деятельность подобных художников в области искусства одобряли даже склонные к политическому

либерализму лица. Неогреческий стиль отождествляли с Империей, с эпохой Луи-Наполеона.

И, конечно, такая трактовка античности, присущая Делакруа, вызывала недовольство и постоянные нападки на художника со стороны представителей официальной прессы и искусства. На выборах в Академию его кандидатуру проваливали шесть раз. И только в 1857 году он был принят в Академию.

Начиная с 1833 года до конца жизни, с небольшими перерывами, Делакруа работает как монументалист. В 1833—1836 годах он создает росписи Тронного зала в Бурбонском дворце. В период между 1838 и 1847 годами он расписывает помещение библиотеки Бурбонского дворца, в 1851—1854 годах работает над росписью зала Мира в Парижской ратуше, создает плафон в галерее Аполлона в Лувре. С 1849 по 1861 год создает фрески церкви Сен-Сюльпис.

Все эти росписи замечательно сочетают грандиозность замысла и блестящее мастерство колорита, глубину мысли и многочисленные живописные находки.

В 1831 году были начаты росписи Тронного зала в Бурбонском дворце. Зал этот был плохо приспособлен для росписи. Это большая, квадратная комната со множеством дверей и окон, оставляющих между собой лишь узкие простенки; широкий фриз над паличниками не давал и в этой части зала места для живописи. Этот фриз художнику удалось уничтожить, объединив его с карнизом. В результате между паличниками и под ними получилось достаточное пространство для значительных композиций. Учитывая различную степень освещенности помещения, Делакруа большие аллегорические фигуры (Промышленности, Земледелия, Справедливости и Войны) дает в насыщенной цветовой гамме. Эта звучность цвета усилена художником и за счет того, что аллегорические фигуры, находящиеся в простенках, выполнены в технике гризайли.

Грандиозны по замыслу и росписи библиотеки Бурбонского дворца. Эта роспись размещена в сводах галереи и в двух



28. Воспитание Ахилла. Эскиз росписи. 1842—1843

полукружиях, которые образуют ее окончание. Потолок, разделенный на пять небольших куполов, украшен двадцатью композициями. Сюжеты этих декоративных композиций имеют отношение к философии, истории, естественной истории, законодательству, красноречию, литературе, поэзии, теологии. Темы мира и войны — главные темы всего цикла.

Первую тему раскрывает композиция северной части: «Орфей приносит грекам, живущим еще дикой жизнью и не собранным в единое племя, дары искусства и культуры. Он окружен охотниками, покрытыми шкурами львов и медведей. Эти простые люди останавливаются в удивлении. Их жены с деть-

ми приближаются». Тему войны раскрывает фреска, которую Делакруа описывает так: «Атилла, сопровождаемый ордою варваров, попирает ногами своей лошади Италию, лежащую на развалинах. Пожары и убийства отмечают проход этих диких волков, спускающихся с гор, словно поток. При их приближении испуганные обитатели покидают села и города или, сраженные в бегстве стрелой или копьем, орошают своей кровью землю, которая их питала» [24].

Особенностью этого цикла является то, что художник не пользовался техникой чистой фрески, а писал по холсту, наклеенному на стену. В большинстве композиций ощущается влияние Пуссена. Это проявляется в ясности и построенности, обобщенности и гармонии живописных масс.

Наиболее зрелым и интересным в монументальном искусстве Делакруа является плафон в галерее Аполлона в Лувре и фрески церкви Сен-Сюльпис.

Галерея Аполлона была создана в конце XVII века Лебреном, одним из крупнейших мастеров барокко. Пышная декоративная лепнина, богатая скульптурная орнаментация, тяга к извитым, сложным формам, пеистовое движение масс — все эти качества барокко присутствуют в интерьере галереи Аполлона.

Делакруа предстояло завершить оформление помещения, заполнив пространство центрального плафона, оставшегося незавершенным с эпохи Лебрена.

Картина Делакруа сразу центрировала потолок. Ее сравнивали с драгоценным камнем, а орнаментацию потолка, окружающую картину, с оправой.

В центре плафона — стремительно несущийся на колеснице Аполлон, поражающий лучами-стрелами чудовищ тьмы. Сам Делакруа, давая краткое описание плафона, определяет основную идею росписи как торжество ума над демоном мрака и разрушения. Композиция плафона прекрасно выражает эту идею. В центре — Аполлон, остальные фигуры расположены но

краям, благодаря чему создается впечатление непрерывного ритма движения по кругу.

В церкви Сен-Сюльпис Делакруа расписывает плафон и две стены. На плафоне создана им композиция «Битва архангела Михаила с сатаной», на боковых стенах — «Изгнание Гелиодора из храма» и «Борьба Иакова с ангелом». Гелиодор, полководец сирийского царя Селевка, собирался похитить из Иерусалимского храма сокровища, предназначенные для содержания вдов и сирот. Но неожиданно появившиеся небесные мстители, посланные богом, изгоняют Гелиодора из храма.

Эту фреску часто сравнивают с одноименной фреской «Станц» Рафаэля. Но это сходство относится только к фигуре всадника. Композиции же сильно отличаются одна от другой. Действие фрески Рафаэля происходит в легко обозримом пространстве трехнефной базилики. Композиция делится на две логически ясные, уравновешенные группы: с одной стороны — папа Юлий II со свитой, с другой — сцена избиения Гелиодора. Рафаэль изобразил здесь многих своих современников в одеяниях эпохи Возрождения. Его образы поражают красотой движений, величавостью, ритмичностью, пластикой и обобщенностью.

У Делакруа акцент перенесен на сцену, изображающую избиение Гелиодора; главные персонажи поэтому приближены к краю холста. Величавая фигура всадника еще более оттеняет неистовость движений его спутников. Поверженный Гелиодор, рассыпанные на ступенях лестницы сокровища, развевающиеся одежды, колышащиеся тяжелые драпировки создают впечатление пронесшегося вихря. Это достигнуто с помощью сложного пространства, мощных колонн, лестниц, обилия пролетов, ярко-малиновых, голубых, синих, фиолетовых, лимонно-желтых, оранжевых, зеленых красок.

Одна из самых сильных фресок по глубине замысла и мастерству исполнения — «Борьба Иакова с ангелом». Как и в предыдущей композиции, сюжет этой картины заимствован



29. Борьба Иакова с ангелом. 1861

из Библии, где повествуется, что Иаков, глава рода, со всеми своими людьми и стадами собирается переправляться через реку. Но некто препятствует Иакову идти вместе со всеми, и Иаков борется с ним. Борьба продолжается всю ночь, и только под утро, когда противник повреждает Иакову бедро, борьба прекращается. Некто отпускает Иакова, говоря: «Ты почти всю ночь выстоял против бога, и он дает тебе силу выстоять против врагов».

Напряженной, мощной фигуре Иакова, неистово устремленного вперед, противостоит спокойная фигура ангела. Движение сплетенных в борьбе тел повторяют, акцентируют и многократно усиливают могучие стволы деревьев.

В лучших монументальных работах Делакруа поражает эпическое настроение, проходящее через все циклы. Художник добивается этого за счет совершенной композиции, точно найденного равновесия масс, обобщенной, широкой манеры письма. Здесь сказалось тщательное и глубокое изучение художником наследия Рафаэля, Веронезе, Пуссена.

Делакруа часто обвиняют в так называемой «литературности», отрицают его искусство во имя «чистой живописи». Но здесь сказывается непонимание творческого метода великого романтика, тех проблем, которые он стремится решить, обращаясь к литературным источникам. Подобное обращение связано с идеей синтеза искусств в романтизме. Стремление объединить различные искусства — одна из проблем эстетики романтизма. Связь литературы с музыкой проявляется в насыщении поэзии музыкальными ритмами и интонациями, что особенно заметно в творчестве гениального писателя Э.-Т.-А. Гофмана. В музыку проникают литературные образы, сюжеты, темы: «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, симфония «Фауст» Ф. Листа, «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона.

И наоборот, некоторые живописные произведения начала XIX века строились по законам музыки. Характерна в этом отношении картина известного немецкого романтика М. Швин-

да «Симфония», состоящая из четырех частей, имеющих музыкальные названия. Крупнейший немецкий писатель-романтик Новалис считал, что пластическое произведение искусства никогда не следует смотреть без музыки, музыкальные произведения, напротив, нужно слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтическими произведениями, по мнению Новалиса, следует наслаждаться с тем и другим совместно.

Известно, что Делакруа создавал свои монументальные полотна под звуки органа и хора, которые действовали на него вдохновляюще. Многие мастера романтизма совмещали в своем творчестве разнообразные виды искусства. Так, Гофман — известный писатель — был, кроме того, рисовальщиком и композитором. Его опера «Ундина» пользовалась в свое время большим успехом. Виктор Гюго помимо своих великих романов создал оригинальнейшие талантливые рисунки. Художник Делакруа оставил свои «Дневники» — выдающееся литературное произведение, совмещающее в себе эпистолярный жанр, лирическое описание, меткое, хлесткое сравнение, глубокий психоанализ, тонкое эссе, искусствоведческий анализ, философское обобщение, замечания профессионала-живописца.

Сам художественный метод живописи Делакруа требовал обращения к литературным темам.

Здесь сказалось мировосприятие романтика: «Почему не прибегать к противоядиям цивилизации, к хорошим книгам? Они укрепляют душу и дают ей спокойствие» [25]. Свою потребность в сильных чувствах, в ярких и цельных характерах, необычайных сюжетах романтики черпали из литературных источников. Они давали выход и могучему воображению Делакруа. Однако литературные сюжеты являлись лишь внешней канвой, а все остальное решение принадлежало самому художнику. «Если в композицию, представляющую уже интерес своим сюжетом, — писал Делакруа, — вы вносите еще расположение линий, усиливающее впечатление, светотень, действующую на воображение, цвет, соответствующий характеру изображаемого,



30. Фронтиспис к «Фаусту». 1828

вы разрешаете тем самым гораздо более трудную проблему
и вы творите в высшем смысле этого слова; эта же гармония
и ее комбинация в применении к единой мелодии» [26].

Ни о какой иллюстративности здесь не может быть и речи
Его произведения часто расширяли и дополняли оригинал, рас
крывая новые, неожиданные аспекты.

Делакруа обращается к Библии, античной поэзии, средне
вековой литературе, к поэзии Возрождения. Его увлекает
поэзия Данте, Ариосто, Тассо, Шекспира, Гёте и Байрона, Миль
тона и Вальтера Скотта. Он создает картины на темы «Тысячи
и одной ночи» и древнеиндийской литературы. Литографии к



31. Маргарита и Мефистофель. 1828

Фаусту» И.-В. Гёте, созданные в 1828 году, — наверное, самое ригинальное в творчестве Делакруа.

Он ограничился первой частью «Фауста», ибо здесь фанта- ии романтика открывался широкий простор: средневековая Германия, необычайный сюжет, действие, то замкнутое в тес- ой каморке алхимика, то разворачивающееся в дикий разгул Вальпургиевой ночи. С самого начала Делакруа старается по- увствовать национальный немецкий дух. Художник находит го, становясь предельно угловатым, резким, дисгармоничным и онтрастным. В этих листах нет ни малейшего намека на лег- кость и артистизм прежних работ Делакруа.

В иллюстрациях к «Фаусту» действие происходит ночью. Ноктюрн — тема, широко распространенная в романтическом искусстве; она часто встречается в творчестве Ф. Новалиса, Л. Тика, Э.-Т.-А. Гофмана, Э. По, М. Швинда, Ф. Листа и Р. Вагнера. Ночь для романтиков — символ бытия и в то же время атмосфера, наиболее благоприятная для действия их героев.

Цикл открывается изображением парящего над ночным средневековым городом Мефистофеля в своем подлинном обличье. Он как бы продолжает разговор с богом. Уже здесь вырисовывается характерный облик Мефистофеля в виде скептика, найденный Делакруа. Извивающееся, подобно змее, тело Мефистофеля необычайно выразительно.

Следующий лист переносит нас в кабинет Фауста, стоящего в беспокойной позе перед столом, на котором — два громадных фолианта и череп. Взор Фауста прикован к черепу, и кажется, что между ними идет безмолвный разговор: «Ты, череп, что в углу смеешься надо мной, зубами белыми сверкая? Когда-то, может быть, как я, владелец твой блуждал во тьме, рассвета ожидая!» Зыбкие тени создают настроение беспокойства и тревоги. Громадное кресло, фигура Фауста, занимающая почти весь лист, угол комнаты, в глубине мерцает кусок окна — все это усиливает атмосферу придавленности, в которой задыхается Фауст: «Да, я во прахе! Полки по степам меня мучительно стесняют: дрянная ветошь, полусгнивший хлам на них лежат и душу мне терзают».

Вот лист, где изображены Фауст и Вагнер, которые замечают пуделя — Мефистофеля. Заходящее солнце. Фигуры Фауста и Вагнера эффектными живописными пятнами рисуются на фоне вечереющего неба. Несмотря на обобщенную манеру изображения, индивидуальность каждого персонажа остро выражена. Благородному, изысканному облику Фауста противостоит грубый и вульгарный Вагнер. Мы видим их различную реакцию на появление пуделя: «Ты видишь ли: спиральными



32. Маргарита за прялкой. 1827

кругами несется он все ближе, ближе к нам. Мне кажется, что огненным потоком стремятся искры по следам его». — «Ты в зрительный обман впадаешь ненароком: то просто черный пес и больше ничего».

Далее литография, изображающая появление Мефистофеля в одежде странствующего схоласта перед Фаустом. Фауст заканчивает заклинание, его тело предельно напряжено, правая рука поднята в энергичном движении: «Не жди, говорю, от меня сильнейшего в таинстве нашем!» — «К чему шуметь? Я здесь к услугам вашим».

Из тесной, темной комнаты Фауста перенесемся вместе с ним и Мефистофелем в погребок в Лейпциге и присоединимся к компании пьяных студентов.

Вино, добытое из деревянного стола, которым Мефистофель угощает гуляк, неосторожно проливают на пол, и оно превращается в огонь. «Да это колдовство! За голову его награда! Режь его!» — кричит один из студентов; все вынимают ножи и бросаются на Мефистофеля. Тот останавливает их следующим заклинанием: «Ум, смутися по словам! Ложный вид — предстань очам! Будьте здесь и будьте там!» В этом листе Делакруа максимально использует возможности литографии. Глубокая бархатистость теней и яркие вспышки освещенных мест ритмически чередуются и создают сильное движение. Великолепны и выразительны поза и облик Мефистофеля, восседающего на столе. Интересно трактован образ Фауста. Его фигура, почти античный профиль напоминают классическую статую. Он намного выше окружающих. И эта разница в росте — намек на духовное превосходство Фауста над окружающими. Ему чужд грубый, примитивный разгул; его ждут иные сферы.

Улица средневекового города. Вечерние тени. Фауст в обличье галантного кавалера и Маргарита. «Прекрасной барышне привет! Я провожу Вас, — если смею». — «Прекрасной барышни здесь нет! Домой одна дойти сумею». Здесь же крутящийся вьюном Мефистофель.



33. Кораблекрушение Дон-Жуана». 1839

В листе «Маргарита за прялкой» образ Маргариты привлекает чистотой и целомудрием.

Бюргерским уютом проникнуто все в этой комнате: свежие цветы в вазе, прялка, полка с чистой посудой, занавешенное тяжелой шторой окно. Поэтичен образ мечтающей с закрытыми глазами Маргариты.

В цикле «Фауст» особенно сильно впечатляют сцены на Брокене.

Вальпургиева ночь. Во мраке, с трудом преодолевая ветер, который сметает все в пропасть, держась за ветвь сосны, у подножия которой нашла приют змея, Фауст и Мефистофель медленно поднимаются к вершине горы. Только ярко вспыхивают горные кручи вдали. Сквозь свист ветра как бы слышен



34. После кораблекрушения. 1854

разговор Мефистофеля с Фаустом. Настроение смятенности и бури достигнуто тем, что Мефистофель дан в сильном, спиралеобразном движении; одной рукой он держится за ветку сосны, а другая рука вытянута вперед, образуя мощный полукруг. Фауст, по контрасту с Мефистофелем, изображен классически четко в профиль. И только широкий шаг ритмически связывает его с фигурой Мефистофеля. В этом листе Мефистофель предстает в ином обличье. Маска скептика на миг спадает с его лица. Он демоничен, он — в своей стихии.

И в следующей иллюстрации, где призрак Маргариты показывается Фаусту, мы видим у Мефистофеля вместо ноги копыто — атрибут сатаны. Ветер вздымает и крутит плащи Фауста и Мефистофеля. Фауст видит вдали «образ девы бледной и пре-

лестной. Она ступает медленной стопой, как будто цепью скованная тесной».

Необычайно выразительны три мрачные фигуры, закрытые в черные капюшоны, держащие толстые свечи, пламя которых развевается по ветру.

Внизу — копошащиеся змеи, саламандры и ящерицы, извивающиеся кольцами, которым вторят змееподобные демоны.

Наиболее фантастична сцена, где изображена ночная скачка Фауста и Мефистофеля. Ночь. Открытое поле. Фауст и Мефистофель пропосятся на вороных конях.

«Зачем они к лобному месту летят?» —
«Не знаю, что с ними со всеми». —
«И мечутся стаей, вперед и назад». —
«Такое уж ведьмино племя». —
«Кадят перед плахой, кропят эшафот». —
«Вперед без оглядки, вперед!»

Этот лист исполнен подлинного волнения, драматизма, неистового движения.

Литографии к «Фаусту» были выпущены отдельным изданием в 1828 году. Делакруа сразу же посылает Гёте экземпляр парижского издания. Гёте высоко оценил иллюстрации и сказал, что толкование некоторых сцен богаче и оригинальнее, чем у него самого. Литографии к «Фаусту», отличающиеся сильным настроением, глубиной мысли, оригинальностью интерпретации, смелостью композиции, далеко выходят за рамки обычной иллюстрации.

Делакруа удивительным образом вжился в классиков, почти слился воедино с их творениями, которые постоянно были для него источником вдохновения.

В этом смысле очень характерно большое полотно «Кораблекрушение Дон-Жуана», написанное в 1840 году. Сюжет картины заимствован из второй песни поэмы Байрона «Дон-Жуан». Изображен эпизод, когда потерпевшие кораблекрушение после



35. Гамлет и могильщики. 1834

многих дней, проведенных без еды и питья, бросают жребий, кто должен быть убит, чтобы остальные могли утолить им голод.

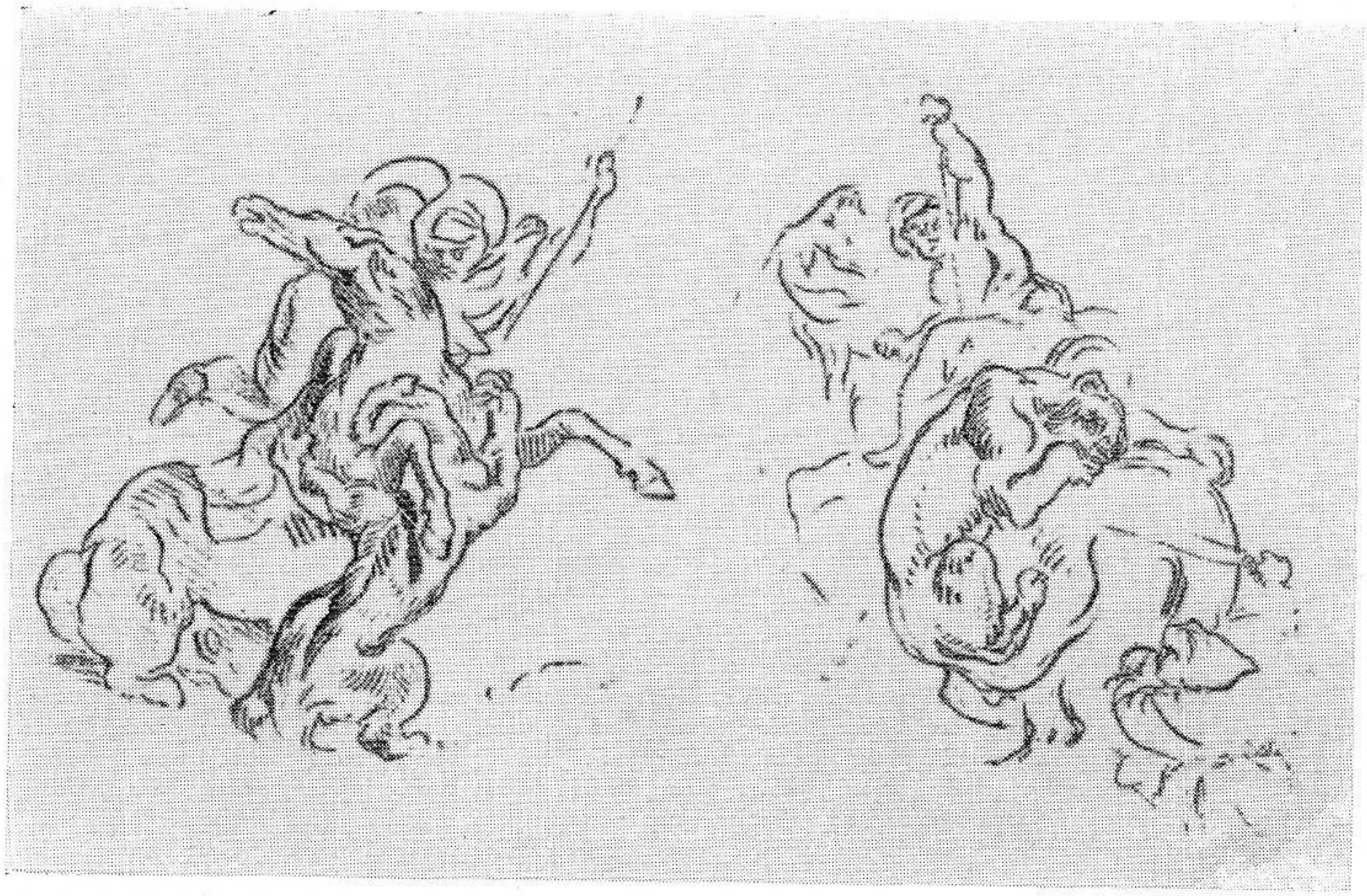
Баржа с ее обитателями изображена почти параллельно плоскости холста, и это создает ощущение некоего видения, которое, промелькнув, исчезнет. Страшные, искаженные безумием лица-маски, резкие, судорожные движения, полупризрачное освещение — все это создает атмосферу трагедии, которая разыгрывается на этом уголке мира, затерянном в бескрайних морских просторах.

Драматизм изображения главным образом передан через состояние природы: затянутое темными тучами небо и мрачное море — все это предельно соответствует трагическому настроению героев картины. Делакруа не дает «портрет» волн, его море — сама стихия, одушевленная и очеловеченная. Это стремление наделить природу смыслом, соответствующим переживаниям героя, — одна из особенностей романтического искусства.

«Как часто природа бывает невольным посредником между нами и нашими чувствами! — говорит английский романтик Матюрен. — Разве ропот океана лишен значения? Разве раскаты грома не имеют голоса? Увы, каким обманчивым и бедным кажется нам язык человека, после того как любовь и печаль ознакомили нас с языком природы, быть может, единственно способным отозваться на те волнения, которые человек выразить не в силах. Каким красноречием правды исполнена природа даже в своем молчании!» [27]

И в то же время природа в искусстве романтиков нередко противопоставлена человеку с его суетностью и тщеславием. Так, в «Кораблекрушении Дон-Жуана» Делакруа низкие, звериные инстинкты, пробудившиеся в людях, выглядят особенно мелкими перед грозной, очищающей морской пучиной.

Эта тема была продолжена в небольшой картине «После кораблекрушения» (1842, ГМИИ). Резкое, стремительное движение лодки; темпераментные, энергичные мазки волн: море,



36. Два наброска охоты на львов. 1850-е гг.

сливающееся с небом; резкие вспышки красного, синего и желтого — все это создает насыщенный, драматический образ. Тема романтического героя раскрывается в картине «Гамлет и могильщики» (1839, Лувр), написанной на сюжет трагедии У. Шекспира «Гамлет».

В образе Гамлета в этой картине как бы сконцентрированы все качества романтического героя: созерцательность, душевная тонкость, эмоциональность, благородство. Гамлету противопоставлен образ могильщика — грубого, вульгарного, низменного. В образах Гамлета и могильщика выражена одна из идей романтизма — контраст и противоречие между мечтой и реальностью, идеалом и действительностью, возвышенным и низменным. В романтическую мечту властно вторгается реальность в виде черепа, который могильщик протягивает Гамлету. Этому соответствуют и художественные средства, к которым обра-



37. Львы. 1860

щается Делакруа. Фиолетово-черные тона одеяния Гамлета, бледное лицо, изящные, аристократические жесты противостоят землисто-коричневому цвету обнаженного тела могильщика. Резко спускающаяся вниз линия холма еще более оттеняет момент «возвышенного» и «низменного».

Картина написана в мягкой, трепетной, «текучей» манере, художник избегает резких, контрастных сочетаний цветов. Великолепно передан восход солнца, прозрачные дали.

Вальтер Скотт вдохновил Делакруа на создание нескольких замечательных картин. Наиболее интересны композиции на тему романа «Айвенго». Это две картины «Похищение Ревекки» (1846, Нью-Йорк, и 1859, Лувр). Изображен момент, когда рыцарь-тамплиер Бриан де Буагильбер похищает из замка, осажденного войсками Ричарда Львиное Сердце, свою возлюбленную — красавицу Ревекку.



38. Дерущиеся кони. 1860

В картине 1846 года Делакруа дает полную свободу своей фантазии. Все исполнено тревоги и порыва. Буагильбер с трудом сдерживает горячего коня, готового рвануться с места; правой рукой рыцарь поднимает бесчувственное тело Ревекки, ему помогает невольник-сарацин. Одновременно обе фигуры резко повернуты в сторону приближающегося всадника, который указывает им на погоню. Горное ущелье, горящий замок вдали с мощными клубами дыма, охватывающими его стены, развевающаяся грива лошади, плащ всадника, чалма сарацина создают атмосферу особой приподнятости. Этому способствует



39. Портрет Полины Вийо в мавританском костюме. 1833

свободная, эскизная манера письма, «текучий» мазок, отсутствие мелочной детализации. Создается впечатление, что картина написана единым порывом.

Современников Делакруа восхищала быстрота, с которой он работал. Сохранился рассказ А. Дюма, пригласившего художников на «романтический» бал. Каждый из них должен был принести с собой холст, специально написанный для этого события. Все явились вовремя, кроме Делакруа, который прибежал позже запыхавшись. «Не снимая короткого черного редингота, — вспоминал Дюма, — не подтянув даже манжет, Делакруа взял уголь и мощными линиями стал набрасывать контуры. Три-четыре движения руки — и на холсте появилась лошадь, пять-шесть — всадник, семь-восемь — пейзаж, убитые, умирающие, спасающиеся бегством. Затем он взял кисть и начал писать. Он набросился на холст, как будто хотел разодрать его в клочья. Мгновение — и был уже написан окровавленный всадник, влекомый такой же окровавленной, раненой лошадью. Всадник беспомощно склонился на копье, ноги его не держатся в стременах... Через два или три часа все было готово» [28].

Делакруа принадлежит знаменитая фраза о том, что художник должен успеть нарисовать самоубийцу, выбрасывающегося с пятого этажа, до того, как он коснется земли. Отсюда сознательная незавершенность, эскизность его поздних работ. В его воображении складывается картина, он торопится перенести ее на холст, не останавливаясь подробно на деталях. Интересен разговор художника с некиим зрителем. В недоумении рассматривая одну из деталей картины, зритель спросил: «Что она изображает?» — Последовал ответ Делакруа: «Блеск сабли». Иными словами, он пытается передать состояние в движении, одухотворить предмет, передать саму идею. Здесь стоит вспомнить поздний вариант «Похищения Ревекки» (1859, Лувр).

Незавершенность в деталях в этом произведении не мешает удивительно полному и цельному изображению. Делакруа пользуется намеками, а воображение дорисовывает все остальное.

Почти воздушные башни замка, отливающие синевой доспехи Буагильбера, некий «бесконечный» пейзаж справа — все это не нарушает трепетности воображаемого. В подобных картинах художник не был скован моделью, он пишет человеческие фигуры по памяти, пользуется множеством ракурсов, всегда сохраняя правдивость и естественность. Картина виртуозна по колориту. Алый цвет, искусно разбросанный во всех частях картины, придает ей особую нарядность.

Жизнь Делакруа внешне была небогата событиями. В молодости — поездка в Англию, путешествие в Марокко; в зрелости — поездка по Бельгии. Все остальное время он почти безвыездно находился в Париже. Постоянная, титаническая, изнуряющая работа. В минуты отдыха встречи и беседы с близкими по духу людьми.

Его друзьями были выдающиеся художники, писатели, музыканты: Теодор Жерико, Виктор Гюго, Александр Дюма, Шарль Бодлер, Жорж Санд, Оноре де Бальзак, Фредерик Шопен. Именно на основе близкого знакомства с Шопеном и Жорж Санд Делакруа смог создать такое проникновенное произведение, как «Портрет Шопена» (1838, Лувр).

Перед нами романтический портрет. Художник изображает великого композитора в минуту творчества. Он стремится передать состояние вдохновения, творческий экстаз. Одно сильное чувство преобладает над остальными. Это не портрет-характер, а портрет-состояние. Художник пользуется динамической формой, дробным, темпераментным мазком; тревожная игра света и тени выражает смятение чувств. Горячий цвет фона играет рефлексами на лице Шопена, ассоциируясь с его темпераментом музыканта.

«Автопортрет в зеленом жилете» (1838, Лувр), внешне отличающийся от «Портрета Шопена», построен по тому же принципу приподнятости над обыденным. Гордо поднятая голова, повернутая вполоборота, волевой рот, уверенный взгляд, как бы бросающий вызов противнику, упрямый лоб, на который

тяжелыми локонами падают волосы, — весь облик художника дышит задором и энергией. И в то же время он неожиданно сдержан и аристократичен.

Живописное начало — множество цветных плоскостей, холодных и теплых, отсутствие глухих, ничего не говорящих мест (так, волосы сотканы из синих, фиолетовых, желтых, зеленых, коричневых, белых мазков) — выражает темперамент, кипучую натуру художника.

Логическое начало — постановка фигуры, крепкий рисунок, строгие линии одежды — выражает разум, утонченность Делакруа. И в этом — двойственность натуры художника.

Современники отмечали его скромность, умение держать себя, быть элегантным и светским, холодным и сдержанным (так, Э. Мане назвал его «ледышкой»). Это отзывы тех, кто знал его лишь внешне. А вот как изображают художника его друзья, видевшие его в минуты творчества. Бодлер говорил: «Глаза маэстро сияли ярче и мускулы его дрожали нетерпеливее, чем у высматривающего добычу тигра, когда вся душа учителя нацеливалась на одну мысль или когда он хотел схватить какой-нибудь образ. Все его тело, выражение лица не то перуанского, не то малайского оттенка, большие черные глаза, суженные от напряженного внимания — он как будто постоянно пробовал свет «на вкус», блестящие пышные волосы, упрямо сжатые губы — все это выражало какую-то безжалостную, постоянно напряженную волю. Безграничная страсть в сочетании с огромной силой воли — таков был этот человек» [29].

Стихийное начало, выражающее бушующие страсти в полотнах Делакруа, напоминает романтическую музыку. Не случайно Бодлер в стихотворении «Маяки» писал, что «Делакруа — озеро крови, затененное лесом из сосен, вечно зеленых, где под сумрачным небом проносятся странные звуки фанфар, подобных Веберу». И так расшифровывает этот образ: «Озеро крови — красный цвет его картин, лес из сосен — зеленый цвет, дополнительный к красному, сумрачное небо — это бурные



40. Портрет Шопена. 1838

фоны его картин, фанфары Вебера — это мысли о романтической музыке, которые возбуждают гармонию его колорита» [30].

Носителями стихийного начала, свободы духа в картинах романтиков часто выступают животные. Делакруа создал бесчисленное множество изображений диких животных, будучи талантливым анималистом. Хищные звери, то высматривающие добычу, то терзающие ее, их яростные схватки, охоты на львов и тигров — все это выражало драматизм, неистовые страсти, бурные эмоции.

В этом смысле интересна картина «Арабские кони, дерущиеся в конюшне», написанная в 1860 году. В основе замысла лежат, по-видимому, марокканские воспоминания. Художник стремится передать здесь как бы само движение, добивается трепетности, эффекта вибрации воздуха, используя мелкий раздельный мазок, цветные рефлексы, растворяет все детали в единой световоздушной среде, умело приглушает звучность красок дальнего и усиливает интенсивность цвета переднего плана картины, объединяя все единым тоном.

Здесь виден прообраз метода будущих импрессионистов, которые обращались к искусству Делакруа. Они заимствовали открытый им закон контрастов основных и дополнительных цветов, принцип раздельного мазка, контраст теплых и холодных тонов.

Искусство Делакруа глубоко изучали такие видные мастера конца XIX века, как Ван-Гог, Сезанн, а в XX веке — Матисс и Пикассо. Их привлекала не только его многоцветная палитра, но и гуманизм, значительность его образов, сам метод великого художника.

Еще при жизни (Делакруа умер в 1863 году) исследователи творчества художника отмечали революционный, новаторский характер его живописи. Тонкий знаток творчества Делакруа, Бодлер в своих критических очерках — «Салонах», в биографии, в стихотворении «Маяки» дает оценку искусству художника, отметив, что никто после Шекспира не являлся таким непрев-

зойденным мастером, как Делакруа, чтобы сливать воедино драму и мечту.

Художественное наследие Делакруа насчитывает около десяти тысяч произведений. Среди них около тысячи картин, написанных маслом, около семи тысяч рисунков, более полутора тысяч пастелей и акварелей, несколько серий литографий и шесть огромных циклов монументальных росписей. Как писатель Делакруа был не менее плодовит. Помимо трехтомного «Дневника», который художник вел в течение всей жизни, ему принадлежит множество критических статей по истории искусства, многие из которых не потеряли своего научного значения до сих пор (например, знаменитая статья о Пуссене, великолепный памфлет «Критика искусства», очерк об английском художнике Т. Лоуренсе и др.). Именно в этих работах заложена основная идея эстетики революционного романтизма, мысль о закономерности и необходимости постоянных изменений искусства, идея неразрывной связи с национальной и временной средой его возникновения, с историческим прогрессом, с изменениями идей и правов человека.

Настоящий художник, по мнению Делакруа, должен следовать трем главнейшим законам искусства: верности природе, своему времени и верности каждому виду искусства, его специфике.

Делакруа считал, что подлинное искусство требует от художника всей отдачи, всех доступных ему средств выражения, а не только тех, которые присущи определенной школе. Вот почему он не любил, когда его называли «романтиком». Тем не менее Делакруа остается романтиком. Это относится и к его жизни, хронологически совпадающей с зарождением, взлетом и угасанием романтизма как течения французской живописи. Это относится и к его художественному творчеству, воплотившему все лучшие качества романтизма: бунтарский дух, нежелание мириться с узкими рамками канонов, яркую эмоциональность и красочность образов, могучее воображение.

29230

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *А. Гастев,* Делакруа, М., 1966, стр. 50.
[2] *Э. Делакруа,* Дневник, т. I, М., 1961, стр. 51.
[3] *В Гюго,* Избранные произведения, М.— Л., 1952, стр. 519.
[4] *Э. Делакруа,* Дневник, т. I, стр. 55.
[5] *R. Escholier,* Delacroix, vol. I, Paris, 1926—1929, p. 204.
[6] *Стендаль,* Салон 1824 года.— Собр. соч., т. 6, М., 1959, стр. 429.
[7] *R. Escholier,* Delacroix, vol. I, p. 226.
[8] *Э. Делакруа,* Мысли об искусстве, М., 1961, стр. 296.
[9] Перевод Б. К. Ливниц.
[10] Цит. по кн.: *А. Гастев,* Делакруа, М., 1966, стр. 97.
[11] Перевод А. Г. Конюс.
[12] Цит. по кн.: *М. В. Алпатов,* Композиция в живописи, М.— Л., 1940, стр. 79.
[13] *Э. Делакруа,* Дневник, т. I, стр. 92.
[14] *Стендаль,* История живописи в Италии.— Собр. соч., т. 6, стр. 193.
[15] Цит. по кн.: *Р. Шио,* Палитра Делакруа, М., 1932, стр. 9.
[16] «Средневековье в его памятниках», М., 1913, стр. 79.
[17] Цит. по кн.: *R. Escholier,* Delacroix, vol. I, p. 262.
[18] Картина была укорочена по требованию архитектора Фонтена при помещении в Версальский музей.
[19] Цит. по кн.: *R. Escholier,* Delacroix, vol. II, p. 273.
[20] *Э. Делакруа,* Мысли об искусстве, стр. 173.
[21] *Там же.*
[22] Цит. по кн.: *R. Escholier,* Delacroix, vol. II, p. 290.
[23] *Там же,* стр. 296.
[24] *Там же,* стр. 319.
[25] *Э. Делакруа,* Дневник, т. I, стр. 18.
[26] *Там же,* стр. 370.
[27] Цит. по кн.: *В. Ванслов,* Эстетика романтизма, М., 1968, стр. 122.
[28] Цит. по кн.: *А. Гастев,* Делакруа, стр. 120.
[29] *Ch. Baudelaire,* Curuosités esthétiques, Paris, 1962, p. 79.
[30] Цит. по кн.: *R. Escholier,* Delacroix, vol. III, p. 89. Перевод А. Г. Конюс.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Э. Делакруа*, Дневник, т. 1—3, М., 1961.
2. *Э. Делакруа*, Мысли об искусстве, М., 1961.
3. *Р. Шио*, Палитра Делакруа, М., 1932.
4. *Ch. Baudelaire*, Curiosités esthétiques, Paris, 1962.
5. *R. Escholier*, Delacroix, vol. I—III, 1926—1929.
6. *P. Signac*, D'Eugène Delacroix au Neo-impressionisme, Paris, 1939.
7. *P. Jullian*, Delacroix, Paris, 1963.
8. *R. Fry*, Characteristics of French art, London, 1932.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

На суперобложке: Охота на тигра. Фрагмент. 1854. *Париж. Лувр.*

На фронтисписе: Автопортрет. 1835—1838. *Париж. Лувр.*

1. Гренадер. 1816. Перо. *Париж. Лувр.*
2. Элегантный юноша. 1816. Перо. *Париж. Лувр.*
3. Карикатура. 1820-е гг. Перо. *Париж. Лувр.*
4. Данте и Вергилий. 1822. *Париж. Лувр. (Цветная.)*
5. Автопортрет. 1822. *Частное собрание. (Цветная.)*
6. Резня на острове Хиос. 1824. *Париж. Лувр. (Цветная.)*
7. Резня на острове Хиос. Фрагмент.
8. Резня на острове Хиос. Фрагмент.
9. Марино Фальеро. 1826. *Собрание Уоллес. Лондон.*
10. Смерть Сарданапала. 1827. *Париж. Лувр.*
11. Девушка, погруженная в задумчивость. 1830. Перо. *Париж. Лувр.*
12. Свобода на баррикадах. 1831. *Париж. Лувр.*
13. Свобода на баррикадах. Фрагмент.
14. Свобода на баррикадах. Фрагмент.
15. Свобода на баррикадах. Фрагмент.
16. Королевский тигр. 1829. Литография. *Париж. Лувр.*
17. Интерьер. Из марокканского дневника. 1832. Акварель. *Париж. Лувр. (Цветная.)*
18. Всадник. Из марокканского дневника. 1832. Акварель. *Частное собрание. (Цветная.)*
19. Три фигуры арабов. Из марокканского дневника. 1832. Перо. *Париж. Лувр.*
20. Марокканец, седлающий коня. 1855. *Ленинград. Эрмитаж.*
21. Охота на львов в Марокко. 1854. *Ленинград. Эрмитаж.*
22. Битва при Пуатье. 1830. *Париж. Лувр.*
23. Битва при Пуатье. Фрагмент.
24. Битва при Тайбуре. Фрагмент. 1837. *Париж. Лувр.*
25. Взятие крестоносцами Константинополя. 1841. *Париж. Лувр.*
26. Медея. 1862. *Париж. Лувр. (Цветная.)*
27. Этюды с индийских миниатюр. 1859. Акварель. *Париж. Лувр. (Цветная.)*
28. Воспитание Ахилла. Эскиз росписи. 1842—1843. *Париж. Лувр.*
29. Борьба Иакова с ангелом. 1861. *Париж. Церковь Сен-Сюльпис.*
30. Фронтиспис к «Фаусту». 1828. Литография. *Париж. Лувр.*

31. Маргарита и Мефистофель. 1828. Перо. *Париж. Лувр.*
32. Маргарита за прялкой. 1827. Литография. *Париж. Лувр.*
33. Кораблекрушение Дон-Жуана. 1839. *Париж. Лувр.*
34. После кораблекрушения. 1854. *Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина.*
35. Гамлет и могильщики. 1834. Литография. *Собрание Годфруа.*
36. Два наброска охоты на львов. 1850-е гг. Перо. *Частное собрание.*
37. Львы. 1860. Карандаш. *Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина.*
38. Дерущиеся кони. 1860. *Париж. Лувр.*
39. Портрет Полины Вийо в мавританском костюме. 1833. Свинцовый карандаш. *Собрание М. Герен.*
40. Портрет Шопена. 1838. *Париж. Лувр.*

Дьяков Л. А.

Эжен Делакруа

Редактор Н. Ф. Шапина. Художник-оформитель и художественный редактор Л. А. Иванова. Технический редактор Р. П. Бачек. Корректоры А. А. Позина и З. П. Соколова. Сдано в набор 17/IV 1972 г. А08260. Подписано к печати 23/X 1972 г. Формат издания 70 × 108¹/₃₂. Бумага меловая 120 г. Усл. печ. л. 4,2. Уч.-изд. л. 4,381. Тираж 20 000 экз. Издательство «Искусство», Цветной бульвар, 25. Изд. № 955. Зак. 5495. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Звенигородская, 11. Цена 64 коп.