

ПОПУЛЯРНАЯ ИСТОРИЯ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
ЖИВОПИСИ

*Настоящее издание осуществлено при участии
Литературного агентства «Софит-Принт»*

*Авторы-составители
Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина, О. В. Семенова*

Вниманию оптовых покупателей!

Книги различных жанров
можно приобрести по адресу:

Издательство «Вече»

129348, г. Москва, ул. Красной сосны, 24.

Тел.: 188-16-50, 188-88-02, 182-40-74,

тел./факс: 188-89-59, 188-00-73.

e-mail: veche@veche.net

[http: www.veche.ru](http://www.veche.ru)

Эта книга не может быть переведена или издана в любой форме —
электронной или печатной, включая фотокопию, репринтное
воспроизведение, запись или использование в любой информационной
системе, без получения разрешения от издательства.

Главная задача настоящего издания — познакомить читателя с историей живописи Западной Европы начиная с древнейших времен. Книга рассказывает о зарождении и развитии изобразительного искусства, о приемах, методах, художественных направлениях, а также жанрах, характерных для сменяющих друг друга временных отрезков.

Каждая глава содержит сведения о художниках — представителях различных стилей, течений и национальных школ, приверженцах классических канонов и новаторах-авангардистах, отказавшихся от традиций старого искусства. Кроме наиболее важных биографических фактов, издание дает подробную характеристику творчества каждого мастера, уделяя внимание индивидуальным особенностям его метода.

Иллюстративный материал, занимающий значительное место в книге, позволит читателю получить наглядное представление о стиле художника и его манере. К сожалению, объем издания не позволил подробно рассказать о многих известных художниках, поэтому авторы постарались познакомить читателя с теми мастерами, чье творчество наиболее ярко характеризует каждую эпоху.

Наши предки появились на земле почти 200 000 лет назад. Постепенно совершенствуясь, человек научился шить одежду, обустривать свое жилье, изготавливать орудия труда, а позднее — и специальные инструменты, с помощью которых можно было заняться творчеством: резьбой по камню и кости, живописью. Но почему же у людей возникла потребность в изображении предметов, окружавших их? Ответов на этот вопрос существует множество. Вероятно, одной из причин возникновения первобытного искусства стала необходимость передачи информации. Древнейшие изображения имели также магическую функцию, выполняя роль фетишей и тотемов (знаков племени). Многие исследователи полагают, что древние художники изображали животных перед началом охоты, считая, что рисунок принесет им удачу: чтобы олень или бизон стал добычей, необходимо поразить его копьем на рисунке. Но это всего лишь предположение, возможно, первобытная живопись и скульптура имели более глубокий смысл, до сих пор неизвестный нам. Ну и конечно же, не стоит забывать об эстетической роли древнего искусства: расписывая стены пещеры или вырезая изображение на кости, человек получал возможность выразить себя в творчестве и заставить окружающих восхищаться своей работой.

Эпоха палеолита

Самые древние изображения относятся к позднему палеолиту, т. е. созданы людьми примерно за 40–30 тысячелетий до н. э. Это т. н. макароны и меандры — отпечатки человеческой руки и пересекающиеся волнистые линии, выдавленные в сырой глине. Расцвет живописи палеолита пришелся на мадленский период (назван по месту раскопок в пещере Ла-Мадлен на юге Франции). С помощью кремневых резцов первобытные художники делали гравюры с изображениями животных, рисунки на кости, камне, роге оленя.

Главными героями сюжетов для древних мастеров были животные и человек, причем зверь, являвшийся источником существования для людей, объектом охоты и почитаемым тотемом, занимал основное место в росписях.

Большинство рисунков этого времени, найденных археологами, процарапаны резцом на поверхности скалы. Часть из них, как, например, изображения животных в пещере Альтамира, открытой Марселино де Саутуолой в 1879 г., и в пещере Ласко, покрывались краской. Художники использовали не только черную краску (вероятно, ее заменял древесный уголь), но и желтую, и красную, которые получали, растирая в порошок охру и другие минералы. Затем порошок смешивался с водой или жиром. Краска наносилась на стены с помощью палочки или кисточки, изготовленной из меха животных. Возможно, применялся и такой способ: художник выдувал порошок на влажную стену с помощью импровизированной трубки — полый кости, и краска, застывая, сохраняла свой цвет на многие тысячелетия.

Мадленская живопись, открытая в XIX в., привлекла множество желающих увидеть ее, но вскоре пещеры пришлось закрыть от посетителей, т. к. краска начала быстро разрушаться. Не сразу был открыт для жаждущих полюбоваться творениями первобытных художников и обнаруженный совсем недавно, в 1994 г., грот Шовэ.

В настоящее время найдено множество росписей времен палеолита. На одной только территории Франции насчитывается более ста пещер, стены которых покрыты рисунками древних художников. Одной из самых интересных находок стала пещера Ласко, обнаруженная в 1940 г. и получившая название «доисторическая сикстинская капелла». В настоящее время она стала настоящим музеем, представляющим искусство эпохи палеолита. Ученые определили, что самые древние экспонаты пещеры Ласко созданы в 18 тысячелетии до н. э. Открывается этот своеобразный музей Большим залом, или залом Быков. Посетитель, оказавшийся в этом



Бык. Пещера Ласко. Франция

зале, слева от себя видит стену с изображениями животных: огромного быка, коровы и теленка, лошади, медведя, оленей. Своды в конце зала покрыты рисунками, представляющими бизонов, баранов и лошадей. Между фигурами зверей и над ними древние художники поместили нарисованные разными красками квадраты, составляющие прямоугольники, волнистые линии и изображения, напоминающие растения.

Выразительностью и живой динамикой поражают написанные золотистой охрой фигуры лошадей, обведенные черным контуром. С большой точностью первобытный художник передает пропорции животных, восхищает его умение создавать объем и перспективу. Реалистично и убедительно выполнены изображения степных лошадей и коровы, приготовившейся к прыжку через невидимое зрителю препятствие. Несомненно, древний живописец обладал тонкой наблюдательностью и прекрасной памятью, ведь свои модели он изображал не с натуры. Назвать это искусство реализмом в полном смысле слова нельзя, хотя в данных памятниках присутствуют элементы типизации и обобщения, явственно заметен поиск характерных для изображаемого животного выразительных особенностей.

В следующем зале на одной из стен зритель видит изображения восьми голов баранов. Четыре из них написаны красной краской, четыре — черной. На противоположной стене художник поместил пять голов оленей. С правой стороны зала расположен узкий коридор, свод которого покрыт живописными изображениями и петроглифами (высеченными на камне рисунками) — небольшими фигурами животных, перекрытыми огромным силуэтом коровы. Здесь же нарисованы лошади и бизоны, изображения которых пересекают линии стрел и копий.

В последнем помещении пещеры Ласко черной краской написана целая сцена, значение которой пытались разгадать многие ученые. В центре рисунка — фигура падающего человека с птичьей головой. Справа от него стоит раненый бизон с вываливающимися внутренностями и копьем, проходящим поверх его корпуса. Рядом с человеком лежит копьеметалка, украшенная фигурой птицы. Слева художник нарисовал носорога, который, убегая, оставляет за собой четкие точки-следы. Вероятно, древний мастер изобразил трагедию, произошедшую с одним из соплеменников: человек увидел бизона, смертельно раненого носорогом, и приблизился к нему. Но умирающий бизон неожиданно бросился

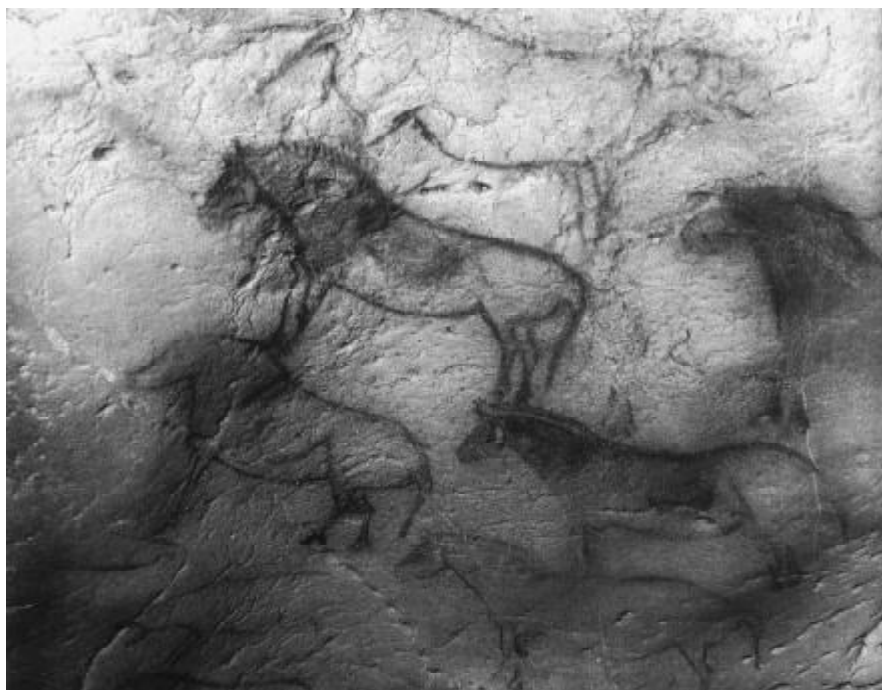
на охотника и сбил его с ног. Удивительно в этом изображении то, что среди всех найденных археологами рисунков мадленского периода он единственный имеет композицию, объединяющую фигуры животных и человека. Поэтому исследователи долго спорили о его датировке, относя этот памятник древнего искусства к более позднему времени. Но техника исполнения и стиль говорят о том, что сцена, изображенная художником, все-таки относится к одной из ранних стадий мадленского периода.

Рисунки мадленского периода восхищают зрителя мастерством исполнения и своей достоверностью. Древние художники очень реалистично передают повадки зверей, их манеру поведения. Изгибы тела, положение ног и поворот головы точно показывают, находится животное в движении или замерло, приготовившись скрыться при малейшей опасности.

Найденные изображения позволили ученым определить, какие звери жили в те далекие времена. Благодаря рисункам, обнаруженным в гроте Шовэ, было сделано поразительное открытие: животные, обитающие ныне в жарких африканских странах (львы, носороги), и обитатели северных стран (северные олени) когда-то существовали в одном месте, на территории современной Франции.

Удивляет и то, что в этих полихромных (многоцветных) росписях заметно стремление художников к передаче перспективы: с помощью изменения силы тонов формируются объемы, благодаря чему, а также умению соблюдать пропорции достигается большое сходство с объектами изображения. Достоверность рисунков позволила исследователям определить, к примеру, что в пещере Экаин первобытный живописец нарисовал бурого, а в гроте Шовэ – пещерного медведя.

Тщательное изучение росписей Ласко открыло одну из особенностей работы древних мастеров: рисунок на стенах пещеры иногда наслаивался на предыдущий. Нередко художники изображали целые стада животных, особенно часто они встречаются в гравюрах на кости. В таких изображениях фигуры на переднем плане переданы детально, а остальные – схематично. Образы людей или фантастических существ, обладающих одновременно человеческими и звериными признаками, встречаются реже. Например, в гроте Шовэ на выступе одной из стен хорошо заметна фигура получеловека-полузубра. В большинстве же росписей преобладают изображения животных, именно в это время зарождается анималистическая (от лат. *animal* – животное) живопись.



Стена лошадей. Пещера Экаин. Франция

Вершины своего расцвета живопись эпохи палеолита достигла в 12 тысячелетии до н. э. Именно к этому времени относятся анималистические росписи пещер Руфиньяк, Нио, Монтеспан, Труа Фрер, Фон де Гом, Ла-Мадлен, Ласко, Комбарелль, Марсула и др. Большинство рисунков показывает замечательное мастерство древних художников в передаче объема, перспективы, пропорций, а также умение запечатлеть движение животных. В то же время, за редким исключением, живописные памятники представляют собой беспорядочные нагромождения рисунков, лишь некоторые росписи имеют композицию, объединяющую две или три фигуры (сцена из Ласко, а также изображение оленя, коровы и колдуна — человека с головой быка — из пещеры Труа Фрер).

Нередко художники рисовали пары животных противоположного пола (быков, лошадей, оленей, бизонов), что скорее всего связано с магическими обрядами.

В конце палеолита техническое мастерство первобытных живописцев совершенствуется, свободным и динамичным становится

рисунок. В то же время постепенно исчезает объемность, и изображение приобретает плоскостной и схематичный вид (например, руку художники изображают в виде граблей с пятью зубцами-пальцами).

Эпоха мезолита

Между 10–8-м тысячелетием до н. э. начинается постепенное отступление ледников, покрывавших территорию Европы, на север. В результате потепления обширные степные пространства, служившие пастбищами для мамонтов, бизонов, северных оленей и лошадей, превращаются в густые, бескрайние леса. Крупные животные, на которых прежде охотился человек, вымирают или уходят в поисках пищи далеко на север. Так, с территорий Центральной и Южной Европы исчез северный олень. Теперь добычей людей становится лось, благородный олень, кабан, зубр и более мелкие животные. Распространение получает рыболовство и сбор устриц. Потепление климата способствовало тому, что наши предки стали вести оседлый образ жизни. Стоянки древнего человека теперь размещаются в основном по берегам морей, рек и озер. Первобытные умельцы изобретают лук и новые орудия труда, приручают собаку и начинают заниматься скотоводством и земледелием. Появляется строительство и зачатки ткацкого производства.

Изменяется и мировоззрение человека, который ощущает себя более смелым и независимым. Значительно усиливается роль магии, появляется и развивается земледельческая мифология. Все эти изменения отражаются в искусстве, приобретающем культовое звучание. Исчезает многокрасочность живописи, которая становится монохромной (одноцветной). Обычно рисунки выполняются одной краской – черной или красной, главными их элементами становятся схематизм и силуэтность. Практически полностью исчезает объем.

В то же время появляется и много нового, нехарактерного для палеолита. События в росписях художников этого времени представляются во взаимосвязи, т. е. появляется композиция. Обогащаются сюжеты, главным объектом изображения становится человек, его победы или поражения в окружающем мире.

Живописная техника также претерпевает изменения. Основой красок являются такие вещества, как яичный белок, мед и даже

кровь. Сначала на поверхность кистью наносятся контуры, а затем рисунок закрашивается краской одного цвета.

Эти новые элементы можно увидеть в наскальной живописи, обнаруженной в прибрежных горных областях Восточной Испании (Испанский Левант). Основное внимание художники сосредотачивают на изображении человека, а не животных, причем человек практически всегда показан в действии. Объем, перспектива и цвет не имеют значения, главное — передать движение фигур.

Живопись палеолита, как уже говорилось выше, — это отдельные, не имеющие между собой связи фигуры. Наскальная живопись Испанского Леванта представляет собой многофигурные композиции, изображающие события, происходившие с самим художником и его современниками.

Самые первые памятники живописи эпохи мезолита в Восточной Испании были найдены археологами в 1908 г. Покрытые росписями скалы возвышаются по краям долин и в горных ущельях между Барселоной и Валенсией. Встречаются они и далее к югу. Это главным образом живописные сцены (петроглифы здесь практически отсутствуют) с изображением людей и различных зверей. Размеры фигур животных обычно не превышают 75 см, а человеческие — немного меньше.

Встречаются очень большие композиции, например, в Альпере (провинция Альбасем, Восточная Испания) находятся росписи, в которых представлены десятки животных и сотни человеческих фигур.

Множество рисунков Испанского Леванта посвящено сценам охоты. Росписи изображают стада животных, преследуемых людьми с луками, или охотников, убегавших от раненого зверя.

Огромный интерес представляет рисунок из Араны, изображающий сборщика меда, поднимающегося по веревке к гнезду, окруженному пчелами.



*Сборщик меда. Арана.
Провинция Валенсия. Испания*

В ущелье Валлторта исследователи обнаружили целую галерею живописных композиций со сценами охоты на оленей, кабанов и баранов. Встречаются изображения военных сражений, а также росписи, по всей видимости повествующие о казни (в центре — человек, пронзенный стрелами, вокруг него — люди с луками).

В наскальной живописи Восточной Испании очень редки изображения женщин. Одна из самых известных композиций — т. н. «Прогулка», на которой древний художник нарисовал идущих женщину и ребенка. Если мужские фигуры в росписях полны динамики, то женские — статичны, но более натуралистичны.

Ученые проследили, как происходило развитие живописи эпохи мезолита. Ранняя живопись, относящаяся к этому времени, отличалась натурализмом и пропорциональностью в изображении человеческих фигур. Постепенно правильность пропорций исчезла, и на фресках появились люди с необыкновенно узкими талиями, тонкими руками и длинными ногами. Верхняя часть туловища стала похожа на треугольник, увенчанный круглой головой.

Со временем пропорции еще более деформировались, живописцы стали изображать человека с коротким торсом, чересчур большими ногами и головой, повернутой в профиль. В конце концов схематизм полностью оттеснил натурализм. Тело человека, его ноги и руки в росписях этого времени представлены обыкновенными тонкими линиями, позволяющими с легкостью передавать движение и воспроизводить самые разнообразные позы.

Эта тенденция практически не распространилась на изображения животных. Как охотничья добыча человека, они должны были иметь соответствующий вид и поэтому сохранили весомость форм и реалистичность.

Некоторые живописные памятники эпохи мезолита представляют собой многочисленные наслоения рисунков. Ряд исследователей объясняют это тем, что определенные территории много раз переходили от одного враждующего племени к другому и победители старались закрепить свое право на данную местность с помощью росписи.

Эпоха неолита

В эпоху неолита продолжают развиваться зародившиеся еще в период мезолита земледелие и скотоводство, усложняется процесс производства. В результате таяния ледников народы, насе-

ляющие нашу планету, начали осваивать новые территории. Многочисленные племена боролись за право обладания лучшими землями, пригодными для охоты и земледелия.

На берегах рек, островах, холмах – везде, где можно было защититься от внезапного нападения врага, возникали новые поселения. На незначительный промежуток времени были заселены и пещеры, о чем говорят схематические росписи, украсившие своды этих жилищ человека. Такие же знаки-символы в виде крестов, линий, точек и елочек остались на гальках, найденных на территории Франции, Германии и Швейцарии. Схематическая наскальная живопись обнаружена и в некоторых областях Испании (Гранада и Сьерра-Морена). Чаще всего в памятниках этого времени встречается схематическое изображение человека, представляющее собой вертикальную черту с двумя-тремя перекладными, концы которых загнуты вниз.

Такие же знаки, возникшие еще в эпоху палеолита, распространены и в памятниках искусства Африки, в наскальной живописи Австралии и в других частях света. Появившись в южных районах, схематическая живопись постепенно распространилась на север, дойдя до Скандинавии.

Эпоха неолита наступила раньше в странах с более теплым климатом – Индии, Египте, Двуречье. Суровые условия жизни в Скандинавии и других северных районах Европы способствовали сохранению на этих территориях культуры палеолита и мезолита.

В Северной Европе самые древние памятники искусства были открыты на территории современной Норвегии. Это большей частью петроглифы, которые древние художники высекали на скалах и больших гранитных камнях. Многие петроглифы представляют собой огромные, достигающие восьми метров, изображения оленей, лосей, медведей. Древние художники рисовали тюленей, китов, разнообразные виды рыб и пресмыкающихся. Человеческие фигуры в этих работах встречаются нечасто и отличаются схематизмом и неправильными пропорциями. Животные же изображены очень достоверно и реалистично. Некоторые петроглифы сохранили остатки краски, которой когда-то были покрыты, но, к сожалению, неблагоприятный климат разрушил живописный слой.

Памятники наскального искусства на территории Скандинавии создавались вплоть до прихода викингов. Поздние петроглифы, обнаруженные в районах Стокгольма и Малмё, представля-

ют собой не только схематические знаки, символы и орнаменты, но и изображения плугов, повозок и многовесельных кораблей.

Многие исследователи полагают, что северные наскальные рисунки выполняли в основном магические функции. Данную теорию подтверждают норвежские петроглифы с фигурами лосей. В этих памятниках есть элемент, несвойственный первобытному искусству Европы: художники изобразили сердца животных, соединенные с различными частями тела лосей. Такие «рентгенографические» рисунки свойственны искусству американских индейцев пуэбло и живописи на коре в Австралии.

Схематические рисунки эпохи неолита, а также бронзового, медного и железного веков встречаются на скалах Португалии и Италии, на могильных камнях Англии, Ирландии, Франции, Италии, Скандинавии, Германии. Древние погребения украшены не только символами в виде крестов, свастик, кругов и полумесяцев, на них вырезаны или выбиты условные изображения людей, животных, колесниц и лодок, орнаменты из геометрических фигур и спиралей. Например, в департаменте Морбиан в Бретани более трехсот надгробных памятников покрыты спиралевидными орнаментами, рисунками кораблей, кинжалов, встречаются там изображения каменных топоров, стопы и даже стилизованного лица человека.

Таким образом, основной тенденцией развития изобразительного искусства в эпоху неолита стал переход от воспроизведения конкретного животного или человека к общей схеме, к знаку и символу. Изобразительный язык становится обобщающим, стилизованным, теряет эмоциональность и выразительность.

Наиболее ярким примером стилизации является декоративный орнамент, появившийся уже в эпоху палеолита (росписи Зала быков в пещере Ласко) и получивший развитие



Схематическое изображение человеческих фигур. Ла Пенья Эскритта у Фуэнкалиенте. Сьерра-Морена. Испания

в искусстве периода неолита, а затем медного и бронзового века. Орнаментальные рисунки украшали жилища, одежду, домашнюю утварь и наделялись магическими свойствами: считалось, что они придают своим хозяевам силу и способны защитить от врагов. Особенно широко декоративная живопись представлена на керамической посуде с геометрическим орнаментом в сочетании с изображениями различных животных и стилизованных человеческих фигур. Черты этого искусства дошли до нас благодаря памятникам эгейской керамики, относящимся к раннему геометрическому периоду. Вероятно, подобные росписи выполняли культовую функцию и были связаны с поклонением солнцу и воде — важнейшим природным силам, имеющим решающее значение для земледелия.

Очень долго люди не могли поверить в то, что их первобытные предки обладали такими же талантами и способностями, как и они сами. Трудно было осознать, что человек, никогда не учившийся живописи и вынужденный почти все свое свободное время посвящать заботам о пропитании и выживании, мог создать истинные произведения искусства, виртуозно, детально и живо воспроизводящие окружающий мир. Современники Саутуолы, открывшего Альтамиру, решили, что все росписи на стенах пещеры — подделка и примитивный человек не был способен создавать столь совершенные рисунки. Такая же судьба постигла и многие другие открытия. Лишь в конце XIX в. французскому археологу, основателю и президенту Доисторического общества во Франции, Эмилю Ривьеру, удалось доказать подлинность этих древнейших памятников искусства и подтвердить мнение о том, что первобытный охотник и скотовод являлся одновременно художником, творцом, для которого искусство было естественным проявлением человеческой натуры.

Огромным шагом вперед для человечества стало появление и развитие античного искусства. В отличие от древнеегипетских античные памятники создавались для того, чтобы радовать глаз, а не напоминать о загробном мире. Храмы Древней Греции и Древнего Рима не похожи на мрачные гробницы и пирамиды, они легки, светлы и воздушны. Главный объект изображения мастеров античной живописи и скульптуры – человек, живущий реальной жизнью, побеждающий противника в спортивном соревновании или на поле брани, испытывающий чувства радости и счастья или боли и отчаяния. Античность оказала значительное влияние на дальнейшее развитие культуры, к ней не раз обращались живописцы Возрождения и последующих эпох, черпая сюжеты и заимствуя идеалы и образы древнегреческого и древнеримского искусства.

Древняя Греция

Расцвет древнегреческого искусства пришелся на V–IV вв. до н. э. Это время кажется нам невероятно далеким. Поразительно и то, как малы размеры Греции – родины европейской культуры. Население города-государства Афины – главного центра античного искусства – не превышало трехсот тысяч человек. Прimitивным было производство: в крошечных ремесленных мастерских трудились хозяева и их рабы, использовавшие элементарные орудия труда: пилы, молоты и топоры. Кажется просто невероятным, что такое маленькое и, по нашим меркам, технически отсталое государство смогло породить величайшую культуру, даже спустя многие века не перестающую восхищать и удивлять человечество! «Греческим чудом» называют этот феномен многие исследователи.

Крито-микенское искусство

Древнегреческое искусство возникло не на пустом месте, как и все на свете, оно имеет свое начало и предысторию. Как показали раскопки археологов в конце XIX – начале XX в., античная культура зародилась в конце 3-го тысячелетия до н. э. на острове Крит. С середины 2-го тысячелетия до н. э. ее основной центр перемес-

тился в ту часть Греции, где расположен город Микены. Культура этой эпохи получила название эгейской, или крито-микенской.

Впервые следы крито-микенского искусства были обнаружены в 1880-х гг. археологом Генрихом Шлиманом, который занимался раскопками в Микенах и Тиринфе.

После смерти Шлимана английский исследователь Артур Эванс начал археологические раскопки в городе Кноссе на Крите. Ему удалось обнаружить остатки древних построек, получивших название «Кносский дворец». Это необычное сооружение напоминает лабиринт: лестницы и коридоры связывают помещения, расположенные на разных уровнях, некоторые комнаты уходят глубоко под землю. Дневной свет проникал в залы через отверстия, сделанные в потолке.

В западном крыле Кносского дворца были расположены кладовые, оружейная, сокровищница. В его восточном крыле размещались мастерские придворных художников и ремесленников. Сохранился архив дворца, содержащий таблички с записями.

Кносский дворец необыкновенно велик, он имеет сотни помещений, среди которых – жилые комнаты, парадные залы, бассейны, а также площадка для культовых спектаклей.

Многие исследователи считают, что именно об этом дворце говорится в известном мифе о Лабиринте. Когда-то очень давно на Крите правил мудрый царь Минос. По его указанию зодчий Дедал построил подземный Лабиринт, такой огромный и запутанный, что попадавшие туда люди не могли найти выход. Легенда гласит, что даже сам Дедал не знал, сколько помещений имеет возведенное им сооружение.

В Лабиринте жил ужасный Минотавр, полубык-получеловек. Матерью его была жена Миноса, Пасифая, а отцом – бык, посланный коварным Посейдоном. Питался Минотавр юношами и девушками, которых Миносу ежегодно присылали жители Афин в качестве дани. Афинский герой Тесей убил Минотавра, освободив народ от страшного чудовища. Выбраться из Лабиринта ему помог клубок ниток, полученный от Ариадны, дочери Миноса.

То, что именно Кносский дворец стал прообразом мифологического Лабиринта, подтверждают и прекрасно сохранившиеся росписи на стенах, а также сосуды из камня и золота. На многих из них можно увидеть изображения быка, спокойно пасущегося или свирепого. Вероятно, это животное играло значительную роль в жизни критян. Согласно легенде, царь Минос был сыном Зевса

и финикийской царевны Европы, которую влюбленный бог похитил, приняв образ быка. Посадив девушку на спину, бык-Зевс переплыл море и оказался на острове Крит.

На некоторых кносских фресках и изделиях из керамики встречаются изображения священного топора-лабриса с двумя лезвиями. Возможно, от него и произошло название «лабиринт».

Многие росписи сильно пострадали от пожара, возникшего во дворце во время землетрясения, но с помощью фрагментов часть из них удалось восстановить. Узоры и фигурные изображения на стенах залов располагались обычно до самого потолка, в некоторых помещениях росписи покрывали и потолок. Самым красивым и ярким был т. н. тронный зал — культовое помещение, находившееся на втором этаже западной части дворца. На его розово-красных стенах художники изобразили грифонов (существ с львиным туловищем и головой и крыльями орла) среди цветущих лилий.

Крито-микенские росписи своими мотивами (сцены охоты на львов, изображения кошек, ловящих птиц) напоминают древнеегипетское искусство. Вероятно, здесь сказались торговые связи критян-мореплавателей с Египтом. В то же время крито-микенская живопись во многом отлична от египетской с ее монументальной строгостью и симметрией. Произведения критских художников отличаются прихотливым рисунком и асимметричными формами. Даже те фрески Кносского дворца, которые изображают торжественное шествие с жертвенными дарами и культовые церемонии, отличаются многоцветной яркостью и живостью. Множество росписей посвящено танцам, пирам, театральным представлениям, играм детей. Ничуть не похожи на суровых и величественных египетских сфинксов грифоны из тронного зала, напоминающие мирных ручных животных, игриво машущих хвостами на цирковой арене.

Большой интерес вызывают многочисленные портреты женщин, которых исследователи называют «дамами в голубом», «придворными дамами». Скорее всего художники писали богинь и жриц, но похожи они на светских аристократок, одетых в яркие платья с пышными кринолинами. Их изысканные прически украшают диадемы, а холеные руки и красивые шеи — украшения из драгоценных камней. Одной из самых известных кносских фресок является т. н. «Парижанка», представляющая кокетливую молодую



Парижанка. Фреска из дворца в Кноссе. XVI в. до н. э.

женщину с ярко покрашенными губами, лицо которой по критским традициям написано в профиль. Все эти портреты свидетельствуют о том, что в те времена на острове существовали элементы матриархата и женщина занимала важное положение в критском обществе.

Жизнь обитателей Крита была тесно связана с морем, поэтому именно его они часто воспроизводили на своих произведениях. В критских фресках мы не увидим морских пейзажей: живописцы изображали причудливые водоросли и поражающие своей формой раковины, плывущих рыб и раскинувших гибкие щупальца осьминогов. Эти же мотивы встречаются и в росписях, покрывающих вазы и другие керамические изделия.

Эванс разделял открытую им культуру Крита на три периода — раннеминойский, среднеминойский и позднеминойский, названные так по имени царя Миноса. Исследователь считал, что большинство дошедших до нас памятников относятся к позднеминойскому времени (XVI в. до н. э.), именно тогда на Крите правил царь Минос. Нам немного известно о том, как жили люди на острове, каким был общественный строй, но критские памятники говорят, что культура этой страны была достаточно высокой.

В конце XVI в. до н. э. на Крите произошла страшная катастрофа: цветущие некогда города превратились в руины. Скорее всего причиной стало какое-то стихийное бедствие. По сведениям ученых, сначала это было сильнейшее землетрясение, а затем — извержение вулкана, находящегося на маленьком острове Фера возле Крита. Долгое время критские города не могли оправиться от разрушения. В XV в. до н. э. они подверглись нападениям ахейских племен, окончательно погубивших цивилизацию Крита.

После гибели критской культуры на территории Греции продолжала процветать близкая ей микенская. Крупнейшими культурными центрами были города Микены и Тиринф. Их жители, в отличие от критян, безопасность которых всегда обеспечивал только флот, строили крепости, хорошо защищающие от нападения врагов. Таковы микенский и тиринфский дворцы, сооруженные высоко на холмах и окруженные мощными каменными стенами. Крепости были жизненно необходимы горожанам, т. к. войны в те времена были постоянными и могли длиться годами. Например, Троянская война, описанная в IX или VIII в. до н. э. Гомером в «Илиаде», продолжалась в течение 10 лет. Автор соединил в своей поэме миф и исторические факты, которые имели место задолго до его рождения: в XIII или XII в. до н. э., когда реально существовавшая Троя вела длительную войну с ахейцами.

Генрих Шлиман, с детства мечтавший найти легендарную Трою, открыл ее на побережье Малой Азии. Археологическими раскопками он увлекся уже в зрелом возрасте (до 46 лет Шлиман занимался коммерцией и, лишь заработав большое состояние, смог осуществить свое заветное желание). Следуя гомеровской поэме, археолог шел по правильному пути, ошибившись лишь в одном — он принял за Трою более глубокий и древний пласт, в то время как легендарный город находился выше — в седьмом слое раскопок.

Затем Шлиман начал поиски царства Агамемнона, названного Гомером в «Илиаде» «златообильными Микенами». Археолог обнаружил остатки древнего поселения, принятого им за город этого царства. Но



Царь-жрец. Фреска из дворца в Кноссе. 1-я половина XV в. до н. э.

и тут он немного ошибся — обнаруженные памятники оказались более древними. Позднее в этом месте археологи сделали еще множество замечательных открытий, продолжив дело Шлимана. Исследователи обнаружили многое из описанного Гомером, например росписи, похожие на те, что покрывали щит Ахилла, выкованный Гефестом. Они изображали праздничные шествия, танцы, полевые работы. Была найдена чаша с двумя голубками, сходная с «кубком Нестора» из гомеровской поэмы.

В другом произведении Гомера, в «Одиссее», рассказывается о стране феаков, которую во время своего путешествия посетил Одиссей. Она представляла собой прекрасный остров, Его жители мирно трудились, занимаясь в свободное время спортивными состязаниями. Женщины обладали теми же правами, что и мужчины, а жена царя управляла страной наравне со своим мужем. По-доброму относились феаки и к своим рабам: царская дочь Навсикая вместе со служанками стирала белье в море и играла с ними в мяч на берегу. Вполне возможно, что в поэме рассказывается о Крите, когда-то цветущем и богатом.

В XI в. до н. э. в результате длительных войн крито-микенская культура пришла в упадок. Дорийские племена, заселившие Пелопоннес и Крит, принесли и свое примитивное геометрическое искусство, напоминающее памятники периода неолита. От этого времени сохранились лишь керамические сосуды и статуэтки, покрытые схематическим орнаментом. Позднее геометрические узоры стали включать в себя фигуры людей и животных. Так как большая часть сосудов изготавливалась для погребальных церемоний, на них можно видеть изображение траурных процессий. Подобные рисунки так же, как и орнамент, отличаются стилизацией, схематизмом и отсутствием объемности.

Греческая архаика

Крито-микенская культура в сочетании с дорийским геометрическим стилем послужила основой для возникновения и развития искусства Древней Греции.

Древнегреческая культура с ее демократичностью и гуманистическими идеалами формировалась в условиях борьбы народа — демоса — против аристократии. В большинстве греческих полисов утвердилось республиканское правление, лишь в Спарте и в нескольких других центрах к власти пришла аристократия, но и здесь одержа-

ла верх не монархия, а олигархическая республика. Особое мировоззрение греков, воспитанных в таких традициях, отразилось в искусстве. Объектом изображения художников и скульпторов стал свободный, сильный и смелый человек-гражданин.

В период с VII по VI в. до н. э., названный эпохой архаики, борьба народа за свои права еще не была завершена. В начале VI в. до н. э. внутреннее рабство (долговая кабала крестьян) в Греции было отменено. С этих пор рабами становились только пленные чужеземцы. Почти все слои населения Греции принимали активное участие в политических баталиях. Быстро развивались культура и искусство: философия, поэзия, архитектура, скульптура и живопись.

Как и крито-микенские мастера, художники эпохи архаики часто изображали сцены спортивных состязаний, игры с быком. Но их произведения не отличались динамикой и прихотливостью линий, свойственными эгейскому искусству, а тяготели к устойчивости форм, симметрии, точности в передаче человеческих пропорций.

Станковой живописи в эту пору еще не существовало, ее заменяли росписи на керамических сосудах. Художники изображали композиции, в которых переплетались бытовые, мифологические, батальные мотивы. На многих древнегреческих вазах можно видеть сцены пиров, сражений, спортивных соревнований. Нередко вазописцы использовали для своих творений мифологические сюжеты о боге виноделия Дионисе, о подвигах Геракла. На большом сосуде-кратере (применялся для смешивания вина с водой), названном археологами «вазой Франсуа», подробно изображена история легендарного героя Троянской войны Ахилла.

В течение двух веков стиль росписей на вазах менялся. В ранний архаический период (VII в. до н. э.) господствовал ориентализирующий стиль, который сформировался под влиянием искусства Древнего Египта и Сирии. Именно из этих стран пришли изображенные на архаических сосудах грифоны, крылатые львы и другие фантастические животные. Свободное пространство, не занятое фигурами чудовищ, заполнялось орнаментальными узорами в виде причудливых переплетающихся спиралей — исследователи называют подобную манеру «боязнью пустоты». Такие вазы, напоминающие яркий узорный ковер, создавались на островах Делос, Родос, Крит.

Постепенно ориентализирующий стиль был вытеснен чернофигурным, местом рождения которого была Аттика. Художники наносили на красновато-желтый фон сосудов из обожженной глины черные силуэты, покрывая их лаком. Секрет техники создания таких росписей до сих пор не разгадан. Существует легенда, что этот стиль случайно придумала девушка, обведя тень, которую отбрасывала на стену фигура ее любимого. Сохранились имена мастеров чернофигурных росписей, живших в VI в. до н. э., — это вазописец Эксекий и один из создателей «вазы Франсуа» Клитий.

Типичным примером чернофигурного стиля является амфора, расписанная Эксекием на сюжет из «Илиады». Древнегреческий мастер изобразил Ахилла и Аякса, играющих в кости. Мифологический мотив у него приобретает значение бытовой сцены: герои, отдыхающие от ратных подвигов, увлечены обычной настольной игрой.

С течением времени бытовая тематика в работах древнегреческих художников начинает занимать главное место. В результате этого изменяется и художественный язык, становясь более реалистичным. Так возникает краснофигурный стиль, главное отличие которого от чернофигурного в том, что черным становится фон, а фигуры — красными. Они теряют свои силуэтные качества и становятся более пластичными и выразительными.



Одним из самых значительных мастеров краснофигурного стиля был живший в конце VI в. до н. э. вазописец Евфроний, несколько творений которого хранится в Эрмитаже. Замечательна созданная им ок. 500 г. до н. э. ваза с удивительно поэтичным изображением мужчины, юноши и мальчика, любующихся летящей ласточкой.

Хотя росписи греческой архаики уравновешенны и упорядоченны, в них отразилось светлое и радостное мироощущение их создателей.

Евфроний (?). Пелика с ласточкой. Ок. 500 г. до н. э.

Греческая классика

Классическое искусство Древней Греции основывалось на традициях греческой архаики, поэтому в произведениях мастеров нового периода, наряду с их реалистичной убедительностью и живой непосредственностью, заметны черты рациональности и упорядоченности.

В середине V в. до н. э. Греция достигла своего наивысшего расцвета в области экономики и политики. Большую роль сыграла блестящая победа объединенных греческих городов, возглавляемых Афинами, над сильной и могущественной Персией. Несмотря на то что войска персов во много раз превосходили по количеству армию противника, Греции удалось разгромить врага в решающей Марафонской битве, а позднее — в морском сражении под Саламином.

Главным культурным центром в ту эпоху также являлись Афины. Общественное устройство этого города-государства было демократичным: избирательным правом пользовалось все его мужское население (за исключением рабов — чужеземцев-военнопленных). Каждый свободный гражданин мог быть избран на любую, даже самую высокую, государственную должность. Женщины и рабы, среди которых встречались люди образованные (врачи и педагоги), не имели гражданских прав.

Многие жители Афин были ремесленниками и, имея собственные мастерские, получали также жалованье от государства, работая в качестве живописцев, скульпторов, ткачей, каменщиков, чеканщиков, золотых дел мастеров, кожевенников, шахтеров и др. Трудились не только рабы, но и все свободные граждане Греции, не считая это унижительным (в отличие от римлян). Особым уважением пользовались представители художественных профессий.

Искусство Греции в V в. до н. э. достигло вершины своего расцвета. Всем известны имена великих драматургов — Софокла, Эсхила, Еврипида и Аристофана. Создавали свои творения греческие скульпторы, среди которых были знаменитые Мирон, Фидий, Скопас, Лисипп, Поликлет и Пракситель.

Процветала живопись, но, к сожалению, ее памятников сохранилось очень мало, хотя нам известно, что греки ценили и почитали своих художников, в числе которых были Аполлодор, Зевксис, Полигнот, Паррасий, Апеллес и др. Известно, что Полигнот делал росписи на стенах общественных зданий. Его фрески представля-



Орфей. Роспись кратера. Деталь. Ок. 450 г. до н. э.

ли эпизоды из греческих мифов и легенд. Аполлодор и Зевксис занимались станковой живописью. Созданные ими картины украшали жилища горожан или хранились в специальных помещениях — пинакотекх. Современники восхищались способностью живописцев реалистично и убедительно писать с натуры и тонко передавать душевное состояние моделей. Уже в те далекие времена художники умели мастерски применять светотеневые эффекты, использовать иллюзорность, добиваясь абсолютного сходства с предметом изображения. Античные источники рассказывают, что Зевксис настолько достоверно написал виноградную кисть, что птицы пытались клевать ее. Однажды Паррасий разыграл Зевксиса: последний попытался отдернуть занавеску, изображенную на картине Паррасия.

Объектом живописи, как и скульптуры, был человек, а иногда его верный спутник — конь. Греческие художники еще не научились передавать индивидуальные черты характера человека, но умели изобразить душевные переживания, представляя в своих произведениях обобщенные человеческие типы. До нас дошли описания картины Тимоха «Медея», в которых говорится об искус-

стве живописца, сумевшего убедительно показать, как в душе его героини чувство любви и жалости к детям борется с ревностью и гневом.

Стремясь к достоверности в изображении натуры, художники классической эпохи в то же время старались отразить в своих произведениях возвышенную красоту. Дошедшие до нас источники рассказывают, что один живописец, работавший над образом Елены Прекрасной, пригласил в качестве моделей пять красивых девушек, т. к. каждая из них в отдельности не была для него совершенной.

Дошедшие до нас образцы греческой классической живописи представлены в основном на вазах. Если в эпоху архаики вазописцы стремились к тому, чтобы роспись соответствовала форме сосуда, то в последующий период мастера меньше заботились об этом, нередко перенося на вазы композиции, созданные известными художниками.

Возвышение Македонии в конце IV в. до н. э. стало началом разложения греческой демократии. Все свободные государства Греции перешли под управление македонского царя Филиппа II. В 336 г. до н. э. царем стал его сын, Александр. Разгромив в 334 г. до н. э. персов, он продолжил победоносное шествие на восток, завоевывая все новые и новые города. За 10 лет Александр Македонский создал огромную монархию, которой не было равных в мире. После его смерти держава распалась на отдельные государства. Правителями в них стали военачальники Александра — диадохи (преемники). С этого момента началась эпоха эллинизма. Данному периоду было свойственно соединение греческой и восточной культур. Эллинистическое искусство существовало в государствах диадохов, образованных в Египте, Сирии и Малой Азии.

Этрусское искусство

Начиная разговор о живописи Древнего Рима, нельзя обойти вниманием искусство этрусков. Хотя Рим был основан около 753 г. до н. э., первые упоминания об его искусстве относятся лишь к IV–III вв. до н. э. Культура Древнего Рима сформировалась под влиянием искусства греков, селившихся в Южной Италии и Сицилии, а также этрусков, проживавших на территории современной Тосканы (древняя Этрурия).



Танцоры. Роспись гробницы Лъвиц в Тарквинии. VI в. до н. э.

Этрусское искусство существовало в то время, когда в Греции процветала архаика. Этруски были опытными моряками, а их государство — сильной морской державой, наводившей ужас на ближайших соседей. До настоящего времени мы не знаем, откуда пришли этруски на Апеннинский полуостров и к какой расе они относились. Как и в Древнем Египте, в Этрурии культ мертвых занимал очень важное место. Большинство этрусских городов имело огромные некрополи. В их гробницах археологи нашли роскошные украшения, мебель, домашнюю утварь. Их стены были расписаны великолепными фресками.

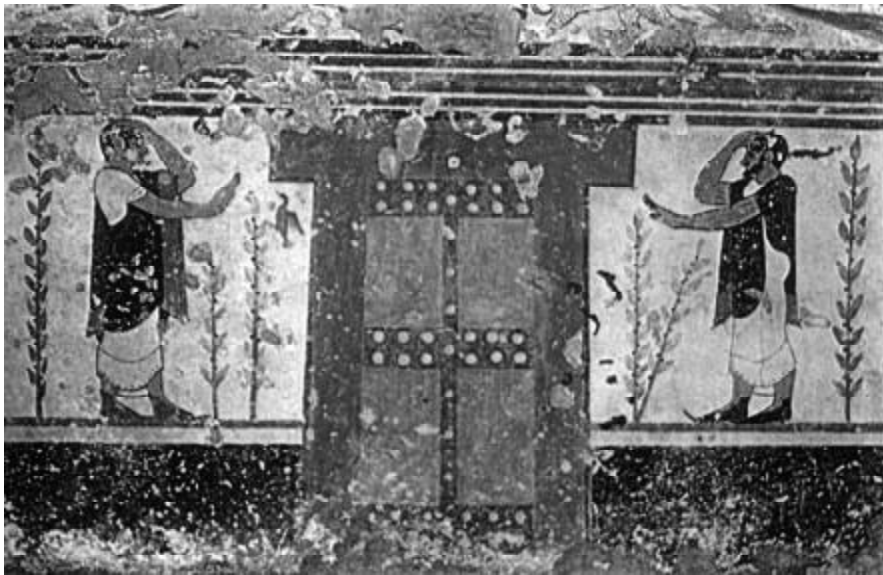
Большой интерес представляют росписи этрусских гробниц. На них изображены пирующие, охотники и рыболовы, спортсмены, состязающиеся в борьбе и беге. Фрески дают представление о верованиях этрусков, еще до конца не разгаданных. В росписях из гробницы Лъвиц в городе Тарквинии представлен бог Фуфлунс, равнозначный греческому Дионису. Он мог даровать человеку бессмертие. На этих фресках бог изображен в виде гигантского сосуда-кратера. По обеим его сторонам стоят музыканты с лирой

и флейтой — символами радости и печали. В верхней части фрески нарисован столб-фетиш, возле которого стоят две львицы (отсюда и название гробницы). Столб — тот же Фуфлунс, принявший иной облик.

Росписи этруских гробниц очень похожи на греческие фрески и рисунки на вазах. Вероятно, в эпоху архаики существовали связи между греками и этрусками, в гробницах которых археологи часто обнаруживали вазы, созданные в древнегреческом полисе Коринфе. Именно в этруской гробнице была найдена знаменитая «ваза Франсуа». Вполне возможно, что в Этрурии жили вазописцы — выходцы из Греции.

Несмотря на внешнее сходство, в росписях этрусков и греков множество различий. Человеческие фигуры в этруских фресках не отличаются правильными пропорциями, изображениям свойственна чрезмерная динамика. Их выразительный контур не столь изящен, как в утонченных греческих рисунках. Нет гармонии и в колорите росписей: цвета то слишком яркие, то почти сливаются с фоном.

Хотя дошедшие до нас памятники этруского искусства связаны с погребальным культом, они поражают заключенным в них



Плакальщицы. Роспись гробницы Авгуров в Тарквинии. VI в. до н. э.

жизнелюбием и оптимизмом. Радостным чувством пронизаны свежие и яркие фрески, живыми и энергичными кажутся фигуры на саркофагах. Вероятно, здесь сказалось отношение этрусков к загробному миру как к продолжению жизни.

Постепенно этруское искусство становится более уравновешенным и строгим, приобретая черты, схожие с греческой классикой. Идеализация и гармония свойственны изображению музыканта в росписи гробницы Леопардов в Тарквинии.

В V в. до н. э. Рим начинает свое наступление на города Этрурии. Жестокая реальность не могла не сказаться на этруском искусстве, из которого исчезают оптимизм и радостное мироощущение. Скульптурные и живописные памятники наполняются мрачными образами, воплощающими смерть и страдания. Иными становятся гробницы: если раньше их наполняли вещи, используемые живыми, то теперь вся домашняя утварь, одежда и оружие из настоящих превращаются в бутафорские, которые невозможно оторвать от стены и взять в руки.

Во многих гробницах археологи находили зеркала, считавшиеся двойником человеческой души. Этруски верили, что зеркало помогает обрести бессмертие. На его обратной стороне был выгравирован рисунок. Хорошо известно зеркало с удивительно живым и выразительным изображением прорицателя Калхаса, гадающего на печени овцы. Гадание занимало большое место в жизни

этрусков — так они пытались узнать свою судьбу, стараясь по возможности предотвратить несчастья. Наиболее верным считалось гадание на органах жертвенных животных.

Жители Этрурии верили в предопределенность судьбы, зная, что их народ будет существовать всего десять столетий. Эти предсказания подтверждались жизнью: в III в. до н. э. почти все этруские



Зеркало с изображением Калхаса.
IV в. до н. э.

города перешли под владычество Рима. Постепенно этруски смешались с римлянами, поселившимися на их землях, и, забыв родной язык, стали гражданами Великого Рима.

Древний Рим

С возникновением римской культуры античная эпоха вступила в свою завершающую стадию. Искусство в Риме играло совершенно иную роль, нежели в Греции, в которой оно было неразрывно связано с жизнью. Греческие живописцы, скульпторы, зодчие, философы и поэты сами творили историю. В Древнем Риме эту задачу выполняли правители городов, полководцы, юристы, ораторы. Их имена вписаны в анналы истории, а вот имена римских живописцев и скульпторов до нас не дошли, хотя они были так же талантливы, как и греческие.

Конец этрусской культуры стал началом римского искусства. Вероятно, и до этого времени в Древнем Риме существовали художники и ваятели, но никаких сведений о них не сохранилось. Сказалось и то, что почти до конца существования Республики Рим постоянно вел завоевательные войны, покоряя своих соседей, а война, как известно, не способствует развитию искусства. Страну сотрясали также внутренние распри: плебеи боролись с аристократами, отстаивая свои права; итальянские города (муниципии) требовали равенства с гражданами Рима. Войны длились столетиями, не прекращаясь ни на один год. Возможно, именно в результате этих причин римского искусства как такового не существовало до IV–III вв. до н. э. Первой заявила о себе архитектура: сначала в виде мостов и оборонительных сооружений, а позднее – храмов.

Чтобы представить, как формировалось римское искусство, лучше всего обратиться к Помпеям – городу, погибшему в 79 г. до н. э. в результате извержения Везувия. Этрусские и греческие традиции заметны в архитектуре Помпеев, а также в их фресковой живописи.

Все помпейские росписи относятся к четырем разным стилям. Первые два стиля развивались в эпоху Римской республики. Со II и до начала I в. до н. э. был популярен т. н. *инкрустационный* стиль, напоминающий инкрустацию стен яшмой и мрамором. В подобных росписях обычно преобладали теплые цвета (темно-красный, желтый), а также белый и черный. Расписанные в ин-

инкрустационном стиле внутренние стены дома напоминали своим видом каменные наружные. Таковы росписи в доме Саллюстия и в доме Фавна в Помпеях. Римские мастера заимствовали этот стиль у греков. Росписи в инкрустационном стиле свидетельствуют о том, что декоративное искусство в Риме в это время достигло необыкновенного расцвета.

В 80–30-х гг. до н. э. на смену инкрустационному стилю пришел *архитектурно-перспективный*. Посетившему комнату, расписанную в подобном стиле, казалось, что его окружают городские здания. Но присмотревшись, он мог увидеть большие картины, как бы помещенные среди иллюзорных колонн. Так расписаны внутренние стены в огромном доме, названном виллой Мистерий. В одной из комнат обнаружены фрески со сценами посвящения в мистерии Диониса помпеянки — хозяйки дома. Подобные мистерии, помогающие, по верованиям помпеян, обрести бессмертие, были очень распространены, несмотря на то что власти неоднократно пытались их запретить.

Эти монументальные фрески с фигурами в человеческий рост и тщательным рисунком напоминают греческие. Но само действие, представляющее перед глазами зрителя, в Греции было бы невозмож-

ным. Художник изобразил Диониса, возлежащего со своей супругой Ариадной. Кажется, что бог не видит женщину, которую бьет кнутом крылатая богиня. Окруженный сатирами Силен произносит пророчества о смерти и возрождении Диониса, вместе с которым умрет и воскреснет женщина. Ощущение тревоги и страха перед неотвратимостью смерти, пронизывающее изображение, подчеркивается кроваво-красным фоном росписей. Сюжет и ма-



Фрагмент росписи виллы
Мистерий. Помпеи.
60-е гг. до н. э.

нера письма, а также образ образ крылатой богини с бичом идут от живописных традиций этрусских гробниц.

Соединяя черты греческого и этрусского искусства, росписи виллы Мистерий имеют элементы, которых ранее не существовало в античной живописи. Эти фрески отличаются цельностью и четкостью композиционного построения и удивительной гармонией.

В это время были распространены также фрески с изображением садовых ландшафтов в сочетании с человеческими фигурами, написанными несколько гротескно.

Постепенно Рим становился крупным культурным центром, куда стекались мастера из разоренных греческих городов, а также из Египта, Сирии, Малой Азии. Все эти иноземные художники, скульпторы, зодчие воплощали в своих творениях идеалы Великого Рима.

В середине I в. до н. э. в Риме сложились необходимые условия для создания централизованного государства. 15 марта 44 г. до н. э. республиканцами был убит диктатор Юлий Цезарь, пытавшийся ограничить власть сената. Сторонник Цезаря Марк Антоний казнил главного идеолога Республики — оратора Цицерона: ему отрубили голову и правую руку, которой он писал свои филиппики против Антония. В стране непрерывно шли гражданские войны.

После смерти Юлия Цезаря главой Рима стал его внучатый племянник, Октавиан Август. В годы его правления было построено множество прекрасных зданий из мрамора, процветали поэзия и проза. В этот период жили замечательные поэты Вергилий, Гораций, Овидий, а также ценитель искусства Меценат, этруск по происхождению. Хитрый и расчетливый политик, Август старался представить народу время своего правления как золотой век. Поэтому искусство этого периода имеет черты греческой классики, идеальной и строгой.

На смену архитектурно-перспективному стилю росписей времен Республики приходит новый, получивший название *орнаментального*, или *канделябрного*. Этот стиль, цель которого — представить действительность как идеал и совершенство, очень точно соответствует официозно-элегантному и холодному искусству эпохи правления Августа. Теперь стены ничем не напоминают архитектурный ландшафт: внутреннее пространство противопоставлено наружному. В сюжетах, изображенных на фресках, нет ничего драматического, они легки и изящны. Утонченные орнаменты,



Нереида. Роспись зала Морских чудовищ. Стабии. I в. н. э.

включающие элементы в виде подсвечников и канделябров (отсюда и название стиля), обрамляли композиции мифологического содержания, как, например, в доме Лукреция Фронтина и в доме «сто-летней годовщины» (доме «юбилея»).

Кроме мифологических сцен, в орнаментальную композицию иногда вводились натюрморты, пейзажные и бытовые сюжеты. Интересны фрески в доме Ливии на Палатине, изображающие прекрасный сад с деревьями, цветами и птицами.

В годы правления Августа в состав Римской империи уже входил Египет. Черты его искусства заметны в римских росписях с египетскими орнаментальными мотивами.

Канделябрный стиль фресковой живописи стал объектом для подражания в европейском искусстве XVIII–XIX вв.

В 54 г. н. э. римским императором стал Нерон, жестокий и кровавый деспот. В годы его правления обстановка в стране крайне обострилась. Роптали крупные землевладельцы Италии, желавшие возрождения республики. Ряды безработных в городах попол-

нялись за счет разорившихся мелких и средних землевладельцев. Провинциальная аристократия требовала для себя равных прав с римской. Восстали Иудея, Британия, Галлия.

Для искусства времен правления Нерона характерно явное несоответствие архитектуры и фресковой живописи – конструкции и декора. Внутренние стены величественных и мрачных построек были покрыты утонченными и легкими росписями, выполненными в четвертом, *фантазийном*, стиле. Именно в этом несоответствии и выразилась вся лживая и безнравственная суть эпохи жестокого тирана. Ярким примером фантазийного стиля являются росписи в «золотом доме» Нерона в Риме. Стены здания украшены изящными гирляндами, орнаментами и небольшими картинами в рамках. Все сияет позолотой и яркими красками, создавая впечатление фантастического и таинственного мира, далекого от суровой реальности.

Расцвет фантазийного стиля пришелся на эпоху Флавиев. Художники этого времени украшали стены мифологическими сюжетами, обрамляя их орнаментом. Изображения отличаются объемностью и динамичностью: фигуры запечатлены в момент движения или танца. С большим мастерством исполнены фрески в доме Веттиев в Помпеях. Их стены представляли собой архитектурные фантазии: фронтоны и арки, причудливые карнизы и позолоченные колонны, иллюзорные дворцы, уходящие в глубину пространства. Поражают своей воздушной легкостью и замечательные росписи из зала Морских чудовищ в Стабиях.

Большой интерес представляет фреска с натюрмортом на стене дома в Геркулануме. Ее отличает светлый, изысканный колорит и продуманная, цельная композиция. Художник настолько искусно изобразил блики на вазе, что стекло кажется удивительно тонким и прозрачным.

Все эти стили росписей, сменяющие друг друга, свидетельствуют о том, как быстро римские живописцы овладели приемами передачи пространственной перспективы, светотеневых эффектов, динамики движений.

В конце правления Тита Флавия на Рим обрушились ужасные бедствия: в результате извержения Везувия погибли Помпеи, Стабии, Геркуланум. Пожар и эпидемия чумы стали причинами страшных разрушений и гибели множества людей в Риме.

В V в. н. э. Римское государство, ослабленное внутренними распрями и внешними войнами, распалось. Но его искусство оказало значительное влияние на развитие культуры последующих эпох.

После распада Великой Римской империи восточная ее часть — Византия — процветала, а западная пребывала в упадке. Начиная с V в. Рим регулярно подвергался набегам и разграблениям варваров.

Не зная поражений империя была раздавлена и унижена племенами вандалов. Чтобы противостоять нашествию гуннов, во главе которых стоял неустрашимый Атила, римлянам пришлось вступить в союз с вестготами, франками и бургундами. В 451 г. Атила был остановлен, но Римская империя уже не могла оправиться от разрухи и потрясений. Ее западная часть закончила свое существование в 476 г.

Таким образом, начало средневековой истории связано с разрушением и почти полным уничтожением предшествующей культуры. Именно этим и объясняется грубый примитивизм раннеевропейского искусства. Но нельзя сказать, что античные традиции абсолютно не повлияли на творчество варварских мастеров. Широкое распространение получил римский орнамент, а также формы римских культовых сооружений. Это связано, прежде всего, с тем, что завоеватели переняли у побежденных римлян христианскую религию.

Варвары значительно обогатили тематику художественных произведений римских мастеров, привнеся в их искусство мифологическое мышление и самобытные национальные мотивы. Их племена пришли из далекой Монголии, где в результате раскопок, проведенных в урочище Ноин-Ула (1924–1925) были обнаружены захоронения гуннской знати, предположительно относящиеся к началу нашей эры. Исследования найденных там предметов быта и изделий прикладного характера выявили прекрасные образцы живописных изображений. Обнаруженные в кургане ковры со сценами борьбы фантастических животных и фигурами лошадей и людей поражают своей реалистичностью и тонкостью исполнения.

Именно от степных народов произошел знаменитый звериный или тетралогический стиль, несколько столетий занимавший достойное место в европейском искусстве.

Раннехристианское искусство

Как таковой живописи в эту эпоху, конечно же, не существовало, но с принятием христианства можно говорить о книжной миниатюре, которая зародилась и развивалась в монастырях,



Евангелист Марк. Евангелие
960. IX в.



Евангелист Матфей. Евангелие
960. IX в.

ставших центрами духовной жизни Западной Европы. В монастырских мастерских — скрипториях — создавались и украшались рукописи. Материалом для них служил пергамент — выделанные шкуры ягнят и козлят.

Процесс создания одной книги был очень длительным и занимал порой несколько десятилетий, а иногда на это уходила целая человеческая жизнь. Монахи старательно переписывали Библию и другие книги религиозного содержания. Для написания использовалась красная краска, от названия которой — миниум — и произошло слово «миниатюра».

Для христианина книга была особой ценностью, символом Божественного завета. Книги бережно хранились в монастырях, поэтому большинство из них дошло до нас в своем первоизданном виде. Рукописи богато украшались, при этом широко использовался абстрактный звериный орнамент — сплошное переплетение линий, сопровождавшееся изображением птиц и зверей.

Варварские племена постоянно вели между собой захватнические войны, в результате которых распадались старые королевства и создавались новые. Наиболее устойчивым к потрясениям ока-

залось крупное Франкское государство, которое просуществовало около пяти столетий (с V в. до середины X в.).

Искусство этого периода условно можно разделить на эпоху Меровингов в V–VIII вв. (так назывались франкские короли, считавшие своим предком легендарного вождя Меровея) и эпоху Каролингов в VIII–IX вв. (по имени императора Карла Великого).

Живопись меровингского периода

В эпоху Меровингов широкое распространение получила англо-ирландская книжная миниатюра, представленная дошедшими до нас великолепными памятниками раннехристианской живописи. В монастырях Ирландии, которая в то время являлась одной из наиболее культурно развитых областей Европы, создавались евангелия, украшенные чудесным орнаментом. Используя перо, ирландские мастера писали удивительно динамичные рисунки, изображающие людей и животных.

Большое внимание уделялось начертанию букв, их так обильно украшали всевозможными завитками, что сама строка приобретала вид орнамента. Разукрашенная заглавная буква – инициал – иногда занимала целую страницу.

Техника написания миниатюры V–VIII вв. еще не достигла того совершенства, которое присуще работам каролингских мастеров. Отсутствие перспективы и объема, стилизация и примитивизм образов – характерные черты меровингской живописи.

Живопись каролингского периода

На конец VIII – начало IX в. приходится период расцвета государства франков, что связано с деятельностью правителя Карла Великого. Его держава объединила территории современных Франции, Южной и Западной Германии, Северной и Средней Италии, Северной Испании, Голландии и Бельгии.

Будучи выдающейся личностью, Карл способствовал распространению просвещения на подвластных ему землях. Он основал школу, в которой его сыновья вместе с детьми знати овладевали основами риторики, поэзии, астрономии и других наук. Сам Карл, прекрасно знавший греческий и латинский языки, не получил образования в молодости, поэтому пытался овладеть грамотой уже в зрелом возрасте, хотя это плохо ему удавалось.

Стремясь сделать из своей страны второй Рим и объявив принадлежавшие ему земли Священной Римской империей, Карл способ-

ствовал приобщению народа к искусству поздней античности, поэтому его эпоху нередко называют «Каролингским возрождением».

Особое значение при Карле Великом придавалось храмовой живописи, она являлась своеобразной библией для неграмотных, ведь зачастую именно любопытство влекло простой народ в церкви. В указах короля можно прочесть, что «живопись допустима в церквях для того, чтобы неграмотный мог прочесть на стенах то, что он не может узнать из книг».

В каролингский период развивается книжная миниатюра. Тексты иллюстрируются по византийскому и англо-ирландскому образцу. Появляется несколько школ, отличающихся друг от друга техникой исполнения, композиционным решением и тематикой. Но существуют общие черты, присущие всем школам без исключения. Это стремление к ясности и четкости в построении композиции, к реалистичному изображению и использованию архитектурных орнаментов в качестве живописного фона.

Главными объектами изображения в миниатюрах школы Ады (другие названия – школа аббатисы Ады, школа рукописи Ады, школа Годескалька, школа Карла Великого) стали евангелисты. Отличительные черты произведений, созданных художниками этой школы, – наличие орнамента, позолота и пурпурная окраска бумаги. Почти везде фоном служат строения времен античности. Символы Марка, Матфея, Иоанна и Луки – лев, ангел, телец и орел – расположены над головами евангелистов. Убедительная достоверность изображаемого достигается с помощью объемности форм и умелого использования света и тени.

Заказчиками книг, созданных мастерами этой школы, нередко являлись члены королевской семьи (по некоторым источникам, аббатиса Ада была сестрой Карла Великого).



Эпизоды из жизни Иисуса Христа. К псалму XV.
Утрехтская псалтырь. IX в.

Миниатюры *реймсской школы* выполнены в графической манере с использованием коричневой туши. Зыбкие, как будто вибрирующие контуры делают фигуры удивительно живыми и динамичными. Самый выдающийся памятник изобразительного искусства данного направления и каролингской миниатюры в целом – Утрехтская псалтырь (названа так по месту хранения – в университетской библиотеке в Утрехте). Она содержит 165 рисунков со сценами пиров, охоты, битв, бытовых сюжетов, а также пейзажи. Автор миниатюр придает значение даже самым мелким деталям. В окне маленького домика можно разглядеть отдернутую занавеску, в храме – слегка приоткрытую дверь.

В миниатюрах *турской школы* можно видеть стилизованные изображения монархов. Для этих произведений характерно непропорциональное соотношение фигур: король всегда значительно выше остальных персонажей.

Иллюстрирование библий было непосредственной специальностью турских мастеров, которые исполнили миниатюры к Библии Алкуина, Библии Карла Лысого и Евангелию Лотаря.

Культура Каролингского государства просуществовала около двух столетий, но за этот короткий срок было создано много замечательных произведений искусства, и в наше время заставляющих восхищаться мастерством средневековых художников.

В результате разорительных нашествий врагов империя Карла Великого была разрушена, а вместе с ней погибло множество прекрасных памятников каролингской культуры.

Следующий этап в развитии западноевропейского искусства начнется вместе с новым тысячелетием, т. е. в XI в.

Романская живопись

Романское искусство, ставшее первым значительным явлением культуры феодальной эпохи, просуществовало с X по XII в. Оно формировалось в сложное время, когда Западная Европа распалась на мелкие феодальные государства, враждовавшие между собой. На территории бывшего Франкского государства начали формироваться нации: французы, итальянцы, немцы. Слабо развиты были ремесло и торговля – все необходимое для жизни изготовлялось в феодальных усадьбах или в крестьянских домах.

Большую роль в развитии искусства сыграли крестовые походы, которые познакомили народы Западной Европы с культурными традициями арабского Востока.

Самой влиятельной силой в эту эпоху в Западной Европе была христианская церковь. Именно она стала практически единственным заказчиком романских мастеров. Главным видом искусства являлась архитектура. Строилось множество величественных и прекрасных храмов и монастырей, в создании которых участвовали скульпторы и живописцы.

Немногие западноевропейские церкви смогли сохранить фрески того времени, хотя настенная живопись была очень популярна. Росписями украшалось почти все внутреннее пространство храма, даже оконные стекла (витражи).

Витражная живопись сочетала две основные техники: роспись по наборному цветному стеклу и роспись гризайль – по бесцветному стеклу красками темных тонов, в основном серой и черной. Для скрепления отдельных частей использовали свинцовые перегородки.

Росписи, украшавшие стены храмов, теперь кажутся нам наивными и примитивными. В изображениях отсутствуют объемы, светотеневая моделировка. Живопись подчинялась исключительно религиозной тематике и имела свои характерные особенности: она была условна, стилизована и аллегорична. Неправильные пропорции человеческих фигур, неестественные складки одежды, отсутствие перспективы – все это следствие мироощущения, царившего в ту эпоху.

Сюжеты росписей, изображавших в основном библейские события Ветхого и Нового Завета, носили поучительный характер. Церковь ставила перед живописью задачу – привлечь городское и сельское население в храм. С целью устрашения грешной паствы художники создавали всевозможных чудовищ и ужасных, не существующих в реальности животных. Нечистая сила в образе чертей, свиней и сирен глядела на прихожан со стен церквей.

Ярким примером романской монументальной живописи являются многочисленные фрески, обнаруженные в храмах Франции под более поздними слоями росписей. Французскую фресковую живопись романской эпохи можно разделить на два основных направления, названные Школой светлых фонов и Школой синих фонов. Первая характерна для центральных и западных районов



*Битва архангела Михаила с драконом.
Фреска церкви Сен-Савен сюр Гартан. Пуату. 1110 г.*

страны, вторая была распространена на юго-востоке Франции и в Бургундии и отражала влияние искусства Византии.

Представление о живописи Школы светлых фонов дают нам фрески церкви Сен-Савен сюр Гартан в Пуату, дошедшие до нас почти в первозданном виде. Несмотря на отсутствие объемов и перспективы, эти росписи отличаются динамикой и большой выразительностью. Замечательна «Битва архангела Михаила с драконом». Хотя фигуры выглядят несколько неестественно, стремительность движений всадников и их вдохновенные лица говорят о скорой победе над ужасным чудовищем. Не обладая многими умениями, свойственными художникам более позднего времени, живописец, исполнивший эту фреску, сумел донести до современников и далеких потомков идеалы добра и справедливости, ради которых он и создавал свое произведение.

Говоря о романской живописи, невозможно обойти вниманием знаменитый ковер из собора в Байё, выполненный по живописным

картонам около 1120 г. На льняном полотне длиной почти семьдесят метров изображены сцены похода Вильгельма Завоевателя в Англию. Ковер настолько точно и правдиво рассказывает о событиях, снаряжении, одежде и оружии того времени, что по нему можно изучать историю. В то же время это произведение имеет и чисто декоративные элементы – по краям изображение обрамляет орнамент. Поражает раскраска фигур воинов и коней: мастер представил их зелеными, синими, розовыми. Как и у большинства фресок романской эпохи, композиция ковра линейно-плоскостная.

Монументальная живопись и миниатюра были развиты также в Германии и в Италии.

В романском искусстве отразились идеалы феодального мира Западной Европы, но уже в эту эпоху начали проявляться черты зарождавшихся национальных культур.

Готика

Вторым (после романского) и завершающим стилем в развитии средневекового искусства Западной Европы является готика. Местом ее рождения была Франция, откуда она распространилась по другим странам. Время господства готики ограничивается XII–XVI вв., но в Италии от этого стиля отказались уже в XV в.

Свое название готика получила позднее, в эпоху Возрождения, от германского племени готов (кстати, не имевшего ничего общего с данным стилем). В этом слове отразилось презрительное отношение последующих поколений к готическому искусству, считавшемуся варварским и диким. Но теперь мы знаем, что искусство готики необыкновенно выразительно, прекрасно и совершенно.

Почему же в Западной Европе появился этот стиль, сменивший романское искусство?

*Поль де Лимбург. Месяц март.
Из «Роскошного Часослова
герцога Беррийского». XV в.*



В ходе истории во многом изменилась общественная обстановка в западноевропейских странах. Укрепляли свое могущество монархи, уменьшилось число крупных феодальных владений. В борьбе с монархами утрачивали свою былую власть монастыри. Росли и богатели города; рядом с духовенством, феодалами и крестьянами появилось новое сословие — горожане (бюргеры). В их число входили в основном купцы и ремесленники.

Постепенно бюргерство укрепляло свои позиции. Создавались городские общины с самоуправлением. Большую роль играли ремесленные цехи, число которых постоянно увеличивалось.

Усиливалась эксплуатация крестьянства. Крестьяне не хотели мириться со своим положением: в Германии, Англии и Франции часто вспыхивали восстания. Феодализм постепенно уступал свои позиции буржуазии, утверждавшей свои представления и идеалы в культуре.

Хотя наиболее крупные достижения готики были по-прежнему связаны с христианской церковью, руководство строительством храмов от монастырей перешло к бюргерству. Зодчество, как и в романском искусстве, занимало в эту эпоху важное место.

В отличие от романских церквей в готических храмах с огромными окнами почти не оставалось места для фресковой живописи. Поэтому росписи обычно заменялись витражами. Один из самых знаменитых — в Шартрском соборе — «Богородица с младенцем», созданный в конце XII — начале XIII в. во Франции. Он поражает зрителя свежей прелестью и чистыми красками: красными, голубыми, золотистыми. Яркие эффекты создает свет, проникающий сквозь цветное стекло и наполняющий пространство храма разноцветным сиянием.

Витраж, идеально подходивший к архитектуре готического храма, создавали у молящихся особое, волнующее настроение, отвлекали их своей волшебной красотой от обыденного, земного и уносили в сказочные небесные дали.

Замечателен дошедший до нас готический витражный ансамбль в капелле Сен-Шапель в Париже. В него входят 146 окон с 1359 сюжетами.

Со временем в витраж стали приносить элементы, свойственные картине. Но эксперименты в области тональности и светотени уничтожили очарование, присущее сверкающему чистыми красками готическому витражу.

Витражное искусство, неразрывно связанное с готикой и ее храмами, оказало большое влияние на художников последующих эпох (особенно восхищались им художники-импрессионисты). И в наше время витраж вызывают огромный интерес и нередко используют в современных интерьерах.

В отличие от других государств Западной Европы в Италии почти не строили храмов с огромными окнами, поэтому стенные росписи там по-прежнему играли важную роль. Фигуры святых, которые изображались итальянскими живописцами в эпоху готики, кажутся хрупкими, невесомыми и безжизненными.

Большое место в готическом искусстве занимают алтарные росписи. Поражает своей красотой живопись на створках алтарей в храмах Чехии, входившей в те времена в состав Германской империи. Замечательна композиция «Рождество Христово» мастера Вышебродского алтаря (ок. 1350). Восхитительны изящные «Воскресение Христа» и «Моление о чаше», исполненные мастером Тржебоньского алтаря (1370–1380). Нам известно имя талантливого придворного чешского живописца Теодориха, выполнившего 129 картин на дереве с изображениями короля и святых. Хотя они кажутся современному зрителю несколько наивными и грубоватыми, удивляет умение мастера передавать объемы, контрасты света и тени, а также яркие черты индивидуальности моделей. Так впервые в Западной Европе зародилась станковая живопись.

В эпоху готики продолжала развиваться миниатюра. Если прежде рукописи создавались в монастырях, то теперь ими стали заниматься светские мастера. Религиозные и бытовые мотивы нередко переплетались в творениях художников. Так, в «Псалтыре королевы Марии», созданном неизвестным англий-



Ян де Лимбург. Грехопадение и изгнание из Рая. Из «Роскошного Часослова герцога Беррийского». XV в.

ским мастером в первой четверти XIV в., аллегория декабря представлена в виде молодой женщины, надевающей чулок.

Талантливые иллюстраторы работали во Франции при дворах герцогов Бургундских и Беррийских. По заказу герцога Беррийского художник Поль де Лимбург и два его брата создали чудесные миниатюры к т. н. Часослову. Изяществом и свободной манерой исполнения отличаются эти рисунки, рассказывающие о временах года и о соответствующих им работах и развлечениях. Вероятно, впервые в искусстве готики живописцы очень точно и умело передают перспективу, изображая замки и природные ландшафты на дальних планах.

Эпоха готики приближалась к своему завершению. Новую страницу в западноевропейской культуре открывала Италия, первой вступившая в мир Возрождения.

Итак, искусство Возрождения, или Ренессанса, зародилось в Италии. Но, начиная разговор об этой великой эпохе, обратимся к ее истокам — Предвозрождению, или Проторенессансу, подготовившему почву для изменения всей художественной системы в Западной Европе.

Проторенессанс

Расцвет искусства Проторенессанса пришелся на XIII — начало XV в., однако первые его веяния появились в Италии еще в XII и даже в XI в. Предвозрождение — переходный по характеру период, когда появились ранние признаки изменения мироощущения.

Значительную роль в становлении Проторенессанса именно в Италии сыграл подъем свободных городов. В XII–XIII вв., когда Византия и арабские государства были оттеснены от торговых путей в результате крестовых походов, их место заняли Генуя, Венеция и Пиза, ставшие посредниками в торговых операциях между Востоком и Западной Европой. Бурно развивалось ремесленное производство во Флоренции, Сиене, Милане, Болонье. Огромные средства вкладывались в торговлю и промышленность. Купцы и ремесленники создали свои цехи и захватили власть во многих итальянских городах, оттеснив на задний план феодальную знать. Италия, вступившая на путь капиталистического развития, оставила далеко позади другие европейские государства, в которых бюргерство так и не вышло за рамки муниципальных (местных) привилегий.

Падение феодальной системы и появление новых общественных отношений привели к изменению в мировоззрении общества и в культуре. Возникновение ренессансных предпосылок стало возможным еще и потому, что Италия, в отличие от таких централизованных монархических государств, как Испания и Франция, оставалась раздробленной.

Искусству Проторенессанса присущ интерес к человеку как к личности, способной мыслить, чувствовать и страдать. Отсюда и обращение художников этого времени к наследию античного искусства. Но, несмотря на появление новых идеалов, католичес-

кая церковь по-прежнему оказывает значительное влияние на культуру. Поэтому новые художественные веяния в искусстве Дученто (итальянское название XIII в. и периода, положившего начало Проторенессансу) отражаются чаще всего в религиозных сюжетах.

Культуре Дученто свойственна неравномерность появления новых тенденций в различных видах искусств. Раньше всего (в середине XIII в.) идеалы Проторенессанса проявились в скульптуре, основоположником которой стал Никколо Пизано.

В итальянской литературе возшла звезда великого Данте, а в архитектуре — зодчего Арнольфо ди Камбио.

Основоположником живописи Проторенессанса считается Пьетро Каваллини, работавший в конце XIII — начале XIV в. Обращаясь к искусству античности, он старался в своих религиозных композициях передать не абстрактный идеал, а живое и яркое впечатление от окружающего художника реального мира. Его Христос во фреске «Страшный суд» — уже не бесплотный символ, а живой, мужественный человек, полный внутреннего достоинства. Еще дальше в своих исканиях шагнул Джотто, чье творчество подготовило почву для возникновения живописи Возрождения.

Джотто ди Бондоне

Джотто ди Бондоне, знаменитый итальянский художник, скульптор и архитектор Средневековья, один из крупнейших представителей флорентийской художественной школы, родился в 1266 г. во Флоренции. В 90-е гг. XIII в. он покидает родину и отправляется в Рим, где, по мнению искусствоведов и биографов, работает над мозаикой «Чудо на Генисаретском озере» («Навичелла»), предназначенной для украшения стен собора Св. Петра.

В 1305 г. Джотто переезжает из Рима в Падую. Именно здесь появляются фрески в капелле дель Арена, принесшие живописцу мировую известность и славу великого мастера XIV в.

В 1307 г. художник возвращается во Флоренцию, где, будучи уже признанным мастером изобразительного искусства, пользуется огромным уважением и славой у жителей города. В 1333 г. городское управление назначает Джотто главным руководителем всех художественных работ во Флоренции.

Судьба великого живописца на протяжении всей жизни была связана со многими городами Италии. Помимо уже упомянутых Рима и Флоренции, Джотто работал также в Неаполе, Болонье и Милане.

Творчество Джотто во многом определялось уровнем экономического развития страны. Период с XIII по XIV в. отмечен в Италии подъемом и расцветом разнообразных ремесел, в том числе и торговли, что повлекло за собой укрепление больших цехов, производящих различные товары. Именно в это время феодальное государственное устройство сменяет совершенно иной тип правопорядка — капиталистический. Теперь центральными фигурами в экономической и политической жизни становятся ремесленники — т. н. пополаны. Они-то и становятся главными героями картин Джотто, наделившего их чертами чистых, добрых людей с самыми высокими душевными качествами.

Из произведений Джотто особенный интерес вызывает его икона «Мадонна со святыми и ангелами», ныне находящаяся в галерее Уффици во Флоренции. Дата ее написания относится примерно к 1310 г. Техника исполнения во многом напоминает художественный стиль иконописи знаменитых мастеров того времени — Чимабуэ и сиенского живописца Дуччо ди Буонинсеня. Однако уже в этой работе со всей полнотой проявился талант художника, истинного мастера, ищущего свои пути к созданию совершенно новых способов выражения религиозного образа.

Икона Джотто является произведением, характерным для того периода развития искусства — эпохи Дученто. Полотно имеет большой размер: 3,27 x 2,03 м. Однако есть и свои отступления от общепринятых правил. Так, фигура Богородицы, являющаяся ключевым образом композиции, размещена вовсе не в центре, а чуть сдвинута в сторону. Тем самым как бы задана новая схема симметричного расположения фигур на полотне.

Каждый элемент композиции Джотто оказывается значимым для раскрытия смысла и содержания картины. Это и трон Мадонны, представленный здесь как целое архитектурное сооружение. Это и расположенная над Марией арка, линии которой повторяют мягкие, плавно спускающиеся вниз драпировки плаща Божьей Матери. Изгиб арки как бы заключает в рамку образ Мадонны, отделяя ее от второстепенных героев художественно-изобразительного повествования, святых и ангелов.

Несмотря на то что полотно Джотто достаточно объемно, каждый элемент композиции хорошо виден зрителю. Достигается это за счет мастерского отражения художником игры света и тени. Последняя призвана здесь передавать даже малейшие изгибы

линий фигуры, что и приводит к возникновению объемного образа, кажущегося почти реальным.

Каждая линия в «Мадонне» выполняет конструктивную роль, строя и очерчивая контуры фигуры и направление движений представленных образов. Именно отсюда проистекает естественность и подчеркнутый натурализм в позах младенца, Мадонны и святых. Лица героев также естественны: чуть удлинённый овал лица Марии с характерным для джоттовских персонажей узким разрезом выразительных глаз, лики ангелов со взглядом, выражающим преданность и смирение. Джотто был одним из первых мастеров-иконописцев, кто наделил своих святых человеческими эмоциями и чувствами.

Необычайная выразительность образов, а также настроение торжественной радости созданы в картине с помощью сочетаний ярких и сочных красок: серовато-фиолетовые и бледно-зеленые накидки ангелов, красные и небесно-голубые одежды Мадонны и младенца, золотистый фон композиции. Все это, придавая изображению мажорную интонацию, существенно отличает полотно от мрачных икон, созданных Чимабуэ. «Мадонна» Джотто явилась началом становления в изобразительном искусстве совершенно нового, жизненно правдивого художественного мировосприятия.

Примерно к 1305 г. относится создание Джотто знаменитого цикла фресок, написанных для капеллы дель Арена в Падуе. Эти росписи являются не только вершиной творчества великого живописца Средневековья, они заняли также одно из ведущих мест в истории развития итальянского изобразительного искусства. В начале 14 столетия капелла дель Арена (название происходит от располагавшейся когда-то на ее территории арены римского цирка) была собственностью богатого банкира Энрико Скровеньи. Он-то и сделал Джотто заказ на роспись стен древнего здания. Место для фресок было найдено сразу: им стала большая стена, находящаяся напротив окон и не имеющая никаких украшений.

Фрески расположили тремя рядами. В самом низу находилось изображение четырнадцати аллегорических образов пороков и добродетелей. Поверхность стены у входа в здание была украшена картиной, изображающей Страшный суд. На противоположной стороне разместили фреску «Благовещение». Действие в каждом ряду разворачивалось строго по ходу часовой стрелки.

Роспись Джотто — циклически развивающееся, неторопливо ведущее повествование, эпос, состоящий из нескольких частей, каждая из которых — небольшой рассказ с законченным сюжетом. Используемые мастером светлые, сочные и яркие краски (охра, розовые, светло-зеленые, насыщенно-фиолетовые, небесно-голубые цвета) воспринимаются зрителем как естественные и единственно возможные для передачи характера того или иного образа. Композиция каждой фрески необычайно выразительна и наполнена драматизмом, высокими чувствами и глубоким содержанием.

Все персонажи Джотто объемны и пластичны, черты их внешности, их чувства и эмоции максимально приближены к реальным человеческим. Такая манера изображения святых явилась началом новой техники художественного письма, наиболее полно раскрывшейся в творчестве живописцев эпохи Возрождения.

Манера изображения человеческих фигур Джотто заметно отличается от стиля художественного письма античных мастеров. Несмотря на то что люди у него все еще немного тяжеловесны и по-прежнему далеки от легких ренессансных образов, показанных в движении, в произведениях Джотто перед зрителем предстает объемный, почти реально существующий человек, показанный уже не в двухмерном, а в трехмерном изображении и, кроме того, во всем многообразии оттенков человеческой души. Это стало большим достижением мастера. Оно продвинуло на много шагов вперед развитие итальянской живописи.

Самыми яркими и наиболее характерными для творчества Джотто считаются фрески «Явление ангела св. Анне», «Возвращение Иоакима к пастухам», «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот», «Отправление Марии в дом Иосифа», «Рождество Христово».

Во фреске, получившей название «Явление ангела св. Анне», ведущее значение имеет скорее не содержание композиции, а техника исполнения. Джотто дает трехмерное изображение интерьера комнаты св. Анны. Помещение представлено в виде ящика без передней стенки. С большим мастерством переданы художником человеческие фигуры: сотворяющая молитву св. Анна и служанка, занятая работой по дому. Положение их тел точно и реалистично, что было необычным для изобразительного искусства Италии того времени. В связи с новизной художественной техники изменяется и значение композиции. На первый план выходит не

столько религиозное чудо, сколько содержание повествования и наглядность рассказанной истории.

Особый интерес во фреске «Возвращение Иоакима к пастухам» представляет пейзаж. Здесь он имеет условное значение, подобно пейзажам, изображенным на византийских иконах. Условность передана уменьшенным, по сравнению с фигурами людей, масштабом элементов, составляющих картины природы. За счет такой образности пейзажа усиливается выразительность и реалистичность фигуры идущего навстречу пастухам Иоакима. Грусть и печаль главного героя подчеркивает и его поза: низко склоненная голова, задумчивое выражение лица, руки, придерживающие складки накидки с мягкими драпировками.

Навстречу Иоакиму движутся пастухи. Они сочувственно перглядываются между собой. Несмотря на то что пастухов отделяет от Иоакима пустое пространство и к тому же один из них повернут к зрителю спиной, ощущение разъединения всех трех образов не возникает. Происходит это благодаря размещению в композиции маленькой собачки, радостно бросившейся навстречу задумчиво бредущему Иоакиму. Именно она служит тем композиционным звеном, который объединяет главного героя с другими действующими лицами повествования.

В заключение необходимо отметить, что нарочитое уменьшение автором размеров пейзажа обусловлено художественной задачей живописца. Здесь как бы происходит смещение смыслового акцента с пейзажа на героев и самую суть повествования.

С точки зрения реалистичной передачи интересна также фреска, получившая название «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот». Пространственность композиции задается здесь с помощью диагонального изображения стены с аркой, находящейся посередине, где и встречаются Иоаким и Анна. Их образы естественны и реальны, хотя и не лишены величественности и возвышенности. Центр композиции в картине, как и во многих других работах Джотто, оказывается также чуть смещенным в сторону, что позволяет зрителю увидеть на полотне главное — повествовательный сюжет и его содержание. Такой прием также помогает художнику создать реалистичную, близкую к жизни картину.

Замечательна и фреска под названием «Отправление Марии в дом Иосифа». Здесь мастером дается изображение свадебной процессии во главе с Марией, направляющейся к дому Иосифа, изображенному фрагментарно: зритель видит лишь балкон с прикреп-



Джотто. Оплакивание Христа.
Фреска капеллы дель Арена.
Падуя. Начало XIV в.



Джотто. Возвращение Иоакима
к пастухам. Фреска капеллы
дель Арена. Падуя. Начало XIV в.

ленной к нему пальмовой ветвью. Акцентируя внимание зрителя на главной героине, живописец отделяет ее от остальных персонажей двумя пространственными паузами. Величие Марии подчеркивается также ее белыми одеждами с длинным, прозрачно-белым шлейфом. Особенность фрески, отличающей ее от византийских икон, заключается в том, что герои картины лишены нимбов. Это не абстрагированные от жизни, обезличенные герои, а реально существующие люди, представленные итальянским мастером во всем многообразии их чувств и страстей.

В отличие от фигур в «Отправлении Марии в дом Иосифа», данных на плоскости, образы фрески «Рождение Христово» представлены в перспективе. Содержание картины как бы разворачивается по направлению от зрителя и уходит в глубь стены.

Реализм религиозных произведений и образов наиболее полно представлен в «Тайной вечере». Здесь, как и во всех работах Джотто, главная фигура — Иисус Христос — расположена не в центре композиции, а смещена немного в сторону. Все персонажи картины — апостолы — имеют нимбы темного цвета, и только голова Христа окружена золотистым сиянием. Пространственность здесь задается с помощью точно и тонко выписанного интерьера с навесом, уходящим в глубь композиции.

Несмотря на обновление техники художественного письма, образы Джотто все же несколько статичны и не выражают того

разнообразия чувств, которые будут представлены значительно позднее, в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. Однако умалять технические достоинства фрески Джотто нельзя. Именно творчество этого великого мастера во многом определило становление Итальянского Возрождения и появление полнокровных, реалистических, психологически верных образов, коренным образом отличающихся от схематичных героев средневековой живописи. На смену плоскостному изображению в его произведениях пришел объем, передающий во всей полноте красоту человеческого тела. С уверенностью можно говорить о том, что творчество Джотто было связующим звеном между античным искусством и живописью эпохи Возрождения.

Заслуга Джотто заключается не только в решении проблем художественно-изобразительной формы, но и в попытке отразить душевное состояние героя. Примерами этого могут служить фрески «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот», «Встреча Марии и Елизаветы» и «Бичевание Христа».

Во «Встрече Марии и Елизаветы» чувства героинь переданы автором через жесты. Именно они являются здесь ярким выражением характера и темперамента персонажей.

Пространственность и драматизм происходящего выведены во фреске «Бичевание Христа» посредством определенного расположения фигур: один из палачей показан коленопреклоненным, другой наклоняется к Христу, третий показан в полный рост, последний стоит спиной к зрителю. Эти фигуры даются по-разному: то в профиль, то в трехмерном изображении. Все движения показанных Джотто фигур естественны и подчинены решению общей проблемы — передать суть повествования и усилить драматический эффект содержания картины.

С точки зрения реалистической передачи образов наибольший интерес представляет группа, изображенная немного в стороне от Христа и палачей: Пилат и фарисеи. Мягко и плавно спускающиеся драпировки накидки Пилата переданы с такой реалистической точностью, что кажется: еще одно мгновение — и плащ взметнется вверх под резким порывом ветра...

Примером яркой и тонкой передачи психологизма образов, движений человеческой души является фреска «Поцелуй Иуды». Два главных персонажа картины показаны на фоне жестикующих людей, машущих увесистыми дубинками и копьями. Они

оказываются отделенными от массы второстепенных героев белым широким плащом, накинутым на плечи Иуды. Весь драматизм сюжета передан расположением фигур: ясное, светлое, открытое, с правильными чертами лицо Христа максимально приближено к уродливому Иуде. Необычайная выразительность образов в композиции создается именно за счет контраста: высокий лоб, спокойный и уверенный взгляд больших глаз, правильные линии подбородка, носа, скул Христа и низко расположенные над узкими глазами надбровные дуги обезьяноподобного лица Иуды с усеченным, почти тупым подбородком, шапка длинных волос на голове.

Искусствоведы по праву считают фреску «Поцелуй Иуды» лучшей из всего цикла картин. На первый план здесь выступает не повествовательность, а душевное состояние обоих героев. Фреска необычайно глубока по содержанию и психологической наполненности образов.

С тем же драматизмом передана сцена «Оплакивание Христа». Герои, окружившие Иисуса, полны скорби и печали. Мастер передает всю гамму чувств и переживаний людей через жесты и позы. Пространство создается здесь за счет размещения в перспективе композиции горного пейзажа. Образы скорбящих даны в обобщенной манере художественного изображения, которая исключает возможность проявления каких-либо индивидуальных черт человеческих характеров.

Стену у входа, расположенную напротив алтарной арки, украшает фреска с картиной Страшного суда. Манера ее исполнения во многом близка к традициям византийской иконописи. В центральной части композиции показана фигура Христа, заключенная в овальный медальон.

Джотто. Поцелуй Иуды. Фрагмент фрески капеллы дель Арена. Падуя. Начало XIV в.



С обеих сторон от нее находятся святые. Слева и справа от Христа изображены отцы церкви. В нижнем ряду размещены фигуры праведников и грешников, ожидающих решения своей участи.

Наиболее живописно представлена зрителю группа праведников. Несмотря на то что они похожи один на другого, их образы далеки от абстрагирования. Это вполне реальные люди.

В передней части композиции расположена группа добродетелей, больше похожих на древнегреческие статуи, чем на символические образы Средневековья. На полотне Энрико Скровеньи преподносит в дар добродетелям небольшую модель капеллы дель Арена.

Переосмысление средневековых аллегорических образов происходит почти во всех произведениях Джотто. Особый интерес с этой точки зрения представляют рисунки на цоколе капеллы. Надежда представлена здесь в виде светлого образа молодой девушки. Отчаяние показано фигурой повесившейся женщины, с трупа которой взлетает ввысь дьявол, радующийся своей победе. Гнев обозначен мужской фигурой, раздирающей на себе пла-

тье. Милосердие — молодая девушка с лицом ангела, выражающим кротость и смирение. Правосудие здесь — крупная фигура женщины, голова которой увенчана короной. Если приглядеться внимательней, то легко можно заметить ее сходство с выписанной ранее Мадонной («Мадонна со святыми и ангелами»).

После окончания работы над росписью капеллы дель Арена в Падуге Джотто отправляется во Флоренцию, где в период с 1315 по 1320 г. расписывает стены церкви Санта-Кроче. Здесь был выстроен ряд



Джотто. Мадонна Всех Святых.
Начало XIV в.

фамильных капелл знатных банкирских семей Италии, среди которых Медичи, Ринуччини, Кастеллани, Барди, Перуцци. Капеллы двух последних и были расписаны Джотто. Первая украшена сценами из жизни Франциска, а вторая представляла собой своеобразные иллюстрации к рассказу о жизни Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. К большому сожалению, картины не сохранились до наших дней. Вследствие неудачно проведенной в XIX в. реставрации фрески были значительно повреждены.

В этих работах художник еще более отходит от средневековой схематичности в выражении образов, от строгого религиозного пафоса и возвышенного драматизма (что было присуще фрескам капеллы дель Арена). Его святые здесь — те же люди во всем разнообразии характеров и чувств.

Выбор живописцем героев для картин неслучаен. Историки давно уже доказали большую роль, которую сыграл Франциск Ассизский, основавший францисканский орден, в становлении и развитии гуманистических идей в феодальной Италии. В своих проповедях Франциск призывал к всеобщему равенству людей всех сословий, говорил о любви к матери-природе. Евангельские истории в его переложении звучали как рассказы, повествующие о жизни обыкновенных, земных людей, а не вымышленных абстрактных образов.

Из всех фресок, украшавших капеллу Барди (сцены из жизни Франциска), наибольший интерес представляют две: «Проповедь Франциска» и «Смерть Франциска». В последней особенно выразительно выписаны фигуры скорбящих монахов, оплакивающих смерть знаменитого проповедника. Печаль и горе переданы здесь посредством сдержанных жестов людей, но не выражением лиц последних. Однако образы монахов не становятся от этого менее объемными и выразительными.

Среди фресок для капеллы Перуцци выделяется «Вознесение Иоанна Богослова». Посреди улицы показана толпа людей, дивящихся чуду: Иоанн отрывается от земли и взлетает. Однако главное здесь не только это. В композиции интересен человек, заглядывающий в гробницу, расположенную в полу капеллы. Он как бы размышляет над тем, откуда же вылетел Франциск и каким образом ему удалось сделать это. Человек, старающийся понять суть озадачившего его явления, пытающийся опытным путем проверить услышанное, является ярким представителем своего вре-

мени. Любопытен и тот факт, что образ задумавшегося человека был скопирован у Джотто Микеланджело в эпоху Возрождения.

Некоторые искусствоведы утверждают принадлежность Джотто фресок церкви Сан-Франческо в Ассизи. В своих доказательствах ученые опираются на сходство темы этих фресок с росписью капелл флорентийской церкви Санта-Кроче: на них изображены сцены из жизни Франциска. Кроме того, на возможное авторство Джотто указывает и мягкий, светлый образ героя. Однако многие ученые говорят о том, что, вероятнее всего, фрески в церкви Сан-Франческо принадлежат кисти не самого Джотто, а живописцев, относящихся к римской школе. Фрески датированы 1300–1304 гг.

Некоторые сомнения вызывает и авторство Джотто в создании профильного портрета Данте. Ученые в своих предположениях основываются только на том, что, кроме великого мастера-живописца, каковым по праву считается Джотто, никто не мог написать портрет, изображающий талантливого поэта, человека с высокими духовными качествами.

Известны также и архитектурные работы Джотто: колокольня флорентийского собора, представляющая собой легкое, устремленное ввысь сооружение, один ярус которого как бы выходит из другого. Украшенная разнообразными рельефами колокольня входит в число самых известных и красивейших архитектурных сооружений города.

Джотто ди Бондоне умер 8 января 1337 г. во Флоренции. Реформы художественно-изобразительного метода Джотто были настолько глубокими, что по достоинству их оценили и приняли лишь спустя несколько веков. Только мастера Возрождения (Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело) смогли разглядеть в творчестве великого художника раннего Средневековья светлые, жизненно правдивые человеческие образы.

Джотто опередил свое время. Вершин искусства великого мастера не смогли достичь ни его современники, ни живописцы эпохи Треченто (итальянская художественная культура XIV в.).

Более консервативной, чем флорентийская, была живопись Сиены. Основателем сиенской школы стал Дуччо, старший современник Джотто. В своем творчестве он ориентировался на византийскую традицию с ее декоративностью, линейно-плоскостной

композицией, ярким колоритом и изобилием золотых оттенков. Самые известные его работы — «Мадонна Ручеллаи» и алтарный образ «Маэста» («Величие»), созданный между 1308–1311 гг. для сиенского собора. Есть свидетельства, что, когда 3 июня 1311 г. Дуччо закончил свою «Маэсту», закрылись все мастерские и лавки в Сиене. Под звон колоколов все жители города высыпали на улицы и торжественной процессией двинулись к дому живописца. Дуччо вручил им свою картину, которую бережно понесли в собор. За иконой со свечами шли все знатные граждане Сиены, а замыкали шествие женщины и дети.

Со смертью Дуччо завершилась эпоха живописи Дученто. Последователем великого мастера стал талантливый художник Симоне Мартини. Он был другом Петрарки, для которого написал портрет его возлюбленной Лауры (к сожалению, эта работа Симоне Мартини не сохранилась). Его искусство пользовалось у современников большой популярностью: художником восхищались, ему подражали. Хотя в картинах Симоне Мартини нет величия, свойственного монументальным композициям Джотто, его полотна, сверкающие золотом, отличаются утонченным рисунком и гармоничным колоритом. Такова его знаменитая «Мадонна», хранящаяся в Эрмитаже.

Раннее Возрождение

Эпоха Возрождения внесла большие изменения в искусство живописи. Художники овладели умением тонко передавать свет и тень, пространство, естественными стали позы и жесты их персонажей. С большим мастерством изображали они на своих картинах сложные человеческие чувства.

В живописи Раннего Возрождения, или Кватроченто (XV в.), обычно звучат мажорные ноты; ее отличают чистые цвета, персонажи выстроены в ряд и очерчены темными контурами, отделяющими их от фона и светлых дальних планов. Очень подробно и тщательно выписаны все детали. Хотя живопись Кватроченто еще не столь совершенна, как искусство Высокого и Позднего Возрождения, она до глубины души трогает зрителя своей чистотой и искренностью.

Самым первым значительным живописцем эпохи Раннего Возрождения стал Мазаччо. Хотя художник прожил всего 28 лет, он успел оставить значительный вклад не только в живопись эпохи

Возрождения, но и во все мировое искусство. Его картины отличаются глубоким колоритом, фигуры кажутся плотными и удивительно живыми. Мазаччо прекрасно передает перспективу и объемы, владеет светотеневыми эффектами. Первым из живописцев Раннего Возрождения он изобразил обнаженное человеческое тело и представил своих героев прекрасными и сильными, достойными уважения и восхищения. Позднее на произведениях Мазаччо («Изгнание из рая», «Чудо с податью») учились такие великие мастера Высокого Возрождения, как Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэль.

В этот период свои творения создавали многие замечательные художники. Во Флоренции работал Паоло Уччелло, писавший батальные сцены и славившийся умением изображать коней и всадников в сложных ракурсах и позах. Джорджо Вазари, посредственный художник и замечательный биограф и историк искусства, живший в XVI в., рассказывал, что Уччелло мог неделями и даже месяцами не выходить из дома, решая поставленные перед собой сложнейшие проблемы перспективы. Своим близким, умолявшим его прервать эти занятия, он отвечал: «Оставьте меня, нет ничего сладостнее перспективы».

Во Флоренции работал живописец Филиппо Липпи. В юности он был монахом монастыря братьев-кармелитов, но вскоре оставил его, посвятив себя живописи. О его жизни существует множество

легенд. Рассказывают, что за любовными похождениями бывшего монаха с интересом следила вся Флоренция. Свою будущую жену, Лукрецию Бути, художник похитил из монастыря. В дальнейшем он не раз писал ее в образе Мадонны («Коронование Марии», 1447; «Мадонна под вуалью»).

Картины Филиппо Липпи лишь формально связаны с религиозными темами: они лише-



Филиппо Липпи. Поклонение младенцу. Ок. 1457 г.

ны драматизма и патетики, нет в них величия и монументальности. В то же время жизнерадостные кудрявые ангелы, хо-рошенькие дети и милые женщины пленяют зрителя своим очарованием. С большим мастерством художник пишет уютные и свежие лесные пейзажи, являющиеся фоном к библейским сценам. У современников произведения Филиппо Липпи пользовались большой популярностью, он был любимым художником Козимо Медичи, который был в то время правителем Флоренции.



*Фра Беато Анджелико.
Коронование Марии.
Ок. 1435–1436 г.*

В это же время работал дру-гой флорентийский мастер, монах-доминиканец и настоятель монастыря Сан-Марко Фра Беато Анджелико, произведения которого исполнены глубокого религиозного чувства. Всю свою жизнь Фра Анджелико посвятил созданию икон и фресок для монастырей. Его живопись отличается яркими и чистыми красками, сияющей позолотой. По-готически удлинённые фигуры его Мадонн кажутся одухотворёнными, отрешёнными от всего земного. Одна из лучших работ Фра Анджелико — алтарная композиция «Коронование Марии» (ок. 1435–1436). Его Богоматерь — воплощение поэтичной, чистой женственности, радостной и спокойной. В живописи флорентийского мастера нет мрачного мистицизма; даже в многофигурном алтаре на тему Страшного суда на левой стороне художник изобразил блаженный рай с фигурами счастливых ангелов в прекрасных одеждах.

В это время в Нидерландах были изобретены масляные краски, которые позволили живописцам делать цветовые переходы более тонкими, свободнее использовать свет для оживления колорита. Помогали они и добиваться единой цветовой тональности. Первым из итальянских художников масляными красками начал писать представитель флорентийской школы, венецианец по происхождению, Доменико Венециано. Уже в ранних его работах («Поклонение волхвов», 1434) ярко проявляется колорис-



Доменико Венециано.
Женский портрет. 1440 г.

тическое дарование художника. Чистые, почти прозрачные краски, насыщенные светом, образуют единую тональную гамму. Более поздние произведения поражают виртуозной передачей световоздушной среды – считается, что Доменико Венециано одним из первых стал изображать ее на своих полотнах.

Мастерство живописца особенно полно выразилось в знаменитых флорентийских портретах Доменико Венециано. Чаще всего он изображал женские лица в профиль (имена большинства моделей не установлены) на фоне серебристого неба или пейзажа. Стараясь сделать краски более чистыми и яркими, художник добавлял в них льняное масло.

Достижения Доменико Венециано были развиты его учеником и последователем Пьеро делла Франческа, которого современники считали «монархом живописи». Уроженец Тосканы, работавший во Флоренции, он изучал творчество Джотто, Мазаччо и Паоло Уччелло. Некоторое влияние на него оказала также нидерландская живопись. Не только художник, но и известный исследователь искусства, Пьеро делла Франческа написал теоретические трактаты – «О перспективе в живописи» и книжицу «О пяти правильных телах».

Произведения Пьеро делла Франчески отличаются ясной и четкой композицией, умелой передачей световоздушной среды, чистыми и свежими красками. Человек в его картинах лишен того внутреннего конфликта, который появится в дальнейшем в живописи Позднего Возрождения и барокко. Герои Пьеро делла Франчески спокойны, величавы и мужественны. Именно эти качества присущи образам герцога и герцогини Урбинских – Федериги да Монтефельтро и его жены, Баттисты Сфорца, в знаменитом парном портрете.

Полководец, политик и меценат, правитель Урбино Федерико да Монтефельтро был близким другом художника. Пьеро делла Франческа изобразил герцога и в другой известной картине — «Мадонна со святыми и ангелами и заказчиком Федерико да Монтефельтро».

Прекрасно умевший передавать перспективу, Пьеро делла Франческа писал великолепные архитектурные ведуты (ведута — картина-план «идеального города»), оказавшие большое влияние на творчество современных ему архитекторов.

В эпоху Высокого Возрождения искусство Пьеро делла Франческа стало казаться устаревшим, и Римский Папа предложил Рафаэлю расписать стены Ватикана, покрытые фресками Пьеро делла Франческа. Рафаэль согласился и мастерски справился с работой.

Наиболее ярко художественные идеалы позднего Кватроченто были представлены мастером умбрийской школы живописи Пьетро Перуджино. Его живопись, спокойная, созерцательная и лиричная, наполнена хрупкими и изящными образами, окруженными поэтичными холмистыми пейзажами Умбрии. Ясная гармония полотен Перуджино сближает его живопись с искусством Высокого Возрождения («Оплакивание Христа», ок. 1494–1495; «Мадонна со святыми, 1496»). Живописец оказал большое влияние на своего ученика — знаменитого Рафаэля.

Почти в каждом городе Италии существовала художественная школа, обладавшая собственной индивидуальностью. Но все они стремились показать в своем искусстве красоту земли и человека. В эту эпоху одним из самых значительных культурных центров была Падва с ее знаменитым университетом. В этом городе в XV в. жил знаток искусства Франческо Скварчоне. Он собирал в ок-



Пьеро делла Франческа. Портрет Федерико да Монтефельтро. 1465 г.



Андреа Мантенья.
Мертвый Христос. После 1474 г.

рестностях Падуи, а также далеко за пределами города античные монеты, медали, обломки барельефов. Его увлеченность передавалась падуанским живописцам, скульпторам, мастерам по золоту, которые окружали его и считали своим учителем.

Скварчоне воспитал великого живописца Андреа Мантенью, который попал в его дом десятилетним мальчиком. Творчество Мантеньи, прожившего долгую жизнь, необычайно многогранно: кроме живописи и

гравюры, он увлекался геометрией, оптикой, археологией. Полюбивший еще в доме Скварчоне искусство античного Рима (в эпоху Возрождения в Италии еще не знали об искусстве Древней Греции), живописец использовал в своих произведениях его образы, придав им героико-романтические черты. Его святые, властители, воины, написанные на фоне мрачного каменистого пейзажа, производят впечатление величия и мощи. Многие работы Мантеньи пронизаны глубоким драматизмом. Такова его знаменитая композиция «Мертвый Христос», поразившая современников своей эмоциональностью.

Мантенья прославился и как талантливый гравер на меди. Он первым сделал гравюру равноправным видом изобразительного искусства.

Своей вершины живопись Проторенессанса достигла в творчестве Боттичелли.

Сандро Боттичелли

До наших дней дошло не так много сведений о жизни Сандро Боттичелли и об истории создания им произведений, ставших позднее жемчужинами мирового изобразительного искусства. Искусствоведам и историкам стали известны лишь некоторые факты из биографии великого мастера.

Родился Боттичелли в 1444 г. Живописи учился в художественной мастерской Филиппо Липпи. Раннее творчество Боттичелли отмечено влиянием искусства Липпи, а также идей, сформиро-

вавшихся при дворе Лоренцо Медичи. Однако с большой долей уверенности можно говорить о том, что образы, созданные великим художником, были объемнее и содержательнее произведений живописцев, работающих под покровительством Медичи.

Ранние портреты Боттичелли несут следы влияния живописной манеры Филиппо Липпи, а также Андреа Верроккьо и Поллайоло. В более поздних работах индивидуальность мастера проявляется глубже. Так, на известном полотне «Поклонение волхвов» изображены члены семьи Медичи и дан автопортрет художника. Композиция отличается богатством, яркостью и вместе с тем нежностью красок, а также тонким изяществом и легкостью. Образы, созданные Боттичелли, наполнены лиризмом и необыкновенной, идущей из глубины души красотой.

В 70-е гг. XV в. появляется первая картина Боттичелли, принесшая живописцу огромную славу среди современников и оставившая память о мастере в веках. Это полотно — «Весна», ныне хранящееся в галерее Уффици во Флоренции. Произведение было написано после прочтения художником одного из стихотворений Полициано. Образы-аллегии представлены на фоне чудесного лесного пейзажа. Похожий на райский, сад потрясает своей необычностью и неземной красотой. Центральное место в композиции отведено Венере. С правой стороны от нее размещена Флора, рассыпающая сказочные цветы, слева — танцующие грации, легкие и воздушные, похожие на белые, почти прозрачные облака. Динамика создается именно за счет изображения движущихся в хороводе граций.

Вся картина отличается необыкновенной красотой и нежностью. Несмотря на то что название ее — «Весна», при взгляде на картину возникает чувство легкой грусти, с которым мы не привыкли отождествлять весну. В сознании любого человека весна — это обновление мира, радость, восторг. У Боттичелли же происходит переосмысление общепринятых и привычных образов.

В 1481 г. Сандро Боттичелли отправляется в Рим, где расписывает стены Сикстинской капеллы. В числе прочих фресок его кисти принадлежит и знаменитая «Жизнь Моисея».

В 1482 г. художник вновь поселяется во Флоренции. Искусствоведы и биографы считают этот год наиболее плодотворным для становления и развития творчества мастера-живописца. Именно тогда появляется знаменитое полотно «Рождение Венеры», находящееся сейчас в галерее Уффици во Флоренции.

В картине нет плоскостного изображения — Боттичелли выступает здесь как мастер передачи пространственных линий. Именно они создают впечатление глубины и объемности, призванных показать динамику движений действующих лиц живописного повествования. Светлые пастельные тона полотна и умело используемые сочетания красок (прозрачно-зеленые воды моря, голубые накидки зефиров, золотистые волосы Венеры, темно-красный плащ в руках у нимфы) создают ощущение необычайной нежности и говорят о тонком чувстве цвета художника.

Центральной фигурой композиции является Венера, только что вышедшая из вод синего моря. Она обнажена. Однако благодаря ее спокойному и одухотворенному взгляду у зрителя не возникает ощущения неловкости. Богиня прекрасна, насколько может быть прекрасным неземное существо, сошедшее с небес.

Образ Венеры можно легко узнать на полотнах, созданных Боттичелли по известным библейским мотивам. Среди полотен с религиозным содержанием наиболее заметными являются «Мадонна на троне» (1484) и «Мадонна во славе» («Магнификат»).



Обе они в настоящее время находятся в галерее Уффици во Флоренции. «Мадонна во славе» отличается тонким лиризмом образов. Динамика композиции создается благодаря круглой форме картины, ритмы которой повторяются в расположении движущихся фигур. Пейзаж, выведенный на задний план композиции, создает объем и пространство.

Необычайно красивы и лиричны также портретные работы великого живописца. Среди них особый интерес представляют портрет Джулиано Медичи и «Портрет юноши». Однако в настоящее время некоторые искус-

Боттичелли. Рождение Венеры. Фрагмент. 1480-е гг.

ствоведы приписывают авторство последней работы ученику Сандро Боттичелли Филиппино Липпи (сын Филиппо Липпи).

90-е гг. XV столетия стали для художника переломными. Это время отмечено изгнанием Медичи и приходом к власти Савонаролы, чьи религиозные проповеди были направлены на обличение Папы и богатых флорентийских семейств. Он критиковал и светское искусство, а всех художников и поэтов, по мнению Савонаролы, после смерти ожидала геенна огненная. Чтобы избежать этого, необходимо отречься от искусства и покаяться в грехах...



Боттичелли. Покинутая.
1490-е гг.

Эти проповеди существенно повлияли на мировоззрение Боттичелли, что не могло не отразиться на его творчестве. Произведения живописца, созданные в этот период, отличаются необычайно глубоким пессимизмом, безнадежностью и обреченностью. Автор все чаще обращается теперь к христианским сюжетам, забыв об античности. Характерным для Боттичелли произведением этого времени является «Покинутая», ныне хранящаяся в собрании Паллавичини в Риме. Сюжет картины достаточно прост: плачущая женщина сидит на каменных ступенях у стены с плотно закрытыми воротами. Но, несмотря на простоту содержания, картина очень выразительна и создает у зрителя угнетающее, грустное и тоскливое настроение.

В 1490-х гг. XV в. появляются иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. До наших дней сохранилось лишь 96 рисунков, которые находятся сейчас в музеях Берлина и Ватикана. Все образы зарисовок необычайно хрупки, воздушны и легки, что является отличительной чертой всего творчества Боттичелли.

В тех же 90-х гг. великим мастером было создано полотно «Клевета», хранящееся в галерее Уффици во Флоренции. Картина примечательна тем, что здесь несколько меняется манера письма. Линии, создающие образы, становятся более резкими и заос-

тренными. Композиция наполнена патетикой, эмоциональностью и большей, по сравнению с другими работами, определенностью образов.

Вершиной выражения религиозного фанатизма художника стала картина под названием «Оплакивание Христа». В настоящее время варианты полотна хранятся в музее Польди-Пеццолли в Милане и Старой пинакотеке в Мюнхене. Особый интерес здесь представляют образы приближенных к Христу, наполненные глубокой скорбью и тоской. Впечатление трагизма усиливается за счет использования художником контрастных, то темных, то ярких красок. Перед зрителем уже не бестелесные, почти невесомые и невидимые образы, а вполне конкретные и четкие фигуры.

Одним из ярчайших произведений, относящихся к позднему периоду творчества Боттичелли, является полотно «Сцены из жизни Св. Зиновия», хранящееся в настоящее время в Дрезденской картинной галерее в Германии. Выполненная в стиле росписи старинных алтарных приделов, композиция представляет собой некий коллаж, составленный из отдельных картин, повествующих о жизни святого. Однако, несмотря на сходство со старинным искусством, в полотне достаточно ясно проявилась творческая индивидуальность мастера живописи. Его образы цельные и ясные. Размещены они не в абстрактном пространстве, а на фоне конкретного пейзажа. Место действия у Боттичелли четко определено: чаще всего это обыкновенные городские улицы с виднеющимся вдали прекрасным лесом.

Особый интерес представляют сочетания используемых живописцем красок. Манера письма с этой точки зрения во многом сходна с техникой расписывания старинных икон, колорит которых основан не на ярком контрасте, а на подборе спокойных, близких по цвету тонов.

Сандро Боттичелли умер 17 мая 1510 г. Его творчество оказало большое влияние не только на мастеров XV–XVI вв., но и многих живописцев более поздних эпох.

В эпоху Проторенессанса творили также такие замечательные художники, как сиенские живописцы, жившие в одно время с Дуччо, братья Амброджо и Пьетро Лоренцетти; флорентийцы Мазолино и Бенотто Гоццолли, умбриец Джентиле де Фабриано; живописец и медальер Пизанелло; флорентийцы Филиппино Липпи (сын Филиппо Липпи) и Пьеро ди Козимо. Представителями умбрийской

школы были живописцы Лука Синьорелли, Пинтуриккио, Мелоццо да Форли. В Ферраре работали Козимо Тура, Эрколе Роберти, Франческо дель Косса, Лоренцо Коста.

В XV в. во Флоренции большой популярностью пользовался еще один живописный жанр. Во многих семьях были нарядные сундуки (кассоне), в которых девушки хранили свое приданое. Мастера покрывали их искусной резьбой и изящной живописью. Чаше всего художники использовали для росписей мифологическую тематику.

Венецианская живопись

Особое место в искусстве Кватроченто принадлежит Венеции. Удивительный город, расположенный на ста восемнадцати островах, отделенных друг от друга ста шестьюдесятью каналами, был в ту эпоху городом-государством. Венеция, республика купцов, торгующая с Египтом, Грецией, Турцией, Сирией, Багдадом, Индией, Аравией, Северной Африкой, Германией и Фландрией, была открыта для проникновения других культур.

Венецианская живопись призвана была запечатлеть всю красоту, богатство и величие этого великого города. Своего расцвета она достигла во второй половине XV в. Произведения венецианских мастеров, красочные и празднично-декоративные, украшали храмы, дворцы, помещения различных общественных заведений, восхищая правителей и простых граждан.

Ярким примером венецианской живописи является творчество Витторе Карпаччо. Его простодушные повествовательные композиции поэтично представляют Венецию во время торжественных церемоний («Прием послов»). Художник изображает и повседневную жизнь родного города; он пишет сцены из Священной истории, трактуя их с точки зрения современности. Таковы его «Житие св. Урсулы» (1490-е), «Сцены из жизни Марии», «Житие св. Стефана» (1511-1520).

Реалистические тенденции венецианской живописи эпохи Раннего Возрождения нашли отражение в творчестве Антонелло да Мессина. Одна из самых знаменитых его картин — «Св. Себастьян» (1476). Тема мученичества св. Себастьяна, ставшего жертвой противника христианства Диоклетиана, была широко распространена среди художников Возрождения, но Антонелло да Мессина по-особому трактует ее: в образе Себастьяна нет той страдальческой экзаль-



Антонелло да Мессина.
Св. Себастьян. 1476 г.

тации, которая свойственна произведениям, написанным на тот же сюжет другими живописцами с этим сюжетом. Художник заставляет зрителя любоваться красотой человеческого тела и восхищаться мужеством и силой духа прекрасного юноши. Воздухом и светом пронизан спокойный пейзаж, на фоне которого изображен Себастьян. За его спиной высятся величественные городские постройки, у ног лежит античная колонна.

Антонелло да Мессина — замечательный мастер портрета, лучшие произведения этого жанра — т. н. «Автопортрет» (ок. 1473), «Кондотьер», «Мужской портрет» (1470-е). Этим работам свойственна сдержанность и обобщенность, качества, которые так ценили современники художника. Портретное творчество мастера предвосхитило творчество Джованни Беллини.

Крупный мастер венецианского Кватроченто, Джованни Беллини считается одним из основоположников Высокого Возрождения. Трагическим величием отмечены его работы «Мадонна со святыми» (1476), «Оплакивание Христа» (1475). Приковывает внимание его таинственная «Озерная мадонна» (ок. 1500), навеянная французской поэмой о золотом веке «Паломничество души». В этой картине соединились прекрасные образы античности и мечты о христианском рае. До сих пор исследователи до конца не разгадали, что же хотел сказать художник, изобразив рядом с Богородицей, апостолами и святыми обычных людей.

Кисти Беллини принадлежит несколько замечательных портретов («Мальчик», «Портрет дожа Леонардо Лоредано» и др.), с которых начался расцвет портретной живописи в Венеции. Мастерство живописца в изображении природы, являющейся неотъемлемой частью всех его произведений («Св. Франциск», 1470-е), оказало большое влияние на многих венецианских пейзажистов последующих поколений. Учениками Беллини были такие известные живописцы, как Джорджоне и Тициан.

Джорджоне

Джорджоне, не только великий живописец, но и талантливый музыкант и поэт, ярко выделяется среди венецианских живописцев. Вазари писал, что «игра его на лютне и пение почитались божественными». Вероятно, отсюда и особая музыкальность и поэтичность полотен Джорджоне — в этом ему нет равных не только в итальянском, но и в мировом искусстве.

Сведений о жизни Джорджоне немного. Настоящее его имя — Джорджо Барбарелли да Кастельфранко. Как пишет Вазари, прозвище Джорджоне («Большой Джорджо») художник получил «за величие духа».

Джорджоне родился около 1478 г. в Кастельфранко. В ранней юности он приехал в Венецию, где поступил в мастерскую Джованни Беллини. С тех пор живописец почти не покидал Венецию, где и умер в 1510 г. во время эпидемии чумы.

Одной из самых известных картин Джорджоне является знаменитая «Юдифь», хранящаяся в Эрмитаже. Легенда рассказывает, что красавица Юдифь проникла в шатер предводителя вражеского войска Олоферна и обольстила его. Когда Олоферн уснул, девушка обезглавила его.

Об этой загадочной картине русский художник А. Бенуа писал: «Странная картина, такая же «двусмысленная» и «коварная», как и картины Леонардо. Юдифь ли это? — хочется спросить про эту строгую печальную красавицу с лицом дрезденской Венеры, так спокойно попирающую отрубленную голову». Действительно, в этом полотне кроется какое-то противоречие и тайна: беспощадная библейская Юдифь предстает в произведении Джорджоне в поэтическом образе мечтательной девушки на фоне спокойной и тихой природы.

И это не единственная загадка в творчестве Джорджоне.



Джорджоне. Гроза. Ок. 1505 г.

Какая тайна скрыта в картине «Гроза», на которой под грозовым небом, среди деревьев и обломков античных колонн мы видим сидящую молодую женщину, которая кормит ребенка, а поодаль прогуливается юноша? Также непонятно, что хотел сказать художник, изобразивший на полотне под названием «Сельский концерт» двух обнаженных женщин в компании двух музыкантов, расположившихся в тени дерева. В «Сельском концерте» — своей последней работе — Джорджоне не успел дописать пейзаж на заднем плане, и это сделал за него Тициан. Уже в другую эпоху замысел композиции использовал Э. Мане в своем знаменитом «Завтраке на траве».

Деревья, холмы, светлые дали в произведениях Джорджоне — не просто фон, на котором изображены фигуры людей. Пейзаж неразрывно связан с персонажами с идеей произведений венецианского мастера. Так, в композиции «Три философа» старец в античных одеяниях, человек средних лет в восточном тюрбане и юноша, воплощающие разные стадии познания природы, представляют единое целое с ней: нежной зеленью горной долины, скалистой громадой, бледным небом, озаренным неяркими солнечными лучами.

Эта же идея гармонии человека и природы нашла свое отражение в одном из шедевров Джорджоне — полотне «Спящая Ве-



Джорджоне. Спящая Венера. Ок. 1508 г.

нера». Чувственная и в то же время целомудренная нагота погруженной в сон красавицы стала олицетворением восхитительного и одновременно простого итальянского пейзажа, золотисто-желтые тона которого повторяются в теплых оттенках тела Венеры. Позднее мотив «Спящей Венеры» использовал Тициан («Венера Урбинская»), затем Д. Веласкес («Венера перед зеркалом»), Ф. Гойя («Маха») и Э. Мане («Олимпия»).

Глубокий интерес Джорджоне к ландшафту как самостоятельному элементу композиции подготовил появление в итальянской живописи нового жанра — пейзажа.

Творчество Джорджоне оказало значительное влияние не только на венецианскую, но и на всю итальянскую живопись. Замечательный художник стал одним из основоположников искусства Высокого Возрождения. В дальнейшем принципы и идеи его искусства Джорджоне нашли отражение в произведениях ученика Тициана.

Высокое Возрождение

Эпоха Высокого Возрождения (конец XV — первая четверть XVI в.) — время совершенства и свободы. Как и другие виды искусства этой эпохи, живопись отмечена глубокой верой в человека, в его творческие силы и мощь его разума. В картинах мастеров Высокого Возрождения царят идеалы красоты, гуманизма и гармонии, человек в них — основа мироздания.

Живописцы этого времени с легкостью используют все средства изображения: колорит, обогащенный воздухом, светом и тенью, и рисунок, свободный и острый; они прекрасно владеют перспективой и объемами. Дышат и движутся люди на полотнах художников, глубоко эмоциональными кажутся их чувства и переживания.

Эта эпоха дала миру четырех гениев — Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Тициана. В их живописи черты Высокого Возрождения — идеальность и гармония, соединившись с глубиной и жизненностью образов, — проявились наиболее ярко.

Леонардо да Винчи

15 апреля 1452 г. в небольшом итальянском городке Винчи, что расположился неподалеку от Флоренции, у нотариуса Пьеро да Винчи родился внебрачный сын. Назвали его Леонардо ди сер Пьеро д'Антонио. Мать мальчика, некая Катерина, немного поз-

же вышла замуж за крестьянина. Отец не отказался от незаконнорожденного малютки, взял его на воспитание и дал хорошее образование. Через год после смерти деда Леонардо, Антонио, в 1469 г. нотариус уезжает с семьей во Флоренцию.

Уже с ранних лет у Леонардо пробуждается страсть к рисованию. Заметив это, отец отдает мальчика в обучение к одному из самых известных в то время мастеров скульптуры, живописи и ювелирного дела Андреа Верроккьо (1435–1488). Слава мастерской Верроккьо была необычайно велика. От знатных жителей города постоянно поступало множество заказов на выполнение картин и скульптур. Андреа Верроккьо не случайно пользовался большим авторитетом у своих учеников. Современники считали его самым талантливым продолжателем идей флорентийского Ренессанса в живописи и скульптуре.

Новаторство Верроккьо как художника связано прежде всего с переосмыслением образа, который приобретает у живописца натуралистические черты. Из мастерской Верроккьо до наших дней дошло очень мало произведений. Исследователи считают: знаменитое «Крещение Христа» было создано именно в этой мастерской. Кроме того, установлено, что пейзаж на заднем плане картины и ангелы в левой ее части принадлежат кисти Леонардо.

Уже в этой ранней работе проявилась творческая индивидуальность и зрелость будущего знаменитого художника. Пейзаж, написанный рукой Леонардо, заметно отличается от картин природы кисти самого Верроккьо. Принадлежащий молодому художнику, он словно окутан легкой дымкой и символизирует собой безграничность и бесконечность пространства.

Образы, созданные Леонардо, также самобытны. Глубокое знание анатомии человеческого тела, а также его души позволило художнику создать необычайно выразительные образы ангелов. Мастерское владение игрой света и тени помогло художнику изобразить живые, динамичные фигуры. Создается впечатление, будто бы ангелы лишь застыли на какое-то время. Пройдет еще несколько минут — и они оживут, будут двигаться, разговаривать...

Искусствоведы и биографы да Винчи утверждают, что к 1472 г. Леонардо оставляет мастерскую Верроккьо и становится мастером в цехе живописцев. С 1480 г. он обращается к скульптуре, являвшейся, по мнению Леонардо, самым простым способом выражения динамики движений человеческого тела. С этого времени он работает в академии искусств — так тогда называли

находящуюся в саду на площади Сан-Марко мастерскую, созданную по инициативе Лоренцо Великолепного.

В 1480 г. Леонардо получает от церкви Сан-Дonato Скопето заказ на художественную композицию «Поклонение волхвов».

Во Флоренции Леонардо прожил недолго. В 1482 г. он уезжает в Милан. Вероятно, на это решение большое влияние оказало то обстоятельство, что художник не был приглашен в Рим для работы над росписью Сикстинской капеллы. Так или иначе, вскоре мастер предстал перед герцогом знаменитого итальянского города Людовико Сфорца. Миланцы радушно встретили Леонардо. Он поселился и долгое время прожил в квартале Порто Тичинезе. А уже в следующем, 1483, году он пишет алтарный образ, заказанный для капеллы Имаколата в церкви Сан-Франческо Гранде. Этот шедевр стал позднее известен под названием «Мадонна в скалах».

Примерно в это же время Леонардо работает над созданием памятника из бронзы для Франческо Сфорца. Однако ни наброски, ни пробные эскизы и отливки не смогли выразить замысла художника. Работа так и осталась неоконченной.

В период с 1489 по 1490 г. Леонардо да Винчи ко дню бракосочетания Джана Галеаццо Сфорца расписывает Каstellо Сфорцеско.

Почти весь 1494 г. Леонардо да Винчи посвящает новому для себя занятию – гидравлике. По инициативе того же Сфорца Леонардо разрабатывает и осуществляет проект по осушению территории Ломбардской равнины. Однако уже в 1495 г. величайший мастер изобразительного искусства возвращается к живописи. Именно этот год становится начальным этапом в истории создания знаменитой фрески «Тайная вечеря», которая украсила стены трапезной комнаты монастыря, расположенного у церкви Санта-Мария делле Грацие.

В 1496 г. в связи с вторжением в Миланское герцогство французского короля Людовика XII Леонардо покидает город. Он переезжает сначала в Мантую, а затем поселяется в Венеции.

С 1503 г. художник живет во Флоренции и вместе с Микеланджело работает над росписью Зала Большого Совета в Палаццо Синьории. Леонардо должен был изобразить «Битву при Ангиари». Однако мастер, постоянно находящийся в творческом поиске, часто бросает начатую работу. Так случилось и с «Битвой при

Ангиари» — фреска осталась недописанной. Искусствоведы предполагают, что именно тогда и была создана знаменитая «Джоконда».

С 1506 по 1507 г. Леонардо вновь живет в Милане. С 1512 г. там правит герцог Максимилиан Сфорца. 24 сентября 1512 г. Леонардо решает уехать из Милана и поселиться со своими учениками в Риме. Здесь он не только занимается живописью, но и обращается к изучению математики и других наук.

Получив в мае 1513 г. приглашение от французского короля Франциска I, Леонардо да Винчи переезжает в Амбуаз. Здесь он живет до самой смерти: пишет картины, занимается художественным оформлением праздников, ведет работы по практическому применению проектов, направленных на использование рек Франции.

2 мая 1519 г. великий художник умирает. Леонардо да Винчи похоронен в амбуазской церкви Сан-Фьорентино. Однако в период разгара религиозных войн (XVI в.) могила художника была разрушена и полностью уничтожена. Его шедевры, считавшиеся вершиной изобразительного искусства в XV–XVI вв., являются таковыми и по сей день.

Среди полотен да Винчи особое место занимает фреска «Тайная вечеря». История знаменитой фрески интересна и удивительна. Ее создание относится к 1495–1497 гг. Она была написана по заказу монахов доминиканского ордена, пожелавших украсить живописью стены трапезной в своем монастыре, расположенном у церкви Санта-Мария делле Грацие в Милане. На фреске был отображен достаточно известный евангельский сюжет: последняя трапеза Иисуса Христа с двенадцатью его апостолами.

Этот шедевр признан вершиной всего творчества художника. Созданные мастером образы Христа и апостолов необычайно яркие, выразительны, живы. Несмотря на конкретность, реальность изображенной ситуации, содержание фрески оказывается наполненным глубоким философским смыслом. Здесь получила воплощение вечная тема конфликта добра и зла, благодушия и душевной черствости, правды и лжи. Выведенные образы — это не только совокупность индивидуальных черт характера (каждый отдельный человек во всем многообразии его темперамента), но еще и своеобразное психологическое обобщение.

Картина очень динамична. Зрители реально ощущают волнение, охватившее всех присутствующих на трапезе после сказан-

ных Христом пророческих слов о предстоящем предательстве, которое должен будет совершить один из апостолов. Полотно оказывается своеобразной энциклопедией самых тонких оттенков человеческих эмоций и настроений.

Леонардо да Винчи закончил работу на удивление быстро: спустя всего лишь два года картина была полностью завершена. Однако монахам она не понравилась: слишком уж отличалась манера ее исполнения от принятого ранее стиля живописного письма. Новаторство мастера заключалось не только и не столько в использовании красок нового состава. Особое внимание привлекает к себе способ изображения перспективы в картине. Выполненная в особой технике, фреска как бы расширяет и увеличивает реальное пространство. Создается впечатление, будто бы стены комнаты, изображенной на картине, являются продолжением стен трапезной монастыря.

Монахи не оценили и не поняли творческого замысла и достижений художника, потому они не слишком заботились о сохранении картины. Уже спустя два года после написания фрески краски ее стали портиться и потускнели, поверхность стены с нанесенным на нее изображением казалась задержанной тончайшей материей. Произошло это, с одной стороны, из-за плохого качества новых красок, а с другой — вследствие постоянного воздействия сырости, холодного воздуха и пара, проникавшего с кухни монастыря. Внешний вид картины был окончательно испорчен тогда, когда монахи решили прорубить дополнительный вход в трапезную именно в стене с фреской. В результате картина оказалась обрубленной в нижней части.

Попытки отреставрировать шедевр проводились начиная с 13 столетия. Однако все они оказались тщетным, краска продолжает разрушаться. Причиной тому в настоящее время является ухудшение экологической ситуации. На качестве фрески сказывается повышенная концентрация выхлопных газов в воздухе, а также летучих веществ, выбрасываемых в атмосферу фабриками и заводами.

Сейчас можно говорить даже о том, что ранние работы по реставрации картины оказались не только ненужными и бессмысленными, но и имели свою отрицательную сторону. В процессе восстановления художники часто дописывали фреску, изменяя внешний вид персонажей, представленных на полотне, и изображенного интерьера. Так, недавно стало известно, что один из

апостолов первоначально не имел длинной, загнутой кверху бороды. Кроме того, черные полотна, изображенные на стенах трапезной, оказались не чем иным, как небольшими коврами. Только в XX в. удалось это выяснить и частично восстановить их орнамент. Современные реставраторы, среди которых заметно выделялась группа, работавшая под руководством Карло Бертели, решили восстановить первоначальный вид фрески, освободив ее от элементов, нанесенных позднее.

Тема материнства, образы молодой матери, любящейся своим ребенком, долгое время оставались ключевыми в творчестве великого мастера. Истинными шедеврами являются его полотна «Мадонна Литта» и «Мадонна с цветком» («Мадонна Бенуа»).

В настоящее время «Мадонна Литта» хранится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Картина была куплена русским императором Александром II в 1865 г. у семьи итальянского герцога Антонио Литта, к которому ранее она перешла в дар от герцогов Висконти. По приказу русского царя картина была переведена с дерева на полотно и вывешена в одном из залов знаменитого петербургского музея.



Ученые-искусствоведы полагают (и научные исследования доказали это), что работа над созданием картины не была завершена самим автором. Дописал ее один из учеников Леонардо, Больтраффио.

Полотно является самым ярким выражением темы материнства в живописи периода Возрождения. Образ Мадонны-матери светел и одухотворен. Взгляд, обращенный на младенца, необычайно нежен, он одновременно выражает и грусть, и умиротворение, и внутреннее спокойствие. Мать и дитя здесь как бы образуют

Леонардо да Винчи.
Мадонна с цветком
(Мадонна Бенуа). 1470-е гг.

свой собственный, неповторимый мир, составляют единое гармоничное целое. Сквозную мысль картины можно выразить следующими словами: два живых существа, мать и ребенок, заключают в себе основу и смысл жизни.

Образ Мадонны с ребенком на руках монументален. Законченность и утонченность придает ему особый, плавный, переход света и тени. Нежность и хрупкость фигуры подчеркнута драпировками накинутаго на плечи женщины плаща. Изображенные на заднем плане картины окна уравнивают и завершают композицию, подчеркивая отъединение двух близких людей от остального мира.

Полотно «Мадонна с цветком» («Мадонна Бенуа»), примерно 1478 г., было выкуплено у ее последних русских владельцев царем Николаем II в 1914 г. специально для Эрмитажа. Ранние ее обладатели остались неизвестными. Существует лишь легенда, рассказывающая о том, что в Россию картину привез итальянский бродячий актер, после чего она была куплена в Самаре в 1824 г. купцом Сапожниковым. Позднее полотно перешло по наследству от отца к дочери, М. А. Сапожниковой (по мужу – Бенуа), у которой ее и выкупил император. С тех пор картина носит два названия: «Мадонна с цветком» (авторское) и «Мадонна Бенуа» (по фамилии последней владелицы).

Картина, на которой представлена Богоматерь с младенцем, отражает обыкновенные, земные чувства матери, играющей со своим ребенком. Вся сцена построена на контрасте: смеющаяся мать и ребенок, со всей серьезностью изучающий цветок. Художник, заострив внимание именно на этом противопоставлении, показывает стремление человека к знаниям, первые его шаги на пути к истине. В этом и заключена главная идея полотна.

Игра света и тени задает особый, интимный тон всей композиции. Мать и младенец находятся в своем собственном мире, оторванном от земной суеты. Несмотря на некоторую угловатость и жесткость изображенных драпировок, кисть Леонардо да Винчи узнать достаточно легко по плавным, мягким переходам оттенков используемых красок и светотеневым сочетаниям. Полотно написано неяркими, спокойными красками, выдержанными в едином цветовом строе, и это придает картине мягкий характер и вызывает ощущение неземной, космической гармонии и спокойствия.

Леонардо да Винчи – признанный мастер портрета. Среди наиболее известных его полотен – «Дама с горностаем» (примерно 1483–1484) и «Портрет музыканта».

Искусствоведы и историки предполагают, что на полотне «Дама с горностаем» изображена Чечилия Галлерани, бывшая фавориткой миланского герцога Людовика Моро до его женитьбы. Сохранились сведения о том, что Чечилия была очень образованной женщиной, а являлось большой редкостью в то время. Кроме того, историки и биографы знаменитого художника полагают также, что она была близко знакома с Леонардо да Винчи, который однажды и решил написать ее портрет.

Это полотно дошло до нас лишь в переписанном варианте, и потому ученые долгое время сомневались в авторстве Леонардо. Однако хорошо сохранившиеся части картины с изображением горностая и лица молодой женщины позволяют с уверенностью говорить о стиле великого мастера да Винчи. Интересен и тот факт, что плотный темный фон, а также некоторые детали прически являются дорисовками, сделанными позднее.

«Дама с горностаем» представляет собой одно из ярчайших психологических полотен в портретной галерее художника. Вся фигура девушки выражает динамизм, устремленность вперед, свидетельствует о необычайно волевом и сильном человеческом характере. Правильные черты лица лишь подчеркивают это.

Портрет действительно сложен и многогранен, гармония и завершенность образа достигаются путем слияния воедино нескольких элементов: выражения лица, поворота головы, положения рук. Глаза женщины отражают необыкновенный ум, энергию, пронизательность. Плотно сжатые губы, прямой нос, острый подбородок — все подчеркивает волю, решительность, независимость. Изящный поворот головы, открытая шея, кисть руки с длинными пальцами, гладящими грациозного зверька, подчеркивают хрупкость и стройность всей фигуры. Неслучайно дама держит на руках горностаю. Белый мех животного, похожий на первый снег, символизирует здесь духовную чистоту молодой женщины.

Портрет удивительно динамичен. Мастеру удалось точно уловить момент, когда одно движение должно плавно перейти в другое. А потому кажется, что вот-вот девушка оживет, повернет голову и рука ее заскользит по мягкой шерстке животного...

Необычайную выразительность композиции придает четкость линий, образующих фигуры, а также мастерское владение и использование техникой перехода света в тени, с помощью которой и создаются на полотне формы.

«Портрет музыканта» — единственный мужской портрет среди шедевров Леонардо да Винчи. Многие исследователи отождествляют модель с регентом Миланского собора Франкино Гаффурио. Однако ряд ученых опровергают это мнение, говоря о том, что здесь изображен не регент, а обыкновенный молодой человек, музыкант. Несмотря на присутствие некоторых деталей, свойственных технике письма да Винчи, искусствоведы до сих пор все еще сомневаются в авторстве Леонардо. Вероятно, эти сомнения связаны с использованием на полотне элементов, характерных для художественных традиций ломбардских портретистов.

Техника исполнения портрета во многом напоминает работы Антонелло да Мессина. На фоне пышных курчавых волос несколько резко выделяются четкие, строгие линии лица. Перед зрителем предстает умный человек с твердым характером, хотя вместе с тем в его взгляде можно уловить и что-то неземное, одухотворенное. Возможно, именно в этот момент в душе музыканта рождается новая, божественная мелодия, которая спустя какое-то время завоеует сердца многих людей.

Однако нельзя говорить о том, что художник пытается искусственно возвеличить человека. Мастер тонко и умело передает все богатство и широту человеческой души, не прибегая к гиперболам и патетике.

Одним из самых известных полотен да Винчи является знаменитая «Мадонна в скалах» (1483–1493). Оно было выполнено Леонардо по заказу монахов церкви Сан-Франческо Гранде в Милане. Композиция предназначалась для украшения алтаря в капелле Иммаколата.

Существует два варианта картины, один из которых хранится в Лувре в Париже, а другой — в Национальной галерее Лондона.

Именно луврская «Мадонна в скалах» украшала алтарь церкви. Ученые предполагают, что французскому королю Людовику XII передал ее сам художник. Сделал он это, как считают историки, в знак благодарности за участие короля в разрешении конфликта, возникшем между заказчиками картин и исполнителями-художниками.

Подаренный вариант заменила другая картина, находящаяся сейчас в лондонской Национальной галерее. В 1785 г. ее выкупил и привез в Англию некто Гамильтон.



Леонардо да Винчи. Благовещение. 1470-е гг.

Отличительной особенностью «Мадонны в скалах» является слияние человеческих фигур с пейзажем. Это первая картина великого художника, где образы святых гармонично переплетаются с одухотворенной их присутствием природой. Впервые в творчестве мастера фигуры изображаются не на фоне какого-либо элемента архитектурной постройки, а как бы заключены внутри сурового скалистого пейзажа. Такое ощущение создается в композиции еще и за счет особой игры света и падающих теней.

Необычайно одухотворенным и неземным представлен здесь образ Мадонны. Мягкий свет падает на лики ангелов. Художник сделал немало набросков и зарисовок, прежде чем его герои ожили и их образы стали яркими и выразительными. На одном из этюдов изображена голова ангела. Нам неизвестно, девушка это или юноша. Но одно можно сказать с уверенностью: это неземное существо, полное нежности, доброты, чистоты. Вся картина проникнута чувством спокойствия, умиротворения и тишины.

Вариант, написанный мастером позднее, отличается от первого рядом деталей: над головами святых появляются нимбы, маленький Иоанн Предтеча держит крест, изменяется положение ангела. А сама техника исполнения стала одним из поводов для того, чтобы приписать авторство картины ученикам Леонардо. Здесь все фигуры представлены ближе, масштабнее, и к тому же линии, образующие их, оказываются более заметными, даже тя-

жельми, более заостренными. Такой эффект создается за счет сгущения теней и высвечивания отдельных мест в композиции.

Второй вариант картины, по мнению искусствоведов, является более обыденным, приземленным. Возможно, причиной этого стало то обстоятельство, что картина была дописана учениками Леонардо. Однако это не умаляет ценности полотна. В нем отчетливо виден замысел художника, хорошо прослеживается традиция мастера в создании и выражении образов.

Не менее интересна история знаменитой картины Леонардо да Винчи «Благовещение» (1470-е). Создание картины относится к раннему периоду в творчестве художника, ко времени его учебы и работы в мастерской Андреа Верроккьо.

Ряд элементов техники письма позволяет с уверенностью заявлять о том, что автор знаменитого шедевра именно Леонардо да Винчи и исключить участие в его написании Верроккьо или других его учеников. Однако некоторые детали в композиции характерны для художественной традиции школы Верроккьо. Это говорит о том, что молодой живописец, несмотря на уже тогда проявлявшиеся самобытность и талант, все еще в какой-то степени находился под влиянием своего учителя.

Композиция картины достаточно проста: пейзаж, сельская вилла, две фигуры – Мария и ангел. На заднем плане мы видим корабли, какие-то постройки, порт. Присутствие подобных деталей не совсем характерно для творчества Леонардо, да и не они являются здесь главными. Для художника более важно показать скрытые туманной дымкой горы, находящиеся вдали, и светлое, почти прозрачное небо. Одухотворенные образы молодой жен-



Леонардо да Винчи.
Мадонна в скалах. Фрагмент.
1483–1493 гг.

шины, ожидающей благую весть, и ангела необычайно красивы и нежны. Линии их форм выдержаны в манере да Винчи, что и позволило в свое время определить полотно как шедевр, принадлежащий кисти раннего Леонардо.

Характерным для традиции знаменитого мастера является и техника исполнения второстепенных деталей: полированных скамеек, каменного парапета, подставки для книг, украшенной причудливо извивающимися ветвями сказочных растений. Прототипом последней, кстати, считают саркофаг гробницы Джованни и Пьеро Медичи, который установлен в церкви Сан-Лоренцо. Эти элементы, присущие школе Верроккьо и характерные для творчества последнего, несколько переосмыслены у да Винчи. Они живы, объемны, гармонично вплетаются в общую композицию. Кажется, что автор поставил перед собой цель, взяв за основу репертуар своего учителя, раскрыть мир своего таланта, используя собственную технику и художественные средства выражения.

В настоящее время один из вариантов картины находится в галерее Уффици во Флоренции. Второй вариант композиции хранится в Лувре в Париже.

Луврская картина построена несколько сложнее, чем более ранний ее вариант. Здесь хорошо видны геометрически правильные линии стен каменного парапета, рисунок которых повторяют скамьи, расположенные позади фигуры Марии. Выведенные на первый план образы размещены в композиции уместно и логично. Одежда Марии и ангела, в сравнении с первым вариантом, выписана более выразительно и последовательно. Мария с низко склоненной головой, облаченная в темно-синее платье с накинутым на плечи небесно-голубым плащом, выглядит неземным существом. Темные краски наряда ярче высвечивают и оттеняют белизну ее лица. Не менее выразителен и образ ангела, принесшего Мадонне благую весть. Желтоватый бархат, насыщенно-красный плащ с плавно спускающимися вниз драпировками завершают сказочный образ доброго ангела.

Особый интерес в поздней композиции представляет тонко выписанный мастером пейзаж: лишенные какой бы то ни было условности, почти реально видимые растущие вдаль деревья, светло-голубое, прозрачное небо, горы, скрытые легким туманом, живые цветы под ногами ангела.

Картина «Святой Иероним» относится к периоду работы Леонардо да Винчи в мастерской Андреа Верроккьо (т. н. флорентийский период творчества художника). Полотно так и осталось незавершенным. Основная тема композиции — одинокий герой, кающийся грешник. Его тело высохло от голода. Однако взгляд его, полный решимости и воли, является ярким выражением стойкости и духовной силы человека. Ни в одном образе, созданном Леонардо, мы не найдем двойственности, двусмысленности взгляда. Персонажи его картины всегда выражают высшую степень совершенно определенной глубокой страсти и чувства.

Об авторстве Леонардо свидетельствует также и мастерски выписанная голова отшельника. Не совсем обычный разворот ее говорит о прекрасном владении техникой живописи и знании мастером тонкостей анатомии человеческого тела. Хотя необходимо сделать небольшую оговорку: во многом художник следует здесь традициям Андреа дель Кастаньо и Доменико Венециано, идущим, в свою очередь, от Антонио Поллайоло.

Фигура Иеронима необычайно выразительна. Кажется, колена преклоненный отшельник весь устремлен вперед. В правой руке он держит камень, еще одно мгновение — и он ударит им себя в грудь, бичуя свое тело и проклиная свою душу за совершенные грехи...

Интересно и композиционное построение картины. Вся она оказывается как бы заключенной в спираль, которая начинается со скал, продолжается фигурой льва, расположившегося у ног кающегося, и заканчивается фигурой отшельника.

Пожалуй, самой большой популярностью из всех шедевров мирового изобразительного искусства пользуется «Джоконда». Интересен тот факт, что,



Леонардо да Винчи.
Портрет Моны Лизы (Джоконда).
Ок. 1503 г.

завершив работу над портретом, художник до самой смерти не расставался с ним. Позднее картина попала к французскому королю Франциску I, который разместил ее в Лувре.

Все ученые-искусствоведы сходятся во мнении, что написана картина была в 1503 г. Однако в отношении прототипа молодой девушки, изображенной на портрете, до сих пор ведутся споры. Принято считать (традиция идет от знаменитого биографа Джорджо Вазари), что на портрете изображена жена флорентийского гражданина Франческо ди Джокондо, Мона Лиза.

Глядя на картину, с уверенностью можно говорить о том, что художник достиг совершенства в создании человеческого образа. Здесь мастер отходит от принятой и распространенной ранее манеры исполнения портрета. Джоконда написана на светлом фоне и к тому же повернута в три четверти оборота, взгляд ее обращен прямо на зрителя — это было новым в портретном искусстве того времени. Благодаря открытому пейзажу, находящемуся за спиной девушки, фигура последней оказывается как бы частью ландшафта, гармонично сливается с ним. Достигается это за счет созданной Леонардо и используемой им в работе особой художественно-изобразительной техники — *сфумато*. Суть ее заключается в том, что линии контура обрисовываются нечетко, они размыты, это и создает в композиции ощущение слияния, взаимопроникновения отдельных ее частей.

В портрете такая техника (слияние человеческой фигуры и масштабного природного ландшафта) становится способом выражения философской идеи: мир человека так же огромен, масштабен и разнообразен, как и мир окружающей нас природы. Но, с другой стороны, основную тему композиции можно представить и как невозможность полного познания человеческим разумом мира природы. Именно с этой мыслью многие искусствоведы связывают ироническую улыбку, застывшую на губах Моны Лизы. Она как бы говорит: «Все старания человека познать мир абсолютно напрасны и тщетны».

Портрет Джоконды, по мнению ученых-искусствоведов, является одним из высочайших достижений Леонардо да Винчи. В нем художник действительно смог воплотить и наиболее полно выразить идею гармонии и необъятности мира, мысль о приоритете разума и искусства.

Микеланджело Буонарроти

Микеланджело Буонарроти, итальянский живописец, скульптор, архитектор и поэт, родился в местечке Капрезе недалеко от Флоренции 6 марта 1475 г. Отец Микеланджело, Лодовико Буонарроти, был градоначальником городка Капрезе. Он мечтал о том, что сын в скором времени сменит его на должностном посту. Однако вопреки желанию отца Микеланджело решает посвятить свою жизнь живописи.

В 1488 г. Микеланджело отправляется во Флоренцию и поступает там в художественную школу, которой руководил тогда знаменитый мастер изобразительного искусства Доменико Гирландайо. Спустя год, в 1489 г., молодой художник уже работает в мастерской, основанной Лоренцо Медичи. Здесь юноша учится живописи у другого известного художника и скульптора своего времени Бертольдо ди Джованни, бывшего учеником у Донателло. В этой мастерской Микеланджело работал вместе с Анджело Полициано и Пико делла Мирандола, которые в значительной степени повлияли на становление художественного метода юного живописца. Однако творчество Микеланджело не оказалось замкнутым в пространстве кружка Лоренцо Медичи. Талант его постоянно развивался. Внимание художника все чаще обращали на себя крупные героические образы произведений великих Джотто и Мазаччо.

В первой половине 90-х гг. 15 столетия появляются первые скульптуры, выполненные Микеланджело: «Мадонна у лестницы» и «Битва кентавров».

В «Мадонне» проглядывается влияние общепринятой в искусстве того времени манеры художественного изображения. В произведении Микеланджело присутствует та же детализация пластики фигур. Однако уже здесь видна и сугубо индивидуальная техника молодого скульптора, проявившаяся в создании высоких, героических образов.

В рельефе «Битва кентавров» уже нет следов постороннего влияния. Это произведение является первым самостоятельным произведением талантливого мастера, показавшим его индивидуальный почерк. На рельефе перед зрителем во всей полноте содержания возникает мифологическая картина битвы лапифов с кентаврами. Сцена отличается необычайным драматизмом и реализмом, которые выражает точно переданная пластика изображенных фигур. Эту скульптуру можно считать гимном герою, че-

ловеческой силе и красоте. Несмотря на всю драматичность сюжета, в общей композиции заключена глубокая внутренняя гармония.

Ученые-искусствоведы считают «Битву кентавров» исходной точкой творчества Микеланджело. Они говорят о том, что гений художника берет свое начало именно в этом произведении. Рельеф, относящийся к ранним работам мастера, является своеобразным отражением всего богатства художественной манеры Микеланджело.

С 1495 по 1496 г. Микеланджело Буонарроти находится в Болонье. Здесь он знакомится с полотнами Якопо делла Кверча, привлечшими внимание молодого художника монументальностью созданных образов.

В 1496 г. мастер поселился в Риме, где изучал пластику и манеру исполнения недавно открытых античных скульптур, среди которых «Лаокоон» и «Бельведерский торс». Художественная манера древнегреческих скульпторов была отражена Микеланджело в «Вакхе».

С 1498 по 1501 г. художник работает над созданием мраморной группы, получившей название «Пьета» и принесшей Микеланджело славу одного из первых мастеров Италии. Чувством необыкновенного человеколюбия и нежности проникнута вся сцена, представляющая молодую мать, плачущую над телом убитого сына. Неслучайно художник выбрал моделью юную девушку — образ, олицетворяющий духовную чистоту.

Это произведение молодого мастера, показывающее идеальных героев, существенно отличается от скульптур, созданных в 15 столетии. Образы Микеланджело более глубоки и психологичны. Чувства скорби и печали тонко переданы посредством особого выражения лица матери, положения ее рук, тела, изгибы которого подчеркивают мягкие драпировки одежды. Изображение последних, кстати, можно считать своеобразным шагом назад в творчестве мастера: подробная детализация элементов композиции (в данном случае складки платья и капюшона) является характерной чертой искусства Препренессанса. Общая композиция необычайно выразительна и патетична, что составляет отличительную особенность творчества молодого скульптора.

В 1501 г. Микеланджело, уже знаменитый в Италии мастер скульптуры, вновь уезжает во Флоренцию. Именно здесь его мраморный «Давид». В отличие от предшественников (Донателло и

Верроккьо), Микеланджело изобразил молодого героя только готовящимся к бою. Статуя огромных размеров (высота ее составляет 5,5 м) выражает необыкновенно сильную волю человека, физическую мощь и красоту его тела. Образ человека в сознании Микеланджело подобен фигурам мифологических гигантских титанов. Давид предстает здесь как воплощение идеи совершенного, сильного и свободного человека, готового преодолеть любые преграды на своем пути. Все страсти, кипящие в душе героя, переданы через разворот тела и выражение лица Давида, которое говорит о его решительном и волевом характере.

Неслучайно статуя Давида украсила вход в Палаццо Веккьо (здание городского управления Флоренции) как символ мощи, необыкновенной силы и независимости города-государства. Вся композиция выражает собой гармонию сильной человеческой души и не менее сильного тела.

В 1501 г., наряду со статуей Давида, появляются первые работы монументальной («Битва при Кашине») и станковой («Мадонна Дони» круглого формата) живописи. Последняя хранится в настоящее время в галерее Уффици во Флоренции.

В 1505 г. Микеланджело возвращается в Рим. Здесь он работает над созданием гробницы Папы Юлия II. По плану гробница должна была представлять собой грандиозное архитектурное сооружение, вокруг которого располагались бы 40 статуй, выточенных из мрамора, и бронзовые рельефы. Однако спустя некоторое время Папа Юлий II отказался от своего заказа, и грандиозным планам Микеланджело не суждено было сбыться. Источники свидетельствуют о том, что заказчик достаточно грубо обошелся с мастером, вследствие чего тот, оскорбленный до глубины души, решил уехать из столицы и вернуться в который раз во Флоренцию.

Однако флорентийские власти уговорили знаменитого скульп-



Микеланджело. Мадонна Дони.
1503–1504 гг.

птора помириться с Папой. Вскоре тот обратился к Микеланджело с новым предложением — украсить потолок Сикстинской капеллы. Мастер, считавший себя прежде всего ваятелем, принял заказ неохотно. Несмотря на это, он создал полотно, до сих пор являющееся признанным шедевром мирового искусства и оставившее память о живописце многим поколениям.

Следует заметить, что Микеланджело работал над росписью потолка, площадь которого составляет более 600 кв. м, совершенно один, без помощников. Тем не менее, уже спустя четыре года фреска была полностью завершена.

Вся поверхность потолка для росписи была поделена на несколько частей. Центральное место занимают девять сцен, изображающих сотворение мира, а также жизнь первых людей. В углах каждой такой сцены расположены фигуры обнаженных юношей. Слева и справа от этой композиции находятся фрески с образами семи пророков и пяти прорицательниц. Потолочный, арочный своды и распалубки украшены отдельными библейскими сценами. Необходимо заметить, что фигуры Микеланджело здесь разномасштабны. Этот особый технический прием позволил автору заострить внимание зрителя на наиболее важных эпизодах и образах.

До сих пор ученые-искусствоведы озадачены проблемой идейного замысла фрески. Дело в том, что все сюжеты, составляющие ее, выписаны с нарушением логической последовательности развития библейского сюжета. Так, например, картина «Опьянение Ноя» предшествует композиции «Отделение света от тьмы», хотя должно быть наоборот. Однако такая разбросанность сюжетов ни в коей мере не отразилась на художественном мастерстве живописца. Видимо, все же более важным для художника было не раскрыть содержание повествования, а опять же (как в статуе «Давид») показать гармонию прекрасной, возвышенной души человека и его мощного, сильного тела. Подтверждением тому служит образ титаноподобного старца Саваофа (фреска «Сотворение Солнца и Луны»), создающего светила.

Почти во всех фресках, рассказывающих о сотворении мира, перед зрителями предстает гигантских размеров человек, в котором по желанию творца пробуждаются жизнь, решительность, сила и воля. Мысль о независимости сквозной нитью проходит в картине «Грехопадение», где Ева, тянущаяся к запретному плоду, как бы бросает вызов судьбе, выражает решительное стремле-

ние к свободе. Той же непреклонности и жажды жизни полны и образы фрески «Потоп», герои которой верят в продолжение жизни и рода.

Образы сивилл и пророков представлены фигурами людей, олицетворяющих сильные чувства и яркую индивидуальность характеров. Мудрый Иоиль является здесь противоположностью отчаявшемуся Иезекиилю. Поражают зрителя образы одухотворенного Исаяи и прекрасной, показанной в момент предсказания, Дельфийской сивиллы с большими ясными глазами.

Выше уже не раз была отмечена патетика и монументальность образов, созданных Микеланджело. Интересен тот факт, что даже т. н. вспомогательные фигуры оказываются наделенными у мастера теми же чертами, что и главные герои. Образы юношей, расположенные в углах отдельных картин, являются воплощением испытываемой человеком радости жизни и сознания собственной духовной и телесной силы.

Искусствоведы по праву считают роспись Сикстинской капеллы работой, завершившей период творческого становления Микеланджело. Здесь мастер столь удачно произвел членение плафона, что, несмотря на все многообразие сюжетов, фреска в целом создает впечатление гармонии и единства созданных художником образов.

В течение всего времени работы Микеланджело над фреской постепенно менялся художественный метод мастера. Более поздние персонажи представлены крупнее — это значительно усилило их монументальность. Кроме того, подобная масштабность изображения привела к тому, что пластика фигур стала значительно сложнее. Однако это никак не повлияло на выразительность образов. Возможно, здесь более, чем где-либо, проявился талант скульптора, сумевшего тонко передать каждую линию движения человеческой фигуры. Создается впечатление, будто бы картины не написаны красками, а являются мастерски вылепленными объемными рельефами.

Характер фресок в разных частях потолка различен. Если центральная часть выражает самые оптимистические настроения, то в арочных сводах расположены образы, олицетворяющие все оттенки мрачных чувств: покой, печаль и тревога сменяются здесь растерянностью и оцепенением.

Интересна и представленная Микеланджело трактовка образов предков Христа. Некоторые из них выражают чувства род-



Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. Фрагмент. 1508–1512 гг.

ственного единения. Другие же, напротив, полны злобы и ненависти друг к другу, что не характерно для библейских героев, призванных нести в мир свет и добро. Искусствоведы считают более поздние дорисовки капеллы проявлением нового художественного метода, началом качественно нового периода в творчестве знаменитого мастера-живописца.

В 20-е гг. 16 столетия появляются произведения Микеланджело, которые предназначались для украшения гробницы Папы Римского Юлия II. Заказ на сооружение последней был получен известным скульптором от наследников Папы. В этом варианте гробница должна была иметь несколько меньшие размеры с минимальным количеством статуй. Вскоре мастер закончил работу над выполнением трех скульптур: статуй двух рабов и Моисея.

Над образами пленников Микеланджело работал с 1513 г. Ключевой темой этого произведения становится человек, борющийся с враждебными ему силами. Здесь монументальные фигуры героев-победителей сменяются: персонажами, погибающие в неравной борьбе со злом. Причем эти образы оказываются подчиненными не одной какой-либо цели и задаче художника, а представляют собой переплетение эмоций и чувств.

Многоплановость образа выражена с помощью своеобразного художественно-изобразительного метода, используемого мастером. Если до этого времени Микеланджело стремился показать фигуру или скульптурную группу с одной стороны, то сейчас образ,

созданный художником, становится пластичным, изменяющимся. В зависимости от того, с какой стороны статуи находится зритель, она приобретает те или иные очертания, при этом заостряется та или иная проблема.

Иллюстрацией к вышесказанному может послужить «Скованный пленник». Так, если зритель будет обходить скульптуру по направлению хода часовой стрелки, то он легко увидит следующее: сначала фигура связанного пленника с откинутой назад головой и беспомощным телом выражает нечеловеческие страдания от сознания собственного бессилия, слабости человеческой души и тела. Однако по мере дальнейшего движения вокруг скульптуры образ существенно меняется. Исчезает прежняя слабость пленника, наливаются силой его мышцы, гордо поднимается голова. И вот перед зрителем уже не обессиленный мученик, а мощная фигура героя-титана, по какой-то нелепой случайности оказавшегося закованным в кандалы. Кажется, еще мгновение — и путы будут разорваны. Однако этого не происходит. Двигаясь дальше, зритель видит, как вновь слабеет тело человека, опускается книзу его голова. И вот опять перед нами жалкий пленник, смирившийся со своей участью.

Ту же изменчивость можно проследить и в статуе «Умиравший пленник». По мере продвижения зритель видит, как бьющееся в агонии тело постепенно успокаивается и цепенеет, навеяв мысль о вечной тишине и покое.

Скульптуры пленников необычайно выразительны, что создается за счет реалистической передачи пластики движения фигур. Они оживают буквально на глазах у зрителя. По силе исполнения статуи пленников можно сравнить разве что с самой ранней скульптурой мастера — «Битвой кентавров».

Статуя «Моисей», в отличие от «Пленников», несколько более сдержанна по характеру, но не менее выразительна. Здесь Микеланджело вновь обращается к созданию образа титанического человека-героя. Фигура Моисея — это воплощение лидера, вождя, человека с необыкновенно сильной волей. Сущность его наиболее полно раскрывается в сравнении с Давидом. Если последний символизирует уверенность в своей силе и непобедимости, то Моисей здесь — олицетворение мысли о том, что победа требует огромных усилий. Это духовное напряжение героя передано мастером не только через грозное выражение лица, но и с помощью

пластики фигуры: резко преломляющиеся линии складок одежды, вздернутые вверх пряди бороды Моисея.

С 1519 г. Микеланджело работает над созданием еще четырех статуй пленников. Однако они остались незавершенными. Впоследствии ими был украшен грот в садах Боболи, находящихся во Флоренции. В настоящее время статуи хранятся во Флорентийской академии. В этих произведениях появляется новая для Микеланджело тема: связь скульптурной фигуры и взятой в качестве исходного материала каменной глыбы. Скульптор выдвигает здесь мысль об основном предназначении художника: высвободить образ из каменных оков. В связи с тем, что скульптуры оказались незаконченными и в нижней их части хорошо видны необработанные куски камня, зритель может увидеть весь процесс создания образа. Здесь показан новый художественный конфликт: человек и окружающий его мир. Причем конфликт этот решается не в пользу человека. Все его чувства и страсти оказываются подавленными средой.

Произведением, означавшим завершение этапа Высокого Возрождения и одновременно явившимся новой ступенью творчества Микеланджело, явилась роспись капеллы Медичи во Флоренции. Работа велась на протяжении 15 лет, с 1520 по 1534 г. На некоторое время художник вынужден был приостановить работы в связи с происходящими тогда в Италии политическими событиями. В 1527 г. в ответ на разгром Рима Флоренция объявила себя республикой.

Микеланджело, как сторонник республиканского государственного устройства, был избран на должность руководителя фортификационных работ и внес большой вклад в оборону города. Когда Флоренция пала и к власти вновь пришли Медичи, над знаменитым художником, а теперь еще и политиком нависла серьезная угроза смерти. Спасение пришло совершенно неожиданно. Папа Климент VII Медичи, будучи гордым и тщеславным человеком, изъявил желание оставить потомкам память о себе и своих родственниках. Кто как не Микеланджело, славившийся искусством писать замечательные картины и выполнять превосходные статуи, мог сделать это?

Итак, работы по сооружению капеллы Медичи возобновились. Последняя представляет собой небольшое сооружение с высокими стенами, увенчанное куполом в верхней части. В капелле находятся две усыпальницы: герцогов Джулиано Немурского и Ло-

ренцо Урбинского, расположенные вдоль стен. У третьей стены, напротив алтаря, стоит статуя Мадонны. Слева и справа от нее — скульптуры, олицетворяющие образы святых Косьмы и Дамиана. Установлено, что они были сделаны учениками великого мастера. Исследователи предполагают, что именно для гробницы Медичи были изготовлены также статуи «Аполлон» (другое название — «Давид») и «Скорчившийся мальчик».

Рядом со скульптурами герцогов, которые не имели внешнего сходства со своими прототипами, были помещены аллегорические фигуры: «Утро», «День», «Вечер» и «Ночь». Они представлены здесь как символы быстротечности земного времени и жизни человека. Расположенные в узких нишах статуи вызывают впечатление подавленности, скорого пришествия чего-то страшного и грозного. Объемные фигуры герцогов, оказавшиеся со всех сторон придавленными каменными стенами, выражают духовную надломленность и внутреннюю пустоту образов.

Наиболее гармоничным в этом ансамбле является образ Мадонны. Необычайно выразительный и полный лиризма, он однозначен и не отягощен мрачными линиями.

Капелла Медичи представляет особый интерес с точки зрения художественного единства архитектурной и скульптурной форм. Линии здания и статуй подчинены здесь одной идее художника. Капелла является ярчайшим примером синтеза и гармонии взаимодействия двух искусств — скульптуры и архитектуры, где части одного гармонично дополняют и развивают смысл элементов другого.

С 1534 г. Микеланджело уезжает из Флоренции и поселяется в Риме, где и остается до конца своей жизни. Римский период творчества великого мастера прошел в условиях борьбы Контрреформации против идей, воспетых писателями, живописцами и скульпторами Возрождения. На смену творчеству последних приходит искусство маньеристов.

В Риме Микеланджело сближается с людьми, составлявшими религиозно-философский кружок, руководимый знаменитой поэтессой Италии того времени Витторией Колонна. Однако, как и в юности, мысли и идеи Микеланджело были далеки от тех, что витали в головах кружковцев. По сути, мастер жил и работал в Риме в среде непонимания и духовного одиночества.

Именно в это время (1535–1541) появляется фреска «Страшный суд», украсившая заалтарную стену Сикстинской капеллы.

Библейский сюжет здесь переосмысливается автором. Картина Страшного суда воспринимается зрителем не как положительное начало, торжество высшей справедливости, а скорее как общечеловеческая трагедия гибели всего рода, как Апокалипсис. Громадные фигуры людей усиливают драматизм композиции.

Стихийный характер картины со всей полнотой соответствует задаче художника — показать затерявшегося в общей массе человека. Благодаря такому решению художественного образа у зрителя возникает ощущение одиночества в этом мире и бессилия перед враждебными силами, с которыми нет смысла бороться. Трагические ноты приобретают более пронзительное звучание еще и оттого, что у мастера нет здесь цельного, монолитного образа коллектива людей (как то будет представлено на полотнах художников Позднего Возрождения), каждый из них живет своей жизнью. Однако несомненной заслугой живописца можно считать уже то, что он показал пусть пока еще бессвязную, но уже не обезличенную человеческую массу.

В «Страшном суде» Микеланджело представляет необычайно выразительную колористическую технику. Контраст светлых обнаженных тел и темного, черно-синего неба усиливает в композиции впечатление трагической напряженности и подавленности.

В период с 1542 по 1550 г. Микеланджело работает над росписью стен капеллы Паолина в Ватикане. Кисти великого мастера-живописца принадлежат две фрески, одна из которых позднее получила название «Обращение Павла», а другая — «Распятие Петра». В последней в персонажах, наблюдающих за казнью Петра со всей полнотой представлена мысль о молчаливом согласии, бездействии и покорности человека своей судьбе. У людей нет ни физических, ни душевных сил, чтобы хоть как-то противостоять насилию и злу.

В конце 1530-х гг. появляется еще одна скульптура Микеланджело — бюст Брута. Это произведение послужило своеобразным откликом знаменитого мастера на убийство деспотичного герцога Алессандро Медичи, совершенное его родственником Лоренцо. Независимо от истинных мотивов поступок последнего с радостью приветствовался художником — сторонником республиканцев. Гражданского пафоса исполнен образ Брута, представленного мастером благородным, гордым, независимым, человеком большого ума

и горячего сердца. Здесь Микеланджело как бы возвращается к изображению идеального человека с высокими духовными и интеллектуальными качествами.

Последние годы творчества Микеланджело прошли в атмосфере потери друзей и близких и еще более обострившейся общественной реакции. Нововведения контрреформистов не могли не коснуться и произведений мастера, в которых проявились самые прогрессивные идеи Возрождения: гуманизм, свободолюбие, непокорность судьбе. Достаточно сказать, что по решению одного из яростных поклонников контрреформ, Павла IV Караффы, в композицию «Страшного суда» знаменитого живописца были внесены изменения. Папа Римский посчитал непристойными обнаженные фигуры изображенных на фреске людей. По его приказу ученик Микеланджело Даниеле да Вольтерра скрыл наготу некоторых микеланджеловских образов драпировками накидок.

Мрачным и тягостным настроением одиночества и крушения всех надежд проникнуты последние произведения Микеланджело – ряд рисунков и скульптур. Именно эти работы наиболее ярко отражают внутренние противоречия признанного мастера.

Так, Иисус Христос в «Пьета» из Палестрины представлен как герой, сломленный под натиском внешних сил. Тот же образ в «Пьета» («Положение во гроб») из Флорентийского собора является уже более приземленным и очеловеченным. Это уже не герой-титан. Более важным для художника оказывается здесь показать духовную силу, эмоции и переживания персонажей. Изломанные контуры тела Христа, образ матери, склонившейся над мертвым телом сына, Никодим, опускающий тело Иисуса во гроб – все подчинено одной задаче: изобразить глубину человеческих переживаний. Кроме того, истинным достоинством этих произведений является преодоление ма-



Микеланджело. Страшный суд.
Фреска Сикстинской капеллы
в Ватикане. Фрагмент. 1535–1541 гг.

стером разобщенности образов. Людей на картине объединяет чувство глубокого сострадания и горечь утраты. Этот прием Микеланджело получил развитие на следующем этапе становления искусства Италии, в работах художников и скульпторов Позднего Ренессанса.

Вершиной последнего этапа творчества Микеланджело можно считать скульптуру, позднее названную «Пьета Ронданини». Показанные здесь образы представлены как воплощение нежности, одухотворенности, глубокой скорби и грусти. Здесь как никогда остро звучит тема одиночества человека в мире, где так много людей.

Те же мотивы звучат и в поздних графических работах великого мастера, считавшего рисунок первоосновой скульптуры, живописи и архитектуры.

Образы графических работ Микеланджело ничем не отличаются от героев его монументальных композиций: здесь представлены те же величественные герои-титаны. В последний период творчества Микеланджело обращается к рисунку как к самостоятельному художественно-изобразительному жанру. Так, к 30–40-м гг. 16 столетия относится появление наиболее ярких и выразительных композиций мастера, как то: «Падение Фазтона» и «Воскресение Христа».

На примерах графических работ легко прослеживается эволюция художественного метода мастера. Если первые рисунки, выполненные пером, содержат вполне конкретные изображения фигур с довольно резкими очертаниями контуров, то поздние образы становятся более расплывчатыми и мягкими. Эта легкость создается благодаря тому, что художник использует либо сангину, либо итальянский карандаш, с помощью которых и создаются более тонкие и нежные линии.

Однако позднее творчество Микеланджело отмечено не только трагически безысходными образами. Архитектурные сооружения великого мастера, относящиеся к этому времени, как бы продолжают традиции Возрождения. Его собор Св. Петра и архитектурный ансамбль Капитолия в Риме являются воплощением ренессансных идей высокого гуманизма.

Микеланджело Буонарроти скончался в Риме 18 февраля 1564 г. Его тело в строжайшей тайне было вывезено из столицы и отправлено во Флоренцию. Великого художника погребли в церкви Санта-Кроче.

Творчество мастера живописи и скульптуры сыграло большую роль в становлении и развитии художественного метода многих последователей Микеланджело. В их числе Рафаэль, маньеристы, часто копировавшие линии созданных знаменитым живописцем образов. Не менее важное значение искусство Микеланджело имело и для художников-представителей эпохи барокко. Однако говорить о том, что образы барокко (человек, увлекаемый вперед не внутренними порывами, а внешними силами) сходны с героями Микеланджело, прославляющими гуманизм, волю и внутреннюю силу человека, было бы неверно.

Рафаэль Санти

Рафаэль Санти родился в небольшом городке Урбино в 1483 г. Установить точную дату рождения великого живописца не удалось. По одним данным, он родился 26 или 28 марта. Другие ученые утверждают, что датой рождения Рафаэля было 6 апреля 1483 г.

К концу 15 столетия Урбино становится одним из наиболее крупных культурных центров страны. Биографы предполагают, что Рафаэль учился у своего отца, Джованни Санти. С 1495 г. юноша работает в художественной мастерской урбинского мастера Тимотео делла Вите.

Самыми ранними сохранившимися до наших дней произведениями Рафаэля считаются миниатюры «Сон рыцаря» и «Три грации». Уже в этих работах со всей полнотой отражаются гуманистические идеалы, проповедуемые мастерами Возрождения.

В «Сне рыцаря» происходит своеобразное переосмысление мифологической темы о Геракле, стоящем перед выбором: Доблесть или Наслаждение?.. У Рафаэля Геракл изображен спящим молодым рыцарем. Перед ним — две молодые женщины: одна — с книгой и мечом в руках (символы знаний, доблести и ратных подвигов), другая — с цветущей веткой, олицетворяющей удовольствия и наслаждения. Вся композиция размещена на фоне прекрасного пейзажа.

В «Трех грациях» представлены опять же античные образы, взятые, по всей вероятности, с древнегреческой камеи (изображение на драгоценном или полудрагоценном камне).

Несмотря на то что в ранних работах юного художника много заимствований, уже здесь достаточно ясно проявляется творческая индивидуальность автора. Выражена она в лиричности образов, особой ритмической организации произведения, мягкости ли-

ний, образующих фигуры. Как о художнике Высокого Возрождения говорят характерные для ранних произведений Рафаэля необычайная гармония выписанных образов, а также композиционная ясность и четкость.

В 1500 г. Рафаэль покидает родной город и отправляется в Перуджу, главный город Умбрии. Здесь он учится живописи в мастерской Пьетро Перуджино, являвшегося основоположником умбрийской художественно-изобразительной школы. Современники Рафаэля свидетельствуют: способный ученик настолько глубоко перенял манеру письма своего учителя, что их полотна даже нельзя было отличить. Очень часто Рафаэль и Перуджино выполняли заказ, вместе работая над картиной.

Однако говорить о том, что самообытный талант молодого художника вовсе не развивался в этот период, было бы неправильно. Подтверждением тому является знаменитая «Мадонна Конестабиле», созданная примерно в 1504 г.

В этом полотне впервые появляется образ Мадонны, который в дальнейшем займет одно из ведущих мест в творчестве художника. Мадонна написана на фоне замечательного пейзажа с деревьями, холмами и озером. Образы объединены тем, что взгляд Мадонны и младенца обращен на книгу, чтением которой занята молодая мать. Завершенность композиции передана не только фигурами главных персонажей, но и самой формой картины – тондо (круглая), что вовсе не ограничивает свободу образов. Они объемны и легки. Впечатление естественности и реалистичности создается благодаря использованию в композиции светлых холодных красок и особенных их сочетаний: насыщенно-синяя накидка Мадонны, прозрачно-голубое небо, зеленые деревья и вода озера, заснеженные горы с белыми верхушками. Все это при взгляде на картину создает ощущение чистоты и нежности.

Другим не менее известным произведением Рафаэля, также относящимся к раннему периоду его творчества, является созданное в 1504 г. полотно под названием «Обручение Марии». В настоящее время картина хранится в галерее Брера в Милане. Особый интерес представляет здесь композиционное построение. Религиозно-обрядовое действие обручения перенесено живописцем из стен церкви, виднеющейся вдали, на улицу. Таинство свершается под ясным светло-голубым небом. В центре картины находится священник, слева и справа от него – Мария и Иосиф, рядом

с которыми небольшими группами стоят молодые девушки и юноши. Размещенная в перспективе композиции церковь является своеобразным фоном, на котором происходит обручение. Она — символ божественного расположения и благоволения к Марии и Иосифу. Логическую завершенность картине придает полукруглое обрамление полотна в его верхней части, повторяющее линию купола церкви.

Фигуры на картине необычайно лиричны и вместе с тем естественны. Здесь очень точно и тонко переданы движения, пластика человеческого тела. Яркий пример этого — расположенная на переднем плане композиции фигура мальчика, ломающего жезл о колено. Изящными, почти бесплотными кажутся зрителю Мария и Иосиф. Их одухотворенные лица наполнены любовью и нежностью. Несмотря на определенную симметрию расположения фигур, полотно не утрачивает лирического звучания. Образы, созданные Рафаэлем, не схемы, это живые люди во всем многообразии их чувств.

Именно в этом произведении впервые наиболее ярко, по сравнению с предыдущими работами, проявился талант молодого мастера в умении тонко организовывать ритмику композиции. Благодаря такому свойству в общую картину оказываются гармонично включенными изображения архитектурных сооружений, которые не только являются у Рафаэля элементом пейзажа, но и становятся в один ряд с главными героями, раскрывают их суть и характер.

Стремлением создать особый ритм в произведении продиктовано и использование художником красок определенных тонов. Так, композиция «Обручения Марии» построена всего на четырех красках.



Рафаэль. Обручение Марии. 1504 г.

Золотисто-желтый, зеленый и красный тона, сочетаясь в одеждах героев, пейзаже, архитектуре и задавая необходимый ритм общей композиции, образуют гармонию со светло-голубыми оттенками неба.

Очень скоро художественная мастерская Перуджино становится слишком маленькой для дальнейшего роста таланта живописца. В 1504 г. Рафаэль решает переехать во Флоренцию, где развиваются идеи и эстетика искусства Высокого Возрождения. Здесь Рафаэль знакомится с трудами Микеланджело и Леонардо да Винчи. Можно с уверенностью говорить о том, что учителями молодого живописца на этом этапе формирования его творческого метода были именно они. В произведениях этих мастеров юный художник нашел то, чего не было в умбрийской школе: оригинальный стиль создания образов, выразительную пластику изображаемых фигур, более объемное представление действительности.

Новые художественно-изобразительные решения нашли отражение уже в работах, созданных Рафаэлем в 1505 г. Портреты известного в то время мецената из Флоренции Анджело Дони и его жены хранятся в настоящее время в галерее Питти. Образы лишены какого-либо героического пафоса и гиперболизации. Это обыкновенные люди, наделенные, однако, самыми лучшими человеческими качествами, среди которых решительность и сильная воля.

Здесь же, во Флоренции, Рафаэль пишет цикл картин, посвященных Мадонне. Появляются его полотна «Мадонна в зелени», «Мадонна со щегленком», «Мадонна-садовница». Эти композиции являются вариантами одного произведения. На всех полотнах изображена Мадонна с младенцем и маленьким Иоанном Крестителем. Фигуры размещены на фоне сказочно красивого пейзажа. Образы Рафаэля необычайно лиричны, мягки и нежны. Его Мадонна — воплощение всепрощающей, безмятежной материнской любви. В этих произведениях появляется некоторая доля сентиментальности и чрезмерного восхищения внешней красотой героев.

Отличительной чертой художественного метода живописца в этот период является присущее всем мастерам флорентийской школы отсутствие ясного видения цвета. На полотнах нет доминирующих красок. Образы переданы в пастельных тонах. Цвет для художника здесь не главное. Более важным для него оказывается как можно более точно передать линии, образующие фигуру.

Во Флоренции были созданы первые образцы монументальной живописи Рафаэля. Среди них наибольший интерес представляет созданная в период с 1506 по 1507 г. «Мадонна с Иоанном Крестителем и св. Николаем» (или «Мадонна Ансидеи»). На творческий метод художника во многом повлияли полотна флорентийских живописцев, главным образом Леонардо да Винчи и Фра Бартоломео.

В 1507 г., желая сравниться с лучшими мастерами флорентийской школы, ими были Леонардо да Винчи и Микеланджело, Рафаэль создает достаточно крупное полотно, получившее название «Положение во гроб». Отдельные элементы образов композиции являются повторами знаменитых живописцев. Так, голова и тело Христа заимствованы со скульптуры Микеланджело «Пьета» (1498–1501), а образ женщины, поддерживающей Марию, — с полотна того же мастера «Мадонна Дони». Многие искусствоведы не считают данное произведение Рафаэля оригинальным, раскрывающим его самобытный талант и особенности художественно-изобразительного метода.

Несмотря на последнюю неудачную работу, достижения Рафаэля в искусстве были значительны. Вскоре современники замечают и признают произведения молодого художника, а самого автора ставят в один ряд с выдающимися мастерами-живописцами Возрождения. В 1508 г. по протекции знаменитого архитектора Браманте, земляка Рафаэля, живописец выезжает в Рим, где оказывается в числе приглашенных к папскому двору.

Находившийся в то время на папском престоле Юлий II был известен как тщеславный, решительный и волевой человек. Именно во время его правления папские владения были значительно расширены с помощью войн. Та же «наступательная»



Рафаэль. Мадонна в зелени. 1505 г.

политика велась и в отношении развития культуры и искусств. Так, к папскому двору были приглашены самые известные художники, скульпторы и архитекторы. Рим, украшенный многочисленными архитектурными постройками, начал заметно преобразаться: Браманте строил собор Св. Петра; Микеланджело, приостановив на время сооружение гробницы Юлия II, начал расписывать потолок Сикстинской капеллы. Постепенно вокруг Папы сформировался кружок поэтов и ученых, проповедующих высокие гуманистические принципы и идеи. В такую атмосферу и попал прибывший из Флоренции Рафаэль Санти.

Приехав в Рим, Рафаэль приступил к работе над росписью апартаментов Папы (т. н. станцы). Фрески были созданы в период с 1509 по 1517 г. Их отличает от произведений подобного характера других мастеров ряд особенностей. Прежде всего, это масштабность картин. Если в работах предыдущих живописцев на одной стене располагалось несколько небольших композиций, то у Рафаэля каждой картине отводится отдельная стена. Соответственно, «выросли» и изображаемые фигуры.

Далее необходимо отметить насыщенность фресок Рафаэля разнообразными декоративными элементами: потолки, украшенные искусственным мрамором и позолотой, фресковые и мозаичные композиции, расписанный причудливым узором пол. Такое многообразие не создает, однако, впечатления излишества и хаоса. Расставленные по своим местам и умело скомпонованные декоративные элементы вызывают ощущение гармонии, порядка и определенного, заданного мастером ритма. В результате таких творческих и технических нововведений образы, созданные художником в картинах, хорошо видны зрителю и потому приобретают необходимую ясность и четкость.

Все фрески должны были подчиняться общей теме: прославлению католической церкви и ее главы. В связи с этим картины построены на библейских сюжетах и сценах из истории папства (с изображениями Юлия II и его преемника Льва X). Однако у Рафаэля подобные конкретные образы приобретают обобщенное аллегорическое значение, раскрывающее суть гуманистических идей Возрождения.

Особый интерес с этой точки зрения представляет Станца делла Сеньятура (комната подписей). Фрески композиции являются выражением четырех областей духовной деятельности

человека. Так, фреска «Диспута» показывает богословие, «Афинская школа» — философию, «Парнас» — поэзию, «Мудрость, Умеренность и Сила» — правосудие. Верхнюю часть каждой фрески венчает аллегорическое изображение фигуры, олицетворяющей отдельный вид деятельности. В углах сводов расположены небольшие композиции, близкие по тематике той или иной фреске.

Композиция росписи Станцы делла Сеньятура построена на сочетании библейских и древнегреческих сюжетов (библейский — «Грехопадение», античный — «Победа Аполлона над Марсием»). Сам факт того, что сочетание мифологической, языческой и светской тем было использовано для украшения папских комнат, свидетельствует об отношении людей того времени к религиозным догмам. Фрески Рафаэля выражали приоритет светского начала над церковно-религиозным.

Самой яркой и наиболее полно отражающей религиозный культ фреской была картина «Диспута». Здесь композиция оказывается как бы разделенной на две части: небеса и земля. Внизу, на земле, размещены фигуры отцов церкви, а также священнослужителей, старцев и юношей. Их образы необычайно естественны, что создается с помощью реалистичной передачи пластики тел, поворотов и движений фигур. Среди массы лиц здесь легко можно узнать Данте, Савонаролу, живописца Фра Беато Анджелико.

Над фигурами людей расположены образы, символизирующие Святую Троицу: Бог Отец, чуть ниже его — Иисус Христос с Богородицей и Иоанном Крестителем, ниже их — голубь — олицетворение Святого Духа. В центре общей композиции как символ причастия — облатка.

В «Диспуте» Рафаэль предстает как непревзойденный мастер композиции. Несмотря на множество символов, картина отличается необычайной четкостью образов и ясностью сообщаемой автором мысли. Симметрию расположения фигур в верхней части композиции смягчают почти хаотично размещенные в нижней ее части фигуры. И потому некоторая схематичность изображения первых становится едва заметной. Сквозным композиционным элементом является здесь полукружие: полукруг расположенных в верхней части святых и апостолов на облаках и как его отзвук — полукружие свободных и более естественных фигур людей в нижней части картины.

Одной из самых лучших фресок и произведений Рафаэля этого периода его творчества считается картина «Афинская школа». Эта фреска является воплощением высоких гуманистических идеалов, связанных с искусством Древней Греции. Художник изобразил известных античных философов и ученых. В центральной части композиции размещены фигуры Платона и Аристотеля. Рука Платона указывает на землю, а Аристотеля — на небо, что символизирует учения древних философов.

С левой стороны от Платона расположена фигура Сократа, ведущего беседу с группой людей, среди которых заметно выделяется лицо молодого Алкивиада, чье тело защищено панцирем, а голова покрыта шлемом. На ступенях размещен Диоген, основоположник философской школы циников. Он представлен здесь как нищий, стоящий у входа в храм и просящий подаяния.

В нижней части композиции выведены две группы людей. С левой стороны показана фигура Пифагора, окруженного учениками. С правой — Эвклид, что-то рисующий на грифельной доске, также в окружении учеников. Справа от последней группы размещены Зороастр и коронованный Птолемей со сферами в руках. Рядом автор расположил свой автопортрет и фигуру живописца Содому (именно он начал вести работу по росписи Станцы делла Сеньятура). Слева от центра художник поместил задумавшегося Гераклита Эфесского.

По сравнению с образами на фреске «Диспута», фигуры «Афинской школы» намного крупнее и монументальнее. Это герои, наделенные незаурядным умом и большой силой духа. Главными образами фрески являются Платон и Аристотель. Их значимость определяется не только и не столько местом в композиции (они занимают центральное место), сколько выражением лица и особой пластикой тел: поистине царственной осанкой и походкой обладают эти фигуры. Интересен тот факт, что прототипом образа Платона стал Леонардо да Винчи. Моделью при написании образа Эвклида был архитектор Браманте. Прототипом Гераклита стала фигура, изображенная Микеланджело на плафоне Сикстинской капеллы. Некоторые ученые предполагают, что образ Гераклита был срисован мастером с самого Микеланджело.

Меняется здесь и тема: фреска звучит как своеобразный гимн человеческому разуму и человеческой воле. Именно поэтому все персонажи расположены на фоне грандиозных архитектурных

построек, символизирующих беспредельность человеческого ума и творческой мысли. Если герои «Диспуты» пассивны, то образы, представленные в «Афинской школе», – это активные и энергичные строители своей жизни, преобразователи мирового общественного устройства.

Интересны и композиционные решения фрески. Так, расположенные на заднем плане фигуры Платона и Аристотеля, благодаря тому, что они показаны в движении, являются главными в картине. Кроме того, они образуют динамический центр композиции. Выступая из глубины, они словно идут вперед, к зрителю, что создает впечатление динамики, развития композиции, которая обрамлена полукруглой аркой.

Работы над росписью, идущей за комнатой печатей Станца д'Элиодоро, велись Рафалем в период с 1511 по 1514 г. Сюжетами для фресок этой комнаты стали библейские легенды и факты из истории папства, приукрашенные рассказами, в которых главное место отводилось божественному провидению и чуду.

Свое название комната получила по завершении декоративных работ над фреской «Изгнание Элиодора», основу сюжета которой составило повествование о сирийском полководце Элиодоре, пожелавшем похитить богатства, хранящиеся в Иерусалимском замке. Однако ему помешал небесный всадник. Фреска служила напоминанием о том, как войска Папы Юлия II разгромили и с позором изгнали из Папской области французскую армию.

Однако эта фреска не отличается силой выражения творческого замысла художника. Происходит это, вероятно, из-за того, что общая композиция оказывается разделенной на две отдельные части. В левой изображен прекрасный всадник, который вместе с двумя ангелами пытается поразить Элиодора. С правой стороны фрески размещен Юлий II, возлежащий на носилках. Среди тех, кто поддерживает носилки, живописец изобразил знаменитого немецкого живописца Альбрехта Дюрера. Несмотря на предполагаемую героическую патетику сюжета, образы Рафаэля здесь полностью лишены динамики и драматизма.

Несколько более сильной по характеру и совершенной по композиционному строю является фреска, получившая название «Месса в Больсене». Сюжет ее основан на повествовании, рассказывающем о неверующем священнике, облатка которого окрасилась кровью во время проведения причастия. Свидетелями этого чуда

на полотне Рафаэля стали Папа Юлий II, расположившиеся позади него кардиналы и швейцарцы из стражи.

Отличительной особенностью этого произведения знаменитого художника стала большая, по сравнению с предыдущими работами, степень естественности и натуральности в изображении героев. Это уже не абстрактные, поражающие своей внешней красотой фигуры, а вполне реальные люди. Наиболее ярким доказательством этого являются образы швейцарцев из папской стражи, лица которых полны внутренней энергии, выражают сильную человеческую волю. Однако их чувства — не творческий вымысел художника. Это вполне реальные человеческие эмоции.

В этом произведении автор уделяет много внимания цвету, колористической наполненности полотна и образов. Живописца волнует теперь не только точная передача контурных линий фигур, но и цветовая насыщенность образов, отображение их внутреннего мира через определенный тон.

Столь же выразительной является и фреска «Изведение Петра», изображающая сцену освобождения апостола Петра ангелом. Искусствоведы полагают, что эта картина — некий символ сказочного освобождения папского легата Льва X (ставшего позднее Папой) из французского плена.

Особый интерес представляет в данной фреске композиционное и цветовое решение, найденное автором. Он воспроизводит ночное освещение, что усиливает драматический характер общей композиции. Раскрытию содержания и большей эмоциональной наполненности картины во многом способствует и точно подобранный архитектурный фон: темница, сложенная из массивных кирпичей, тяжелый арочный свод, толстые прутья решетки.

Четвертая, и последняя, фреска в Станце д'Элиodoro, впоследствии получившая название «Встреча Папы Льва I с Атилиой», была выполнена по эскизам Рафаэля его учениками, Джулио Романо и Франческо Пенни. Работы проводились в период с 1514 по 1517 г. Сам мастер, ставший к тому времени необычайно популярным художником, слава которого простиралась по всей Италии, и получавший массу заказов, не мог завершить работу над декорированием папских палат. Кроме того, Рафаэль в это время был назначен главным архитектором собора Св. Петра, а также курировал археологические раскопки, проводившиеся тогда на территории Рима и его окрестностей.

Картины, украсившие Станцы дель Инчендио, были написаны по сюжетам рассказов из истории папства. Среди всех фресок особого внимания заслуживает, пожалуй, лишь одна — «Пожар в Борго». Она рассказывает о пожаре, произошедшем в одном из римских кварталов в 847 г. В тушении пожара принимал тогда участие Папа Лев IV. Данную фреску отличает чрезмерная патетика и искусственный драматизм в изображении старающихся спастись от бедствия людей: сын, несущий отца, молодой человек, перелезающий через стену, девушка, держащая кувшин.

Фрески ватиканских станцев хорошо показывают эволюцию творчества Рафаэля: художник постепенно переходит от идеальных образов ранних работ к драматизму и вместе с тем сближению с жизнью в произведениях, относящихся к позднему периоду (сюжетные композиции и портреты).

Почти сразу же по приезде в Рим, в 1509 г., Рафаэль, продолжая тему Мадонны, пишет полотно «Мадонна Альба». По сравнению с фигурами «Мадонны Конестабиле» образы в «Мадонне Альбе» намного сложнее. Мария изображена здесь молодой женщиной с сильным характером, энергичной и уверенной. Так же сильны и движения младенца. Картина выполнена в форме тондо. Однако фигуры выписаны здесь полностью, что не было характерно для круглых полотен. Подобное расположение фигур тем не менее не приводит к появлению статичности образов. Они, равно как и вся композиция в целом, показаны в динамике. Это ощущение создается благодаря тому, что мастер тонко и точно передает пластику движений человеческого тела.

Особое значение для становления творческого метода художника имела картина «Мадонна в кресле» (или «Мадонна делла sedia»), работа над которой была завершена примерно в 1516 г. Несколько идеализированный образ Мадонны приземлен здесь за счет внесения в композицию конкретных, реальных элементов. Так, например, грудь Марии покрывает широкий яркий платок с бахромой. Такие платки в то время были любимым нарядом всех итальянских крестьянок.

Фигуры Мадонны, младенца Христа и маленького Иоанна Крестителя расположены близко друг к другу. Создается впечатление, будто бы образы плавно перетекают один в другой. Вся картина проникнута необычайно светлым лирическим чувством. Вечно живая тема материнской любви передана здесь не только во взгляде Марии, но и в пластике ее фигуры. Форма тондо при-

дает всей композиции логическую завершенность. Фигуры Марии и младенца, размещенные на круглом полотне, являются символом единения двух самых близких людей: матери и ребенка. Эта картина Рафаэля еще его современниками была признана вершиной станковой живописи не только с точки зрения композиционного построения, но и благодаря тонкой передаче пластических линий образов.

С 10-х гг. XVI в. Рафаэль работает над композициями для алтарей. Так, в 1511 г. появляется «Мадонна Фолиньо». А в 1515 г. знаменитый художник приступает к созданию полотна, которое позже принесет живописцу славу великого мастера и завоюет сердца не одного поколения людей. «Сикстинская мадонна» является картиной, ознаменовавшей заключительный этап становления художественного метода Рафаэля. Тема материнства получила здесь, в сравнении с предыдущими работами, наибольшее развитие и наиболее полное воплощение.

При входе в собор взгляд зрителя сразу же обращается на величественную фигуру Мадонны, несущей на руках младенца Иисуса Христа. Такой эффект достигается путем особой композиционной расстановки героев. Приоткрытый занавес, взгляды святых Сикста и Варвары, обращенные на Марию, — все это

направлено на то, чтобы высветить и сделать центром композиции молодую мать.

В раскрытии образа Мадонны Рафаэль отошел далеко от художников Возрождения. Мадонна здесь обращается прямо к зрителю. Она не занята ребенком (как Мадонна Леонардо да Винчи) и не погружена в себя (как героини ранних произведений мастера). Эта Мария, двигаясь по белоснежным облакам навстречу зрителю, ведет беседу с ним. В широко раскрытых ее глазах



Рафаэль. Сикстинская мадонна.
1515–1519 гг.

видна и материнская любовь, и некоторая растерянность, и безысходность, и смирение, и глубокое переживание за дальнейшую судьбу сына. Она как провидица знает все, что случится с ее ребенком. Однако ради спасения людей мать готова принести его в жертву. Той же серьезностью наделен и образ младенца Христа. В его глазах как бы заключен весь мир, он как пророк вещает нам судьбу человечества и свою собственную.

Образ Марии полон драматизма и необычайно выразителен. Однако он лишен идеализации и не наделен гиперболическими чертами. Ощущение завершенности, полноты образа создается здесь за счет динамичности композиции, которая выражена точной и верной передачей пластики фигур, и драпировкой одежд героев. Все фигуры представлены, живы, подвижны, яркие. Лицо Марии, как и младенец Христос с не по-детски грустными глазами, выражает целую гамму чувств, сменяющихся одно за другим буквально на глазах у зрителя: грусть, беспокойство, смирение и, наконец, решительность.

В среде искусствоведов до сих пор остается открытым вопрос о прототипе Сикстинской мадонны. Некоторые ученые отождествляют этот образ с образом молодой женщины, изображенной на портрете «Дама в покрывале» (1514). Однако, по свидетельствам современников художника, Мария на полотне «Сикстинская мадонна» представляет собой скорее некий обобщенный тип женщины, рафаэлевский идеал, нежели конкретное изображение кого-либо.

Среди портретных работ Рафаэля большой интерес вызывает портрет Папы Юлия II, написанный в 1511 г. Реальный человек показан здесь неким идеалом, что было характерной чертой творческого метода живописца.

Особого внимания заслуживает портрет графа Бальдассаре Кастильоне, созданный в 1515 г., на котором изображен спокойный, уравновешенный, гармонично развитый человек. Рафаэль выступает здесь как замечательный мастер цвета. Он использует сложные цветовые сочетания и тоновые переходы. То же владение оттенком отличает и другое произведение живописца: женский портрет «Дама в покрывале» («La donna velata», 1514), где цветовой доминантой является белая краска (белоснежное платье женщины оттеняет светлое покрывало).

Значительную часть в творчестве Рафаэля занимают монументальные произведения. Среди поздних подобных его работ наибольший интерес представляет прежде всего фреска, украсившая в 1515 г. стены виллы Фарнезина (бывшая собственностью богача Киджи) «Триумф Галатеи». Эту картину отличает необычайно радостное настроение. Образы буквально переполнены счастьем. Подобный тон создается благодаря использованию особого сочетания ярких, насыщенных красок: обнаженные белые тела гармонично сочетаются здесь с прозрачно-голубым небом и синими волнами моря.

Последней монументальной работой Рафаэля стало украшение стен арочной галереи, располагавшейся на втором этаже Ватиканского дворца. Декор для залов был оформлен росписью и мозаикой из искусственного мрамора. Сюжеты для фресок почерпнуты художником из библейских легенд и т. н. гротесков (живопись, обнаруженная на древнегреческих гробницах — гротах). Всего насчитывается 52 картины. Их позднее объединили в цикл под общим названием «Библия Рафаэля». Интересен и тот факт, что работы по украшению залов Ватиканского дворца знаменитый художник проводил совместно с учениками, среди которых видное место занимали Джулио Романо, Франческо Пенни, Перино дель Вага, Джованни да Удине.

Позднейшие станковые полотна Рафаэля явились своеобразным отражением и выражением постепенно нарастающего творческого кризиса мастера. Следуя по пути все усиливающейся драматизации образов, созданных мастерами Высокого Возрождения, но при этом оставаясь верным своим, уже сложившимся методам художественного изображения, Рафаэль приходит к противоречиям стиля. Его средств и способов выражения мысли оказывается слишком мало для того, чтобы создать качественно новые, более совершенные с точки зрения передачи их внутреннего мира и внешней красоты образы. Яркими примерами, иллюстрирующими этот период творчества Рафаэля, являются «Несение креста» (1517), цикл «Святые семейства» (примерно 1518), алтарная композиция «Преображение».

Вполне возможно, что такой талантливый живописец, каким был Рафаэль, нашел бы выход из подобного творческого тупика, если бы не внезапная смерть, потрясшая всех современников мастера. Рафаэль Санти скончался 6 апреля 1520 г. в возрасте 37 лет. Были устроены пышные похороны. Прах великого живописца погребен в Пантеоне в Риме.

Произведения Рафаэля и по сей день остаются шедеврами мирового искусства. Эти картины, являясь примером классического искусства, были призваны показать человечеству совершенную, неземную красоту. Они представили зрителю мир, где людьми владеют высокие чувства и мысли. Творчество Рафаэля является своеобразным гимном искусству, которое преображает человека, делая его чище, светлее, красивее.

Тициан (Тициано Вечеллио)

Тициано Вечеллио родился в семье военного в небольшом городке Пьеве ди Кадоре, расположенном в горах и входившем в венецианские владения. Точно установить дату и год рождения Тициана ученым не удалось. Одни считают, что это 1476–1477 г., другие – 1485–1490 г.

Ученые предполагают, что род Вечеллио был старинным и достаточно влиятельным в городе. Разглядев в мальчике рано проявившиеся способности к живописи, родители решили отдать Тициано в художественную мастерскую венецианского мастера мозаики. Спустя некоторое время молодой Вечеллио был определен на обучение в мастерскую сначала Джентиле Беллини, а затем Джованни Беллини. В это время юный художник знакомится с Джорджоне, влияние которого отразилось на его ранних работах.

Все творчество художника можно условно разделить на два периода: первый – т. н. Джорджоневский – до 1515–1516 гг. (когда в произведениях живописца наиболее сильно выражено влияние Джорджоне); второй – с 40-х гг. 16 столетия (в это время Тициан – уже сложившийся мастер, представляющий искусство Позднего Возрождения).

Следуя на раннем этапе становления художественному методу Джорджоне и живописцам Ренессанса, Тициан переосмысливает способы решения художественных проблем. Из-под кисти художника выходят новые образы, которые существенно отличаются от возвышенных и утонченных фигур, например Рафаэля и Леонардо да Винчи. Герои Тициана приземлены, полновесны, чувственны, в них в большой степени присутствует языческое начало. Ранние полотна живописца отличаются достаточно простой композицией, которая тем не менее пронизана необычайно радостным настроением и сознанием безоблачного счастья, полноты и бесконечности земной жизни.

Среди произведений этого периода, наиболее полно выражающих творческий метод художника, одним из самых ярких является полотно «Любовь земная и небесная», датированное 10-ми гг. 16 столетия. Автору важно не только передать сюжет но и показать прекрасный пейзаж, навевающий мысли о спокойствии и счастье бытия, и чувственную красоту женщины.

Женские фигуры, несомненно, возвышенны, однако они не абстрагированы от жизни и не идеализированы автором. Пейзаж, выписанный мягкими красками и размещенный на заднем плане, служит прекрасным фоном для грациозных и изящных, но вместе с тем вполне реальных, конкретных женских образов: Любви земной и Любви небесной. Умело составленная композиция и тонкое чувство цвета помогли художнику создать необычайно гармоничное произведение, каждый элемент которого оказывается подчиненным стремлению автора показать естественную красоту земной природы и человека.

В более поздней, относящейся к 1518 г., работе Тициана «Ассунта» (или «Вознесение Марии») нет той спокойной созерцательности и умиротворенности, которая звучит в произведении «Любовь земная и небесная». Здесь больше динамики, силы, энергии. Центральная фигура композиции – Мария, показанная молодой, полной земной красоты и силы женщиной. На нее направлены взгляды апостолов, образы которых выражают ту же внутреннюю жизненную силу и энергию. Своеобразным гимном человеческой красоте и сильному человеческому чувству является композиция «Вакх и Ариадна» (из цикла «Вакханалии», 1523).

Прославление земной женской красоты стало темой и другого произведения Тициана, получившего название «Венера Урбинская». Создано оно в 1538 г. Несмотря на то что здесь абсолютно отсутствует возвышенность и одухотворенность образа, последний все же не снижает эстетической ценности полотна. Венера здесь действительно прекрасна. Однако красота ее приземлена и естественна, что отличает образ, созданный Тицианом, от Венеры Боттичелли.

Однако говорить о том, что образы, раннего периода развития творчества художника прославляли только внешнюю красоту человека, было бы неправильно. Весь их облик изображает гармоничного человека, внешняя красота которого приравнивается к духовной и является оборотной стороной не менее прекрасной души.



Тициан. Венера Урбинская. Ок. 1538 г.

С этой точки зрения наибольший интерес представляет образ Иисуса Христа на полотне «Динарий кесаря», созданном в период с 1515 по 1520 г. Иисус у Тициана показан вовсе не божественным, возвышенным, небесным существом. Одухотворенное выражение его лица говорит о том, что перед зрителем — благородный человек с совершенной душевной организацией.

Той же одухотворенностью наполнены и образы, созданные в алтарной композиции «Мадонна Пезаро», написанной в период с 1519 по 1526 г. Эти герои — не схемы и не абстракции. Созданию живой, реальной картины во многом способствует использование мастером гаммы разнообразных красок: белоснежное покрывало Марии, небесно-голубые, алые, ярко-красные, золотистые одежды героев, насыщенно-зеленый ковер. Такое разнообразие тонов не вносит в композицию хаос, а, напротив, помогает живописцу создать стройную и гармоничную систему образов.

В 1520-е гг. Тицианом было создано первое произведение драматического характера. Это знаменитое полотно «Положение во гроб». Образ Христа здесь так же, как и в картине «Динарий

кесаря», интерпретирован. Иисус представлен не как существо, сошедшее с небес для того, чтобы спасти человечество, а как вполне земной герой, павший в неравной битве. Несмотря на весь трагизм и драматизм сюжета, полотно не вызывает у зрителя настроения безысходности. Напротив, образ, созданный Тицианом, является символом оптимизма и героизма, олицетворяющим внутреннюю красоту человека, благородство и силу его духа.

Такой характер существенно отличает данное произведение художника от более поздней его одноименной работы, датированной 1559 г., в которой оптимистические настроения сменяются безысходным трагизмом. Здесь, равно как и в другой картине Тициана – «Убиение св. Петра-мученика», время создания которой относится к периоду с 1528 по 1530 г., мастер использует новый метод художественного изображения. Представленные на полотнах картины природы (переданный темными, мрачными красками закат в «Положении во гроб» и гнущиеся под сильными порывами ветра деревья в «Убиении св. Петра-мученика») оказываются своеобразными выразителями чувств и страстей человека. Великая Мать-Природа подчиняется здесь Властелину-Человеку. Тициан в названных выше композициях как бы утверждает идею: все, что происходит в природе, вызвано действиями человека. Он – господин и правитель мира (в том числе и природы).

Новым этапом развития мастерства художника в создании многофигурных композиций стало полотно под названием «Введение во храм», датированное 1534–1538 гг. Несмотря на то что здесь Тицианом выписано множество образов, все они оказываются объединенными в композиционное целое интересом к значительному событию, происходящему у них на глазах, – введению во храм Марии. Фигура главной героини отделена от второстепенных (но не менее значимых) персонажей пространственными паузами: от толпы любопытных и священников ее отделяют ступени лестницы. Праздничное настроение, ощущение значительности происходящего создается в композиции жестами и пластикой фигур. Однако благодаря включению в картину фигуры торговки яйцами, размещенной на переднем плане, снижается излишняя пафосность произведения и усиливается впечатление реалистичности и естественности описываемой художником ситуации.

Введение в композицию народных образов является характерной чертой художественно-изобразительного метода Тициана

в период с 30-х гг. XVI столетия. Именно такие образы помогают мастеру создать жизненно правдивую картину.

Наиболее полно творческая идея показать гармоничного человека, прекрасного и душой и телом, была воплощена в портретных работах Тициана. Одним из первых произведений подобного характера является «Портрет молодого человека с перчаткой». Создание полотна относится к периоду с 1515 по 1520 г. В образе молодого человека представлено целое поколение людей того времени — эпохи Возрождения. В портрете воплощена идея гармонии человеческого духа и тела. Широкие плечи, свободная пластика тела, небрежно расстегнутый ворот рубашки, спокойная уверенность, которую выражает взгляд юноши, — все направлено на то, чтобы передать основную мысль автора о радости человеческого бытия и счастье обыкновенного человека, не знающего печали и не раздираемого внутренними противоречиями.

Тот же тип гармонично устроенного счастливого человека можно увидеть на полотнах «Виоланта» и «Портрет Томмазо Мости» (оба — 1515–1520).

На портретах, созданных значительно позднее, зритель уже не встретит той прямолинейности и ясной определенности характера образов, что было типично для подобных работ периода 1515–1520 гг. Сущность поздних персонажей Тициана, в сравнении с ранними, намного сложнее и многостороннее. Ярким примером изменения художественного метода автора является картина «Портрет Ипполито Риминальди», созданная в конце 1540-х гг. На портрете изображен молодой мужчина, лицо которого, окаймленное небольшой бородкой, выражает глубокую внутреннюю борьбу чувств и эмоций.

Созданные Тицианом в этот период образы не характерны для искусства Высокого Возрождения: они сложны, во многом противоречивы и драматичны. Таковы герои композиции, получившей название «Портрет Папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе». Полотно было создано в период с 1545 по 1546 г. Папа Павел III показан хитрым и недоверчивым человеком. Он с беспокойством и злобой наблюдает за Оттавио, своим племянником, известным при дворе льстецом и лицемером.

Тициан показал себя как замечательный мастер художественной композиции. Сущность характеров людей раскрывается в этом произведении посредством взаимодействия героев друг с другом, через их жесты и позы.

На сочетании величественно-декоративных и реалистических элементов построен портрет, изображающий Карла V (1548). С мастерской точностью показан внутренний мир модели. Зритель понимает, что перед ним конкретный человек со сложным характером, основными чертами которого являются как большой ум и сила духа, так и хитрость, жестокость, лицемерие.

В более простых с точки зрения композиционного построения портретах, созданных Тицианом, все внимание зрителя сосредотачивается на внутреннем мире образа. Например, можно привести полотно «Портрет Аретино», датированный 1545 г. Модели художником был выбран известный в то время в Венеции человек, Пьетро Аретино, прославившийся необычайной жадностью к деньгам и земным удовольствиям. Однако, несмотря на это, он высоко ценил искусство, сам был автором ряда публицистических статей, большого числа комедий, новелл и поэм (хотя и не всегда пристойного содержания).

Такого человека и решил запечатлеть в одном из своих произведений Тициан. Его Аретино — сложный реалистический образ, заключивший в себе самые разнообразные, порой даже противоречащие друг другу чувства и черты характера.

Трагический конфликт человека с враждебными ему силами показан в картине «Се человек», написанной в 1543 г. Сюжет был навеян

все более усиливающейся в то время в Италии общественной реакцией сторонников Контрреформации, направленной против гуманистических идей Возрождения. В композиции образ Христа как носителя высоких общечеловеческих идеалов противопоставлен Пилату, показанному циничным, злобным и уродливым. В этом произведении впервые появляются нотки отрицания чувственных, земных удовольствий и радостей.



Тициан. Портрет Папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе. 1545–1546 гг.

Тем же ярким противопоставлением отмечены и образы полотна «Даная», написанного приблизительно в 1554 г. Произведение отличается высокой степенью драматичности. В нем автор, как и прежде, воспевает красоту и счастье человека. Однако счастье это преходяще и одномоментно. В картине нет неизменности настроения и спокойного умиротворения героев, которые отличают созданные ранее образы («Любовь земная и небесная», «Венера Урбинская»).

Основной в произведении является тема столкновения прекрасного и уродливого, высокого и низменного. И если молодая девушка выражает все самое возвышенное, что есть в человеке, то старая служанка, пытающаяся поймать монеты золотого дождя, олицетворяет самые низкие человеческие качества: корысть, жадность, цинизм.

Драматизм подчеркивается в композиции определенным сочетанием темных и светлых тонов. Именно с помощью краски художник расставляет в картине смысловые акценты. Так, молодая девушка символизирует красоту и светлые чувства. А старуха, которую окружают мрачные темные тона, заключает в себе выражение низменного начала.

Данный период творчества Тициана характеризуется не только созданием полных драматизма противоречивых образов. В это же время художник пишет ряд работ, темой которых является чарующая красота женщины. Однако необходимо все же отметить тот факт, что эти произведения лишены того оптимистического и жизнеутверждающего настроения, какое звучит, например, в «Любви земной и небесной» и «Вакханалиях». Среди полотен наибольший интерес представляют «Диана и Актеон», «Пастух и нимфа» (1559), «Венера с Адонисом».

Одной из лучших работ Тициана является картина под названием «Какующаяся Мария Магдалина», созданная в 60-е гг. 16 столетия. К этому библейскому сюжету обращались многие художники Ренессанса. Однако у Тициана образ какующейся Марии Магдалины переосмысливается. Пышущая красотой и здоровьем фигура молодой женщины выражает скорее не христианское покаяние, а грусть и тоску по утерянному навсегда счастью. Человек, как всегда, прекрасен у Тициана, но его благополучие, спокойствие и душевное равновесие зависит от внешних сил. Именно они, вмешиваясь в судьбу человека, разрушают гармонию духа. Не случайно образ Магдалины,

охваченной горем, показан на фоне мрачного пейзажа, который венчает темное небо с надвигающимися черными тучами – предвестниками грозы.

Та же тема страдания человека звучит и в более поздних произведениях знаменитого мастера: «Короновании терновым венцом» (1570) и «Св. Себастьяне» (1570).

В «Короновании терновым венцом» Иисус представлен художником в образе обыкновенного человека, по физическим, а главное, нравственным качествам превосходящего своих мучителей. Однако он одинок и лишь поэтому не может быть победителем. Драматизм, эмоциональную напряженность сцены усиливает мрачный, темный колорит.

Тема одинокого героя, конфликтующего с окружающим миром, звучит и в произведении «Св. Себастьян». Главный герой показан здесь величественным титаном – образ, характерный для искусства Возрождения. Однако он все же оказывается побежденным. Пейзаж, символизируя враждебные персонажу силы, играет здесь самостоятельную роль. Несмотря на драматизм сюжета, композиция в целом пронизана жизнеутверждающим настроением.

Своеобразным гимном человеческому уму, мудрости и верности принятым идеалам является автопортрет мастера, созданный в 60-х гг. XVI в.

Одной из самых выразительных картин Тициана признана «Пьета» (или «Оплакивание Христа»), написанная около 1576 г.



Фигуры охваченных горем женщин изображены здесь на фоне каменной ниши и мрачного пейзажа. Мария, подобно статуе, застыла в скорби. Образ Магдалины необычайно ярок и динамичен: устремленная вперед фигура женщины, поднятая вверх рука, разметавшиеся огненно-рыжие волосы, слегка приоткрытый рот, из которого вот-вот вырвется крик отчаяния. Иисус показан не боже-

Тициан. Портрет Ипполито Риминальди. Конец 1540-х гг.

ственным небесным существом, а вполне реальным человеком, поверженным в неравной битве с враждебными миру людей силами. Трагизм образов выражен в картине с помощью тоновых и светотеневых переходов. Главные персонажи оказываются как бы выхваченными лучами света из ночного мрака.

Данное произведение Тициана прославляет человека, наделенного глубокими чувствами. Полотно «Пьета» явилось своеобразной прощальной песнью, посвященной светлым, возвышенным и величественным героям, созданным в эпоху Ренессанса.

Великий живописец, подаривший миру прекрасные образы, скончался 27 августа 1576 г., предположительно от чумы. Он оставил после себя множество полотен, до сих пор поражающих зрителей мастерством исполнения и тонким чувством цвета. Тициан предстает перед нами и как замечательный психолог, знаток души человеческой. Среди его учеников были такие художники, как Якопо Нигрети (Пальма Старший), Бонифацио де Питати, Парис Бордоне, Якопо Пальма Младший.

Позднее Возрождение

Во второй половине XVI в. в общественной и культурной жизни Италии произошли значительные изменения. Усиление феодальной реакции и наступление церкви на проявление гуманизма во всех сферах жизни привело к тому, что в итальянском искусстве наметился кризис.

К этому времени лишь Венеция оставалась республикой, хотя и она уже не была сильной и мощной державой, как прежде. Но даже утратив свое бывшее политическое значение, Венеция осталась в Италии последним центром гуманистических идеалов.

В Венеции в эти годы работали такие замечательные живописцы, как Паоло Веронезе и Якопо Тинторетто.

Веронезе (Паоло Кальяри)

Паоло Кальяри родился в 1528 г. в Вероне. Первым учителем его был Антонио Бадиле. Некоторое время после поступления в художественную мастерскую Бадиле Веронезе работает над созданием фресок и композиций, написанных маслом, предназначенных для украшения виллы Эмо. До наших дней дошли также фрагменты фресок для виллы Соранцо, выполненные Ве-

ронезе в 1540-е гг. Стиль художественно-изобразительной композиции «Время и Слава», аллегорические фигуры Умеренности и Справедливости во многом напоминают технику росписи Дж. Романо.

Ранний период становления творческого метода художника характеризуется влиянием мастеров Северной Италии, в большей степени художника и архитектора Микеле Санмикеле. Преклонение юного Веронезе перед творчеством последнего найдет наибольшее выражение в его более поздних произведениях. В композицию наряду с другими пейзажными элементами будут включены архитектурные постройки, по стилю напоминающие сооружения Санмикеле.

В 1553 г. Веронезе покидает Верону и отправляется в Венецию, где и происходит становление и развитие его живописной манеры. Уже в 1556 г. Веронезе завершает работу над художественным циклом «История Эсфири», ставшим лучшим среди его произведений. Фрески из этого цикла (самой известной из которых является «Триумф Мардохея») украсили потолок церкви Сан-Себастьяно. Каждый из героев, созданных художником, хорошо виден зрителю. Фигуры отличаются необычайной пластика и легкость движений. Чтобы донести до зрителя смысл композиции, автор использует

яркие и смелые цветовые сочетания. В целом картина создает ощущение радости и праздника. Основной мыслью композиции является прославление Венеции, которую олицетворяет необычайной красоты молодая женщина с желто-золотыми длинными волосами.

Судя по данной работе, Веронезе можно смело причислить к ряду мастеров Высокого Возрождения. В то же время некоторая театральная пафосность и искусственная манерность движений фигур отдаляет обра-



Веронезе. Триумф Мардохея.
1556 г.

зы молодого живописца от монументальных образов Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело.

Тем же чувством официальной парадности проникнута и картина «Юнона, раздающая дары Венеции», созданная приблизительно в 1553 г. Изображенные здесь герои лишены возвышенности и монументальности, что было характерно для художественных образов этого периода. Они приземлены, обыденны, в них полностью отсутствует величие и какая-либо внутренняя сила и энергия.

Большой интерес среди более поздних работ Веронезе представляют фрески, выполненные приблизительно в 1565 г. для виллы Барбаро. Характер этих картин полностью соответствует стилю здания-дворца, окруженного чудесным садом с цветущими деревьями. Стены виллы украшают фрески на мифологические сюжеты, в канву которых гармонично вплетены сцены из быта. Так, в композицию «Олимп» включен образ прекрасного молодого человека, входящего в дом и низким поклоном приветствующего хозяев. Однако, внося в общее повествование бытовые реалии, художник тем самым не пытается решить какую-либо художественную задачу (как, например, раскрытие характера героя).

Особая выразительность создается в композиции благодаря иллюзионистическим художественным приемам, используемым живописцем. Такие приемы будут широко применять в своем творчестве мастер барокко. За счет подобных элементов (пейзаж, размещенный между колоннами, нарисованные двери, через которые в зал якобы входят герои) у зрителя создается впечатление визуального увеличения пространства помещения. В результате фреска оживает, становясь своеобразным театральным действием, несущим радость и счастье.

Программа для фресок Веронезе была составлена Даниэле Барбаро, который посредством живописи хотел выразить вечные понятия любви, добра, милосердия, быстротечности времени, истории развития цивилизации. Результат превзошел все ожидания заказчика. Сельская вилла превратилась в памятник искусства, подлинный шедевр архитектуры и живописи.

Постепенно происходит изменение художественного метода Веронезе. В его композиции оказывается включенным большое количество фигур. Однако ощущения хаотичности не возникает. Происходит это благодаря мастерскому владению художником цветом и принципами композиционного построения. Богатая цветовая палитра и пластика образов отличает произведения Веро-

незе, отдавая их от полотен мастеров Ренессанса (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело).

Среди произведений подобного характера большой интерес представляют «Принесение во храм» (конец 1550-х), «Помазание Давида елеем» (конец 1550-х), фреска «Св. Себастьян перед императором» (1558), «Бахус раскрывает людям секрет вина» (ок. 1561), «Мученичество св. Себастьяна» (ок. 1565), «Христос и сотник» (ок. 1565), «Александр Македонский и семья Дария» (ок. 1565–1570), «Пир в доме Левия» (1573). Все перечисленные выше композиции отмечены настроением праздника и полноты человеческой жизни.

Размеры картины «Пир в доме Левия» поистине колоссальны: 5,5 x 13 м. Первоначально картина была названа «Тайная вечеря». Однако инквизиция посчитала слишком свободной авторскую трактовку библейского сюжета, и потому художник вынужден был изменить название живописного произведения.

Что же так возмутило представителей трибунала инквизиции? Художник написал не только персонажей из Святого писания, но и фигуры простых людей: купцов, воинов, слуг, шутов и карликов. Со всей широтой, характерной для художественного метода Веронезе, здесь показан яркий праздник, пиршество. Среди безудержного веселья в центре композиции размещена группа апостолов и Христа, ведущих таинственную беседу.

В конце 60 – начале 70-х гг. 16 столетия Веронезе обращается к написанию станковых полотен, причем его работы отличаются очень большими размерами (например, размер картины «Брак в Кане» составил 10 x 6 м). Среди произведений, написанных художником в это время, наибольший интерес представляют композиции, созданные в период с 1571 по 1573 г. по заказу семьи Куччина. Это уже упоминавшийся «Брак в Кане», а также «Мадонна семейства Куччина», «Несение креста», «Поклонение волхвов».

Композиция «Мадонна семейства Куччина» предельно проста. В левой части картины расположены фигуры святых и Мадонны, которая держит на руках ребенка. Справа изображены члены семьи Куччина. Эту группу окружают фигуры, олицетворяющие веру, надежду, любовь. Последние показаны вовсе не небесными существами, а вполне реальными людьми. Здесь они – те же члены патриархального семейства.

Грандиозное пиршество запечатлел Веронезе на полотне «Брак в Кане». На фоне прекрасной архитектурной постройки помеще-

ны фигуры людей, среди которых центральное место отведено Иисусу Христу. В композицию включено около 130 фигур, среди которых легко можно узнать лица властителей государств (Сулейман I, Карл V) и художников (Тициан, Бассано, Тинторетто). Автор представил и самого себя в виде одного из музыкантов.

Цветовая гамма картины отличается пышностью и разнообразием ярких, насыщенных красок, используемых художником. Розоватые и ярко-алые тона одежд пирующих гармонично сочетаются с голубовато-белыми колоннами, снежными облаками и бирюзовым небом. Веронезе, смешивая самые разные краски (красную, пепельную, прозрачно-голубую, белую, жемчужную, серебристую, зеленоватую, синюю), выступает здесь как талантливый мастер-колорист.

Композиция картины также совершенна. Несмотря на большое количество фигур и обилие второстепенных элементов (архитектурный ансамбль, пейзаж), все в картине оказывается подчиненным общему замыслу художника. Герои размещены на полотне в три ряда, расположенные один над другим. Так, бурно веселящихся людей в первом, нижнем, ярусе сменяет группа во главе с Иисусом. В свою очередь, над последней располагаются фигуры, находящиеся на лоджии. Сцену пиршества людей венчает купол неба с белоснежными воздушными облаками и одиноко парящими птицами. Герои как бы оказываются отгороженными от всего остального мира стенами архитектурных построек слева и справа и сверху – нежно-голубыми небесами.

Та же тема пиршества составляет основу и других композиций, созданных в период с начала 1560 по 1570 г. («Пир в доме Фарисея», «Трапеза Григория Великого»).

В портретных работах Веронезе уделяет основное внима-



Веронезе. Брак в Кане.
Фрагмент. Ок. 1572 г.

ние передаче внешнего сходства с оригиналом. Внутренний мир героя автора мало интересует. Именно поэтому образы, запечатленные на портретах, представлены несколько идеализированно. Их позы и жесты театральны и манерны. Однако колористическое и композиционное мастерство живописца позволяет отнести подобные полотна к числу лучших произведений эпохи Ренессанса. Среди портретов мастера особое место занимают «Мужской портрет», «Белла Нани» (1550-е), «Граф де Порто с сыном Адриано» (1556), «Женский портрет» (ок. 1560).

Поздний этап развития творчества Веронезе отмечен противоречиями художественного метода живописца. По всей вероятности, это было связано с теми историческими событиями, которые происходили в то время в Италии: усиление общественной реакции, открытая борьба контрреформистов с мастерами, проповедующими гуманистические идеалы искусства Возрождения. Поэтому пессимистические настроения так часто появляются в поздних работах художника. Яркое подтверждение тому — такие его композиции, как «Оплакивание Христа» (между 1576–1582) и «Похищение Европы» (1580). Для передачи мрачного настроения мастер использует пастельные холодные краски, отличные от ярких тонов ранних полотен.

В 1570-е гг. , несмотря на наметившийся кризис в творчестве, Веронезе продолжает работать над заказами на праздничные, парадные композиции. В результате случившегося в 1574 г. пожара большая часть шедевров живописи, украшавших стены Дворца дожей, погибла в огне. Веронезе были заказаны новые художественно-изобразительные композиции. Среди них алтарное произведение «Обручение св. Екатерины» (1575), аллегорическая композиция «Триумф Венеции» (1585). Образ Венеции здесь представлен по-

прежнему монументальным и возвышенным. Однако такое изображение давно уже не соответствовало действительности.

Особенным драматизмом отличаются некоторые произведения художника, выполненные в этот же период: «Покло-



Веронезе. Пир в доме Левия.
1573 г.

нение волхвов», «Голгофа» (ок. 1575–1579), «Распятие» (ок. 1576), «Агарь и Исмаил» (1580). Однако драматизм не является сильной стороной таланта и характерной чертой творчества Веронезе. В композиции постепенно происходит смещение смыслового акцента произведения с драматического конфликта на технику передачи цвета или с внутреннего мира героя на изображение праздничных сторон жизни и ее радостей.

В произведениях на мифологическую тему по-прежнему сильно декоративное, зрелищное начало. В этих работах также появляется возвышенность и идеализированность образов. Среди подобных произведений особенно выразительны «Венера и Адонис» (ок. 1576–1584), «Венера и Марс» (ок. 1576–1584), «Аллегии Любви» (вторая половина 1570-х). На драматическом конфликте героев построены такие полотна Веронезе, как «Лукреция» (ок. 1580–1585), «Чудо св. Пантелеймона» (1587).

Скончался Паоло Веронезе 19 апреля 1588 г. Его похоронили в Венеции в церкви Сан-Себастьяно. В творчестве Веронезе отразились лучшие черты искусства Ренессанса: гуманизм, жизнелюбие, богатство красок.

Тинторетто (Якопо Робусти)

29 сентября 1518 г. в Венеции в семье красильщика шелка Робусти родился мальчик. Назвали его Якопо. Быт семьи Робусти отличался скромностью. Это наложило своеобразный отпечаток на характер Тинторетто (тинторетто – «красильщик»). По свидетельству современников, его отличала душевная доброта, благорасположение к людям, бескорыстие, пренебрежительное отношение к удовольствиям жизни. Выполняя заказы, Тинторетто брал с заказчика ровно столько, сколько хватило бы на покупку кистей и красок.

Все творчество Тинторетто пронизано идеями Возрождения. С юных лет его окружали выдающиеся личности этого периода: Даниэле Барбаро, братья Веньер, Царлино. Произведения живописца, бывшего к тому же прекрасным музыкантом, во многом напоминают музыку Царлино: та же динамичность, сила чувств, разноплановость в трактовке образа.

Художественно-изобразительному мастерству Тинторетто учился у Бонифацио Веронезе. Однако метод и стиль живописца сложился под влиянием таких мастеров Возрождения, как Микеланджело и Тициан.

Все творчество Тинторетто принято условно делить на три этапа: ранний — последняя половина 1540 — начало 1550-х гг. (отмечен следованием традициям Ренессанса); зрелый — с 1550 по 1570-е гг. (в это время Тинторетто — представитель искусства эпохи Позднего Возрождения); поздний — с конца 1570-х гг.

Среди ранних работ Тинторетто особенный интерес представляет полотно «Тайная вечеря», датированное 1547 г. Уже здесь художник обнаруживает себя как мастер, искусно владеющий цветом, тоновыми переходами и умением точно и тонко передать пластику движений человеческого тела. Это произведение явилось основополагающим для дальнейшего развития творчества живописца.

Другим значительным полотном, завершившим первый этап становления творчества Тинторетто, стала картина с библейским сюжетом, получившая название «Чудо св. Марка» (1548). Произведение повествует о том, как юноша-христианин был спасен от язычников святым Марком, слетевшим с небес. Картина в целом характеризуется завершенностью и целостностью композиционного построения. Подобное впечатление создается благодаря особой расстановке фигур: взгляды и движения всех героев направлены в центр, туда, где лежит раненый юноша. Особенно интересна фигура молодой женщины с ребенком на руках, помещенная в левой части композиции. Она как бы продолжает высокую героическую тему в творчестве Тициана, наметившуюся еще в 1520–1530-е гг. (полотно «Введение Марии во храм»).

Одной из центральных фигур композиции является образ святого Марка, парящего в небесах. Включая в художественное повествование эту фигуру, мастер как бы визуально раздвигает рамки картины, делая ее более объемной и выразительной. Кроме того, фигура Марка создает динамику в картине, внося оживление в застывшую группу людей.

Тот же элемент используется мастером и в более ранней работе, в «Процессии св. Урсулы», где в размеренное шествие людей стремительно вторгается летящий ангел. Создается ощущение, что ангел появляется откуда-то извне, как будто бы он влетает в картину из реального мира.

Интересна и трактовка Тинторетто мифологических сюжетов. Так, на полотне «Венера и Вулкан», созданном в период с 1545 по

1547 г., запечатлены образы прекрасной Венеры, спящего в колыбели Амура и Вулкана, сладострастно взирающего на молодую богиню.

С 1550-х гг. начинается качественно новый этап развития творчества Тинторетто. Характерной для этого периода работой художника является полотно «Введение Марии во храм», созданное приблизительно в 1555 г. Композиция существенно отличается от разделенной на несколько частей одноименной картины Тициана. У Тинторетто изображена длинная широкая лестница, ступени которой ведут к дверям храма, где Марию ожидает первосвященник со служками. Слева и справа размещены художником отдельные фигуры людей.

Хрупкая, маленькая Мария кажется еще меньше рядом с почти колоссальной фигурой молодой женщины на фоне огромной лестницы. Построенная на таком контрасте композиция необычайно выразительна и создана для того, чтобы передать всю значительность происходящего события, показать жизнь в движении, космические размеры мирового пространства.

Другим произведением, раскрывающим характер живописи Тинторетто на зрелом этапе его творчества, стала картина под названием «Похищение тела св. Марка», создание которой относится к периоду с 1562 по 1566 г. Одним из ведущих героев здесь, наряду с венецианцами, является пейзаж. Причем именно ему принадлежит главная роль в раскрытии темы повествования и замысла художника. Во время похищения венецианцами мощей святого начинается ураган: надвигаются черные мрачные тучи, сверкает молния. Кажется, сама природа содействует, помогает людям. Такое участие сил природы в делах человека, показанное в произведении, вносит в композицию необычайную экспрессию, придавая ей драматический характер.



*Тинторетто. Портрет воина
в золоченых доспехах.
Ок. 1555–1560 гг.*

Необычна и художественная интерпретация живописцем библейского сюжета последней трапезы Христа с апостолами, представленная в композиции «Тайная вечеря». У Тинторетто известный сюжет оказывается лишенным того религиозного величия, какое характерно для одноименной работы Леонардо да Винчи. Образы, созданные Тинторетто, помещены в обстановку обыкновенного трактира с квадратным столом, соломенными стульями, деревянными табуретками, черной лестницей, ведущей на верхний этаж. Мрачная атмосфера харчевни передана здесь предельно реалистично.

Такой способ художественного выражения во многом напоминает манеру мастеров Кватроченто. Однако Тинторетто отличается от них уверенностью, что главным для живописца является не детальное изображение интерьера, а, возможно, более реалистичная передача самой обстановки, атмосферы, окружающей героев.

В композиции «Тайная вечеря» наиболее полно отразилось миропонимание художника. Он, пожалуй, как никто из живописцев-предшественников понимал, что мир разносторонен, в жизни не может быть четкого и ясного деления на добро и зло, черное и белое. И потому задачей искусства является прежде всего показать эту разносторонность и часто противоречивость жизни. Пытаясь раскрыть суть какого-либо события, Тинторетто помещает последнее в поток жизни. В результате смысл картины становится высвеченным, заостренным и более ясным.

Этот прием и использует мастер в «Тайной вечере». Иисус произносит вещие слова, что один из апостолов предаст его, именно в тот момент, когда участники трапезы увлечены самыми разнообразными занятиями: кто-то тянется за бутылкой вина, стоящей на полу, кто-то занят едой, кто-то вообще отрешен от всего происходящего. Однако все они в оцепенении застыли, когда услышали слова Христа. Те, кто не был чем-то занят, успели выразить свои чувства: один прижимает руки к сердцу, другой с удивлением откидывается назад, третий возмущенно взмахивает руками. Несмотря на многообразие фигур, все они объединены одним чувством: возмущения и негодования.

Композиционное построение «Тайной вечери» решается автором необыкновенно удачно: картина не только показывает разных, непохожих друг на друга людей в обыденной жизни, но и объединяет их в одно целое общим чувством.

Со второй половины XVI столетия Тинторетто, пытаясь уйти от конфликтов действительности, обращается к прекрасной поэтической сказке, сюжетам, далеким от мрачной жизненной реальности.

Ярким примером тому служит картина, названная «Спасение Арсенои». Время ее создания относится к 50-м гг. XVI в. В основе художественного повествования лежит достаточно известный в то время сюжет, взятый из французской повести XIII в. Два молодых человека, юноша и рыцарь, закованный в латы, в маленькой лодке подплывают к замку, словно выросшему из моря. Здесь их ожидают прекрасные девушки. На первый взгляд композиция кажется легкой и воздушной и во многом напоминает сюжет сказочной поэмы. Однако при внимательном рассмотрении проявляется более глубокий смысл картины. Блеск металлических лат рыцаря, контрастирующий с нежными оттенками тела красавицы, морские волны как символ неустойчивости и ненадежности, легкая лодка — все эти элементы призваны передать в драматический конфликт человека с окружающей его действительностью.

Однако наибольший интерес из произведений поэтического цикла Тинторетто представляет полотно «Сусанна и старцы» (ок. 1560), написанное на известный библейский сюжет. Центральное место в композиции отведено образу прекрасной Сусанны, выходящей из



Тинторетто. Сусанна и старцы. Ок. 1560 г.

купальни. Холодный и светлый колорит картины (прозрачно-голубые тени, нежно-розовое тело героини, зеленоватые шпалеры, синезеленые воды ручья, виднеющегося вдали) создает ощущение легкого теплого ветерка и прохлады.

В 1570 г. Тинторетто заканчивает работу над созданием картины «Происхождение Млечного Пути». Работа необычайно динамична и выразительна. Она основана на известном мифологическом сюжете, рассказывающем о том, как Юпитер, пожелавший наградить бессмертием своего сына, рожденного от обыкновенной земной женщины, велел приложить его к груди Юноны. Брызги молока испуганной Юноны и образовали великий Млечный Путь.

Движение создается за счет передачи художником пластики фигур: стремительно врывающейся служанки и медленно откидывающейся назад Юноны. Умелое владение мастером цветовыми переходами и использование сочетаний светлых и темных оттенков позволило живописцу создать картину, необычную по характеру: нежную, легкую и воздушную. Вместе с тем образы не вызывают ощущения сверхъестественного и неземного. Боги здесь — те же люди с присущими им человеческими чувствами и эмоциями.

Анализируя подобные работы Тинторетто, нельзя, пожалуй, говорить о том, что они являются основными в творчестве мастера. Наряду с т. н. поэтическими произведениями художник создавал и полотна, главной темой которых были люди. Конфликт человека с окружающей его средой наиболее полно был выражен в картине «Распятие», созданной в 1565 г. для скуолы ди Сан-Рокко. Полотно разместили на одной из стен помещения, между двумя окнами. Свет, льющийся из окон, визуально раздвигает пространство композиции, делая последнюю более обозримой. Благодаря такому расположению картины цвета также приобретают несколько иное, в сравнении с первоначальным, звучание. В зависимости от того, под каким углом световые лучи падают на полотно, краски либо затухают, либо высвечиваются и становятся необычайно яркими, что отражается на восприятии характера произведения, которое приобретает острый драматический, более оптимистический оттенок.

Героями композиции являются не только Иисус и двое разбойников, распятые на крестах. Не менее значимыми для раскрытия замысла художника оказываются фигуры последователей Христа, припавших к его стопам, а также группы людей, собравшихся для того, чтобы просто поглазеть на казненных.

Окруженный разноцветными сполохами Иисус представлен здесь мастером-живописцем прекрасным мучеником, погибшим во имя человечества. Однако его фигура не олицетворяет Божественное существо, сошедшее на землю с небес. Это — человек, необыкновенно сильный духом и телом.

Изображая большое количество героев, каждый из которых выражает свои собственные чувства и эмоции, Тинторетто таким образом стремится показать все многообразие мира. Для художника важно не только точно передать пластику человеческого тела, но и отразить внутренний мир разных по характеру людей. Так, контрастной по отношению к образу Христа является фигура сурового начальника, поставленного следить за ходом казни. Его лицо выражает самодовольство и удовлетворение всем происходящим. Все образы, выписанные художником, отличаются жизненной правдивостью и реальностью: распятый Иисус, обессиленная от горя Мария, чванливый начальник, опечаленный старец Иоанн, восхищающийся подвигом своего учителя.

Своеобразным дополнением к данной композиции являются два панно, размещенные тут же, в *скуола ди Сан-Рокко*, на противоположных стенах комнаты. Данные работы мастера известны под названиями «Христос перед Пилатом» и «Несение креста». Все три работы, объединенные общей темой и общими образами, образуют цикл-трилогию с религиозно-христианским сюжетом.

На зрелом и позднем этапах развития творчества Тинторетто все чаще обращается к созданию монументальных произведений. Среди них особый интерес представляют полотна и фрески верхнего (выполнялись в период с 1576 по 1581 г.) и нижнего (работы велась с 1583 по 1587 г.) залов *скуолы ди Сан-Рокко*: «Тайная вечеря», «Мария Египетская в пустыне», «Искушение Христа», «Иссечение Моисеем воды из камня», «Поклонение пастухов».

В «Поклонении пастухов» особенно ясно видна народная жанровая линия, часто исполь-



Тинторетто. Происхождение Млечного Пути. 1570 г.

зубая Тинторетто. Вполне реально и естественно передана здесь более чем скромная обстановка хлева, в котором расположилась Мария с младенцем. Значительность происшедшего события раскрывают выразительные лица пастухов, поклоняющихся посланнику Божьему. Смысловой и экспрессивный акценты расставлены также при помощи особого сочетания света и теней в картине.

Изображение народных масс становится ведущей темой творчества Тинторетто на позднем этапе развития. Среди подобных произведений особое место в искусстве занимает полотно «Битва при Заре», датированное приблизительно 1585 г. Основное внимание автора как и в «Распятии», направлено на изображение большого скопления людей. Однако мастер не ставит своей задачей показать первенство какой-либо одной группы или доминирование одних над другими. Более всего художника занимают вопросы передачи динамики сражения и движения персонажей. Именно поэтому живописец показывает зрителю то группу лучников, то пушкарей, то пехотинцев. Особый драматизм, динамика и ритм происходящего переданы мастером через включение в картину элементов, являющихся неотъемлемой частью батальных сцен: ярко-красных, огненных вспышек, вздымающихся к небу столбов дыма, стремительно летящих стрел и пушечных ядер.

Тинторетто выступает здесь как непревзойденный мастер цвета, благодаря чему общая композиция приобретает необычайную выразительность и динамичность. Создается впечатление, что через какое-то мгновение мы услышим звуки падающих и разрывающихся ядер, крики воинов, почувствуем запах дыма...

К 1580-м гг. относится написание Тинторетто полотна под названием «Рай». Это произведение является ярким примером величественности и монументальности образов, которые характеризуют поздний этап творчества художника. Общеизвестным среди искусствоведов считается мнение о том, что картина «Рай» и «Битва при Заре» являются символами, воплощающими падение могущества патрицианской Венеции. Однако такая трактовка смысла произведений великого мастера выглядит узкой и раскрывает художественную задачу автора только с одной стороны. Более обширный анализ работ живописца позволяет говорить и о другой теме, звучащей в композициях подобного характера. Тогда авторский замы-

сел можно обозначить как попытку отразить разнообразие мира и полноту человеческих характеров и чувств.

Среди последних работ мастера особенно выделяются две: «Сбор манны» и «Тайная вечеря» (созданная для церкви Сан-Джорджо Маджоре). Оба полотна написаны в 1594 г.

В «Тайной вечере» за счет использования художником особых светотеневых и тоновых переходов создается необычное ощущение чуда, которое вот-вот произойдет. Внимание зрителя приковывают к себе фигуры апостолов, верных учителю и религиозной идее. Эффект сказочности и фантастичности усиливается введением в композицию образов ангелов, будто бы появившихся из дыма, образуемого чадящими ночниками.

Необыкновенную выразительность картина приобретает благодаря умелому сочетанию элементов сказочных (парящие ангелы) и обыденных (простая обстановка харчевни). Передача особой атмосферы, царящей в закуской, помогает зрителю понять главную мысль живописца, старавшегося изобразить духовное единение людей, их волнение и всю гамму чувств, возникших после слов Христа о возможном предательстве его одним из учеников.

Полотно «Сбор манны» является своеобразным гимном, воспевающим благородный труд. Серебристо-зеленоватыми красками написан пейзаж. В тех же тонах показаны и одежды людей: пряжи, сидящей у прядильного станка, кузнеца, крестьянина, прачки, стирающей белье. Несколько в стороне от них размещены фигуры женщин, собирающих манные крупы. Манна не падает людям с неба. Хлеб добывается тяжелым трудом. Эти сентенции и становятся, пожалуй, главными в интерпретации художественного замысла живописца.

Столь же интересны и разнообразны по характеру и портретные работы Тинторетто. Самой ранней из них является «Портрет венецианки», созданный в конце 1540 — начале 1550-х гг. На полотне мастером запечатлен образ красивой молодой женщины, утонченной и грациозной. Необычайная женственность, загадочность, мечтательность и благородство женщины подчеркиваются тонкими линиями и насыщенными красками.

Созданные значительно позднее портреты лишены той легкости, которая характерна для «Портрета венецианки». Так, на «Портрете Себастьяно Веньер» и «Портрете старика» представлены внутренние глубокие образы. Живописец изобразил людей, на лицах которых лежит печать тревог и мрачных мыслей.

Особый интерес представляет автопортрет Тинторетто, написанный в 1588 г. На темном фоне пространства зритель видит фигуру изможденного жизненными невзгодами старца. Образ его лишен внешней красоты. Однако, взглядевшись пристальнее в лицо героя картины, мы понимаем, что перед нами – внутренне прекрасный и духовно сильный человек. Взгляд персонажа не обращен непосредственно к зрителю, герой не ведет беседу с ним. Скорее здесь запечатлен разговор старца с самим собой и со своим прошлым.

Посредством использования особой техники перехода одного тона в другой в композиции создается динамизм, отражающий внутреннее смятение героя и направление его мыслей. И вот уже перед нами не статичная фигура, а живой человек, терзаемый сомнениями и раздираемый противоречиями.

Среди других портретных работ Тинторетто – замечательные картины «Лоренцо Соранцо» (1553), «Человек с золотой цепью» (ок. 1555), «Дама в трауре» (1555–1556), «Портрет воина в золоченых доспехах» (ок. 1555–1560). Особое место в творчестве художника занимают портреты с образами старцев, взгляд которых отражает душевную энергию. Это такие работы, как портрет Якопо Соранцо (ок. 1550–1551), полотна «Винченцо Дзено» (ок. 1560), «Альвизе Корнаро» (ок. 1564), «Старик с седой бородой» (ок. 1568).

Тинторетто скончался 31 мая 1594 г. и был похоронен в Венеции. Творчество этого замечательного представителя венецианской художественно-изобразительной ренессансной школы складывалось и во многом было определено кризисом и противоречиями Позднего Возрождения, связанными с проблемой развития художественного метода в изображении действительности. Искусство знаменитого мастера является ярким примером выражения самобытности и творческой индивидуальности художника. Произведения Тинторетто оказали огромное влияние на становление и развитие художественного почерка испанского художника Эль Греко, работавшего в конце XVI – начале XVII в.

Маньеризм

С середины XVI в. искусство в Италии переживало кризис. Большинство художников, писавших в это время, в своих картинах старались не столько следовать природе, сколько подражать

манере знаменитых мастеров Возрождения. Отсюда и название этого направления в искусстве – маньеризм.

Маньеристы следовали искусству великих художников лишь внешне. На самом деле они разрушали ту гармонию, которая была свойственна работам известных живописцев Возрождения. В полотнах маньеристов отразилось их восприятие мира как трагического и противоречивого. Человек в произведениях этих художников – существо беззащитное, полностью зависящее от воли рока.

Картины маньеристов отличаются сложностью образов, резкими светотеневыми и цветовыми контрастами, подчеркнутой выразительностью контуров. Пропорции человеческих фигур вытянуты, позы кажутся сложными и неестественными.

Самыми известными представителями маньеризма являются Я. Понтормо, Ф. Пармиджанино, А. Бронзино, а также уже упоминаемый нами живописец, архитектор и историк искусства Дж. Вазари.

Якопо Каруччи да Понтормо

Якопо Каруччи да Понтормо родился 24 мая 1494 г. в Тоскане. Понтормо является самой оригинальной и противоречивой фигурой в итальянском Возрождении. Развиваясь как новатор художественно-изобразительного метода и последователь гуманистических идей, Понтормо приходит к глубокому творческому кризису, отразившему противоречия действительности и идеалов Ренессанса. Постепенно он отказывается от традиций, сложившихся в эпоху Возрождения.

Якопо Понтормо является представителем флорентийской художественной школы. Первые его шаги в искусстве связаны с мастерскими М. Альбертинелли и Пьеро ди Козимо. Стиль будущего мастера во многом сложился под влиянием Леонардо да Винчи, которого и считают первым учителем художника.

С 1512 г. Якопо Понтормо работает в мастерской Андреа дель Сарто. Спустя четыре года появляется первое значительное произведение молодого живописца – фреска «Встреча Марии и Елизаветы», работа над которой велась в период с 1514 по 1516 г. Эта работа является типичной для флорентийской школы Высокого Возрождения. На полотне изображены монументальные герои, совершенные фигуры и жесты которых точно и тонко подмечены

живописцем. Понтормо предстает здесь замечательным мастером передачи пластики движений человеческого тела.

Композиция «Встреча Марии и Елизаветы» необычайно выразительна и наполнена особой экспрессией. Расположенные полукругом фигуры создают впечатление взволнованной каким-то событием толпы. Образы главных героинь также динамичны: Елизавета и Мария будто бы оживают на глазах у зрителя и устремляются навстречу друг другу. Подобная экспрессия и динамика во многом напоминают произведения Микеланджело.

Очень скоро Понтормо приходит к тому, что начинает считать возвышенно-идеальный стиль художественного изображения неприемлемым для отражения реалий действительности. Но, с другой стороны, Понтормо не принимает и те образы, которые приобретают академический, лишенный какой-либо эмоциональности характер (произведения Фра Бартоломео, Альбертинелли, Андреа дель Сарто). Такие противоречия в его творчестве привели к тому, что живописец начинает искать совершенно новые способы художественного выражения.

Результатом этих творческих поисков становится фреска, выполненная для виллы Медичи в Поджо-а-Кайяно в период с 1520 по 1521 г. В мифологическое повествование о языческих божествах плодородия Вертумне и Помоне художник помещает сцену из жизни крестьян, с помощью мягких пастельных красок придавая ей легкий характер. Однако фигуры людей лишены здесь возвышенности и идеализации. Их позы естественны и непринужденны, а лица выражают обыкновенное человеческое счастье и беззаботность. Фигуры как бы сливаются с пейзажем, составляют с ним единое целое, что является отличительной чертой искусства Возрождения.

Но уже в этом произведении Понтормо появляются тенденции, отличающие его произведения от работ живописцев, представляющих эпоху Ренессанса в искусстве. Прежде всего это касается выразительности композиции. Картины Понтормо более экспрессивны и лиричны, чем полотна художников-флорентийцев, последователей идей Ренессанса. Подтверждением тому служит сцена, изображающая юношу и девушку, сидящих на парапете и наклоняющих тонкие деревца, гибкие стебли которых повторяют полукруглые очертания оконных рам и арочного свода.

Другой чертой творчества Понтормо, отличающей его искусство от произведений живописцев флорентийской школы, является

ся стремление как можно более точно приблизить художественный образ к реальной действительности, наделить его жизненной конкретностью.

Тот же эмоциональный характер отличает и графические рисунки Понтормо, признанного во Флоренции одним из лучших мастеров. Подобные его работы также экспрессивны и динамичны. Для художника здесь важно не только передать сходство образа с оригиналом, но и отразить внутреннее его состояние. Излюбленным жанром Понтормо является набросок, в отличие от этюда позволяющий с помощью штриха передать динамику движения образа.

В 1510–1520-е гг. на развитие художественного метода Понтормо оказывают большое влияние произведения мастеров Северного Возрождения, в том числе и полотна Дюрера. Особенно сильно это воздействие проявляется в таких работах художника, как «История Иосифа», «Поклонение волхвов», и во фресках, выполненных по заказу монахов из монастыря в Галуццо (Чертоза Вальд'Эма) в период с 1522 по 1525 г. Однако в эпоху все более обостряющегося кризиса в искусстве Возрождения произведения Понтормо все чаще приобретают драматический характер. Наиболее ярко это проявляется в цикле фресок для монастыря в Галуццо «Страсти Христа». Если первые композиции цикла создают светлое и жизнерадостное настроение, то картины, созданные позднее, отличаются тем, что вызывают ощущение трагизма и подавленности. Введенные на полотнах библейские образы призваны выразить человеческое горе и страдание.

Развитие творчества Понтормо шло вразрез с идеалами Возрождения. Хотя образы, созданные художником, во многом сходны с персонажами, изображенными на полотнах мастеров Северного Возрождения, атмосферу, окружающую их, скорее можно охарактеризовать как мистическую и ирреальную. Подобная экспрессия образа и акцентирование внимания зрителя на мистике и религиозном содержании картины не были типичными для искусства Ренессанса.

В той же степени противоречивой является и алтарная композиция «Христос в Эммаусе», созданная в 1525 г. Образы поражают зрителя своей конкретностью и реальностью. Апостолы и монахи-заказчики представлены здесь простолюдинами, обыкновенными набожными людьми из толпы. Очень реалистич-

но изображен в картине и натюрморт. Однако мерцающий свет, льющийся из символического ока, придает общей композиции мистический и сказочный характер. Земные образы вдруг оказываются перенесенными в мир ирреальный, потусторонний. Они становятся светлыми, одухотворенными и наполняются религиозным смыслом. В результате общая композиция приобретает яркую эмоциональную окраску и глубокий религиозно-философский смысл.

Подобный переход художника от возвышенно-идеалистических образов, характерных для искусства Возрождения, к образам религиозно-мистическим ознаменовал период кризиса в творчестве Понтормо. Связано это было прежде всего с тем, что монументальные, идеальные фигуры, созданные мастерами Ренессанса, не соответствовали реальной действительности и потому не могли достаточно полно раскрыть замысел живописца. Именно поэтому художники все чаще искали новые методы и способы отображения жизни. Исключением здесь не является и Понтормо, акцентирующий внимание зрителя на духовных ценностях.

Эволюцию художественного метода Понтормо можно проследить и на примере портретных работ художника. Среди них особое место занимают «Резчик драгоценных камней» и «Двойной портрет» (вторая половина 1550-х). Картины отличает необыкновенная легкость, жизнерадостность, возвышенность образов. Эти полотна во многом напоминают работы Андреа дель Сарто.

В 1520-е гг. жанр портрета у Понтормо претерпевает качественные изменения. Образы Понтормо становятся более утонченными. Однако, с другой стороны, отличительными их особенностями являются взволнованность, неуверенность, тревога. Именно такими чертами отмечен портрет молодого человека (предположительно Алессандро Медичи), созданный в период с 1525 по 1526 г. Изображение построено на контрасте тяжелых одежд, в которые облачен юноша, бледного лица и тонкой фигуры молодого человека. В результате персонаж оказывается наделенным одухотворенностью, необычайной, почти болезненной хрупкостью и легкостью. Перед зрителем предстает не обычный, земной человек, а аскетичное, нереальное существо, как будто спустившееся к людям с небес.

Работой, ознаменовавшей кризисный этап в творчестве Понтормо, стало полотно, получившее название «Положение во гроб»

(1525–1528). Эта композиция является одним из самых трагических произведений итальянского Возрождения. Глубокое чувство отчаяния и растерянности выражают здесь искаженные от горя лица молодых людей и женщин, помогающих нести тело Иисуса Христа. Однако созданные художником образы скорее всего представляют собой некие отвлеченно-идеальные символы, а не реальных людей. Это впечатление усиливается еще и за счет того, что в воздухе, их ноги лишь слегка касаются земли.

Эффект ирреальности происходящего усиливается также благодаря использованию живописцем красок особых тонов: бледных розовато-красных, светло-лиловых, светло-голубых, зеленоватых. Сочетание светлых мест с бледными и почти прозрачными создает у зрителя ощущение необычайно высокой эмоциональной наполненности и религиозной патетики образов и общей композиции.

Той же религиозно-мистической экспрессией и ощущением ирреальности происходящего отмечены и другие произведения Понтормо, среди которых «Встреча Марии и Елизаветы» (1528–1530) и «Мадонна с младенцем» (1521–1522).

В полотнах «Положение во гроб» и «Встреча Марии и Елизаветы» Понтормо выступает как основоположник итальянского маньеризма. Позднее, с 1530 г., все более отдаляясь от формирующейся в то время придворной культуры, художник уединяется в своей мастерской и продолжает поиск новых методов и способов художественного выражения. Однако, по свидетельствам современников, все попытки живописца заканчиваются провалами. Особенно неудачными были признаны фрески, украшавшие стены разрушенной в XVIII в. церкви Сан-Лоренцо. Работы по росписи проводились в течение 10 лет, в период с 1546 по 1556 г.



Якопо Понтормо. Встреча Марии и Елизаветы. 1528–1530 гг.



Якопо Понтормо. Портрет Козимо Медичи

Эти произведения отличались не только чрезмерным усложнением композиции и стремлением подчинить человеческие фигуры абстрактному орнаменту, но и значительным снижением качества техники рисования: линии, создающие образы, здесь необычайно вялы и статичны.

Более интересными и выразительными работами, созданными Понтормо в последние годы жизни, были портреты. Среди них наибольший интерес представляют «Дама с собачкой» и «Портрет ремесленника», или «Автопортрет», написанные после 1530-х гг. Представленные на полотнах одухотворенные, почти реальные образы во многом напоминают произведения Понтормо, созданные им ранее.

Якопо Каруччи да Понтормо скончался 2 января 1557 г. и был похоронен во Флоренции. Являясь основоположником маньеризма, Понтормо в то же время отличался от итальянских маньеристов. Находясь в постоянном поиске новых методов и способов художественного отображения мира, он по-своему преломлял гуманистические и реалистические традиции, сформировавшиеся в творчестве мастеров Высокого Возрождения.

Пармиджанино (Маццола Франческо)

Маццола Франческо, по прозвищу Пармиджанино, родился 11 января 1503 г. в Парме в семье живописца. Его отец рано умер, поэтому воспитывали мальчика старшие братья.

Художественно-изобразительный стиль Пармиджанино сложился под влиянием знаменитого Корреджо, работавшего в Парме в 1518 г. Черты стиля великого мастера отчетливо видны уже в первом монументальном произведении молодого художника: во фресках, выполненных для церкви Сан-Джованни Эвангелиста в период с 1519 по 1522 г., и в росписях комнаты замка в Фонта-

нелатто, созданных в 30-е гг. XVI в. (некоторые искусствоведы относят дату написания последних к 1523 г.).

Росписи стен комнаты в замке в Фонтанелатто представляют интерес в связи с особенной техникой исполнения. За счет того, что произведения оказываются размещенными между частями архитектурного сооружения (распалубки свода, арка), у зрителя создается впечатление визуального увеличения пространства помещения. Все картины, составляющие фреску и рассказывающие о Диане и Актеоне, необычайно выразительны и динамичны. Представленные в движении фигуры героев, колышущиеся под легким ветерком листочки и ветви деревьев — все придает композиции лиричность, поэтическую возвышенность и оригинальность.

Однако, все более ощущая противоречивость идеалов, выдвинутых искусством Возрождения, Пармиджанино постепенно отходит от ренессансных традиций. Особенно ярко это выражено в его портретных работах, среди которых важное место в становлении творческого метода художника занимает «Автопортрет», исполненный около 1524 г.

Небольшой портрет, написанный на выпуклой деревянной дощечке круглой формы с использованием густых красок, является своеобразным доказательством того, что художника больше интересует не внешний облик человека и не его внутренний мир (что характерно для искусства мастеров Возрождения), а техника изображения. Пармиджанино показывает здесь истинное мастерство. При взгляде на картину создается ощущение зеркального отражения юного художника и обстановки его полутемной мастерской. Пармиджанино стремится как можно более точно изобразить внешние линии, создающие фигуру, мало заботясь о передаче внутреннего мира модели. Именно эта черта в творчестве Пармиджанино отдаляет его от гуманистического искусства художников Ренессанса.

В 1523 г. (по другим данным, в начале 1524 г.) Пармиджанино покидает Парму и отправляется в Рим. Именно здесь развивается артистизм и изобразительная техника молодого мастера. В произведениях, относящихся к римскому (до 1527) и болонскому (с 1527 по 1531) периодам творчества художника, ощущается еще больший отход живописца от традиций Возрождения. Однако, в отличие от наполненных пессимизмом и трагизмом полотен Понтормо, произведения Пармиджанино в большей степени были связаны с идеями т. н. придворной культуры, представители кото-

рой стремились как можно дальше отойти от драматического конфликта и противоречий Ренессанса. Их образы — это оторванные от реальной действительности, идеальные, утонченные герои-аристократы.

Своеобразной эстетической программой можно считать такие произведения Пармиджанино, как «Видение св. Иеронима», «Мадонна со святыми», датированные 1520-ми гг. Грубой действительности здесь противопоставлены хрупкие, тонкие, почти бесплотные образы.

Однако работой, наиболее ярко выражающей эстетику маньеризма, является полотно, созданное приблизительно в 1528–1530 гг. и получившее название «Мадонна с розой». Необычайно выразительные фигуры героев отличаются здесь светскостью и чрезмерной изысканностью, тем самым создавая образы-«пустышки», лишенные высоких чувств: душевной теплоты, доброты, благорасположения к людям. Они внутренне ущербны и предстают скорее как олицетворение аристократизма, но вместе с этим и манерности, холодности, расчетливости, даже жестокости.

Мастер наделяет образы такими чертами для того, чтобы показать их оторванность от реальной действительности и от жизни обыкновенных людей. Персонажи Пармиджанино — это идеальные, недоступные герои, спокойные и статичные, лишенные каких-либо душевных противоречий в силу отсутствия внутреннего духовного содержания.

Аристократизм и недостижимость образов подчеркиваются в композиции с помощью особых красок холодных оттенков: бледно-розовых, серовато-сиреневых, зеленовато-синих, прозрачно-красных. Такие цвета не только ярче высвечивают характер персонажей, но и лишают их конкретности, реалистичности, жизненной наполненности.

Подобные тенденции в поиске новых методов художественного изображения действительности продолжали развиваться и в поздних произведениях Пармиджанино, в т. н. второй (1531–1540) пармский период творчества. Именно к этому периоду относится знаменитое полотно мастера «Мадонна с длинной шеей», датированное 1534–1540 гг. Образ Мадонны здесь, в сравнении с «Мадонной с розой», еще более отвлечен и субъективен. Кажется, что художник нарочно искажает пропорции тела, чтобы подчеркнуть ирреальность образа, его несоответствие уже сложившимся идеалам. Так же, как

и в предыдущих работах, образ Мадонны лишен какой бы то ни было внутренней наполненности. Она, как фарфоровая статуэтка, лишена жизни и служит лишь для того, чтобы символизировать аристократизм и отвлеченность от жизненной реальности, основу которой составляет противоречие.

В «Мадонне с длинной шеей» пластика главной героини передана с помощью плавных, текучих линий. Подобный «змеевидный» силуэт позднее станет главным принципом художественного изображения фигуры человека в искусстве маньеристов. В 1590 г. эта формула построения образа была описана как ведущая в искусстве маньеризма в теоретическом труде Ломаццо.

Ранний маньеризм как художественное направление не был явлением цельным и однородным. Подтверждением тому служат портретные работы Пармиджанино, среди которых особый интерес представляют портрет графа Джан Галеаццо Сан Витале (1524), «Автопортрет» (ок. 1527–1528) и «Малатеста Бальоне» (1530–е).

В этих работах, как ярких образцах произведений маньеризма Пармиджанино, выведены персонажи, лишенные яркой индивидуальности и внутренней наполненности. Возвышенная патетика создается в картине не с помощью изображения глубоких чувств и переживаний героя, а за счет окружения персонажей богатой и пышной обстановкой. Однако своеобразным отступлением художника от принципов маньеризма является то, что некоторые его герои все же оживают, несут на себе отпечаток тревожного, полного противоречий мироощущения. Ряд образов, созданных в этот период, отличаются задумчивостью, одухотворенностью, они как бы выражают внутреннюю боль автора, представителя целого поколения людей, за происходящее.

То же соприкосновение с реальной действительностью наблюдается



Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. 1534–1540 гг.

у Пармиджанино и в картине «Антея», написанной приблизительно в 1534–1535 гг. Нарочито искаженная фигура героини (преувеличенно тонкие линии в передаче пластики фигуры, небольшая головка, вытянутые пропорции) тем не менее привлекает зрителя своим обаянием. Лицо молодой женщины – не пустая, ничего не значащая маска; ее пристальный взгляд, в котором застыл вопрос, устремлен на зрителя.

Особенного внимания заслуживают рисунки Пармиджанино. Небольшие наброски становятся у художника самостоятельным жанром. Составленный из коротких и оттого кажущихся незаконченными линий образ на рисунках еще более оторван от действительности. Пармиджанино не стремится передать внутреннее состояние героя или какую-либо идею. Все внимание автора акцентируется здесь на декоративном оформлении произведения. Позднее это станет ведущим принципом художественного выражения образа в произведениях маньеристов.

Не менее значима роль Пармиджанино и в развитии такого художественно-изобразительного жанра, как гравюра. Именно в творчестве Пармиджанино широкое распространение получили новые в то время формы жанра: офорт и цветная гравюра на дереве. В офортах, среди которых особое место занимают «Положение во гроб», «Поклонение волхвов», «Таис», мастер также

стремится как можно больше отдалить образ от реальной действительности. Его гравюры построены на контрасте света и теней, в результате чего общая композиция приобретает едва уловимые очертания, становится прозрачной, легкой и воздушной.

Цветные гравюры на дереве как художественно-изобразительный жанр впервые появились в Венеции в начале XVI столетия. Основателем подобной гравюры (т. н.



Пармиджанино. Антея. Фрагмент.
Ок. 1534–1535 гг.

«кьяроскуро») принято считать Уго да Карпи (1480–1532), получившего в 1516 г. патент на изобретение. Его работы оказываются подчиненными одной идее — создать выразительную и красочную картину. Ярким примером такой техники могут служить гравюры, сделанные с рисунков Пармиджанино («Диоген»). Необходимо заметить также, что наброски последнего были основным материалом при изготовлении гравюр для многих мастеров XVI в.

Пармиджанино скончался 24 августа 1540 г. в Ломбардии (Касальмаджоре).

Северное Возрождение

В отличие от Италии, Возрождение пришло во Францию, Германию и Нидерланды позднее. Средневековые традиции неохотно уступали место новому, поэтому в искусстве Северного Возрождения, ограниченного рамками первой трети XV–XVI в., мистическое мироощущение и готический стиль соединились с классицистическими тенденциями нового времени.

В произведениях художников Северного Возрождения более остро, чем в живописи итальянцев, проявился интерес к человеческой личности и к ее окружению. Очень ярко в них выразилась и идея Божественной гармонии; религиозность заметна даже в самых мелких деталях полотен французских, немецких и голландских мастеров: кажется, что они обожествляют каждый листочек на дереве и каждую травинку на земле.

Одна из характерных черт живописи Северного Возрождения — натурализм. Подчеркивая индивидуальные черты, художники придают библейским персонажам сходство с натурщиками. Это свойственно произведениям Х. Бальдунга Грина, Я. ван Эйка и А. Дюрера, стремившегося соединить готические натурализм и экспрессивность с идеализацией классицизма. В произведениях многих художников натурализм порой приобретал грубые и даже отталкивающие формы.

Другая особенность искусства этого периода — экспрессивность. Человеческие фигуры на картинах очень динамичны, нередко их пропорции деформированы. Экспрессия и напряженность свойственны и окружающему героев пейзажу, драпировкам, одежам.

Мистицизм и отстраненность, присущие живописи мастеров Северной Европы, сочетаются с элементами конкретики: художники облачают персонажей в современную одежду, тщательно выписывая ее детали.

Основоположниками Северного Возрождения по праву считаются нидерландские живописцы братья Ян ван Эйк и Хуберт ван Эйк, Роги́р ван дер Вейден, Ханс Мемлинг, работавшие в XV в. Несколько позднее их идеи и живописная техника были подхвачены художниками Германии.

По своей стилистике живопись Северного Возрождения неоднородна: в Нидерландах она отличалась чертами пантеизма и натурализма, в Германии ей был свойствен мистический спиритуализм (что особенно заметно в творчестве М. Грюневальда), а во Франции — сенсуализм.

Живопись Нидерландов

Как и в других государствах Западной Европы, появление ренессансного мироощущения в Нидерландах, находившихся до 1447 г. под властью Бургундии, а затем Габсбургов, связано с развитием производства и торговли, а также с ростом городов и формированием бюргерства. В то же время в стране были еще сильны феодальные традиции, поэтому новое в нидерландском искусстве внедрялось гораздо медленнее, чем в итальянском.

В нидерландской живописи эпохи Северного Возрождения еще долго существовали черты готического стиля. Религия играла гораздо большую роль в жизни нидерландцев, чем итальянцев. Человек в произведениях нидерландских мастеров не стал центром вселенной, как это было у художников итальянского Возрождения. В течение почти всего XV в. люди в живописи Нидерландов изображались по-готически легкими и бесплотными. Персонажи нидерландских картин всегда одеты, в них отсутствует чувственность, но нет и ничего величественного и героического. Если итальянские мастера эпохи Возрождения писали монументальные фресковые росписи, то нидерландский зритель предпочитал любоваться станковыми картинами небольшого размера. Авторы этих произведений очень тщательно работали над каждой, даже самой мелкой, деталью своих полотен, что делало эти произведения интересными и очень привлекательными для зрителей.

В XV в. в Нидерландах продолжало развиваться искусство миниатюры, но уже в начале 1420-х гг. появляются первые живописные работы, авторами которых были Ян ван Эйк и его рано умерший брат Губерт ван Эйк, ставшие основоположниками нидерландской художественной школы.

Ян ван Эйк

Точно установить время рождения Яна ван Эйка, одного из самых ярких представителей нидерландской школы живописи эпохи Возрождения, не удалось. Существуют лишь предположения, что ван Эйк родился между 1390 и 1400 гг. В период с 1422 по 1428 г. молодой живописец выполняет заказ графа Голландии Иоанна Баварского: расписывает стены замка в Гааге.

С 1427 по 1429 г. ван Эйк путешествует по Пиренейскому полуострову. В 1428 г., после смерти Иоанна Баварского, художник поступает на службу к герцогу Бургундии Филиппу Доброму. Последний смог по достоинству оценить не только дар мастера-живописца, но и раскрыть его дипломатический талант. Вскоре Ван Эйк оказывается в Испании. Целью его визита было поручение, данное бургундским герцогом, — договориться о свадьбе и написать портрет невесты. Художник, одновременно выполняющий роль дипломата, блестяще справился с возложенными на него обязанностями и выполнил поручение. Спустя некоторое время портрет невесты был готов. К сожалению, эта работа знаменитого живописца не сохранилась.

С 1428 по 1429 г. ван Эйк находился в Португалии.

Самым значительным произведением ван Эйка стала выполненная совместно с братом Губертом роспись алтаря церкви Св. Бавона в Брюгге. Заказчиком ее был богач из Гента Иодокус Вейдт. Названный позднее Гентским, алтарь, расписанный знаменитым мастером, имеет сложную судьбу. Во время религиозных войн, в XVI в., для того чтобы спасти от уничтожения, его разбирали на части и прятали. Отдельные фрагменты оказались даже вывезенными из Нидерландов в другие страны мира. И только в 20 столетии они вернулись на свою родину, где были собраны. Алтарь вновь украсил церковь Св. Бавона. Однако не все части произведения удалось сохранить. Так, один из украденных в 1934 г. фрагментов оригинала был заменен хорошей копией.

Общая композиция Гентского алтаря составлена из 25 картин, героями которых являются более 250 персонажей. На внешней стороне створок алтаря в нижней его части представлены образы заказчика, Иодокуса Вейдта и его супруги, Изабеллы Борлют. Здесь же размещены фигуры Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. В среднем ряду разворачивается сцена на известный библейский сюжет: архангел Гавриил приносит святой деве Марии

благую весть о скором рождении Христа. Композиция отличается единством используемой автором цветовой гаммы: все картины выдержаны в пастельных сероватых тонах.

Отличительной особенностью данной росписи является то, что художник окружает библейские персонажи бытовыми реалиями. Так, из окна покоев Марии виден город, вовсе непохожий на Вифлеем. Это Гент, на одной из улиц которого современники мастера-живописца легко могли узнать дом богача Вейдта. Предметы домашнего обихода, окружающие Марию, здесь не только наполнены символическим значением (умывальник и полотенце предстают здесь как символы чистоты Марии, три створки окна — символ вечной Троицы), но и призваны сблизить происходящее с реальной действительностью.

Во время религиозных праздников створки алтаря раскрываются, и перед зрителем предстает изумительная картина, рассказывающая об устройстве мира в понимании человека 15 столетия. Так, в самом верхнем ярусе размещены образы Святой Троицы: Бог Отец, изображенный в расшитых золотом папских одеждах, у ног его лежит корона — символ Иисуса Христа, в центре ряда расположен голубь, символизирующий Святой Дух. К ним обращены лица Богоматери и Иоанна Крестителя. Хвалебные песни Троице поют ангелы. У ван Эйка они выведены юношами, одетыми в богато украшенные ризы. Этот ряд замыкают фигуры прародителей рода человеческого — Адама и Евы.

В верхнем ряду картины изображен широкий зеленый луг, по которому к жертвенному Агнцу шествуют святые, пророки, апостолы, воины, отшельники и пилигримы. Некоторые персонажи представляют реально существовавших людей. Среди них можно найти самого художника, а также его брата Губерта и герцога Бургундии Филиппа Доброго. Интересен здесь и пейзаж. Все деревья и мелкие растения выписаны мастером с необычайной точностью. Создается ощущение, будто бы художник решил похвастаться перед зрителем своими познаниями в ботанике.

На заднем плане композиции изображены небесный город Иерусалим, символизирующий христианство. Однако для мастера здесь более важным оказывается передать сходство архитектурных сооружений сказочного города с реальными, существующими во времена ван Эйка постройками.

Общая тема композиции звучит как прославление гармонии человеческого мироустройства. Ученые предполагают, что возмож-

ным литературным источником этого произведения знаменитого художника было либо «Откровение Иоанна Златоуста», либо «Золотая легенда» Якопо да Вараджина.

Какова бы ни была тема произведений ван Эйка, главное для художника – как можно точнее и объективнее отобразить реальный мир, как бы перенести на полотно, передав при этом все его особенности. Именно такой принцип и оказался ведущим в формировании новой техники художественного изображения. Особенно ярко он проявился в портретных работах художника.

В 1431 г. в Бургундию с визитом прибыл папский легат кардинал Никколо Альбергати. Тогда же Ян ван Эйк сделал набросок портрета кардинала. В ходе работы в рисунок были внесены исправления и дополнения. Необходимо заметить, что мастера здесь больше волновало не отображение внутренних переживаний человека, а возможно более точная передача его внешности, индивидуальных особенностей и линий лица, фигуры, позы и мимики.

В написанном позднее масляными красками портрете кардинала Альбергати акцент в изображении смещается с детализации внешности человека на отображение его внутреннего мира. Доминирующими теперь для раскрытия образа становятся глаза персонажа, то зеркало человеческой души, в котором отражаются чувства, переживания, мысли.

Как развивается художественный метод ван Эйка, можно увидеть, сравнив его прежние работы с известным портретом «Тимофей», написанным в 1432 г. Перед зрителем предстает задумчивый человек с мягким характером. Его взгляд устремлен в пустоту. Однако именно этот взгляд и характеризует героя ван Эйка как человека открытого, скромного, благочестивого, искреннего и доброго.

Талант художника не может быть статичным. Мастер всегда должен находиться в поиске новых решений и способов выражения и изображения мира, в том числе и внутреннего мира человека. Таков был ван Эйк. Следующий этап развития его творчества ознаменовала портретная работа, получившая название «Человек в красном тюбане» (1433). В отличие от персонажа картины «Тимофей» герой этого полотна наделен более выразительным взглядом. Его глаза обращены на зрителя. Неизвестный как будто рассказывает нам свою грустную историю. Его взгляд выражает вполне конкретные переживания: горечь и сожаление по поводу случившегося.

«Тимофей» и «Человек в красном тюрбане» существенно отличаются от произведений, созданных мастером ранее: в них представлен психологический портрет героя. Вместе с тем художника интересует не столько духовный мир конкретного человека, сколько его отношение к реальной действительности. Так, Тимофей глядит на мир задумчиво, а человек в тюрбане воспринимает его как нечто враждебное. Однако такой принцип изображения человека долгое время не мог существовать в рамках искусства Возрождения, где главной идеей было четко обозначить индивидуальные черты образа и показать его внутренний мир. Эта идея и становится доминирующей в последующих работах ван Эйка.

В 1434 г. художник пишет одно из самых своих известных произведений — «Портрет четы Арнольфини», на котором, по мнению искусствоведов, изображены купец из Лукки, представитель дома Медичи в Брюгге Джованни Арнольфини с супругой Джованной. Принято считать, что на полотне запечатлен обряд бракосочетания и момент произнесения молодыми людьми клятвы верности и любви. В Средние века это могло заменить обряд венчания, проводимый в церкви.

На заднем плане композиции размещено небольшое круглое зеркало, надпись над которым гласит, что одним из свидетелей обряда был сам художник, Ян ван Эйк.



Образы, созданные художником, необычайно выразительны. Их значительность высвечивается ярче благодаря тому, что автор помещает своих героев в самую обычную на первый взгляд обстановку. Суть и значение образов подчеркивается здесь через предметы, окружающие персонажей и наделенные тайным смыслом. Так, рассыпанные на подоконнике и столе яблоки символизируют райское блаженство, хрусталь-

Ян ван Эйк. Портрет человека в красном тюрбане. 1433 г.

ные четки на стене — воплощение благочестия, щетка — символ чистоты, две пары туфель — знак супружеской верности, зажженная свеча в красивой люстре — символ божества, осеняющего таинство обряда бракосочетания. На мысль о верности и любви наводит также маленькая собачка, стоящая у ног хозяев. Все эти символы супружеской верности, счастья и долголетия создают ощущение теплоты и душевной близости, любви и нежности, объединяющей супругов.

Особый интерес вызывает полотно ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена», созданное в 1435 г. Небольшое по размерам (0,66 x 0,62 м) произведение производит впечатление масштабности пространства. Такое ощущение создается в картине за счет того, что сквозь арочные своды художник показывает зрителю пейзаж с городскими постройками, рекой и горами, виднеющимися вдали.

Как всегда у ван Эйка, обстановка (в данном случае пейзаж), окружающая героев, играет важную роль в раскрытии их характеров, даже несмотря на то, что персонажи, интерьер и пейзаж не составляют здесь целостного единства. Размещенный напротив фигуры канцлера ландшафт с жилыми домами является светским началом, а пейзаж с церквями, расположенный за спиной Марии, представляет собой символ христианской религии. Два берега широкой реки соединяет мост, по которому шествуют пешеходы и проезжают всадники. Олицетворением примирения духовного и светского начал является сидящий на коленях у Марии младенец Христос, благословляющий канцлера.

Произведением, завершившим период становления творческого метода ван Эйка, принято считать алтарную композицию «Мадонна каноника ван дер Пале», созданную в 1436 г. Отличитель-



Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434 г.



Ян ван Эйк. Мадонна канцлера
Ролена. 1435 г.

шение к миру. Зритель видит человека, ушедшего в себя, глубоко размышляющего о чем-то очень важном. Подобные образы станут ведущими в нидерландском искусстве последующих времен.

В поздних работах ван Эйк выводит образы еще более конкретные. Примером тому может быть полотно «Портрет Яна ван Леув» (1436). Человек, изображенный на портрете, открыт для нас. Его взгляд устремлен на зрителя, который легко может узнать все чувства героя. Стоит лишь заглянуть в его глаза.

Вершиной творчества мастера считается последний, написанный в 1439 г., портрет супруги, Маргариты ван Эйк. Здесь за тонко выписанной художником внешностью героини отчетливо виден ее характер. Никогда еще образ ван Эйка не был столь объективен. Необычными для художника являются и используемые краски: красно-фиолетовая ткань одежды, дымчатый мех опушки, розовая кожа героини и ее бледные губы.

Ян ван Эйк скончался 9 июля 1441 г. в Брюгге. Его творчество, оказавшее влияние на многих последующих мастеров, положило начало формированию и развитию нидерландской живописи.

Современником братьев ван Эйк был Робер Кампен, автор декоративных и живописных произведений, учитель многих живописцев, в том числе известного художника Роггера ван дер Вейдена.

ной чертой образов становится их монументальность. Фигуры героев заполняют теперь все пространство картины, почти не оставляя места для пейзажа или интерьера. Кроме того, в «Мадонне каноника ван дер Пале» главным персонажем является вовсе не Мадонна, а сам заказчик картины. Именно к нему обращаются Мария и св. Донат, его указывающим жестом представляет собравшимся св. Георгий.

Изменяется здесь и метод изображения главного героя. Это уже не простой созерцатель, выражающий свое отно-

Алтарные композиции и портреты Кампена отличаются стремлением к достоверности, мастер старается изобразить все предметы так, чтобы они выглядели как в реальной действительности.

Крупнейшим нидерландским художником XV в. был Рогир ван дер Вейден, писавший драматичные алтарные сцены («Снятие с креста», после 1435) и выразительные, одухотворенные портреты («Портрет Франческо д'Эсте», 1450; «Портрет молодой женщины», 1455). Рогир ван дер Вейден открыл первую крупную мастерскую в Нидерландах, где учились многие известные художники эпохи Возрождения. Живописец пользовался широкой известностью не только у себя на родине, но и в Италии.

Во второй половине XV в. в Нидерландах работали такие художники, как Иос ван Вассенхове, много сделавший для развития нидерландской живописи, необыкновенно талантливый Гуго ван дер Гус, автор знаменитого алтаря Портинари, Ян Мемлинг, в творчестве которого проступают черты итальянского Возрождения: гирлянды и путти, идеализация образов, четкость и ясность композиционного построения («Мадонна с младенцем, ангелом и донаторами»).

Одним из самых ярких мастеров Северного Возрождения конца XV в. был Иероним Босх.

Иероним Босх (Иеронимус ван Акен)

Иеронимус ван Акен, позже получивший прозвище Босх, родился между 1450–1460 гг. в Гертогенбосхе. Художниками были его отец, два дяди и брат. Они и стали первыми учителями начинающего живописца.

Творчество Босха отличает гротескность и едкий сарказм в изображении людей. Эти тенденции проявляются уже в ранних работах художника. Например, в картине «Извлечение камня глупости», изображающей простую операцию, проводимую знахарем на голове крестьянина, живописец высмеивает духовенство, неискренность и притворство священнослужителей. Взгляд крестьянина устремлен на зрителя, превращая его из стороннего наблюдателя в соучастника происходящего.

Некоторые из работ Босха являются своеобразными иллюстрациями к народным сказкам и христианским легендам. Таковы его полотна «Корабль дураков», «Искушение св. Антония», «Сад

земных наслаждений», «Поклонение волхвов», «Осмеяние Христа». Сюжеты этих произведений характерны для искусства Фландрии XV–XVI вв. Однако гротескные фигуры изображенных здесь людей и фантастических животных, необычные архитектурные сооружения, представленные живописцем, отличают полотна Босха от работ других мастеров. В то же время в этих композициях отчетливо прослеживаются черты реализма, что было чуждо в то время изобразительному искусству Нидерландов. Точными штрихами мастер заставляет зрителя поверить в реальность и достоверность происходящего.

В полотнах, посвященных религиозной тематике, Иисус почти всегда оказывается в окружении людей, злобно и двусмысленно улыбающихся. Те же образы представлены и в картине «Несение креста», колорит которой составлен из бледных и холодных оттенков. Из однообразной массы людей выделяется фигура Христа, выписанная несколько более теплыми красками. Однако только это и отличает его от других. Лица всех героев имеют одинаковое выражение. Даже светлый лик св. Вероники почти не отличает героиню от других персонажей. Кроме того, сочетание ярких, ядовитых сине-желтых красок ее головного убора усиливает ощущение двусмысленности.

Особый интерес в творчестве Босха вызывает алтарная композиция под названием «Сток сена». Перед зрителем разворачивается аллегорическая картина человеческой жизни. Люди едут на повозке: находясь между ангелом и дьяволом, на виду у всех они целуются, веселятся, играют на музыкальных инструментах,

поют песни. За повозкой следуют папа и император, замыкают колонну люди из простонародья. Последние, желая стать участниками праздника жизни, забегают вперед и, попав под колеса тележки, оказываются безжалостно раздавленными, так и не успев понять вкус человеческих радостей и удовольствий. Общую композицию вен-



Иероним Босх. Осмеяние Христа

чают сидящий на облаке и молитвенно воздевший руки к небу маленький Иисус. Впечатление реалистичности происходящего создается с помощью пейзажа, отличающегося конкретностью и достоверностью.

Босх всегда вводит в свои картины фантастические элементы. Они являются главными, раскрывают замысел художника. Это парящие в небесах птицы с парусами вместо крыльев; рыбы с лошадиными копытами вместо плавников; люди, рождающиеся из древесных пней; головы с хвостами и масса других фантазматических образов. Причем все они необычайно подвижны у Босха. Даже самое маленькое существо наделено энергией и куда-то устремлено.

При взгляде на картины Босха создается впечатление, будто бы мастер решил показать все, что есть низменного, мрачного, постыдного в этом мире. Юмору нет места в этих полотнах. Его сменяет ядовитая насмешка, сарказм, ярко высвечивающий все недостатки человеческого мироустройства.

В произведениях, относящихся к позднему периоду творчества художника, динамика несколько ослабевает. Однако сохраняется та же безграничность представляемого пространства и многофигурность картины. Именно так можно охарактеризовать полотно, получившее название «Иоанн на Патмосе». Особенно интересен тот факт, что на обратной его стороне мастер разместил чудесный, поражающий своей красотой пейзаж. Художнику удивительно точно удалось передать здесь и прозрачность воздуха, и изгибы берегов реки, и нежно-голубую окраску высокого неба. Однако яркие цвета и точные линии контуров придают произведению напряженный, почти трагический характер.

Главной отличительной чертой творчества Босха является сосредоточение внимания на человеке и его мире, стремление объективно выразить жизнь людей, их чувства, мысли и желания. Наиболее полно это отразилось в алтарной композиции, названной «Сад наслаждений», где без прикрас показаны грехи человеческие. Работа необычайно динамична. Перед зрителем проходят целые группы людей, которые автор для лучшего обзора размещает в несколько ярусов. Постепенно создается впечатление непрерывно повторяющегося, однонаправленного движения фигур, что усиливает трагическое ощущение и напоминает зрителю о семи кругах ада.

Художественный стиль Босха родился из конфликта реальной действительности и идеалов средневекового искусства. Многие художники того времени из-за вполне понятного желания приукрасить мрачную, полную противоречий жизнь создавали идеально-прекрасные образы, далекие от суровой реальности. Творчество Босха, напротив, было направлено на объективное изображение окружающей действительности. Более того, художник стремился как бы вывернуть наизнанку мир людей и показать его скрытую сторону, тем самым возвращая искусству его глубокое философско-мировоззренческое значение.

В «Поклонении волхвов» одну из главных ролей играет пейзаж. Главные герои показаны здесь как часть целого, они не имеют самостоятельного значения. Более важным для раскрытия замысла художника оказывается то, что располагается за фигурами персонажей, — пейзажные картины: всадники, деревья, мост, город, дорога. Несмотря на масштабность, пейзаж создает впечатление пустоты, безмолвия и безнадежности. Однако это единственное, в чем еще теплится жизнь и заключено какое-то значение. Человеческие фигуры здесь статичны и ничтожны, их движения, зафиксированные в определенный момент, приостановлены. Главным действующим лицом является именно пейзаж, одухотворенный и оттого еще острее оттеняющий пустоту, бесцельность и тщету человеческой жизни.

В композиции «Блудный сын» картины природы и главный герой составляют некое единство. Средством выражения здесь служит общность используемых автором красок: пейзаж и фигура человека написаны оттенками серого цвета.



В поздних работах Босха фантастическим существам уже не отводится столько места, как в более ранних произведениях. Лишь кое-где еще появляются отдельные странные фигурки. Однако это не те энергичные, снующие всюду полузверьки. Их размеры и активность значительно уменьшены. Главное те-

Иероним Босх. Блудный сын

перь для живописца — показать одиночество человека в этом мире жестоких, бездушных людей, где каждый занят только самим собой.

Иероним Босх скончался в 1516 г. Его творчество оказало влияние на формирование художественного метода многих замечательных мастеров, среди которых — Питер Брейгель Старший. Фантастические образы произведений Босха во многом предопределили появление живописи художников-сюрреалистов.

В начале XVI в. в Нидерландах продолжали жить и работать мастера XV в. — Иеронимус Босх и Герард Давид, но уже в это время в нидерландской живописи появились (хотя и в меньшей степени, чем в итальянской) черты Высокого Возрождения.

В этот период экономика Нидерландов переживает небывалый расцвет. Бурно развивалась промышленность, цеховое ремесло заменялось мануфактурой. Открытие Америки сделало Нидерланды крупным центром международной торговли. Росло самосознание народа, а вместе с ним усиливались национально-освободительные тенденции, что в последней трети 15 столетия привело к революции.

Одним из самых значительных мастеров первой трети XVI в. был Квентин Массейс. Автор многочисленных алтарных работ, он стал, возможно, первым создателем жанрового произведения в нидерландской живописи, написав свою знаменитую картину «Меняла с женой» (1514). Кисти Массейса принадлежат замечательные портреты, в которых художник делает попытку передать глубину внутреннего мира человека (портреты Этьена Гардинера, Эразма Роттердамского, Петра Эгидия).

В одно время с Массейсом в Нидерландах работали т. н. художники-романисты, обращавшиеся к творчеству итальянских мастеров. В своих работах романисты не стремились к отражению реальной дей-



К. Массейс. Меняла с женой. 1514 г.

ствительности, главной их целью было создание монументального образа человека. Самыми значительными представителями этого направления были Ян Госсарт, прозванный Мабюзе, и Бернар ван Орлей.

В первой трети XVI в. работал известный мастер своей эпохи, один из основоположников европейской пейзажной живописи Иоахим Патинир. Его картины с изображением широких равнин, скалистых вершин и спокойных рек включали религиозные сцены с маленькими фигурками людей. Постепенно библейские мотивы занимают в его пейзажах все меньше места («Крещение», «Пейзаж с бегством в Египет»). Живопись Патинира оказала большое влияние на художников следующих поколений.

Современником Патинира был крупнейший мастер этого времени Лука Лейденский, работавший в технике гравюры. Его произведения отличаются реалистичностью и композиционной целостностью, а также глубокой эмоциональностью («Магомет с убитым монахом», 1508; «Давид и Саул», 1509). Многим его гравюрам свойственны элементы бытового жанра («Игра в шахматы», «Жена приносит Потифару одежды Иосифа»). Достоверны и жизненные портретные образы Луки Лейденского («Мужской портрет», ок. 1520).

Бытовой жанр получил широкое распространение в живописи второй трети XVI в. В Антверпене работали художники, продолжившие традиции Массейса, — Ян Сандерс ван Хемессен, создавший множество вариантов «Менял», и Маринус ван Роймерсвале, автор «Веселого общества». Своими гротескными образами менял и девушек легкого поведения эти мастера практически стерли грань, разделявшую бытовую и религиозную композиции.

Черты бытового жанра проникли и в портретную живопись, крупнейшими представителями которой были амстердамские художники Дирк Якобс и Корнелис Тейниссен. Естественные позы и жесты делают портретные образы живыми и убедительными. Благодаря Якобсу и Тейниссену нидерландская живопись обогатилась новым, оригинальным жанром, которым стал групповой портрет.

В эти годы продолжает развиваться романизм, мастерами которого были Питер Кук ван Альст и Ян Скорель, обладавший многочисленными талантами и способностями. Он был не только живописцем, но и священнослужителем, музыкантом, ритором, инженером, а также хранителем коллекции произведений искусства Папы Адриана VI.

Кризис ренессансного мироощущения, охвативший искусство итальянского Возрождения во второй половине XVI в., затронул и Нидерланды. В 1550–1560-е гг. в нидерландской живописи продолжает свое развитие реалистическое направление, приобретающее черты народности. Одновременно активизируется и романизм, в котором начинают преобладать элементы маньеризма.

Маньеристические черты присутствуют в живописи антверпенского художника Франса Флориса. Его библейские композиции поражают чрезмерным драматизмом, сложными ракурсами и преувеличенной динамикой («Низвержение ангелов», 1554; «Страшный суд», 1566).

Ярким представителем реалистической живописи этого времени был антверпенский мастер Питер Артсен, писавший главным образом крупнофигурные жанровые сцены и натюрморты. Нередко он объединяет в своих работах оба эти жанра, но один из них всегда преобладает над другим. В картине «Крестьянский праздник» (1550) натюрморт играет второстепенную роль, а в «Мясной лавке» (1551) предметы вытеснили человека на задний план. Полотна Артсена отличаются большой достоверностью, хотя художник стремится представить образы крестьян монументальными и величественными («Крестьяне на рынке», 1550-е; «Крестьяне у очага», 1556; «Танец среди яиц», 1557). В картинах «Кухарка» (1559), «Крестьянин» (1561) с их явной идеализацией образов чувствуется искренняя симпатия автора к простому человеку.

Самым значительным мастером реалистической нидерландской живописи XVI в. стал Питер Брейгель Старший.

Питер Брейгель Старший

Питер Брейгель (Брегел), прозванный Старшим, или Мужиком, родился между 1525 и 1530 гг. В начале 50-х гг. XVI в. он жил в Антверпене, где учился живописи у П. Кука ван Альста. В период с 1552 по 1553 г. художник работал в Италии, а с 1563 г. — в Брюсселе. Находясь в Нидерландах, живописец познакомился с демократично и радикально настроенными мыслителями страны. Это знакомство, пожалуй, и определило тематическую направленность творчества художника.

Ранние произведения Брейгеля отмечены влиянием творчества маньеристов и художественного метода Иеронима Босха. Большей частью они представляют собой пейзажи, воплотившие впечатления живописца от путешествия по Италии и Альпийским горам,

а также картины природы Нидерландов — родины художника. В этих работах заметно стремление автора на полотне небольшого размера показать масштабную, грандиозную картину. Такова его «Неаполитанская гавань», ставшая первым морским пейзажем в истории живописи.

В ранних произведениях художник стремится выразить бесконечность пространства, в котором человек теряется, мельчает, становится незначимым. Позднее пейзаж у Брейгеля приобретает более реальные размеры. Изменяется и трактовка человека, живущего в этом мире. Образ человека теперь наделяется особым значением и не является фигурой, случайно появившейся на полотне. Примером тому может быть картина, созданная в 1557 г. и получившая название «Сеятель».

В произведении «Падение Икара» основной сюжет, выражающий мысль о том, что гибель одного человека не остановит вращения колеса жизни, дополнен еще несколькими. Так, представленные здесь сцены пахоты и прибрежный пейзаж служат символами размеренности человеческой жизни и величественности мира природы. Хотя полотно посвящено античному мифу, о гибели Ика-



Питер Брейгель Старший. Падение Икара

ра почти ничто не напоминает. Лишь внимательно приглядевшись, можно увидеть ногу упавшего в море героя. Никто не обратил внимания на смерть Икара — ни пастух, любующийся прекрасным видом, ни рыболов, расположившийся на берегу, ни крестьянин, вспахивающий свое поле, ни команда парусника, направляющегося в открытое море. Главное в картине — это не трагедия античного персонажа, а красота человека, окруженного прекрасной природой.

Все произведения Брейгеля имеют глубокую смысловую наполненность. Они утверждают идею упорядоченности и возвышенности мироустройства. Однако говорить о том, что работы Брейгеля носят оптимистический характер, было бы неправильно. Пессимистические ноты в картинах выражены особенной позицией, которую занимает автор. Он будто находится где-то за пределами мира, наблюдает за жизнью со стороны и отстранен от перенесенных на полотно образов.

Новый этап творчества художника был отмечен появлением в 1559 г. полотна «Битва Карнавала и Поста». Основу композиции составили многочисленные толпы гуляк, ряженных, монахов и торговков. Впервые в творчестве Брейгеля все внимание сосредоточено не на пейзажных картинах, а на изображении движущейся толпы.

В этом произведении автором было выражено особенное мировосприятие, характерное для мыслителей того времени, когда мир природы очеловечивался, одушевлялся, а мир людей, напротив, уподоблялся, например, сообществу насекомых. С точки зрения Брейгеля, мир людей — тот же муравейник, а его обитатели столь же незначительны и ничтожны, сколь и малы. Таковыми же являются и их чувства, мысли, поступки. Картина, изображающая жизнерадостных людей, тем не менее вызывает мрачные и грустные ощущения.

Тем же настроением грусти отмечены и полотна «Фламандские пословицы» (1559) и «Игры детей» (1560). В последней на переднем плане изображены играющие дети. Однако перспектива показанной на картине улицы бесконечна. Она-то и имеет в композиции основное значение: деятельность людей столь же бессмысленна и ничтожна, как и детские забавы. Эта тема — вопрос о месте человека в жизни — становится ведущей в творчестве Брейгеля конца 1550-х гг.

Начиная с 1560-х гг. реализм в картинах Брейгеля внезапно сменяется яркой и зловещей фантастичностью, по силе выражения превосходящей даже гротескные произведения Босха. Примерами подобных работ могут быть полотна «Триумф Смерти» (1561) и «Безумная Грета» (1562).

В «Триумфе смерти» показаны скелеты, пытающиеся уничтожить людей. Те, в свою очередь, стараются спастись в громадной мышеловке. Образы-аллегии наполнены глубоким символическим значением и призваны отразить авторское мироощущение и миропонимание.

В «Безумной Грете» люди уже не надеются на спасение от злобных тварей, численность которых все увеличивается. Неизвестно откуда появляется множество этих зловещих существ, пытающихся занять место людей на земле. Последние, обезумев, принимают нечистоты, извергаемые гигантским чудовищем, за золото и, забыв о надвигающейся опасности и давя друг друга в толпе, стараются завладеть «драгоценными» слитками.

В этой композиции впервые показано отношение художника к людям, которыми овладела безудержная алчность. Однако эта мысль перерастает у Брейгеля в глубокие рассуждения о судьбе всего человечества. Необходимо отметить и тот факт, что, несмотря на все разнообразие фантастических элементов, картины Брейгеля вызвали необычайно острое ощущение конкретности и реальности происходящего. Они явились своеобразным отображением происходящих в то время в Нидерландах событий – репрессий, чинимых испанскими завоевателями в стране. Брейгель был первым среди художников, кто отразил на полотне события и конфликты своего времени, переведя их на художественно-изобразительный язык.

Постепенно сильные эмоции и трагизм сменяются у Брейгеля тихими и печальными раздумьями над судьбами людей. Художник вновь обращается к реальным образам. Теперь основное место в композиции отводится масштабному, уходящему далеко к горизонту пейзажу. Саркастическая насмешка автора, характерная для более ранних работ, оборачивается здесь душевной теплотой, всепрощением и пониманием сути человеческой души.

Тогда же появляются и произведения, отмеченные настроением одиночества, легкой грусти и печали. Среди подобных полотен особое место занимают «Обезьяны» (1562) и «Вавилонская башня» (1563). В последней, в отличие от написанной ранее одноимен-

ной картины, основное место занимают фигуры строителей. Если раньше художника больше интересовал мир прекрасной и совершенной природы, то теперь смысловой акцент смещается на изображение человека.

В таких произведениях, как «Самоубийство Саула» (1562), «Пейзаж с бегством в Египет» (1563), «Несение креста» (1564), мастером преодолевается трагизм бессмысленности деятельности людей на земле. Здесь появляется совершенно новая для Брейгеля идея самоценности человеческой жизни. В связи с этим особенный интерес представляет композиция «Несение креста», где известный религиозно-философский сюжет трактован как массовая сцена с многочисленными фигурами солдат, крестьян, детей — обычных людей, с любопытством наблюдающих за происходящим.

В 1565 г. создается цикл картин, ставших подлинными шедеврами мировой живописи. Полотна посвящены временам года: «Сумрачный день. Весна», «Жатва. Лето», «Возвращение стад. Осень», «Охотники на снегу. Зима». В этих композициях гармонично представлена идея автора выразить величественность и в то же время жизненную реальность мира природы.

Со всей достоверностью мастеру удастся запечатлеть на полотне живые картины природы. Ощущение почти осязаемой реальности достигается путем использования художником красок определенных тонов, являющихся своеобразными символами того или иного времени года: красновато-бурые оттенки земли в сочетании с зелеными тонами, образующими пейзаж на заднем плане «Сумрачного дня»; насыщенно-желтый, переходящий в коричневый цвет в композиции «Жатвы»; преобладание красного и всех оттенков коричневого в картине «Возвращение стад».

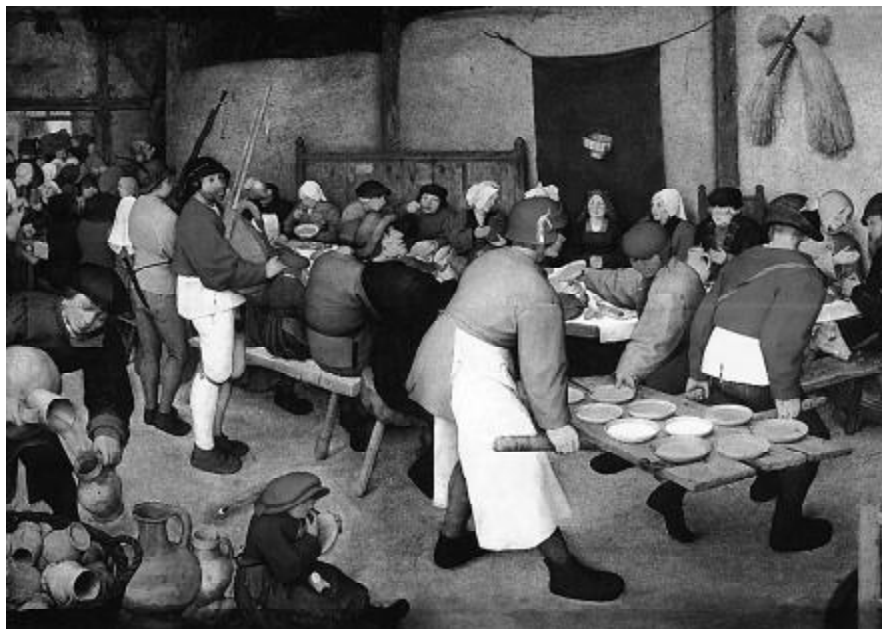
Цикл Брейгеля посвящен состояниям природы в разное время года. Однако говорить о том, что только пейзаж занимает здесь основное внимание художника, было бы неверным. Во всех картинах присутствуют люди, которые представлены художником физически крепкими, увлеченными какими-либо занятиями: жатвой, охотой. Отличительной особенностью этих образов является их слияние с миром природы. Человеческие фигуры не противопоставлены пейзажу, они гармонично вписаны в композицию. Их движение совпадает с динамикой природных сил. Так, начало сельскохозяйственных работ связано с пробуждением природы («Сумрачный день»).

Очень скоро реалистичное изображение людей и событий становится ведущим направлением в искусстве Брейгеля. Появившиеся в 1566 г. полотна «Перепись в Вифлееме», «Избиение младенцев», «Проповедь Иоанна Крестителя» ознаменовали новый этап развития не только творчества художника, но и искусства Нидерландов в целом. Выведенные на полотно образы (в том числе и библейские) призваны были теперь не только олицетворять общечеловеческие понятия, но и символизировать конкретное общественное мироустройство. Так, в картине «Избиение младенцев» евангельский сюжет служит своеобразной ширмой для изображения реального факта: нападения одной из частей испанской армии на фламандскую деревушку.

Значительным произведением последнего периода творчества художника стала картина «Крестьянский танец», созданная Брейгелем в 1567 г. Сюжетную основу полотна составляют танцующие крестьяне, изображенные мастером в увеличенном масштабе. Для автора важно не только передать атмосферу праздника, но и реалистично показать пластику движения человеческих тел. Все в человеке интересует художника: черты его лица, мимика, жесты, позы, манера двигаться. Каждая фигура выписана мастером с большим вниманием и точностью. Образы, созданные Брейгелем, монументальны, значительны и несут в себе социальный пафос. В результате рождается картина, представляющая огромную, однородную массу людей, символизирующую крестьянство. Эта композиция станет основополагающей в развитии народно-бытового крестьянского жанра в искусстве Брейгеля.

С чем же связано появление народной темы в творчестве художника? Искусствоведы предполагают, что подобные его произведения являются своеобразным откликом на происходящие тогда в Нидерландах события. Время написания картины «Крестьянский танец» совпадает со временем подавления народного восстания, получившего название «иконоборчество» (восставшие, возглавляемые кальвинистами, уничтожали иконы и скульптуры в католических храмах). С этого движения, разгоревшегося в 1566 г., и началась революция в Нидерландах. События до глубины души потрясли всех современников знаменитого художника.

С иконоборчеством историки и искусствоведы связывают также появление и другого произведения Брейгеля — «Крестьянской свадьбы». Созданные здесь образы приобретают еще большие, по сравнению с фигурами «Крестьянского танца», масштабы. Одна-



Питер Брейгель Старший. Крестьянская свадьба. Ок. 1566–1567 гг.

ко крестьяне наделены в композиции преувеличенной силой и мощью. Подобная идеализация образа не была характерной для работ художника, созданных ранее. В этой же картине проявилось необычайное благорасположение автора к изображенным им на полотне людям.

Радостное, жизнеутверждающее настроение вышеназванных произведений вскоре сменяется пессимизмом и чувством несбывшихся надежд, нашедшими отражение в полотнах «Мизантроп», «Калеки», «Похититель гнезд», «Слепые». Примечателен тот факт, что все они были написаны в 1568 г.

В «Слепых» на переднем плане изображены фигуры калек. Их лица страшно уродливы. Такими же представляются и души этих людей. Данные образы являются олицетворением всего того, что есть низменного на земле: жадности, корысти и злобы. Их пустые глазницы — символ духовной слепоты людей. Полотно приобретает ярко выраженный трагический характер. У Брейгеля проблема духовной пустоты, человеческой ничтожности вырастает до вселенских размеров.



Питер Брейгель Старший.
Калеки. 1568 г.

Значительна в композиции и роль пейзажа, который представлен автором как противопоставление миру людей. Холмы, возвышающиеся вдали, деревья, церковь — все наполнено тишиной, спокойствием и умиротворением. Люди и природа здесь как бы меняются местами. Именно пейзаж в картине выражает мысль о человечности, добре, духовности. А сам человек оказывается здесь духовно мертвым и безжизненным. Трагические нотки усилены за счет использования автором светлых холодных красок. Так, основу колорита составляют светло-сиреневые цвета со стальным оттенком, которые усиливают чувство безысходности той ситуации, в которую попал человек.

Последней работой Брейгеля Старшего стало произведение, получившее название «Пляска под виселицей» (1568). На картине перед зрителем предстают фигуры пляшущих недалеко от виселицы людей. Это полотно стало выражением полнейшего разочарования художника в современном ему мироустройстве и людях, в нем звучит понимание невозможности возвращения к былой гармонии.

Питер Брейгель скончался 5 сентября 1569 г. в Брюсселе. Великий живописец стал основоположником народного, демократического направления в искусстве Нидерландов 16 столетия.

Живопись Германии

В 15 столетии в Германии, как и в других странах Западной Европы, развивалось производство, мануфактура вытесняла средневековые цеховые структуры, росли города и укрепляло свои позиции бюргерство. Но готические традиции очень медленно уходили из культурной жизни страны. Сохранению средневековых устоев способствовала раздробленность Германии, которая в конце XIV — начале XV в. была разделена на множество мелких княжеств и независимых городов.

Немецкая живопись в XV в. была тесно связана с церковью, поэтому главное место в творчестве большинства художников занимали алтарные композиции, а не станковые картины. Главным достижением этого времени являлось то, что мастера стремились в своих религиозных произведениях отразить живые человеческие чувства. В библейских сценах появились элементы бытового жанра, святые приобретали черты простолюдинов.

Отмечены лиризмом несколько наивные образы Христа, Мадонны, святых и ангелов в картинах Стефана Лохнера («Младенец Христос в райском саду», ок. 1410; «Мадонна в розовой беседке», 1440–е). Черты жанровой сцены присутствуют в алтарных работах Лукаса Мозера. Персонажам Тифенброннского алтаря, созданного Мозером, свойственны жизненность и реалистичность. В то же время в этом произведении отсутствует целостность композиционного построения, лишен пространственной глубины пейзаж, изображающий море с плывущей по нему лодкой.

Обращением к народным традициям отмечены работы живописца и скульптора Ханса Мультчера, особенно заметно это в его Вурцахском алтаре, грубоватые святые которого напоминают немецких крестьян.

Крупнейшим живописцем первой половины XV в. был Конрад Виц. Не зная законов перспективы, художник тем не менее достигает в своих работах пространственной глубины. С помощью света и тени Виц умело моделирует объемы, придавая фигурам живость и пластичность. Правдивостью и достоверностью отличаются его и пейзажи, в которых угадываются реальные ландшафты Германии («Хожение по водам», ок. 1435; «Св. Христофор»), интерьеры («Благовещение», ок. 1444). В то же время произведениям Вица не хватает композиционной целостности, нередко все детали картины кажутся раздробленными, не связанными между собой.

Во второй половине XV в. реалистические тенденции были продолжены в творчестве живописца и гравера Марка Шонгауэра. Одна из лучших его работ – картина «Мадонна в розовой беседке» (1473). Излюбленный мотив немецких художников этого времени (розовая беседка символизировала рай) приобретает у Шонгауэра иную интерпретацию, чем, например, у Лохнера с его идилическим полотном, имеющим то же название. Композиционное построение картины напоминает работы итальянских мастеров, но образу некрасивой и угловатой Богоматери Шонгауэра не хватает гармонии и очарования итальянской Мадонны.

Шонгауэр много сделал для развития искусства немецкой гравюры. В Германии гравюра имела широкое хождение и пользовалась большой популярностью в народной среде. Во многих семьях хранились листы с изображением религиозных, аллегорических композиций, сатирических сценок. Гравюра, заменяющая дорогие миниатюры, делала книги значительно дешевле, что давало возможность небогатым людям покупать их. С помощью техники гравюры делались игральные карты, азбуки, разнообразные календари.

Гравюра на дереве носила в XV в. кустарный характер, а вот техника гравюры на меди была развита достаточно высоко. Крупным специалистом в этом виде искусства был т. н. Мастер играль-ных карт, работавший в 1440-е гг. Он известен также своими религиозными композициями, выполненными в технике гравюры.

Но самым значительным немецким гравёром этой эпохи был все-таки Шонгауэр. Сохранилось более ста гравюр на меди, созданных мастером. Среди них — «Рождество Христово», «Несение креста», «Поклонение волхвов», «Мельник с ослицей и осленком», «Драка подмастерьев». Работы Шонгауэра пользовались большим успехом в XV и XVI вв. не только в Германии, но и в других странах Западной Европы, где с них делали копии.

Заканчивается XV и начинается XVI в. творчеством Ганса Гольбейна Старшего, чьи алтарные композиции отмечены ясным и спокойным настроением (алтарь св. Себастьяна, 1516).

Расцвет искусства Возрождения пришелся в Германии на первую треть XVI в. Эти годы ознаменовались сильными крестьянскими волнениями, прокатившимися по всей стране. К крестьянам присоединились городские низы, и на юго-западе Германии началось революционное движение, в котором приняли участие также оппозиционно настроенные немецкие рыцари и бюргеры. Эта эпоха выдвинула ряд замечательных личностей, среди которых — предводитель крестьянства Томас Мюнцер, руководители рыцарских выступлений Ульрих фон Гуттен и Франц фон Зиккинген, основоположник немецкой Реформации Мартин Лютер.

Хотя крестьянские и рыцарские выступления потерпели поражение, а сам Мартин Лютер позднее отрекся от восставших, революционное движение оказало огромное влияние на развитие немецкой культуры. Расцвет переживали светские науки, философия, искусство.

Крупнейшим живописцем этого времени был Альбрехт Дюрер.

Альбрехт Дюрер

21 мая 1471 г. в семье одного из нюрнбергских ремесленников по фамилии Дюрер родился сын. Младенца назвали Альбрехтом. Уже с ранних лет мальчика интересовала живопись. Первым учителем его был отец. В возрасте 15 лет Альбрехт поступил на обучение в художественную мастерскую известного в то время мастера-гравера и живописца Вольгемута.

В период с 1490 по 1494 г. Дюрер совершает путешествие по Германии и Швейцарии, где посещает города Франкфурт-на-Майне, Кольмар, Страсбург, Базель и др. Здесь он знакомится с известными книгопечатниками и мыслителями, встречи с которыми оказали огромное влияние на становление его художественного метода.

После возвращения на родину, в 1494 г., Дюрер женится на дочери одного из самых богатых бюргеров города, бывшего к тому же механиком и музыкантом. К этому же времени относится создание художником собственной мастерской по изготовлению гравюр.

В период с 1494 по 1495 г. Дюрер отправляется в Италию, где, побывав в Венеции и Падуе, знакомится с произведениями А. Мантеньи и Дж. Беллини.

Самой первой работой Дюрера принято считать сделанный серебряным карандашом «Автопортрет», датированный 1484 г. Несмотря на еще присутствующую неуверенность художника, в рисунке уже хорошо виден стиль мастера. В произведении изображен юноша, взгляд которого выражает ум и благородство. Тонко и верно переданный живописцем жест говорит об уже сформировавшемся художественно-изобразительном методе автора.

Первые пейзажные работы художника представляют собой картины, ставшие своеобразным выражением впечатлений автора, полученных во время путешествия по Венеции, Швейцарии и Германии. Появление этих произведений ознаменовало новый этап развития живописи Германии. Природа у Дюрера не противопоставлена человеку, а является неотъемлемой частью мира людей. Она одухотворена и прекрасна. Мастером композиции и колоризма выступает Дюрер в таких произведениях, как «Вид Инсбрука» (1494–1495), «Заход солнца» (приблизительно 1495), «Вид Триента», «Пейзаж во Франковии».

К 90-м гг. 16 столетия относится создание Дюрером гравюр на меди и на дереве: «Продажная любовь» (1495–1496), «Св. семей-

ство с кузнечиком» (ок. 1494–1496), «Три крестьянина» (ок. 1497), «Блудный сын» (ок. 1498), «Геркулес», «Мужская баня». Религиозные и мифологические сюжеты предстают перед зрителем в несколько переосмысленном художником виде. Почти во всех работах присутствует фигура человека (часто крестьянина) – современника живописца. То, что окружает героя (интерьер, пейзаж), также является отражением реалий времени, в котором жил мастер. Подобные работы Дюрера отличаются подробной детализацией каждого выведенного на полотно образа, будь то фигуры людей или обстановка, окружающая их. Однако главным действующим лицом в произведениях является все же человек. Основное внимание автора сосредоточено именно на показе и точной передаче линий и пластики человеческой фигуры.

В данный период впервые в творчестве Дюрера появляются изображения обнаженных тел. Причем эти произведения отличаются необычайной точностью.

Первой значительной работой Дюрера стал цикл гравюр на дереве, посвященный Апокалипсису. Гравюры были выпущены в 1498 г. в двух изданиях, которые сопровождались текстом на немецком и латинском языках. Картины явились своеобразным отражением средневековых представлений о мироустройстве в сочетании с авторским отношением к современным ему событиям. Таким образом, здесь как бы перемешивается современность и притча, библейская легенда. И потому гравюра представляет собой синтез элементов искусства раннего Средневековья (именно оттуда художник берет аллегории и символы) и современности. Дюрер, как и почти все голландские мастера конца XV – первой половины XVI в., создает произведения, отмеченные необычайно высокой напряженностью и конфликтностью, что, несомненно, было отражением реально сложившейся в то время в стране общественной ситуации.

В работах Дюрера, наряду с аллегорическими фигурами, в сюжетную канву гармонично входят реально существующие герои, современники художника: горожане, крестьяне, всадники, император. Однако эти фигуры созданы не только для того, чтобы выразить колорит времени, они имеют и символическое значение. Так, например, образы всадников часто отождествляются в сознании зрителя с войной, разрушениями, болезнями, смертью.

Произведения Дюрера необычайно выразительны. Жанр гравюры был поднят мастером на более высокую ступень, его работы становятся масштабными и монументальными.

В 1490-е гг. Дюрер обращается к живописному творчеству. Особое место среди полотен художника занимают портреты: портреты отца (1493, 1498), «Автопортрет» (1493, 1498), «Портрет Освальта Крелля» (1499). И в этих картинах мастер выступает как новатор в области художественного изображения. Характер человека становится центральной темой данных произведений. Именно человек как таковой, с его мыслями и чувствами, интересует живописца, а не религиозный идеал (что было свойственно искусству Германии до Дюрера). Причем художник стремится передать прежде всего то, что отличает данного человека от другого. Герои его картин – яркие индивидуальности. Однако в них присутствует и обобщение. Персонажи Дюрера почти всегда выражают то беспокойное время, в котором жил художник. Образы, созданные мастером, напряжены, внутренне беспокойны, динамичны.

Подробная детализация образов, свойственная мастерам позднегоотического искусства, перерастает у Дюрера в реализм. Ярким примером этому может быть портрет отца художника, созданный в 1497 г. Дюрер показывает здесь старца с изборожденным морщинами лицом и седыми волосами. Столь же детально выписаны мастером и одежды человека. Все эти фрагменты, как кусочки мозаики, складываются один к одному и постепенно превращаются в большую картину, представляющую яркий образ. И вот уже перед нами – ремесленник, глубокие морщины на лице которого говорят нам о том, что этот человек прожил довольно нелегкую жизнь. Лишь его глаза, выражающие необычайную энергию, служат подтверждением того, что душа его еще жива и молода.

Развитие художественного метода Дюрера иллюстрируют два «Автопортрета». На более раннем из них (1493) перед зрителем предстает юноша, держащий в руках ветку чертополоха как знак мужской верности. Театральность жеста, использование в произведении символов – все это является ярким доказательством того, что художник не освободился пока еще от традиций средневекового искусства. Только спустя пять лет, в 1498 г., Дюрер создаст портрет, демонстрирующий завершение этапа формирования нового стиля в изобразительном искусстве Германии и становления индивидуального художественного метода живописца.

Автопортрет 1498 г. во многом напоминает творчество мастеров Возрождения. Портрет превращается у Дюрера в сложную композицию. На заднем плане картины, позади героя, художник размещает ниши и окно, из которого открывается вид на прекрасный ландшафт. При просмотре картины складывается впечатление, будто бы мастер стремился упорядочить все элементы композиции. Четко выстроенными оказываются не только пейзаж и интерьер, но и сама фигура человека: детали одежды, поза, взгляд. Скромного мальчика-ремесленника на полотне 1493 г. сменяет теперь взрослый мужчина, серьезный, умный, с чувством собственного достоинства вззирающий на мир.

Портрет современника Дюрера Освальта Крелля является типичным для творчества художника. Человек здесь показан без прикрас, таким, каковым он является на самом деле: асимметричные черты лица, небольшая складка между бровями, тяжелый взгляд.

Первым крупным произведением Дюрера, выполненным красками, принято считать Дрезденский алтарь, созданный примерно в 1496 г. Алтарь состоит из трех частей. Центральное место в произве-

дении отведено фигуре Марии, держащей на руках младенца Христа. Слева и справа, на боковых створках, размещены образы св. Антония и св. Себастьяна. Здесь прослеживаются все те же тенденции, характерные для творчества мастера: с одной стороны, следование традициям средневекового искусства (неправильная перспектива, тонкие, резкие контуры) и, с другой, реалистичное изображение героев с заострением внимания на их индивидуальные черты.

В названных выше картинах Дюрера невозможно встре-



Альбрехт Дюрер. Автопортрет.
1500 г.

тить плавные переходы тонов. Все линии, обозначающие контуры, необычайно точны и резки. Основу композиции составляют холодные светлые оттенки.

На дальнейшее развитие творчества Дюрера большое влияние оказала встреча художника с другим не менее известным живописцем Якопо де Барбари. Он показал Дюреру набросок с изображением человеческого тела, построенный с научной точки зрения. С тех пор создание образа, который бы выразил классический идеал фигуры человека, становится главной задачей в творчестве мастера. Впоследствии она нашла отражение в трех теоретических работах, получивших общее название «Книги о пропорциях», созданию которых художник посвятил 10 лет (с 1515 по 1525 г.).

Живописным выражением этих идей стал автопортрет, написанный в 1500 г. Это произведение ознаменовало завершение этапа формирования стиля мастера. Полностью утрачена здесь и связь со средневековыми традициями художественно-изобразительного искусства. На темном фоне полотна зритель видит образ человека, соответствующий идеальному представлению автора о нем. Однако, как и в других произведениях Дюрера, здесь присутствуют черты реалистического изображения: выражение глаз модели, волнами спадающие на плечи волосы, рука с тонкими пальцами, перебирающими мех опушки. В результате, несмотря на идеализацию, перед нами все же предстает живой человек со своими чувствами и переживаниями.

К периоду с 1500 по 1504 г. относится создание мастером ряда рисунков, изображающих обнаженные человеческие фигуры, прообразами которых служили античные статуи. Эти работы являются живым свидетельством того, что художник все еще находится в поиске идеала пропорций человеческого тела, идеала совершенной красоты. Одна из таких работ — знаменитое полотно «Адам и Ева», написанное в 1504 г. Фигуры главных героев представляют собой точные копии изображений средневековых статуй, перенесенные автором с выполненных ранее рисунков.

Особенно интересен тот факт, что Дюрер, стремясь к передаче на полотне идеальной фигуры человека, многие свои композиции строит на изображении людей, далеких от идеала и совершенства. Характерными для творчества художника являются гравюры «Морское чудо» (ок. 1500) и «Немезида» (ок. 1501–1502). В этих произведениях центральное место занимает некрасивая, но удивительно живая и реалистичная женская фигура.

Немезида (по всей вероятности, сюжет гравюры взят художником из поэмы Полициано «Манто») показана в образе женщины с достаточно развитой мускулатурой и огромным животом. Изображение наполнено глубоким философским смыслом: крылатая Немезида здесь – олицетворение судьбы как отдельного человека, так и всей страны.

Монументальность фигуры подчеркивается в гравюре мелкими деталями пейзажа: на заднем плане композиции, словно рассыпанный горох, маленькие домики, деревья и скалы. Женщина держит в руках кубок и конную сбрую – вещи, напоминающие о разнице в судьбах людей, принадлежащих к различным сословиям.

С начала нового века Дюрер становится одним из самых известных мастеров-живописцев Германии 16 столетия. Начиная с этого времени его интересуют не только проблемы искусства, но и другие области человеческих знаний. Его внимание особенно привлекает изучение жизни растений и животных, населяющих землю. До наших дней дошли некоторые его штудии с изображением различных деревьев, цветов и зверей. Долгое время Дюрер занимался также и вопросами архитектуры (строительство домов и сооружение фортификаций). К этому же периоду относится и знакомство знаменитого живописца с крупными немецкими мыслителями-гуманистами, в числе которых был В. Пиркгеймер.

В начале XVI в. Дюрер исполнил ряд монументальных произведений, среди которых особое место занимают Паумгартнеровский алтарь, «Оплакивание Христа», «Поклонение волхвов». Эти работы стали первыми в истории развития немецкой живописи религиозными произведениями, которые носили возрожденческий, гуманистический и реалистический, характер. Все внимание автора оказывается сосредоточенным на изображении живого, реально существующего человека и его внутреннего мира – мыслей, эмоций и чувств. Столь же правдиво показаны здесь и картины природы. Некоторая символичность и условность образов «Рождества» и «Оплакивания Христа», где в общую композицию вплетены традиционные для жанра фигуры заказчиков произведения, полностью преодолены в «Поклонении волхвов».

Взгляду зрителя представлена необычайная по лиризму и динамике картина, сюжет которой основан на известной библейской легенде. По-своему интерпретировал автор и образы св. Георгия и св. Евстафия, моделями для которых были братья Паумгартнер.

Фигуры святых напоминают собой тип человека, жившего в одно время с художником. Это мужественные, сильные духом и телом люди. Они лишены в композиции той неземной и нереальной одухотворенности, которая была характерна для образов святых, созданных предшественниками Дюрера.

В первой половине 1510-х гг. Дюрер приступает к выполнению трех циклов гравюр на дереве, посвященных известным библейским сюжетам, — «Большие страсти Христа», «Малые страсти Христа» «Жизнь Марии». Эти гравюры вышли в 1511 г. в книгах, повествующих о жизни Христа и Марии. Издателем их был сам художник.

В 1506 г. Дюрер вновь посещает Венецию, где уже по-новому, с точки зрения состоявшегося мастера живописи, оценивает работы художников итальянского Возрождения. В это же время художник создает ряд полотен, наиболее полно отразивших традиции искусства Ренессанса. Среди подобных работ наибольший интерес представляют «Праздник четок» (1506), «Мадонна с чижиком» (1506), «Портрет венецианки» (1506), «Адам и Ева» (1507) и созданная несколько позднее «Мадонна с младенцем» (1512).

Человеческие фигуры с неправильными пропорциями уступают здесь место совершенным, прекрасным героям, характерным для искусства Возрождения. Они являются выражением ренессансного идеала, гармонии духа и тела человека. Движения персонажей плавны и лишены той угловатости, какая была характерна для дюреровских ранних работ.

Меняется и метод художественного изображения. Композиция освобождена теперь от мелких деталей. Ее составляют только элементы, необходимые для раскрытия темы произведения и характера образов. Последние необычайно изящны и грациозны, их лица выражают спокойствие и умиротворение, в них нет и намёка на внутренние противоречия. Меняется и изобразительная манера художника. Мастер использует мягкие и плавные тоновые переходы. Здесь нет места четким и резким линиям.

Однако такой метод не становится ведущим в творчестве живописца. Очень скоро художник вновь возвращается к яркому драматизму, отражает внутренний конфликт человека. Реализм Дюрера после знакомства с работами мастеров Ренессанса становится другим. Художник создает в произведениях некий типический портрет своих современников. Его образы масштабны, монументальны и наполнены глубоким философским смыслом.

В период с 1513 по 1514 г. Дюрер создал ряд гравюр, признанных вершиной творчества знаменитого художника: «Всадник, смерть и дьявол» (1513), «Св. Иероним» (1514), «Меланхолия» (1514). Эти работы являются ярким образцом воплощения темы прославления человеческого разума и силы его духа.

Так, в картине «Всадник, смерть и дьявол» представлен образ человека с сильной волей. Он движется вперед. Он решителен и уверен в своих силах и потому не замечает ни дьявола, идущего следом, ни череп, лежащий под копытами лошади, ни Смерть, держащую в руках песочные часы, традиционно являющиеся символом быстротечности времени и краткости человеческой жизни на земле.

В «Св. Иерониме» автор воспеваает человеческий разум, светлую человеческую мысль. Не случайно голова святого окружена ярко светящимся нимбом. Это не только деталь, показывающая святость персонажа, но и выражение ясности его мышления. Вся обстановка, окружающая св. Иеронима, демонстрирует зрителю гармонию мирового устройства и победу человеческого разума над силами природы (укрошенные и дремлющие у ног святого собака и лев — царь всех зверей).

До сих пор значение некоторых деталей в гравюре «Меланхолия» (собака, шар, весы, колокол, рубанок, меч, песочные часы, цифры на доске) до конца не раскрыто. Огромный смысл выражает фигура Меланхолии, воплощенной в образе мощной крылатой женщины, о чем-то глубоко раздумывающей. Она выражает сильную человеческую волю и глубокую мысль. Постепенно все мелкие детали, окружающие женщину, отходят на второй план. Центром же композиции и, пожалуй, единственным ее героем становится она сама.

Все названные выше композиции, несмотря на символич-



Альбрехт Дюрер. Всадник, смерть и дьявол. 1513 г.

ность и условность, вместе с тем отличаются необычайной реалистичностью изображений. Достигается это с помощью точных и четких линий, создающих очертания человеческого тела, фигуры животных, элементов пейзажа. Ощущение достоверности образов создается и тонкой передачей воздушной среды и светотеневых переходов. Дюрер показывает себя здесь не только как величайший мастер искусства гравюры, но и как психолог, знаток души человеческой.

В последние годы в своих произведениях Дюрер все чаще обращается к изображению народных типов. Крестьяне являются главными героями нескольких работ художника, среди которых особое место занимают гравюры на меди «Танцующие крестьяне» (1514), «Волыжник» (1514), «На рынке» (1519).

В 1520-е гг. мастер выполняет множество живописных заказов, занимается иллюстрированием книг. Среди подобных работ выделяется гравюра, выполненная для императора Максимилиана, и рисунки, сделанные на полях его молитвенника.

К периоду с 1520 по 1521 г. относится пребывание Дюрера в Нидерландах. Здесь он знакомится с работами известнейших нидерландских живописцев. Однако художественно-изобразительная манера последних никак не отразилась на дальнейшем развитии индивидуального метода мастера.

В 1510–1520-е гг. Дюрер создает ряд замечательных произведений, центральное место в композиции которых занимают образы, словно перенесенные на полотно из реальной действительности — настолько живыми они кажутся. Примерами таких работ являются живописные портреты учителя Дюрера мастера Вольгемута (1516), императора Максимилиана (1519), интеллигента Вернгарда фон Рестена (1521), Гольцшюэра (1526), а также гравюры «Портрет Виллибальда Пиркгеймера» (1524), «Портрет Филиппа Меланхтона» (1526), «Портрет Эразма Роттердамского» (1526) и рисунки — «Портрет брата Андрея» (1514), «Портрет матери» (1514), «Портрет девочки» (1515).

Мастера интересует здесь не только точная передача внешних черт, но и возможность отражения на полотне или листе бумаги внутреннего мира человека, его чувств, эмоций и мыслей. На всех портретах перед зрителем предстают яркие индивидуальности. Это не благочестивые полусвятые средневекового искусства и не идеальные абстракции Возрождения. Это вполне реальные люди, представленные во всем разнообразии их характеров.

Реализм достигается в композициях через правдивую передачу пластики движений человеческого тела, через жесты и позы людей. Линии, составляющие фигуры, плавны и нерезки. Нет здесь и излишней детализации в изображении человека. Все лишнее отсечено. Главное для художника – человек и его переживания.

Одной из последних работ Дюрера стало живописное полотно «Четыре апостола», написанное в 1526 г. Выведенные на полотно образы одновременно являются и художественным обобщением, и выражением индивидуальности личности. С одной стороны, они представляют собой человеческий тип борца против несправедливости. Но, с другой стороны, каждый из отдельно взятых героев сугубо индивидуален, передает определенный человеческий характер. Несмотря на условность и символичность, перед зрителем предстают живые люди: мудрый старец Петр, апостол Павел с горящим взором деятельного человека. Все они объединены общей темой – стремлением художника показать силу человеческого разума и воли.

Альбрехт Дюрер скончался 6 апреля 1528 г., два года спустя после окончания работы над созданием полотна «Четыре апостола». Великий живописец был похоронен на родине, в Нюрнберге.



Художественные достижения великого мастера были продолжены в творчестве его учеников, среди которых наиболее известными являются живописцы Георг Пенц и братья Бартель Бехам и Ганс-Земальд Бехам.

Творчество Дюрера оказало огромное влияние на развитие германской живописи и гравюры. Большую роль сыграл Дюрер в становлении национального пейзажа: замечательные ландшафты художника заста-

Альбрехт Дюрер. Св. Иероним.
1514 г.

вили последующие поколения живописцев взглянуть на природу иными глазами. Творчество Дюрера внесло изменения и в портретный жанр, где главным для него стало отражение внутреннего мира человека. Религиозная тематика перестала играть доминирующую роль в немецком искусстве. Картины художников, шедших за Дюрером, стали носить чисто светский характер. Но, пожалуй, главной заслугой Дюрера является утверждение реалистических принципов художественного изображения в искусстве Германии XVI столетия.

Одним из крупнейших мастеров этой эпохи был близкий друг Дюрера — Ханс Бальдунг Грин, в творчестве которого переплелись средневековые традиции, черты ренессансного искусства и элементы маньеризма — течения, которое захватило живопись в годы реакции, последовавшей за поражением крестьянских восстаний.

Интересны гравюры и рисунки Бальдунга Грина. В них отражалась тонкая наблюдательность мастера и его замечательное знание и понимание природы. Некоторые произведения поражают эротичностью и натурализмом (серия с изображениями ведьм), обилием мистических мотивов («Смерть, целующая женщину», 1517; «Три возраста и смерть», ок. 1539).

В последний период творчества повышенная выразительность образов и изощренность композиции перерождаются в откровенную манерность («Две ведьмы», 1523; «Аллегория бренности», 1529).

Современником Дюрера был Маттиас Грюневальд, чьи евангельские композиции пронизаны мистицизмом, порожденным глубокими противоречиями эпохи. Есть сведения, что художник имел какое-то отношение к крестьянскому восстанию, за что его уволили со службы.

Самым значительным произведением Грюневальда является Изенгеймский алтарь. Его центральная часть со сценой Голгофы поражает натурализмом, с которым художник изобразил страдания распятого Христа, Богородицы, Марии Магдалины и апостола Иоанна. Лица персонажей, искаженные мукой, кажутся некрасивыми и пугающими, их жесты — преувеличенно выразительными и неестественными. Вероятно, так живописец попытался выразить свое отношение к событиям эпохи, в нем звучит яростный протест против зла, царящего в мире. Образ страдания отдельного человека приобретает у Грюневальда вселенские масштабы, становясь символом народной скорби.

Та же эмоциональная выразительность свойственна и другим работам Грюневальда («Бичевание Христа», «Распятие»). Произведения мастера настолько индивидуальны, что у исследователей никогда не возникало затруднений с определением авторства его картин.

Ярким представителем немецкой живописи XVI в. является мастер т. н. дунайской школы Альбрехт Альтдорфер. Лучшими его работами стали необыкновенно поэтичные пейзажи, в которых взору зрителя предстает образ романтической и сказочной природы. Живопись Альтдорфера настолько оригинальна и выразительна, что его картины, искрящиеся яркими красками, не спутаешь с полотнами других художников. Таковы его «Отдых на пути в Египет» (1510), «Рождество Христово» (1512), а также два замечательных ландшафта, поражающих своими почти космическими масштабами — «Битва Александра Македонского с Дарием» (1529) и «Альпийский пейзаж» (ок. 1532). Альтдорфер работал и в технике гравюры. Сохранилось множество его гравюр на меди и дереве, а также офорты с видами природы.

Таким же интересом к природе отличаются и картины саксонца Лукаса Кранаха, богатого бюргера, длительное время занимавшего должность бургомистра города Виттенберга и работавшего при дворе саксонского курфюрста Фридриха Мудрого.



Рисовальщик и гравер, Кранох выполнил ряд иллюстраций к сочинениям Мартина Лютера, с которым художника связывали дружеские отношения. Интересны его гравюры на дереве со сценами из жизни виттенбергского придворного общества (охота, празднества и рыцарские турниры).

Большое место в творчестве Кранаха занимают живописные работы. Художник создавал религиозные и мифологические композиции, писал портреты («Портрет ученого Иоганна Куспиниана», 1502–1503; «Портрет дамы», 1526; «Портрет отца Лютера», 1530). Множество картин мастера посвящено образам природы Германии; вместе с Альтдорфером Кра-

Ханс Бальдунг Грин. Три возраста и смерть. Ок. 1539 г.

нах по праву считается основоположником пейзажного жанра в Германии. В некоторых его полотнах религиозный сюжет отходит на задний план, уступая место пейзажным и жанровым мотивам («Отдых на пути в Египет», 1504).

В своем творчестве Кранах нередко обращается к классическому искусству Италии. Многие его Мадонны напоминают итальянских («Мария с младенцем»); в некоторых картинах заметен интерес живописца к обнаженной натуре («Венера», 1509).

Со временем в творчестве Кранаха начинают преобладать черты маньеризма. Его большая мастерская, в которой работает множество учеников, пишет картины, призванные развлекать знатную публику. Эти произведения отличаются декоративностью, идеализацией образов и некоторой долей эротизма («Суд Париса», 1529; «Аполлон и Диана», 1530).

Крупнейшим мастером немецкого Возрождения является Ханс Гольбейн Младший.

Ганс Гольбейн Младший

Ганс Гольбейн (Хольбейн), прозванный Младшим, родился в 1497 г. в Аугсбурге. Живописи учился у своего отца, Ганса Гольбейна Старшего, знаменитого немецкого живописца.

Примерно в 1514 г. Гольбейн Младший вместе со своим братом Амброзиусом покидает родной город и отправляется в Базель. Здесь он часто посещает кружок гуманистов, сформировавшийся вокруг знаменитого в то время ученого-мыслителя Эразма Роттердамского. В начале века Базель вырос в город с достаточно высоко развитой культурой. Ганс Гольбейн очень быстро нашел себе занятие по душе. Он начал заниматься портретированием и декорированием книг.



Лукас Кранах. Портрет Иоганна Куспиниана. 1502-1503 гг.

Уже в ранних работах талант и художественный метод Ганса Гольбейна проявляется в полной мере. Примером тому может служить портрет бургомистра и его жены, написанный в 1516 г. Выведенные на картине персонажи отличаются необыкновенной внешней и внутренней гармонией. Это не полные противоречий и двусмысленности герои Дюрера. Люди на полотне Гольбейна спокойны, уверены в себе и уравновешенны.

Характерной для творчества художника чертой является реалистичность и подробная детализация в передаче элементов одежды персонажей и предметов, их окружающих. Его герои не являются абстрагированными от реальной действительности. Ощущение жизненной правды усиливается еще и оттого, что мастер почти всегда показывает социальную принадлежность портретируемых. Так, на его полотнах возникают образы аристократов, простых горожан, купцов и ученых.

Среди портретов, созданных в ранний период творчества, особое место занимает «Портрет Бонифация Амербаха», написанный в 1519 г. Гольбейн так же, как и в предыдущих работах, предстает перед зрителем великим мастером-гуманистом, в произведении которого наиболее важным и значимым является человек и его внутренний мир. На портрете изображен известный в то время гуманист Бонифаций Амербах, один из представителей нового поколения немецкой интеллигенции. Глядя на полотно, зритель видит перед собой умного и независимого, полного чувства собственного достоинства и гармонически развитого человека.

Гольбейн проявляет себя здесь искусным мастером композиции. Размещенная на заднем плане, позади фигуры героя, ветка дуба создает впечатление необыкновенной легкости и воздушности.

Теми же чертами отмечены и портреты Эразма Роттердамского, созданные Гольбейном в начале XVI в. Особенный интерес вызывает портрет мыслителя, написанный в 1523 г.

Необычайно выразительны и рисунки мастера. Среди них «Портрет неизвестного» (ок. 1523), «Портрет Парацельса» (1526). Эти работы интересны тем, что выполнены они черным карандашом и цветными мелками. Гольбейн выступает в них новатором художественно-изобразительной техники в жанре рисунка.

Период с 1516 по 1526 г. Гольбейн посвящает жанру книжной графики. Среди подобных работ особое место занимают выполненные гусиным пером иллюстрации 1515–1516 гг. к философскому произведению Эразма Роттердамского «Похвала глупости». Инте-

ресен и цикл гравюр на дереве, созданный в период с 1523 по 1526 г. и получивший название «Образы смерти».

Ганс Гольбейн Младший был известен своим современникам не только как талантливый живописец, но и как мастер художественного декорирования. Время сохранило маленький столик, крышка которого украшена работой Гольбейна 1515 г. На ее поверхности художник изобразил шуточные бытовые сцены и картины-аллегии.

Среди более поздних работ по декорированию особенный интерес представляют фрески в доме бургомистра города Люцерна Якоба Гернштейна, выполненные в период с 1517 по 1518 г., а также роспись большой комнаты ратуши в Базеле, работа над которой была завершена в 1530 г. К сожалению, эти произведения великого мастера не сохранились. До наших дней дошли лишь эскизы и рисунки, по которым можно судить о характере произведения и оценить мастерство художника. На фресках размещены многофигурные композиции на мифологические темы, в которые гармонично были вплетены сцены, повествующие о современных живописцу событиях. Герои знаменитых легенд соседствуют здесь с образами реально существовавших людей.

С 1520 по 1522 г. Гольбейн Младший работает над созданием фресок, украсивших дом известного в то время ювелира Бальтазара Ангельрота. Жилище золотых дел мастера получило впоследствии название «Дом танца», так как его стены были украшены картинами с изображением танцующих крестьян. К этому времени относятся и фрески для дома Бонифация Амербаха, жившего в Базеле.

Сохранились рисунки Гольбейна, выполненные тушью и акварелью и предназначенные для украшения витражей. Среди прочих особенно выделяется лист с изображением двух единорогов, а также набросок св. Елизаветы Венгерской.

Находясь в Базеле, художник работает не только как декоратор. В это время им был создан ряд полотен на религиозно-христианскую тему, принесших живописцу всемирную славу. Среди них такие произведения, как «Мертвый Христос» (1521) и «Мадонна бургомистра Мейера» (1526).

В композиции «Мертвый Христос» образ главного героя несколько переосмысливается автором. Христос Гольбейна — не небесное существо. Со всей реалистичностью изображено на картине странно изогнутое в предсмертных конвульсиях мертвое тело человека, ос-



Ганс Гольбейн Младший.
Портрет Георга Гисце. 1532 г.

тановившийся взгляд его остекленевших глаз. Творчество мастера оказывается полностью освобожденным от христианских догм. Живописец предстает перед зрителем прежде всего художником-реалистом, стремящимся правдиво и убедительно передать явления действительности.

Картина «Мадонна бургомистра Мейера» построена по всем правилам и традициям искусства Возрождения: та же симметрия в размещении фигур; акцент на образе Марии, держащей на руках младенца Христа; плавные драпировки одежды героев; пастельные тона, мягко переходящие один в другой. Лишь одна деталь

композиции подтверждает ее германское (северное) происхождение — размещение фигур заказчиков полотна. Эти образы являются собой отдельное произведение — мастерски выполненный с натуры портрет членов знаменитой семьи.

В период с 1526 по 1528 г. Гольбейн совершил путешествие по Англии. В стране туманов и дождей художник знакомится с Томасом Мором, который вводит знаменитого живописца в круг английской интеллигенции. Находясь в Лондоне, Гольбейн создает несколько произведений, среди которых особый интерес вызывает портреты. В их числе — большая, так и оставшаяся незавершенной картина, изображающая семью Томаса Мора, а также портреты самого Мора и немецкого астронома Кратцера.

В 1528 г. Гольбейн возвращается в родной город. Однако протекавшая в период с 1528 по 1529 г. волна Религиозных войн и иконоборчества заставила художника вскоре покинуть Базель. За это время (с 1528 по 1532 г.) Гольбейн создает еще несколько произведений. Среди них большой портрет жены с детьми (1528–1529) и цикл из 91 иллюстрации на библейские сюжеты, представляющий собой гравюры на дереве. Библейские сюжеты здесь также

переосмыслены художником. Картины предназначены не для того, чтобы демонстрировать святость духа. Композиции, созданные Гольбейном, носят скорее дидактический, наставительный характер и прославляют высокую мораль.

В 1532 г. художник навсегда покидает родной Базель и поселяется в Англии. Последние годы жизни мастер посвящает созданию портретов. Среди них особое место занимает ряд портретов, изображающих немецких купцов, с которыми общался живописец в первый период своего пребывания в Лондоне. Так, до наших дней сохранился портрет знаменитого в то время немецкого купца Георга Гисце, написанный почти сразу же по приезде в столицу туманного Альбиона, в 1532 г. Художник пишет здесь молодого человека, удачливого торговца, поместив его в привычную обстановку лондонской конторы. Гольбейн является замечательным мастером цветового решения. Он использует смелые сочетания ярких, насыщенных красок: черной, зеленой, красной, желтой. Предметы, окружающие главного героя, переданы реалистично и детально: на картине подробно выписана каждая ниточка полотна, покрывающего стол, каждый лепесток цветов, стоящих в красивой стеклянной вазе.

Среди других работ Гольбейна, созданных в этот период, наиболее интересны «Портрет французских посланников» (1533), «Портрет королевского сокольничего Роберта Чизмена» (1533), «Портрет Шарля Моретта» (1534–1535). Последний явился вершиной творчества мастера в жанре портрета. Зритель видит перед собой представителя высших аристократических кругов. Вот почему художник поместил его в богато обставленную комнату и облачил в дорогие одежды. Для раскрытия образа Гольбейн использует сочные, яркие краски: насыщенно-зеленый фон картины, черный костюм и белоснежная рубашка героя.



Ганс Гольбейн Младший. Портрет Шарля Моретта. 1534–1535 гг.

С 1535 г. в творчестве знаменитого художника намечается кризис. Связано это с тем, что Гольбейн поступает на службу к английскому королю Генриху VIII и становится придворным живописцем. Его талант с этого времени оказывается полностью подчиненным капризам и желаниям знати. Поздние его произведения отличаются излишней детализацией мелких элементов и тщательностью исполнения. С другой стороны, главные образы (в сравнении с созданными ранее) менее выразительны и индивидуальны. Наиболее показательными для данного периода творчества художника являются такие работы, как «Портрет королевы Джен Сеймур» (1536), «Портрет Христины Датской» (1538), «Портрет Эдуарда, принца Уэльского» (1538–1539), «Портрет Генриха VIII» (1539–1540).

Более совершенными, во всей полноте раскрывающими талант художника произведениями являются графические портреты Гольбейна, в которых он предстает истинным мастером изобразительного искусства.

Ганс Гольбейн Младший скончался в Лондоне осенью 1543 г. Талантливый немецкий живописец внес неоценимый вклад в развитие живописи Германии. Его творчество оказало огромное влияние на становление и развитие портретного жанра не только на родине художника, но и в других странах Западной Европы.

Живопись Франции

Эпоха Возрождения стала знаменательным этапом в развитии французской культуры. В это время в стране бурно развиваются буржуазные отношения и укрепляется монархическая власть. Религиозная идеология Средневековья постепенно оттесняется на задний план гуманистическим мировоззрением. Большую роль в культурной жизни Франции начинает играть светское искусство. Реализм французского искусства, связь с научными знаниями, обращение к идеям и образам античности сближают его с итальянским. В то же время Возрождение во Франции имеет своеобразие, в котором ренессансный гуманизм соединяется с элементами трагичности, рожденной противоречиями сложившейся в стране ситуации.

В результате множества поражений Франции в ходе Столетней войны с Англией, длившейся с 1337 по 1453 г., в стране царил феодальная анархия. Крестьянство, задавленное непосильными налогами и бесчинствами оккупантов, поднималось на борьбу

со своими угнетателями. С особой силой освободительное движение разгорелось в тот момент, когда английские войска, захватившие север Франции, направились к Орлеану. Патриотические настроения вылились в выступление французских крестьян и рыцарей под предводительством Жанны д'Арк против английских войск. Восставшие одержали несколько блестящих побед. Движение не остановилось даже тогда, когда Жанна д'Арк была захвачена в плен и при молчаливом согласии французского короля Карла VII сожжена церковниками на костре.

В результате длительной борьбы народа с иноземными захватчиками Франция была освобождена. Монархия использовала эту победу в собственных целях, положение же народа-победителя оставалось по-прежнему тяжелым.

Во второй половине XV в. благодаря усилиям Людовика XI Франция стала политически единой. Развивалась экономика страны, совершенствовались наука и образование, налаживались торговые связи с другими государствами и особенно с Италией, из которой во Францию проникала культура. В 1470 г. в Париже была открыта типография, в которой наряду с другими книгами стали печатать труды итальянских гуманистов.

Развивается искусство книжной миниатюры, в которой мистико-религиозные образы сменились реалистичными представлениями об окружающем мире. При дворе герцога Бургундского работают уже упоминавшиеся выше талантливые художники — братья Лимбург. В Бургундии творили знаменитые нидерландские мастера (живописцы братья ван Эйк, скульптор Слютер), поэтому в этой провинции в искусстве французских мастеров заметно влияние нидерландского Возрождения, в то время как в других провинциях, например в Провансе, усилилось влияние итальянского Ренессанса.

Одним из крупнейших представителей французского Возрождения был работавший в Провансе художник Ангерран Шаронтон, писавший монументальные и сложные по композиционному построению полотна, в которых, несмотря на религиозную тематику, ярко выразился интерес к человеку и окружающей его действительности («Мадонна милосердия», «Коронование Марии», 1453). Хотя картины Шаронтоня отличались декоративностью (утонченные линии, соединяющиеся в причудливый орнамент, симметричность композиции), но важное место в них занимали детально выписанные бытовые сцены, пейзаж, человеческие фигуры. На ли-

цах святых и Марии зритель может прочесть чувства и мысли, владеющие ими, узнать многое о характере героев.

Такой же интерес к пейзажу, к тщательной передаче всех деталей композиции отличает алтарные работы другого художника из Прованса — Никола Фромана («Воскрешение Лазаря», «Неопалимая купина», 1476).

Черты нового во французском искусстве особенно ярко проявились в творчестве художников луарской школы, работавших в центральной части Франции (в долине реки Луары). Многие представители этой школы жили в городе Туре, в котором в XV в. находилась резиденция французского короля. Жителем Тура был один из самых значительных живописцев этой эпохи Жан Фуке.

Жан Фуке

Жан Фуке родился около 1420 г. в Туре в семье священника. Живописи учился в Париже и, возможно, в Нанте. Работал в Туре придворным художником короля Карла VII, затем Людовика XI. Имел большую мастерскую, в которой выполнялись заказы королевского двора.

Несколько лет Фуке прожил в Италии, в Риме, где познакомился с творчеством итальянских мастеров. Но, несмотря на то что в его работах, особенно ранних, заметно влияние итальянского и нидерландского искусства, художник быстро выработал свой собственный, неповторимый стиль.

Ярче всего искусство Фуке проявилось в портретном жанре. Созданные художником портреты Карла VII и его министров реалистичны и правдивы, в них нет ни лести, ни идеализации. Хотя манера исполнения этих работ во многом напоминает картины нидерландских живописцев, портреты Фуке более монументальны и значительны.

Чаще всего Фуке изображал свои модели в минуты молитвы, поэтому герои его произведений кажутся погруженными в собственные мысли, они как будто не замечают ни того, что происходит вокруг них, ни зрителей. Его портреты не отличаются парадной пышностью и роскошью аксессуаров, образы на них обыденны, прозаичны и по-готически статичны.

На портрете Карла VII (ок. 1445) есть надпись: «Победоноснейший король Франции». Но Фуке изобразил короля так достоверно и правдиво, что на его победоносность нет совершенно никаких указаний: на картине представлен хилый и некрасивый человек,

в облике которого нет ничего героического. Зритель видит перед собой пресыщенного жизнью и уставшего от развлечений эгоиста с маленькими глазками, крупным носом и мясистыми губами.

Так же правдив и даже беспощаден портрет одного из самых влиятельных придворных короля — Жювенеля дез Юрзена (ок. 1460). На картине изображен тучный человек с оплывшим лицом и самодовольным взглядом. Реалистичен и портрет Людовика XI. Художник не стремился хоть как-то приукрасить свои модели, он изображал их точно такими, какими они были в жизни. Это подтверждают многочисленные карандашные рисунки, предшествовавшие живописным портретам.

Шедевром Фуке стал написанный около 1450 г. диптих, на одной части которого изображен Этьен Шевалье со св. Стефаном, а на другой — Мадонна с младенцем Иисусом. Мария поражает своим изяществом и спокойной красотой. Бледные тела Мадонны и младенца, серо-голубое платье и горностаевая мантия Марии резко контрастируют с ярко-красными фигурками маленьких ангелов, окруживших трон. Четкие линии, лаконичный и строгий колорит картины придают изображению торжественность и выразительность.

Такой же строгой ясностью и внутренней глубиной отличаются образы второй части диптиха. Его герои задумчивы и спокойны, в их обликах отражаются яркие черты характеров. Свободно и просто стоит Стефан, изображенный как реальный человек, а не святой. Его рука покровительственно лежит на плече немного скованного Этьена Шевалье, который представлен художником в момент молитвы. Шевалье — немолодой человек с лицом, изрезанным морщинами, крючковатым носом и строгим взглядом маленьких глаз. Вероятно, именно так он выглядел и в жизни. Как и картина с Мадонной, эта часть диптиха отличается цельностью



Жан Фуке. Мадонна с младенцем.
Ок. 1450 г.

композиции, насыщенностью и звучностью колорита, основанного на красных, золотистых и лиловых оттенках.

Многие исследователи считают Фуке автором портретов молодого человека в черном (1456) и неизвестного мужчины со стаканом вина — настолько манера исполнения этих работ напоминает его стиль.

Большое место в творчестве Фуке занимают миниатюры. Эти произведения художника очень похожи на работы братьев Лимбург, но отличаются большей реалистичностью в изображении окружающего мира.

Фуке создал чудесные иллюстрации к «Большим французским хроникам» (конец 1450-х), Часослову Этьена Шевалье (1452-1460), «Новеллам» Боккаччо (ок. 1460), «Иудейским древностям» Иосифа Флавия (ок. 1470). В миниатюрах, изображающих религиозные, античные сцены или итальянскую жизнь, угадываются современные художнику французские города с тихими улицами и большими площадями, луга, холмы, речные берега прекрасной родины живописца, замечательные архитектурные памятники Франции, среди которых собор Парижской Богоматери, Сен-Шапель.

В миниатюрах почти всегда присутствуют человеческие фигуры. Фуке любил изображать сцены крестьянской, городской и придворной жизни, эпизоды сражений недавно закончившейся войны. На некоторых миниатюрах можно увидеть портреты современников художника («Представление Этьена Шевалье Богоматери»).

Фуке — талантливый хроникер, его произведения удивительно точно, подробно и правдиво описывают исторические события. Такова миниатюра «Суд над герцогом Алансонским в 1458 г.», представляющая на одном листе более двухсот персонажей. Несмотря на огромное количество фигур, изображение не сливается, а композиция остается четкой и ясной. Особенно живыми и естественными кажутся герои на первом плане — горожане, пришедшие поглазеть на судилище, стражники, сдерживающие напор толпы. Очень удачно цветовое решение: центральную часть композиции выделяет синий фон ковра, которым покрыто место судилища. Другие ковры с красивым орнаментом, шпалеры и растения подчеркивают выразительность миниатюры и придают ей особую красоту.

Работы Фуке свидетельствуют об умении их автора мастерски передать пространство. Например, его миниатюра «Св. Мартин» (Часослов Этьена Шевалье) настолько точно и достоверно

ображает мост, набережную, дома и мосты, что по ней легко восстановить облик Парижа времен правления Карла VII.

Многие миниатюры Фуке отличаются тонким лиризмом, который создается благодаря поэтичному и спокойному пейзажу (лист «Давид узнает о смерти Саула» из «Иудейских древностей»).

Умер Фуке в период между 1477–1481 гг. Очень популярный при жизни, художник был быстро забыт соотечественниками. Его искусство получило достойную оценку лишь спустя многие годы, в конце XIX в.

Одним из самых известных художников конца XV в. был Жан Клуэ Старший, известный также как Мастер из Мулена. До 1475 г. он работал в Брюсселе, а затем переселился в Мулен. Около 1498–1499 гг. Жан Клуэ Старший исполнил свою самую значительную работу – триптих для Муленского собора, на центральной створке которого представлена сцена «Богоматерь во славе», а на боковых – портреты заказчиков со святыми-покровителями.

В центральной части изображена Мадонна с младенцем, над головой которой ангелы держат корону. Вероятно, Клуэ моделью для образа Марии художнику послужила французская девушка, хрупкая и миловидная. В то же время отвлеченность авторского замысла, декоративные эффекты (концентрические круги вокруг Марии, ангелы, образующие гирлянду по краям полотна) придают произведению некоторое сходство с готическим искусством.

Большой интерес представляют прекрасные пейзажи, которые Жан Клуэ Старший помещает в композиции с религиозной тематикой. Рядом с фигурами святых в этих произведениях соседствуют портретные изображения заказчиков. Например, в полотне «Рождество» (1480) справа от Марии можно увидеть молитвенно сложившего руки канцлера Ролена.

Во второй половине XV в. во Франции работали также Симон Мармион, исполнивший ряд алтарных композиций и миниатюр, среди которых самая известная его работа – иллюстрации к «Большим французским хроникам», и Жан Бурдишон, портретист и миниатюрист, создавший замечательные миниатюры к Часослову Анны Бретонской.

Крупнейшим художником этого времени был Жан Перреаль, возглавлявший лионскую школу живописи. Он был не только художником, но и писателем, архитектором, математиком. Слава о нем вышла за пределы Франции и распространилась в Англии,

Германии, Италии. Перреаль служил у короля Карла VIII и Франциска I, в Лионе занимал должность эксперта по строительству. Сохранился ряд его портретных работ, среди которых портрет Марии Тюдор (1514), Людовика XII, Карла VIII. Одна из лучших работ Перреаля – очаровательная и поэтичная «Девушка с цветком». Интересны также его росписи собора в Пжи, на которых вместе с религиозными и античными образами художник поместил портреты французских гуманистов, среди них выделяется изображение Эразма Роттердамского.

В начале XVI в. Франция представляла собой самое большое (по площади и количеству населения) государство в Западной Европе. К этому времени было несколько облегчено положение крестьян, появились первые капиталистические формы производства. Но французская буржуазия еще не достигла того уровня, чтобы занять властные позиции в стране, как это было в итальянских городах в XIV–XV вв.

Эта эпоха ознаменовалась не только преобразованиями в сфере экономики и политики Франции, но и широким распространением ренессансных гуманистических идей, которые наиболее полно были представлены в литературе, в сочинениях Ронсара, Рабле, Монтеня, Дю Белле. Монтень, например, считал искусство главным средством воспитания человека.

Как и в Германии, развитие искусства было тесно связано с реформационным движением, направленным против католической церкви. В этом движении приняли участие крестьяне, недовольные своим положением, а также городские низы и буржуазия. После долгой борьбы оно было подавлено, католицизм сохранил свои позиции. Хотя Реформация лишь в некоторой мере оказала влияние на искусство, ее идеи проникли в среду художников-гуманистов. Протестантами были многие французские живописцы и скульпторы.

Центрами ренессансной культуры были такие города, как Париж, Фонтенбло, Тур, Пуатье, Бурж, Лион. Большую роль в распространении ренессансных идей сыграл король Франциск I, приглашавший к своему двору французских художников, поэтов, ученых. Несколько лет при королевском дворе работали Леонардо да Винчи и Андреа дель Сарто. Вокруг сестры Франциска, Маргариты Наваррской, занимавшейся литературной деятельностью, объединились поэты и писатели-гуманисты, пропагандиро-

вавшие новые взгляды на искусство и мироустройство. В 1530-е гг. в Фонтенбло основали школу светской живописи итальянские маньеристы, что оказало значительное влияние на развитие французского изобразительного искусства.

Важное место в живописи Франции первой половины XVI в. занимало искусство приглашенных из Италии для росписи королевского дворца в Фонтенбло художников Джованни Баттиста Россо, Никколо дель Аббате и Франческо Приматиччо. Центральное место в их фресках занимали мифологические, аллегорические и исторические сюжеты, включавшие в себя изображения обнаженных женских фигур, которые не встречались в живописи французских мастеров этого времени. Изысканное и изящное, хотя и несколько манерное искусство итальянцев оказало большое влияние на многих французских художников, которые дали начало направлению, названному школой Фонтенбло.

Большой интерес представляет портретное искусство этого периода. Французские портретисты продолжили лучшие традиции мастеров XV в., и прежде всего Жана Фуке и Жана Клуэ Старшего.

Портреты были широко распространены не только при дворе, карандашные изображения выполняли роль современных фотографий во многих французских семьях. Эти рисунки нередко отличались виртуозностью исполнения и достоверностью в передаче черт человеческого характера.

Карандашные портреты пользовались популярностью в других странах Европы, например, в Германии и Нидерландах, но там они играли роль наброска, предшествовавшего живописному портрету, а во Франции такие работы стали самостоятельным жанром.

Крупнейшим французским портретистом этой эпохи был Жан Клуэ Младший.

Жан Клуэ Младший

Жан Клуэ Младший, сын Жана Клуэ Старшего, родился ок. 1485 г. Отец и стал его первым учителем живописи. Сведений о жизни художника сохранилось немного, известно лишь, что с 1516 г. Жан Клуэ Младший работал в Туре, а с 1529 г. — в Париже, где он занимал должность придворного художника.

Портреты Жана Клуэ Младшего удивительно достоверны и правдивы. Таковы карандашные изображения придворных: Дианы Пуатье, Гильома Гуфьера, Анны Монморанси. Некоторых спод-

вижников короля художник рисовал неоднократно: до наших дней дошло три портрета участника битвы при Мариньяно Гайо де Жenuйака, выполненных в 1516, 1525 и 1526 гг., два портрета маршала Бриссака, относящихся к 1531 и 1537 гг. Один из лучших его карандашных портретов – изображение графа д'Этана (ок. 1519), в котором заметно стремление мастера проникнуть в глубину внутреннего мира человека. Замечателен и портрет Эразма Роттердамского (1520), удивительно жизненный и одухотворенный.

Жан Клуэ Младший прекрасно владел не только карандашом, но и кистью. Это доказывают немногочисленные полотна, дошедшие до наших дней. Среди них – портрет дофина Франциска (ок. 1519), герцога Клода Гиза (ок. 1525), Луи де Клева (1530).

Несколько идеализированы образы на отличающихся торжественностью парадных портретах маленькой Шарлотты Французской (ок. 1520) и Франциска I на коне (1540).

Большой интерес представляют интимный портрет мадам Канпель (ок. 1523), изображающий чувственно красивую женщину с лукавой улыбкой на нежных губах, и простой и строгий портрет неизвестного с томиком Петрарки в руке.

Некоторые исследователи считают, что кисти Жана Клуэ Младшего принадлежит портрет Франциска I, в настоящее время хранящийся в Лувре.

Эту версию подтверждает рисунок, исполненный художником, хотя возможно, что он послужил образцом кому-то из учеников Жана Клуэ Младшего (например, его сыну Франсуа Клуэ) для создания живописного портрета короля.

В луврском портрете Франциска I соединились торжественность, декоративность и стремление отразить индивидуальные черты модели – короля-рыцаря, как называли Франциска современники. Великолепие фона и богатого одеяния



Жан Клуэ Младший.
Портрет Франциска I

короля, блеск аксессуаров — все это придает картине парадность, но не затмевает ту разнообразную гамму человеческих чувств и черт характера, которую можно прочесть во взгляде Франсиска: коварство, тщеславие, честолюбие, храбрость. В портрете проявилась наблюдательность живописца, его умение точно и правдиво подметить то неповторимое, что отличает одного человека от другого.

Жан Клуэ Младший умер в 1541 г. Его творчество (особенно рисунки) оказало большое влияние на многочисленных учеников и последователей, среди которых едва ли не самым талантливым был его сын Франсуа Клуэ, которого Ронсар в своей «Элегии к Жане» (Жане современники именовали всех представителей семьи Клуэ) назвал «честью нашей Франции».

Франсуа Клуэ

Франсуа Клуэ родился около 1516 г. в Туре. Учился у своего отца, Жана Клуэ Младшего, помогал ему в выполнении заказов. После смерти отца унаследовал его должность придворного живописца короля.

Хотя в творчестве Франсуа Клуэ заметно влияние Жана Клуэ Младшего, а также итальянских мастеров, его художественный стиль отличается самобытностью и яркой индивидуальностью.

Одна из лучших работ Франсуа Клуэ — картина «Купающаяся женщина» (ок. 1571), которая по манере исполнения немного напоминает живопись школы Фонтенбло. В то же время, в отличие от мифологических композиций этой школы, она тяготеет к портретному жанру. Некоторые искусствоведы полагают, что на картине изображена Диана Пуатье, другие же считают, что это возлюбленная Карла IX, Мария Туше. В композиции присутствуют элементы жанровости: на картине изображена женщина в ванне, возле которой стоит ребенок и кормилица с младенцем на руках; на заднем плане — служанка, греющая воду для купания. В то же время благодаря особому композиционному построению и явной портретности в трактовке образа молодой женщины, глядящей на зрителя с холодной улыбкой блестящей светской дамы, полотно не производит впечатления обычной бытовой сцены.

Замечательное мастерство Франсуа Клуэ проявилось в его портретных работах. Его ранние портреты во многом напоминают произведения отца, Жана Клуэ Младшего. В более зрелых рабо-

тах чувствуется оригинальная манера французского мастера. Хотя в большинстве своем эти портреты отличаются парадностью и торжественностью, блеск аксессуаров и роскошь костюмов и драпировок не мешают художнику представить зрителю ярко индивидуальные характеристики своих моделей.

Сохранилось несколько портретов Карла IX, исполненных Франсуа Клуэ. На раннем карандашном портрете 1559 г. художник изобразил самодовольного подростка, важно взирающего на зрителя. Рисунок 1561 г. представляет замкнутого, немного скованного юношу, одетого в парадный костюм. Живописный портрет, исполненный в 1566 г., показывает зрителю Карла IX в полный рост. В хрупкой фигуре и бледном лице художник подметил главные черты его характера: нерешительность, безволие, раздражительность, эгоистичное упрямство.

Одним из самых замечательных произведений французского искусства XVI в. стал живописный портрет Елизаветы Австрийской, написанный Франсуа Клуэ около 1571 г. На картине изображена молодая женщина в великолепном платье, украшенном сверкающими драгоценностями. Ее прекрасное лицо обращено к зрителю, а выразительные темные глаза смотрят настороженно и недоверчиво. Богатство и гармоничность колорита делают полотно

поистине шедевром французской живописи.

В иной манере написан интимный портрет, на котором Франсуа Клуэ изобразил своего друга, аптекаря Пьера Кюта (1562). Художник поместил героя в привычную для него обстановку кабинета, возле стола, на котором лежит гербарий. По сравнению с предыдущей работой картину отличает более сдержанная цветовая гамма, построенная на сочетании золотистых, зеленых и черных оттенков.



Франсуа Клуэ. Портрет Елизаветы Австрийской. Ок. 1571 г.

Большой интерес представляют карандашные портреты Франсуа Клуэ, среди которых выделяется портрет Жанны д'Альбре, представляющий изящную юную девушку, во взгляде которой зритель может предположить сильный и решительный характер.

В период с 1550 по 1560-е гг. Франсуа Клуэ создает множество графических портретов, среди которых прекрасные рисунки, изображающие маленького Франциска II, живую и очаровательную девочку Маргариту Валуа, Марию Стюарт, Гаспара Колиньи, Генриха II. Хотя некоторые образы не-

сколько идеализированы, главной чертой портретов остается их реалистичность и правдивость. Художник использует разнообразную технику: сангину, акварель, мелкий и легкий штрих.

Франсуа Клуэ скончался в 1572 г. в Париже. Его искусство оказало большое влияние на современных ему художников и графиков, а также французских мастеров следующих поколений.

Прекрасным портретистом был работавший в Лионе Корнель де Лион, писавший тонкие и одухотворенные женские образы («Портрет Беатриче Пачеко», 1545; «Портрет королевы Клод»), отличающиеся почти миниатюрным исполнением и тонкими лесировками и звучной цветовой гаммой.

Простые и искренние детские и мужские портреты Корнеля де Лиона характеризуются умением раскрыть глубину внутреннего мира модели, правдивостью и естественностью поз и жестов («Портрет мальчика», «Портрет неизвестного с черной бородой»).

С середины XVI в. во Франции работали талантливые мастера карандашного портрета: Б. Фулон, Ф. Кенель, Ж. Декур, продолживший традиции знаменитого Франсуа Клуэ. Превосходными портретистами, работавшими в графической технике, были братья Этьен и Пьер Джомустье.



Франсуа Клуэ. Купающаяся женщина. Ок. 1571 г.

Эпоха Возрождения подошла к концу. Наступил XVII в., ставший новым этапом в истории западноевропейского искусства. Укреплялись национальные государства Европы, на смену умирающему феодальному строю шел капитализм. Нарастало недовольство народных масс своим положением. К политической власти рвалась крепнущая буржуазия. В странах с развитой промышленностью и торговлей (Англия и Голландия) буржуазные революции завершились победой нового общественного строя. Борьба с феодализмом была направлена и против католической церкви, стоявшей во главе реакционных сил.

В эту сложную эпоху складывалась новая культура, давшая миру великих ученых — Галилея, Лейбница, Ньютона, философов — Бэкона, Спинозу, Декарта, писателей — Шекспира, Сервантеса, Мольера.

Развивалось и изобразительное искусство, высшие достижения которого связаны главным образом с такими странами, как Италия, Испания, Голландия, Фландрия и Франция.

Главным стилевым направлением в искусстве этой эпохи стало барокко, родившееся в Италии в конце XVI в. Название «барокко» буквально означает «странный», «причудливый». Именно эти эпитеты удивительно соответствуют особенностям нового стиля, сохранявшего свою популярность в искусстве Западной Европы до середины XVIII в. Барокко свойственны такие черты, как страстность и яркость чувств, взволнованность, доходящая до преувеличения, парадная торжественность и пышность.

Правители и католическая церковь стремились использовать его в своих интересах, пропагандируя с помощью искусства свою силу и мощь и укрепляя в народе веру. Именно поэтому искусство барокко было наиболее развито в странах с католической религией.

В то же время в этом стиле выразились и прогрессивные представления о многообразии и изменчивости мира, а человек предстает как сложная личность со своим миром глубоких чувств и переживаний.

Живопись в искусстве барокко занимала особое место. В ней эпоху появились новые жанры и темы. Теперь художники исполь-

зовали для своих произведений не только религиозные и мифологические мотивы, но и темы, связанные с реальностями окружающей жизни.

Некоторые исследователи разделяют живопись барокко на три части в зависимости от того, кто был ее заказчиком: церковную, придворную, буржуазную. Церковная живопись характерна для Испании, придворная свойственна Фландрии, а буржуазная — Голландии, которая в то время имела наиболее прогрессивный общественный строй.

Мастера барокко использовали в своих произведениях в основном теплые оттенки и плавные цветовые переходы, умело применяли светотеневые эффекты и контрасты светлых и темных тонов. Их картины отличаются напряженным драматизмом; позы героев неустойчивы, жесты и движения резки и преувеличенно выразительны. Возведенные к небу очи святых и мучеников, невероятно изогнутые тела персонажей в мифологических композициях должны были усилить впечатление от изображенного на полотне и заставить зрителя сопереживать героям.

Живопись Италии

В Италии, на родине барокко, в XVII в. переживала расцвет фресковая живопись. Большой известностью пользовалась семья художников Карраччи, создавших множество стенных росписей на античные мотивы в Риме и Болонье. Лодовико Карраччи и его двоюродные братья Аннибале и Агостино Карраччи основали в 1585 г. в Болонье мастерскую-академию, где проводили обучение молодых художников по собственной программе, которая была направлена на создание монументально-торжественного искусства. Среди учеников академии особо выделялись Гвидо Рени и Доменикино, работавшие в Риме в начале XVII в.

Микеланджело да Караваджо

Значительное место в итальянской живописи рубежа XVI–XVII вв. занимает творчество Микеланджело да Караваджо. Родился в 1573 г. в Ломбардии. Художественное образование получил в Милане. Поселился в Риме в начале 1590-х гг. Живописец пользовался покровительством кардинала дель Монте. В 1606 г. во время игры в мяч Караваджо поссорился с одним из участников развлечения и убил его на дуэли. Скрываясь от правительства, художник вы-

нужден бежать в Неаполь, а затем — на остров Мальта. После ссоры с одним из представителей местной знати ему пришлось уехать на Сицилию. В 1608–1609 гг. Караваджо скрывался от наемных убийц в Сицилии и Южной Италии. В Неаполе художнику не удалось избежать нападения, во время которого он был ранен. В 1610 г. Караваджо отправился по морю в Рим, надеясь на прощение Папы, но, не добравшись до конечного пункта, ограбленный перевозчиками, умер от малярии.

Бунтарский дух Караваджо проявился и в его творчестве. Стремившийся к правде, художник в религиозных и мифологических композициях изображает людей из простонародья. Таковы герои его ранних работ («Маленький больной Вакх», ок. 1591; «Вакх», 1592–1593), в которых слащаво-красивые герои академического искусства уступают место образам простых итальянцев с характерными чертами лица (миндалевидный разрез глаз, полные губы, темные шелковистые кудри). Реальность персонажей подчеркивается деталями натюрморта: цветами, фруктами, музыкальными инструментами. Интерес к натюрморту заметен во многих работах Караваджо. В 1596 г. художник исполнил одну из первых в истории европейской живописи композиций в этом жанре — «Корзину с фруктами».

Стремясь к достоверности, Караваджо всегда изображает в своих произведениях реальную жизнь, какой бы грубой и беспощадной она ни была («Жертвоприношение Авраама», 1594–1596; «Юдифь и Олоферн», 1595–1596). По свидетельствам современников, живописец, приглашенный на выставку античных статуй, остался равнодушен к их холодной красоте и, указав на толпы людей вокруг, сказал, что именно они, простые современники, вдохновляют его. В доказательство своих слов художник остановил проходившую мимо цыганку и написал ее предсказывающей судьбу молодому человеку. Так появилась знаменитая «Гадалка» (1595).

Своих героев Караваджо ищет на улицах, в маленьких тавернах, в богемной среде. Он пишет игроков, музыкантов («Игроки», 1594–1595; «Лютнист», 1595).

В зрелые годы Караваджо обращается к монументальному искусству. События Священной истории для церквей Сан-Луиджи деи Франчези и Санта-Мария дель Пополо он изображает так же реалистично и правдиво, как и жанровые сцены. Заказчики были



Микеланджело да Караваджо. Лютнист. 1595 г.

недовольны этим: полотно «Апостол Матфей с ангелом» церковь не приняла, т. к. внешность святого показалась ей грубой и неприличной. Художнику пришлось писать другую картину.

Настоящими шедеврами стали две монументальные композиции Караваджо: «Положение во гроб» (1602) и «Успение Марии» (1605–1606). Последнее произведение из-за реалистичности изображения смерти Богородицы было отвергнуто заказчиком – римской церковью Санта-Мария делла Скала. Художник трактует тему вознесения Марии как простую жизненную драму: смерть обычной женщины оплакивают ее родные и близкие.

Картина «Положение во гроб» отмечена глубоким трагизмом, но в то же время ее отличают сдержанность и правдивость, нет в ней преувеличенной экспрессии и экзальтации, свойственных живописи многих художников эпохи барокко. Изображая мертвого Христа и скорбно застывших вокруг него людей, художник стремится передать идею героической смерти и делает это убедительно и реалистично.

Жизненные невзгоды и постоянные столкновения с церковью приводят к усилению трагического звучания в произведениях Караваджо последних лет жизни («Бичевание Христа», 1607; «Семь деяний милосердия», 1607).

Большое внимание итальянский мастер уделяет передаче освещения: действие в его произведениях происходит обычно в полутьме, сноп света, идущий из глубины, пересекает пространство полотна (т. н. подвальное освещение). Многие художники XVII в. использовали в своих работах этот прием, придающий драматизм изображению.

Творчество Караваджо оказало большое влияние не только на итальянских, но и на иностранных художников, работавших в Риме. Последователи живописца распространили его манеру, получившую название «караваджизм», по другим европейским странам.

Большинство итальянских караваджистов не достигли вершины славы великого мастера. Среди них можно выделить работавших в первой половине XVII в. Бартоломео Манфреди, Орацио Джентилески, Джованни Серодине, Джованни Баттисту Караччолло по прозвищу Баттистелло. В начале своего творческого пути караваджизмом увлекались Рубенс, Рембрандт, Вермер, Веласкес, Рибера.

Большой популярностью в XVII в. в Неаполе пользовался Сальватор Роза, чье имя связывают с появлением в живописи романтического пейзажа.

Сальватор Роза

В 1615 г. в доме землемера и архитектора Витантонио Розы в небольшом городке Аренелла близ Неаполя родился мальчик. Назвали его Сальватором. Из окон ветхой усадьбы Казаччио открывался чудесный вид на Неаполь и вулкан Везувий. Вокруг селения было немало местечек, очаровывавших своей красотой: высокая скала Сан-Эльмо, крепость Борго ди Аренелла, возведенная во времена правления Карла V, холмы Вомеро и Позилиппо, остров Капри, побережье Неаполитанского залива с прозрачно-голубыми водами. Все эти образы позднее найдут полное отражение в картинах Сальватора Розы. С ранних лет будущий художник на маленьких клочках бумаги пробовал запечатлеть взволновавшие его картины природы.

Заметив в сыне стремление к знаниям, науке и искусству, родители решили определить его в иезуитскую коллегию конгрегации Сомаска, расположенную в Неаполе. Там Сальватор Роза получил разностороннее образование: занимался классической литературой, изучал грамматику, риторику, логику. Кроме всего прочего, получил музыкальное образование, научился играть на арфе, флейте, гитаре и даже пробовал сочинять небольшие музыкальные произведения (известны написанные им серенады-донцеллы). Некоторые серенады пользовались такой огромной популярностью у неаполитанцев, что те распевали их и днем, и ночью под окнами своих возлюбленных.

Спустя некоторое время Сальватор Роза оставляет коллегию и возвращается в родной городок Аренеллу, где знакомится с местным художником Франческо Фраканцано, бывшим учеником пользовавшегося в те дни необычайно большой популярностью испанского мастера живописи Хусепе Риберы. Увидев картины Франческо, Сальватор делает несколько копий с них, за что и заслуживает похвалу от Фраканцано, сумевшего разглядеть в юноше талант настоящего художника и посоветовавшего ему всерьез заняться живописью.

Начиная с этого момента Роза много рисует. В поисках новых образов он отправляется путешествовать по Абруцким горам. В это время появляются пейзажи с изображениями долин Монте-Саркио с потухшим вулканом, гротов Палиньяно, пещеры Отранто, а также развалин древних городов Канузии и Брундизии, руин арки и амфитеатра Беневенто.

Там же, в Абруцких горах и Калабрии, молодой художник встретил бродяг-разбойников, среди которых находились и те, кто был изгнан из общества «добропорядочных» людей за свободолюбивые, смелые мысли. Обличье этих бандитов настолько сильно потрясло Сальватора, что он решил запечатлеть их в своем альбоме. Их образы были использованы затем в поздних композициях уже зрелого мастера (здесь уместно вспомнить гравюру из сюиты «Каприччи», где показано пленение юноши разбойниками во главе с атаманшей), а также нашли свое отражение в картинах, изображающих батальные сцены.

Путешествие было плодотворным и значимым для развития пейзажного творчества молодого живописца. Во время странствий он делал множество зарисовок с видами итальянской природы. Перенесенные затем на картины, эти ландшафты необычайно

реалистичны, живы, естественны. Создается впечатление, будто бы природа лишь заснула на какой-то миг. Кажется, через секунду все оживет, подует легкий ветерок, заколышутся деревья, забегут птицы. В пейзажах Розы заключена огромная сила, особая экспрессия. Фигуры людей и постройки, являясь частью единого целого, гармонично сочетаются с картинами природы.

Первая выставка Сальватора Розы прошла в Неаполе. Одним из тех, кто заметил и по достоинству оценил работы молодого художника, был знаменитый мастер монументальной живописи Джованни Ланфранко, купивший для себя на выставке несколько пейзажей.

В середине 30-х гг. XVII в. Сальватор Роза переезжает в Рим — столицу мирового изобразительного искусства, где царствуют барокко и классицизм. Именно в Риме Роза знакомится с творчеством таких крупных мастеров живописи, как Микеланджело, Рафаэль, Тициан, Клод Лоррен. Их манера письма во многом повлияла на становление творческого метода и художественно-изобразительной техники Розы. Наиболее заметно это в картинах с морскими пейзажами. Так, «Морской порт» написан в лучших традициях К. Лоррена. Однако молодой художник идет дальше учителя. Его пейзаж — естественный и конкретный: идеальные, скорее даже абстрактные образы Лоррена заменены здесь фигурами обыкновенных рыбаков из Неаполя.

Спустя несколько месяцев Роза, тяжело заболев, покидает пышную и прекрасную столицу Италии. Возвращается обратно лишь в 1639 г. Летом этого года в Риме проводили карнавал, на котором Роза выступил в роли странствующего актера под маской Ковиелло (плебея, не смилившегося со своей судьбой). И если другие Ковиелло изо всех сил старались как можно больше быть похожими на настоящих крестьян, то Роза превосходно обыграл свою маску, сочинив целый спектакль и показав поющего и играющего на гитаре, веселого, не унывающего ни при каких обстоятельствах и жизненных невзгодах молодого человека. Карнавальное действо проходило на Пьяцца Навона. Сальватор Роза с небольшой группой актеров выезжал на повозке, богато украшенной цветами и зелеными ветками. Успех Розы был огромным.

После завершения карнавала все сняли маски. Каково же было удивление окружающих, когда обнаружилось, что под личиной крестьянина скрывался не кто иной, как Сальватор Роза.

После этого Роза решил заняться актерским ремеслом. Недалеко от Порто дель Пополо в одной из пустующих вилл он открывает свой театр. Содержание пьес, ставившихся под руководством Розы, искусствоведам и историкам не известно. Однако существуют факты, говорящие сами за себя: после премьеры спектакля, в котором актеры высмеяли придворный театр под руководством известного в то время архитектора и скульптора Лоренцо Бернини, кто-то нанял убийц для Розы. Они подстерегали его возле дома. К счастью, покушение не состоялось – молодой человек остался жив. Однако в силу этих обстоятельств он вынужден был вновь уехать из Рима.

Ответив на приглашение кардинала Джованни Карло Медичи, Роза отправляется во Флоренцию. Здесь художник создает знаменитый «Автопортрет».

Полотно отличается своеобразием исполнения. Молодой человек, представленный на портрете, кажется несколько угловатым. Однако в нем чувствуются кипучая энергия, необычайная по силе воля и решительность. На картине юноша опирается на доску с надписью на латыни: «Avt tace, Avt Loqver meliora silentio» («Или молчи, или говори то, что лучше молчания»). Эта надпись звучит как сквозная мысль всего художественного произведения и одновременно как кредо молодого человека, изображенного на полотне (а значит, и самого живописца).

Художник мастерски владеет игрой света и тени. Выразительность изображения достигается именно эффектом тени, резко и порой даже неожиданно переходящей в светлые пятна.

Не случайно фигура молодого человека расположена на фоне вечернего неба: образ гордого, независимого юноши в темных одеждах выделяется на светлом фоне, а потому становится ближе и понятнее зрителю.

В том же ключе созданы и известные сатиры Розы, среди



Сальватор Роза. Автопортрет. Ок. 1640 г.

которых особое место занимают «Поэзия», «Музыка», «Зависть», «Война», «Живопись», ставшая своего рода гимном молодого литератора и художника. Здесь автор говорит о том, что живописцы, являясь служителями одной из сестер искусства – художественно-изобразительного творчества, должны хорошо разбираться в истории, этнографии, точных науках. Стиль Розы в поэзии, равно как и в живописи, проявился во всей его полноте. Его стихи энергичны, порывисты, эмоциональны и в некоторых местах чересчур грубы и резки. Они являются своеобразным противопоставлением сложившейся в то время в литературе жеманной и искусственно-театральной манере построения и звучания стихотворных форм.

Во Флоренции Сальватор Роза оставался до 1654 г. Дом его, по воспоминаниям современников, был тем местом, где постоянно собирались самые известные люди: поэт Р. Джамбатисти, живописец и литератор Ф. Бальдинуччи, ученый Э. Торричелли, профессор Пизанского университета Дж. Б. Риччиарди.

Одной из центральных в искусстве барокко была идея «учить зрителя или читателя ненавязчиво, поучать посредством прекрасного». Следуя этому негласному правилу, художники создавали полотна, при взгляде на которые у зрителя возникали совершенно определенные ассоциации, вызывающие в памяти образы литературных героев. И наоборот, по мнению литераторов периода барокко, поэтическое произведение должно быть таким, чтобы по его прочтении перед глазами читателя представляли живописные, яркие и красочные картины.

Почти все художественно-изобразительное творчество Розы основано на созданных им литературных образах. Именно так были написаны многие картины на сказочные сюжеты и полотна с батальными сценами, возникшие после создания сатир «Ведьма» и «Война».

Полотно под названием «Ложь» является хорошей иллюстрацией к стихотворению «С лица снимаю своего румяна я и краски». Заметно здесь и сходство главного героя картины с самим автором. Сальватор Роза демонстрирует прекрасное владение живописной техникой в передаче мимики и жестов. Сюжет построен на эпизоде, в котором два актера ведут беседу за кулисами театра после спектакля. Тон всему произведению задают необычные переходы света в тень и использование красок определенного цвета (темно-коричневый фон, желтоватые одежды актера

символизируют ложь и обман). Особое значение приобретает взгляд одного из актеров, устремленный не на собеседника, а куда-то в сторону. Человек как будто пытается спрятать свои мысли от товарища.

Основную мысль полотна можно определить ставшими своеобразным девизом для искусства барокко словами У. Шекспира, сказавшего, что люди — актеры на театральных подмостках жизни. Главным приемом художественного изображения действительности и человека в театральной постановке является обман. Отсюда и идет в картине Розы связь понятия лжи с образом драматического актера, надевающего во время представления маску.

Мысль о возможности существования сверхчеловека, наделенного многими способностями, ярче всего проявляется у Сальватора Розы в портретах. Таковым является «Мужской портрет» («Портрет бандита»), на котором перед нами предстает человек с острым, пронизывающим, пронизательным взглядом и застывшей на губах язвительной улыбкой. Этот образ нельзя назвать определенно однозначным. Есть в глазах бродяги что-то настораживающее и предупреждающее нас, зрителей, о сильном, решительном и гордом характере этого человека, эмоции которого могут прорваться и выйти наружу в любой момент. Портрет бандита оказывается сложнее открытого и несколько романтично настроенного юноши с полотна «Автопортрет». Двусмысленность в толковании образа возникает за счет особого сочетания и расположения на полотне света и тени. Необычайно яркая выразительность портрета достигается мастерским владением живописной техники и использованием контрастных красок (темная шляпа и светлый фон, белая сорочка и черная шуба).

Искусствоведы утверждают, что «Мужской портрет» — тот же автопортрет. Здесь автор, как профессиональный актер, пробует себя в роли бандита, каждую секунду готового вступить в борьбу со своими врагами. Современники писали, что и здесь (так же, как в «Автопортрете») во многом проявляется характер самого художника — бунтаря с решительным и сильным характером. Герой картины — уже не абстрактный персонаж, а реально существующий человек, в душе которого кипят бурные страсти.

Творчество Сальватора Розы является начальным этапом формирования и развития новой живописной формы — пейзажа-карти-

ны. Произведения, построенные подобным образом, соединяют элементы, реально существующие в обыденной жизни и вымышленные.

Особенно интересна и показательна работа Розы под названием «Пейзаж с мостом», хранящаяся в настоящее время в галерее Питти во Флоренции. На полотне представлен небольшой пейзаж с мостом и сразу же поднимающейся за ним в виде арки высокой скалой. Два путника едут по дороге. Они, видимо, заблудились в незнакомом для них месте. Спрашивают дорогу у какого-то обрванца. Вдали за скалой скрываются две фигуры. Солнце зашло за облако. У моста темно, из-за каждого куста или камня могут напасть на прохожего разбойники, скрывающиеся от правосудия и в одиночку ищущие правду.

Пожалуй, таковым может быть истолкование сюжета картины. Впечатление тревоги, некой двусмысленности создается в ней благодаря мастерскому владению художником техникой сочетания светлых пятен и теней. Солнечный свет, хорошо видный вдали, на заднем плане композиции, постепенно сменяется на полотне тенью, мраком, вызывая у зрителя тягостные ощущения и предчувствие опасности.

Изображенный на картине мост, а также арка-скала, уходящая ввысь, смена света и тени — все придает пейзажу необычайный динамизм, вдыхает в него жизнь.

Современники художника не раз говорили о присутствии и преобладании романтических элементов в творчестве Розы. Есть они и в «Пейзаже с мостом»: светлая, утонувшая в лучах солнца долина и темные, мрачные, полные тревожного ожидания скалы возле моста.

Часто природа оказывается в общей композиции доминантой. Причем этот элемент является значимым для оживления картины и создания определенного настроения и ассоциаций у зрителя. В картине «Испуг» особая выразительность достигается путем слияния человеческих фигур и природы в единое целое. Люди выступают здесь как неотъемлемая часть мира живой природы.

Особое настроение в пейзаже создается контрастом света и тени, в результате чего в картине появляются места, как бы выхваченные из мрака световым лучом. Ощущение беспокойства вызывается также и определенным положением фигур. Разворот

тел, мимика и жесты людей, используемые художником, экспрессивные, густые краски вызывают у зрителя ощущение тревоги и надвигающейся опасности.

В настоящее время это полотно хранится в галерее Питти во Флоренции.

Сальватор Роза является создателем и такого вида пейзажа, как философский. Ярким примером служит знаменитый «Лесной пейзаж с тремя философами». Природа здесь не только задает тон общей композиции, но и выражает чувства, эмоции, душевное состояние трех мужчин, ведущих спор, быть может, о смысле земной жизни и ежедневной человеческой суете. Необычайная экспрессия выражена гнушимися под ветром могучими деревьями, стремительно движущимися вперед тучами, почти полностью закрывшими прозрачное небо, жестикулирующими людьми, пытающимися что-то доказать друг другу. Динамика и особая эмоциональность заданы в картине резкой сменой светлых и темных пятен.

Смелая, подчас даже несколько резковатая, волнующая зрителя манера письма Розы (контраст света и тени, детали пейзажа, яркая экспрессия общей композиции) была позднее продолжена в искусстве художниками-романтиками.

Тем же тревожным и мятежным характером отличаются и почти все натюрморты, созданные Розой. В Италии того времени большой популярностью пользовались картины-натюрморты Паоло Порпора и Джузеппе Рекко. Их полотна привлекали зрителей почти ощутимой реальностью выведенных образов. Создавалось впечатление, будто бы цветы, рыбы, фрукты не нарисованы, а просто перенесены на стену, приклеены к ней, настолько живыми они казались.

Следуя принципу искусства барокко (олитературирование произведений изобразительного искусства), Сальватор Роза создавал натюрморты, полные философского содержания. Постоянными объектами его внимания были древние книги в обветшалых переплетах, разнообразные музыкальные инструменты, нотные сборники, приборы для наблюдений за звездами и почти всегда — череп, символизирующий напрасную суету земной жизни — *Vanitas* (с лат. «суета сует»).

Сальватор Роза считается мастером в изображении батальных сцен. Выписывать битвы он научился в мастерской Аньелло Фальконе (1607–1656). На полотнах Фальконе невозможно найти героев

главных и второстепенных. Все образы составляют единое целое и подчинены одной задаче: созданию реальной картины, передающей без каких-либо преувеличений характер той или иной битвы.

Та же манера свойственна и Розе. Его обращение к теме батальных сцен связано с ведением странами Западной Европы войны, названной позже Тридцатилетней.

Театр военных действий у Сальватора Розы необычайно выразителен и, как правило, располагается до самого горизонта на фоне разрушенных, застывших в молчании архитектурных построек (башен, дворцов, храмов) и прозрачно-голубого неба, местами закрытого еле заметными для глаз белыми облаками. Контраст чистого неба и поля, на котором разворачиваются драматические события с участием обьятых ненавистью друг к другу людей с искаженными от боли или злобы лицами, еще более оттеняет и заостряет вечную для человечества тему бессмысленности и трагизма войны.

И здесь художник выступает как замечательный мастер, в совершенстве владеющий искусством сочетать свет и тень. Лучи света, выхватывая из мрака отдельные человеческие фигуры и лица, делают общую композицию выразительной, необычайно эмоциональной и динамичной.

Одной из самых интересных картин признана «Битва», изображающая сражение между отрядами повстанцев и регулярной испанской армией в период восстания под предводительством Т. Мазаньелло. Существует мнение, что Сальватор Роза участвовал в этом восстании. Предположение возникло в связи с тем, что на полотне, в левом углу, изображен сам художник. Догадка, помимо визуального сравнения, подтверждается еще и надписью на доспехах этого воина: «Saro» (Salvator Rosa).

Однако категорически утверждать участие Розы в восстании искусствоведы все же не могут. По мнению биографов, Сальватор Роза отсутствовал в это время в Неаполе. Он был во Флоренции и оттуда следил за страшными событиями, происходящими в большом городе. Необходимо заметить также, что художник целиком и полностью разделял взгляды повстанцев. И для того, чтобы хоть как-то выразить свое отношение к событиям и восставшим, решил изобразить себя в батальной сцене.

В 1649 г. Сальватор Роза уезжает из Флоренции и отправляется в Рим, где поселяется на Монте Пинчио, находящейся на Пьяцца делла Тринита дель Монте. Из окон дома открывался

замечательный вид на собор Св. Петра и холм Квиринал. По соседству с Розой жили известные в те дни художники Никола Пуссен и Клод Лоррен, а недалеко от дома живописца находилась вилла Медичи.

Со времени появления Сальватора Розы во Флоренции жители улицы Монте Пинчио разделились на два лагеря. Одну группу возглавлял молодой человек аскетичного вида, Никола Пуссен. Другой, в которой были знаменитые музыканты, певцы и поэты, руководил Роза.

Одну из комнат своего дома Сальватор Роза превратил в мастерскую. Стены ее украшали авторские работы живописца. Мастер постоянно работал, создавая полотна различного содержания: на религиозные, мифологические и исторические темы. Его кредо было — постоянная работа, совершенствование техники. Он всем говорил о том, что «звездная болезнь» (как сказали бы сейчас наши современники) может погубить даже самый сильный и яркий талант. А потому, даже после того как к мастеру пришла слава и всеобщее признание, необходимо продолжать работать над собой и своими произведениями.

В поздний период творчества Сальватор Роза часто обращается к библейским и античным сюжетам. Для художника здесь оказывается наиболее важным передать самый дух того времени и его особенности. Мастер старается как бы возродить, вернуть к жизни все то, что существовало задолго до тех, чья жизнь послужила источником возникновения сказочно прекрасных и поучительных историй.

Таковыми являются достаточно известные полотна «Справедливость, спустившаяся к пастухам» (1651), «Одиссей и Навсикая», «Демокрит и Протагор» (1664), «Блудный сын».

Картина «Справедливость, спустившаяся к пастухам» написана по известному сюжету «Метаморфоз» Овидия. На полотне взгляду зрителя предстает богиня Справедливость, дарящая пастухам меч и весы правосудия. Основную мысль полотна можно определить так: истинная справедливость возможна только среди простых людей.

«Одиссей и Навсикая», «Демокрит и Протагор» были написаны Сальватором Розой после приезда из Венеции, где он познакомился с полотнами венецианских живописцев (в том числе и Паоло Веронезе, в лучших традициях которого и созданы названные выше работы).



Сальватор Роза. Морской пейзаж. Фрагмент

В картине «Блудный сын» сюжет, по сравнению с евангельской притчей, оказывается несколько упрощенным и приземленным. Так, герой представлен как простой неаполитанский крестьянин. Нет здесь и пышного окружения: блудный сын обращается к Богу в окружении баранов и коровы. Огромные размеры полотна с изображением несколько видоизмененной сцены вызывают ощущение издевки и сарказма по поводу того, что считается в обществе хорошим вкусом. Роза выступает здесь как продолжатель идей реализма, становление которого начинается с творчества Микеланджело да Караваджо.

С 1656 г. Сальватор Роза приступает к работе над циклом, состоящим из 72 гравюр, получившим название «Каприччи». Образы, выведенные на этих листах, — крестьяне, разбойники, бродяги, солдаты. Некоторые детали гравюр характерны для раннего творчества Розы. Это позволяет говорить о том, что, вполне возможно, в цикл вошли зарисовки, сделанные еще в детстве, а также во время путешествия по Аbruцким горам и Калабрии.

Великий мастер живописи, поэт, замечательный актер и постановщик драматических спектаклей ушел из жизни в 1673 г.

Ярким представителем романтического течения в итальянской живописи XVII в. был Алессандро Маньяско, работавший в Милане и Флоренции. Он писал портреты, композиции на мифологические и религиозные сюжеты, но любимыми его жанрами были пейзажи и бытовые сцены.

Художника привлекают образы бродячих музыкантов, солдат, цыган, комедиантов. Большой интерес представляет цикл картин на тему монастырской жизни («Трапеза монахинь», «Похороны монаха»). Обычная, ничем не примечательная жизнь монастыря превращается у Маньяско в мрачную комедию. Гротескные фигуры монахов и монахинь непомерно вытянуты, пропорции деформированы, а жесты и позы преувеличенно экспрессивны. Пустоту серой монастырской действительности подчеркивает колорит, выдержанный в темно-коричневых и зеленоватых оттенках.

Большое место в живописи мастера занимает пейзаж. Художник изображает мрачные руины, темные лесные чащи и морские бури. В природной стихии как будто растворяются гротескные человеческие фигуры, придающие ландшафтам фантастический вид («Пейзаж с прачками»; «Горный пейзаж», 1720-е; «Проповедь св. Антония Брешианского»; «Морской пейзаж», 1730-е). Несмотря на иронию, присутствующую в изображениях людей, глядя на картины, зритель испытывает чувство жалости к монахам, музыкантам, бродягам, населяющим причудливый мир живописи Маньяско.

Живопись Испании

Испанская живопись эпохи барокко находилась под властью религии. Единственным светским жанром, получившим широкое распространение в те годы, был портрет. Пейзаж, натюрморт и бытовой жанр не играли самостоятельной роли и лишь дополняли композиции, заказчиками которых были церкви. Большинство художников использовали для своих картин темно-коричневые оттенки и подвальное освещение, что придавало их работам, посвященным чудесам из жизни святых, напряженный драматизм и яркую выразительность.

Одним из самых знаменитых художников конца XVI в., когда барокко еще только зарождалось в искусстве Испании, был Эль Греко.

Эль Греко

Доменико Теотокопули, прозванный Эль Греко, родился в Греции на острове Крит в 1541 г. Здесь он учился у мастеров-художников, следовавших традициям византийских иконописцев.

В 60-е гг. XVI столетия Эль Греко покидает родину и отправляется в Италию. В 1570 г. молодой художник переезжает из Венеции в Рим. Работы венецианских художников потрясли Эль Греко своим великолепием и мастерским исполнением. По приезду в столицу он создает ряд полотен, стиль которых во многом напоминает художественный метод изображения, характерный для искусства живописцев Венеции. Примером здесь может быть композиция «Исцеление слепого», написанная приблизительно в 1572 г. Несмотря на все сходство манеры письма художника со стилем венецианских мастеров, уже в этой ранней работе проявляются черты, которые позднее станут типичными для творчества Эль Греко: субъективизм в изображении героев, внутренняя сила образов, использование насыщенных, сочных красок.

Эль Греко не является новатором художественно-изобразительных приемов. Некоторые способы создания образов художник заимствует из поздних произведений Тинторетто и Микеланджело. Однако Эль Греко идет дальше своих предшественников, в работах которых органично сочеталось типическое и воображаемое. В картинах молодого художника субъективизм в мировосприятии преобладает над реальностью. Сами фигуры, выведенные автором на полотно, оказываются помещенными в мир ирреальности, фантастики и чудес. Созданные живописцем образы — это невесомые существа, внешне мало похожие на живых людей, настолько искажены их фигуры. Они всем своим существом как бы устремляются ввысь, к небу, олицетворяющему в композиции божественное начало.

Отличительной чертой творчества Эль Греко является резкий контраст масштаба фигур и образов, составляющих картину. Персонажи то удалены от зрителя, то приближены почти вплотную к нему.

В 1576 г. Эль Греко покидает Рим и уезжает в Испанию, где и живет до самой смерти.

Полотна Эль Греко выбиваются из ряда произведений, созданных знаменитыми мастерами Возрождения. Прежде всего это касается тематики композиций. Так, одно из полотен, созданных в 1580 г., носит название «Сновидение Филиппа II». На полотне художником символически изображены рай, ад и земной мир. Лица всех персонажей устремлены вверх. Там, на небе, высвечивается надпись с именем Христа. Это полотно еще не в полной мере отражает творческую индивидуальность автора. Фигуры людей не выглядят здесь деформированными. Хотя колорит картины выстроен на ярком красочном контрасте, все же общая композиция по цветовой гамме во многом напоминает золотистые, пастельные тона произведений мастеров Ренессанса.

Вся картина производит впечатление чего-то неземного, ирреального. Одна только фигура Филиппа II, преклонившего колени перед святым именем Иисуса Христа, оказывается как бы выхваченной из обыденной жизни.

Другой, не менее яркой картиной, созданной Эль Греко в этот период, является «Мученичество св. Маврикия». Работа над этим полотном, заказанным королем и предназначенным для украшения стен собора Эскориала, была начата в 1580 г. и продолжалась до 1584 г. Данная многофигурная композиция представляет собой картину, составленную из нескольких эпизодов, посвященных жизни св. Маврикия. Полотно замечательно тем, что в нем уже хорошо виден индивидуальный творческий почерк мастера живописи. Герои, созданные Эль Греко, нереальны, воздушны и бестелесны. Их лица выражают христианское смирение и благочестие. Впечатление иллюзорности происходящего усиливается в композиции за счет зрительного увеличения пространства: так, персонажи сюжета, повествующего о казни Маврикия, размещены вдали от зрителя. К тому же этот прием позволяет автору акцентировать внимание на главном герое и происходящем событии.

Отличительной чертой произведения и всего творчества Эль Греко является мастерское владение цветом. Ощущение возвышенности и одухотворенности создается путем составления колористической гаммы, основанной на самых необычных тоновых сочетаниях. Наиболее частыми комбинациями являются сопоставления желтого и красного, желтого и зеленого, нежно-розового и насыщенно-красного, зеленого и красного и, конечно же, чисто-белого и густо-черного. Необычайная выразительность и экспрессия достигаются в композиции за счет использования авто-

ром ярких и сочных красок: насыщенно-желтой, серовато-синей, ярко-зеленой, ярко-красной. Именно такой цветовой контраст все более отдаляет происходящее на полотне от реальной действительности.

Предназначенная для украшения стен собора Эскориала картина «Мученичество св. Маврикия», однако, не была по достоинству оценена заказчиками. Место, отведенное для этого полотна, заняло произведение другого художника.

Оскорбленный Эль Греко покидает Мадрид и отправляется в Толедо, бывший когда-то столицей государства. В XVI столетии в этом древнем городе царила атмосфера средневековой культуры, в которой особое место отводилось музыке, поэзии и живописи. Именно в Толедо талант Эль Греко проявился наиболее ярко и приобрел полную силу.

Одним из самых известных произведений художника, созданных в Толедо в 1586 г., является полотно «Погребение графа Оргаса». Картина рассказывает о том, как благочестивый граф был погребен святыми Августином и Стефаном. В основу художественно-изобразительного повествования был положен известный сюжет средневековой легенды.

Общая композиция оказывается тематически разделенной на три части. Первая часть с размещенными вверху фигурами Христа и святых, принимающих душу усопшего графа, представляет собой отображение автором мира с точки зрения религиозного восприятия. Вторая часть картины, показывающая участников погребальной процессии (монахи, священники, толедская знать), более реалистична. Эль Греко, изобразив в фигурах участников процессии своих современников, оказывается здесь великолепным мастером-портретистом. Лица персонажей, необычайно выразительные и



Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586 г.

утонченные, являются воплощением высоких чувств. Однако эти герои уже не абстракции, но еще и не реалии. Ведь они в какой-то мере оказываются сопричастными происходящему у них на глазах чуду.

Третью часть композиции представляют образы святых Августина и Стефана, символизирующих синтез абстрагированного и конкретного начал в восприятии человеком мира. Образы святых передают вполне реальные человеческие переживания. Их лица выражают глубокую печаль и скорбь. Они являются воплощением внутренней красоты человека, святости и одухотворенности.

Проявившиеся в «Погребении графа Оргаса» особенности художественно-изобразительного метода Эль Греко легко выявить и в других произведениях мастера, созданных в этот период времени. Среди подобных полотен наибольший интерес представляют «Благовещение» (1599–1603) и «Св. Мартин и нищий» (после 1604).

То же сочетание конкретного и отвлеченного, что и в образах св. Августина и св. Стефана («Погребение графа Оргаса»), можно найти и в апостолах, созданных Эль Греко позднее. Примером тому могут быть фигуры апостолов Петра и Павла в картине «Апостолы Петр и Павел», написанной в 1614 г. Живописец стремится передать здесь возвышенные человеческие чувства, выразившиеся в смирении Петра, а также в безграничной вере Павла в христианские идеалы, его убежденность, переходящую в религиозный фанатизм.

Столь разные на первый взгляд персонажи объединены общим внутренним чувством: верой в Христа и бессмертие души. Необычайную выразительность образы приобретают благодаря использованию мастером особых цветовых сочетаний. Аскетичные лица героев ярче высвечиваются на желтовато-коричневом фоне полотна. Их оттеняют также золотисто-зеленые, насыщенно-красные и желтовато-розовые одежды персонажей.

Большой интерес представляют портретные работы художника. Характер их разнообразен. Так, на одних картинах живописец знакомит зрителя со своими современниками. На других полотнах появляются далекие от реальной действительности образы. Как бы то ни было, Эль Греко является замечательным мастером художественного изображения человека. Это проявляется не только и не столько в верной передаче внешних черт, сколько в показе внутреннего мира героя. Несмотря на достаточно высокую степень

субъективизма, в своих портретных работах Эль Греко предстает величайшим психологом, умеющим тонко подметить и точно отразить все, что происходит в тот или иной момент времени в душе человека.

Сложным и выразительным является образ жены художника, Иеронимы Куэвас, переданный на портрете, датированном приблизительно 1580 г. Эта работа является одной из самых ярких среди женских портретов, написанных Эль Греко.

Глубокие чувства заключены в образе, представленном на «Портрете неизвестного», который был написан приблизительно в 1592 г. Лицо героя выражает невероятную усталость от жизни. Однако взгляд его отражает внутреннее движение, излучает энергию. Он как бы говорит зрителю о том, что душа этого человека еще жива.

Необычайно выразителен и образ, созданный автором на портрете «Инквизитор Ниньо де Гевара», который был написан в 1601 г. На полотне изображен человек, посвятивший всю свою жизнь служению Богу. Портрет отличается большой экспрессией, созданной с помощью ярких красок и контрастных сочетаний. Так, религиозный фанатизм героя подчеркивается здесь противопоставлением мертвенно-бледного лица персонажа и ярко-красного цвета накидки. Несмотря на то что поза героя выражает спокойствие и уверенность, пронизывающий зрителя взгляд раскрывает сущность этого человека: его необычайно сильную волю, внутреннюю энергию, преданность своему делу, жесткость и даже жестокость.

Своеобразным гимном человеческому разуму является портрет, изображающий друга художника, поэта-мистика Фра Ортенсио Парависино. Написан он был в 1609 г. На полотне выведен образ честного, сильного духом и умного человека. Одухотворенность героя подчеркивается плавными переходами света и тени. В картине нет ярких, контрастных, бросающихся в глаза цветовых сочетаний.

Поздние произведения Эль Греко отмечены усилением мистицизма, они создают впечатление обреченности и безысходности. Образы все более отдаляются от реальной действительности, приобретают фантастические, ирреальные формы. Постепенно художник отказывается от насыщенных красок и ярких контрастных сочетаний. Цвета его композиций становятся более мягкими и спокойными. Среди работ этого периода наиболее показательны для творчества

художника полотна «Сошествие Св. Духа» (после 1610), «Поклонение пастухов» (1609–1614), «Встреча Марии и Елизаветы» (ок. 1614).

В последние годы в творчестве Эль Греко особенно остро звучала тема конца света и расплаты человека за свои грехи. Яркими примерами тому являются картины «Снятие пятой печати» и «Лаокоон».

На полотне «Снятие пятой печати» изображены фигуры праведников. Художник представил их безликими и невесомыми. Вытянутые тела праведников как будто покачиваются под резкими порывами ветра. Среди этой однородной человеческой массы выделяется фигура молящегося евангелиста. Данная композиция необычайно эмоциональна и выразительна, ее экспрессивность усиливается благодаря использованию художником звучных и насыщенных, почти светящихся красок.

На полотне «Лаокоон», написанном приблизительно в 1610 г., представлены герои известной мифологической легенды. Эль Гре-



Эль Греко. Лаокоон. Ок. 1610–1614 гг.



Эль Греко. Апостолы Петр и Павел. 1614 г.

ко изобразил богов, наказывающих провинившихся людей, Лаккоона и его сыновей. Мифологический сюжет переосмысливается автором: его герои – это те же христиане-мученики, погибающие во имя Божественной идеи. Античных богов Эль Греко изобразил бестелесными, воздушными существами, их предназначение – истязать людей и мстить им за преступления. Большой интерес представляет в композиции образ города Трои, прототипом которого стал Толедо. Последний довольно часто появляется на полотнах Эль Греко начала XVII столетия.

Необычайно выразителен и трагичен город в картине «Вид Толедо», созданной в период с 1610 по 1614 г. Мертвый, словно засыпавший в оцепенении, город как мираж появляется перед зрителем на фоне серо-синего, с белоснежными большими облаками неба.

Эль Греко скончался 7 апреля 1614 г. в Толедо, где и был похоронен.

При жизни у великого художника не было учеников и последователей, которые могли бы продолжить традиции его искусства. Творчество мастера было открыто и понято лишь в начале XX столетия. Некоторые исследователи осовременивают художественно-изобразительный метод Эль Греко, считая его наследие основой для развития такого течения в искусстве XX в., как экспрессионизм. Однако такая трактовка стиля художника слишком натянута и заставляет зрителя забыть о главном достоинстве полотна знаменитого мастера – необычайной трагичности и эмоциональности образов, которые созданы для того, чтобы выразить всю силу человеческих эмоций и чувств.

Начало XVII в. ознаменовано борьбой различных направлений в испанском искусстве. Придворная живопись, опиравшаяся на

романтические традиции, старалась удержать свое главенствующее положение. Но новое, реалистическое, направление уже стояло на пороге. Первыми приверженцами реализма в живописи стали Франсиско Рибальта и Франсиско Эррера Старший.

Их искания подготовили почву для появления таких замечательных живописцев, как Хусепе Рибера и Франсиско Сурбаран.

Хусепе Рибера

Хусепе Рибера родился в 1591 г. в городе Хативе близ Валенсии. В 1612 г. он навсегда покинул родину и уехал в Италию. Нередко без гроша в кармане юноша путешествовал по итальянским городам, изучая памятники искусства. Особенно восхищался Рибера работами великого Караваджо.

В 1616 г. Рибера поселился в Неаполе, который в то время находился под властью испанского монарха. Здесь художник получил должность живописца при дворе неаполитанского вице-короля.

Творчество Риберы необычайно многогранно. Он писал картины на мифологические и религиозные темы («Иаков со стадом ягнят», 1638), создавал портреты, занимался гравюрой.

В искусстве Караваджо Рибера привлекали темы душевного и физического страдания. Полотна испанского живописца исполнены глубокого драматизма, но в то же время его картины с мотивами покаяния, мученичества святых – раненый св. Себастьян, кающаяся Мария Магдалина – лишены мелодраматизма и передают истинное страдание, заставляя зрителя восхищаться стойкостью человеческой души («Св. Иероним, внимающий звуку небесной трубы», 1626; «Св. Себастьян», 1628; «Мученичество св. Варфоломея», 1630).

Интересны композиции Риберы с мифологическими сюжетами, которые показывают, что глубоко религиозному художнику чуждо все языческое. Его античные образы поражают своим ярко выраженным проявлением животного, низменного и злого начала. Таковы персонажи его гравюр («Силен», 1628) и картин («Аполлон и Марсий», 1637).

Интересны картины Риберы, посвященные образам философов. В этих произведениях представлены не аллегорические фигуры, а реальные и живые люди, с которых художник писал своих мыслителей. Философ в «Смеющемся Демокрите» (1630) боль-



Хусепе Рибера. Св. Инесса. 1641 г.

с огромными глазами и от темных шелковистых волос, окутывающих хрупкую фигурку. Слезы, блестящие на ресницах девушки, пушистые пряди волос, пронизанные светом, плотная ткань покрывала — все эти детали делают образ Инессы убедительно достоверным и живым.

В 1642 г. художник создал известное полотно «Хромоножка». Грубая фигура улыбающегося калеки, изображенного в традициях парадного портрета на фоне холмистого ландшафта под высоким небом, приобретает у Рибера особое звучание.

Постепенно темные оттенки в произведениях Рибера сменяются более светлыми и насыщенными тонами, придающими работам мастера мажорное звучание. Таковы его «Обручение св. Екатерины» (1643–1648) и «Поклонение пастухов» (1650).

Творчество Рибера, умершего в 1652 г., оказало значительное влияние на неаполитанских живописцев. Большой популярностью его живопись пользовалась на родине художника, в Испании. С его картин делались гравюры, которые распространялись не только в Италии и Испании, но и во Франции и Голландии.

ше похож на лукавого уличного попрошайку. Мудрость и печаль видна в глазах усталого мудреца в полотне «Диоген» (1637).

В 1641 г. Рибера исполнил свой знаменитый шедевр — «Св. Инессу». В основу этого произведения положена легенда, рассказывающая, как юная христианка Инесса была выставлена своими врагами на поругание обнаженной. Девушка обратилась к Богу, и в ответ на молитву ангел с неба бросил ей покрывало, а густые и длинные волосы девушки закрыли ее тело. Св. Инесса Рибера — воплощение чистой красоты и нежной юности. Очарованием и поэзией веет от нежного лица

Франсиско Сурбаран

Франсиско Сурбаран родился в 1598 г. в семье крестьянина из Эстремадуры. Живописному мастерству он учился в Севилье, где познакомился с Эррерой Старшим и подружился с Д. Веласкесом. О жизни Сурбарана известно немного. Он почти не покидал Испании, работая в Эстремадуре, Севилье и Мадриде.

Основное место в живописи Сурбарана занимают композиции на сюжеты из жизни святых, которые художнику заказывали испанские монастыри. Его ранние произведения, посвященные жизни св. Бонавентуры (1629), представляют зрителю повседневную жизнь монастыря. С почти осязаемой достоверностью переданы обстановка и предметы монастырского обихода. С натуры написаны и персонажи этих картин. В чудесных явлениях, изображенных на картинах Сурбарана, нет ничего мистического и фантастического; его простодушные и грубоватые ангелы похожи на молодых испанских крестьян и монастырских служек. Таково и более позднее полотно «Чудо св. Гуго» (1635). По легенде, при посещении трапезной монастыря св. Гуго мясо в тарелках монахов во время поста превратилось в уголь.

Большое место в творчестве Сурбарана занимает портрет. Черты индивидуальности присущи не только изображениям реальных личностей (в основном монахов), но и образам святых. Герой картины «Св. Лаврентий» (1636) – простой крестьянский юноша, чья жизнь крепко связана с родной землей. В то же время портреты и сцены из жизни святых отличаются величием и монументальностью.

Очаровательны и поэтичны детские образы в живописи Сурбарана («Поклонение пастухов», 1638). Нежностью и чистотой восхищает зрителя испанская девочка в удивительно лиричной картине «Отрочество Марии» (ок. 1660).

Последние годы жизни художника совпали с общим



Франсиско Сурбаран.
Чудо св. Гуго. 1635 г.

упадком культуры Испании. Из его живописи исчезли живость и ясность, свойственные лучшим произведениям, и возобладали сентиментальность и мистицизм. Умер Сурбаран в 1664 г. в Мадриде.

Диего Веласкес

Диего Родриго де Сильва Веласкес родился в 1599 г. в Севилье. Его отец, небогатый дворянин, заметил склонность мальчика к рисованию и определил его в мастерскую Ф. Эрреры Старшего. Так как учитель обладал тяжелым характером, очень скоро Веласкес оставил его и перешел в мастерскую Ф. Пачеко. В 1618 г. художник женился на дочери Пачеко, Хуане Миранде.

Уже в ранних работах заметен интерес Веласкеса к простому человеку. Он пишет седых испанских старцев, молодых людей, веселых мальчишек и гордых андалузских дам.

Как и другие испанские живописцы, Веласкес обращается к евангельским сюжетам, но религиозные композиции занимают в его творчестве небольшое место. Эти произведения лишены мистической окраски и напоминают бытовые сцены («Христос в доме Марфы и Марии», ок. 1620).

В 1623 г. Веласкес, приехавший в Мадрид, получает должность живописца при дворе испанского короля. Казалось бы, все складывается для художника удачно — он может не зависеть от церковных заказов и посвятить себя светской живописи. Но Веласкеса ограничивали заказы короля Филиппа IV, его творческая энергия нередко уходила на выполнение нудных и мелочных обязанностей при дворе.

О жизни художника в Мадриде мы знаем мало. Но даже скудные сведения говорят о том, что Веласкес сохранил свое человеческое достоинство и остался внутренне свободным от прихотей испанской знати. Не повлияли на него недоброжелательность и зависть других придворных живописцев.

В 1628 г. Веласкес познакомился с Рубенсом, прибывшим в Мадрид с дипломатической миссией. В это время художник начинает работать над своим знаменитым «Вакхом» (1629). На картине изображена пирушка испанских бродяг в обществе мифологического бога Вакха, надевающего на голову одного из участников застолья венок из виноградных листьев. Хотя герои композиции взяты художником из реальной действительности, эта картина — не обычная бытовая сцена. Выведя персонажей на природу и вклю-

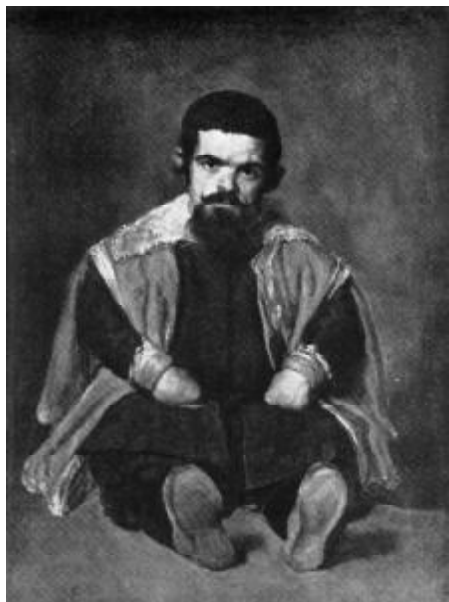
чив в их компанию античного бога, Веласкес придает своему произведению значительность и приподнятость.

В 1629 г., возможно по совету Рубенса, король послал Веласкеса в Италию. Художник посетил Венецию, Геную, Рим, Неаполь. В 1630 г. в Риме живописец исполнил «Кузницу Вулкана», отличающуюся оригинальной трактовкой мифологического сюжета. На картине изображен момент, когда Аполлон приносит богу огня Вулкану весть о неверности его жены, богини Венеры. В этой композиции отсутствует приземленность, свойственная «Вакху», но в ней явно заметна ирония автора. Хотя от Аполлона исходит сияние, его образ отличается прозаичностью. Живыми людьми, не блещущими божественной красотой, кажутся Вулкан и его помощники.

В 1631 г. Веласкес вернулся в Испанию. Италия много дала художнику: более зрелой и совершенной стала его живопись. Из работ исчезли резкие линии, темные тени; в них появился воздух и живой свет. Большую значимость приобрел пейзажный фон.

Одной из наиболее значительных работ этого периода стала картина «Сдача Бреды» (1634–1635), повествующая о взятии Испанией голландского города-крепости в 1625 г. Художник изобразил момент передачи командующим голландским гарнизоном Юстином Нассау ключа от крепости испанскому полководцу Спиноле. Выразительно и объективно представлены образы Спинолы и Нассау, испанских аристократов и простых голландцев. В картине заметно не только восхищение автора победой своей страны, но и уважение к мужеству голландцев, проигравших в этой битве.

В 1630–1640-х гг. Веласкес создает множество портретов современников – представителей различных слоев испанского общества. Эти произведения, лаконичные и строгие, не приукрашивают модели, отличаются естественностью и большим сходством с натурой (портреты скульптора Мартинеса Монтаньеса, ок. 1637; графа Оливареса, ок. 1638; Филиппа IV, 1644). Особое место в портретной живописи занимают трагичные образы шутов короля – карликов Эль Примо и Себастьяно Мора, дурачка Эль Бобо. Веласкес изображает их уродливые фигуры и лица, но зритель видит печаль в умных глазах Эль Примо, мрачное отчаяние во взгляде Себастьяно Мора и жалкую, беспомощную улыбку Эль Бобо. Художник обнажает то, что творится в душах самых униженных обитателей королевского двора, показывает глубину их внутренних чувств и переживаний.



Диего Веласкес. Портрет шута
Себастьяно Мора. Ок. 1648 г.

В 1649 г. Веласкес вновь приезжает в Италию: по поручению короля он должен купить там несколько произведений искусства. Здесь он исполняет несколько заказанных портретов и пишет пейзажи на вилле Медичи. С восторгом были встречены в Риме портреты слуги и ученика Веласкеса Хуана Парехи (1649) и Римского Папы Иннокентия X (1650). Увидев последний, Папа воскликнул: «Слишком правдиво!». Художник сумел показать в своем произведении всю сущность Иннокентия X — хитрость, жестокость, порочность, целеустремленность и власть. Тем не менее Папа взял свой портрет, наградив Веласкеса золотой цепью.

В 1651 г. художник, наслаждавшийся в Италии свободой, вынужден был вернуться в Мадрид.

В последний период жизни живописец работал в основном портреты королевской семьи — Филиппа IV, его жены и детей. Он исполнил несколько прекрасных портретов инфанты Маргариты — сначала трогательного ребенка, затем хорошенькой, хрупкой девушки (Маргарита умерла в возрасте 23 лет). Эти произведения восхищают богатством цветовой гаммы — зеленовато-синей, золотисто-серой или серебристо-розовой.

Настоящим шедевром мастера стала картина «Менины» (1657), которую иногда называют «Фрейлины» или «Придворные дамы» («менина» в переводе с португальского — девушка из аристократической семьи, занимающая должность фрейлины испанской инфанты). Необычна композиция этого произведения. Веласкес изобразил большую сумрачную комнату королевского дворца. В левой части зала возле большого холста на подрамнике стоит он сам. Художник пишет портрет королевской четы, которую зритель может видеть в зеркале, висящем на стене за спиной живописца. Очаровательная маленькая инфанта Маргари-

та стоит в середине комнаты в окружении двух менин и карликов. За этой группой располагаются фигуры придворной дамы и кавалера, а на дальнем плане за распахнутой дверью – гофмаршала королевы.

Первым из европейских живописцев Веласкес показал закулисную сторону жизни королевского двора. С большой выразительностью написаны Маргарита и фрейлины, одна из которых подает инфанте бокал с водой, опустившись, согласно этикету, перед ней на колени. Живым и подвижным кажется карлик, толкающий большую собаку, а грузная карлица Мария Барбола – напротив, застывшей в оцепенении.

Трудно определить, к какому жанру относятся «Менины»: в картине соединились элементы бытовой сцены и группового портрета. Хотя в ней нет парадной пышности, свойственной портрету, отсутствует и приземленность – присутствие королевской четы отражается на поведении и позах персонажей. С большим мастерством Веласкес передает пространство, которое как бы выходит за рамки полотна и наполняется воздухом и светом, идущим из распахнутого окна.

Венцом творчества Веласкеса является замечательное полотно «Венера перед зеркалом», исполненное в 1657 г.

К образу античной богини часто обращались западноевропейские мастера, но в испанской живописи с ее религиозной моралью он был невозможен. И только великий Веласкес, слава которого вышла далеко за пределы Испании, сумел нарушить запрет. Как и Тициан, художник изобразил Венеру лежащей, но трактовка образа у Веласкеса совершенно иная. Полные жизни красавицы Тициана все же идеальны, они выше действительности, окружавшей художника. В Венере Веласкеса нет ничего от неземной богини, ее



Диего Веласкес. Портрет Папы Иннокентия X. 1650 г.



Диего Веласкес. Венера перед зеркалом. 1657 г.

красота — это очарование реальной женщины. Интересен и композиционный мотив картины: Веласкес написал свою героиню со спины. Зритель видит плавные линии ее гибкого тела, тонкую талию и стройные ноги. Очертаниям фигуры молодой женщины созвучны складки занавеса и покрывала и изгибы ленты. Лицо Венеры отражается в туманной поверхности зеркала, которое держит перед ней маленький Амур.

Картина «Пряхи», созданная Веласкесом в этом же году, посвящена испанскому трудовому народу. Впервые в истории западноевропейской живописи появилось произведение, рассказывающее о труде простого человека — создателя великого искусства. Композиция картины разделена на две самостоятельные сцены. На переднем плане в полумраке мастерской работают пряжи. По полу разбросаны клубки и обрывки ниток. В глубине пространства видна вторая комната, залитая ярким солнечным светом, в которой нарядные придворные дамы любят гобеленом, созданным руками пряж. На гобелене изображены Афина и Арахна — пер-

сонажи античного мифа, согласно которому девушка Арахна, славившаяся своим умением ткать великолепные ковры, вызвала на состязание Афины. Возмущенная богиня, сама искусная ткачиха, возмутилась смелостью Арахны и превратила ее в паука. Сравнивая работу простых испанских женщин с искусством Арахны, художник восхищается величием своего народа и его творческой силой, создающей все прекрасное, что есть в мире.

Картина стала последним крупным произведением Веласкеса. В 1660 году на острове Фазанов во время организации праздника по случаю обручения французского короля Людовика XIV с испанской принцессой Марией Терезией художник заболел малярией. Вернувшись в Мадрид, 6 августа 1660 г. он умер.

Со смертью Веласкеса закончилась эпоха расцвета испанской живописи. Последним значительным художником, придерживавшимся реалистических традиций испанского искусства, был Мурильо.

Мурильо

Бартоломе Эстебан Мурильо родился в 1617 г. в многодетной семье сеvilьского цирюльника. Очень рано лишившийся родителей, мальчик воспитывался старшей сестрой, которая смогла дать ему хорошее образование.

Почти всю свою жизнь Мурильо не покидал Севилью, где пользовался славой и уважением. В 1660 г. он стал первым президентом сеvilьской Академии живописи. Художник писал портреты, пейзажи, жанровые композиции, выполнял заказы церквей и монастырей. Дружелюбный и спокойный по характеру, он был всю жизнь окружен многочисленными учениками и друзьями.

Как и его старшие современники Х. Рибера, Ф. Сурбаран, Д. Веласкес, Мурильо в своих работах стремился к реализму, внося в религиозные композиции элементы бытовой сцены. Но в его работах нет драматизма, страстной эмоциональности и яркой выразительности характеров, что свойственно творчеству вышеперечисленных мастеров. Живопись Мурильо глубоко лирична и проникновенна. Созданию искренних и трогательных образов способствует и своеобразная художественная манера: негромкая, нежная палитра; тонкая моделировка светом и тенью; легкая, воздушная дымка, окутывающая фигуры людей и предметы на картинах. Таково немного сентиментальное полотно «Святое семейство»

(1645–1650), безмятежно-спокойная и поэтичная композиция «Отдых на пути в Египет» (1665–1670).

В своем творчестве Мурильо многократно обращался к бытовому жанру. Как жанровая сцена трактована картина с библейской тематикой «Возвращение блудного сына» (1670–1674) и полотна с изображениями испанских девушек («Девушка из Галисии с монетой», ок. 1650; «Девушки у окна», ок. 1670).

Ярче всего реализм Мурильо проявился в жанровых картинах, посвященных жизни нищих детей Севильи, хотя и в них заметны черты сентиментальности. Художник пишет, как ребятишки играют, едят, общаются между собой, радуются или огорчаются («Мальчик с собакой», 1650-е; «Мальчики с фруктами», 1650-е). Мурильо вносит в эти картины элементы повествовательности и тонкого юмора, чего не было в жанровых сценах других испанских живописцев.

Большой успех Мурильо принесли его религиозные композиции с образами Мадонны, написанными с андалузских красавиц



Мурильо. Мальчики с фруктами.
1650-е гг.



Мурильо. Непорочное
зачатие. Ок. 1678 г.

(«Мадонна с четками», ок. 1653; «Мадонна с младенцем», ок. 1650–1655; «Мадонна с салфеткой», 1665). Теперь эти произведения кажутся нам, слишком сентиментальными и идеализированными, хотя и среди них есть и более реалистичные и убедительные, как, например, «Мадонна-цыганка» (ок. 1675).

Мистические ноты звучат в произведениях, посвященных мотиву непорочного зачатия — одному из самых распространенных в живописи Мурильо («Непорочное зачатие», ок. 1678). Подобный тип картины, необыкновенно популярный в Испании XVI–XVII вв., восходил к догмату католицизма о непорочном зачатии самой Марии, когда ее родители они были уже в преклонном возрасте.

На картины Мурильо существовал огромный спрос еще при жизни художника. Множество его произведений приобретено иностранцами, поэтому большая часть наследия испанского мастера находится за пределами Испании: в музеях и частных собраниях Германии, Франции, Австрии и России.

Популярность Мурильо необыкновенно возросла после смерти живописца в 1682 г. В XVIII–XIX вв. в Европе ценители искусства считали его самым знаменитым художником Испании, и лишь в XX в. интерес к его творчеству значительно упал.

Фламандская живопись

В XVII в. выдающуюся роль в развитии западноевропейского искусства играет живопись Нидерландов, которая разделилась на две национальные школы — фламандскую и голландскую.

С 1555 г. Нидерланды, прежде находившиеся под властью Бургундии, переходят к Испании. Северные провинции страны оказывают ожесточенное сопротивление испанскому правительству и в 1581 г. создают буржуазную республику Голландию (по названию главной провинции). В 1649 г. Испания официально признала независимость Голландии.

Власть над Южными Нидерландами (Фландрией) по-прежнему остается у испанских монархов, которых поддерживают местное феодальное дворянство, буржуазия и католическая церковь. Развитие буржуазных отношений в стране значительно замедлилось, промышленность и торговлю охватил кризис.

Барокко стало официальным стилем искусства Фландрии, которая после Италии являлась вторым центром формирования этого

направления. Но фламандское барокко, представителями которого были такие известные мастера, как П. П. Рубенс, А. Ван Дейк, Я. Иорданс, Ф. Снейдерс, А. Браувер, значительно отличается от итальянского. В торжественной живописи Фландрии первой половины XVII в. звучат жизнеутверждающие оптимистические ноты, именно это в дальнейшем приведет к формированию реалистических черт в творчестве фламандских художников.

Рубенс

Питер Пауль Рубенс родился в 1577 г. в немецком городе Зигене, куда эмигрировал его отец, юрист из Антверпена. После смерти мужа мать Рубенса вернулась в Антверпен, поместив своего десятилетнего сына в латинскую школу. Будущий художник получил в этом заведении прекрасные знания античной культуры и иностранных языков. По окончании школы Рубенс начал учиться живописи у пейзажиста Верхагта, затем у художника Адама ван Ноорта, а спустя четыре года — у Отто Вениуса. В 1598 г., завершив обучение, живописец был внесен в списки свободных художников антверпенской гильдии Св. Луки.

Чтобы воочию увидеть памятники античной культуры и произведения знаменитых итальянских мастеров, в 1600 г. Рубенс отправился в Италию, где прожил более восьми лет. В Венеции он стал придворным художником герцога Мантуанского. Не слишком обремененный службой, живописец посетил Флоренцию, Парму, Геную, жил в Риме, а в 1603 г. побывал в Испании.

В Италии Рубенс изучал искусство Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана, А. Корреджо. Большое влияние на молодого художника оказали современные итальянские мастера — братья Карраччи и Микеланджело да Караваджо. Много времени он посвящал зарисовкам и копированию памятников античного искусства.

В 1608 г. тяжелая болезнь, а затем смерть матери заставили Рубенса вернуться в Антверпен. Вскоре художник женился на дочери антверпенского бюргера Изабелле Брант. Очень быстро живописец завоевал популярность у соотечественников. На него посыпались многочисленные заказы — от церкви, двора, частных лиц. Чтобы выполнить огромную работу, Рубенсу пришлось много и упорно трудиться, а немного позднее ему стали помогать ученики, посещавшие созданную им мастерскую.

В ранних работах Рубенса еще заметны черты маньеризма (особенно в технике исполнения). Например, в автопортрете с Изабеллой Брант (1609–1610) художник тщательно выписывает все детали и украшения богатых костюмов. Виртуозный рисунок, изящные позы живописца и его жены – все подчеркивает сходство этого произведения с пышным и торжественным парадным портретом. Но уже в нем намечаются совершенно иные черты: в лицах супругов, в положении их рук сквозит глубокое чувство любви и трогательной нежности.

Большинство полотен с религиозной тематикой, выполненных Рубенсом в ранний период творчества, отличается монументальностью и торжественностью, им свойственны резкие светотеневые и цветовые контрасты, яркие декоративные эффекты. Жесты и движения героев кажутся несколько преувеличенными и не совсем естественными. Но, вероятно, именно такая живопись требовалась церкви, которая заказывала Рубенсу эти картины.

Особое место среди алтарных композиций, выполненных художником, занимает «Снятие с креста» (1611–1614). Жесты протягивающей руки к Христу Магдалины и пытающейся обнять его тело Марии кажутся стремительными и излишне выразительными, и картина пронизана ощущением неподдельного горя и отчаяния. Живописец сумел достоверно и убедительно показать скорбь родных и близких, оплакивающих умершего.

Такой же правдивостью и жизненностью отличаются полотна с мифологической тематикой. В картинах «Вакханалия» (1615–1620) и «Похищение дочерей Левкиппа» (1619–1620) Рубенс предстает уже зрелым художником.

Слава о фламандском мастере пересекла границы Фландрии, заказы последовали из других государств. Французская королева Мария Медичи



Рубенс. Автопортрет с Изабеллой Брант. 1609–1610 гг.

пожелала, чтобы Рубенс написал цикл картин, прославляющих ее правление, и в 1620-х гг. живописец отправился в Париж.

Цикл «Жизнь Марии Медичи» (1622–1625), состоящий из двадцати больших полотен и объединяющий образы исторических личностей, мифологических и аллегорических персонажей, призван был восхвалять французскую королеву. Все композиции произведений отличаются театральностью, роскошной пышностью и декоративностью, т. е. всеми чертами, присущими искусству барокко. Почти все картины выполнены учениками художника, который написал для них эскизы.

Со временем излишняя театральность исчезает из живописи Рубенса. Жизненностью и убедительностью отличается его полотно «Поклонение волхвов» (1624) и более ранняя картина «Персей и Андромеда» (1620–1621), в которой выразилось восхищение художника силой и красотой человека. На картине представлен эпизод античного мифа, когда Персей, победивший Медузу горгону, подходит к прикованной к скале Андромеде, предназначавшейся в жертву страшному чудовищу. Яркие и звучные краски подчер-



Рубенс. Персей и Андромеда. 1620–1621 гг.

кивают чувства радости и оптимизма, наполняющие картину. «Персей и Андромеда» — это не только апофеоз героя, но и гимн человеческой красоте и любви, преодолевающей все преграды. С большим мастерством Рубенс изображает обнаженное человеческое тело: обьятое золотистым светом, оно кажется удивительно живым и теплым.

В 1626 г. умерла Изабелла Брант, горячо любимая жена Рубенса. По просьбе инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов, Рубенс покинул Антверпен, выполняя дипломатическую миссию по заключению мира между Англией и Испанией. Знаменитого фламандского мастера везде принимали с большим почетом. Испанский король возвел Рубенса во дворянство, а английский — наградил рыцарским званием.

Эти поездки принесли художнику новые встречи и яркие впечатления: в Испании он вплотную познакомился с творчеством Тициана.

В 1630 г., закончив свою миссию, Рубенс вернулся в Антверпен. В этом же году пятидесятилетный художник женился на шестнадцатилетней Елене Фоурмен, дочери антверпенского бюргера. Несмотря на значительную разницу в возрасте, новый брак оказался счастливым. Молодая жена стала новым источником творческого вдохновения для Рубенса, написавшего множество портретов Елены. Один из лучших — т. н. «Шубка» (ок. 1638–1639), в которой живописец воплотил свой идеал женской красоты. С большим мастерством он использует эффект контрастов — между обнаженным телом и темным мехом, сиянием нежной кожи молодой женщины и блеском ее светлых пушистых волос.

Замечательно и другое изображение жены художника — «Портрет Елены Фоурмен с детьми» (после 1636). В нем нет сверкающей роскоши барокко, богатых и ярких нарядов. В картине все просто и спокойно, ее пронизывает ощущение безмятежности семейного счастья. От трогательных образов детей, непринужденно расположившихся возле молодой матери, веет очарованием и нежностью.

Нередко Елена Фоурмен служила Рубенсу моделью для произведений самой разнообразной тематики. Художник изобразил ее в «Андромеде» (1638–1640) и в более ранней «Вирсавии» (1635). Последняя, написанная на сюжет из Ветхого Завета, стала апофеозом чувственной женской красоты. Восхищает и радует глаз колористическое богатство полотна; все оттенки удачно сочетаются

между собой: красный цвет покрывала, коричневые тона меха, золотистые волосы Вирсавии — кажется, что краски светятся изнутри.

Гимном радостям жизни стало полотно «Вакх» (между 1635 и 1640). Вакх Рубенса не похож на прекрасного бога титиановской картины «Вакх и Ариадна»: это пузатый обжора, весело взирающий на мир с винной бочки.

Если в раннем творчестве Рубенса главное место занимали барочные композиции, то теперь такие произведения выполняются учениками художника, а сам мастер пишет реалистичные картины. Он работает в жанре пейзажа, создавая обобщенные образы спокойной и величественной природы («Ферма в Лакене», 1633).

Устав от шума большого города, в середине 1630-х гг. стареющий художник купил поместье в деревне, где проводил много времени за работой, выполняя заказы или создавая произведения, темы которых подсказывала его собственная фантазия.

Рубенс обращается к темам народной жизни, хотя его интересует лишь праздничная ее сторона. В полотнах «Кермесса» (ок. 1635–1636) и «Крестьянский танец» (между 1636 и 1640) предстает обобщенный образ прекрасного и сильного народа. Краси-

вы здоровые и жизнерадостные молодые крестьяне, танцующие на фоне торжественно-спокойной природы. В образах сельских жителей нет бытовой достоверности, они скорее символ мощи и величия фламандского народа.

Рубенса терзало тяжелое заболевание — прогрессирующая подагра, но, страдая физически, он не утратил своего оптимизма и жизнелюбия. Сила духа не оставляла мастера даже тогда, когда перестала действовать его левая, а затем и правая рука. 30 мая 1640 г.



Рубенс. Вирсавия. Ок. 1635 г.

в возрасте 63 лет великий художник умер, оставив наследие, включающее 3000 картин и эскизов.

Рубенс был не только замечательным живописцем, но и архитектором-декоратором; он создавал проекты для скульпторов, делал иллюстрации для книг, оформлял театральные постановки, а также основал школу профессиональных граверов.

После Рубенса самым значительным фламандским живописцем был его младший современник А. Ван Дейк.

Антонис Ван Дейк

Антонис Ван Дейк родился в 1599 г. в семье антверпенского коммерсанта. Учился он у малоизвестного живописца ван Балена, но уже в девятнадцатилетнем возрасте поступил в мастерскую Рубенса. Через год молодой художник стал членом антверпенской гильдии живописцев. Рубенс оценил талант Ван Дейка и сделал его своим помощником в создании некоторых заказов.

Под влиянием Рубенса выполнены ранние работы Ван Дейка – «Пьяный силен», «Св. Иероним», но их образы не отличаются полнокровностью и значительностью рубенсовских персонажей.

Замечательное мастерство Ван Дейка проявилось в портретном жанре, где он был поистине виртуозом. Художнику заказывали свои портреты не только представители фламандской знати, но и аристократы других европейских стран. Ван Дейк создал в этом жанре собственный стиль, выразив в парадном портрете свой идеал человеческой личности. Люди на его портретах не приукрашены, но приподняты над действительностью. Художника интересует духовная красота человека, которую он стремится передать в своих произведениях.

Портреты Ван Дейка, созданные в ранний период творчества, изображают знатных антверпенских горожан, членов их семей («Семейный портрет», между 1618 и 1620). Писал мастер и своих современников-художников с женами и детьми.

В 1620 г. Ван Дейк уехал в Англию, а затем в Италию. Поселившись в Генуе, он становится самым популярным портретистом у городской знати. Он пишет (нередко в полный рост) старых итальянских аристократов, нарядных дам и кавалеров на фоне богатых драпировок или величественных дворцов.

В 1627 г. художник вернулся в Антверпен. В эти годы П. П. Рубенс находился за границей, в дипломатической командировке,

поэтому Ван Дейк занял место первого художника Фландрии. В 1630 г. его назначают придворным живописцем эрцгерцога. Он создает множество картин мифологического содержания, а также алтарных композиций для церквей. И конечно же, не оставляет Ван Дейк и портретного жанра. Он пишет фламандских купцов, вельмож, военачальников, церковнослужителей, ученых, врачей, юристов, художников. Портреты отличаются большой реалистичностью, живописец точно передает индивидуальные черты своих моделей. Одна из лучших его работ — портрет светской красавицы Марии Луизы де Тассис (между 1627 и 1632).

В 1632 г. Ван Дейк уехал в Англию, где стал придворным живописцем короля Карла I. Здесь он получил золотую рыцарскую цепь и дворянский титул. Женившись на представительнице древнего, но обедневшего аристократического рода, художник получает доступ в высшее английское общество. Он выполняет портреты короля и членов его семьи, знатные вельможи выстраиваются в очередь, чтобы позировать знаменитому портретисту.

Поначалу Ван Дейк по-прежнему создавал выразительные и духовно утонченные образы. Таковы его портреты Филиппа Уортона (1632), Мери Расвен (ок. 1640). Одним из лучших произведе-



ний этого периода стал луврский портрет Карла I (ок. 1635). Не справляясь с наплывом заказов, Ван Дейк начинает писать более идеализированные и менее качественные в художественном отношении картины. За один день он выполняет сразу несколько портретов: за час создается эскиз с модели, а остальную работу (особенно изображение рук и одежды) делают его помощники-ученики. Обычно на втором сеансе портрет и заканчивался.

Умер Ван Дейк в 1641 г. в Лондоне. Многие английские

*Антонис Ван Дейк. Портрет
кардинала Гвидо Бендивольо.
Ок. 1623 г.*

портретисты не раз обращались к творчеству фламандского художника. Его типу парадного идеализированного портрета подражали многие живописцы Западной Европы XVII–XVIII вв.

Голландская живопись

Завоевав победу в борьбе с Испанией за свою независимость, буржуазная Голландия стала самым экономически развитым государством в Западной Европе. Главный голландский город Амстердам определился как один из крупнейших торговых центров Европы.

Вместе с экономикой развивается и голландская живопись. В отличие от других западноевропейских стран в Голландии не пользовались популярностью барочные росписи дворцов и замков — слабость дворянства служила препятствием к развитию декоративного искусства. Кальвинистская церковь Голландии также не стремилась украсить свои храмы произведениями живописи.

Тем не менее, живопись в Голландии процветала: художники получали многочисленные заказы от частных лиц. Повесить в своем жилище небольшую картину могли даже голландские крестьяне — настолько дешево стоили эти творения художников.

В XVII в. в маленькой Голландии работало свыше двух тысяч художников. Они поставили производство картин на поток, производили полотна целыми партиями и сдавали их продавцам. Почти каждый мастер за неделю исполнял от двух до пяти композиций.

Нередко производство картин опережало спрос, поэтому, чтобы прокормиться, художникам приходилось одновременно заниматься другой работой. Такие знаменитые мастера, как Я. Стен, М. Гоббема, Я. ван Гойен и многие другие, одновременно были служащими, садоводами, содержателями трактиров.

Обычно живописцы специализировались на одной определенной теме. Например, Х. Аверкамп писал зимние виды, Э. ван дер Пул изображал ночные пожары, Г. Терборх и Г. Метсю — бытовые сцены, П. Клас и В. К. Хеда — натюрморты-завтраки.

Очень часто художники коллективно работали над одной картиной: один рисовал небо, другой — траву и деревья, третий — человеческие фигуры. Самые удачные работы, имевшие успех у публики, копировались и служили образцом для создания бесчисленных вариантов.

Хотя искусство талантливых живописцев и было подчинено коммерческим целям, мастерам обычно удавалось избежать фальши. Большинство этих полотен отличаются реалистичностью, цельностью и ясностью композиции, свежестью колорита и прекрасной техникой исполнения.

Широкое распространение в голландской живописи получил портретный жанр. Большую роль в жизни страны играли различные организации (стрелковое общество, группы представителей корпорации медиков и торговых цехов), способствовавшие появлению группового общественного портрета.

Многолетняя борьба с испанскими колонизаторами обострила чувство национального самосознания, поэтому в живописи, помимо реализма, особенно приветствовалось изображение характерных национальных черт. Художники писали море и корабли, скот, цветы. Кроме портрета, развивались такие жанры, как пейзаж, натюрморт. Существовала и религиозная живопись, но в ней отсутствовал элемент мистицизма; библейские сюжеты представлялись художником скорее как бытовые сцены.

Франс Халс

Франс Халс родился около 1581 г. в Антверпене в семье ткача. В юношеском возрасте он приехал в Харлем, где и жил почти безвыездно до самой смерти (в 1616 г. он посетил Антверпен, а в середине 1630-х гг. — Амстердам). О жизни Халса известно немного.



В 1610 г. он вошел в гильдию Св. Луки, а в 1616 г. — в камеру риториков (актеров-любителей). Очень быстро Халс стал одним из самых известных портретистов Харлема.

В XV–XVI вв. в живописи Нидерландов существовала традиция писать портреты лишь представителей правящих кругов, известных людей и художников. Искусство Халса

*Ф. Халс. Портрет молодого человека с черепом в руках.
Ок. 1626–1628 гг.*

глубоко демократично: на его портретах мы можем увидеть аристократа, зажиточного горожанина, ремесленника и даже человека из самых низов. Художник не пытается идеализировать изображаемых, главное для него — их естественность и неповторимость. Его вельможи держат себя так же раскованно, как и представители низших слоев общества, которые на картинах Халса изображены жизнерадостными людьми, не лишенными чувства собственного достоинства.

Большое место в творчестве живописца занимает групповой портрет. Лучшими работами этого жанра стали портреты офицеров стрелковой роты Св. Георгия (1627) и стрелковой роты Св. Адриана (1633). Каждый персонаж на картинах имеет свою яркую индивидуальность, и в то же время эти произведения отличаются целостностью.

Халс писал также заказные портреты, на которых в непринужденных позах размещены состоятельные бюргеры и их семьи («Портрет Исаака Массы», 1626; «Портрет Хетхейсена», 1637). Образы Халса живые и динамичные, кажется, что люди на портретах разговаривают с невидимым собеседником или же обращаются к зрителю.

Яркой выразительностью и непосредственностью отличаются представители народной среды на портретах Халса. В изображениях уличных мальчишек, рыбаков, музыкантов, посетителей кабаков чувствуется симпатия и уважение автора. Замечательна его «Цыганка». Удивительно живой кажется улыбающаяся молодая женщина, лукавый взгляд которой направлен на невидимого зрителям собеседника. Халс не идеализирует свою модель, но образ веселой, растрепанной цыганки восхищает своим задорным очарованием.

Очень часто портреты Халса включают элементы жанровой сцены. Таковы изображения детей, поющих или играющих на музыкальных инструментах («Поющие мальчики», 1624–1625). В таком же духе исполнена знаменитая «Малле Баббе» (начало 1630-х), представившая известную в Харлеме содержательницу харчевни, которую посетители за глаза называли харлемской ведьмой. Художник почти гротескно изобразил женщину с огромной пивной кружкой и совой на плече.

В 1640-х гг. в стране намечаются признаки перелома. Прошло всего несколько десятилетий после победы революции, а буржуа-



Франс Халс. Цыганка. Ок. 1630 г.

зия уже перестала быть прогрессивным классом, опирающимся на демократические традиции. Правдивость живописи Халса больше не привлекает богатых заказчиков, которые хотят видеть себя на портретах лучше, чем они есть на самом деле. Но Халс не отказался от реализма, и его популярность резко упала. В живописи этого периода появляются ноты печали и разочарования («Портрет мужчины в широкополой шляпе»). Строже и спокойнее становится его палитра.

В возрасте 84 лет Халс создает два своих шедевра: групповые портреты регентов (попе-

чителей) и регентш приюта для престарелых (1664). Эти последние работы голландского мастера отличаются эмоциональностью и яркой индивидуальностью образов. От изображений регентов — стариков и старух — веет печалью и смертью. Это ощущение подчеркивает и колорит, выдержанный в черных, серых и белых тонах.

Умер Халс в 1666 г. в глубокой бедности. Его правдивое, жизнеутверждающее искусство оказало большое влияние на многих голландских художников.

Рембрандт

В 1640–1660-е гг. живопись Голландии переживала расцвет. Самым значительным художником этого времени был Рембрандт.

Рембрандт Харменс ван Рейн родился в 1606 г. в Лейдене. Его отцом был зажиточный мельник. Родители мечтали о хорошем образовании для сына и определили его в латинскую школу, после окончания которой Рембрандт поступил в лейденский университет. Но юношу привлекало искусство. Он оставил университет и начал учиться у живописца Якова Сванненбурха. Через три года молодой художник отправился в Амстердам, где стал брать уроки у Питера Ластмана.

В 1624 г. Рембрандт вернулся в Лейден. Здесь он вместе с живописцем Яном Ливенсом снял мастерскую. Художник много работает с натуры, пишет не только в мастерской, но и на улице и на городском базаре.

В конце 1620-х гг. Рембрандт завоевал популярность у жителей Лейдена. У него появилось множество заказов и первый ученик — Герард Доу, позднее ставший довольно известным живописцем.

Ранние картины Рембрандта характеризуются тщательностью композиции, добросовестностью исполнения. В то же время им свойственна некоторая скованность («Мучение св. Себастьяна», 1625).

В 1631 г. Рембрандт поселился в Амстердаме. Слава о нем очень быстро разнеслась по городу, и на живописца посыпались заказы. Удачно складывалась и личная жизнь Рембрандта: в 1634 г. он женился на Саскии ван Эйленбург, девушке из известной буржуазной семьи. Брак принес художнику значительное состояние, которое обеспечило ему творческую независимость и позволило заняться коллекционированием произведений искусства и антиквариата.

Рембрандт наслаждался счастьем в обществе любимой жены, которую он много раз изображал на портретах. Нередко Саския служила моделью и для картин с самой разнообразной тематикой («Флора», 1634; «Автопортрет с Саскией на коленях», ок. 1639).

Творчество Рембрандта в этот период отличается многообразием, он пишет исторические, мифологические и религиозные композиции, портреты, бытовые сцены, пейзажи, натюрморты, картины с изображениями животных. Но главный объект его внимания — человек. Не только в портретах, но и в других своих работах художник стремится передать характер и внутренний мир своих героев.

Замечательный мастер портретного жанра, только в 1630-е гг. Рембрандт исполнил более шестидесяти заказных портретов. Главное для живописца — не внешнее сходство с моделью, а глубина внутреннего мира, сила душевных движений и переживаний. С восторгом был встречен современниками групповой портрет «Анатомия доктора Тульпа» (1632). Художник внес в традиционную композицию классического группового портрета изменения, расположив фигуры не в ряд, как это было принято, а свободно. Та-



Рембрандт. Даная. 1636 г.

кое построение придало изображению живость и естественность.

В конце 1630-х гг. Рембрандт стал самым известным мастером в Голландии. К этому периоду относится его шедевр — знаменитая «Даная» (1636), мастерство исполнения которой превосходит все, что было создано современниками художника. Поражает совершенство ее композиции и богатство цветовой гаммы, выдержанной в золотистых оттен-

ках. Кажется, что в этом произведении нет ничего лишнего, каждая его деталь тщательно продумана автором. С помощью свободного и живого мазка мастер передает легкость покрывала, складки тяжелых занавесей и драпировок. Поражает гибкая пластика молодой женщины, лежащей на кровати, нежно-золотистые оттенки тела, озаренного мягким светом. Хотя Даная не блещет идеальной красотой, ее образ восхищает зрителя живым очарованием и свежестью.

В 1630-х гг. художник много работает и в офорте. Его привлекают бытовые мотивы («Продавец крысиного яда», 1632). Элементы жанровости присущи и работам с библейской тематикой («Возвращение блудного сына», 1636). Один из лучших офортов этого периода — «Смерть Марии» (1639), эмоциональный и проникнутый чувством глубокой скорби. Сложностью композиции и монументальным величием образов отличается и замечательное произведение «Христос, исцеляющий больных» (т. н. «Лист в сто гульденов» — это название говорит о стоимости произведения).

В 1640-е гг. Рембрандт становится самым знаменитым и наиболее высокооплачиваемым живописцем Амстердама. Ему заказывают портреты, композиции для дворца голландского штатгальтера в Гааге. Множество начинающих художников стремятся учиться в его мастерской. Слава об искусстве Рембрандта выходит за пределы Голландии. Несколько картин знаменитого мастера хранится во дворце английского короля Карла I.

Талант Рембрандта проявился в его реалистичных и выразительных натюрмортах («Туша быка») и пейзажах («Пейзаж с мельницей», ок. 1650). Тонкий лиризм присущ непритязательным голландским ландшафтам, поражающим зрителя своей почти осязаемой реальностью.

Смерть любимой жены в 1642 г. отдалила Рембрандта от ее знатной родни. Художник перестал общаться и со своими знакомыми из аристократического общества. Перемены в жизни мастера отразились и на его живописи, которая становится более глубокой и сосредоточенной. Если ранние работы Рембрандта отличаются спокойным и ровным настроем, то теперь в его картинах начинают звучать ноты тревоги и сомнения. Изменяется и палитра, в которой доминируют красные и золотистые оттенки. Яркой выразительностью отличается полотно «Давид и Ионафан» (1642, Эрмитаж, Санкт-Петербург), исполненное в золотисто-розовых и золотисто-голубых тонах.

Все эти новые черты в живописи Рембрандта не встретили понимания у современников. Недовольство вызвала большая монументальная композиция «Ночной дозор» (1642). Это название картина получила в XIX в. На самом деле действие происходит не ночью, а днем, при солнечном освещении, что подтверждает характер теней. Со временем краски потемнели, и лишь реставрация, проведенная в 1946–1947 гг., показала, что цветовая гамма этого произведения была когда-то гораздо светлее.

На картине изображены стрелки роты капитана Баннинга Кока. Заказчик ожидал увидеть традиционный парадный портрет (сцену пирушки или представления зрителю командиром своих подчиненных). Рембрандт же создал героико-историческое полотно, изображающее выступление



Рембрандт. Давид и Ионафан.
1642 г.



Рембрандт. Ночной дозор. 1642 г.

стрелков по приказу капитана. Персонажи взволнованны и динамичны; командир отдает распоряжения, знаменосец поднимает вверх знамя, барабанщик бьет в барабан, стрелки заряжают оружие. Здесь же крутится непонятно откуда взявшаяся маленькая девочка с петухом у пояса.

В эти годы в жизни Рембрандта появляется Хендрикье Стоффельс, сначала служанка, а затем и жена, ставшая его верной подругой и помощницей. Художник по-прежнему много работает. Он создает свое известное «Святое семейство» (1645), в котором религиозная тема трактуется как жанровая. Наряду с библейскими композициями, живописец исполняет реалистичные пейзажи с изображениями деревни («Зимний вид», 1646). Его портреты этого периода отличаются стремлением показать индивидуальные черты моделей.

В 1650-е гг. число заказов значительно уменьшается. Рембрандт испытывает большие материальные трудности. Ему грозит полное разорение, ведь до сих пор не выплачен долг, связанный с покуп-

кой дома еще при жизни первой жены Саскии. В 1656 г. художник был объявлен несостоятельным, а его коллекция произведений искусства и все имущество были распроданы с аукциона. Семье Рембрандта пришлось переехать в бедный еврейский квартал Амстердама.

Несмотря на все невзгоды, талант великого живописца не иссякает. Но теперь критерий его мастерства совершенно иной. В поздних работах Рембрандта красочные мазки резко проступают на поверхности холста. Теперь цвета в его картинах служат не только для передачи внешнего облика героев и изображения интерьера — именно колорит берет на себя смысловую нагрузку произведения. Так, ощущение напряженного драматизма в картине «Ассур, Аман и Эсфирь» (1660) создается посредством сложной тональной гаммы и особых световых эффектов.

Лишенный заказов, живущий в глубокой бедности, Рембрандт не перестает писать. Он создает выразительные и одухотворенные портреты, моделями для которых служат родственники и друзья («Портрет жены брата художника», 1654; «Портрет старика в красном», 1652–1654; «Портрет сына Титуса за чтением», 1657; «Портрет Хендрикье Стоффельс у окна», ок. 1659).

Сын Титус, получивший наконец состояние своей умершей матери, пытается оградить отца от материальных лишений и создать ему условия для спокойной работы. Но несчастья продолжают преследовать художника: в 1663 г. умирает Хендрикье, а через несколько лет за ней последовал Титус.

Именно в это трагическое время старый одинокий художник создает свои шедевры, отличающиеся монументальным величием и одухотворенностью («Давид и Урия», 1665–1666; «Возвращение блудного сына», ок. 1668–1669).

Умер Рембрандт в 1669 г., всеми забытый. Лишь в XVIII в. его искусство наконец-то было понято и оценено по достоинству.

В 1640–1660-х гг. ведущим в голландской живописи был бытовой жанр. Картины, изображающие самые обычные моменты действительности, удивительно поэтичны и лиричны. Главный объект внимания живописцев — человек и окружающий его мир. Большинство жанровых композиций отличается спокойной повествовательностью и отсутствием драматизма. Они рассказывают о домашних заботах хозяйки дома (покупка провизии, забота о детях,

занятия рукоделием), о развлечениях голландского бюргера (игра в карты, прием гостей, концерты). Художники изображают все то, что происходит в доме зажиточного горожанина, обходя вниманием общественную сторону жизни человека.

Большой популярностью пользовались жанристы: Г. Доу, чьи картины продавались по очень высокой цене, А. ван Остаде, писавший сцены крестьянского быта («Сельский концерт»), Я. Стен, излюбленными темами которого были сцены веселья и праздников («Веселое общество»), Г. Терборх, чья изящная живопись представляла жизнь богатой бюргерской семьи («Бокал лимонада»), Г. Метсю с его бесхитростной повествовательностью («Больной ребенок»), П. де Хоох, создававший созерцательно-лиричные полотна («Хозяйка и служанка»).

Расширить рамки бытового жанра стремился К. Фабрициус, проживший недолгую жизнь (погиб в Делфте при взрыве порохового склада). Одна из лучших его работ — «Воскрешение Лазаря» (ок. 1643), отличающаяся драматизмом и почти монументальным размахом. Замечательны и его портреты и автопортреты, ставящие художника в один ряд с Ф. Халсом и Рембрандтом.

Трагична судьба Э. де Фабрициуса, талантливого мастера бытовой сцены и произведений с изображением церковных интерьеров («Рынок в порту», «Интерьер с женщиной у клавесина»). Художник не стремился потворствовать вкусам буржуазной публики, поэтому его произведения, не имевшие успеха у современников, продавались за гроши. Нередко Фабрициус был вынужден отдавать их за долги домовладельцам. Зимней ночью 1692 г. семидесятипятилетний художник, выброшенный хозяином из дома, повесился на перилах моста. Подобная судьба была характерна для многих голландских живописцев, не желавших отказываться от реалистических традиций в угоду публике.

Ян Вермер Делфтский

Ярким представителем жанровой голландской живописи является Ян Вермер, прозванный по месту рождения и деятельности Делфтским. Родился живописец в 1623 г. в семье торговца картинами и шелком. О жизни Вермера известно немного. Возможно, его учителем был К. Фабрициус. В 1653 г. художник стал членом гильдии Св. Луки и женился на дочери богатого горожанина Катерине Больнес. В Делфте он пользовался уважением и славой, проживал в большом доме, расположенном на рыночной площади.

Вермер работал над своими картинами очень медленно и обстоятельно, тщательно выписывая каждую деталь. Живопись не могла обеспечить семье художника безбедное существование, хотя его полотна и пользовались большим успехом. Вероятно, поэтому Вермер и начал торговать картинами, продолжив дело своего отца.

Уже в первых работах Вермера появляется характерное для его творчества соединение реалистичности и некоторой доли идеализации образов («Диана с нимфами», «Христос у Марфы и Марии» — обе до 1656). Следующее произведение — крупнофигурное полотно «У сводни» (1656), написанное на сюжет, используемый многими живописцами, — отличается оригинальностью исполнения. Обычная бытовая сцена у художника приобретает почти монументальную значимость. Картина выделяется среди других произведений с подобной тематикой своим смелым колоритом, выдержанным в чистых желтых, красных, черных и белых цветах, и яркой выразительностью образов.

В дальнейшем Вермер обратился к традиционным для голландской живописи камерным композициям. Как и другие голландские мастера, он изображает события, происходящие в богатых бюргерских домах. Излюбленный образ художника — девушка за чтением письма или примеркой ожерелья. Его полотна представляют бесхитростные бытовые сцены: служанка подает своей хозяйке письмо, кавалер подносит даме бокал вина. Но эти картины, простые по композиции, поражают цельностью, гармоничностью и лиризмом, их образы привлекают естественностью и спокойной поэтичностью.

Во второй половине 1650-х гг. художник создал самые замечательные свои произведения. Теплым чувством отмечены глубоко лиричные «Спящая девушка», «Бокал вина», «Девушка с письмом». Многие голландские живописцы этого времени в своих картинах изображали занятых работой служанок, но только у Вермера образ женщины из народа имеет черты подлинной красоты и величия («Служанка с кувшином молока»).

Вермер — настоящий виртуоз в передаче сущности мира вещей с помощью изобразительных средств. С большим мастерством исполнены натюрморты в его картинах. Удивительно красиво и естественно выглядит блюдо с яблоками и сливами, стоящее на покрытом узорной скатертью столе в полотне «Девушка с письмом».

В картине «Служанка с кувшином молока» восхищает своей свежестью хлеб и молоко, густой струей льющееся из кувшина.

Большую роль в произведениях Вермера играет свет. Он заполняет пространство полотен, создавая впечатление необыкновенной воздушности; моделирует формы и проникает в краски, заставляя их светиться изнутри. Именно благодаря такому количеству света и воздуха создается особая эмоциональная приподнятость большинства работ Вермера.

Замечательное мастерство живописца проявилось и в пейзажной живописи. Маленький уголок города, окутанного влажной атмосферой пасмурного дня, воспроизводит ясная и простая по композиции «Уличка» (ок. 1658). Чистым и свежим предстает омытый дождем город в картине «Вид Делфта» (между 1658 и 1660). Сквозь нежно-серебристые облака пробиваются солнечные лучи, создавая на поверхности воды множество ярких бликов. Звучный колорит с его тонкими цветовыми переходами придает картине выразительность и гармоничность.

В 1660-х гг. живопись Вермера становится более изысканной и нарядной. Меняется и палитра, в которой теперь доминируют холодные красочные оттенки («Девушка с жемчужиной»). Глав-



Ян Вермер Делфтский.
Служанка с кувшином молока.
Между 1657 и 1660 гг.



Ян Вермер Делфтский.
Мастерская живописца.
Ок. 1665 г.

ными героями полотен становятся окруженные роскошными предметами богатые дамы и кавалеры («Любовное письмо», ок. 1670).

В последний период жизни Вермера произведения его становятся поверхностными и несколько надуманными («Аллегория веры»), а палитра теряет насыщенность и звучность. Но и в эти годы отдельные произведения художника поражают прежней выразительной силой. Такова его «Мастерская живописца» (1665), в которой Вермер изобразил себя за работой, и картины «Астроном» и «Географ», запечатлевшие ученых.

Судьба Вермера, как и многих других голландских мастеров, трагична. В конце жизни больной художник, потерявший большинство прежних заказчиков, вынужден был перевезти свою большую семью из прежнего дома в более дешевое жилище. За последние пять лет он не написал ни одной картины. Умер живописец в 1675 г. Его искусство было надолго забыто, и только в середине XIX в. Вермер был оценен по достоинству и поставлен в один ряд с такими голландскими мастерами, как Рембрандт и Ф. Халс.

Французский классицизм

В то время как в других странах Западной Европы господствовало барокко, во Франции большую роль играл классицизм — направление, представители которого обратились к искусству античности и Возрождения.

В начале XVII в. Франция, истощенная гражданскими войнами, вступила в эпоху укрепления абсолютизма. Абсолютная монархия, достигшая своего расцвета при Людовике XIV, стала решающей силой в борьбе с феодализмом и главным двигателем торговли и промышленности. В середине XVII в. Франция являлась едва ли не самой крупной торговой державой.

Относительная стабильность на политической арене и развитие экономики сопровождались подъемом в культурной жизни страны. Значительный шаг на пути прогресса сделала французская наука, в частности физика, математика и философия. Большой успех имело учение Декарта, утверждавшего, что разум — главное средство познания истины. Отсюда идет свойственный французской литературе и изобразительному искусству рационализм, особенно характерный для классицизма.

В первой четверти XVII в. самыми крупными мастерами во Франции были иностранцы (главным образом фламандцы).

Лишь в начале второй четверти XVII столетия Франция выдвинула собственных замечательных представителей изобразительного искусства.

Главой придворного искусства и ведущим представителем французского барокко в первой половине XVII в. был Симон Вуэ. Живописному мастерству Вуэ учился в Италии, поэтому в его живописи прослеживается влияние Караваджо и болонских мастеров. Вернувшись из Италии на родину, Вуэ стал придворным художником. Для своих нарядных и эффектных полотен он использовал мифологические и библейские сюжеты («Геракл среди богов Олимпа», «Мучение св. Евстафия»). Картинам свойственны излишняя усложненность композиции, чрезмерная яркость колорита, идеализированность образов. Полотна и декоративные росписи Вуэ пользовались в то время огромной популярностью. Живописцу подражали многие французские художники, его учениками были такие известные в дальнейшем мастера, как П. Миньяр, Ш. Лебрен и Э. Лесюер.

Наряду с барочным искусством, процветавшим в столице, французские провинции выдвинули художников, главным методом которых был реализм. Одним из крупнейших реалистов первой половины XVII в. стал Жак Калло, прославившийся как талантливый рисовальщик и гравёр. Хотя у него много произведений с религиозной тематикой, основное место в творчестве мастера занимают картины на бытовые сюжеты. Таковы его графические серии «Каприччи», «Горбуны», «Нищие».

Многие французские художники первой половины XVII в. обратились к караваджизму. Среди них Жан Валантен, Жорж де Латур.

Большую роль в развитии реализма в первой половине XVII в. сыграли братья Ленен — Антуан, Луи и Матье. Центральное место в их творчестве занимала жанровая тематика. Старший Антуан писал главным образом групповые портреты и сцены из жизни мелких буржуа и крестьян. Младший Матье начал свой творческий путь с картин, изображающих быт крестьянства. Надолго переживший своих братьев Матье Ленен позднее стал одним из самых популярных портретистов.

Средний брат, Луи Ленен, по праву входит в число самых знаменитых французских живописцев XVII в. Именно он стал основоположником крестьянского жанра во французском искусстве.

Луи Ленен

Родился Луи Ленен в 1593 г. в городе Лане (Пикардия) в семье мелкого буржуа. Вместе с братьями Луи переехал в Париж. Здесь Луи, Антуан и Матье открыли собственную мастерскую.

Вероятно, вместе с Матье Луи Ленен посетил Италию. В его ранних работах заметны черты караваджизма. К 1640 г. художник выработал свой собственный, неповторимый стиль.

Многие французские художники XVII в. обращались к крестьянской тематике, но только у Луи Ленена она получает совершенно новую трактовку. Просто и правдиво изображает художник жизнь народа. Его герои, скромные и простые, но полные внутреннего достоинства люди, вызывают чувство глубокого уважения.

Самые лучшие работы Луи Ленена выполнены в 1640-е гг. При первом взгляде персонажи его полотен кажутся не связанными между собой действием. Но на самом деле это далеко не так: их объединяет созвучный душевный настрой и общее восприятие жизни. Невидимые нити связывают членов бедной крестьянской семьи, слушающей играющего на скрипке мальчика на картине «Крестьянская трапеза». Поэтическим чувством отмечена сдержанная и простая «Молитва перед обедом», лишенная сентиментальности, но в то же время трогательная композиция «Посещение бабушки».

К 1640-м гг. относится замечательная картина Луи Ленена «Семейство молочницы». С чувством большой симпатии художник изобразил рано постаревшую от забот молочницу, ее задумавшегося мужа-крестьянина, крепкого, толстощекого сына и хрупкую, болезненную дочь. С замечательным мастерством исполнен пейзаж, на фоне которого представлены фигуры и предметы крестьянского быта. Кажутся удивительно реальными медный бидон за спиной молочницы, деревянная бочка и бадья, стоящие у ног ослика.



Луи Ленен. Семейство молочницы. 1640-е гг.

Шедевром Луи Ленена стала написанная в это же время «Кузница». Если раньше художник изображал крестьян во время отдыха или трапезы, то теперь он обратился к сценам человеческого труда. Картина представляет кузнеца, окруженного членами семьи, за работой. Ощущение движения и яркая выразительность образов создаются быстрым, энергичным мазком, контрастами света и тени.

Умер Луи Ленен в 1648 г. Его реалистичная живопись, лишенная театральности и эффектности барокко, почти на сто лет опередила свою эпоху. Во многом именно благодаря Луи Ленену мировую известность получили и его братья.

Черты реалистического искусства в первой половине XVII в. нашли отражение и в портретной живописи, ярким представителем которой был Филипп де Шампень, фламандец по происхождению. Создатель религиозных композиций и декоративных росписей, Шампень тем не менее прославился как талантливый портретист, создавший реалистичные и строгие портреты кардинала Ришелье и Арно д'Андильты.

Зародившийся в начале XVII в. классицизм становится ведущим направлением уже во второй четверти этого столетия. Художникам-классицистам так же, как и реалистам, близки передовые идеи этой эпохи. В их живописи отразилось ясное мировосприятие и представление о человеке как личности, достойной уважения и восхищения. В то же время классицисты не стремились передать в своих картинах окружающую их реальную действительность. Жизнь представала в их картинах облагороженной, а люди – идеальными и героизированными. Главными темами произведений художников-классицистов стали эпизоды из античной истории, мифологии, а также библейские сюжеты. Большинство живописных приемов заимствовалось из античного искусства. Не приветствовалось все индивидуальное и обыденное: живописцы стремились к созданию обобщенных и типичных образов. Классицизм первой половины XVII в. выражал стремления наиболее просвещенных слоев французского общества, считающих разум высшим критерием всего прекрасного в реальной жизни и в искусстве.

Крупнейшим мастером классицизма в живописи стал Никола Пуссен.

Николя Пуссен

Николя Пуссен родился в 1594 г. в Нормандии в семье военного, выходца из небогатого дворянского рода. Первые уроки живописи Пуссен получил у провинциального мастера Кантена Варена. Обстановка маленького нормандского городка не способствовала развитию способностей начинающего художника, и в начале 1610-х гг. Пуссен тайно от родителей уехал в Париж.

В столице художник получил возможность близко познакомиться с искусством известных итальянских мастеров. Большое впечатление произвели на него работы Рафаэля. В Париже Пуссен познакомился с популярным в то время итальянским поэтом Дж. Марино и исполнил иллюстрации к его поэме «Адонис».

В 1624 г. живописец покинул Францию и уехал в Италию, где поселился в Риме. Здесь Пуссен неустанно трудился: зарисовывал античные статуи, занимался литературой и наукой, изучал труды Леонардо да Винчи и Альбрехта Дюрера.

Хотя в работах Пуссена, выполненных в 1620-х гг., уже появились черты классицизма, многие его произведения этого периода выходят за рамки данного направления. Сниженность образов и излишний драматизм в таких полотнах, как «Мученичество св. Эразма» и «Избиение младенцев», сближают живопись Пуссена с караваджем и искусством барокко. Даже в более поздней картине «Снятие с креста» (ок. 1630) еще заметна острая экспрессивность в изображении человеческой скорби.

Значительную роль в живописи Пуссена-классициста играет рациональное начало, поэтому в его полотнах видны ясная логика и четкая идея. Эти качества свойственны его картине «Смерть Германика» (1626–1627). Черты классицизма выразились уже в выборе главного персонажа — мужественного и смелого полководца, отравленного подлым и завистливым римским императором Тиберием.

Во второй половине 1620-х гг. Пуссен увлекся творчеством Тициана, чье искусство оказало большое влияние на французского мастера и помогло его дарованию раскрыться в полной мере.

В этот период Пуссен создает картину «Ринальдо и Армида» (1625–1627), навеянную поэмой Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». Средневековую легенду о рыцаре-крестоносце Ринальдо, увезенном волшебницей Армидой в свои чудесные сады, живописец представил как сюжет из античного мифа: кони Армиды, ве-

зушие колесницу, напоминают коней греческого бога солнца Гелиоса. Позднее этот мотив не раз будет встречаться в произведениях Пуссена.

Следуя идеалам классицизма, Пуссен показывает героев, живущих в полном согласии с природой. Таковы его сатиры, амур и нимфы, чья веселая и счастливая жизнь протекает в полной гармонии с величественной и прекрасной природой («Аполлон и Дафна», «Вакханалия», «Царство Флоры» — все 1620–1630-е).

Одной из самых лучших работ живописца стала картина «Спящая Венера». Как и в произведениях великих мастеров итальянского Возрождения, Венера Пуссена, окруженная восхитительной природой, полна юной силы. Кажется, что эта стройная богиня, погруженная в безмятежный сон, — просто прекрасная девушка, как видно выхваченная мастером из обыденной жизни.

Из поэмы Тассо взят сюжет картины «Танкред и Эрминия». Пуссен изобразил раненого Танкреда, распростертого на бесплодной каменистой земле. Героя поддерживает его друг Вафрин. Эрминия, сошедшая с коня, устремляется к возлюбленному, чтобы перевязать ему раны прядью своих длинных волос, отсеченной острым мечом. Эмоциональную приподнятость картине придает звучный колорит картины, особенно цветовые контрасты серо-

стальных и насыщенных синих оттенков одежды Эрминии; драматизм ситуации подчеркивает пейзаж, озаренный ярким отблеском уходящего солнца.

Со временем произведения Пуссена становятся менее эмоциональными и драматичными, чувство и разум в них уравниваются. Примером могут служить два варианта картины «Аркадские пастухи». В первом, исполненном между 1632 и 1635 гг., художник запечатлел пастухов, жителей



Николя Пуссен. Царство Флоры.
Ок. 1635 г.



Николя Пуссен. Танкред и Эрминия. 1630-е гг.

счастливой страны Аркадии, внезапно обнаруживших среди густых зарослей гробницу, на которой можно разобрать надпись: «И я был в Аркадии». Эта надпись на могильной плите повергла пастухов в глубокое смятение и заставила задуматься о неотвратимости смерти.

Менее эмоционален и драматичен второй вариант «Аркадских пастухов», написанный в начале 1650-х гг. Лица пастухов также омрачены печалью, но они более спокойны. Воспринимать смерть по-философски, как неизбежную закономерность, призывает их прекрасная женщина, олицетворяющая стоическую мудрость.

В конце 1630-х гг. слава Пуссена выходит за пределы Италии и достигает Парижа. Художника приглашают во Францию, но он пытается отложить поездку. И лишь личное письмо Людовика XIII заставляет его собраться в дорогу.

Осенью 1640 г. Пуссен вернулся в Париж, но эта поездка не принесла ему радости. Придворные художники во главе с С. Вуэ оказали Пуссену неласковый прием. «Эти животные», как называл их художник в своих письмах, окружили его сетью своих интриг. Задыхаясь в душной атмосфере придворной жизни, Пуссен вынашивает план бегства. В 1642 г. под предлогом болезни жены художник возвращается в Италию.

Парижская живопись Пуссена носит явные барочные черты. Работы этого периода отличаются холодной официальностью и театральной эффектностью («Время спасает Истину от Зависти и Раздора», 1642; «Чудо св. Франциска Ксаверия», 1642). И в более поздних своих работах Пуссен уже не поднялся до прежней выразительности и жизненности образов. В этих произведениях рационализм и отвлеченная идея взяли верх над чувством («Великодушные Сципиона», 1643).

В конце 1640-х гг. Пуссен пишет главным образом пейзажи. Теперь его привлекает не человек, а природа, в которой он видит воплощение истинной гармонии жизни. Художник внимательно изучает ландшафты в окрестностях Рима и делает зарисовки с натуры. Позднее по этим живым и свежим рисункам он пишет т. н. героические пейзажи, получившие широкое распространение в живописи XVII в. Скалистые громады, большие деревья с пышными кронами, прозрачные озера и ручьи, протекающие среди камней, — все в этих ландшафтах Пуссена подчеркивает торжественное величие и совершенную красоту природы («Пейзаж с Геркулесом и Какусом», 1649; «Пейзаж с Полифемом», 1649).

В последние годы жизни в произведениях Пуссена все громче начинают звучать трагические ноты. Это особенно заметно в его картине «Зима» из цикла «Четыре времени года» (1660–1664). Другое название полотна — «Потоп». Художник изобразил страшную картину гибели всего живого: вода заливает землю, не оставляя человечеству шансов на спасение; в черном небе сверкают молнии; весь мир кажется застывшим и неподвижным, как будто погруженным в глубокое отчаяние.

«Зима» стала последней картиной Пуссена. В ноябре 1665 г. художник умер. К искусству замечательного французского мастера не раз обращались живописцы XVIII, XIX и XX вв.

Крупнейшим художником-классицистом, наряду с Пуссеном, был Клод Лоррен, работавший в пейзажном жанре.

Клод Лоррен

Клод Желле родился в 1600 г. в Лотарингии в семье крестьянина. Свое прозвище — Лоррен — он получил по месту рождения (Лотарингия по-французски Lorraine). Рано оставшийся без родителей, мальчик уехал в Италию, где работал слугой у художника А. Тасси. Вскоре Лоррен стал его учеником.

В начале 1630-х гг. Лоррен — довольно известный живописец. Он выполняет заказные работы, пишет картины для Папы Урбана VIII и кардинала Бентивольо. Почти всю свою жизнь художник провел в Риме, но был знаменит не только в Италии, но и на своей родине — во Франции.

Лоррен стал основоположником классицистического пейзажа. Хотя в Италии пейзажи появлялись в творчестве таких художников, как Доменикино и Аннибале Карраччи, именно Лоррен сделал пейзаж самостоятельным жанром.

Очаровательные итальянские ландшафты в произведениях Лоррена превращались в идеальный, классический образ природы. В отличие от героических пуссеновских пейзажей, картины Лоррена глубоко лиричны и пронизаны чувством личного переживания автора. Излюбленными мотивами его живописи были морские гавани, далекие горизонты, озаренные рассветом или погруженные в сумерки, бурные водопады, таинственные ущелья и мрачные башни на высоких скалистых берегах.

Ранние пейзажи Лоррена выполнены в коричневатой цветовой гамме, они несколько перегружены архитектурными элементами («Кампо Ваччино», 1635).

Самые лучшие произведения Лоррена, уже зрелого художника, созданы в 1650-е гг. В 1655 г. живописец исполнил свою замечательную картину «Похищение Европы», изображающую чудесный морской залив, на берегу которого растут деревья. Ощущение тишины и покоя пронизывает природу, и даже мифологические образы девушки Европы и Зевса, превратившегося в быка, не выпадают из общего настроения картины. Человеческие фигуры в пейзажах Лоррена не играют большой роли, художник не писал их сам, поручая эту работу другим мастерам. Но люди в его картинах не выглядят лишними, они кажутся маленькой частичкой прекрасного мира. Это свойственно и известному полотну «Ацис и Галатея» (1657).

Со временем пейзажи Лоррена становятся более эмоциональными и выразительными. Художника привлекают изменчивые состояния природы, он пишет ландшафты в различное время суток. Главными изобразительными средствами в его живописи становятся цвет и свет. В 1660-х гг. Лоррен создает удивительно поэтические полотна «Утро», «Полдень», «Вечер» и «Ночь».

Лоррен известен и как талантливый рисовальщик и гравер. Замечательны его рисунки, выполненные с натуры, — в этих све-



Клод Лоррен. Похищение Европы. 1655 г.

жих и живых набросках чувствуется тонкая наблюдательность художника и его умение с помощью простых средств передать красоту окружающего мира. С большим мастерством исполнены офорты Лоррена, в которых так же, как и в живописных работах, художник стремится передать эффекты света.

Лоррен прожил долгую жизнь — он умер в 1682 г. в возрасте 82 лет. Его искусство вплоть до XIX в. оставалось образцом для подражания в кругу итальянских и французских пейзажистов.

Восемнадцатый век стал последним этапом эпохи перехода от феодализма к капитализму. Хотя в большинстве западноевропейских стран сохранялся старый порядок, в Англии постепенно зарождалась машинная индустрия, а во Франции бурное развитие экономических и классовых противоречий подготавливало почву для буржуазной революции. Несмотря на неравномерное развитие экономической и культурной жизни в разных странах Европы, это столетие стало эпохой разума и просвещения, веком философов, экономистов, социологов.

Художественные школы некоторых западноевропейских стран переживают небывалый расцвет. Ведущее место в этом столетии принадлежит искусству Франции и Англии. В то же время Голландия и Фландрия, пережившие необыкновенный подъем художественной культуры в XVII в., отодвигаются на задний план. Испанское искусство также охвачено кризисными явлениями, его возрождение начнется лишь в конце XVIII в.

Французское рококо

В истории культуры Франции эпоху, наступившую в начале правления Людовика XV (1715) и завершившуюся в год революции (1789), называют веком Просвещения. Это время дало миру великих писателей, философов и ученых, в числе которых – Вольтер, Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, Ш. Л. Монтескьё, К. А. Гельвеций, П. А. Гольбах.

В 1720-е гг. при королевском дворе появляется стиль рококо, просуществовавший почти пятьдесят лет. Этот стиль родился из барокко, но был более легким, причудливым и изящным. Слово «рококо» произошло от французского *rocaille* – «рокайль» – так назывались модные садовые украшения из раковин и мелких камешков.

В живописи рококо были популярны светлые оттенки – розовые, голубые. Наряду с масляными красками, применялась пастель. Обращаясь к библейским и мифологическим сюжетам, художники создавали нарядные полотна, призванные услаждать аристократическую публику. Большим успехом пользовались кар-

тины, изображавшие пастухов и пастушек, которые походили не на крестьян, а на переодетых в театральные костюмы дам и кавалеров.

Одним из самых значительных художников Франции XVIII в. был Антуан Ватто, фламандец по происхождению.

Антуан Ватто

Антуан Ватто родился в 1684 г. в Валенсьене в семье кровельщика. Проучившись несколько лет у местного художника, Ватто отправился в Париж. Не имея денег, весь долгий путь он проделал пешком. В столице долго бедствовал: работая в мастерской художника, писавшего религиозные композиции, Ватто едва сводил концы с концами. Позднее он стал брать уроки у живописца Клода Жилло, а затем — у гравера Клода Одрана. Одран занимал должность хранителя картинной галереи Люксембургского дворца, в котором находились картины, написанные Рубенсом для королевы Марии Медичи. Эти творения великого фламандца произвели на Ватто неизгладимое впечатление. Влияние Рубенса и мастеров фламандской школы заметно в ранних жанровых работах молодого художника («Савояр», ок. 1709).

В 1710 г. Ватто знакомится с Лесажем, известным писателем-сатириком, и коллекционером Крозом, который вводит его в круг

парижских меценатов и ценителей искусства, оказавших покровительство молодому художнику. В этот период Ватто начинает писать любовные сцены, увеселения аристократов и театрализованные маскарады, изображая радости жизни, которых он сам был лишен, страдая тяжелым заболеванием легких. Эта болезнь и стала причиной ранней смерти живописца.

Хотя тематика живописи Ватто была близка и понятна



Антуан Ватто. Савояр. Ок. 1709 г.

аристократической публике, эмоциональная глубина образов в произведениях художника не была оценена его современниками. В 1717 г. Ватто приняли в Академию, но не как мастера исторической живописи, а как художника «галантных празднеств». Подобного жанра не существовало до этого времени, он появился лишь в связи со вступлением Ватто в Академию.

Ватто представил в Академию одну из лучших своих картин — «Паломничество на остров Киферу» (1717). На полотне изображены дамы и кавалеры, сажащиеся в ладью, отплывающую к острову, на котором, согласно греческому мифу, родилась богиня любви Афродита. В отличие от манерной живописи многих современников Ватто, «Паломничество на остров Киферу» поражает своей эмоциональностью и поэтичным очарованием. Картина пронизана вибрирующим светом, который, сочетаясь с золотистыми, нежно-зелеными и бледно-розовыми тонами, делает изображение трепетным и подвижным.

Многие произведения Ватто отражают интерес их автора к театру. Самые значительные работы, посвященные театральной жизни, выполнены художником в последние годы жизни. Одна из лучших картин этого цикла — «Итальянские комедианты» — создана, вероятно, после 1716 г. (именно в это время во Францию вновь приехали итальянские актеры, выдворенные из страны в XVII в. за сатирические спектакли, направленные против французского правительства).

Шедевром театральной серии Ватто стала картина «Жиль» (1720). Странная и загадочная композиция этого произведения до настоящего времени вызывает множество толкований. Художник вывел на передний план актера в белой одежде. Его фигура неподвижна, глаза из-под полуопущенных век пристально смотрят на зрителя. А за спиной Жилия, под пригорком, расположилась группа оживленных комедиантов, тянущих за веревку осла, на котором восседает Скапен. До сих пор неясно, что же хотел сказать художник, изобразив на своем полотне не связанных между собой действием застывшего, как монумент, одинокого и печального Жилия и суетящихся за ним веселых актеров. Существует предположение, что эта картина была задумана как афиша для одного из сезонов Итальянской комедии — похожие вывески сопровождали ярмарочные театры той эпохи.



Антуан Ватто. Вывеска для антикварной лавки Жерсена (правая часть). Ок. 1721 г.

Последней картиной Ватто стала вывеска для антикварной лавки Жерсена, написанная в 1721 г. после поездки живописца в Лондон, где практиковал знаменитый английский врач. Надежды на излечение не оправдались, и умирающий художник вернулся в Париж.

Всего за несколько дней Ватто, остановившийся в доме Жерсена, написал полотно, изображавшее помещение антикварного магазина, продавцов и посетителей, разглядывающих картины, слуг, осторожно укладывающих в ящик проданный портрет. Это произведение, в котором проявилась тонкая наблюдательность автора, не укладывается в рамки «галантных празднеств». Реалистично и живо повествующая о XVIII в. и людях, живших в эту эпоху, картина предвосхитила появление реалистического искусства во Франции. Провисев над входом в лавку всего пятнадцать дней, «Вывеска Жерсена» привлекла множество зрителей. В настоящее время она находится в зале Государственных музеев в Берлине.

Смерть оборвала творческие искания мастера в 1721 г. Традиции его искусства были подхвачены Н. Ланкре и Ж. Б. Патером, но их живописи не хватало поэтичности и эмоциональности. Немного позднее к искусству Ватто обратились Ф. Буше, Ж. Б. Шарден и художники-реалисты.

Франсуа Буше

Ведущий живописец рококо Франсуа Буше родился в 1703 г. в Париже. Первые уроки рисования он получил у своего отца, затем занимался иллюстрацией и рисунком в мастерской Ф. Лемуана.

В 1723 г. Буше стал обладателем первой премии на конкурсе Академии. Спустя два года вместе с художником Карлом Ванлоо он отправился в Рим. В Италии Буше не привлекло искусство старых мастеров, гораздо больше его интересовала живопись современников.

Вернувшись на родину в 1731 г., художник стал членом Королевской академии живописи и скульптуры. В 1734 г. за композицию «Ринальдо и Армида» Буше получил звание академика. Карьера художника продвигалась успешно, в 1737 г. он стал профессором Академии, а через некоторое время — ее директором. Художнику покровительствовала маркиза де Помпадур: она содействовала получению Буше крупных заказов (декоративные работы для дворцов Фонтенбло, Бельвю и Креси), а в 1752 г. помогла ему поселиться в Лувре. В 1755 г. Буше возглавил Королевскую мануфактуру гобеленов, а в 1765 г. получил должность первого живописца при дворе Людовика XV.

Свой творческий путь художник начал с гравирования картин А. Ватто, последователем которого он себя считал. Но декоративные произведения Буше значительно отличаются от глубоко эмоционального и одухотворенного искусства А. Ватто. Гравюры Буше делали жанровые сцены, взятые из произведений А. Ватто, похожими на орнаментальные узоры, которые позднее стали обязательным элементом книжной иллюстрации рококо. В таком стиле вместе с художниками Ж. Б. Патером, Н. Ланкре и Ш. Эйзенем Буше выполнил гравюры к сказкам Ж. де Лафонтена.

Хотя рисункам Буше не хватает глубины и искренности, они по-своему выразительны и изящны. Особенно эмоциональны и лиричны его пейзажи («Мельница», 1752). Наряду с рисунками, гравюрами, эскизами для гобеленов и фарфора, театральными декорациями (оформление оперы-балета «Галантная Индия», 1735), художник создавал и станковые картины, отличающиеся той же декоративностью. Главный создатель пасторального жанра, Буше изображал в своих композициях сентиментальных пастушков и пастушек или чувственных красавиц из античной мифологии («Три-



Франсуа Буше. Купание Дианы. 1742 г.

умф Венеры», 1740; «Купание Дианы», 1742; «Уснувшая пастушка», 1745). Искусство Буше должно было вызывать у зрителей приятные и волнующие чувства, но не тревожить и не пугать.

Кроме мифологических картин и пасторалей, Буше писал жанровые сцены, религиозные композиции («Отдых на пути в Египет», 1757) и портреты. Им создано несколько портретов маркизы де Помпадур и множество изображений представителей аристократического общества Франции.

Палитра Буше соответствует требованиям моды искусства рококо — краски на его картинах кажутся нам неестественными, не соответствующими природным оттенкам. В эту эпоху художники стремились найти изысканные, редкие оттенки, которые получали удивительные названия: «цвет потерянного времени», «голубиная шейка», «цвет бедра взволнованной нимфы», «веселая вдова», «резвая пастушка». Буше считал, что природа недостаточно красива и совершенна, к тому же плохо освещена, поэтому свою живопись он делал пестрой и светлой, стараясь использовать голубые и розовые оттенки.

В последние годы жизни Буше интерес к его творчеству со стороны публики значительно упал. Но слепнувший художник, чье искусство осуждалось современниками (особенно Дени Дидро) за манерность и бездумную легкость, продолжал писать картины («Поклонение волхвов», 1764), создавать рисунки и театральные декорации («Тесей», 1765), представляя зрителю безмятежный и радостный мир своего искусства. Умер Буше в 1770 г.

Рядом с далеким от действительности искусством рококо, призванным услаждать изнеженную аристократическую публику, во французской живописи развивается *реалистическое* направление. Одним из самых крупных представителей этого течения стал Ж. Б. Шарден.

Жан Батист Симеон Шарден

Жан Батист Симеон Шарден родился в 1699 г. в Париже в семье столяра. Учился у художников-академистов Жана Батиста Ванлоо, Пьера Жака Каза, Нозеля Никола Куапеля. В мастерской Каза Шарден вместе с другими учениками долго копировал картины своего учителя, дожидаясь позволения приступить к изображению живой натуры. Этот метод обучения не устроил молодого художника, и вскоре он порвал с академистами.

Шарден начал творческий путь с натюрмортов. В 1728 г. на т. н. выставке молодежи, которая устраивалась под открытым небом на площади Дофина, Шарден показал две работы — «Скат» и «Буфет». Натюрморты были восторженно встречены публикой, и, окрыленный успехом, художник представил свои картины в Академию, получив за них звание академика. В отличие от современников, которые писали декоративные натюрморты, Шарден создавал лишённые внешних эффектов, неприятные и скромные картины, изображавшие простую кухонную посуду, бутылки, кувшины, овощи, фрукты, рыбу и битую дичь. Но удивительная гармония красок и мастерство исполнения позволили Шардену показать материальную сущность предметов, сделать их осязаемо реальными.

Большой успех Шардену принесли жанровые работы, написанные в 1730–1740-х гг. Художник изображал быт третьего сословия Франции — мелкой буржуазии и трудового народа. Выросший в семье ремесленника, он прекрасно знал жизнь простых людей. Произведения Шардена лишены манерности Буше, в них нет по-

вествователности и драматизма. Здесь изображены простые и спокойные сцены жизни семьи: стирающая белье прачка, ребенок которой забавляется мыльными пузырями («Прачка», ок. 1737), мать, читающая вместе с маленькими дочерьми молитву возле накрытого к обеду стола («Молитва перед обедом», 1744). Несмотря на свою простоту, эти картины полны поэзии, которую художник сумел уловить, наблюдая жизнь, но в них отсутствуют назидательность и сентиментальность, свойственные многим его современникам, например Ж. Б. Грёзу. Реалистичная и правдивая жанровая живопись Шардена раскрывает перед зрителем мир искренних человеческих чувств, связывающих героев его картин. Эти полотна, как и натюрморты, написаны в мягкой, приглушенной колористической гамме, построенной на тонких цветовых градациях.

Шарден с его искренней и поэтичной живописью оставался чужд морализаторству, которое в 1750–1760-х гг. появилось в работах



Жан Батист Шарден. Прачка. Ок. 1737 г.

многих французских художников, прославляющих буржуазную добродетель. В этот период мастер не создал уже ничего нового в области жанровой живописи.

Замечательное мастерство Шардена, уже немолодого художника, проявилось в его портретных работах. В 1770-е г. он написал пастелью чудесный портрет своей жены и «Автопортрет с зеленым козырьком».

Жанровая живопись Шардена оказала большое влияние на многих французских художников. Последователями талантливого живописца стали Ф. Канно, П. Л. Дюмениль Младший, Э. Жора. С его картин делали гравюры такие мастера, как Л. Кар, Ж. Ж. Флипар, И. Г. Вилль, Ж. Ф. Леба. Современники свидетельствуют, что гравюры с произведений Шардена пользовались популярностью и быстро раскупались ценителями искусства.

Умер Шарден в 1779 г.



Жан Батист Шарден. Кухарка. 1738 г.

Сентиментально-морализующее направление во французской живописи второй половины XVIII столетия возглавил Ж. Б. Грёз.

Жан Батист Грёз

Жан Батист Грёз родился в 1725 г. в Турню. Учился сначала у незначительного живописца Ш. Грандона в Лионе, затем — в Королевской академии живописи и скульптуры в Париже.

Впервые о художнике заговорили после создания им картины «Отец семейства, читающий Библию». В 1750-х гг. Грёз посетил Италию, но эта поездка мало что дала ему. В написанных там работах, помимо сюжета, нет ничего итальянского. Тем не менее живопись Грёза привлекла внимание ценителей искусства из самых разных кругов французского общества. Маркиз Мариньи, руководитель королевских строений, заказал художнику несколько ал-

легорических полотен для маркизы де Помпадур. Ценили Грёза просветители, считавшие, что искусство — великая воспитательная сила. Д. Дидро писал об этом мастере третьего сословия: «Вот поистине мой художник — это Грёз».

В Салоне 1761 г. живописец выставил свою картину «Деревенская невеста», которая, изображая одно из главных событий сельской семьи — свадьбу, восхваляла добродетельные нравы представителей третьего сословия. Композиция этого произведения напоминает театральную сцену, на которой расставлены фигуры актеров: отца новобрачной, передающего жениху приданое, и членов семьи. В расположении персонажей, в их жестах и мимике чувствуется стремление художника оказать воспитывающее воздействие на публику. Например, две сестры невесты изображены так, чтобы зритель сразу увидел любовь и нежность одной девушки и жгучую зависть другой.

Вместе с «Деревенской невестой» в Салоне были представлены рисунки к картине «Паралитик». Один из них — акварель «Бабушка», изображающая бедное жилище старой больной женщины, вокруг которой стоят дети. Реалистичность и убедительность образов говорят о том, что эта работа, как и многие другие рисунки, выполнена Грёзом с натуры. Перед созданием каждой картины живописец делал множество натуральных зарисовок, изображая бедных ремесленников, крестьян, торговцев, нищих. В «Паралитике» (1763)

жизненность натуральных рисунков отсутствует. Члены семьи паралитика кажутся актерами, играющими в благородство перед постелью больного. Даже детали обстановки призваны подчеркнуть добродетель персонажей. Например, тряпка, висящая на перилах лестницы в «Бабушке», превращается в «Паралитике» в изысканную драпировку.

Большинство работ Грёза представляют одни и те же образы: порочный сын, не уважа-



Жан Батист Грёз. Портрет Софи Арну. Ок. 1786 г.

ющий своих родителей; добродетельный отец семейства, обиженный детьми; злая и жестокая мачеха. Таковы персонажи в картине «Отцовское проклятие» и в исторической композиции «Север и Каракалла», где римский император Каракалла представлен не только плохим сыном, но и отвратительным правителем.

Кроме жанровых сцен, Грёр писал и портреты, в основном изображавшие хорошеньких девушек. Эти сентиментальные и манерные картины, т. н. «головки», пользовались у современников большим успехом. Умер Грёр в 1805 г., оставив множество последователей.

Значительное место во французской живописи 18 столетия занимает портрет. Одним из самых известных мастеров этого жанра был Морис Кантен Латур, создавший целую галерею портретов своих современников (маркизы де Помпадур, Ж. Ж. Руссо, королевского секретаря Д. де л'Эпине). Талантливым портретистом был Жан Батист Перронно, работы которого отличаются богатым колоритом.

Идеи просветительства, противопоставлявшие испорченным нравам светского общества чистоту сельской жизни на лоне природы, отразившиеся в сочинениях Ж. Ж. Руссо, способствовали развитию французского жанра пейзажа.

Крупнейший пейзажист этой эпохи — Клод Жозеф Верне, излюбленными мотивами которого были море и парковые виды («Утро в Каstellамаре», 1747; «Вилла Памфили», 1749; «Скалы у берега моря», 1753). Его картины представляли поэтичные ландшафты Франции, полные воздуха и света. Со временем известный художник, выполняя многочисленные заказы, начинает переписывать одни и те же работы, не создавая ничего нового.

Молодыми современниками Верне были Луи Габриэль Моро Старший, писавший изысканные по колориту виды Парижа и его окрестностей («Холмы в Медоне»), и Гюбер Робер, побывавший в Италии, любивший писать античные руины и соединявший в одной композиции несколько разных памятников. Вернувшись на родину, во Францию, он стал необыкновенно популярен. Не только французские, но и русские вельможи стремились заказать у Робера картины для украшения своих дворцов (в частности, князь Юсупов, для усадьбы которого художник исполнил несколько пейзажей).

Одним из крупнейших мастеров французской живописи второй половины XVIII в. был Оноре Фрагонар, работавший во многих жанрах. Он испытал заметное влияние итальянских мастеров XVII–XVIII вв. Хотя художник писал в стиле рококо, в его творчестве сильны реалистические тенденции. Фрагонар создавал тонкие и лиричные пейзажи («Берег моря близ Генуи», 1773), одухотворенные и искренние портреты («Мадам Фрагонар», «Маргарита Жерар»), свежие по колориту жанровые сцены («Прачки», «Поцелуй украдкой», 1780–е) и реалистичные и немного ироничные мифологические композиции («Похищение рубашки Амуром», ок. 1767).

Последняя четверть XVIII в. ознаменована расцветом классицизма во французской живописи. Некоторые художники обращаются в своем творчестве к античному наследию, к поискам новых, четких и простых художественных решений (Ж.-М. Вьен). Черты классицизма прослеживаются в творчестве Ж. Б. Грёза. Ярким представителем этого направления в искусстве Франции был Ж. Л. Давид.

Жак Луи Давид

Жак Луи Давид — французский живописец, художник просветительского классицизма и ампира, а также один из основоположников нового искусства — родился в 1748 г. в семье состоятельного парижского коммерсанта. В юном возрасте поступил в Академию художеств, где с 1766 по 1774 г. учился у Ж.-М. Вьена, синтезировавшего в своем творчестве два стиля: классицизм и рококо. Конкурсная работа молодого художника на Римскую премию — «Бой Марса с Минервой», написанная в 1771 г., хотя и пришлась по нраву академическим кругам (она была исполнена в академической манере), полагающейся награды Давиду так и не принесла. Поэтому его поездка в Италию была отложена до 1775 г., когда он отправился туда вместе со своим учителем в качестве стипендиата.

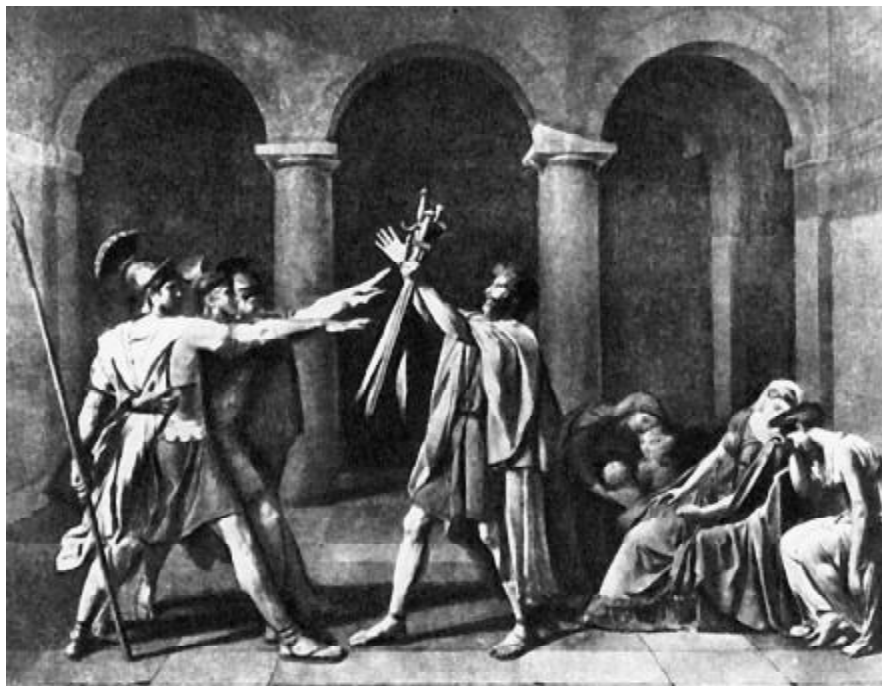
В Риме на протяжении пяти лет (1775–1780) Давид изучал античное искусство, а также творчество мастеров эпохи Возрождения (Рафаэля и художников болонской школы) и барокко. По возвращении на родину им была выставлена картина «Велизарий, просящий подаяние» (1781). Ее сюжет — драматическая повесть

о том, как знаменитый византийский полководец, подозреваемый в заговоре против императора, был лишен всех благ, ослеп и впал в нищету. Давид изобразил его сидящим у городских ворот Константинополя и просящим подаяние. Показательно то, что композиция представляет собой не мифологический сюжет, а исторический, хотя и носящий легендарный характер. Это произведение кардинально отличается от ранней работы художника, причем отличие заключено в простоте и строгости, скульптурности в трактовке форм, композиционной уравновешенности. Лаконизм, с которым написано полотно, прямо указывает на его тягу к монументальности и говорит о появлении индивидуального стиля.

В это же время появилась еще одна картина Давида — портрет графа Потоцкого (1781), который был написан благодаря одному эпизоду из жизни мастера. Будучи в Неаполе, молодой художник стал свидетелем того, как Потоцкий усмирил необъезженного коня. И хотя на картине приветствующий жест графа выглядит несколько театрально, это с лихвой компенсируется тем, как точно и детально Давид передает внешний облик героя: налицо нарочитая небрежность в одежде, спокойная уверенность в своей силе и т. д. Все это говорит о том, что начинающему живописцу вовсе не чужда передача реальной действительности в живой конкретности.

С этого времени творчество Давида идет как бы двумя путями: с одной стороны, он пишет исторические полотна на античные сюжеты, где с помощью отвлеченных образов стремится донести до зрителя идеалы, волнующие предреволюционную Францию, а с другой — создает портреты, утверждающие образ реального человека, причем эти две грани его творчества не смешиваются вплоть до самой революции.

Так, одна из наиболее знаменитых его картин, «Клятва Горациев» (1784), сюжет которой был взят из трагедии Корнеля, посвященной трем молодым римлянам, готовым расстаться с жизнью во исполнение долга, воспринимается как революционный призыв. Фон создают три полуциркульные арки, опорой для которых служат колонны. Они несколько ограничивают глубину картины, придвигаясь близко к переднему краю композиции и симметрично разделяя ее на три равные части, тем самым образуя ритмическую основу построения. В каждую из этих арок вписана одна из трех групп, резко противопоставленных друг другу: на первом



Жак Луи Давид. Клятва Горациев. 1784 г.

плане изображены три сына, дающие отцу клятву победить или умереть, а на втором – поникшие в горе женщины. В то время как позы мужчин резки и напряжены, позы женщин, наоборот, выражают покорность судьбе. Гражданская доблесть одних вырисовывается на фоне переживаний других.

В данной картине один смысловой и композиционный центр – это руки отца, сжимающего мечи, и тянущиеся к ним руки братьев. От этого узла симметрично в обе стороны спускаются по линиям рук, ног и по складкам одежды основные направляющие линии, образующие равнобедренный треугольник. Такая математическая схема построения, заимствованная у мастеров Возрождения, у Давида объясняет стремление к логической ясности и архитектурной уравновешенности. В целом композиция отличается простотой и лаконизмом, скульптурной трактовкой форм, монохромностью цветовой гаммы и схематичной обрисовкой образов.

Отсутствие индивидуального конкретного момента, характерного для исторических композиций, Давид компенсирует созданием портретов г-на Пекуль и г-жи Пекуль. Если в «Клятве Горациев» представлены идеализированные, несколько абстрагированные образы, то в вышеназванных портретах он, наоборот, утверждает материальную сторону мира без какой бы то ни было идеализации. Художник не скрывает от зрителя некрасивые руки персонажей с толстыми короткими пальцами, а в женском портрете — оплывшую шею, кожа которой нависает над жемчужным ожерельем. На портретах изображено то, что живописец наблюдает в действительности. Он создает образы людей, довольных своей жизнью и богатством, которое они охотно выставляют напоказ.

А вот портрет «Лавуазье с женой» (1788) написан несколько в иной манере. Здесь все (красота линейных контуров, изящество жестов, грациозность, элегантность и утонченность образов) нацелено на то, чтобы передать обаяние ученого и его жены.

В дальнейшем Давид продолжает работать с материалами античной истории. В этом отношении наиболее значительно его полотно под названием «Брут, первый консул, по возвращении домой после того, как осудил двух своих сыновей, которые присоединились к Тарквинию и были в заговоре против римской свободы; ликторы приносят их тела для погребения» (1789). Нужно заметить, что эта картина, выставленная в Салоне в том же году, приковала к себе всеобщее внимание тем, как был представлен герой: для него гражданский долг оказался превыше всего, в том числе и отцовских чувств.

Сам Давид лично принимал активное участие в революционных событиях, благодаря чему был избран в депутаты Конвента, стал членом клуба якобинцев, приблизился к Робеспьеру. Заняв ответственный пост, Давид во многом повлиял на художественную жизнь страны: по его проекту ликвидируется Королевская академия, реорганизуется система художественного образования, а Лувр становится первым в Европе государственным музеем, открытым для массового зрителя.

Помимо занятий политикой, Давид вел большую педагогическую деятельность: руководил крупнейшей мастерской в Школе изящных искусств, занимался вместе с учениками оформлением массовых празднеств революционного характера, моделировал костюмы должностных лиц и обмундирования войск, причем делал все это в духе римской классики. Общественная жизнь того

периода была отражена Давидом в композиции «Клятва в зале для игры в мяч» (1789), которая, несмотря на огромный собранный материал, так и осталась незаконченной по той причине, что стремительное развитие революционных событий смело со сцены многих лиц, без которых она не могла считаться законченной.

Среди материала к «Клятве...» были десятки портретных рисунков, характеризующихся достоверностью и правдивостью, среди которых, например, рисунок головы Лепелетье де Сен-Фаржо, убитого монархистами. Позже Давидом была написана картина, прославляющая этого героя революции. К сожалению, она не сохранилась, но до настоящего времени дошла гравюра Тардье, выполненная по этому рисунку. На ней Лепелетье изображен на траурном ложе, полуобнаженным, с зияющей раной, так, как он был представлен в действительности во время всенародного прощания. При взгляде на изображение возникает впечатление, что в саркофаге лежит не обычный человек, а слепленная с него скульптура. Этот эффект был достигнут при помощи линий красиво откинутой назад головы и пластично вылепленных форм тела, что присуще принципам классицизма. Своей работой Давид не столько хотел запечатлеть убитого, сколько создать образ патриота своей родины и напомнить о той опасности, которой подвергается молодая республика. Этой же цели служит созданный им контраст:

пластическая красота и кровавая рана, а над телом — меч, символизирующий угрозу, нависшую над революцией.

А вот к образу убитого Марата художник подошел несколько иначе («Смерть Марата», 1793). Хотя задача, которую он себе ставил, осталась прежней — воздействовать на чувства зрителей и преподать им очередной урок патриотизма, в этой картине Давид стремится к конкретизации харак-



Жак Луи Давид. Смерть Марата.
1793 г.

тера, свойственной большинству его портретов. Поэтому он решил изобразить убитого лидера таким, каким представлял его себе в момент смерти. В одной руке Марат еще держит перо, а другая непроизвольно сжимает письмо Шарлотты Корде.

Если в картине «Убитый Лепелетье» художник скрыл некрасивость профиля героя, запрокинув его голову, то в новом произведении изображенного мог узнать любой. Марат написан в домашней обстановке, сидящим в лечебной ванне, однако мастерство Давида смогло подняться над обыденностью, в результате чего получилось произведение возвышенное и с героическим пафосом. Во многом такой эффект был достигнут благодаря лаконизму, обобщенности и большим планам. Живописец смело подчеркнул пластичность тела, выдвинув его на передний план на фоне темной стены, занимающей больше места, нежели сама сцена, а куски материи превратил в монументальные складки.

В революционные годы мастер продолжает усердно работать в портретном жанре, причем его моделями становятся не только патриоты и революционные деятели, но и люди простого звания. Характерной особенностью этих произведений является точная детализация индивидуальных черт портретируемых. Все чаще и чаще Давид изображает людей на гладком фоне, который не отвлекает внимания на посторонние, не столь существенные моменты. Художника в большей мере интересует передача посредством живописи самых разных психологических состояний. К числу лучших его работ этого периода относятся «Автопортрет с палитрой» (1794), портреты супругов Серизиа (1795). С этого времени в мастерской Давида начинает складываться то классическое направление в искусстве, которое позднее будет названо ампиром (что означает «стиль империи»).

Революционный переворот, произошедший 9 термидора 1794 г., настиг художника и революционного деятеля столь внезапно, что он не успел ничего предпринять и в результате был арестован и препровожден в Люксембургский дворец, в котором пробыл весьма недолго. Уже в скором времени он предстал перед судом, отрекся от М. Робеспьера и был освобожден. За время нахождения в тюрьме Давид успел написать уголок Люксембургского сада (1794), наполненный спокойствием и умиротворением, и авто-

портрет (1794), оставшийся незаконченным, в котором царит совершенно противоположное чувство.

Примерно в это же время Давидом было написано одно из самых значительных полотен эпохи — «Зеленщица» (1795). Существует мнение, что данное произведение не принадлежит его кисти, однако это предположение ничем не подтверждено, а значит, нет оснований не принимать эту работу во внимание, тем более что она очень близка творчеству Давида. На картине изображена женщина из народа, по-прежнему верная идеям революции. Она настороженно и внимательно за кем-то наблюдает, а с губ может вот-вот сорваться гневное слово протеста. По сути, этот образ можно рассматривать и как образ самой революции, недаром между синим фартуком и белой повязкой ярко пламенеет красная косынка (три цвета революционного знамени).

В 1795 г. Давид задумал полотно «Сабинянки останавливают битву между римлянами и сабинянами» (реализация данного замысла произошла только в 1799 г.). В этой работе художник намеревался показать возможность примирения враждующих партий. Однако сам живописец не верил в такой исход, а потому картина получилась излишне холодной и академической. В результате в творчестве Давида вновь наблюдается расхождение между портретом и картиной на историческую тему, что было свойственно ему в дореволюционный период. Можно сказать, что это был своеобразный шаг назад. Но нельзя также забывать и о том, что данное обстоятельство было присуще не всем его работам — некоторые портреты конца века были созданы в новой манере. В этом отношении наиболее характерен портрет молодого Энгра (1800), необычайно мягкий и живописный. В нем отсутствует ярко выраженная объемность и линейность, и хотя наблюдаются четкие границы освещенных и затемненных мест в трактовке лица, контраст создан не для моделирования объема. Свет, падающий с одной стороны, введен для усиления выразительности и одухотворенности образа.

Так же как и в портретах многих других живописцев, в работах Давида всегда можно с большой точностью определить отношение автора к изображаемому герою. Особенно ярко это проявилось в таких работах, как «Госпожа Рекамье» (1800), «Бонапарт на перевале Сен-Бернар» (1800) и др.

На первом портрете изображена грациозная молодая женщина, расположившаяся на ложе, выполненном в античном стиле

мебельщиком Жакобом; рядом с ней стоит античный подсвечник. Модный в то время греческий хитон изящно драпирует стройную фигуру, а прическа «*à la grecque*» обрамляет красивое лицо с большими умными глазами. И хотя художник с большой симпатией рисует линии ее нежного лица и грациозной фигуры, все же у зрителя не возникает ощущения внутренней связи живописца с моделью, он понимает, что мастер только любит ее. С этого времени обращение к античности — лишь предлог для того, чтобы сотворить особый мир, далекий от современности, мир чисто эстетического любования.

Что касается портрета «Бонапарт на привале Сен-Бернар», то до него живописцем в 1897 г. был начат другой портрет, отличающийся большей жизненностью и драматической выразительностью (портрет остался незаконченным). Незавершенную работу отличает отсутствие заранее заданной идеи и оформленности композиции — качеств, свойственных художественной манере Давида. Здесь рядом с неожиданно неровными мазками краски, которой предполагалось закрасить мундир, лицо с напряженно-волевым, огненным взглядом кажется особенно пластичным, четко вылепленным. Вместе с тем картина сохраняет ощущение наброска, как бы выполненного с натуры (портрет должен был войти в большую, так и не написанную композицию). Совсем в ином плане написан конный портрет знаменитого полководца на привале Сен-Бернар. В это время Давид видел в Наполеоне только героя-победителя и принял заказ изобразить его спокойным на вздыбленном коне. Однако позировать Бонапарт отказался, мотивируя это тем, что мало кого интересует реальное сходство, достаточно выразить суть гения. Живописец выполнил пожелание и создал произведение, похожее в большей степени на памятник, а не на портрет полководца.



Жак Луи Давид. Автопортрет.
1794 г.

В 1804 г. Наполеон Бонапарт стал императором, а Давид получил звание первого живописца императора. Наполеон выразил желание, чтобы в произведении искусства было прежде всего отражено восхваление империи, и тогда Давид по его заказам написал две крупные композиции: «Коронование императора и императрицы» (1806–1807) и «Присяга армии Наполеону после раздачи орлов на Марсовом поле в декабре 1804 г.» (1810). На первом полотне художник стремился представить коронацию так, как она происходила в действительности, с максимальной объективностью. Каждое лицо изображено с большей экспрессией и психологичностью; идеализированы только образы Наполеона и Жозефины, выделенные светом. «Коронование...» характеризуется новой, более яркой цветовой гаммой (здесь присутствуют черные, белые, зеленые, красные и золотистые тона), в которой угадывается стремление живописца передать краски такими, какие они есть на самом деле, и несоответствием между реалистическим портретом и театрально напыщенной и вялой композицией.

Все работы последующего периода, выполненные в жанре портрета, отличаются высоким мастерством, чего нельзя сказать об исторических и аллегорических композициях, которые утрачивают революционный пафос и становятся холодными и академическими. В некоторых полотнах наблюдается замена строгого стиля претенциозной изысканностью и красотой («Сафо и Фаон», 1809).

В последние годы существования империи, в то время, когда над Францией нависла угроза вторжения, мастер выставил картину «Леонид в Фермопилах» (1799–1814). Данный поступок можно рассматривать как призыв художника к защите отечества. Однако все попытки подобного рода заранее были обречены на неудачу, так как события термидора и империя основательно подорвали патриотизм и гражданскую доблесть республиканцев. Да и сама композиция получилась чересчур безжизненной и академической, что также не могло вызвать того энтузиазма, которым были встречены работы Давида времен Республики, повествующие о республиканских добродетелях и гражданской доблести древних греков и римлян.

В 1814 г. власть перешла к Бурбонам, и художник, голосовавший в Конвенте за казнь Людовика XVI и принимавший актив-

ное участие в революционных действиях, был изгнан из Франции и нашел пристанище в Брюсселе, где и прожил до конца своих дней.

Нужно отметить, что все большое и значимое в творчестве Давида предреволюционного периода оказалось уничтожено в годы реакции, и только его портреты (в большинстве случаев безымянные) по-прежнему остаются достойными внимания. Лучшей портретной работой, созданной живописцем в годы изгнания, принято считать «Портрет старика», написанный в 1815 г.

Умер живописец в 1825 г.

Итальянская школа живописи

Застой в экономической и культурной жизни Италии был преодолен только в середине XVIII столетия, но еще долго страна оставалась отсталой и нищей. Даже пышное величие Венеции с ее роскошными дворцами и яркими карнавалами не могло скрыть бедности, в которой жил итальянский народ.

Значительную роль в итальянской живописи XVIII в. играет венецианская школа, оттеснившая на задний план римскую и болонскую школы.

Одним из наиболее известных венецианских мастеров первой половины XVIII в. был Джованни Баттиста Пьяцетта, писавший религиозные композиции («Св. Иаков, ведомый на казнь», 1717), бытовые сцены («Гадалка», ок. 1740). Нередко библейский сюжет приобретал у художника жанровое звучание, как, например, в романтической картине «Ревекка у колодца», в которой фигуры испуганной Ревекки, глядящей на жемчужное ожерелье в руках слуги Авраама, и крестьянок за спиной девушки несколько напоминают пасторальные образы.

Представителем венецианской монументально-декоративной живописи был Джованни Баттиста Тьеполо, ученик Пьяцетты. Тьеполо пользовался огромной популярностью не только в Италии, но и далеко за ее пределами. Какое-то время живописец работал в Испании и Германии, исполнял заказы знатных вельмож из России.

В картинах Тьеполо реалистичность сочетается с театральными эффектами. В такой манере выполнено множество алтарных росписей Тьеполо, а также станковых картин, рисунков и офортов. Художника привлекают исторические, библейские и мифологические сюжеты («Кориолан под стенами Рима», ок. 1725; «Жертво-

приношение Авраама», 1726; «Триумф Амфитриты», начало 1740-х). Поражают величием и богатством цветовой гаммы исполненные Тьеполо росписи плафонов для венецианских церквей и дворцовые фрески, делающие пространство похожим на театральное действо. Персонажи этих произведений напоминают актеров, одетых в костюмы XVI в. Таковы, например, Антоний и Клеопатра в росписях венецианского палаццо Лабия.

Работал Тьеполо и в портретном жанре. Кисти художника принадлежат выразительные образы его современников (портреты А. Риккобоно, ок. 1745; Дж. Кверини, 1749). Тонкой наблюдательностью и реалистичностью отмечены рисунки Тьеполо, выполненные сангиной и тушью. Замечательны его карикатуры на духовенство и венецианских вельмож. Большой интерес представляют офорты с загадочными мифологическими и аллегорическими образами. Эти работы оказали большое влияние на графику такого известного художника, как Франсиско Гойя.

Итальянской живописи XVIII в. свойственно разделение на жанры, каждый мастер обычно работал в определенном виде искусства — бытовом, портретном, пейзажном. Например, венецианец Пьетро Лонги писал маскарады, концерты, игорные дома, танцы, сцены развлечений, животных («Урок танца», «Носорог»).

Портреты писали Джузеппе Гисланди, в монашестве принявший имя Фра Гальгарио, Алессандро Лонги, сын Пьетро Лонги. В технике пастели работала венецианка Розальба Каррьера. Художница изображала портретируемых лучше, чем они были на самом деле, поэтому ее искусство пользовалось необыкновенной популярностью в аристократических кругах.

Ведущим среди других жанров венецианской живописи был городской пейзаж (ведута), объединивший черты архитектурного ландшафта и собственно пейзажа.

Первые ведуты появились еще в XV в. в работах Джентиле Беллини, брата Джованни Беллини, и Витторе Карпаччо, хотя в эту эпоху городской пейзаж служил лишь фоном для композиций, повествующих о праздниках и важных событиях венецианской жизни.

В XVIII в. к жанру городского пейзажа обратился Лука Карлеварис, хотя его творчество не стало таким ярким явлением, как искусство последующих мастеров ведуты, крупнейшим из которых был Каналетто.

Каналетто

Антонио Канале, прозванный Каналетто, родился в 1697 г. в семье театрального художника Бернардо Канале, который и дал сыну первые уроки мастерства. Вместе с отцом молодой художник оформлял спектакли в театрах Венеции.

В 1717 г. Каналетто уехал в Рим, где познакомился с творчеством итальянских мастеров пейзажа и театральной декорации. В Риме сформировался оригинальный стиль живописца, который все последующие годы почти не изменялся. Каналетто писал прекрасные венецианские дворцы; каналы с отражающимися в них зданиями и плывущими по гладкой поверхности гондолами и лодками рыбаков; морские лагуны; толпы людей, гуляющих по набережной. Изображение на его полотнах кажется неподвижным, но в то же время пространство наполнено светом и воздухом («Возвращение «Бучинторо» к молу в день Вознесения», 1726–1727; «Двор каменотеса», 1729–1730).

Слава мастера венецианской ведуты вышла за пределы Италии, и в 1746 г. Каналетто получил приглашение посетить Лондон. В английской столице художник выполнил ряд картин с изобра-



Каналетто. Возвращение «Бучинторо» к молу в день Вознесения. 1726–1728 гг.

жением лондонских ландшафтов («Вид Лондона», 1746; «Гринвичский госпиталь в Лондоне со стороны Темзы», 1747–1750; «Капелла в Итоне», 1754). Лишенные яркого света солнечной Италии, эти произведения с видами туманного города теряют звучность и яркую красочность, свойственную венецианской живописи Каналетто. К лондонскому периоду относится «Автопортрет» (1746), на котором Каналетто изобразил себя со свитком в руке на фоне собора Св. Павла.

В 1756 г. Каналетто вернулся в Венецию. Почти все произведения, созданные в это время, — лишь вариации прежних картин («Каприччо с классическими мотивами», 1756; «Палаццо Гримани», 1756; «Праздник обручения венецианского дожа с Адриатическим морем», ок. 1763–1764).

Большое место в творчестве Каналетто занимает гравюра. Искусство гравюры пользовалось в 1740–1750-х гг. в Венеции большой популярностью. Многие венецианские мастера пейзажа (Лука Карлеварис, Марко Риччи, Беллотто и Каналетто) были талантливыми офортистами. Гравюрам Каналетто свойственно то, чего не хватает его живописи, — динамика, одухотворенность и поэтичность. Природа на офортах кажется удивительно живой: плывут облака в небе, бегут морские волны, шелестят листья на деревьях. Движением охвачено все в замечательной гравюре «Порт в Доло», изображающей молодую пару, прогуливающуюся по берегу канала.

Искусство Каналетто, умершего в 1768 г., оказало большое влияние на многих итальянских пейзажистов, среди которых был племянник и ученик Каналетто — Бернардо Беллотто, чьи vedute дают зрителю представление о том, как выглядела Венеция в ту эпоху. Беллотто работал не только в Италии, но и в Дрездене, Вене, Варшаве, где он был придворным живописцем.

Крупнейшим венецианским мастером XVIII в. являлся Франческо Гварди.

Франческо Гварди

Франческо Гварди родился в 1712 г. в Венеции. Первые уроки живописи он получил у своего брата, талантливого художника Джованни Антонио Гварди, автора алтарных композиций «Мадона с младенцем и святыми», «Смерть св. Иосифа» и др. В мастерской старшего брата Франческо проработал почти половину

своей долгой жизни. В этой же мастерской работал и младший брат Франческо и Джованни Антонио — Никколо.

В начале творческого пути Франческо Гварди обращался главным образом к религиозной тематике. Он выполнил несколько алтарных композиций в традициях итальянской барочной живописи. Среди них — «Святой в экстазе», «Оплакивание» и «Распятие».

Интересна созданная Гварди роспись органа для венецианской церкви Арканджело Рафаэле. В этом произведении художник изобразил сцены из жизни Товия. Хотя подобный сюжет нередко встречается в живописи итальянских мастеров, у Гварди этот библейский мотив зазвучал совершенно по-иному. Художник мастерски передает воздушную среду, тонкие, почти неуловимые изменения атмосферы. Его композиции полны мерцающего света, пронизаны влажным и трепещущим морским воздухом. Гварди — прекрасный колорист: ландшафты в росписях органа кажутся удивительно живыми и поэтичными благодаря смелым сочетаниям красных, розовых, золотистых, голубых и серых оттенков и утонченным светотеневым переходам.

К раннему творчеству Гварди относится полотно «Александр перед телом Дария», являющееся свободной копией с композиции итальянского мастера XVII в. Ланджетти. Вместо спокойной классической античной сцены перед зрителем предстает полное динамики и жизненной энергии изображение.

В 1740-е гг. под влиянием Каналетто и М. Мариески, рисунки которых были образцом для копий Гварди, художник обращается к жанру архитектурного пейзажа.

После смерти Джованни Антонио в 1760-х гг. Франческо Гварди становится руководителем мастерской своего старшего брата. В 1763 г. в Венеции проходили праздники по случаю вступления в должность дожа Альвизе IV Мочениго. Гварди исполнил двенадцать vedute, посвященных этому знаменательному событию («Площадь Св. Марка в день ярмарки»). Хотя художник использовал для своих картин композиции, созданные Каналетто, это нисколько не умаляет ценности его полотен, которые, в отличие от строгих и сухих vedute, кажутся воздушными и живыми.

Своего расцвета искусство Гварди достигло в 1770-е гг. Объектом его внимания становятся здания и площади города, каналы и морские лагуны, тихие улочки и бедные городские окраины.

В пейзажах 1770–1780-х гг. перед зрителем предстает будничная Венеция. Художник придает реалистичным и правдивым видам города лирическое звучание, превращая прозаическую vedutu в прекрасный, полный поэзии пейзаж («Венецианский дворик»).

Характерным для творчества Гварди является такой прием, как свободные вариации на одну и ту же тему – т. н. каприччо («Каприччо с пульчинеллами», «Каприччо с каналом»). Он пишет венецианский вид в разное время суток, находя в обычном пейзаже черты, которые не замечал раньше. Иногда один ландшафт приобретает в разных картинах то лирическое, то романтическое звучание.

В 1782 г. Гварди исполнил два живописных цикла, получившие общее название «Празднества». Первый, состоявший из четырех композиций, был посвящен приезду в Венецию Папы Пия VI, второй включал пять полотен и являлся откликом на визит в Венецию наследника русского престола Павла Петровича («Бал в театре Сан-Бенедетто», «Банкет», «Праздник на площади Св. Марка», «Торжественный концерт»).

Одна из лучших картин этого цикла – «Торжественный концерт». Художник удивительно точно подметил дух галантного праз-



Франческо Гварди. Вид на мост Риальто. 1780 г.

днества, витающий в огромном зале, в котором играет женский скрипичный оркестр. Зрителю, стоящему перед картиной Гварди, слышится музыка, наполняющая озаренный свечами зал. Легкими и свободными мазками художник пишет фигуры нарядно одетых кавалеров и дам в роскошных платьях, сверкающих серебристыми, голубыми, розовыми, красными и желтыми красками.

Большой интерес представляет полотно «Подъем воздушного шара в Венеции», написанное Гварди в 1784 г. по заказу прокуратора республики. Художник изображает это необычное событие на фоне венецианского пейзажа с морской лагуной, по которой плывут лодки. Зрители, наблюдающие за воздушным шаром, расположились в тени каменного навеса, поддерживаемого высокими колоннами.

Позднее творчество Гварди говорит о стремлении мастера к лаконичности и обобщенности изобразительных средств. В такой манере написана замечательная картина «Венецианская лагуна» (ок. 1790), сдержанная по колориту, но разнообразная по цветовым оттенкам. В ней нет ничего лишнего — только гладкий морской залив, по которому рассеяны гондолы. Но, несмотря на кажущуюся простоту и безыскусность, полотно удивительно поэтично, его пространство наполнено теплым морским воздухом и светом ласкового южного солнца. Виднеющиеся на горизонте светлые силуэты церквей и городских построек кажутся зыбкими, но в то же время удивительно реальными.

Замечательное мастерство художника проявилось не только в живописи, но и в рисунках Гварди. Эти рисунки исполнены пером, лишь иногда подкрашены акварелью. Большинство из них выполнено с натуры, поэтому они кажутся живыми и очень динамичными. В них отразилась тонкая наблюдательность художника, сумевшего уловить и передать на бумаге бег волны, легкое скольжение гондолы по поверхности канала, зыбкие отражения лодок в морской воде, жесты и движения людей. Очарование и изящество рисункам придают легкие, прерывистые линии.

Умер Франческо Гварди в 1793 г. Его живопись, лишенная внешнего эффекта, не была по достоинству оценена современниками. И только в XIX в. его имя заняло соответствующее место в ряду великих художников. Глубоко лиричные пейзажи Гварди предвосхитили появление т. н. пейзажа настроения в искусстве Западной Европы 19 столетия.

Английская школа живописи

В середине XVII в. Англия становится одной из первых стран Западной Европы, переживших буржуазную революцию. Английским аристократам приходится делиться властью с представителями крупной буржуазии. Быстро развивается экономика страны, формируется своеобразная английская культура. Подъем переживает литература, а наука выходит на одно из первых мест в мире.

Новые черты проникают и в живопись, но расцвета она достигает лишь в XVIII в., именно тогда начинает формироваться английская национальная школа. Большую роль в ее развитии сыграл Уильям Хогарт.

Уильям Хогарт

Уильям Хогарт родился в 1697 г. в семье переехавшего в Лондон сельского учителя, который в столице работал типографским корректором. С раннего детства Хогарт проявил необыкновенные способности к рисованию. Тонкая наблюдательность и почти феноменальная память в дальнейшем помогали ему вносить в свои произведения множество мелких деталей и подробностей.

В 1713 г. юноша стал учеником ювелира и гравера по серебру Э. Гембла. Здесь он познакомился со стилем рококо и приобрел навыки резки по металлу. В 1720 г. Хогарт поступил в лондонскую академию Дж. Торнхилла, чьи барочные росписи произвели на начинающего художника неизгладимое впечатление. Влюбившись в дочь своего учителя, Хогарт в 1729 г. похитил девушку и женился на ней.

В 1730 г. Хогарт закончил обучение и начал работать самостоятельно. Еще в 1728–1729 гг. он исполнил первую свою картину, сюжетом которой стал эпизод из «Оперы нищих» Гэя. В 1731 г. художник пишет цикл из шести полотен, получивших общее название «Карьера проститутки». По своему содержанию серия напоминает роман Д. Дефо «Молль Флендерс», но вовсе не является иллюстрацией к этому литературному произведению. Хогарт взял сюжет для своих полотен из реальной действительности, рассказав историю крестьянской девушки Мэри Хэкабаут, которая, приехав в Лондон, знакомится со старой сводней, теткой Нидхем. Мэри становится содержанкой и постепенно скатывается на самое дно лондонской жизни.

Каждая из шести картин представляет отдельный эпизод из жизни девушки: приезд в Лондон и знакомство со сводней, посещение дома своего покровителя, арест Мэри и печальный конец ее жизни. Хогарт вносит в полотна множество деталей, имеющих отношение к развитию сюжетной линии: например, гусь в корзине девушки свидетельствует о том, что она недавно оставила родную деревню.

К сожалению, эти произведения Хогарта стorerели во время пожара, случившегося в 1755 г., но историю Мэри поведали гравюры, сделанные Хогартом со своих полотен. Живописец сделал их для того, чтобы разоблачить порочность нравов своей эпохи. Гравюры очень быстро нашли покупателей, и художник получил необходимые средства к существованию.

В 1735 г. Хогарт создает новую серию, на этот раз из восьми картин, названную им «Карьерой мота». Эти полотна рассказывают печальную историю человека, в порочных развлечениях промотавшего оставленное ему по наследству состояние. С «Карьеры мота» художник также сделал гравюры.

В период с 1743 по 1745 г. живописец работает над самым значительным своим произведением — серией картин под общим названием «Модный брак» (подобные браки были распространены в эту эпоху). Картины повествуют о женитьбе промотавшего состояние графа на дочери богатого английского купца. Теперь муж в кутежах тратит состояние своей богатой жены, которая от безделья заводит любовную интрижку. Кончается история очень печально: граф погибает от ножа любовника своей жены, последний попадает на виселицу, а графиня заканчивает жизнь самоубийством.

Хогарт очень последовательно рисует все эпизоды этой поучительной истории. Первое полотно изображает момент подписания брачного контракта, второе — утро в доме супружеской четы. Хорошенькая молодая графиня сидит в гостиной, потягиваясь после долгого сна и не обращая никакого внимания на своего супруга, развалившегося в кресле: вероятно, он только что вернулся с ночного кутежа. На полу в беспорядке валяются музыкальные инструменты, нотная тетрадь, игральные карты — все указывает на вчерашнее бурное веселье шумной компании. Слуга лениво поднимает брошенные на пол стулья, а управляющий возмущенно покидает комнату с пачкой неоплаченных счетов в руке.

Хогарт очень тщательно прорисовывает все детали, давая зрителю возможность увидеть именно то, что он хочет донести до ума и сердца последнего. В такой же манере исполнены и остальные картины серии «Модный брак». Большую роль играет мягкий колорит полотен, золотистые, серебристо-серые, розовые оттенки которого позволяют художнику передать внешнее благополучие жизни аристократа.

В эти же годы Хогарт задумал новую серию картин – «Счастливые брак», но исполнил для нее лишь небольшой эскиз «Сельский бал» («Маскарад на ассамблее Уанстед»), в котором живописец предстает как замечательный колорист. Эскиз полон динамики, передающей атмосферу веселого бала в провинциальном дворянском обществе.

Художника интересует жизнь не только столичной знати и провинциального дворянства, но и других слоев английского общества («Саутуоркская ярмарка», 1733; «Четыре времени суток», ок. 1736; «Улица пива», 1751; «Переулочек джина», 1751). Примечательно полотно «Переулочек джина», в котором мастер показывает такой отвратительный порок, как пьянство. Улицу, изображенную на картине, заполняет множество пьяных людей: мужчины дерутся между собой, в беспамятстве валяются на земле. Изможденные голодом и одуревшие от джина, они представляют собой ужасное зрелище. Вот голодный бродяга, отнимающий

кость у собаки, рядом пьяная мать, из рук которой выскальзывает на землю ее ребенок. Другая женщина отдает за глоток зелья свое имущество, а ремесленник с этой же целью – инструменты, с помощью которых он зарабатывал себе на жизнь.

Вероятно, картина «Улица пива» была написана в противовес «Переулочку джина». На этом полотне Хогарт изобразил



Уильям Хогарт. Улица пива.
Гравюра. 1751 г.

преуспевающих мелких буржуа в минуты отдыха. Веселые пузатые лавочники с огромными пивными кружками в руках расположились прямо на улице.

Так же нравоучительна серия гравюр «Леность и прилежание», выполненная художником в 1747–1748 гг. Действие в этих произведениях разворачивается на ткацкой мануфактуре. Хогард показывает, как трудолюбивый и старательный подмастерье женится на хозяйской дочери, постепенно богатеет и в конце концов становится лорд-мэром. Ленивый работник играет в азартные игры и ворует, затем совершает убийство, которое приводит его на виселицу. Чтобы усилить воздействие на зрителя, автор сопровождает листы подписями назидательного характера.

Самой значительной работой последнего периода жизни художника стала серия картин под названием «Выборы в парламент» (ок. 1754). Этот цикл обличает существовавшую в XVIII в. в Англии систему выборов. Первая картина представляет предвыборный банкет, следующие изображают, как партии-противники разворачивают агитацию в маленьком провинциальном городке. Агитаторы не брезгуют никакими, даже самыми грязными, средствами для достижения своих целей. Наконец-то наступает день выборов. Чтобы набрать большее число голосов, к избирательным урнам приносят умирающих и полных идиотов. И вот один из кандидатов достиг заветной цели — в кресле его с триумфом проносят по улицам городка. А борьба по инерции продолжается: дерутся сторонники и противники победителя, какой-то человек размахивает цепом, в испуге разбегаются свиньи и гуси. Все это удивительно напоминает и современную действительность.

В наше время многие критики (особенно английские) пытаются приуменьшить значение обличительного творчества Хогарта, считая, что «карикатура встала между ним и жизнью». Художник действительно много сделал для развития карикатуры, но его картины значительно отличаются от произведений этого вида искусства. Полотна поражают мастерством автора в использовании живописных средств, виртуозностью рисунка и разнообразием цветовой гаммы. Картины Хогарта жизненны, реалистичны и искренни, недаром к художнику с огромным уважением и любовью относились писатели Дж. Свифт и Г. Филдинг, актеры Д. Гаррик и Э. Кин.

Хотя назидательные произведения Хогарта отличаются некоторой наивностью и искусственностью, большим достижением

явилось уже то, что художник сумел показать социальные конфликты своего времени, не прибегая к иносказательности, как это делали многие его предшественники и современники.

Замечательное мастерство живописца проявилось и в портретном жанре. Первые портреты Хогарта выполнены в виде т. н. разговорных сцен, необыкновенно популярных в его эпоху («Семейство Уолластон», 1730; «Семейство Чомли», 1732).

Самые замечательные свои картины Хогарт исполнил в 1740-е гг. Шедевром мастера стал портрет его друга, капитана Корэма (1740). Парадная форма изображения, выбранная художником для того, чтобы показать значимость этого представителя средних классов, не заслоняет чувства искренней авторской симпатии, которое присуще образу старого моряка.

Интересен и автопортрет, написанный Хогартом в 1745 г. Художник поместил свое изображение в глубине картины. На зрителя смотрит немолодой человек в халате и колпаке. На переднем плане — его палитра, книги У. Шекспира, Дж. Свифта, Дж. Мильтона и пес Трамп. Такая композиция говорит о скромности живописца и в то же время о его гордости за свое искусство.

В наследии Хогарта множество искренних и одухотворенных портретов его родных, друзей, знакомых («Портрет миссис Солтер», 1741–1744), а также этюдов с изображением простых людей, среди которых — знаменитая «Девушка с креветками» (1740–1750-е), ставящая автора в один ряд с такими великими мастерами портретной живописи, как Ф. Халс и Д. Веласкес. На полотне представлена молодая девушка-рыбачка, на голове которой стоит широкая корзина с креветками. Хотя коричнево-серое одеяние и старая шляпа девушки кажутся невзрачными и некрасивыми, ее милое и свежее лицо, веселая улыбка, блестящие темные глаза делают образ живым и очаровательным.

Хогарт положил начало практике общественных выставок в Англии. Он часто выступал перед публикой, показывая ей свои картины. Благодаря Хогарту в Лондонском приюте была собрана целая галерея картин, привлекавшая любителей живописи. Это натолкнуло мастера на мысль об организации крупной художественной выставки, которая и была открыта в 1760 г. в здании Общества искусств, промышленности и торговли.

В 1735 г. Хогарт стал преподавать в академии Торнхилла, своего тестя, после смерти которого он реорганизовал это учебное

заведение, сделав его более демократичным. Незадолго до своей смерти Хогарт получил звание придворного художника.

Умер Хогарт в 1764 г. После его смерти обличительный бытовой жанр перестал существовать в английской живописи.

В XVIII в. в Англии трудилось множество художников, работавших в модном «разговорном» жанре, о котором уже упоминалось выше. Мастера, писавшие «разговорные сцены», нередко льстили своим заказчикам, изображая провинциальных дворян и буржуа умными, образованными людьми. В этом жанре работали Френсис Хейман, Джозеф Хаймор, автор иллюстраций к роману Ричардсона «Памела».

Большое распространение получили пейзажные картины с охотниками и их собаками. Такие произведения создавал Джон Вуттон, а Джордж Стаббс изображал породистых лошадей. Джордж Ламберт исполнял композиции с дворянскими усадьбами. Автором городских пейзажей, близких к vedute Каналетто, был Сэмюэль Скотт.

В портретном жанре работали модный художник Томас Хэдсон и талантливый живописец, позднее уехавший в Италию, Аллан Рамзей.

В 1768 г. под патронажем короля в Лондоне была основана Королевская академия художеств. Первым ее президентом был крупнейший английский живописец Дж. Рейнолдс.

Джошуа Рейнолдс

Джошуа Рейнолдс родился в 1723 г. в Плимптоне (Девоншир) в семье пастора. В доме его отца было множество прекрасных книг, которые помогли будущему художнику стать образованным человеком. В возрасте 17 лет Рейнолдс начал учиться у Т. Хэдсона в Лондоне. Через два с половиной года художник вернулся домой, в Плимpton, где начал писать на заказ портреты.

В 1749 г. на борту военного корабля Рейнолдс отправился в путешествие вокруг Европы. Покинув корабль в Италии, живописец в течение трех лет изучает искусство великих мастеров Возрождения.

В 1752 г., возвращаясь на родину, Рейнолдс посещает Париж. С 1753 г. художник живет в Лондоне, где получает известность как талантливый портретист.

Даже раннее творчество Рейнолдса («Портрет лейтенанта Робертса») говорит о том, что художник во многом превзошел своего учителя, Т. Хэдсона. Многие его работы своим изяществом и мягким колоритом напоминают манеру А. Рамзея («Портрет леди Анны Норт»).

В 1760-е гг. Рейнолдс — сложившийся мастер со своим оригинальным художественным стилем. Некоторые его портреты восхищают кажущейся простотой и непринужденностью («Писатель Стерн», 1760; «Нелли О'Брайен», 1762). Другие же представляют собой торжественные аллегории («Портрет герцогини Гамильтон-Арджилл в виде Венеры», 1760; «Гаррик между музами трагедии и комедии», 1760–1761). Несмотря на подобную трактовку образов, эти портреты не кажутся холодными и безжизненными.

Пост директора Королевской академии Рейнолдс занимал до самой смерти. В его доме и мастерской собирались известные ученые, писатели, политические деятели, военные, актеры, светские красавицы.

На ежегодных торжественных собраниях, посвященных вручению академических наград, Рейнолдс читал лекции, которые позднее были изданы под заголовком «Речи». Эти сочинения, затрагивающие вопросы художественного мастерства и эстетики, способствовали развитию художественного вкуса публики и образованию молодых живописцев.

Одна из самых замечательных работ Рейнолдса — «Портрет Сары Сиддонс», датированный 1784 г. На этом полотне художник

изобразил знаменитую актрису в виде музы трагедии, за троном которой стоят аллегорические фигуры Возмездия и Преступления.

Нередко живописец одевает модели в старинные костюмы, придавая своим картинам сходство с придворным портретом («Два молодых человека», 1777–1779; «Мальчик из семьи Кру в костюме Генриха VIII», 1776).



Джошуа Рейнолдс. Портрет графини Спенсер с дочерью Джорджианой. 1760–1761 гг.

Некоторые портреты Рейнолдса говорят о том, что художник учитывал пожелания своих заказчиков, стремящихся получить полотно, прославляющее добродетели семьи и указывающее на ее положение в обществе. Таковы портреты «Три сестры Монтгомери в виде граций, украшающих цветами изваяние Гименея» (1774), «Портрет семьи герцога Мальборо» (1778), «Сестры Уолдегрев за вышиванием» (1781).

Рейнолдс становится так популярен, что заказчики выстраиваются в очередь к нему. Не успевая выполнять заказы, художник вынужден прибегнуть к услугам помощников.

Рейнолдс умеет тонко подметить не только особенности характера человека, но и его дарования. Таков портрет друга живописца, филолога Сэмюэля Джонсона (1772), изображающий умного и серьезного ученого. Портрет архитектора Чемберса, написанный художником в начале 1780-х гг., представляет зрителям человека, глубоко задумавшегося над своими чертежами. Решимость и уверенность видны во взгляде адмирала Кеппела, которого Рейнолдс изобразил на фоне моря.

В отличие от другого известного портретиста этой эпохи, Т. Гейнсборо, который пишет свои модели чаще всего на фоне природы, Рейнолдс нередко вводит в картины элементы исторического жанра. Одно из таких полотен — портрет адмирала лорда Хитфилда, датированный 1787–1788 гг. Живописец изобразил своего героя на фоне сражения, окутанного густыми клубами порохового дыма. Несмотря на естественность и непринужденность позы адмирала, портрет создает впечатление величественной торжественности, что подчеркивается контрастом ярко-красных оттенков мундира и серо-зеленых тонов фона. В таком же ключе выполнен и более ранний портрет полковника Тарлитона (ок. 1782).

Так же хороши и женские образы Рейнолдса, искренние и полные глубоких чувств. Поэтично изображение графини Спенсор с маленькой дочерью Джорджианой (1760–1761). Очаровательна миссис Ллойд, выводящая вензель на стволе дерева (ок. 1776). Легка и грациозна фигура графини Джен Харрингтон на портрете, написанном в 1779 г.

Кроме портретов, Рейнолдс создает в этот период мифологические и исторические композиции. В 1788 г., выполняя заказ Екатерины II, он пишет картину «Младенец Геракл, удушающий змей», которая должна была символизировать мощь и силу Российской империи. Годом позже Рейнолдс закончил композицию

«Великодушие Сципиона Африканского» для Потемкина. Это полотно прославляет благородство полководца, который возвращает дочь побежденного им царя ее жениху. В настоящее время эти картины хранятся в Эрмитаже вместе с другой известной картиной английского мастера – «Венера и Амур» (1788). Считается, что моделью для образа Венеры послужила известная красавица Эмма Лайон, позднее ставшая леди Гамильтон.

Рейнолдс – замечательный колорист. Во многих его картинах доминируют золотисто-красные оттенки, контрастирующие с синими, зелеными и голубыми тонами и придающие особую выразительность изображению.

В 1781 г. художник посетил Голландию и Фландрию, где близко познакомился с творчеством П. П. Рубенса и Рембрандта. Влияние великих мастеров заметно, в таких свойствах живописи Рейнолдса, как национальная характерность и биографичность портретов. Ярким примером этого стало лучшее произведение последнего периода жизни художника – портрет юриста Джошуа Шарпа, датированный 1786 г.

На полотне изображен немолодой человек, одетый в черное. Рядом с ним лежат книги и листы с записями, указывающие на его профессию. Шарп погружен в собственные мысли, веки его опущены, губы решительно сжаты, а рука опирается о колено, кажется: через несколько мгновений юрист энергично встанет со своего места. Зритель видит раздумье на лице Шарпа, который решает какую-то очень важную для себя задачу. Напряженность образа подчеркивает и колорит картины, доминирующими оттенками которого являются красный, зеленый и черный.

Главное для Рейнолдса – показать не внешнюю красоту своих героев, а проявление способностей и талантов, их устремления и вкусы. Поэтому образы и кажутся такими жизненными и правдивыми.

С 1784 г. Рейнолдс – придворный художник короля. За свои заслуги он получил звание английского пэра и стал сэром Джошуа.

В 1789 г. Рейнолдс начал слепнуть. С этого момента он не написал больше ни одной картины. В 1792 г. замечательный английский портретист скончался.

Современником Рейнолдса был основатель английской пейзажной школы Ричард Уилсон. В молодые годы он писал порт-

реты — главным образом «разговорные сцены». После посещения Италии Уилсон обращается к жанру пейзажа и создает классицистические пейзажи, напоминающие живопись Клода Лоррена («Рим, Понте Молле», 1754). Кроме итальянских мотивов, мастера интересуют виды Уэльса и Англии («Сноудон», ок. 1766). При жизни художник не имел успеха. Картины не приносили Уилсону необходимых средств к существованию, поэтому он согласился занять должность библиотекаря Королевской академии. В последние годы жизни разочарованный живописец вернулся на родину, в Уэльс.

Крупнейшим английским пейзажистом, наряду с Рейнолдсом, был Т. Гейнсборо.

Томас Гейнсборо

Томас Гейнсборо родился в 1727 г. в Сёдбери (Суффолк) в семье торговца сукном. Очень рано он проявляет интерес к лепке фигурок различных животных, а в 10 лет выполняет первые зарисовки с видами природы Суффолка.

В 1740-е гг. Гейнсборо уезжает в Лондон, где обучается у гравера Ю. Гравло. Некоторое время он берет уроки живописи у Ф. Хеймана. В 1746 г. художник женился на внебрачной дочери герцога де Бофор и поселился в городке Ипсвиче, расположенном недалеко от Сёдбери. Здесь Гейнсборо выполнял заказные портреты, а в свободное время писал пейзажи. Хотя художник и жаловался своим друзьям, что заказы мешают ему заниматься свободным творчеством, от материальных трудностей семью избавляло небольшое состояние, полученное женой Гейнсборо в наследство.

Ранние портреты художника, представляющие английские семьи, прогуливающиеся или отдыхающие на природе, немного напоминают «разговорные сцены». Большую роль в этих композициях играет пейзаж, иногда похожий на голландские ландшафты, как, например, в картине «Мистер Браун с женой», написанной в период с 1754 по 1755 г. В других полотнах модели изображены на фоне скромной, но очень поэтичной английской природы. Чудесен пейзаж с пшеничным полем в более раннем полотне «Портрет мистера Эндрюса с женой» (ок. 1749). Картину английской природы представляет и автопортрет с женой и дочерью, исполненный Гейнсборо около 1751 г.



Томас Гейнсборо. Портрет мистера Эндрюса с женой. Ок. 1749 г.

С 1759 по 1774 г. художник живет в Бате, который был в то время популярным курортом. Посещая имения местной знати, Гейнсборо знакомится там с картинами знаменитого А. Ван Дейка, которые произвели на него большое впечатление. Живописца привлекает одухотворенность образов великого фламандца. В манере Ван Дейка исполнены портреты доктора Шомберга (1768), леди Молине (1769), Бенджамина Трумена (ок. 1770). В этих работах пейзаж уже не имеет самостоятельного значения, как в более ранних портретах. Природа здесь лишь подчеркивает то настроение, которое владеет изображенным на полотне человеком. Но это вовсе не значит, что Гейнсборо перестает интересоваться пейзажем. Пейзаж для него так же важен, как и портрет, доказательством чего является композиция «Повозка со жнецами» (1767), представляющая гармоничную связь жизни человека с природой.

В Бате Гейнсборо, любивший музыку, знакомится с композитором Абелем, музыкантами Фишером и Линли. В 1761 г. он принимает активное участие в выставках Общества художников, а с 1769 г. в экспозициях Королевской академии. Лишь в 1784 г., разорвав отношения с Академией, он перестает посылать свои работы на ее выставки.

В 1774 г. Гейнсборо обосновался в Лондоне. Он необыкновенно популярен, ему заказывают портреты те же самые актеры, писатели, политики, которые позируют и Рейнолдсу. Заказов так много, что у художника не остается времени на создание любимых им натуральных пейзажей. Мечтой о тишине сельской природы пронизана картина «Водопой» (1777) и композиция «Вход в хижину» (1778), изображающая молодую крестьянскую женщину с детьми на фоне спокойного английского ландшафта.

В отличие от Дж. Рейнолдса Гейнсборо не использует аллегорических мотивов при создании портрета. Его работы более интимны, для художника важно изобразить состояние человеческой души, а не занимаемое положение в обществе.

Большой интерес представляет портрет миссис Грехэм, исполненный художником в 1777 г. В позе юной красавицы, в ее немного высокомерном взгляде, отведенном в сторону, сквозит упрямство и своеобразие.

Мечтательностью и поэтичностью отмечен образ полковника Сент-Леже на полотне, написанном Гейнсборо около 1782 г.

Портреты Гейнсборо более интимны, чем картины Рейнолдса. Ярким примером этого служит полотно, изображающее Сару Сиддонс (1783–1785). Актриса одета не в костюм музы, а в обычное платье. Для Гейнсборо главное — показать интересного человека, способного тонко чувствовать и глубоко мыслить. Ничто не указывает на профессию женщины на полотне, но в то же время зритель видит, что перед ним — незаурядная личность, которой живописец восхищается. Так же выразительны и одухотворены портреты композитора Абеля (ок. 1777) и музыканта Фишера (ок. 1788).



Томас Гейнсборо. Портрет миссис Грехэм. 1777 г.

Яркое мастерство художника проявилось в его двойных портретах. Замечательны ранние работы Гейнсборо, представляющие его маленьких дочерей (1755–1756), детей Линли – Элизу и Томаса (1768), а также прекрасное полотно «Утренняя прогулка» (1785), на котором изображен сквайр Халлет и его жена, прогуливающиеся по парку в сопровождении своей собаки.

Фигуры на картинах Гейнсборо не так величественны и монументальны, как у Дж. Рейнолдса, они кажутся легкими, подвижными и удивительно живыми. В его палитре немного красных оттенков, любимые цвета Гейнсборо – серебристо-голубые, зеленоватые и оливково-серые. В такой тональности выполнен знаменитый портрет герцогини де Бофор (1770–е), хранящийся в Эрмитаже. Звучные и чистые краски придают образу молодой женщины нежность и поэтическое очарование. Также выразителен и известный портрет сына промышленника Баттола (ок. 1770) – т. н. «Голубой мальчик», исполненный в серо-голубой гамме.

В последние годы жизни Гейнсборо, вероятно под влиянием живописи Мурильо, пишет сельские пейзажи с человеческими фигурами. Тонким поэтическим чувством пронизана картина «Девочка с поросятами» (1782) и более поздняя работа «Девочка, собирающая грибы». Пейзажи Гейнсборо не имели большого успеха у современников, лишь последующие поколения оценили их по достоинству.

Помимо Дж. Рейнолдса и Т. Гейнсборо, в портретном жанре в этот период работал Джордж Ромни, сын столяра, учившийся у странствующего портретиста. Хотя Ромни никогда не выставл свои картины в Академии (Дж. Рейнолдс очень ревниво относился к проявлениям таланта других художников), во второй половине XVIII в. он стал необыкновенно популярным лондонским портретистом.

В духе Дж. Рейнолдса и Дж. Ромни работал более молодой их современник Джон Хопнер, автор прекрасных портретов писателя Р. Б. Шеридана и политика У. Питта Младшего.

Во второй половине XVIII в. большую популярность приобрел писавший портреты, жанровые и исторические композиции художник Джон Опи, которого современники называли «английским Караваджо».

В области портретной миниатюры известны имена таких мастеров, как Озайас Хемфри, Джон Смарт, Ричард Косуэй, Джордж Энгельгарт, исполнявшие свои произведения на пластинках из слоновой кости.

В этот период в английской живописи преобладал портретный жанр; пейзаж, бытовая сцена, исторические и мифологические композиции были гораздо менее распространены. Писали акварельные пейзажи Александр Казенс и его сын, Роберт Казенс. Известными жанристами были Джозеф Райт из Дерби, Джордж Морленд, Френсис Уитли.

Девятнадцатое столетие стало эпохой бурного экономического развития стран Западной Европы. В промышленности утвердилось крупная фабрично-заводская индустрия, значительно расширился мировой рынок. Почти во всех европейских странах буржуазные революции привели к полной победе прогрессивных, капиталистических отношений. Все это способствовало подъему национальных культур. Расцвет переживала мировая наука, а также литература и искусство, где утвердились три основных художественных направления: классицизм, романтизм и реализм.

Ведущую роль в западноевропейском искусстве играла Франция, возглавившая революционное преобразование общества из феодального в буржуазное.

Классицизм во Франции

Классицизм стал ведущим направлением во французском изобразительном искусстве уже в конце XVIII в. Наряду с Ж. Л. Давидом, крупнейшим представителем этого течения был художник Пьер Прюдон. В отличие от Давида с его полной героического пафоса живописью Прюдон берет из творчества античных мастеров только изящество и утонченность образов. Его интересуют сюжеты из античной литературы и аллегорические мотивы («Похищение Психеи», 1808; «Преступление, преследуемое Правосудием и Мщением», 1808).

Большую роль в живописи первой половины XIX в. играла т. н. школа Давида, объединявшая учеников и последователей знаменитого мастера. Традиции его искусства продолжили исторические живописцы Анн Луи Жироде-Триозон, Пьер Нарсис Герен, портретист Франсуа Жерар.

Крупнейшим представителем этой школы был Жан Антуан Гро, преданный друг Давида, стремившийся продолжать дело своего учителя. Участник итальянского похода Наполеона, он был, вероятно, единственным французским художником, своими глазами наблюдавшим за ходом военного сражения. Первой его значительной исторической композицией стала картина «Бонапарт на Аркольском мосту» (1796). Большой интерес представляет его известное полотно «Зачумленные в Яффе» (1804), на котором представ-

лен эпизод из египетского похода Наполеона. Тему наполеоновских сражений продолжила реалистичная и правдивая композиция «Наполеон на поле битвы под Прейсиш-Эйлау» (1808), изобразившая убитых и умирающих солдат французской армии на заснеженном поле брани. После поражения империи и прихода к власти Бурбонов Гро писал произведения на сюжеты из античной литературы и мифологии. Эти картины кажутся бледной тенью его прежних работ. Лишившись идеалов и не найдя новых, разочарованный художник кончил жизнь самоубийством.

Самым значительным представителем французского классицизма первой половины XIX в. был Ж. О. Д. Энгр, живописец и график, один из виднейших портретистов XIX в.

Жан Огюст Доминик Энгр

Родился живописец в 1780 г. в Монтобане, в семье художника-миниатюриста Жозефа Энгра, у которого и получил первые уроки рисунка. В 1791 г. поступил в Академию художеств, находящуюся в Тулузе, где учился у Ж. Рока (живопись) и Ж.-П. Вигана (скульптура). Одновременно брал уроки игры на скрипке и был солистом местного оркестра. Занятия музыкой нашли свое отражение и в его художественном творчестве. В 1797 г. Энгр поступил в мастерскую Ж. Л. Давида, где с большим старанием занимался изучением человеческих фигур и композиционных принципов (причем его интерес распространялся не только на античное искусство, но и на работы итальянских и фламандских мастеров), просиживая многие часы в библиотеке Св. Женевьевы.

В 1801 г. упорный труд был вознагражден Римской премией за картину «Послы Агамемнона», однако финансовые трудности не позволили молодому художнику сразу отправиться в Италию, и он вплоть до 1806 г. работал над созданием таких замечательных полотен, как «Автопортрет» (1804), три портрета семьи Ривьер (1805), «Наполеон на троне» (1806).

В портрете г-жи Ривьер живописцу с большой точностью удалось передать поэтичность и женственность модели. Ее умные глаза и непринужденность позы невольно притягивают взгляд и вызывают самые теплые чувства. С большим вдохновением и живостью Энгр написал руки с длинными тонкими пальцами. Характерно, что руки, жест в его портретах всегда играют далеко не маловажную роль в раскрытии образа. Так, например,

в портрете г-на Ривьера мастер изобразил героя с характерным для периода империи наполеоновским жестом (рука, заложенная за борт сюртука).

В обоих произведениях, равно как и в изображении дочери, мадемуазель Ривьер, Энгр дает поколенный портрет. Это позволяет художнику не только воспроизвести окружающую обстановку, но и не превратить портрет в жанровую картину. Мечтательная пятнадцатилетняя девушка изображена на фоне пейзажа; ее отец в непринужденной позе сидит в кресле около рабочего стола, а мать находится в окружении диванных подушек. Необходимо отметить, что все портреты выдержаны в строгом стиле, проявляющемся и в чеканной форме, и в четком рисунке, и в скупой колористической гамме. Светлые тона одежды г-жи Ривьер отчетливо выделяются на темно-коричневом фоне и интенсивно-синем цвете дивана.

В том же году мастер нарисовал карандашом портрет семьи Форестье (1805), с которой был связан нежной дружбой (их дочь была его невестой). Данный портрет отличается простотой исполнения, интимностью и поэтичностью. Каждое лицо схвачено очень живо, при этом художник явно дает понять, что модели довольны позированием.

В 1806 г. живописец отправился в Италию, где с 1806 по 1820 г. работал в Риме, а с 1820 по 1824 г. — во Флоренции. В этой стране Энгр познакомился с творчеством мастеров Ренессанса. Восхищаясь искусством Рафаэля, художник не прекращал работать в жанре портрета. Его слава росла очень быстро, а потому недостатка в заказах не наблюдалось.

Одним из шедевров итальянского периода считается портрет г-жи Девосе (1807), в котором художник с большим мастерством передает живое очарование образа и удивительное совершенство формы. Характерно, что в карандашных портретах женщин Энгр пользуется тончайшими линиями (при этом создается впечатление, что карандаш едва касается бумаги): в некоторых случаях это плавные певучие линии (портрет г-жи Шовен, 1814), а в других — переплетающиеся тонкие линейные узоры. Среди наиболее интересных карандашных работ — «Сестры Монтегю» (1815), «Семья Стамати» (1818).

В мужских портретах художественная манера Энгра меняется, линия становится более четкой и твердой. Исключение составляет лишь портрет художника Тевенена, директора француз-

ской Академии в Риме (1816). Лицо Тевенена, как и в женских портретах, вылеплено посредством тончайшей светотени. Это невольно заставляет обратить внимание на конкретные индивидуальные особенности: припухшее левое веко, двойной подбородок и др. С помощью подобной техники написано не только лицо модели, но тонкие, растрепавшиеся волосы и манишка. Что касается фигуры, то ее контур, наоборот, тверд и резок. Благодаря такому разнообразию линий Энгру удается избежать монотонности, создав рисунок, отличающийся динамичностью и яркой выразительностью.

Как известно, работа в портретном жанре не приносила Энгру удовлетворения, он стремился к большему. Побывав во Флоренции и увидев фрески Мазаччо, которые явились для него настоящим открытием, художник был настолько потрясен, что пришел к убеждению в необходимости реформации французской живописи. Однако уже в произведениях, присланных им во Францию из Италии («Эдип и Сфинкс», 1808; «Зевс и Фетида», 1811), современная критика обнаружила отход Энгра от принципов античного искусства. В его адрес шли многочисленные упреки в натурализме, при этом самого художника называли учеником Яна из Брюгге (Яна ван Эйка), а его искусство – готическим.

Как ни парадоксально, но именно то, в чем его упрекали, т. е. преклонение перед натурой, помогло Энгру создать такие шедевры, как «Купальщица» (1808), «Большая одалиска» (1814) и «Источник», исполненный много позднее (начат ок. 1820 г. и окончен в 1856 г.). Объединяет данные произведения то, что на всех изображены обнаженные молодые женщины. В этих композициях поражает пластичность, чистота форм, четкая линейность ритмов. Нужно заметить, что все три работы – не простое копирование, в каждом отдельном полотне отражено личностное восприятие мастера и его идеал красоты.

В композиции «Большая одалиска» Энгр воссоздает атмосферу Востока: на голову натурщицы надет тюрбан, в руках она держит опахало, а в ногах находится курильница. Чтобы настроить зрителя на более сильное восприятие пластичности тела, живописец прибегает к некоторой уловке: противопоставляет округлые плавные линии мелким складкам ткани, сложенным под прямым углом. Для того чтобы придать всей композиции то же спокойствие, которым проникнута фигура натурщицы, мастер слева изображает тяжелые ниспадающие складки занавеса.



Жан Огюст Доминик Энгр. Большая одалиска. 1814 г.

Находясь в Италии, Энгр продолжает искать все новые приемы и образы. Следствием этого становятся романтические тенденции, проявившиеся в его творчестве в последние годы империи. Однако нужно заметить, что романтизм Энгра (перекликающийся с романтизмом Прудона) — пассивный, он уводит живописца от современности. В этом отношении наиболее показательны работы на литературные сюжеты и на тему национальной истории: «Сон Оссиана» (1813), «Паоло и Франческа» (1814), «Дон Педро, целующий шпагу Генриха IV» (1820).

Обращение живописца к национальной истории было вполне осознанным. Сам он писал, что история Франции «гораздо интереснее для наших современников, ведь для них Ахилл и Агамемнон, сколь они ни прекрасны, менее близки сердцу, чем Людовик Святой...». Работая в этом направлении, художник и сам не замечает, как его творчество все более и более проникается готическими тенденциями. Особенно хорошо заметно это в композиции «Франческа да Римини», датируемой 1819 г. Здесь мастер создает поэтические образы Франчески и Паоло, со всей трогательностью передает любовную сцену. Картина выстроена на изысканных контурах, то плавных (очертания рук Франчески), то острых (линии ног и рук Паоло) или похожих на тонкий декоративный узор (контуры платья Франчески и плаща Паоло).

В произведениях Энгра нередко можно встретить и средневековые сюжеты, свойственные романтизму. Наиболее полно они воплотились в картине «Руджиеро и Анжелика» (1819) и образах Богоматери.

В Италии художником был написан ряд небольших картин, носящих жанровый характер. Особое место среди них занимает «Сикстинская капелла», первый вариант которой был написан еще в 1814 г., а второй — в 1820 г.

С восстановлением монархии правительство Бурбонов вызвало Энгра на родину, мотивируя это необходимостью укрепления престижа академической школы, заметно пошатнувшегося в результате нападок группы молодых художников, во главе которых стоял Делакруа со своим искусством, раскрывающим трагедию человека и выводящим напоказ его страсти. По возвращении в Париж Энгр становится во главе академической школы и официального направления, с большим энтузиазмом отстаивая его принципы. Данная позиция (ставшая для художника «родной») была заявлена им в работе «Обет Людовика XIII» (1824), выставленной в Салоне 1824 г. Сюжет прост: Людовик XIII посвящает свой скипетр явившейся ему в видении Богоматери. Построение, образы, аксессуары — все здесь как бы срисовано с композиции Рафаэля. Академические крути, возмущенные дерзостью Делакруа (который попытался провозгласить новые эстетические принципы), с большой симпатией отнеслись к картине Энгра. За нее он получил орден Почетного легиона, стал членом Академии. После этого художнику стали поручать крупные государственные заказы.

В 1827 г. внимание ценителей искусства привлек плафон Энгра «Апофеоз Гомера», украшавший в свое время галерею Карла X в Лувре. Критики этой эпохи не раз указывали на преемственность итальянских традиций. Так, например, художнику Шефферу данная композиция напоминала «Парнас» Рафаэля, а Огюст Жаль (представитель прогрессивной критики) даже упрекнул Энгра в подражании Перуджино. Однако на самом деле искусство Энгра было далеко от искусства мастеров Возрождения и тех жизненных проблем, которые будоражили общественное сознание накануне революции 1830 г.

Эта композиция, как и некоторые другие («Св. Симфорион», 1834; «Стратоника», 1840), дает представление о том, как Энгр понимает вечный идеал красоты. Искусство и современность для него — понятия несовместимые. Так как творчество художника

было на руку тем, кто не хотел видеть поступательное движение истории, Энгр стал любимцем высшего света. Он создает панно (1843–1847) для замка герцога де Люиня, пишет «Стратонику» для герцога Орлеанского. В честь официально признанного художника устраиваются приемы и банкеты, а сам он пишет множество композиций, хотя и идеальных в профессиональном плане, но отличающихся холодностью и театральной пафосностью («Апофеоз Наполеона I», 1853; «Жанна д'Арк на коронации Карла VII», 1854, и многие другие).

Однако, создавая большие исторические и библейские композиции, Энгр продолжает работать в жанре портрета. Помимо серии карандашных работ (особое место среди которых занимает портрет мадемуазель Лоримье, 1828 г.), он создает живописный портрет Бертена-старшего (1832), основателя «Журналь де деба». Глубокая психологическая характеристика, выделяющая это произведение на фоне многих работ, полностью отвечает прогрессивным тенденциям современности и предвосхищает реализм середины века. Желание изобразить реальную жизнь преодолело теоретические домыслы автора.

Обращаясь к многогранному искусству великого французского художника, нельзя не сказать о противоречивости его стремлений: с одной стороны, он всегда хотел быть верным натуре, а с другой — не отступать от «вечного идеала красоты», под которым нужно понимать искусство античности и эпохи Возрождения. При этом обе тенденции гармонично сочетались только в ранний период его творчества.

Жизнь великого портретиста оборвалась в 1867 г., в Париже. Испытывая чувство влюбленности в каждую свою модель, художник всегда провожал позировавшую ему женщину до кареты. И вот однажды в зимнее время 87-летний мастер вышел провожать даму с непокрытой головой, простудился и серьезно заболел. Так случилось, что болезнь стала для него роковой.

Романтизм во Франции

Романтизм как направление в живописи сформировался в Западной Европе еще в конце XVIII в. Своего расцвета романтизм в искусстве большей части западноевропейских стран достиг в 20–30-х гг. 19 столетия.

Сам термин «романтизм» берет начало от слова «роман» (в 17 столетии романами именовали литературные произведения, написанные не на латыни, а на происходящих от нее языках – французском, английском и др.). Позднее романтическим стали называть все непонятное и загадочное.

Как явление культуры романтизм сформировался из особого мировосприятия, порожденного итогами Великой французской революции. Разочарованные в идеалах эпохи Просвещения, романтики, стремившиеся к гармонии и целостности, создавали новые эстетические идеалы и художественные ценности. Главным объектом их внимания стали выдающиеся персонажи со всеми их переживаниями и стремлением к свободе. Герой романтических произведений – незаурядный человек, оказавшийся по воле судьбы в сложных жизненных обстоятельствах.

Хотя романтизм возник как протест против искусства классицизма, он был во многом близок последнему. Романтиками отчасти являлись такие представители классицизма, как Н. Пуссен, К. Лоррен, Ж. О. Д. Энгр.

Романтики внесли в живопись своеобразные национальные черты, т. е. то, чего не хватало искусству классицистов.

Крупнейшим представителем французского романтизма был Т. Жерико.

Теодор Жерико

Теодор Жерико, великий французский живописец, скульптор и график, родился в 1791 г. в Руане в состоятельной семье. Талант художника проявился в нем довольно рано. Часто, вместо того чтобы присутствовать на занятиях в школе, Жерико сидел в конюшне и рисовал лошадей. Уже тогда он стремился не только перенести на бумагу внешние черты животных, но и передать их нрав и характер.

Окончив лицей в 1808 г., Жерико становится учеником известного в то время мастера живописи Карла Верне, который славился умением изображать на полотне лошадей. Однако стиль Верне не понравился молодому художнику. Вскоре он оставляет мастерскую и поступает на обучение к другому, не менее талантливому живописцу, чем Верне, П. Н. Герену. Обучаясь у двух знаменитых художников, Жерико тем не менее не стал продолжателем их традиций в живописи. Его настоящими учителями скорее всего нужно считать Ж. А. Гро и Ж. Л. Давида.

Ранние произведения Жерико отличаются тем, что они максимально приближены к жизни. Подобные картины необычайно выразительны и патетичны. В них видно восторженное настроение автора при оценке окружающего мира. В качестве примера можно привести картину под названием «Офицер императорских конных егерей во время атаки», созданную в 1812 г. Это полотно впервые увидели посетители парижского Салона. Они с восхищением приняли работу молодого художника, по достоинству оценив талант юного мастера.

Произведение было создано в тот период французской истории, когда Наполеон находился в зените славы. Современники боготворили его, великого императора, сумевшего покорить себе большую часть Европы. Именно с таким настроением, под впечатлением побед армии Наполеона и писалась картина. На полотне показан скачущий на коне в атаку солдат. Его лицо выражает решительность, отвагу и бесстрашие перед лицом смерти. Вся композиция необычайно динамична и эмоциональна. У зрителя создается ощущение, что он сам становится реальным участником событий, изображенных на полотне.

Фигура отважного солдата еще не раз будет возникать в творчестве Жерико. Среди подобных образов особенный интерес представляют герои картин «Офицер карабинеров», «Офицер кирасир

перед атакой», «Портрет карабинера», «Раненый кирасир», созданных в 1812–1814 гг. Последняя работа замечательна тем, что она была представлена на очередной выставке, проходящей в Салоне в том же году. Однако не это является главным достоинством композиции. Более важным стало то, что она показала перемены, произошедшие в творческом стиле художника. Если в пер-



Теодор Жерико. Офицер карабинеров. 1812–1813 гг.

вых его полотнах были отражены искренние патриотические чувства, то в произведениях, относящихся к 1814 г., патетика в изображении героев сменяется драматизмом.

Подобное изменение настроения художника опять же было связано с происходящими в то время во Франции событиями. В 1812 г. Наполеон потерпел поражение в России, в связи с чем он, бывший некогда блестящим героем, приобретает у современников славу неудачливого военачальника и спесивого гордеца. Разочарование в идеале Жерико воплощает в картине «Раненый кирасир». На полотне изображен раненый воин, пытающийся скорее покинуть поле брани. Он опирается на саблю — оружие, которое, может быть, всего несколько минут назад держал, высоко подняв вверх.

Именно неудовлетворением Жерико политикой Наполеона было продиктовано его поступление на службу к Людовику XVIII, занявшему французский трон в 1814 г. С пессимистическими настроениями было связано и то, что после второго захвата власти во Франции Наполеоном (период Ста дней) молодой художник покидает родную страну вместе с Бурбонами. Но и здесь его ждало разочарование. Юноша не мог спокойно наблюдать за тем, как король уничтожает все, что было достигнуто за время правления Наполеона. Кроме того, при Людовике XVIII произошло усиление феодально-католической реакции, страна все быстрее откатывалась назад, возвращаясь к старому государственному устройству. Этого не мог принять молодой, прогрессивно мыслящий человек. Очень скоро разуверившийся в идеалах юноша оставляет армию, возглавляемую Людовиком XVIII, и вновь берется за кисти и краски. Эти годы нельзя назвать яркими и чем-либо примечательными в творчестве художника.

В 1816 г. Жерико отправляется в путешествие по Италии. Побывав в Риме и Флоренции и изучив шедевры знаменитых мастеров, художник увлекается монументальной живописью. Особенно занимают его внимание фрески Микеланджело, украсившие Сикстинскую капеллу. В это время Жерико были созданы произведения, своей масштабностью и величием во многом напоминающие полотна живописцев Высокого Возрождения. Среди них наибольший интерес представляют «Похищение нимфы кентавром» и «Человек, повергающий быка».

Те же черты манеры старых мастеров видны и в картине «Бег свободных лошадей в Риме», написанной приблизительно в 1817 г. и представляющей состязания всадников на одном из карнавалов, проходящих в Риме. Особенностью данной композиции является то, что она составлялась художником из предварительно сделанных натуральных рисунков. Причем характер набросков заметно отличается от стиля всего произведения. Если первые представляют собой сцены, описывающие жизнь римлян — современников художника, то в общей композиции даны образы мужественных античных героев, словно вышедших из древних повествований. В этом Жерико идет по пути Ж. Л. Давида, который для придания изображению героического пафоса облакал своих героев в античные формы.

Вскоре после написания этой картины Жерико возвращается во Францию, где становится членом оппозиционного кружка, сформировавшегося вокруг живописца Ораса Верне. По приезде в Париж художника особенно заинтересовала графика. В 1818 г. он создает ряд литографий на военную тему, среди которых наиболее значимой была «Возвращение из России». Литография представляет бредущих по заснеженному полю побежденных солдат французской армии. Жизненно и правдиво изображены фигуры искалеченных и измученных войной людей. В композиции нет патетики и героического пафоса, что было характерно для ранних работ Жерико. Художник стремится отразить реальное положение вещей, все те бедствия, которые пришлось пережить на чужбине брошенным своим полководцем французским воинам.

В произведении «Возвращение из России» впервые прозвучала тема борьбы человека со смертью. Однако здесь этот мотив выражен еще не так ярко, как в более поздних произведениях Жерико. Примером таких полотен может быть картина, получившая название «Плот "Медузы"». Написана она была в 1819 г. и в том же году выставлена в парижском Салоне. На полотне изображены люди, борющиеся с разбушевавшейся водной стихией. Художником показаны не только их страдания и муки, но и стремление во что бы то ни стало выйти победителями в схватке со смертью.

Сюжет композиции продиктован событием, произошедшим летом 1816 г. и взволновавшим всю Францию. Знаменитый тогда фрегат «Медуза» налетел на рифы и затонул у берегов Африки. Из 149 человек, находившихся на корабле, спастись смогли толь-

ко 15, среди которых оказались хирург Савиньи и инженер Коррер. По прибытии на родину они выпустили небольшую книгу, рассказывающую об их приключениях и счастливом спасении. Именно из этих воспоминаний французы узнали о том, что несчастье случилось по вине неопытного капитана судна, попавшего на борт благодаря протекции знатного друга.

Образы, созданные Жерико, необычайно динамичны, пластичны и выразительны, что достигнуто художником благодаря долгой и кропотливой работе. Для того чтобы правдиво изобразить на полотне страшные события, передать чувства людей, гибнущих в море, художник встречается с очевидцами трагедии, длительное время изучает лица изможденных больных, находящихся на лечении в одном из госпиталей Парижа, а также моряков, сумевших спастись после кораблекрушений. В это время живописцем было создано большое количество портретных работ.

Глубоким смыслом наполнено и разбушевавшееся море, как будто пытающееся поглотить деревянный непрочный плот с людьми. Этот образ необычайно экспрессивен и динамичен. Он так же, как и фигуры людей, списан с натуры: художником было выпол-



Теодор Жерико. Плот «Медузы». 1819 г.

нено несколько этюдов с изображением моря во время бури. Работая над монументальной композицией, Жерико не раз обращался к подготовленным ранее этюдам, чтобы во всей полноте отразить характер стихии. Вот почему картина производит на зрителя огромное впечатление, убеждает его в реалистичности и правдивости происходящего.

«Плот "Медузы"» представляет Жерико как замечательного мастера композиции. Долгое время художник размышлял над тем, как расположить фигуры в картине, чтобы наиболее полно выразить авторский замысел. В ходе работы было внесено несколько изменений. Эскизы, предшествующие картине, говорят о том, что первоначально Жерико хотел изобразить борьбу находящихся на плоту людей друг с другом, но позднее отказался от такой трактовки события. В окончательном варианте полотно представляет тот момент, когда уже отчаявшиеся люди видят на горизонте судно «Аргус» и протягивают к нему руки. Последним дополнением к картине стала размещенная внизу, с правой стороны полотна, человеческая фигура. Именно она явилась заключительным штрихом композиции, которая приобрела после этого глубоко трагичный характер. Примечательно то, что это изменение было внесено тогда, когда картина уже находилась на выставке в Салоне.

Своей монументальностью и повышенной эмоциональностью картина Жерико во многом напоминает творение мастеров Высокого Возрождения (в большей степени «Страшный суд» Микеланджело), с которыми художник познакомился во время путешествия по Италии.

Картина «Плот "Медузы"», ставшая шедевром французской живописи, имела огромный успех в оппозиционных кругах, которые видели в ней отражение революционных идеалов. По тем же причинам произведение не было принято в среде высшей знати и официальными представителями изобразительного искусства Франции. Именно поэтому в то время полотно не было выкуплено государством у автора.

Разочарованный приемом, оказанным его творению на родине, Жерико отправляется в Англию, где представляет свою любимую работу на суд англичан. В Лондоне ценители искусства приняли знаменитое полотно с большим восторгом.

Жерико сближается с английскими художниками, покоряющими его своим умением искренне и правдиво изображать дей-

ствительность. Жизни и быту столицы Англии Жерико посвящает цикл литографий, среди которых наибольший интерес представляют работы, получившие названия «Большая английская скаута» (1821) и «Старый нищий, умирающий у дверей булочной» (1821). В последней художник изобразил лондонского бродягу, в образе которого отразились впечатления, полученные живописцем в процессе изучения жизни людей в рабочих кварталах города.

В этот же цикл вошли такие литографии, как «Фландрский кузнец» и «У ворот Адельфинской верфи», представляющие зрителю картину жизни простых людей Лондона. Интересны в этих работах изображения лошадей, тяжеловесных и грузных. Они заметно отличаются от тех грациозных и изящных животных, что были написаны другими художниками — современниками Жерико.

Находясь в столице Англии, Жерико занимается созданием не только литографий, но и живописных произведений. Одной из наиболее ярких работ этого периода стало полотно «Скачки в Эпсоме», созданное в 1821 г. В картине художник изображает несущихся во весь опор лошадей, причем ноги их совсем не касаются земли. Этот хитрый прием (фотография доказала, что такого положения ног у лошадей во время бега быть не может, это фантазия художника) мастер использует для того, чтобы придать композиции динамизм, создать у зрителя впечатление молниеносного движения лошадей. Это ощущение усиливается за счет точной передачи пластики (позы, жестов) человеческих фигур, а также использования ярких и сочных цветовых сочетаний (рыжие, гнедые, белые кони; насыщенно-синие, темно-красные, бело-голубые и золотисто-желтые куртки жокеев).

Тема скачек, давно привлекавшая внимание живописца своей особой экспрессией, не раз повторялась в произведениях, созданных Жерико после завершения работы над «Скачками в Эпсоме».

К 1822 г. художник покидает Англию и возвращается в родную Францию. Здесь он занимается созданием больших полотен, подобных произведениям мастеров Возрождения. Среди них «Торговля неграми», «Открытие дверей тюрьмы инквизиции в Испании». Эти картины так и остались неоконченными — смерть помешала Жерико завершить работу.

Особый интерес представляют портреты, создание которых ученые-искусствоведы относят к периоду с 1822 по 1823 г. История их написания заслуживает особенного внимания. Дело

в том, что эти портреты были заказаны другом художника, работавшим психиатром в одной из клиник Парижа. Они должны были стать своеобразными иллюстрациями, демонстрирующими различные психические заболевания человека. Так были написаны портреты «Сумасшедшая старуха», «Сумасшедший», «Сумасшедший, воображающий себя полководцем». Для мастера живописи здесь было важно не столько показать внешние признаки и симптомы заболевания, сколько передать внутреннее, душевное состояние больного человека. На полотнах перед зрителем появляются трагические образы людей, глаза которых наполнены болью и скорбью.

Среди портретов Жерико особое место занимает портрет негра, находящийся в настоящее время в коллекции Руанского музея. С полотна на зрителя смотрит решительный и волевой человек, готовый до конца сражаться с враждебными ему силами. Образ необычайно ярок, эмоционален и выразителен. Человек на этой картине очень похож на тех сильных духом героев, которые были показаны Жерико ранее в больших композициях (например, на полотне «Плот "Медузы"»).

Жерико был не только мастером живописи, но и превосходным ваятелем. Его произведения в этом виде искусства в начале XIX столетия представляли собой первые образцы романтических скульптур. Среди подобных работ особенный интерес представляет необычайно экспрессивная композиция «Нимфа и Сатир». Застывшие в движении образы точно передают пластику человеческого тела.

Теодор Жерико трагически погиб в 1824 г. в Париже, разбившись при падении с лошади. Его ранняя смерть была неожиданностью для всех современников знаменитого художника.

Творчество Жерико ознаменовало собой новый этап в развитии живописи не только Франции, но и мирового искусства — период романтизма. В своих работах мастер преодолевает влияние классицистических традиций. Его произведения необычайно колоритны и отражают все многообразие мира природы. Вводя в композицию человеческие фигуры, художник стремится к тому, чтобы как можно полнее и ярче раскрыть внутренние переживания и эмоции человека.

После смерти Жерико традиции его романтического искусства были подхвачены младшим современником художника — Э. Делакруа.

Эжен Делакруа

Фердинанд Виктор Эжен Делакруа, знаменитый французский художник и график, продолжатель традиций романтизма, сложившихся в творчестве Жерико, родился в 1798 г. Не окончив образование в императорском лицее, в 1815 г. Делакруа поступает на обучение к известному мастеру Герену. Однако художественные методы молодого живописца не соответствовали требованиям учителя, поэтому спустя семь лет юноша покидает его.

Учась у Герена, Делакруа много времени уделяет изучению творчества Давида и мастеров живописи эпохи Возрождения. Культуру античности, традициям которой следовал и Давид, он считает основополагающей для развития мирового искусства. Поэтому эстетическими идеалами для Делакруа были произведения поэтов и мыслителей Древней Греции, среди них особенно высоко художник ценил сочинения Гомера, Горация и Марка Аврелия.

Первыми работами Делакруа были неоконченные полотна, где молодой живописец стремился отразить борьбу греков с турками. Однако художнику не хватало мастерства и опыта, чтобы создать выразительную картину.

В 1822 г. Делакруа выставляет в парижском Салоне свою работу под названием «Данте и Вергилий». Это полотно, необычайно эмоциональное и яркое по цветовой гамме, во многом напоминает работу Жерико «Плот "Медузы"».

Спустя два года на суд зрителей Салона была представлена еще одна картина Делакруа — «Резня на Хиосе». Именно в ней воплотился давний замысел художника показать борьбу греков с турками. Общая композиция картины складывается из нескольких частей, которые образуют размещенные по отдельности группы людей, каждая из них имеет свой драматический конфликт. В целом произведение производит впечатление глубокого трагизма. Ощущение напряженности и динамизма усиливается за счет сочетания плавных и резких линий, образующих фигуры персонажей, что приводит к изменению пропорции изображаемого художником человека. Однако именно благодаря этому картина приобретает реалистичный характер и жизненную убедительность.

Творческий метод Делакруа, в полной мере выразившийся в «Резне на Хиосе», далек от классицистического стиля, принято-

го тогда в официальных кругах Франции и среди представителей изобразительного искусства. Поэтому картина молодого художника была встречена в Салоне резкой критикой.

Несмотря на неудачу, живописец остается верен своему идеалу. В 1827 г. появляется еще одно произведение, посвященное теме борьбы греческого народа за независимость, — «Греция на развалинах Миссолонги». Фигура решительной и гордой гречанки, выведенная на полотно, олицетворяет здесь непокоренную Грецию.

В 1827 г. Делакруа исполнил две работы, которые отразили творческие поиски мастера в области средств и способов художественного выражения. Это полотна «Смерть Сарданапала» и «Марино Фальеро». На первом из них трагизм ситуации передан в движении человеческих фигур. Статичным и спокойным является здесь лишь образ самого Сарданапала. В композиции «Марино Фальеро» динамична только фигура главного персонажа. Остальные же герои словно застыли от ужаса при мысли о том, что должно произойти.

В 20-е гг. XIX в. Делакруа выполнил ряд произведений, сюжеты которых взяты из известных литературных сочинений. В 1825 г. художник побывал в Англии, на родине Уильяма Шекспира. В том же году под впечатлением этого путешествия и трагедии знаменитого драматурга Делакруа была выполнена литография «Макбет».

В период с 1827 по 1828 г. он создал литографию «Фауст», посвященную одноименному сочинению Гёте.

В связи с событиями, происходившим во Франции в 1830 г., Делакруа исполнил полотно «Свобода, ведущая народ». Революционная Франция представлена в образе молодой, сильной женщины, властной, решительной и независимой, смело ведущей за собой толпу, в кото-



Эжен Делакруа. Резня на Хиосе.
1824 г.

рой выделяются фигуры рабочего, студента, раненого бойца, парижского гамена (образ, предвосхитивший Гавроша, появившегося позднее в «Отверженных» В. Гюго).

Данное произведение заметно отличалось от подобных работ других художников, которых интересовала только правдивая передача того или иного события. Для полотен, созданных Делакруа, был характерен высокий героический пафос. Образы являются здесь обобщенными символами свободы и независимости французского народа.

С приходом к власти Луи Филиппа — короля-буржуа — героизму и возвышенным чувствам, проповедуемым Делакруа, не нашлось места в современной жизни. В 1831 г. художник предпринимает поездку по странам Африки. Он побывал в Танжере, Мекнесе, Ороне и Алжире. В то же время Делакруа посещает Испанию. Жизнь Востока буквально завораживает художника своим стремительным течением. Он создает наброски, рисунки и ряд акварельных работ.

Побывав в Марокко, Делакруа пишет полотна, посвященные Востоку. Картины, на которых художник показывает скачки или битву всадников-мавров, необычайно динамичны и выразительны. В сравнении с ними композиция «Алжирские женщины в своих покоях», созданная в 1834 г., кажется спокойной и статичной. В ней нет того стремительного динамизма и напряженности, свойственных более ранним работам художника. Делакруа предстает здесь мастером колорита. Цветовая гамма, используемая живописцем, во всей полноте отражает яркое многообразие палитры, ассоциирующееся у зрителя с красками Востока.

Той же неторопливостью и размеренностью отличается полотно «Еврейская свадьба в Марокко», написанное приблизительно в 1841 г. Таинственная восточная атмосфера создается здесь благодаря точной передаче художником своеобразия национального интерьера. Композиция кажется удивительно динамичной: живописец показывает, как люди движутся по лестнице и входят в помещение. Свет, проникающий в комнату, придает изображению реалистичность и убедительность.

Восточные мотивы долго еще присутствовали в произведениях Делакруа. Так, на выставке, организованной в Салоне в 1847 г., из шести представленных им работ пять были посвящены жизни и быту Востока.

В 30–40-е гг. 19 столетия в творчестве Делакруа появляются новые темы. В это время мастер создает произведения исторической тематики. Среди них особенного внимания заслуживают полотна «Протест Мирабо против роспуска генеральных штатов» и «Буасси д'Англа». Эскиз последнего, показанный в 1831 г. в Салоне, представляет собой яркий образец композиций на тему народного восстания.

Изображению народа посвящены картины «Битва при Пуатье» (1830) и «Битва при Тайбуре» (1837). Со всей реалистичностью показана здесь динамика битвы, движение людей, их разъяренность, злоба и страдания. Художник стремится передать эмоции и страсти человека, охваченного желанием победить во что бы то ни стало. Именно фигуры людей являются главными при передаче драматического характера происходящего события.

Очень часто в произведениях Делакруа победитель и побежденный оказываются резко противопоставленными друг другу. Особенно хорошо это видно на полотне «Взятие Константинополя крестоносцами», написанном в 1840 г. На переднем плане выведена группа людей, охваченных горем. За их спинами – восхитительный, чарующий своей красотой пейзаж. Здесь же размещены фигуры всадников-победителей, чьи грозные силуэты контрастируют со скорбными фигурами на переднем плане.

«Взятие Константинополя крестоносцами» представляет Делакруа как замечательного колориста. Яркие и насыщенные краски, однако, не усиливают трагическое начало, выразителями которого являются скорбные фигуры, расположенные близко к зрителю. Напротив, богатая палитра создает ощущение праздника, устроенного в честь победителей.

Не менее красочна композиция «Правосудие Траяна», созданная в том же 1840 г. Современники художника признали эту картину одной из лучших среди всех полотен живописца. Особый интерес представляет тот факт, что в ходе работы мастер экспериментирует в области цвета. Даже тени приобретают у него разнообразные оттенки. Все краски композиции точно соответствуют натуре. Выполнению произведения предшествовали долгие наблюдения живописца за изменениями оттенков в природе. Художник заносил их в дневник. Затем по записям ученые подтвердили, что открытия, сделанные Делакруа в области тональности, полностью соответствовали родившемуся в то время учению

о цвете, основоположником которого является Э. Шеврёйль. Кроме того, свои открытия художник сверяет с палитрой, используемой венецианской школой, которая являла для него пример живописного мастерства.

Среди полотен Делакруа особое место занимают портреты. Мастер редко обращался к этому жанру. Он писал только тех людей, с которыми был знаком в течение длительного времени, чье духовное развитие происходило на глазах у художника. Поэтому образы на портретах очень выразительны и глубоки. Таковыми являются портреты Шопена и Жорж Санд. На полотне, посвященном известной писательнице (1834), изображена благородная и сильная духом женщина, восхищающая современников. Портрет Шопена, написанный четырьмя годами позднее, в 1838 г., представляет поэтический и одухотворенный образ великого композитора.

Интересен и необычайно выразителен портрет известного скрипача и композитора Паганини, написанный Делакруа приблизительно в 1831 г. Музыкальный стиль Паганини во многом был схож с живописным методом художника. Для творчества Паганини характерна та же экспрессия и напряженная эмоциональность, которые были свойственны произведениям живописца.

Пейзажи занимают в творчестве Делакруа небольшое место. Однако они оказались очень значимыми для развития французской живописи второй половины XIX столетия. Ландшафты Делакруа отмечены стремлением точно передать свет и неуловимую жизнь природы. Яркими примерами того могут служить полотна «Небо», где ощущение динамики создается благодаря плывущим по небу белоснежным облакам, и «Море, видимое с берегов Дьеппа» (1854), в котором живописец виртуозно передает скольжение легких парусников по поверхности моря.

В 1833 г. художник получает заказ от французского короля на роспись зала в Бурбонском дворце. Работа над созданием монументального произведения длилась в течение четырех лет. При выполнении заказа живописец руководствовался прежде всего тем, чтобы образы были предельно простыми и лаконичными, понятными зрителю.

Последней работой Делакруа стала роспись капеллы Святых ангелов в церкви Сен-Сюльпис в Париже. Она была выполнена в период с 1849 по 1861 г. Используя яркие, сочные краски (розо-

вую, ярко-синюю, сиреневую, размещенные на пепельно-голубом и желто-коричневом фоне), художник создает в композициях радостное настроение, вызывающее у зрителя чувство восторженного ликования. Пейзаж, включенный в картину «Изгнание Илиодора из храма» в качестве своеобразного фона, визуально увеличивает пространство композиции и помещения капеллы. С другой стороны, как бы стремясь подчеркнуть и замкнутость пространства, Делакруа вводит в композицию лестницу и балюстраду. Размещенные за ней фигуры людей кажутся почти плоскими силуэтами.

Скончался Эжен Делакруа в 1863 г. в Париже.

Делакруа был самым образованным среди живописцев первой половины XIX столетия. Многие сюжеты его картин взяты из литературных произведений знаменитых мастеров пера. Интересен тот факт, что чаще всего художник писал своих героев, не используя при этом модель. Этому же он стремился научить и последователей. По мнению Делакруа, живопись представляет собой нечто более сложное, чем примитивное копирование линий. Художник считал, что искусство прежде всего заключается в умении выразить настроение и творческий замысел мастера.

Делакруа является автором нескольких теоретических работ, посвященных вопросам цвета, метода и стиля художника. Эти труды служили для живописцев последующих поколений маяком в поиске собственных художественных средств, используемых для создания композиций.

Романтизм в Германии

Романтизм в каждой западноевропейской стране отличался национальным своеобразием, особым колоритом. Так, произведениям немецких романтиков свойственны яркие черты мистицизма. Художников привлекало все необычное, сверхъестественное, поэтому очень часто немецкие живописцы обращались к готическому искусству, таинственным средневековым легендам и сказаниям.

Тесно связано с романтизмом искусство назарейцев, немецких и австрийских художников-романтиков, образовавших в 1809 г. объединение «Союз Св. Луки». Слово «назарейцы» происходит от немецкого слова *nazarener* — длинноволосые. Этот термин имел несколько ироническую окраску и был связан с названием длин-

новолобой прически («алла назарена»), получившей популярность благодаря автопортретам А. Дюрера.

Искусство назарейцев возникло в трагическую эпоху, когда почти вся территория Германии была захвачена Наполеоном. Поэтому художники, входившие в объединение, стремились уйти от жестокой реальности в мир древних преданий и легенд. Назарейцы пытались возродить высокую духовность в искусстве, их идеалом был живописец-монах, проводивший свои дни в художественном творчестве, постах и молитвах.

Основателями объединения стали живописцы Фридрих Овербек и Петер Корнелиус. В 1810 г. назарейцы, среди которых, кроме Овербека и Корнелиуса, были также Ф. Пфорт, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, поселились в заброшенном монастыре Сан-Исидоро. Здесь они вели образ жизни, характерный для средневекового религиозного братства. Художники пытались воскресить фресковую живопись. Образцами для них были произведения П. Перуджино, А. Дюрера, Рафаэля. Почти все работы назарейцев создавались коллективно. Именно так были написаны фрески библейской тематики в доме прусского консула в Риме (1816–1817).

Работы назарейцев (не только коллективные, но и индивидуальные) характеризуются стилизацией и театральностью. Особой популярностью пользовался П. Корнелиус, которого современники называли немецким Микеланджело, считая его представителем «большого стиля» в живописи. Какое-то время он занимал должность директора Академии искусств в Дюссельдорфе, затем в Мюнхене, а позднее — в Берлине. Его произведения (фрески античной тематики в Глиптотеке, 1820–1830; «Страшный суд», 1836–1840) были примером для подражания молодым немецким художникам.

Большое место в немецкой живописи занимал романтический пейзаж. Крупным представителем этого искусства был Филипп Отто Рунге, работавший в Гамбурге. В молодые годы художник писал главным образом реалистические портреты («Портрет семьи художника», «Автопортрет», 1806). К пейзажу Рунге обратился в поздний период своего творчества. К последнему десятилетию его жизни относится незаконченный триптих, в котором живописец хотел с помощью символов и аллегорий изобразить бесконечно возрождающуюся жизнь природы. В гамбургском музее хранится законченная часть триптиха — картина «Утро» (1808), в которой

на фоне чудесного весеннего пейзажа выведены аллегорические фигуры молодых женщин и путти, как будто танцующих над цветущей землей.

Ярким представителем немецкого романтизма является Каспар Давид Фридрих.

Каспар Давид Фридрих

Каспар Давид Фридрих, известный пейзажист-романтик, родился в 1774 г. в небольшом прибалтийском городке Грейфсвальде. Во время учебы в университете начал заниматься живописью. Первым его наставником был И. Г. Квисторп, обладатель богатой коллекции картин. Именно Квисторп познакомил Фридриха с теологом и писателем Г. Л. Козегартеном, оказавшим огромное влияние на развитие художественно-изобразительного метода молодого живописца.

С 1794 г. Фридрих учится в копенгагенской Художественной академии. Приехав в Дрезден, являющийся в то время центром раннего немецкого романтизма, художник предстает уже зрелым мастером.

Излюбленным жанром Фридриха стал пейзаж. Еще в детстве природа Балтийского побережья настолько захватывали его, что возникало непреодолимое желание запечатлеть ее на полотне. В дальнейшем картины Фридриха, проникнутые чувством восхищения перед величественной красотой природы, наполнились более глубоким смыслом. В них появились пессимистические настроения. Пейзажи немецкого мастера настолько лиричны, что создается впечатление, будто автор, глядя на пейзаж, размышляет о дальнейшей судьбе человечества.

Отличительной чертой творчества Фридриха является реалистичная передача картин природы. Основным мотивом его произведений становятся изображения гор и скал, скрытых туманной дымкой, очертания которых видны далеко за горизонтом. Таковы полотна «Пейзаж с мужской фигурой у изгороди», «Горный пейзаж» и «Крест на горе».

Картина «Крест на горе» была предназначена для украшения домашней капеллы, находящейся в замке Тетшен. В изображении природы художник вкладывает особый смысл. Рядом с деталями, символизирующими плоть и кровь Христа, размещена пейзажная картина: устремленные ввысь скалы с проросшими елями. На вер-

шине одной из гор хорошо видны очертания креста. Последний не является простым обозначением Голгофы и не воспринимается зрителем как элемент, искусственно помещенный автором в пейзажную композицию. Крест у Фридриха – часть природы и в то же время символ. Именно природа оказывается выразителем и носителем высшего, духовного и религиозного идеала.

В своем творчестве художники-романтики всегда стремились показать единство человека и природы. Но угнетающее безмолвие окружающего мира всегда препятствует этому слиянию. Фридрих, в отличие от других романтиков, заставляет природу говорить. В каждой композиции элементы пейзажа имеют конкретное значение: кладбище обозначает смерть, корабль – земной путь человека, гавань – вечный покой. Однако эти символы становятся в его картинах естественной частью изображаемой природы. Примером тому являются полотна «Гибель «Надежды» во льдах» (1822), «Возрасть» (приблизительно 1815).

На картине «Гибель «Надежды» во льдах» снежная пустыня и гибнущий корабль воплощают одиночество человека, который старается противостоять враждебным силам окружающей его действительности. Суровое бескрайнее ледяное поле здесь символизирует



Каспар Давид Фридрих. Монастырь в лесу. 1809–1810 гг.

жестокий мир, в котором каждый человек должен приложить все силы, чтобы выжить, не утонуть в холодном море.

Особое место в своих художественных композициях Фридрих отводит изображению неба. Это едва ли не самый важный элемент его живописи. Современники рассказывают, что, когда мастер писал небо, никто не должен был нарушать его покой.

Значительную роль в пейзажах Фридриха играют человеческие фигуры. Очень часто художник пишет людей спиной к зрителю. Бездейственные созерцатели картин природы, они как будто вбирают в себя авторское «я» живописца. Герой в произведениях Фридриха всегда оказывается стоящим в стороне от главного в композиции – картины-пейзажа. И в то же время человек и природа – собеседники, ведущие неторопливый разговор о мироустройстве, о судьбе и месте человека в этом мире. Маленькие фигурки людей на полотнах Фридриха создают настроение одиночества и грусти, растерянности и безысходности. Таковы картины «Женщина у окна» (1818), «Месса в готической руине» (1819), «Двое, созерцающие луну» (1819–1820), «Пейзаж с мужской фигурой у изгороди», «Восход луны над морем» (1821).

Почти во всех произведениях Фридриха звучит тема одиночества человека перед лицом величественной и равнодушной природы, с которой он неосознанно стремится слиться. Единственный путь к этому художник видит в смерти. В понимании романтиков смерть духовно очищает и освобождает человека. Эта мысль присутствует почти во всех картинах Фридриха, но даже если в них нет символов смерти, о ней напоминает такая деталь, как переход от сумерек к ночной тьме и от мрака к свету.

Нередко дальние планы на картинах Фридриха оказываются гораздо светлее переднего. Художник как бы подсказывает зрителю выход из создавшейся трагичной ситуации, путь избавления от страданий и одиночества. Он зовет зрителя подальше от мирской суеты, вперед, к светлым, солнечным далям, туда, где царит покой и тишина. Таковы его композиции «Горный пейзаж», «Пейзаж с радугой» (1809), «Пейзаж с мужской фигурой у изгороди», «Женщина у окна», «Луга под Грейфсвальдом» (1820–1830).

Каспар Давид Фридрих скончался в 1840 г.

Живопись знаменитого немецкого романтика наполнена глубоким философским смыслом и требует от зрителя сосредоточенности, внимательности и умения ассоциативно связывать художественные образы с реалиями действительности. Не многим это

оказывается по силам. Поэтому при жизни у живописца было сравнительно мало истинных почитателей. Однако те, кому удалось до конца понять и полюбить картины знаменитого мастера, стали настоящими поклонниками его замечательного творчества.

Искусство художника можно сравнить с произведениями известных немецких писателей-романтиков Й. Эйхендорфа и Л. Тика. Их творения объединяет стремление сконцентрировать внимание зрителя и читателя на природе, желание одухотворить и одушевить ее, наделить умением мыслить и говорить. Творчество Фридриха по достоинству оценили в России. Большим почитателем его живописи был поэт-романтик В. А. Жуковский, по инициативе которого в Россию попали картины Фридриха. В настоящее время их можно увидеть в музеях Москвы и Санкт-Петербурга.

К романтическому пейзажу обращались многие немецкие художники. В их числе был и Карл Блехем, крупнейший пейзажист, работавший в Берлине. Романтизм присущ раннему творчеству этого мастера («Удар молнии»), позднее в его ландшафтах стали преобладать реалистические черты («Пальмовая оранжерея на Павлиньем острове», 1834).

Английский романтизм

Многие исследователи полагают, что истоки романтизма находятся именно в английском искусстве с его классицистической эстетикой и традициями пейзажной живописи. Если творчеству немецких романтиков был присущ мистицизм, взятый из таинственных легенд и народных сказаний, то романтическое изобразительное искусство Англии имело совершенно иные черты. В пейзажном творчестве английских мастеров романтический пафос соединился с элементами реалистической живописи.

Крупнейшими представителями романтического пейзажа в Англии были Дж. Констебл и Дж. М. У. Тёрнер.

Джон Констебл

Джон Констебл родился в 1776 г. в семье мельника в Суффолке. В 1795 г. он отправился в Лондон, чтобы получить образование. Однако вскоре юноша вынужден был вернуться на родину, чтобы помогать отцу на мельнице. Свою учебу он смог продолжить

лишь в 1799 г. С этого времени Констебл обучается в школе, открытой при Королевской академии. Здесь будущий мастер живописи приобретает навыки в технике рисования. Неповторимый стиль художника и его творческий метод сложился во многом благодаря знакомству с произведениями К. Лоррена, Р. Уилсона и Т. Гейнсборо. Однако картины природы, созданные Констеблом, ни в коей мере не повторяют полотен вышеназванных художников.

Стремясь создать неповторимые и выразительные пейзажи, живописец внимательно наблюдает за состояниями природы, за миром, который его окружает. На полотне Констебл не только изображает реальный пейзаж, но и стремится выразить свое отношение к природе родной страны. Его интересуют только английские ландшафты, именно поэтому он не путешествует по Италии и другим странам мира, как это делали многие художники, а старается внимательно изучить жизнь родного городка и английской столицы.

В работах Констебла представлены картины из жизни простого народа и самые обычные сельские виды, в связи с чем сам художник не раз говорил о том, что его произведения не предназначены для аристократии. Английскую знать совершенно не интересуют рыбаки, пахари и мельники, а также все то, что окружает простой народ.

Художник прекрасно понимал, что полотна, отражающие жизнь простонародья, не могут принести ему официального признания среди леди и джентльменов. Интересна история избрания художника в Академию. В 1892 г. Констеблу присвоили звание академика, которое было утверждено в ходе голосования с перевесом в пользу художника всего в один голос. И это несмотря на то, что к 1892 г. живописец создал множество произведений, безоговорочно подтверждавших его талант и мастерство.

Большой интерес вызывают созданные в период до 1829 г. полотна «Собор в Солсбери из сада епископа» (1823), «Хлебное поле» (1826), «Хижина среди хлебного поля» (исследователи относят время его написания к 1832 г.), «Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов» (ок. 1834).

Первые две картины исполнены в несколько академичной манере. Мир природы кажется необыкновенно торжественным и величественным, он как бы отдален от человека. Пейзаж на полотне «Хлебное поле» более всего приближен к реальности. Здесь

показаны картины природы родных художнику окрестностей Суффолка: тропинка, прячущаяся в кустарнике и бегущая к золотистому полю; стадо овец; маленький пастушок в ярко-красном жилете, жадно пьющий воду.

Тем же радостным настроением и ощущением единения человека и природы проникнута другая работа Констебла – полотно «Хижина среди хлебного поля». Центральное место в композиции отведено изображению небольшой хижины, со всех сторон окруженной желтой спеющей пшеницей. Этот маленький домик, привязанный к изгороди ослик, птичка, прячущаяся в траве, олицетворяют человеческое счастье, земной рай.

Небольшие по размеру пейзажные работы Констебла очень похожи на этюды с натуры. Для художника важным оказывается не просто передать точное сходство того или иного предмета или фигуры, а отобразить определенное состояние природы в конкретный момент времени. Именно это свойственно картинам «Хижина среди хлебного поля», «Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов», «Морской берег. Бурная погода» (1827), «Пруд возле Бранч-Хил, Хэмпстед» (приблизительно 1821–1827), «Вид с Хэмпстеда в восточном направлении» (1823), «Пляж в Брайтоне и угольщики» (1824). Подобные композиции Констебла необычайно динамичны и полны драматизма.

Особое внимание в пейзажах художник уделяет изображению неба. Констебл является автором термина, обозначающего этот «вид» творческой работы: рисование неба – скайлинг (от английского sky – небо). Краски неба переданы необычайно свежими, сочными и насыщенными тонами. Создается впечатление, будто бы кусочек настоящего неба был вырезан, перенесен и приклеен на холст, настолько реалистично пишет художник картины природы. Причем небо у Констебла, в отличие от Дж. Котмена и Дж. Крома, динамично и подвижно. Этот эффект достигается благодаря использованию живописцем разнообразных цветовых оттенков, которые мягко сменяют друг друга, и изображению белых облаков, разбросанных на серовато-синем или прозрачно-голубом фоне.

Вершиной творчества художника стали полотна больших размеров, созданные в 20-е гг. XIX столетия. Иногда к подобным картинам мастер предварительно готовил эскиз. Сохранились эскизы к композициям «Телега для сена», «На реке Стур», «Прыгающая лошадь». Они являются отражением творческих поисков



Дж. Констебл. Телега для сена. 1821 г.



Дж. Констебл. пляж в Брайтоне и угольщики. 1824 г.

художника, его стремления найти такой способ художественного изображения действительности, который помог бы точнее выразить замысел и реалистично передать картину мира природы и людей.

Монументальные композиции Констебла («Телега для сена», 1821; «На реке Стур», 1822; «Прыгающая лошадь», 1825; «Вид на собор в Солсбери с реки», приблизительно 1827–1829) не произвели должного впечатления на английскую публику. Однако они по достоинству были оценены современниками художника за рубежом, в частности во Франции и России.

Джон Констебл скончался в 1837 г.

Творчество знаменитого английского пейзажиста оказало большое влияние на формирование художественно-изобразительного метода импрессионистов и мастеров барбизонской школы, которые так же, как и Констебл, стремились отразить на полотне изменчивость состояний природы. Хотя живопись Констебла реалис-



Дж. Констебл. Вид на собор в Солсбери с реки. Ок. 1827–1829 гг.

тична и правдива, исследователи причисляют художника к романтикам, настолько в его творчестве ярко выражено стремление искренне передать свои чувства и впечатления от увиденного, а также желание показать духовно свободного человека, составляющего единое целое с миром природы.

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер, знаменитый живописец-романтик, мастер рисунка и гравюры, родился в 1775 г. в Лондоне в семье цирюльника. Первые уроки живописи юный художник брал у Томаса Молтона, славившегося небольшими рисунками с изображениями архитектурных городских построек.

В период с 1789 по 1793 г. Тёрнер учился в школе Королевской академии. Уже в 1790 г., когда юноше исполнилось 15 лет, при художественной школе была организована первая выставка молодого мастера. Здесь он представил свои лучшие акварельные работы. Выставка прошла успешно. Академики заметили талантливого живописца и по достоинству оценили его произведения.

Спустя еще несколько лет, в 1809 г., Тёрнеру было присвоено звание академика, даже несмотря на то, что молодой человек абсолютно не интересовался науками и уж тем более теорией живописи. В течение 60 лет начиная с 1790 г. Тёрнер постоянно участвовал в выставках, проводимых Королевской академией.

На формирование художественного стиля Тёрнера большое влияние оказали работы К. Лоррена, Р. Уилсона, Т. Гертена и произведения художников-маринистов. В отличие от Дж. Констебла он много путешествовал по различным странам мира: в разные годы был во Франции, Швейцарии, Голландии, Германии, Бельгии и, конечно же, Италии — центре мирового искусства.

Одной из самых ранних работ, заслуживающих пристального внимания, является полотно «Мол в Кале», созданное в период с 1802 по 1803 г. Несмотря на то что полное название картины («Мол в Кале. Французские рыбаки готовятся выйти в море. Подходит английский пакетбот») подразумевает условное разделение художественного повествования на несколько частей, на самом деле этого не происходит. Композиция отражает разные стороны жизни людей и природы. На картине изображены рыбаки, занимающиеся привычным будничным трудом; небо с тяжелыми тучами; паруса, наполненные ветром.

Подобный сюжет характерен для изобразительного искусства голландцев. Однако стиль Тёрнера отличается от манеры голландских художников-маринистов. Если у последних пейзаж всегда выдержан в одной тональности, то английский живописец строит свое произведение на сложных цветовых переходах: от светло-голубых, красных и белых до тонких оттенков серовато-синего и бежево-коричневого. Именно с помощью необыкновенно разнообразной по тональности гаммы художник изображает мощь и силу природной стихии.

Еще более выразительна композиция «Кораблекрушение», созданная в 1805 г. Как бы сопротивляясь урагану, морские волны стремятся назад от берега. Напряженность стихии передается и людям, находящимся на тонущем корабле и в лодках. Необычайный динамизм и экспрессия создаются с помощью ярких красок, контрастно сочетающихся друг с другом: белых и черных, теплых (красных, желтых) и холодных (серых, синих, голубых).

В 1807 г. Тёрнер совершил путешествие по рекам Англии. Именно в это время были созданы этюды с натуры «Виндзор от Лауер-Хоуп» и «Виндзор, верхушки деревьев и небо». Эти произведения выполнены в манере Дж. Констебла. Однако этюды с натуры не являются частью жанра в творчестве Тёрнера. Обычно во время своих странствий он делал небольшие зарисовки и наброски. И уже из заготовленных ранее рисунков составлял большую композицию. Именно из таких набросков появились полотна, посвященные природе Швейцарии.

Излюбленным мотивом произведений Тёрнера является торжествующая стихия. Даже тогда, когда художник изображает природу в состоянии полного покоя, композиции создают впечатление полной победы света или мрака. Ярким примером является полотно «Морозное утро», написанное в 1813 г. Сюжет композиции предельно прост. В картине показано состояние природы в определенное время года (зима) и суток (утро). Несмотря на кажущуюся простоту, картина необычайно выразительна. Высокое прозрачно-голубое небо, земля, покрытая изморозью и тонкой пеленой тумана, — все призвано передать величие и красоту природы. Высшей похвалой мастерства Тёрнера стало признание картины лучшей среди композиций, представленных на выставке Королевской академии, которая проходила в 1813 г.

Пейзажи занимают главное место в творчестве Тёрнера. Они же становятся своеобразным фоном для картин, основанных на

мифологических и библейских легендах. Картины природы становятся действующими персонажами. Они помогают зрителю понять смысл общей композиции, раскрывают творческий замысел художника. Наибольший интерес среди подобных картин представляют «Ганнибал, пересекающий Альпы в метель» (1819) и «Улисс и Полифем» (1828–1829). В первом произведении автор проводит параллель между бушующей стихией и столь же бурно развивающейся историей человечества. В «Улиссе и Полифеме» художник, показывая восход солнца, выражает мысль о победе света над сумраком, добра над злом.

Интересна история создания Тёрнером полотна «Последний рейс корабля «Отважный», работа над которым была завершена в 1838 г. Как-то раз, находясь на берегу Темзы, художник увидел, как буксир тянет за собой старый и разбитый пароход «Отважный», который когда-то был участником Трафальгарской битвы. Эта картина произвела на живописца настолько сильное впечатление, что он решил запечатлеть ее на полотне. Вскоре была создана необычайно выразительная композиция, изображающая последний путь старого парохода. Ведомый буксиром, он движется по реке медленно и важно, будто старый ветеран проходит вдоль строя солдат-новобранцев. Композиция написана яркими и сочными красками, что придает ей еще большую экспрессию.

В поздних работах художник часто использует сложную цветовую гамму. Разнообразием оттенков отличаются его «Вечерняя звезда» (1840) и полотно «Похороны Уилки на корабле» (1842), повествующее о последнем прощании с умершим английским живописцем Дэвидом Уилки.

В 40-е гг. XIX в. в творчестве художника наступает кризис. Наиболее ярко этот период в искусстве Тёрнера представляет картина «Невольничий корабль», созданная в 1840 г. На полотне изображено темное, полное акул, бушующее море, поглощающее тела больных

негров-рабов, выброшенных за борт. Ужас перед реально происходившим событием рождает необычные, мистические образы.

Стремительный динамизм и высокая патетика компози-



Дж. М. У. Тёрнер.
Улисс, уплывающий от Полифема.
1828–1829 гг.

ций Тёрнера, написанных до 1840-х гг., сменяется теперь картинами хаоса, застывшего и необратимого. Таким является полотно «Метель. Остов корабля и рыбацья лодка», написанное в 1842 г.

Картины, исполненные мастером в последние годы жизни, рождают у зрителя мрачные и угнетающие настроения, создавая впечатление приближения чего-то громадного, мощного и страшного. Однако, с другой



Дж. М. У. Тёрнер. Последний рейс корабля «Отважный». 1838–1839 гг.

стороны, в произведениях Тёрнера все чаще звучат нотки смирения и растерянности. Кажется, что человек в его картинах постепенно отступает перед силами природы. Художник очень редко использует теперь резкие линии и яркие краски. Образы на полотнах подобны сказочным миражам, то исчезающим, то появляющимся вновь. Наиболее показательным для данного периода творчества мастера является полотно «Дождь, пар и скорость», написанное в 1844 г. Автор изображает в нем стремительно движущийся вперед среди дождя и клубов пара поезд, как будто пытающийся победить природу, поставившую на его пути невидимую преграду.

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер скончался в 1851 г.

Творчество знаменитого английского мастера во многом противоречиво. Среди написанных им работ большинство представляет истинную ценность, отражает мастерство художника, стремившегося реалистично и в то же время романтически возвышенно отобразить окружающий его мир. Искусство Тёрнера до сих пор является предметом спора многих исследователей, часть которых считает художника основоположником некоторых современных направлений в европейской живописи.

С романтизмом тесно связано творчество английских прерафаэлитов. В 1848 г. по инициативе художника Д. Г. Россетти было основано «Братство прерафаэлитов», литературно-художественное объединение, в которое вошли Д. Э. Миллес, У. Х. Хант, У. М. Рос-

сетти, Ф. Дж. Стефенс, У. Моррис и др. Близок прерафаэлитам и романтик Ф. М. Браун. Термин «прерафаэлиты» происходит от латинского *prae* (перед) и итальянского *Rafael* (Рафаэль). В своем творчестве представители «Братства» обращались к эстетическим идеалам искусства поздней готики и Раннего Возрождения (т. е. до Рафаэля).

Хотя объединение просуществовало всего четыре года, его принципы и идеи длительное время оказывали влияние на английских художников, скульпторов, литераторов второй половины XIX в.

Представители «Братства» обращались к творчеству Фра Анджелико, С. Боттичели, Ф. Липпи, стараясь вернуть к жизни христианские идеалы средневекового искусства. Работы прерафаэлитов отличаются такими чертами, как орнаментальность, декоративность, стилизация, натурализм и мистицизм.

Творчество прерафаэлитов многообразно. Они писали картины, иллюстрировали книги, создавали эскизы для тканей. Большинство их романтических образов выполнено с натуры. Обычно художники сами позировали друг другу, надевая костюмы времен Средневековья. Нередко роль модели выполняла жена У. Морриса, отличавшаяся своеобразной, утонченной красотой.

Картины многих прерафаэлитов отличались дилетантизмом, слабым рисунком, неправильностью пропорций человеческих фигур, неумелостью композиционного построения. В то же время их живопись привлекала зрителей своими романтическими образами, немного наивной искренностью и той смелостью, с которой они противостояли официальному академическому искусству.

Значительной фигурой в «Братстве» был Д. Г. Россетти, поэт, живописец, график.

Данте Габриэле Россетти

Данте Габриэле Россетти родился в 1828 г. в Лондоне в семье итальянского эмигранта.

Учился в Королевской академии художеств, но курса не завершил. Некоторое время брал уроки у Ф. М. Брауна. Так же, как и остальные прерафаэлиты, увлекался искусством готики и Раннего Возрождения.

Большая часть произведений Россетти связана с образом его подруги Э. Сиддал, которая позднее стала женой художника. Эта женщина для многих прерафаэлитов являлась идеалом женской

красоты. Ее лицо можно увидеть на многих полотнах Россетти, посвященных библейской тематике и сюжетам средневековых легенд («Благовещение», 1850).

Чаще всего художник выстраивает композицию своих произведений таким образом, что на переднем плане оказывается несколько человеческих фигур, а на заднем – фантастические образы и символические предметы, составляющие фон. Кажется, что выхваченные из реальной жизни персонажи и детали быта, соединяясь с изображениями дальних планов, приобретают черты грезы, зыбкого миража, рожденного воображением автора («Детство Марии», 1850; «Напев семи башен», 1850-е; «Брак Св. Георгия и принцессы Сабры», 1857).

Загадка, скрывающаяся в образах Россетти, таинственный глубинный смысл его работ позднее привлек к творчеству этого живописца художников-символистов. Герои Россетти неподвижны и молчаливы, они словно погружены в сон или глубокое раздумье. Однако их взгляды и жесты говорят о чувствах и эмоциях, скрываемых под внешним спокойствием и холодностью.

Для Россетти важнейшее средство выразительности – это линия. С помощью плавных, изящных или изломанных, неровных контуров он создает эмоциональные, утонченные образы. Картинам Россетти свойственна локальность цвета, отсутствие светотеневых эффектов. Пространство на полотнах нередко заполнено причудливыми орнаментальными мотивами, придающими картинам черты декоративного искусства.

В произведениях Россетти нет натурализма, характерного для работ других прерафаэлитов. Его живопись отличается стремлением к монументальности, ярко выразившееся в росписях здания Дискуссионного клуба Оксфордского университета, над которыми Россетти работал в 1857 г. вместе с другими мастерами.



Д. Г. Россетти.
Благовещение. 1850 г.

Большое место в творчестве Россетти занимают иллюстрации к литературным произведениям (стихи А. Теннисона, 1857; «Божественная комедия» Данте, 1865). Современники восхищались изысканным оформлением переплетов книг, над которыми работал Россетти.

Смерть горячо любимой жены в 1862 г. повергла художника в глубокое горе. С этого времени Россетти начинает создавать в основном идеализированные женские образы. Последний портрет умершей Э. Сиддал представляет ее зрителю в облике Беатриче («Beata Beatrix», 1863–1864). Поэзией веет от поздних работ художника («Дневные мечты», 1880).

Умер Россетти в 1882 г. в Бирмингеме.

Ярким представителем искусства прерафаэлитов был Дж. Э. Миллес, живописец и график.

Джон Эверетт Миллес

Джон Эверетт Миллес родился в 1829 г. Саутгемптоне. Талант к рисованию проявился в нем так рано, что уже в возрасте 11 лет Миллес был принят в Королевскую академию художеств.

На формирование индивидуального стиля Миллеса большое влияние оказало английское средневековое искусство и живопись Раннего Возрождения. Подобно мастерам Средневековья, Миллес очень тщательно выписывает все детали на своих полотнах. Как и других прерафаэлитов, его мало интересует передача световой среды и колористическое совершенство. Ранним произведениям Миллеса свойственна глубокая эмоциональность, нередко граничащая с сентиментальностью. В такой манере исполнены «Плотничья мастерская» («Христос в доме родителей», 1850), «Лоренцо и Изабелла» (1849). Эти же черты присутствуют и в его знаменитой «Офелии» (1852). Утонувшую Офелию Миллес писал с жены Д. Г. Россетти Э. Сиддал, которой пришлось в costume шекспировской героини погрузиться в ванну. «Офелия», ставшая ярким воплощением всего искусства прерафаэлитов, была представлена в 1855 г. на Всемирной выставке в Париже, где имела огромный успех у публики.

В 1850-е гг. Миллес занимался книжным иллюстрированием. Одной из лучших его работ в этой области стала трогательная и поэтичная серия рисунков к «Кануну дня Св. Агнессы» А. Теннисона.



Дж. Э. Миллес. *Офелия*. 1852 г.

В середине 1850-х гг. Миллес порвал с «Братством прерафаэлитов». С этого момента в его творчестве преобладающими стали присущие академизму черты напыщенной театральности и слащавости. В 1885 г. художник получил титул баронета. В 1896 г. Миллес стал президентом Академии. В этом же году английский художник скончался.

Живопись Испании

К концу XVIII в. Испания в экономическом отношении оставалась одной из самых отсталых стран Западной Европы. Реакционный правящий режим мешал развитию буржуазных отношений в стране и делал жизнь испанского крестьянства невыносимой. Повсюду вспыхивали крестьянские восстания, с особой силой разгоревшиеся в годы оккупации наполеоновской армией большей части испанских территорий. Крестьянские движения продолжались и после падения наполеоновской империи, когда в стране был восстановлен прежний реакционный режим. В первой половине XIX в. в результате нескольких незавершенных революций в стране была установлена конституционная монархия.

С конца XVIII в. в результате распространения просветительских идей в Испании происходит подъем национальной культуры

и искусства. Ярчайшим представителем испанской живописи конца XVIII — начала XIX в. стал Ф. Гойя.

Франсиско Гойя

Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусинтес, знаменитый испанский живописец и график, родился 30 марта 1746 г. в одной из деревень Арагоны — Фуэндетодос, в семье ремесленника-позолотчика. В 1760 г. Франсиско обучался живописи в мастерской сарагосского художника Хосе Лусана-и-Мартинеса, в 1766 г. — у Байеу, сестра которого в 1773 г. стала его женой. После двух неудавшихся попыток поступить в Академию Сан-Фернандо Гойя отправился в путешествие по Италии.

В 1771 г. Гойя вернулся на родину, и с этого времени началось становление его как художника. Первой серьезной работой живописца принято считать серию картонов для шпалер, заказанную мадридской королевской мануфактурой Санта-Барбара. Работа над ней велась в период с 1776 по 1780 г. В основу композиций были положены сюжеты из народной жизни: игры, празднования, уличные сцены. Творческий метод мастера на данном этапе развития во многом сходен со стилем художников XVIII в. Однако для произведений Гойи характерно радостное и восторженное настроение. В его картонах нашли отражение традиционные национальные черты, свойственные пейзажам и жанровым сценам. Среди подобных композиций наиболее интересны «Зонтик» (1777) и «Игра в пелоту» (1779).

Новаторство Гойи в области художественно-выразительных средств еще более заметно в серии картонов, созданной позднее, в период с 1786 по 1791 г. Для живописца теперь важно не столько показать зрелищность народной жизни, сколько передать эмоциональное состояние героев. Наиболее характерными для этого творческого периода стали картины «Раненый каменщик» и «Игра в жмурки».

Вышеназванные картоны принесли Гойе большой успех и славу первого мастера живописи в Мадриде. В результате он получил от знатных граждан столицы множество заказов. Именно к этому времени относится создание им цикла панно, выполненного в 1787 г. для владельца замка Аламеда. Спустя два года, в 1789 г., Гойе присуждается звание члена Академии искусств Сан-Фернандо. Кроме того, он становится первым придворным живописцем.

В 1880-е гг. Гойя работал над созданием парадных портретов по заказу короля и его приближенных. Эти работы стали первыми ступенями на лестнице его достижений в области портрета.

Несмотря на быстрый рост карьеры, в творчестве Гойи все чаще появляются трагические ноты, связанные с отрицанием темных сторон феодально-клерикального устройства Испании. Мрачные настроения в конце 1790-х приводят к душевному и творческому кризису, усугубленному тяжелым заболеванием и потерей слуха. Стараясь превозмочь болезнь, живописец уединяется и тайно создает знаменитую серию офортов, выполненную в форме трагического гротеска и получившую название «Капричос» (1798). Данные работы созданы на основе испанского фольклора и построены на резких контрастах светлого и темного. Правда и вымысел в них настолько переплелись, что невозможно определить, где реальность, а где фантазия. «Капричос» имели большой успех не только у простого люда, но и среди некоторых друзей Гойи, относящихся к привилегированному классу.

Не имеет аналогов и «Портрет семьи короля Карла IV» (законченный в 1801), на котором особы королевской семьи уподоблены застывшей толпе, заполняющей полотно от края до края. Между этими, специально собравшимися, участниками нет никакой внутренней связи: их взгляды и жесты разобщены; они напряжены и находятся во власти злобы и зависти по отношению друг к другу. Поверхность полотна излучает необычное сияние красок; идущие с левой стороны потоки света отражаются от расшитой золотом и серебром одежды, орденов, украшений, объединяя все изображе-



Ф. Гойя. Неужели нас
никто не развяжет?
Капричос. Лист 75. 1798 г.



Ф. Гойя. Портрет семьи короля Карла IV. 1801 г.

ние в одно мерцающее целое. На фоне этого поистине царского великолепия выступают напыщенные, оцепеневшие фигуры и ничтожные, оплывшие, самодовольные лица. Главные персонажи оттенены второстепенными фигурами, выполняющими роль статистов. Кажется невероятным, но портрет был весьма благосклонно принят королевской четой, щедро наградившей Гойю.

В противоположность этой работе ярко выступает светлое, жизнеутверждающее начало, отраженное во фресках, украшающих мадридскую церковь Сан-Антонио де ла Флорида, выполненных Гойей в 1798 г. сразу после «Капричос». Темой росписи купола стала средневековая легенда о чудесном воскрешении в Лиссабоне Св. Антонием Падуанским убитого человека, назвавшего имя своего убийцы. Мастер переносит зрителя в обстановку современной ему эпохи. Чудо происходит на фоне вольной кастильской природы, под открытым небом, в присутствии разношерстной толпы простолюдинов. Более сорока фигур, написанных в натуральную величину вдоль окружности купола, образуют единое динамичное кольцо. Немаловажная роль отведена балюстраде, росписи которой как будто сдерживают все, что изображено на плафоне. Большим достижением Гойи является то, что в эти росписи ему удалось внести неизвестное доселе ощущение непосредственной передачи жизни. Образы ангелов в интерпретации Гойи получили совершенно иное наполнение — под его кистью они превратились в испанских девушек, наделенных условной красотой.

На рубеже XVIII и XIX столетий такое свойство живописи Гойи, как обличительная сила правды, отступает на второй план и мастер занимается созданием портретов, отличающихся таким образным строем и изобразительными приемами, которые помогают полностью раскрыть внутреннюю сущность персонажей. Глубоко психологичны портреты Гаспара Мельчиора Ховельяноса (1797) и французского посла Фердинанда Гиймарде (1798). Нуж-

но заметить, что не все портреты, созданные Гойей, равноценны. Есть среди них и такие (особенно среди работ 1780-х), которые написаны несколько вяло и небрежно, что объясняется личностным отношением мастера к своим героям. Примером может служить описанный выше «Портрет королевской семьи». Напротив, портреты друзей художника проникнуты искренним чувством симпатии автора к своим моделям. Образы на этих полотнах, кажутся одухотворенными и полными внутреннего благородства («Портрет Байеу», 1796; «Портрет доктора Пералы», 1797 и др.).

Важное место отведено портретам женщин, в которых художника прежде всего привлекает страстность и чувственная красота. Среди наиболее известных — портреты актрисы Марии Росарии Фернандес (известной под именем Ла Тираны), Франсиски Сабаса Гарсиа и Исабеллы Кобос де Порсель.

Особое место среди женских образов занимают изображения молодой женщины из народа — махи. Две картины, представляющие маху одетой и обнаженной, по сути, не относятся к жанру портрета. Скорее, эти композиции стали воплощением представлений художника о женской красоте, далеких от академических канонов и достигнутых путем акцентирования неправильного и характерного.

Характерная для Гойи особенность черпать материал из реальной жизни, со всей страстью откликаться на волнующие события



Ф. Гойя. Маха одетая. 1802 г.

современности нашла свое выражение и в годы нашествия наполеоновской армии. Национально-освободительная война, которая в это время вспыхнула в Испании, отразила сложность исторической судьбы испанского народа, находившегося в силках феодально-католических представлений. Пока длилась кровавая бойня, Гойя находился вместе с испанским народом, выразив свои настроения в целом ряде работ. Так, на полотне «Восстание 2 мая 1808 г.» (1814) изображена схватка испанцев с мамлюками французской конницы на Пуэрта дель Соль.

Тогда же написана и получившая широкую известность картина «Расстрел испанских повстанцев французскими солдатами в ночь со 2 на 3 мая 1808 г.» (1814). Свет фонаря вырывает из темноты часть холма и прижатую к нему группу повстанцев, на которых нацелены ружья солдат. На полотне изображен самый напряженный момент — мгновение перед залпом. Художник стремится наиболее точно передать глубину переживаний людей, ожидающих смерти. Гойе удалось показать проявление безысходной обреченности, страстного протеста, безумного ужаса, волевой собранности, тихого отчаяния и испепеляющей ненависти к врагу. Центральный образ, воплощающий весь смысл композиции, — фигура повстанца в белой рубашке. Именно он олицетворяет непобедимую силу жизни.

Глубокий драматизм композиции создается с помощью динамики жестов (вскинутые вверх руки центрального героя и распростертые руки убитого) и выразительности цвета: гамма сумрачных коричнево-серых и зелено-серых тонов под действием зловещего света загорается светло-коричневыми, желтыми и красными пятнами, на фоне которых в глаза бросается ослепительно белое пятно рубашки повстанца.

Тема страданий и подвигов народа получила свое продолжение и развитие в 85 офортах серии «Бедствия войны», появившейся в период с 1810 по 1820 г. (название было дано Академией Сан-Фернандо при издании). В смысловом отношении эта серия многопланова. Трагедия народа показана художником беспощадно и правдиво, без какого бы то ни было приукрашивания или смятения: это горы трупов, пожары, казни партизан, мародерство, голод, карательные экспедиции, подвергнувшиеся насилию женщины и дети. И все эти картины — непосредственные наблюдения автора, подписавшего некоторые листы словами «Я это видел», «И это тоже», «Так было» и т. д. Вместе с тем нужно от-

метить, что автора интересует не столько документальная точность, сколько придание офортам единого трагического характера. Война для Гойи — это не что иное, как крушение светлого начала и торжество темного. Поэтому, как и подобает настоящему испанцу, Гойя решает эту тему с потрясающей и вызывающей содрогание выразительностью. Однако основной пафос серии заключен в вере художника в силу народа, борющегося за свою честь и свободу. Жажда борьбы с одинаковой силой переполняла всех героев: и мужчин, и женщин, которые в сражении заменяли своих убитых товарищей. Именно так Гойя увековечил подвиг Марии Агостины, юной защитницы Сарагосы (лист «Какое мужество!»).



Ф. Гойя. Печальное настоящее тех, кого обвиняют. Бедствия войны. Лист 1. 1810–1820 гг.

Рисуя различные эпизоды народной войны, художник связывал их между собой, создавая тем самым целостное драматическое повествование: смысл надписи каждого офорта находится в прямой зависимости от предыдущего листа. Но еще больше их единство проявляется в особых изобразительных приемах: бурной, в большинстве случаев многофигурной композиции, построенной на контрастах черных и белых пятен, стремлении к обобщающим образам, лишенным мелочной детализации. Почти на всех листах запечатлены кульминационные моменты. Убитым всегда противопоставлены образы живых людей, страданиям умирающих от голода — тупое самодовольство сытых, спокойствию жертв — безразличие палачей. В некоторых случаях для усиления трагического звучания Гойя вводит в офорты элементы пейзажа — это голые холмы, пустое бескрайнее небо, резкие очертания изломанных войной деревьев.

Мастером была создана и вторая серия офортов «Бедствия войны», посвященная разгулу реакции. Здесь он вновь возвращается к приему аллегорий и иносказаний, однако смысл многих, пронизанных болью и горечью образов вполне ясен. К таким офортам относятся «Против общего блага», «Результаты», «Истина умерла».

Вскоре Испания ощутила новый революционный подъем. Толчком ко второй буржуазной революции 1820–1823 гг. послужило восстание экспедиционных войск на острове Леон, возглавленное Рафаэлем Риго.

В предреволюционные годы, а также в годы революции творчество Гойи характеризуется сложным многообразием тем, образов и настроений. Этот период — время трагических раздумий художника о жизни, одиночестве, усиливающейся болезни, период душевного смятения и поисков светлого и прекрасного. Все портреты (в том числе и автопортрет 1815 г.), написанные в эти годы, отличаются особой внутренней содержательностью. Ощущение нарастающего трагизма, напряжения и взволнованности передается и тем произведениям, в которых мастер изображает сюжеты излюбленной для него темы народных праздников и гуляний (картина «Майское дерево», 1815; графическая серия «Тавромахия», 1815). Особого внимания заслуживают рисунки, посвященные борцам за свободу, ученым и мыслителям, ставшим жертвами инквизиции (серия «Заключенные»), где художник развивает тему страдающего узника, впервые затронутую в «Капричос».

Иными настроениями проникнуты произведения «Прогулка» («Молодость», ок. 1815), «Кузнец» (1819), «Водоноска» (ок. 1820).

Крупная по размерам картина «Кузнецы» представляет собой компактное изображение крепких фигур кузнецов, захваченных ритмом работы. Сочетание черного и серого с белым и красным рождает впечатление суровой, но в то же время торжественной красоты, а низкая линия горизонта и пластическая моделировка форм придают картине монументальную значительность.

Принцип героизации свойствен и небольшому полотну «Водоноска», на котором изображена молодая испанская девушка, преисполненная силы и свежести. Цветовая гамма выполнена в радостных светлых — от розово-желтых до оливково-коричневых — тонах, густым, сильным, коротким мазком. В отличие от ранних произведений в этих картинах достигнута высокая степень художественного обобщения, а цвет, который раньше служил только для подчеркивания декоративно-зрелищной красоты народной жизни, становится выражением внутреннего смысла самих образов.

Помимо работ данной линии, в искусстве Гойи есть и произведения иного плана. Так, например, если раньше фантастические образы населяли только его графику, то теперь они появились и в его живописи, принося в полотна сложность и богатство замысла,

который порой остается неразгаданным. Одной из первых и наиболее известных картин подобного рода принято считать «Колосс», точная датировка которой не установлена (исследователи полагают, что она была создана между 1808 и 1814 гг.).

Следующий шаг – роспись Кинта дель Сордо («Дома Глухого»), где художник жил с 1819 г. Стены комнат Гойя покрыл пятнадцатью темными (преобладают оливково-серые и черные краски с редкими вкраплениями белого, желтого и розовато-красного), выполненными масляными красками панно фантастического характера. Данные росписи образуют сложную аллегорическую систему образов, художественных иносказаний, ассоциаций и намеков. Характерно, что в некоторых угадывается политическое наполнение, в других связь с реальностью проходит как бы через призму личностного мировосприятия автора. Тем не менее, абсолютно всем при взгляде на эти произведения становится ясно, что в «Доме Глухого» подчеркнуто господствует темное начало, придающее изображению вид кошмарного сна. Росписи Кинта дель Сордо не могут быть отнесены к монументальной живописи, так как традиционный принцип, позволяющий это сделать, здесь отсутствует, а сам монументализм, благодаря такому подходу, приобретает совершенно иное наполнение.

Среди графических работ Гойи обращает на себя внимание и цикл офортов, объединенных под названием «Диспаратес» (т. е. «нелепость, безумства») (ок. 1820).

Со временем жизнь в Испании становится для художника все более невыносимой, и под предлогом лечения в 1824 г. он покидает родные края и поселяется в Бордо, откуда совершает поездку в Париж. Будучи глухим, почти потерявшим зрение, Гойя продолжает создавать шедевры. Именно в Бордо написана картина, изображающая молодую крестьянку («Молочница из Бордо»). Кроме этого, в данный период художником были исполнены портреты друзей-изгнанников Леонардо Моратина и Пио де Молина.

Умер Гойя в 83-летнем возрасте, 16 апреля 1828 г.

Реализм во Франции

С конца XVIII в. Франция играла главную роль в общественно-политической жизни Западной Европы. XIX в. ознаменовался широким демократическим движением, охватившим почти все слои французского общества. За революцией 1830 г. последовала рево-

люция 1848 г. В 1871 г. народ, провозгласивший Парижскую коммуну, сделал первую в истории Франции и всей Западной Европы попытку завладеть политической властью в государстве.

Критическая обстановка, сложившаяся в стране, не могла не повлиять на мироощущение людей. В эту эпоху передовая французская интеллигенция стремится найти новые пути в искусстве и новые формы художественного выражения. Именно поэтому в живописи Франции реалистические тенденции обнаружились намного раньше, чем в других западноевропейских странах.

Революция 1830 г. принесла в жизнь Франции демократические свободы, которыми не преминули воспользоваться художники-графики. Острые политические карикатуры, нацеленные против правящих кругов, а также пороков, царящих в обществе, заполнили страницы журналов «Шаривари», «Карикатюр». Иллюстрации для периодических изданий выполнялись в технике литографии. В жанре карикатуры работали такие художники, как А. Монье, Н. Шарле, Ж. И. Гранвиль, а также замечательный французский график О. Домье.

Важную роль в искусстве Франции в период между революциями 1830 г. и 1848 г. сыграло реалистическое направление в пейзажной живописи — т. н. барбизонская школа. Этот термин идет от названия маленькой живописной деревушки Барбизон недалеко от Парижа, куда в 1830–1840-х гг. приезжали многие французские художники для изучения натуры. Не удовлетворенные традициями академического искусства, лишенного живой конкретности и национального своеобразия, они стремились в Барбизон, где, внимательно исследуя все изменения, происходящие в природе, писали картины с изображением скромных уголков французской природы.

Хотя произведения мастеров барбизонской школы отличаются правдивостью и объективностью, в них всегда чувствуется настроение автора, его эмоции и переживания. Природа в ландшафтах барбизонцев не кажется величественной и отстраненной, она близка и понятна человеку.

Нередко художники писали одно и то же место (лес, реку, пруд) в разное время суток и при разных погодных условиях. Выполненные на открытом воздухе этюды они перерабатывали в мастерской, создавая цельную по композиционному построению

картину. Очень часто в законченной живописной работе исчезала свежесть красок, свойственная этюдам, поэтому полотна многих барбизонцев отличались темным колоритом.

Крупнейшим представителем барбизонской школы был Теодор Руссо, который, будучи уже известным пейзажистом, отошел от академической живописи и приехал в Барбизон. Протестовавший против варварской вырубki лесов, Руссо наделяет природу человеческими качествами. Он сам говорил о том, что слышит голоса деревьев и понимает их. Прекрасный знаток леса, художник очень точно передает строение, породу, масштабы каждого дерева («Лес Фонтенбло», 1848–1850; «Дубы в Агремоне», 1852). В то же время произведения Руссо показывают, что художник, манера которого сформировалась под влиянием академического искусства и живописи старых мастеров, не смог, как ни старался, решить проблему передачи световоздушной среды. Поэтому свет и колорит в его пейзажах чаще всего носят условный характер.

Искусство Руссо оказало большое влияние на молодых французских художников. Представители Академии, занимавшиеся отбором картин в Салоны, старались не допустить работы Руссо на выставки.

Известными мастерами барбизонской школы были Жюль Дюпре, в пейзажах которого присутствуют черты романтического искусства («Большой дуб», 1844–1855; «Пейзаж с коровами», 1850), и Нарсис Диаз, населивший лес Фонтенбло обнаженными фигурами нимф и античных богинь («Венера с амуром», 1851).

Представителем младшего поколения барбизонцев являлся Шарль Добиньи, начавший свой творческий путь с иллюстраций, но в 1840-х гг. посвятивший себя пейзажу. Его лирические ландшафты, посвященные непритязательным уголкам природы, наполнены солнечным светом и воздухом. Очень часто Добиньи писал с натуры не только этюды, но и законченные картины. Он построил лодку-мастерскую, на которой плыл по реке, останавливаясь в самых привлекательных местах.

К барбизонцам был близок крупнейший французский художник XIX в. К. Коро.

Жан Батист Камиль Коро

Камиль Коро — французский живописец и график, мастер портрета и пейзажа, является одним из основоположников французской школы пейзажа XIX в.

Родился в Париже в 1796 г. Был учеником А. Мишаллона и Ж. В. Бертена — художников-академистов. Первоначально придерживался общепринятой точки зрения, что высоким искусством является только пейзаж с историческим сюжетом, взятым преимущественно из античной истории или мифологии. Однако после посещения Италии (1825) его взгляды резко меняются, и он начинает поиск иного подхода к действительности, что сказывается уже в ранних работах («Вид на Форум», 1826; «Вид Колизея», 1826). Необходимо заметить, что этюды Коро, где он меняет свое отношение к характеру освещения и цветовым градациям, передавая их более реально, — своеобразный толчок в развитии реалистического пейзажа.

Однако, несмотря на новый принцип письма, Коро посылает в Салон картины, отвечающие всем канонам академической живописи. В это время в творчестве Коро намечается разрыв между этюдом и картиной, который будет характеризовать его искусство на протяжении всей жизни. Так, произведения, направляемые в Салон (среди которых «Агарь в пустыне», 1845; «Гомер и пастушки», 1845), говорят о том, что художник не только обращается к античным сюжетам, но и сохраняет композицию классического пейзажа, что тем не менее не мешает зрителю узнать в изображенной местности черты французского ландшафта. Вообще такое противоречие было вполне в духе той эпохи.

Очень часто новшества, к которым Коро постепенно приходит, ему не удается скрыть от жюри, поэтому его картины часто отвергаются. Особенно сильно новаторство чувствуется в летних этюдах мастера, где он стремится передать различные состояния природы в тот или иной период времени, наполняя пейзаж светом и воздухом. Первоначально это были преимущественно городские виды и композиции с архитектурными памятниками Италии, куда он вновь отправляется в 1834 г. Так, например, в пейзаже «Утро в Венеции» (ок. 1834) прекрасно переданы солнечный свет, синевы неба, прозрачность воздуха. При этом сочетание света и тени не разбивает архитектурных форм, а наоборот, как бы моделирует их. Фигурки людей с отходящими от них длинными тенями на заднем плане придают пейзажу ощущение почти реальной пространственности.

Позднее живописец будет сдержаннее, его заинтересует более скромная природа, однако больше внимания он будет уделять раз-

личным ее состояниям. Чтобы добиться необходимого эффекта, цветовая гамма Коро станет тоньше, легче и начнет выстраиваться на варьировании одного и того же цвета. В этом отношении характерны такие произведения, как «Колокольня в Аржантёе», где нежная зелень окружающей природы и влажность воздуха очень тонко, но в то же время с большой достоверностью передают прелесть весны, «Воз сена», в котором ошутим радостный трепет жизни.

Примечательно, что Коро оценивает природу как место, где живет и действует простой человек. Другая особенность его пейзажа — то, что он всегда является отражением эмоционального состояния мастера. Поэтому пейзажные композиции лиричны (упомянутая выше «Колокольня в Артанжее») или, наоборот, драматичны (этюд «Порыв ветра», ок. 1865–1870).

Полны поэтического чувства фигурные композиции Коро. Если в ранних работах человек кажется несколько отстраненным от окружающего его мира («Жница с серпом», 1838), то в поздних



К. Коро. Порыв ветра. Ок. 1865–1870 гг.



К. Коро. Эмма Добинья
в греческом костюме. 1868–1870 гг.

произведениях образы людей неразрывно связаны со средой, в которой они находятся («Семья жнеца», ок. 1857).

Кроме пейзажей, Коро создавал и портреты. Особенно хороши женские образы, чарующие своей естественностью и живостью. Художник писал только духовно близких себе людей, поэтому его портреты отмечены чувством искренней симпатии автора к модели.

Коро был не только талантливым живописцем и графиком, но и хорошим учителем для молодых художников, надежным товарищем. Примечателен такой факт: когда у О. Домье не было средств, чтобы оплатить аренду своего дома, Коро выкупил этот дом, а затем подарил его другу.

Умер Коро в 1875 г., оставив после себя огромное творческое наследие — около 3000 живописных и графических работ.

Оноре Домье

Оноре Домье, французский график, живописец и скульптор, родился в 1808 г. в Марселе в семье стекольщика, писавшего стихи. В 1814 г., когда Домье исполнилось шесть лет, его семья переехала в Париж.

Свою трудовую деятельность будущий художник начал с должности клерка, потом работал продавцом в книжном магазине. Однако его вовсе не интересовала эта работа, он предпочитал все свободное время бродить по улицам и делать зарисовки. В скором времени юный художник начинает посещать Лувр, где изучает античную скульптуру и работы старых мастеров, из которых его в большей степени увлекают Рубенс и Рембрандт. Домье понимает, что, изучая искусство живописи самостоятельно, он не сможет продвинуться далеко, и тогда (с 1822 г.) начинает брать

уроки рисования у Ленуара (администратора Королевского музея). Однако все преподавание сводилось к простому копированию гипсов, а это нисколько не удовлетворяло потребностей юноши. Тогда Домье бросает мастерскую и поступает к Рамоле учиться литографии, подрабатывая в то же время рассыльным.

Первые работы, которые были сделаны Домье в области иллюстрации, относятся к 1820-м гг. Они почти не сохранились, но то, что все же дошло до нас, позволяет говорить о Домье как о художнике, находящемся в оппозиции к официальной власти, представляемой Бурбонами.

Известно, что с первых дней правления Луи Филиппа юный художник рисует острые карикатуры как на него самого, так и на его окружение, чем создает себе репутацию политического борца. В результате Домье замечает издатель еженедельника «Карикатур» Шарль Филиппон и приглашает его к сотрудничеству, на что тот отвечает согласием. Первая работа, опубликованная в «Карикатур» от 9 февраля 1832 г., – «Просители мест» – осмеивает прислужников Луи Филиппа. После нее одна за другой стали появляться сатиры на самого короля.

Из наиболее ранних литографий Домье особого внимания заслуживает «Гаргантюа» (15 декабря 1831), где художник изобразил толстого Луи Филиппа, поглощающего золото, отобранное у голодного и нищего народа. Этот лист, выставленный в витрине фирмы Обер, собрал целую толпу зрителей, за что правительство отомстило мастеру, приговорив его к шести месяцам заключения и штрафу в 500 франков.

Несмотря на то что ранние произведения Домье еще достаточно композиционно перегружены и воздействуют не столько выразительностью образа, сколько повествовательностью, в них уже намечен стиль. Сам Домье это прекрасно осознает и начинает работать в жанре карикатурного портрета, при этом он пользуется весьма своеобразным методом: сначала вылепливает портретные бюсты (в которых характерные черты доводятся до гротеска), которые потом будут его натурой при работе над литографией. В результате у него получались фигуры, отличающиеся предельной объемностью. Именно таким образом была создана литография «Законодательное чрево» (1834), на которой представлена следующая картинка: прямо перед зрителем на скамьях, расположенных амфитеатром, расположились министры и члены парламента Июльской монархии. В каждом лице с убийственной точностью переда-



О. Домье. Законодательное чрево. 1834 г.

но портретное сходство, при этом наиболее выразительна группа, где представлен Тьер, слушающий записку Гизо. Выставляя напоказ физическую и моральную неполноценность правящей верхушки, мастер приходит к созданию портретов-типов. Свет в них играет особую роль, он подчеркивает стремление автора к наибольшей выразительности. Поэтому все фигуры даны при резком освещении (известно, что, работая над этой композицией, мастер ставил бюсты-модели под яркий свет лампы).

Неудивительно, что при такой упорной работе Домье нашел в литографии большой монументальный стиль (это очень сильно ощущается в работе «Опустите занавес, фарс сыгран», 1834). Столь же высока сила воздействия и в произведениях, раскрывающих роль рабочих в борьбе с угнетателями: «Он нам больше не опасен», «Не вмешивайтесь», «Улица Транснонен 15 апреля 1834 года». Что касается последнего листа, то он представляет собой прямой отклик на восстание рабочих. Практически все люди, реально проживающие в одном из домов на улице Транснонен (в том числе дети и старики), были убиты за то, что кто-то из рабочих осмелился выстрелить в полицейского. Художник запечатлел самый трагический момент. На литографии изображена жуткая картина: на

полу, рядом с пустой кроватью, лежит труп рабочего, подмявший под себя мертвого ребенка; в затемненном углу находится убитая женщина. Справа отчетливо вырисовывается голова мертвого старика. Образ, представленный Домье, вызывает у зрителя двойное чувство: ощущение ужаса от содеянного и негодующий протест. Исполненное художником произведение – не равнодушный комментарий событий, а гневное обличение.

Драматизм усиливается благодаря резкому контрасту света и тени. При этом подробности хотя и отступают на второй план, но вместе с тем уточняют обстановку, в которой произошло подобное зверство, подчеркивая, что погром был осуществлен в тот момент, когда люди безмятежно спали. Характерно, что уже в этой работе просматриваются особенности поздних живописных произведений Домье, в которых также единичное событие обобщается, придавая тем самым композиции монументальную выразительность в сочетании со «случайностью» выхваченного жизненного момента.

Подобные произведения во многом повлияли на принятие «сентябрьских законов» (вступивших в силу в конце 1834 г.), направленных против органов печати. Это привело к тому, что полноцен-



О. Домье. Улица Транснонен 15 апреля 1834 года. 1834 г.

но работать в области политической сатиры стало невозможно. Поэтому Домье, как и многие другие мастера политической карикатуры, переключается на темы, связанные с обыденной жизнью, где отыскивает и выводит на поверхность животрепещущие социальные вопросы. В это время во Франции выходят целые сборники карикатур, рисующих быт и нравы общества той эпохи. Домье вместе с художником Травьесом создает серию литографий под названием «Французские типы» (1835–1836). Подобно Бальзаку в литературе, Домье в живописи разоблачает современное ему общество, в котором правят деньги.

Министр Гизо провозглашает лозунг «Обогащайтесь!». Домье откликается на него созданием образа Робера Макэра – афериста и проходимца, то умирающего, то воскресающего вновь (серия «Карикатюрана», 1836–1838). В других листах он обращается к теме буржуазной благотворительности («Современная филантропия», 1844–1846), продажности французского суда («Деятели правосудия», 1845–1849), напыщенного самодовольства обывателей (лист «Все же очень лестно видеть свой портрет на выставке», входящий в серию «Салон 1857 года»). В обличительной манере исполнены и другие серии литографий: «День холостяка» (1839), «Супружеские нравы» (1839–1842), «Лучшие дни жизни» (1843–1846), «Пасторали» (1845–1846).

Со временем рисунок Домье несколько трансформируется, штрих становится более выразительным. По словам современников, мастер никогда не использовал новые отточенные карандаши, предпочитая рисовать обломками. Он считал, что этим достигается разнообразие и живость линий. Возможно, поэтому его работы с течением времени приобретают графический характер, вытесняя присущую им ранее пластичность. Нужно сказать, что новая манера более подходила графическим циклам, где вводился рассказ, а само действие разворачивалось либо в интерьере, либо в пейзаже.

Однако Домье все же более склонен к политической сатире, и как только появляется возможность, он вновь принимается за любимое занятие, создавая листы, наполненные гневом и ненавистью к правящей верхушке. В 1848 г. произошел новый революционный всплеск, однако он был подавлен и над республикой нависла угроза со стороны бонапартизма. Откликаясь на эти события, Домье создает Ратапуаля – хитрого бонапартистского агента и

предателя. Этот образ так увлек мастера, что он переносит его из литографии в скульптуру, где смелой трактовкой смог достичь большой выразительности.

Неудивительно, что Наполеона III Домье ненавидит с той же силой, что и Луи Филиппа. Художник всячески старается, чтобы его обличительные работы заставили обывателей почувствовать зло, которое исходит от привилегированного класса и, естественно, правителя. Однако после переворота, произошедшего 2 декабря 1852 г., политическая карикатура вновь оказывается запрещенной. И только к концу 1860-х гг., когда власть становится более либеральной, Домье в третий раз обращается к этому жанру. Так, на одном листке зритель мог увидеть, как Конституция укорачивает платье Свободы, а на другом — Тьера, изображенного в виде суфлера, подсказывающего каждому политическому деятелю, что нужно говорить, а что делать. Художник рисует множество анти-милитаристских сатир («Мир проглатывает шпагу» и др.).

С 1870 по 1872 г. Домье создал серию литографий, разоблачающих преступные действия виновников бедствий Франции. Например, в листе под названием «Это убило то» он дает зрителю понять, что избрание Наполеона III положило начало многим бедам. Примечательна литография «Империя — это мир», на которой показано поле с крестами и надгробиями. Надпись на первой могильной плите гласит: «Погибшие на бульваре Монмартра 2 декабря 1851 г.», на последнем — «Погибшие у Седана 1870 г.». Этот лист красноречиво свидетельствует о том, что империя Наполеона III не принесла французам ничего, кроме смерти. Все образы в литографиях символичны, однако символы здесь не только идейно насыщены, но и очень убедительны.

Примечательна еще одна известная литография Домье, выполненная в 1871 г., где на фоне грозного и пасмурного неба чернеет изуродованный ствол мощного когда-то дерева. Уцелела лишь одна ветка, но и та не сдается и продолжает сопротивляться буре. Под листом стоит характерная подпись: «Бедная Франция, ствол сломлен, но корни еще крепки». Этим символическим образом мастер не только продемонстрировал итоги пережитой трагедии, но с помощью светотеневых контрастов и динамичных линий вывел яркий образ, воплощающий мощь страны. Эта работа говорит о том, что мастер не разуверился в силе Франции и способностях ее народа, который сможет сделать свою родину такой же великой и могущественной, как прежде.

Нужно заметить, что Домье создавал не только литографии. С 1830-х гг. он работает также в живописи и акварели, но для его ранних живописных работ («Гравер», 1830–1834; автопортрет, 1830–1831) характерно отсутствие выработанной манеры; порой их бывает трудно отличить от произведений других художников. Позднее наблюдается оттачивание стиля, разработка определенных тем. Так, например, в 1840-х гг. мастером была написана серия композиций под единым названием «Адвокаты». В этих картинах появляются те же гротескные образы, что и в графических работах Домье.

Его полотна, выполненные маслом, и акварели, так же как и литографии, проникнуты сарказмом. Домье пишет фигуры адвокатов, с театральными жестами выступающих перед публикой («Защитник», 1840-е) или самодовольно обсуждающих свои грязные махинации за пределами досягаемости чужого взгляда («Три адвоката»). При работе на холсте живописец часто прибегает к крупному плану, изображая самые необходимые предметы и лишь намечая детали интерьера. С особой тщательностью он вырисовывает лица, то тупые и безразличные, то хитрые и лицемерные, а то и презрительные и самодовольные. Изображая черные адвокатские мантии на золотистом фоне, автор добивается неповторимого эффекта, противопоставляя светлое и темное.

С течением времени сатира уходит из живописи Домье. В композициях конца 1840-х гг. центральное место занимают одухотворенные и героические образы людей из народа, наделенные силой, внутренней энергией и героизмом. Ярким примером таких произведений являются картины «Семья на баррикаде» (1848–1849) и «Восстание» (ок. 1848).

На первом полотне изображены революционные события и участвующие в них люди. Герои настолько близко придвинуты к раме, что видна лишь часть фигур. Художник старается направить внимание зрителя на вылепленные светом лица. Суровостью и сосредоточенностью отмечены старая женщина и мужчина, печалью и грустью молодая женщина, а юноша, наоборот, переполнен отчаянной решимости. Примечательно, что головы персонажей показаны в разных поворотах, благодаря чему создается впечатление, будто фигуры движутся, что еще больше подчеркивает напряженность композиции.

Вторая композиция («Восстание») представляет собой изображение несущейся толпы, охваченной революционным порывом.

Динамика событий передана не только жестом поднятой руки и устремленными вперед фигурами, но и полосой света.

Примерно в это же время Домье пишет картины, посвященные беженцам и эмигрантам, но эти образы встречаются в его творчестве не так уж часто. Все сюжеты для своих картин он находил в повседневной жизни: прачка, спускающаяся к воде; бурлак, тянущий лодку; рабочий, поднимающийся на крышу. Примечательно, что все произведения отражают собой отдельные фрагменты действительности и воздействуют на зрителя не повествовательностью, а изобразительными средствами, создающими экспрессивный, в некоторых случаях трагедийный образ.

В таком духе выполнена картина «Ноша», имеющая несколько вариантов. Сюжет произведения прост: по набережной медленно идет женщина; одной рукой она тащит огромную корзину с бельем; рядом, цепляясь за ее юбку, маленькими шажками плетется ребенок. В лицо героям дует резкий ветер, отчего идти намного труднее, да и ноша кажется тяжелее. Обычный бытовой мотив у Домье приобретает почти героические черты. Женщина выглядит отрешенной от всех забот. Кроме того, мастер опускает все ландшафтные детали, лишь вскользь намечая очертания города на другой стороне реки. Приглушенные и холодные оттенки, которыми написан пейзаж, усиливает ощущение драматизма и безысходности. Примечательно, что трактовка образа женщины противоречит не только классическим канонам, но и идеалам человеческой красоты у романтиков; она дана с большой экспрессией и реалистичностью. Важную роль при создании образов играют свет и тень: благодаря освещению, идущему ровной полосой, фигура женщины кажется удивительно выразительной и пластичной; темный силуэт ребенка выделяется на светлом парапете. Тень от обеих фигур сливается в единое пятно. Подобная сцена, много раз наблюдаемая Домье в действительности, представлена не в жанровом, а в монументальном плане, чему способствует созданный им собирательный образ.

Несмотря на обобщенность, в каждом произведении Домье сохраняется необычайная жизненность. Мастер способен уловить любой характерный для изображаемого им лица жест, передать позу и т. д. Убедиться в этом помогает полотно «Любитель эстампов».

Хотя на протяжении 1850–1860-х гг. Домье очень плодотворно работает в живописи, однако проблема пленэра, занимавшая

многих живописцев того времени, его вовсе не интересует. Даже в том случае, когда он изображает своих героев на открытом воздухе, он все равно не пользуется рассеянным светом. В его картинах свет выполняет иную функцию: он несет эмоциональную нагрузку, которая помогает автору расставлять композиционные акценты. Любимым же эффектом Домье является контражур, при котором на светлом фоне затемняется первый план («Перед купанием», ок. 1852; «Любопытствующие у витрины», ок. 1860). Однако в некоторых картинах живописец обращается к другому приему, когда полумрак заднего плана как будто рассеивается к переднему и с большей интенсивностью начинают звучать белые, голубые и желтые цвета. Подобный эффект можно увидеть в таких полотнах, как «Выход из школы» (ок. 1853–1855), «Вагон третьего класса» (ок. 1862).

В живописи Домье сделал не меньше, чем в графике. Он ввел новые образы, трактуя их с большой выразительностью. Ни один из его предшественников не писал так смело и свободно. Именно за это качество прогрессивно мыслящие современники Домье высоко ценили его картины. Однако при жизни художника его живопись была малоизвестна, и посмертная выставка в 1901 г. стала для многих настоящим открытием.

Умер Домье в 1879 г., в местечке Вальмондуа близ Парижа, в доме, подаренном ему Коро.

Революция 1848 г. привела к необыкновенному подъему в общественной жизни Франции, в ее культуре и искусстве. В это время в стране работали два крупных представителя реалистической живописи — Ж.-Ф. Милле и Г. Курбе.

Жан Франсуа Милле

Жан Франсуа Милле, французский живописец и график, родился в 1814 г. в местечке Грюши недалеко от Шербура в большой крестьянской семье, обладавшей маленьким земельным наделом в Нормандии. С самого детства юный Милле был окружен атмосферой трудолюбия и благочестия. Мальчик был очень сообразительным, и его одаренность заметил местный священник. Поэтому, помимо школьных занятий, мальчик под руководством церковного служителя начал заниматься изучением латыни, и уже через некоторое время, наряду с Библией, его любимым чтением становятся произведения Вергилия, пристрастие к которому живописец испытывал в течение всей жизни.

До 18-летнего возраста Милле жил в деревне и, будучи старшим сыном, выполнял разнообразные крестьянские работы, в том числе связанные с обработкой земли. Так как в Милле очень рано пробудились способности к изобразительному искусству, то он рисовал все, что его окружало: поля, сады, животных. Однако наибольший интерес у юного художника вызвало море. Именно водной стихии Милле посвящает свои первые этюды.

Милле отличался тонкой наблюдательностью, и от его взгляда, подмечавшего красоту природы, не ускользали бедствия, которые терпит человек, вступивший с ней в противоборство. Через всю жизнь мастер пронес трагическое воспоминание, страшной бурей, разбившей и потопившей десятки кораблей, которую он наблюдал в раннем детстве.

Позже молодой живописец уехал в Шербур, где обучался живописи сначала у Мушеля, а потом у Ланглуа де Шевревиля (ученика и последователя Гро). По ходатайству последнего он получил стипендию от муниципалитета и отправился для продолжения обучения в Париж. Покидая родину, Милле выслушал наставления бабушки, которая сказала ему: «Франсуа, никогда не пиши ничего непристойного, даже если бы это было по приказу самого короля».

Прибыв в Париж, художник поступил в мастерскую к Дела-рошу. Он проучился в ней с 1837 по 1838 г. Одновременно с занятиями в мастерской Милле посещал Лувр, где изучал знаменитые полотна, из которых наиболее сильно его поразили работы Микеланджело. Милле не сразу нашел свой путь в искусстве. Первые его работы, созданные для продажи, были выполнены в манере А. Ватто и Ф. Буше, называемой *maniere fleurie*, что означает «цветистая манера». И хотя такой способ письма отличается внешней красотой и изяществом, на деле он создает фальшивое впечатление. Успех пришел к художнику в начале 1840-х благодаря портретным работам («Автопортрет», 1841; «Мадемуазель Оно», 1841; «Арман Оно», 1843; «Делез», 1845).

В середине 1840-х Милле работает над созданием серии портретов моряков, в которых его стиль полностью освобождается от манерности и подражательности, что свойственно ранним работам художника («Морской офицер», 1845 и др.). Мастером было написано несколько полотен на мифологические и религиозные сюжеты («Св. Иероним», 1849; «Агарь», 1849).



Ж. Ф. Милле. *Мадемуазель Оно*.
1841 г.

В 1848 г. Милле сближается с художниками Н. Диазом и Ф. Жанроном и впервые выставляется в Салоне. Первая представленная им картина — «Веятель» изображает сельскую жизнь. С этого времени мастер раз и навсегда отказывается от мифологических сюжетов и принимает решение писать только то, что ему более близко. Для осуществления задуманного он вместе с семьей перебирается в Барбизон. Здесь художник полностью погружается в мир сельской жизни и создает произведения, соответствующие его мировосприятию. Таковы «Сеятель» (1849), «Сидящая крестьянка» (1849) и др. В них

Милле с большой убедительностью, правдиво выводит представителей крестьянского сословия, сосредоточиваясь в основном на фигуре, в результате чего иногда складывается впечатление, что пейзаж в его картинах выполняет роль фона.

В работах Милле начала 1850-х гг. также преобладают одинокие фигуры крестьян, занятых обычными делами. Создавая полотна, художник стремился возвысить самую прозаическую работу. Он был убежден, что «истинную человечность» и «великую поэзию» можно передать, только изображая людей труда. Характерные черты этих произведений — простота жестов, непринужденность поз, объемная пластика фигур и замедленность движений.

Глядя на известную картину Милле «Швея» (1853), зритель видит только самые необходимые атрибуты портнихи: ножницы, игольницу и утюги. На полотне нет ничего лишнего, пространства ровно столько, сколько необходимо, — этим мастер делает образ значительным и даже монументальным. Несмотря на кажущуюся статичность композиции, образ женщины полон внутреннего движения: создается впечатление, что ее рука, держащая иглу, делет все новые и новые стежки, а грудь ритмично вздымается. Работница внимательно

смотрит на свое изделие, однако ее мысли витают где-то далеко. Несмотря на обыденность и некоторую интимность мотива, картине присущи торжественность и величие.

В таком же духе исполнено полотно «Отдых жнецов», выставленное мастером в Салоне 1853 г. Несмотря на некоторую обобщенность ритмичных фигур, композиция, наполненная светом, вызывает ощущение целостности. Образы крестьян гармонично вписываются в общую картину природы.

Характерно, что во многих произведениях Милле природа помогает выразить настроение героя. Так, в картине «Сидящая крестьянка» неприветливый лес как нельзя лучше передает грусть девушки, глубоко погруженной в свои беспокойные мысли.

Со временем Милле, писавший картины, в которых монументальные образы были выведены на фоне пейзажа, начинает создавать несколько иные произведения. Пейзажное пространство в них расширяется, ландшафт, по-прежнему выполняющий роль фона, начинает играть более значительную, смысловую роль. Так, в композиции «Сборщицы колосьев» (1857) в пейзаж на заднем плане включены фигуры крестьян, собирающих урожай.



Ж. Ф. Милле. Сборщицы колосьев. 1857 г.



Ж. Ф. Милле. Человек
с мотыгой. 1863 г.

Более глубокий смысл придает Милле картине природы в небольшом полотне «Анжелюс» («Вечерний звон», 1858–1859). Фигуры мужчины и женщины, молящихся посреди поля под тихие звуки церковного колокола, не кажутся отчужденными от спокойного вечернего пейзажа.

Когда мастеру задавали вопрос, почему большинству его картин свойственно грустное настроение, он отвечал: «Жизнь никогда не оборачива-

лась ко мне радостной стороной: я не знаю, где она, я ее никогда не видел. Наиболее веселое из того, что я знаю, — это покой, тишина, которыми так восхитительно наслаждаешься в лесах или на пашнях, все равно, пригодны они для обработки или нет; согласитесь, что это всегда располагает к мечтательности грустной, хотя сладостной». Эти слова полностью объясняют мечтательную печаль его крестьян, так хорошо гармонирующую с покоем и молчанием полей и лесов.

Совершенно противоположное настроение наблюдается в программной композиции Милле «Человек с мотыгой», выставленной в Салоне 1863 г. То, что это произведение стоит особняком от всего, что уже было написано, осознавал и сам автор. Недавно в одном из писем 1962 г. Милле отметил: ««Человек с мотыгой» принесет мне критику многих людей, которые не любят, когда их занимают делами не их круга, когда их беспокоят...». И действительно, его слова оказались пророческими. Критика вынесла свой приговор, охарактеризовав художника как человека «более опасного, чем Курбе». И хотя на этой картине зритель видит всего лишь крестьянина, опершегося на мотыгу, достаточно одного взгляда, чтобы почувствовать: он только что шел тяжелой поступью, ударяя своим инструментом о землю. Утомленный работой человек выведен с большой выразительностью: и в лице, и в фигуре отчетливо читается усталость и беспросветность его жизни — все то, что в действительности испытывали сотни тысяч французских крестьян.

Однако среди работ подобного типа (особенно в конце 1860-х — начале 1870-х гг.) встречаются произведения, проникнутые оптимизмом. Это картины, в которых мастер акцентирует свое внимание на пейзаже, залитым солнечным светом. Таковы полотна «Купание пастушкой гусей» (1863), «Купание лошадей» (1866), «Молодая пастушка» (1872). В последнем Милле очень тонко передает солнечный луч, проходящий сквозь листву деревьев и игриво ласкающий платье и лицо девушки.

В последний период творчества художник пытается поймать и запечатлеть на полотне краткие мгновения жизни. Это стремление к фиксации момента было вызвано желанием непосредственно отобразить реальную действительность. Так, например, в пастели «Осень, отлет журавлей» (1865–1866) жест девушки-пастушки, наблюдающей за полетом журавлиной стаи, вот-вот должен измениться; а если взглянуть на композицию «Гуси», выставленную в Салоне 1867 г., то кажется, что еще мгновение — и мерцающий свет переменится. Такой принцип позднее найдет свое выражение в работах художников-импрессионистов.

Однако необходимо заметить, что в последних работах Милле, особенно в его фигурных композициях, вновь ощутимы поиски монументальности. Особенно отчетливо это можно проследить по полотну «Возвращение с поля. Вечер» (1873), в котором группа крестьян и животных выделяется на фоне вечернего неба сливающимся обобщенным силуэтом.

Итак, с 1848 г. и до конца жизни Милле ограничил себя изображением деревни и ее жителей. И хотя он вовсе не стремился придать своим произведениям острый социальный смысл, а хотел лишь во что бы то ни стало сохранить патриархальные традиции, его творчество воспринималось как источник революционных идей.

Свою жизнь Милле окончил в Барбизоне в 1875 г.

Ж. Ф. Милле. Церковь в Гревилле. 1871 г.



Гюстав Курбе

Гюстав Курбе, французский живописец, график и скульптор, родился в 1819 г. на юге Франции, в Орнате, в зажиточной крестьянской семье. Первые уроки живописи он брал в родном городе, затем некоторое время учился в колледже Безансона и в школе рисования у Флажуло.

В 1839 г., с большим трудом убедив отца в правильности выбранного пути, Курбе отправился в Париж. Там он одновременно посещал известную в то время мастерскую Сюиса, где упорно работал с живой натурой, и Лувр, копируя старых мастеров и восхищаясь их работами. Особенно большое впечатление на молодого художника произвело творчество испанцев — Д. Веласкеса, Х. Риберы и Ф. Сурбарана. Посещая время от времени родные места, Курбе с большим наслаждением пишет пейзажи, лепя объемы густым слоем краски. Помимо этого, он работает в портретном жанре (чаще всего моделью является он сам) и пишет полотна на религиозные и литературные сюжеты («Лот с дочерью», 1841).

Создавая автопортреты, Курбе несколько романтизирует свой облик («Раненый», 1844; «Счастливые влюбленные», 1844–1845; «Человек с трубкой», 1846). Именно автопортрет был впервые выставлен им в Салоне («Автопортрет с черной собакой», 1844). Поэзией и сентиментальной мечтательностью проникнуто полотно «После обеда в Орнате» (1849). Этой картиной художник как будто отстаивает свое право изображать то, что ему хорошо известно, что он наблюдал в привычной обстановке: в кухне, где, закончив обед, сидят сам художник, его отец, музыкант Промайе и Марлэ. Все персонажи изображены именно так, как они выглядели на самом деле. Вместе с тем Курбе удалось передать общность настроения, созданного музыкой, которую слушают герои картины. Кроме того, расположив фигуры на большом полотне, в крупном масштабе, художник создал обобщенные образы, достигнув монументальности и значительности, несмотря на, казалось бы, обыденный бытовой сюжет. Данное обстоятельство показало современной живописцу публике неслыханной дерзостью.

Однако Курбе не останавливается на достигнутом. В произведениях, выставленных в следующем Салоне (1850–1851), его дерзость идет еще дальше. Так, в полотно «Дробилышки камней»

(1849–1850) социальный смысл был заложен живописцем сознательно. Он поставил цель с беспощадной правдивостью изобразить непосильный труд и беспросветную нищету французского крестьянства. Недаром в пояснении к картине Курбе писал: «Так начинают и так кончают». Для усиления впечатления мастер обобщает представляемые образы. Несмотря на некоторую условность в передаче света, пейзаж воспринимается очень правдиво, впрочем, как и фигуры людей. Кроме «Дробильщиков камней», живописец выставил в Салоне полотна «Похороны в Орнате» (1849) и «Крестьяне, возвращающиеся с ярмарки» (1854). Все эти картины были так непохожи на произведения других участников выставки, что поразили современников Курбе.

Так, «Похороны в Орнате» представляют собой крупноформатное полотно, необычное по замыслу и значительное по художественному мастерству. В нем все кажется необычным и непривычным: тема (похороны одного из обывателей маленького городка), и герои (мелкие буржуа и зажиточные крестьяне, реалистично написанные). Творческий принцип Курбе, провозглашенный в этой картине, — правдиво показать жизнь во всей ее неприглядности, не остался незамеченным. Недаром одни современные критики прозвали ее «прославлением безобразного», а другие, наоборот, старались оправдать автора, ведь «не вина художника, если материальные интересы, жизнь маленького города, провинциальная ме-



Г. Курбе. Похороны в Орнате. 1849 г.

лочность оставляют следы своих когтей на лицах, делают потухшими глаза, морщинистым лоб и бессмысленным выражение рта. Буржуа таковы. Г-н Курбе пишет буржуа».

И действительно, хотя выведенные на полотно персонажи не отмечены какой-то особой красотой и одухотворенностью, тем не менее они даны правдиво и искренне. Мастер не побоялся монотонности, его фигуры статичны. Однако по выражению лиц, умышленно повернутых к зрителю, легко можно догадаться, как они относятся к происходящему событию, волнует ли оно их. Нужно заметить, что Курбе не сразу пришел к такой композиции. Первоначально предполагалось не вырисовывать каждое отдельное лицо — это видно из эскиза. Но впоследствии замысел изменился, и образы приобретают явно портретные черты. Так, например, в массе можно узнать лица отца, матери и сестры самого художника, поэта Макса Бюшона, стариков-якобинцев Плате и Кардо, музыканта Промаи и многих других жителей Орнана.

В картине как бы соединились два настроения: сумрачная торжественность, соответствующая моменту, и жизненная обыденность. Величествен черный цвет траурных одежд, строгие выражения лиц и неподвижны позы провожающих в последний путь. Мрачное настроение погребального обряда подчеркивают и суровые скалистые уступы. Однако даже в это предельно возвышенное настроение вплетается проза жизни, что подчеркивается безразличием лица мальчика-прислуги и причетников, но особенно обыденным, даже равнодушным, кажется лицо человека, поддерживающего крест. Торжественность момента нарушает и собака с поджатым хвостом, изображенная на переднем плане.

Все эти уточняющие детали очень важны и значимы для художника, пытающегося противопоставить свое творчество официальному искусству Салона. Это стремление прослеживается и в дальнейших работах Курбе. Например, в полотне «Купальщица» (1853), вызвавшем бурю негодования из-за того, что показанные в нем толстые представительницы французской буржуазии оказались непохожими на прозрачных нимф с картин салонных мастеров, да и нагота их представлена художником предельно осязаемо и объемно. Все это не только не приветствовалось, но, наоборот, вызвало бурю негодований, что, впрочем, не остановило художника.

Со временем Курбе понимает, что ему нужно искать новый художественный метод. Он уже не мог удовлетворяться тем, что

перестало отвечать его замыслам. Вскоре Курбе приходит к тотальной живописи и моделировке объемов светом. Сам он говорит об этом так: «Я делаю в моих картинах то, что солнце делает в природе». При этом в большинстве случаев художник пишет на темном фоне: сначала кладет темные краски, постепенно переходит к светлым и доводит их до самого яркого блика. Краска уверенно и энергично наносится с помощью шпателя.

Курбе не застревает на какой-то одной теме, он постоянно находится в поиске. В 1855 г. живописец выставил «Мастерскую художника», которая представляет своеобразную декларацию. Сам он называет ее «реальной аллегорией, определяющей семилетний период его художественной жизни». И хотя эта картина не является лучшим произведением Курбе, ее цветовая гамма, выдержанная в серебристо-серых тонах, говорит о колористическом мастерстве живописца.

В 1855 г. художник устраивает персональную выставку, которая стала настоящим вызовом не только академическому искусству, но и всему буржуазному обществу. Показательно предисловие, написанное автором к каталогу этой своеобразной выставки. Так, раскрывая понятие «реализм», он прямо заявляет о своих целях: «Быть в состоянии передавать нравы, идеи, внешний вид моей эпохи согласно моей оценке — одним словом, создать искусство живое — такова была моя цель». Курбе видел все стороны действительности, ее многообразие и старался воплотить его в своем творчестве с максимальной правдивостью. Будь то работа над портретом, пейзажем или натюрмортом, мастер везде с одинаковым темпераментом передает материальность и плотность реального мира.

В 1860-х в работах живописца стираются грани между портретом и жанровой композицией (в дальнейшем данная тенденция будет характерна для творчества Э. Мане и других художников-импрессионистов). В этом отношении наиболее показательны полотна «Маленькие англичанки у открытого окна на берегу моря» (1865) и «Девочка с чайками» (1865). Отличительной чертой этих произведений является то, что живописца интересуют не столько сложные переживания персонажей, сколько красота, присущая материальному миру.

Характерно, что после 1855 г. художник все чаще обращается к пейзажу, с большим вниманием наблюдая воздушную и водную стихии, зелень, снег, животных и цветы. Множество пейза-

жей этого времени посвящено сценам охоты. Пространство и представленные в этих композициях предметы ощущаются все более реальными.

Работая в такой манере, Курбе много внимания уделяет освещению. Так, в «Козулях у ручья» мы можем наблюдать следующую картину: хотя деревья воспринимаются менее объемными, а животные почти сливаются с пейзажным фоном, зато пространство и воздух ощущаются вполне реально. Эта особенность сразу же была отмечена критиками, писавшими, что у Курбе наступил новый этап творчества – «путь к светлому тону и свету». Особо следует выделить морские пейзажи («Море у берегов Нормандии», 1867; «Волна», 1870 и др.). Сопоставляя различные пейзажи, нельзя не заметить, как в зависимости от освещения меняется гамма красок. Все это говорит о том, что в поздний период творчества Курбе стремится не только запечатлеть объем и материальность мира, но и передать окружающую атмосферу.

Завершая разговор о Курбе, нельзя не сказать о том, что, обротившись к пейзажным произведениям, он не прекратил работы над полотнами с социальной тематикой. Здесь нужно особо отметить «Возвращение с конференции» (1863) – картину, представлявшую собой своеобразную сатиру на духовенство. К сожалению, это полотно не дошло до наших дней.

С 1860-х гг. в кругах буржуазной публики отмечается подъем интереса к творчеству художника. Однако, когда правительство решает наградить Курбе, он отказывается от награды, так как не желает быть официально признанным и принадлежать к какой бы то ни было школе. В дни Парижской коммуны Курбе принимает активное участие в революционных событиях, за что впоследствии

попадает в тюрьму и высылается из страны. Находясь за решеткой, художник создает множество рисунков, изображающих сцены кровавой расправы над коммунарами.

Будучи изгнанным за пределы Франции, Курбе продолжает писать. Так, например, в Швейцарии им было создано



Г. Курбе. Лодка на берегу. 1863 г.



Г. Курбе. Волна. 1870 г.

несколько реалистических пейзажей, из которых особое восхищение вызывает «Хижина в горах» (ок. 1874). Несмотря на то что пейзаж отличается небольшими размерами и конкретикой мотива, ему присущ монументальный характер.

До конца жизни Курбе оставался верен принципу реализма, в духе которого работал на протяжении всей жизни. Скончался живописец вдали от родины, в Ла-Тур-де-Пельс (Швейцария) в 1877 г.

Импрессионизм

В последней трети XIX в. французское искусство по-прежнему играет главную роль в художественной жизни западноевропейских стран. В это время в живописи возникает множество новых направлений, представители которых ищут свои собственные пути и формы творческого выражения.

Самым ярким и значительным явлением французского искусства данного периода стал импрессионизм.

Импрессионисты заявили о себе 15 апреля 1874 г. на парижской выставке, проходившей под открытым небом на бульваре Капуцинок. Здесь 30 молодых художников, чьи работы были отвергнуты Салоном, выставили свои картины. Центральное место в экспозиции было отведено полотну Клода Моне «Впечатление. Восход солнца». Эта композиция интересна тем, что впервые за всю историю живописи художник попытался передать на холсте свое впечатление, а не объект реальной действительности.

На выставке побывал представитель издания «Шаривари», репортер Луи Леруа. Именно он первым назвал Моне и его соратников «импрессионистами» (от французского *impression* – впечатление), выразив тем свою негативную оценку их живописи. Вскоре это ироничное имя потеряло первоначальное отрицательное значение и навсегда вошло в историю искусства.

Выставка на бульваре Капуцинок стала своеобразным манифестом, провозгласившим появление нового течения в живописи. В ней приняли участие О. Ренуар, Э. Дега, А. Сислей, К. Писсарро, П. Сезанн, Б. Моризо, А. Гийоме, а также мастера старшего поколения – Э. Буден, Ш. Добиньи, И. Ионкинд.

Самым важным для импрессионистов было передать впечатление от увиденного, запечатлеть на холсте краткое мгновение жизни. Этим импрессионисты напоминали фотографов. Сюжет для них не имел почти никакого значения. Темы для картин художники брали из окружающей их повседневной жизни. Они писали тихие улочки, вечерние кафе, сельские пейзажи, городские сооружения, мастеров за работой. Важную роль в их картинах выполняла игра света и тени, солнечные зайчики, прыгающие по предметам и придающие им немного необычный и удивительно живой вид. Чтобы увидеть предметы при естественном освещении, передать изменения, происходящие в природе в различное время суток, художники-импрессионисты оставили мастерские и отправились на открытый воздух (пленэр).

Импрессионисты применили новую живописную технику: краски не смешивались ими на мольберте, а сразу наносились на полотно отдельными мазками. Такой прием давал возможность передать ощущение динамики, легкого колебания воздуха, движения листьев на деревьях и воды в реке.

Обычно картины представителей этого направления не имели четкой композиции. Художник переносил на полотно мгновение, выхваченное из жизни, поэтому его произведение напоминало фо-

тографический кадр, сделанный случайно. Не придерживались импрессионисты и четких границ жанра, например, портрет часто походил на бытовую сцену.

С 1874 по 1886 г. импрессионистами было организовано 8 выставок, после чего группа распалась. Что касается публики, то она, как и большинство критиков, воспринимала новое искусство враждебно (например, живопись К. Моне называли «мазней»), поэтому многие художники, представляющие это направление, жили в крайней бедности, подчас не имея средств, чтобы закончить начатую картину. И только к концу XIX — началу XX в. положение изменилось коренным образом.

В своем творчестве импрессионисты использовали опыт предшественников: художников-романтиков (Э. Делакруа, Т. Жерико), реалистов (К. Коро, Г. Курбе). Большое влияние на них оказали пейзажи Дж. Констебла.

Значительную роль в появлении нового течения сыграл Э. Мане.

Эдуард Мане

Эдуард Мане, родившийся в 1832 г. в Париже, — одна из наиболее значительных фигур в истории мировой живописи, положившая начало импрессионизму.

На формирование его художественного мировоззрения в большей степени повлияло поражение французской буржуазной революции 1848 г. Это событие так сильно взволновало юного парижанина, что он решился на отчаянный шаг и бежал из дома, поступив матросом на морское парусное судно. Однако в дальнейшем он путешествовал не так много, отдавая все душевные и физические силы работе.

Родители Мане, культурные и состоятельные люди, мечтали об административной карьере для сына, однако их надеждам не суждено было исполниться. Живопись — вот что интересовало молодого человека, и в 1850 г. он поступил в Школу изящных искусств, в мастерскую Кутюра, где получил неплохую профессиональную подготовку. Именно здесь начинающий художник почувствовал отвращение к академическим и салонным штампам в искусстве, которые не могут в полной мере отразить то, что подвластно только настоящему мастеру с его индивидуальной манерой письма.

Поэтому, проучившись некоторое время в мастерской Кутюра и набравшись опыта, Мане в 1856 г. покидает ее и обращается

к выставленным в Лувре полотнам великих предшественников, копируя и тщательно изучая их. Большое влияние на его творческие взгляды оказали работы таких мастеров, как Тициан, Д. Веласкес, Ф. Гойя и Э. Делакруа; перед последним молодой художник преклонялся. В 1857 г. Мане посетил великого маэстро и попросил разрешения снять несколько копий с его «Барки Данте», которые сохранились до настоящего времени в Музее Метрополитен в Лионе.

Вторую половину 1860-х гг. художник посвятил изучению музеев Испании, Англии, Италии и Голландии, где копировал картины Рембрандта, Тициана и др. В 1861 г. его работы «Портрет родителей» и «Гитарист» получили признание критики и удостоились «Почетного упоминания».

Изучение творчества старых мастеров (главным образом венецианцев, испанцев XVII в., а позже Ф. Гойи) и его переосмысление приводит к тому, что к 1860-м гг. в искусстве Мане наблюдается противоречие, проявляющееся в наложении музейного отпечатка на некоторые его ранние картины, к которым относятся: «Испанский певец» (1860), отчасти «Мальчик с собакой» (1860), «Старый музыкант» (1862).

Что касается героев, то художник, подобно реалистам середины XIX в., находит их в бурлящей парижской толпе, среди гуляющих в саду Тюильри и постоянных посетителей кафе. В основном это яркий и красочный мир богемы — поэты, актеры, художники, натурщицы, участники испанской корриды: «Музыка в Тюильри» (1860), «Уличная певица» (1862), «Лола из Валенсии» (1862), «Завтрак на траве» (1863), «Флейтист» (1866), «Портрет Э. Золя» (1868).

Среди ранних полотен особое место занимает «Портрет родителей» (1861), представляющий очень точную реалистическую зарисовку внешнего облика и склада характера престарелой пары. Эстетическая значимость картины заключается не только в детальном проникновении в духовный мир персонажей, но и в том, насколько точно передано сочетание наблюдательности и богатства живописной разработки, указывающее на знание художественных традиций Э. Делакруа.

Другое полотно, являющееся программным произведением живописца и, надо сказать, весьма типичное для его раннего творчества, — «Завтрак на траве» (1863). В этой картине Мане взял определенную сюжетную композицию, напроочь лишенную какой бы то ни было значительности.



Э. Мане. Завтрак на траве. 1863 г.

Картину вполне можно рассматривать как изображение завтрака двух художников на лоне природы в окружении девушек-натурщиц (на самом деле для картины позировал брат художника Эжен Мане, Ф. Ленкоф и одна женщина-натурщица — Викторина Меран, к чьим услугам Мане прибегал довольно часто). Одна из них вошла в ручей, а другая, обнаженная, сидит в компании двух одетых по артистической моде мужчин. Как известно, мотив сопоставления одетого мужского и обнаженного женского тела традиционен и восходит к картине Джорджоне «Сельский концерт», находящейся в Лувре.

Композиционная расстановка фигур частично воспроизводит известную ренессансную гравюру Маркантонио Раймонди с картона Рафаэля. Это полотно как бы полемически утверждает два взаимосвязанных друг с другом положения. Одно — необходимость преодоления штампов салонного искусства, утратившего подлинную связь с большой художественной традицией, прямого обращения к реализму Возрождения и XVII в., т. е. истинным первоис-

токам реалистического искусства нового времени. Другое положение подтверждает право и обязанность художника изображать окружающие его персонажи из повседневной жизни. В тот период такое сочетание несло в себе известное противоречие. Большинство полагало, что новая стадия в развитии реализма не могла быть достигнута путем заполнения старых композиционных схем новыми типами и характерами. Но Эдуард Мане сумел преодолеть двойственность принципов живописи своего раннего периода творчества.

Однако, несмотря на традиционность сюжета и композиции, а также на наличие картин салонных мастеров, изображавших нагих мифических красавиц в откровенных соблазнительных позах, полотно Мане вызвало большой скандал в кругу современных буржуа. Публика была потрясена сопоставлением обнаженного женского тела с прозаически бытовым, современным мужским одеянием.

Что касается живописных норм, то «Завтрак на траве» был написан в компромиссной, характерной для 1860-х гг. манере, характеризующейся тяготением к темным краскам, черным теням, а также не всегда последовательному обращению к пленэрному освещению и открытому цвету. Если обратиться к предварительному эскизу, выполненному акварелью, то на нем (более, чем на самой картине) заметно, насколько велик интерес мастера к новым живописным проблемам.

Картина «Олимпия» (1863), на которой дан абрис возлежащей нагой женщины, казалось бы обращается к общепринятым композиционным традициям – подобное изображение встречается у Джорджоне, Тициана, Рембрандта и Д. Веласкеса. Однако в своем творении Мане идет по иному пути, следуя за Ф. Гойей («Обнаженная маха») и отвергая мифологическую мотивировку сюжета, трактовку образа, введенную венецианцами и частично сохранный Д. Веласкесом («Венера с зеркалом»).

«Олимпия» – вовсе не поэтически переосмысленный образ женской красоты, а выразительный, мастерски исполненный портрет, точно и, можно даже сказать, несколько холодно передающий сходство с Викторией Меран, постоянной натурщицей Мане. Живописец достоверно показывает естественную бледность тела современной женщины, боящейся солнечных лучей. Тогда как старые мастера делали акцент на поэтической красоте нагого тела, музыкальности и гармонии его ритмов, Мане сосредото-



Э. Мане. Олимпия. 1863 г.

точивается на передаче мотивов жизненной характерности, на-
прочь отходя от поэтической идеализации, присущей предше-
ственникам. Так, например, жест левой рукой джорджоневской
Венеры в «Олимпии» приобретает почти вульгарный в своем без-
различии оттенок. Чрезвычайно характерен и равнодушный, но
в то же время внимательно фиксирующий зрителя взгляд натур-
щицы, противопоставленный самоуглубленности в себя Венеры
Джорджоне и чувствительной мечтательности Венеры Урбинс-
кой Тициана.

В этой картине чувствуются признаки перехода к следующей
стадии развития творческой манеры живописца. Налицо переос-
мысление привычной композиционной схемы, заключающейся
в прозаическом наблюдении и живописно-артистическом видении
мира. Сопоставление мгновенно схваченных острых контрастов
способствует разрушению уравновешенной композиционной гар-
монии старых мастеров. Таким образом сталкивается статика как
бы позирующей натурщицы и динамика в изображениях негритян-
ки и изгибающего спину черного кота. Изменения затрагивают и
технику живописи, дающую новое понимание образных задач ху-

дожественного языка. Эдуард Мане, так же как и многие другие импрессионисты, в частности Клод Моне и Камиль Писсарро, отказывается от устаревшей системы живописи, сложившейся в XVII в. (подмалевок, прописи, лессировки). С этого времени полотна начинают писаться техникой, получившей название «а-ля прима», отличающейся большей непосредственностью, эмоциональностью, близкой к этюдам и эскизам.

Период перехода от раннего творчества к зрелому, занимающий у Мане практически всю вторую половину 1860-х гг., представлен такими картинами, как «Флейтист» (1866), «Балкон» (ок. 1868–1869) и др.

На первом полотне на нейтральном оливково-сером фоне изображен мальчик-музыкант, подносящий к губам флейту. Выразительность едва уловимого движения, ритмическая переключка переливающихся золотых пуговиц на синем мундире с легким и быстрым скольжением пальцев по отверстиям флейты говорят о врожденной артистичности и тонкой наблюдательности мастера. Не смотря на то, что манера живописи здесь достаточно плотна, цвет весом, и художник еще не обратился к пленэру, данное полотно в большей степени, чем все остальные, предвосхищает зрелый период творчества Мане. Что касается «Балкона», то он скорее ближе к «Олимпии», нежели к работам 1870-х гг.

В 1870–1880 гг. Мане становится ведущим живописцем своего времени. И хотя импрессионисты считали его своим идейным вождем и вдохновителем, да и сам он всегда был согласен с ними в толковании основополагающих взглядов на искусство, его творчество гораздо шире и не укладывается в рамки какого-то одного направления. Так называемый импрессионизм Мане, по сути, более близок искусству японских мастеров. Он упрощает мотивы, приводя в равновесие декоративное и реальное, создает обобщенное представление о виденном: чистое, лишённое отвлекающих подробностей впечатление, выражение радости ощущения («На берегу моря», 1873).

Кроме того, в качестве главенствующего жанра он стремится сохранить композиционно законченную картину, где основное место отведено образу человека. Искусство Мане является завершающей стадией развития многовековой традиции реалистической сюжетной картины, зарождение которой произошло еще в эпоху Возрождения.

В поздних произведениях Мане наблюдается тенденция отхода от обстоятельной трактовки деталей среды, окружающей портретируемого героя. Так, в портрете Малларме, полном нервной динамики, художник акцентирует внимание на как бы случайно подсмотренном жесте поэта, в мечтательности опустившего на стол руку с дымящейся сигарой. При всей эскизности главное в характере и душевном складе Малларме схвачено на удивление точно, с большой убедительностью. Углубленная характеристика внутреннего мира личности, свойственная портретам Ж. Л. Давида и Ж. О. Д. Энгра, заменяется здесь более острой и непосредственной характеристикой. Таковым является нежно поэтичный портрет Берты Моризо с веером (1872) и изящное пастельное изображение Джорджа Мура (1879).

В творчестве живописца есть работы, связанные с историческими темами и большими событиями общественной жизни. Однако нужно заметить, что эти полотна менее удачны, потому что проблемы подобного рода были чужды его художественному дарованию, кругу идей и представлений о жизни.

Так, например, обращение к событиям Гражданской войны между Севером и Югом в США вылилось в изображение потопления северянами корсарского судна южан («Битва «Кирсежа» с «Алабамой», 1864), причем эпизод в большей степени может быть отнесен к пейзажу, где военные корабли выполняют роль стаффажа. «Казнь Максимилиана» (1867), по существу, носит характер жанрового эскиза, лишённого не только интереса к конфликту борющихся мексиканцев, но и самого драматизма события.

Тема современной истории была затронута Мане в дни Парижской коммуны («Расстрел коммунаров», 1871). Сочувственное отношение к коммунарам делает честь автору картины, никогда ранее не интересовавшему подобными событиями. Но тем не менее ее художественная ценность ниже остальных полотен, так как на деле здесь повторена композиционная схема «Казни Максимилиана», причем автор ограничивается всего лишь наброском, совершенно не отражающим смысла жестокого столкновения двух противопоставленных миров.

В последующее время Мане больше не обращался к чуждому для него историческому жанру, отдавая предпочтение раскрытию художественно-выразительного начала в эпизодах, находя их в потоке обыденной жизни. При этом он тщательно отбирал особо

характерные моменты, выискивал наиболее выразительную точку зрения, а затем с большим мастерством воспроизводил их на своих картинах.

Прелесть большинства творений этого периода обусловлена не столько значительностью изображаемого события, сколько динамичностью и остроумной наблюдательностью автора.

Замечательным примером пленэрной групповой композиции является картина «В лодке» (1874), где сочетание абриса кормы парусника, сдержанной энергии движений рулевого, мечтательной грации сидящей дамы, прозрачности воздуха, ощущения свежести ветерка и скользящего движения лодки создает непередаваемую картину, полную легкой радости и свежести.

Особую нишу в творчестве Мане занимают натюрморты, характерные для разных периодов его творчества. Так, на раннем натюрморте «Пионы» (1864–1865) изображены распускающиеся красные и бело-розовые бутоны, а также цветы уже расцветшие и начинающие увядать, роняющие лепестки на застилающую стол скатерть. Более поздние работы отличаются непринужденной эскизностью. В них живописец старается передать сияние цветов, окутанных атмосферой, пронизанной светом. Такова картина «Розы в хрустальном бокале» (1882–1883 гг.).



На исходе жизни Мане, по всей видимости, испытывал неудовлетворенность достигнутым и пытался на другом уровне мастерства вернуться к написанию больших законченных сюжетных композиций. В это время он начинает работать над одним из самых значительных полотен — «Бар в Фоли-Бержер» (1881–1882 гг.), в котором он подошел к новому уровню, к новому этапу развития своего искусства, прерванному смертью (как известно, во время работы Мане был тяже-

Э. Мане. В лодке. 1874 г.

ло болен). В центре композиции расположена фигура молодой женщины-продавщицы, повернутой в фас к зрителю. Немного усталая, привлекательная блондинка, одетая в темное платье с глубоким показана, выступает на фоне огромного, занимающего всю стену, зеркала в котором отражается зарево мерцающего света и неопределенные, размытые очертания сидящей за столиками кафе публики. Женщина повернута лицом к залу, в котором как бы находится и сам зритель. Этот своеобразный прием придает на первый взгляд традиционной картине некоторую зыбкость, наталкивающую на сопоставление мира реального и отраженного. При этом и центральная ось картины получается смещенной в правый угол, в котором, согласно характерному для 1870-х гг. приему, рама картины немного загоразживает отраженную в зеркале фигуру мужчины в цилиндре, разговаривающего с молодой продавщицей.

Таким образом, в данном произведении классический принцип симметрии и устойчивости сочетается с динамическим смещением в сторону, а также с фрагментарностью, когда из единого потока жизни выхватывается определенный момент (фрагмент).

Было бы неверным думать, что сюжет «Бара в Фоли-Бержер» лишен существенного содержания и представляет собой некую монументализацию малозначительного. Фигура молодой, но уже внутренне утомленной и безразличной к окружающему маскараду женщины, ее блуждающий, обращенный в никуда взгляд, отчужденность от иллюзорного блеска жизни за ее спиной, вносят в работу значительный смысловой оттенок, поражающий зрителя своей неожиданностью.

Зритель любуется неповторимой свежестью двух роз, стоящих на стойке бара в хрустальном бокале с искрящимися гранями; и тут же непроизвольно возникает сопоставление этих роскошных цветов с полуувядшей в духоте зала розой, приколотой к вырезу платья продавщицы. Глядя на картину, можно увидеть неповторимый контраст между свежестью ее полуоткрытой груди и блуждающим по толпе, безразличным взглядом. Данное произведение считается программным в творчестве художника, т. к. в нем представлены элементы всех его излюбленных тем и жанров: портрет, натюрморт, различные световые эффекты, движение толпы.

В целом наследие, оставленное Мане, представлено двумя аспектами, особенно ярко проявляющимися в его последней работе. Во-первых, своим творчеством он завершает и исчерпывает развитие классических реалистических традиций французского

искусства XIX в., а во-вторых, закладывает в искусство первые ростки тех тенденций, которые будут подхвачены и разработаны искателями нового реализма в XX в.

Полное и официальное признание живописец получил в последние годы жизни, а именно в 1882 г., когда ему был вручен орден Почетного легиона (главная награда Франции). Умер Мане в 1883 г. в Париже.

Клод Моне

Клод Моне, французский художник, один из основоположников импрессионизма, родился в 1840 г. в Париже.

Будучи сыном скромного бакалейщика, переехавшего из Парижа в Руан, юный Моне в начале своего творческого пути рисовал смешные карикатуры, потом учился у руанского пейзажиста Эжена Будена, одного из создателей пленэрного реалистического пейзажа. Буден не только убедил будущего живописца в необходимости работать под открытым небом, но и сумел привить ему любовь к натуре, внимательному наблюдению и правдивой передаче увиденного.

В 1859 г. Моне уезжает в Париж с целью стать настоящим художником. Его родители мечтали, чтобы он поступил в Школу изящных искусств, но юноша не оправдывает их надежд и с головой погружается в богемную жизнь, обзаводится многочисленными знакомствами в артистической среде. Напрочь лишенный материальной поддержки родителей, а следовательно, не имеющий средств к существованию, Моне был вынужден пойти в армию. Однако и после возвращения из Алжира, где ему пришлось нести нелегкую службу, он продолжает вести прежний образ жизни. Немного позже он знакомится с И. Ионкиндом, увлекшим его работой над натурными этюдами. А потом посещает студию Сюиса, некоторое время занимается в мастерской известного в то время живописца академического направления — М. Глейра, а также сблизается с группой молодых художников (Ж. Ф. Базиль, К. Писсарро, Э. Дега, П. Сезанн, О. Ренуар, А. Сислей и др.), которые, подобно самому Моне, искали новые пути развития в искусстве.

Наибольшее влияние на начинающего живописца оказала не школа М. Глейра, а дружба с единомышленниками, яркими критиками салонного академизма. Именно благодаря этой дружбе, взаимоподдержке, возможности обмениваться опытом и делиться

достижениями появилась на свет новая живописная система, получившая впоследствии название «импрессионизм».

Основа реформы заключалась в том, что работа происходила на природе, под открытым небом. При этом художники писали на пленэре не только этюды, но и всю картину. Непосредственно соприкасаясь с природой, они все больше убеждались в том, что цвет предметов постоянно меняется в зависимости от смены освещения, состояния атмосферы, от соседства других предметов, от брасывающих цветовые рефлексы, и еще множества других факторов. Именно эти изменения они и стремились передать посредством своих работ.

В 1865 г. Моне задумал написать большое полотно «в духе Мане, но на пленэре». Это был «Завтрак на траве» (1866) – его первая наиболее значительная работа, изображающая нарядно одетых парижан, выехавших за город и рассевшихся в тени дерева вокруг постеленной на земле скатерти. Произведение характеризуется традиционностью своей замкнутой и уравновешенной композиции. Однако внимание художника направлено не столько на возможность показать человеческие характеры или создать выразительную сюжетную композицию, сколько на то, чтобы вписать человеческие фигуры в окружающий пейзаж и передать царящую среди них атмосферу непринужденности и спокойного отдыха. Для создания этого эффекта художник с большим вниманием относится к передаче прорывающихся сквозь листву солнечных бликов, играющих на скатерти и платье сидящей в центре молодой дамы. Моне с точностью улавливает и передает игру цветовых рефлексов на скатерти и полупрозрачность легкого женского платья. С этих открытий начинается ломка старой системы живописи, делающей акцент на темные тени и плотную материальную манеру исполнения.

С этого времени подход Моне к миру становится пейзажным. Человеческий характер, взаимоотношения людей интересуют его все меньше. События 1870–1871 гг. вынуждают Моне эмигрировать в Лондон, откуда он совершает путешествие в Голландию. По возвращении он пишет несколько картин, ставших программными в его творчестве. К ним относятся «Впечатление. Восход солнца» (1872), «Сирень на солнце» (1873), «Бульвар Капуцинок» (1873), «Поле маков у Аржантёя» (1873), и др.



К. Моне. Вид Темзы и Парламента в Лондоне. 1871 г.

В 1874 г. некоторые из них были выставлены на знаменитой выставке, организованной «Анонимным обществом живописцев, художников и гравёров», руководителем которого являлся сам Моне. После выставки Моне и группу его единомышленников стали называть импрессионистами (от французского *impression* — впечатление). К этому времени художественные принципы Моне, свойственные для первого этапа его творчества, окончательно сложились в определённую систему.

В пленэрном пейзаже «Сирень на солнце» (1873), изображающем двух женщин, сидящих в тени больших кустов цветущей сирени, их фигуры трактуются в той же манере и с той же пристальностью, что и сами кусты, и трава, на которой они сидят. Фигуры людей — это лишь часть общего пейзажа, в то время как ощущение мягкого тепла раннего лета, свежесть молодой листвы, маревно солнечного дня переданы с необычайной живостью и непосредственной убедительностью, не свойственными для того времени.

Другая картина — «Бульвар Капуцинок» — отражает все основные противоречия, достоинства и недостатки метода импрессионистов. Здесь очень точно передано мгновение, выхваченное из потока жизни большого города: ощущение глухого монотонного шума уличного движения, влажная прозрачность воздуха, лучи

февральского солнца, скользящие по голым ветвям деревьев, пленка сероватых облаков, покрывающих голубизну неба... Картина представляет собой мимолетный, но тем не менее зоркий и все подмечающий взгляд художника, причем художника чуткого, отзывавшегося на все явления жизни. То, что взгляд действительно брошен случайно, подчеркивается продуманным композиционным приемом: рама картины справа как бы обрезает фигуры стоящих на балконе мужчин.

Полотна этого периода вызывают у зрителя ощущение, что он сам является действующим лицом этого праздника жизни, наполненного солнечным светом и непрекращающимся тоном нарядной толпы.

Поселившись в Аржантёе, Моне с большим интересом пишет Сену, мосты, легкие парусники, скользящие по водной глади... Пейзаж настолько увлекает его, что он, поддавшись непреодолимому влечению, сам строит себе небольшую лодку и в ней добирается до родного Руана, а там, пораженный увиденной картиной, выплескивает свои чувства в этюдах, на которых изображены окрестности города и заходящие в устье реки большие морские суда («Аржантёй», 1872; «Парусная лодка в Аржантёе», 1873–1874).

1877 г. ознаменован созданием ряда полотен, изображающих вокзал Сен-Лазар. Они наметили новый этап в творчестве Моне. С этого времени отличающиеся завершенностью картины-этюды уступают место произведениям, в которых главное — аналитический подход к изображаемому («Вокзал Сен-Лазар», 1877).

Изменение живописной манеры сопряжено с переменами в личной жизни художника: тяжело заболевает его жена Камилла, на семью обрушивается нищета, вызванная рождением второго ребенка. После смерти жены заботу о детях взяла на себя Алиса Гошеде, семья которой снимала тот же дом в Ветее, что и Моне. Эта женщина впоследствии стала его второй женой. По прошествии некоторого времени материальное положение Моне поправилось настолько, что он



К. Моне. Лодки и мост
в Аржантёе. 1874 г.



К. Моне. Скалы в Бель-Иль. 1886 г.

смог купить собственный дом в Живерни, где и работал все оставшееся время.

Живописец тонко чувствует новые веяния, что позволяет ему с удивительной прозорливостью предвосхитить многое из того, что будет достигнуто художниками конца XIX — начала XX вв. Он меняет отношение к цвету и сюжетам картин. Теперь его внимание концентрируется на выразительности цветовой гаммы ма-

ка в отрыве от его предметной соотнесенности, усилении декоративности. В конечном счете он создает картины-панно. Простые сюжеты 1860–1870 гг. уступают место сложным, насыщенным различными ассоциативными связями мотивам: эпические изображения скал, элегические шеренги тополей («Скалы в Бель-Иле», 1866; «Тополя», 1891).

Этот период отмечен многочисленными серийными работами: композиции «Стога» («Сток сена в снегу. Хмурый день», 1891; «Стога. Конец дня. Осень», 1891), изображения Руанского собора («Руанский собор в полдень», 1894 и др.), виды Лондона («Туман в Лондоне», 1903 и др.). По-прежнему работая в импрессионистической манере и используя разнообразную тональность своей палитры, мастер ставит цель — с наибольшей точностью и достоверностью передать, как может меняться освещенность одних и тех же предметов при различной погоде в течение дня.

Если более внимательно всмотреться в серию картин о Руанском соборе, то станет ясно, что собор здесь — не воплощение сложного мира мыслей, переживаний и идеалов людей средневековой Франции и даже не памятник искусства и архитектуры, а некий фон, отталкиваясь от которого автор передает состояние жизни света и атмосферы. Зритель чувствует свежесть утреннего ветерка, полуденный зной, мягкие тени надвигающего вечера, являющиеся истинными героями этой серии.

Однако, помимо этого, такие картины являются необычными декоративными композициями, которые, благодаря произвольно возникающим ассоциативным связям, создают у зрителя впечатление динамики времени и пространства.

Перебравшись вместе с семьей в Живерни, Моне много времени проводил в саду, занимаясь его живописной организацией. Это занятие так повлияло на взгляды художника, что вместо обычного мира, населенного людьми, он стал изображать на своих полотнах таинственный декоративный мир воды и растений («Ирисы в Живерни», 1923; «Плакучие ивы», 1923). Отсюда и виды прудов с плавающими в них кувшинками, показанные в самой знаменитой серии его поздних панно («Белые кувшинки. Гармония синего», 1918–1921).

Живерни стало последним прибежищем художника, где он скончался 1926 г.

Нужно отметить, что манера письма импрессионистов очень сильно отличалась от манеры академистов. Импрессионистов, в частности Моне и его единомышленников, интересовала выразительность цветовой гаммы мазка в отрыве от его предметной соотношенности. То есть они писали раздельными мазками, используя только чистые краски, не смешиваемые на палитре, при этом нужный тон складывался уже в восприятии зрителя. Так, для листвы деревьев и травы, наряду с зеленым, использовался синий и желтый цвет, дающий на расстоянии нужный оттенок зелени. Подобный метод придавал работам мастеров-импрессионистов особую чистоту и свежесть, присущую только им. Раздельно положенные мазки создавали впечатление рельефной и как бы вибрирующей поверхности.

Пьер Огюст Ренуар

Пьер Огюст Ренуар, французский живописец, график и скульптор, один из лидеров группы импрессионистов, родился 25 февраля 1841 г. в Лиможе, в небогатой семье провинциального портного, который в 1845 г. переехал в Париж. Талант юного Ренуара был замечен родителями довольно рано, и в 1854 г. они определили его в мастерскую по росписи фарфора. Посещая мастерскую, Ренуар одновременно учился в школе рисунка и прикладного искусства, а в 1862 г., скопив деньги (зарабатывая росписью гербов, штор и вееров), молодой художник поступил в Школу изящных искусств. Чуть позже стал посещать мастерскую Ш. Глейра, где близко сошелся с А. Сислеем, Ф. Базилом и К. Моне. Часто бывал в Лувре, изучая работы таких мастеров, как А. Ватто, Ф. Буше, О. Фрагонара.



О. Ренуар. Портрет актрисы
Жанны Самари. 1877 г.

Общение с группой импрессионистов приводит Ренуара к выработке своей собственной манеры видения. Так, например, в отличие от них он на протяжении всего своего творчества обращался к изображению человека как к основному мотиву своих картин. Кроме того, его творчество, хотя и было пленэрным, никогда не растворяло пластическую весомость материального мира в мерцающей среде света.

Использование живописцем светотени, придающее изображению почти скульптурную форму, делает его ранние работы похожими на произведения некоторых художников-

реалистов, в частности Г. Курбе. Однако более легкая и светлая цветовая гамма, присущая только Ренуару, отличает этого мастера от предшественников («Харчевня матушки Антони», 1866). Попытка передать естественную пластику движения человеческих фигур на пленэре заметна во многих работах художника. В «Портрете Альфреда Сислея с женой» (1868) Ренуар старается показать то чувство, которое связывает прогуливающуюся под руку супружескую чету: Сислей на мгновение приостановился и нежно наклонился к своей жене. В этой картине с напоминающей фотографический кадр композицией мотив движения еще случаен и практически неосознан. Однако по сравнению с «Харчевней», фигуры в «Портрете Альфреда Сислея с женой» кажутся более непринужденными и живыми. Существенным является еще один немаловажный момент: супруги изображены на природе (в саду), но у Ренуара пока еще отсутствует опыт изображения человеческих фигур на открытом воздухе.

«Портрет Альфреда Сислея с женой» — первый шаг художника на пути к новому искусству. Следующим этапом в творчестве художника стала картина «Купанье на Сене» (ок. 1869), где фигуры прогуливающихся по берегу людей, купальщиков, а так-

же лодки и купы деревьев сведены в единое целое световоздушной атмосферой прекрасного летнего дня. Живописец уже свободно использует цветные тени и свето-цветовые рефлексy. Живым и энергичным становится его мазок.

Подобно К. Моне, Ренуар увлекается проблемой включения человеческой фигуры в мир окружающей среды. Эту задачу художник решает в картине «Качели» (1876), но несколько по-иному, чем К. Моне, у которого фигуры людей как будто растворяются в пейзаже. В свою композицию Ренуар вводит несколько ключевых фигур. Живописная манера, в которой выполнено данное полотно, очень естественно передает смягченную тенью атмосферу жаркого летнего дня. Картину пронизывает ощущение счастья и радости.

В середине 1870-х гг. Ренуар пишет такие работы, как пронизанный солнцем пейзаж «Тропинка в лугах» (1875), наполненный легким живым движением и неуловимой игрой ярких световых бликов «Мулен де ла Галетт» (1876), а также «Зонты» (1883), «Ложа» (1874) и «Конец завтрака» (1879). Эти прекрасные полотна были созданы несмотря на то, что художнику приходилось работать в непростой обстановке, так как после скандальной выставки импрессионистов (1874) творчество Ренуара (как и творчество его единомышленников) было подвержено острым нападкам со стороны так называемых ценителей искусства. Однако в это трудное время Ренуар ощущал поддержку двух близких ему людей: брата Эдмона (издателя журнала «Ла ви модерн») и Жоржа Шарпантье (владельца еженедельника). Они помогли художнику раздобыть небольшую сумму денег и снять мастерскую.



О. Ренуар. Зонты. Ок. 1883 г.

Необходимо отметить, что в композиционном отношении пейзаж «Тропинка в лугах» очень близок «Макам» (1873) К. Моне, однако живописная фактура полотен Ренуара отличается большей плотностью и материальностью. Другое отличие, касающееся композиционного решения, – небо. У Ренуара, для которого важное значение имела именно материальность мира природы, небо занимает лишь небольшую часть картины, в то время как у Моне, изображавшего небо с бегущими по нему серо-серебристыми или белоснежными облаками, поднимается над склоном, усеянном цветущими маками, усиливая ощущение напоенного солнцем воздушного летнего дня.

В композициях «Мулен де ла Галет» (с ней к художнику пришел настоящий успех), «Зонтики», «Ложа» и «Конец завтрака» явно выражен (как у Мане и Дега) интерес к как бы случайно подсмотренной жизненной ситуации; характерно и обращение к приему срезания рамой композиционного пространства, что также свойственно Э. Дега и отчасти Э. Мане. Но, в отличие от работ последних, картины Ренуара отличаются большим спокойствием и созерцательностью.

Полотно «Ложа», в котором, словно рассматривая в бинокль ряды кресел, автор ненароком наталкивается на ложу, в которой расположилась красавица с равнодушным взглядом. Ее спутник, напротив, с большим интересом разглядывает зрителей. Часть его фигуры срезана рамой картины.

Произведения «Конец завтрака» представляет обыденный эпизод: две дамы, одетые в белое и черное, а также их кавалер завершают завтрак в тенистом уголке сада. Стол уже накрыт для кофе, который подан в чашках из тонкого нежно-голубого фарфора. Женщины ожидают продолжения рассказа, который мужчина прервал для того, чтобы закурить папиросу. Эта картина не отличается драматичностью или глубоким психологизмом, она привлекает внимание зрителя тонкой передачей мельчайших оттенков настроения.

Подобное ощущение спокойной жизнерадостности пронизывает и «Завтрак гребцов» (1881), полный света и живого движения. Задором и очарованием веет от фигуры хорошенькой юной дамы, сидящей с собачкой на руках. Художник изобразил на картине свою будущую жену. Таким же радостным настроением, только в несколько ином преломлении, наполнено полотно «Обнаженная» (1876). Све-

жесть и теплота тела молодой женщины контрастирует с голубовато-холодной тканью простынь и белья, образующих своеобразный фон.

Характерной чертой творчества Ренуара является то, что человек лишен у него сложной психологической и нравственной наполненности, которая свойственна живописи практически всех художников-реалистов. Такая особенность присуща не только произведениям, подобным «Обнаженной» (где характер сюжетного мотива допускает отсутствие подобных качеств), но и портретам Ренуара. Однако это не лишает его полотна очарования, заключенного в жизнерадостности персонажей.

В наибольшей мере эти качества ощущаются в известном портрете Ренуара «Девушка с веером» (ок. 1881). Полотно является тем звеном, которое связывает раннее творчество Ренуара с поздним, характеризующимся более холодной и изысканной цветовой гаммой. В этот период у художника в большей степени, нежели раньше, появляется интерес к четким линиям, к ясному рисунку, а также к локальности цвета. Большую роль художник отводит ритмическим повторам (полукружие веера – полукруглая спинка красного кресла – покатые девичьи плечи).

Однако наиболее полно все эти тенденции в живописи Ренуара проявились во второй половине 1880-х, когда наступило разочарование в своем творчестве и импрессионизме в целом. Уничтожив некоторые из своих работ, которые художник посчитал «засушенными», он начинает изучать творчество Н. Пуссена, обращается к рисунку Ж. О. Д. Энгра. В результате его палитра приобретает особую светозарность. Начинается т. н. «перламутровый период», известный нам по таким произведениям, как «Девушки за фортепиано» (1892), «Заснувшая купальщица» (1897), а также портретам сыновей – Пьера, Жана и Клода – «Габриель и Жан» (1895), «Коко» (1901).

Кроме того, с 1884 по 1887 г. Ренуар работает над созданием серии вариантов большой картины «Купальщицы». В них ему удается достичь четкой композиционной завершенности. Однако все попытки возродить и заново переосмыслить традиции великих предшественников, обратившись при этом к далекому от больших проблем современности сюжету, окончились провалом. «Купальщицы» только отдалили художника от свойственного ему ранее непосредственного и свежего восприятия жизни. Все это во многом объясняет тот факт, что начиная с 1890-х гг. творчество Ренуара становится слабее: в колорите его произведений начинают преоб-



О. Ренуар. Купальщицы. 1884–1887 гг.

ладать оранжево-красные тона, а фон, лишенный воздушной глубины, становится декоративно-плоскостным.

С 1903 г. Ренуар поселяется в собственном доме в Кань-сюр-Мер, где продолжает работать над пейзажами, композициями с человеческими фигурами и натюрмортами, в которых большей частью преобладают уже упомянутые выше красноватые тона. Будучи тяжело больным, художник уже не может самостоятельно удерживать кисти, и их привязывают к его рукам. Однако спустя некоторое время от живописи приходится отказаться совсем. Тогда мастер обращается к скульптуре. Вместе с помощником Гино он создает несколько поражающих воображение скульптур, отличающихся красотой и гармонией силуэтов, радостью и жизнеутверждающей силой («Венера», 1913; «Большая прачка», 1917; «Материнство», 1916). Скончался Ренуар в 1919 г. в своем поместье, находящемся в Приморских Альпах.

Эдгар Дега

Эдгар Илер Жермен Дега, французский живописец, график и скульптор, крупнейший представитель импрессионизма, родился в 1834 г. в Париже в семье богатого банкира. Будучи хорошо

обеспеченным, он получил прекрасное образование в престижном лицее, носящем имя Людовика Великого (1845–1852). Некоторое время был студентом юридического факультета Парижского университета (1853), но, почувствовав тягу к искусству, бросил университет и стал посещать мастерскую художника Л. Ламота (ученика и последователя Энгра) и одновременно (с 1855 г.) Школу изящных искусств. Однако в 1856 г. неожиданно для всех Дега оставил Париж и на два года уехал в Италию, где с большим интересом изучал и, подобно многим живописцам, копировал работы великих мастеров эпохи Возрождения. Наибольшего его внимания удостоиваются работы А. Мантеньи и П. Веронезе, одухотворенную и красочную живопись которых молодой художник высоко ценил.

Для ранних работ Дега (в основном это были портреты) характерны четкий и точный рисунок и тонкая наблюдательность, сочетающиеся с изысканно-сдержанной манерой письма (зарисовки брата, 1856–1857; рисунок головы баронессы Беллели, 1859) или с поразительной правдивостью исполнения (портрет итальянской нищенки, 1857).

Возвратившись на родину, Дега обратился к исторической теме, однако придал ей нехарактерную для того времени трактовку. Так, в композиции «Спартанские девушки вызывают на состязание юношей» (1860) мастер, игнорируя условную идеализацию античного сюжета, стремится воплотить ее такой, какой она могла быть в действительности. Античность здесь, как и в других его полотнах на историческую тему, как бы пропущена сквозь призму современности: изображения девушек и юношей Древней Спарты с угловатыми формами, худыми телами и резкими движениями, изображенные на фоне повседневного прозаического пейзажа, далеки от классических представлений и напоминают в большей мере обычных подростков парижских предместьев, нежели идеализированных спартанцев.

На протяжении 1860-х происходит постепенное формирование творческого метода на-

Э. Дега. Спартанские девушки вызывают на состязание юношей. 1860 г.



чинающего живописца. В это десятилетие, наряду с менее значительными историческими полотнами («Семирамида, наблюдающая за строительством Вавилона», 1861), художником было создано несколько портретных работ, в которых оттачивались наблюдательность и реалистическое мастерство. В этом плане наиболее показательна картина «Голова молодой женщины», созданная в 1867 г.

В 1861 г. Дега знакомится с Э. Мане и вскоре становится завсегдатаем кафе Гербуа, где собираются молодые новаторы того времени: К. Моне, О. Ренуар, А. Сислей и др. Но если их в первую очередь интересует пейзаж и работа на пленэре, то Дега в большей мере сосредоточивается на теме города, парижских типов. Его привлекает все, что находится в движении; статика оставляет его равнодушным.

Дега был очень внимательным наблюдателем, тонко улавливающим все характерно-выразительное в бесконечной смене жизненных явлений. Так передавая сумасшедший ритм большого города, он приходит к созданию одного из вариантов бытового жанра, посвященного капиталистическому городу.

В творчестве этого периода особенно выделяются портреты, среди которых немало таких, которые относят к жемчужинам мировой живописи. Среди них портрет семьи Беллели (ок. 1860–1862), женский портрет (1867), портрет отца художника, слушающего гитариста Пагана (ок. 1872).



Некоторые картины периода 1870-х отличаются фотографичной бесстрастностью в изображении персонажей. В качестве примера можно привести полотно под названием «Урок танцев» (ок. 1874), выполненное в холодной голубоватой гамме. С поразительной точностью автор фиксирует движения балерин, берущих уроки у старого танцмейстера. Однако есть картины и иного характера, как, например, портрет виконта Ле-

Э. Дега. Танцевальный класс.
1873–1875 гг.

пика с дочерью на площади Согласия, относящийся к 1873 г. Здесь трезвая прозаичность фиксации преодолевается за счет ярко выраженной динамики композиции и необычайной резкости передачи характера Лепика; одним словом, это происходит благодаря художественно острому и резкому раскрытию характерно-выразительного начала жизни.

Нужно заметить, что произведения этого периода отражают взгляд художника на изображаемое им событие. Его картины разрушают привычные академические каноны. Полотно Дега «Музыканты оркестра» (1872) построено на резком контрасте, который создается в результате сопоставления голов музыкантов (написанных крупным планом) и маленькой фигурки танцовщицы, кланяющейся зрителям. Интерес к выразительному движению и его точному копированию на полотне наблюдается и в многочисленных эскизных статуэтках танцовщиц (нельзя забывать о том, что Дега был и скульптором), создаваемых мастером с целью как можно более точно уловить суть движения, его логику.

Художник интересовался профессиональной характерностью движений, поз и жестов, лишенных какой бы то ни было поэтизации. Особенно это заметно в произведениях, посвященных скачкам («Молодой жокей», 1866–1868; «Скачки в провинции. Экипаж на скачках», ок. 1872; «Жокеи перед трибунами», ок. 1879 и др.). В «Проездке скаковых лошадей» (1870–е) анализ профессиональной стороны дела дан почти с репортерской точностью. Если сравнить это полотно с картиной Т. Жерико «Скачки в Эпсоме», то сразу становится понятно, что из-за своей явной аналитичности произведение Дега сильно проигрывает эмоциональной композиции Т. Жерико. Те же качества присущи и пастели Дега «Валерина на сцене» (1876–1878), которая не принадлежит к числу его шедевров.

Однако, несмотря на такую односторонность, а может, даже благодаря ей, искусство Дега отличается убедительностью и содержательностью. В своих программных произведениях он очень точно и с большим мастерством раскрывает всю глубину и сложность внутреннего состояния изображенного человека, а также атмосферу отчужденности и одиночества, в которой живет современное ему общество, в том числе и сам автор.

Впервые эти настроения были зафиксированы в небольшом полотне «Танцовщица перед фотографом» (1870–е), на котором художник написал одинокую фигурку танцовщицы, застывшую



Э. Дега. На скачках. 1877–1880 гг.

в хмурой и мрачноватой обстановке в заученной позе перед громоздким фотографическим аппаратом. В дальнейшем ощущение горечи и одиночества проникает в такие полотна, как «Абсент» (1876), «Певица из кафе» (1878), «Гладильщицы белья» (1884) и многие др. В «Абсенте» при слабом освещении уголка почти безлюдного кафе Дега показал две одинокие и безразличные друг к другу и ко всему миру фигуры мужчины и женщины. Тусклое зеленоватое мерцание бокала, наполненного абсентом, подчеркивает печаль и безнадежность, сквозящие во взгляде женщины и в ее позе. Мрачен и задумчив бледный бородатый мужчина с одутловатым лицом.

Творчеству Дега присущи неподдельный интерес к характерам людей, к своеобразным особенностям их поведения, а также удачно выстроенная динамическая композиция, пришедшая на смену традиционной. Ее основной принцип — нахождение наиболее выразительных ракурсов в самой действительности. Это отличает творчество Дега от искусства других импрессионистов (в частно-

сти, К. Моне, А. Сислея и, отчасти, О. Ренуара) с их созерцательным подходом к окружающему миру. Данный принцип художник использовал уже в ранней работе «Контора по приему хлопка в Новом Орлеане» (1873), вызвавшей восхищение Э. Гонкура искренностью и реалистичностью. Таковы более поздние его произведения «Мисс Лала в цирке Фернандо» (1879) и «Танцовщицы в фойе» (1879), где в пределах одного мотива дан тонкий анализ смены разнохарактерных движений.

Иногда данный прием некоторые исследователи используют для того, чтобы указать на близость Дега с А. Ватто. Хотя оба художника действительно в некоторых моментах схожи (А. Ватто так же акцентирует внимание на разнообразных оттенках одного и того же движения), однако достаточно сравнить рисунок А. Ватто с изображением движений скрипача с упомянутой композиции Дега, как сразу чувствуется противоположность их художественных приемов.

Если А. Ватто старается передать неуловимые переходы одного движения в другое, так сказать, полутона, то для Дега, наоборот, свойственна энергичная и контрастная смена мотивов движения. Он больше стремится к их сопоставлению и резкому столкновению, нередко делающему фигуру угловатой. Таким способом художник пытается уловить динамику развития современной ему жизни.

В конце 1880 – начале 1890-х гг. в творчестве Дега наблюдается преобладание декоративных мотивов, что, вероятно, объясняется некоторым притуплением зоркости его художественного восприятия. Если в полотнах начала 1880-х, посвященных обнаженной натуре («Женщина, выходящая из ванной», 1883), в большей степени наблюдается интерес к яркой выразительности движения, то к концу десятилетия интерес художника заметно смещается в сторону изображения женской красоты. Особенно хорошо заметно это в картине «Купанье» (1886), где живописец с большим мастерством передает очарование гибкого и грациозного тела молодой женщины, наклонившейся над тазом.

Художники и раньше писали подобные картины, однако Дега идет несколько иным путем. Если героини других мастеров всегда чувствовали присутствие зрителя, то здесь живописец изображает женщину, как будто совершенно не заботящуюся о том, как она выглядит со стороны. И хотя такие ситуации выглядят красивыми и вполне естественными, однако образы в подобных работах нередко



Э. Дега. Купанье. 1886 г.

приближаются к гротескным. Ведь здесь вполне уместны любые позы и жесты, даже самые интимные, они полностью оправдываются функциональной необходимостью: при мытье дотянуться до нужного места, расстегнуть застежку на спине, поскользнувшись, ухватиться за что-нибудь.

В последние годы жизни Дега больше занимался скульптурой, чем живописью. Отчасти это связано с болезнью глаз и ухудшением зрения. Он создает те же образы, которые присутствуют в его картинах: лепит статуэтки балерин, танцовщиц, коней. При этом художник старается как можно точнее передать динамику движений. Дега не оставляет занятия живописью, которая, хотя и отходит на второй план, не исчезает из его творчества окончательно.

Вследствие формально выразительного, ритмического построения композиций, тяги к декоративно-плоскостной трактовке образов картины Дега, выполненные в конце 1880-х и в период 1890-х гг. оказываются лишенными реалистической убедительности и становятся похожими на декоративные панно.

Остаток жизни Дега провел в родном Париже, где и умер в 1917 г.

Камиль Писсарро

Камиль Писсарро, французский живописец и график, родился в 1830 г. на о. Сент-Томас (Антильские о-ва) в семье торговца. Образование получил в Париже, где учился с 1842 по 1847 г. Закончив обучение, Писсарро вернулся на Сент-Томас и стал помогать отцу в магазине. Однако это было совсем не то, о чем мечтал молодой человек. Его интерес лежал далеко за пределами прилавка. Важнее всего была для него живопись, но отец не поддерживал интерес сына и был против того, чтобы он оставил семейный бизнес. Полное непонимание и нежелание семьи пойти навстречу привело к тому, что вконец отчаявшийся юноша бежал в Венесуэлу (1853). Этот поступок все-таки повлиял на непреклонного родителя, и он разрешил сыну поехать в Париж для обучения живописи.

В Париже Писсарро поступил в студию Сюиса, где обучался в течение шести лет (с 1855 по 1861 г.). На Всемирной выставке живописи в 1855 г., будущий художник открыл для себя Ж. О. Д. Энгра, Г. Курбе, но наибольшее впечатление на него произвели работы К. Коро. По совету последнего, продолжая посещать студию Сюиса, юный живописец поступил в Школу изящных искусств к А. Мельби. В это время происходит его знакомство с К. Моне, вместе с которым он пишет пейзажи окрестностей Парижа.

В 1859 г. Писсарро впервые выставил свои картины в Салоне. Его ранние работы написаны под влиянием К. Коро и Г. Курбе, но постепенно Писсарро приходит к выработке собственного стиля. Много времени начинающий живописец уделяет работе на пленэре. Его, как и других импрессионистов, интересует жизнь природы в движении. Большое внимание Писсарро уделяет цвету, способному передать не только форму, но и материальную сущность предмета. Для раскрытия неповторимого очарования и прелести природы он использует легкие мазки чистых цветов, которые, взаимодействуя друг с другом, создают вибрирующую тональную гамму. Нанесенные крестообразно, параллельными и диагональными линиями, они придают всему изображению удивительное ощущение глубины и ритмического звучания («Сена в Марли», 1871).

Живопись не приносит Писсарро больших денег, и он едва сводит концы с концами. В минуты отчаяния художник делает попытки навсегда порвать с искусством, но вскоре вновь возвращается к творчеству.



К. Писсарро. Въезд в деревню
Буазен. 1872 г.

В годы франко-прусской войны Писсарро живет в Лондоне. Вместе с К. Моне он пишет с натуры лондонские пейзажи. Дом художника в Лувесьенне в это время был разграблен прусскими оккупантами. Большая часть картин, которые остались в доме, была уничтожена. Солдаты расстилали полотна во дворе под ноги во время дождя.

Вернувшись в Париж, Писсарро по-прежнему испытывает

материальные трудности. Республика, которая пришла на смену империи, почти ничего не изменила во Франции. Буржуазия, обедневшая после событий, связанных с Коммуной, не может покупать картины. В это время Писсарро берет под свое покровительство молодого художника П. Сезанна. Вдвоем они работают в Понтуазе, где Писсарро создает полотна, на которых изображены окрестности Понтуаза, где художник жил вплоть до 1884 г. («Уаза в Понтуазе», 1873); тихие селения, уходящие вдаль дороги («Дорога из Жизора в Понтуаз под снегом», 1873; «Красные крыши», 1877; «Пейзаж в Понтуазе», 1877).

Писсарро принимал активное участие во всех восьми выставках импрессионистов, организованных с 1874 по 1886 г. Обладая педагогическим талантом, живописец мог найти общий язык практически со всеми начинающими художниками, помогал им советами. Современники говорили о нем, что «он может научить рисовать даже камни». Одаренность мастера была настолько велика, что он мог различать даже тончайшие оттенки цветов там, где другие видели только серое, коричневатое и зеленое.

Особое место в творчестве Писсарро занимают полотна, посвященные городу, показанному как живой организм, постоянно меняющийся в зависимости от освещенности и времени года. Художник обладал удивительной способностью видеть многое и улавливать то, чего не замечали другие. Так, например, глядя из одного и того же окна, он написал 30 произведений с изображением Монмартра («Бульвар Монмартр в Париже», 1897). Мастер страстно любил Париж, поэтому большинство полотен он посвятил именно

ему. Художнику удалось в своих произведениях передать ту неповторимую магию, которая сделала Париж одним из самых великих городов мира. Для работы живописец снимал комнаты на улице Сен-Лазар, Больших Бульварах и т. п. Все увиденное он переносил на свои полотна («Итальянский бульвар утром, освещенный солнцем», 1897; «Площадь Французского театра в Париже, весна», 1898; «Оперный проезд в Париже»).

Среди его городских пейзажей есть работы, на которых изображены другие города. Так, в 1890-х гг. мастер подолгу жил то в Дьеппе, то в Руане. В картинах, посвященных различным уголкам Франции, он раскрывал красоту старинных площадей, поэзию переулков и древних строений, от которых веет духом давно ушедших эпох («Большой мост в Руане», 1896; «Мост Буальдьё в Руане на закате солнца», 1896; «Вид на Руан», 1898; «Церковь Сен-Жак в Дьеппе», 1901).

Хотя пейзажи Писсарро не отличаются яркой красочностью, их живописная фактура необычайно богата разнообразными оттенками: так, серый тон бульварной мостовой образуется из мазков чистого розового, голубого, синего, золотистой охры, английской красной и т. д. В результате серое кажется перламутровым, переливается и светится, делая картины похожими на драгоценные камни.

Писсарро создавал не только пейзажи. В его творчестве есть и жанровые картины, в которых воплотился интерес к человеку. Среди наиболее значительных стоит отметить «Кофе с молоком» (1881), «Девочка с веткой» (1881), «Женщина с ребенком у колодца» (1882), «Рынок: торговка мясом» (1883). Работая над этими произведениями, живописец стремился упорядочить мазок и внести в композиции элементы монументальности.

В середине 1880-х, будучи уже зрелым художником, Писсарро под влиянием Сёра и Синьяка увлекается дивизионизмом и начинает писать картины мелкими цветными точками. В этой манере написано такое его произведение, как



К. Писсарро. Бульвар Монмартр в Париже. 1897 г.

«Остров Лакруа, Руан. Туман» (1888). Однако увлечение продолжалось недолго, уже в скором времени (1890) мастер возвращается к своей прежней манере.

Помимо живописи, Писсарро работал в технике акварели, создавал офорты, литографии и рисунки.

Умер художник в Париже в 1903 г.

Постимпрессионизм

На последней выставке импрессионистов в 1886 г. была представлена картина Ж. Сёра «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт», ознаменовавшая отход от принципов и приемов импрессионизма. Жорж Сёра и Поль Синьяк стали основателями нового направления в искусстве – неоимпрессионизма. Представители течения использовали особую художественную технику (дивизионизм, или пуантилизм). Художники пытались на практике применить научные открытия, сделанные в области оптики. В их работах выразилось стремление отойти от композиционной фрагментарности, свойственной живописи импрессионистов. Картины неоимпрессионистов отличались плоскостной декоративностью и нередко напоминали многофигурные панно.

Многие художники, не удовлетворенные импрессионистическим методом, постепенно отошли от прежнего направления. Теперь с помощью своего искусства они стремились выразить не сиюминутные мгновения, а длительное, самое существенное и важное в духовной и материальной жизни человека. Данный период получил название постимпрессионизма (от латинского *post* – после). Этим термином обозначаются все основные направления французской живописи, появившиеся на рубеже XIX–XX вв. вслед за импрессионизмом и характеризующиеся отходом от его изобразительного метода.

Постимпрессионизм представлял собой взаимодействие различных творческих систем (отдельных художников и целых направлений). Крупнейший живописец этого времени П. Гоген пытался с помощью изобразительных средств воплотить мечту о гармонии человека и природы, предвосхитив тем самым появление символизма и модерна. Предшественником модерна можно считать и А. де Тулуз-Лотрека с его линейно-декоративной живописью. Ван Гог, используя выразительность цвета и формы,

проложил дорогу экспрессионизму. В живописи П. Сезанна отразилось стремление показать устойчивость и конкретность реального мира. К постимпрессионизму относится и неоимпрессионизм Ж. Сёра и П. Синьяка, понт-авенская школа, в которую входили последователи Гогена (Э. Бернар, Л. Анкетен, П. Серюзье, Я. Веркаде) и группа «Наби» (М. Дени, П. Серюзье, Э. Вюйар, П. Боннар).

Самыми значительными представителями неоимпрессионизма считаются П. Сезанн, В. Ван Гог и П. Гоген.

Поль Сезанн

Поль Сезанн, один из известнейших французских художников и графиков постимпрессионизма, родился в 1839 г. в Экс-ан-Провансе в семье мастера по изготовлению шляп, который, разбогатев, стал банкиром. В 1852–1858 гг. Сезанн учился в коллеже Бурбон в Эксе, где близко сошелся с Э. Золя. Последний так же, как и сам Сезанн, интересовался литературой.

С 1859 по 1861 г., обучаясь на юридическом отделении университета в Эксе, Сезанн одновременно посещает Муниципальную художественную школу под руководством Ж. Жибера. В 1861 г. он побывал в Париже, по возвращении из которого поступил в банк отца, где проработал около года. В 1862 г., воспротивившись желанию семьи, решил посвятить свою жизнь живописи, для чего переехал в Париж.

Перебравшись в столицу, Сезанн посещал студию Сюиса, где ежедневно совершенствовался в рисовании моделей. Помимо этого он посещал Лувр, копировал старых мастеров, особенно восхищаясь живописью Э. Делакруа и Г. Курбе. Приблизительно в это же время молодой художник познакомился с К. Писсарро, а через него с другими импрессионистами: К. Моне, О. Ренуаром и А. Гийоменом, живопись которых резко отличалась от всего того, чем занимался тогда сам Сезанн. В отличие от К. Моне, стремившегося к наиболее точной передаче природных явлений, Сезанн выстраивал собственный фантастический мир, пытаясь выразить в нем гамму эмоций и чувств человека. Понимая сложность окружающего мира, живописец не мог оставаться простым созерцателем. Он стремился к тому, чтобы зрителю с первого взгляда было понятно то, что он сам считает важным. В наибольшей степени это присуще работам 1860-х гг. Чтобы добиться

желаемого, Сезанн деформировал пропорции человеческих фигур, создавал композиции с неустойчивым равновесием, использовал интенсивные и очень темные краски. Его картины написаны энергичным и свободным пастозным мазком. Линии и ритмы в полотнах Сезанна настолько стремительны, что нередко создается впечатление, будто кисть не поспевает за мыслью и не способна выразить всего задуманного художником. Подобное «несоответствие» между авторским замыслом и его воплощением нередко вызывало у Сезанна ощущения, связанные с неверием в собственные силы. Живописец постоянно сомневался в правильности выбранной им дороги. Эти чувства отразились в таких произведениях, как «В комнатах» (1860-е), «Негр Сципион» (ок. 1865), «Оргия» (ок. 1864–1868), «Вскрытие» (ок. 1867–1869), «Магдалина» (1869). Этот период творчества Сезанна многие исследователи называют романтическим или барочным.

К концу 1860-х живописная манера Сезанна несколько преобразуется, становится более сдержанной, строгой в композиционном отношении («Девушка у пианино», или «Увертюра к «Тангейзеру», 1867–1869).

Для периода творчества Сезанна 1872–1879-х, именуемого импрессионистическим, характерны приближенная к реальной жизни трактовка образов, стремление к тонкой передаче световоздушной среды и «осветление» колорита. Главным жанром в творчестве этой поры становится пейзаж, а единственным, достойным внимания, — природа. В 1872–1873 гг. он вместе с К. Писсарро работает сначала в Овере, затем в Понтуазе. Нередко случается, что художники используют один и тот же мотив, применяя различные выразительные средства («Дорога в Понтуазе», ок. 1876). Внимательное отношение старшего единомышленника влияет на искусство Сезанна наилучшим образом.

В отличие от друзей-импрессионистов, у которых реальный мир растворялся в потоках света, Сезанн наделяет предметы объемом, плотностью и весом. Отличительной чертой его пейзажей было доминирование вертикальной линии, вокруг которой строго распределены пространственные планы. Пример такой линии — колокольня в «Деревне на севере Франции» (1879–1882), высокая труба в «Гавани Марселя» (конец 1870-х).

В Овере Сезанн начинает писать натюрморты (позднее жанр натюрморта станет излюбленным в его творчестве). Это помогает

художнику глубже проникнуть в мир окружающей природы. Работая в этом жанре, Сезанн постепенно приходит к неповторимой цветовой гамме (сочетание сизо-голубого и оранжево-желтого оттенков), присущей многим его работам («Букет цветов в вазе», 1873–1875). Предметы, фрукты и ткани в картинах преисполнены некоторой многозначительности, утверждающей совершенство и прочность бытия («Ваза с фруктами», ок. 1878). Этот период творчества Сезанна (1879–1888) получил название конструктивного.

Помимо фантастических картин, пейзажей и натюрмортов, значительную часть наследия живописца составляют портреты и автопортреты (относимые к так называемому синтетическому периоду, продолжавшемуся с 1888 по 1899 г.), в которых изображения людей подчинены строгой логике. Сезанн старается избегать преходящих моментов: мимики, жестов, ярких эмоций. Художник считает, что все это изменчиво, а для него самое важное – суть образа. Поэтому персонажи картин почти всегда задумчивы, погружены в свои мысли.

Создавая серии автопортретов, портретов карточных игроков, курильщиков, купальщиц и других персонажей, мастер нисколько не интересуется поступками этих людей, их мыслями и чувствами. Он лишь подтверждает факт существования своих моделей. Это выражается в равновесии отдельных частей тела, спокойной уверенности позы, объемной весомости. Кажется, что изображенные фигуры как бы раз и навсегда остаются в строго отведенном для них месте. В то же время ощущение тревожности, напряженности, отражаемое при помощи цвета, выдает присутствие авторского «я» в картине и не позволяет назвать существование персонажей безмятежным и спокойным.



П. Сезанн. Пьеро и Арлекин. 1888 г.

Человеческие фигуры в живописи Сезанна не противостоят пейзажному фону, они так же, как окружающие их образы природы, пронизаны светом и воздухом («Купальщики», 1890–1892). В этот период художник довольно часто обращается к теме купания, воплощая в ней идеал свободного человека, живущего в гармонии с окружающей средой. Воспоминаниями о днях юности навеян образ высокой сосны в картине «Большая сосна близ Экса» (1890), в которой Сезанн стремится решить проблему слияния предмета с окружающим его пространством и передать изменчивость вечно живущей природы. Интерес к взаимодействию меняющегося и постоянного наиболее ярко отразился в поздних натюрмортах художника («Натюрморт с драпировкой», 1898–1899).

Другой характерной особенностью живописи Сезанна этого периода является то, что в ней выразилось стремление художника акцентировать внимание на таких структурах, как шар, цилиндр, конус. По мнению мастера, именно соотношение этих фигур лежит в основе всего существующего. Данное убеждение придавало работам Сезанна особое наполнение, он как бы уподоблялся всевышнему творцу, создающему свою живописную вселенную.

В последние годы жизни живопись Сезанна так изменилась, что исследователи творчества художника называли ее спонтанной. Теперь композиция картины не продумывалась автором заранее, а возникала уже в процессе работы. В сдержанной и суровой палитре Сезанна начали преобладать более светлые и нежные от-



П. Сезанн. Натюрморт с драпировкой. 1898–1899 гг.



П. Сезанн. Игроки в карты. 1890–1892 гг.

тенки («Голубой пейзаж», 1900-е). Очень часто на его полотнах появляется изображение горы Св. Виктории, воспринимаемой художником как символ вечной гармонии («Гора Св. Виктории, 1900»).

Скончался Сезанн в 1906 г. в родном городке Экс-ан-Прованс.

Винсент Ван Гог

Голландский художник Винсент Ван Гог, крупнейший представитель постимпрессионизма, живописец, рисовальщик, офортист и литограф, завоевавший своими работами мировое признание, родился в 1853 г. в местечке Грот-Зюндерт близ Бреды (Северный Брабант) в семье сельского священника. С 16-летнего возраста работал служащим в фирме «Гупиль» (филиалы ее находятся в Гааге, Брюсселе, Лондоне и Париже), занимающейся куплей-продажей предметов искусства, в частности картин. В 1876 г. преподавал работой в Англии. В 1878 г. под влиянием занятий теологией Ван Гог, мечтая помочь обездоленным, стал проповедником в шахтерском поселке Боринаже на юге Бельгии. Однако в скором времени, столкнувшись с равнодушным отношением к своей деятельности представителей церковной власти, он навсегда порвал с официальной религией.

Разочарование в юношеской мечте способствует тому, что Ван Гог начинает заниматься новым для себя делом — живописью. Именно в Боринаже он впервые окунулся в мир искусства. С этого времени и до конца своей короткой жизни художник прожил с ощущением радости от творчества, даже несмотря на то, что порой ему приходилось вести полуголодное существование. Единственным, кто оказывал ему всевозможную поддержку (в том числе и материальную), был брат Тео.

Живописи Ван Гог учился в Брюсселе (1880-1881), Антверпене (1885-1886), а также в Гааге у голландского художника Мауве, но истинное мастерство пришло к Ван Гог, по его же словам, с помощью «непрестанного изучения натуры и сражения с ней». Героями большинства картин голландского периода являются простые крестьяне, изображенные в привычной обстановке за обычными занятиями («Ткач», 1884; «Крестьянка», 1885). Характерной для этого времени стала композиция «Едоки картофеля» (1885), которая по манере исполнения и темной цветовой гамме близка живописи Ж.-Ф. Милле. Краски в этой картине напоминают цвета обрабатываемой крестьянами земли — Ван Гог использует

сочетания коричневого, черного, синего, зеленого и серого цветов. Однако прежде всего его интересует вовсе не цвет, а форма.

Столь же своеобразны натюрморты, изображающие домашнюю утварь. В них одновременно сочетаются естественность и образность («Натюрморт с пятью бутылками и чашкой», 1884; «Натюрморт с трубкой и шляпой», 1885). Глубокий философский смысл заложен в «Натюрморте с книгой и Библией» (1885). Эту работу Ван Гог посвятил пасторской деятельности своего умершего отца.

В поисках новых впечатлений и приемов живописи художник отправился в Париж, где произошло его знакомство с импрессионистами. Пробыв в столице с 1886 по 1888 г., Ван Гог занимался там изучением теории цвета Э. Делакруа, увлекался плоскостной японской гравюрой и фактурной живописью Монтичелли. Его новые картины, созданные в Париже, выполнены в чисто импрессионистической манере и представляют виды Монмартра, окрестностей Парижа («Сады Монмартра», 1887; «Бульвар Клиши», 1887), цветочных композиций, построенных на сочетаниях различных цветовых и фактурных контрастов («Ваза с циниями и геранью», 1887; «Фритилярии в медной вазе», 1887). В это же время им было написано и несколько работ в портретном жанре. Цветовая гамма его парижских полотен становится более светлой, используемые ранее темные серовато-землистые цвета уступают место чистым голубым, золотисто-желтым, красным оттенкам («Мост через Сену», 1887; «Папаша Танги», 1887).

Двадцать три автопортрета, написанных живописцем во время пребывания в Париже, отражают изменчивость его внутренней жизни и неумную жажду самопознания. Например, «Автопортрет в соломенной шляпе» (1887) проникнут острым чувством тревоги, ощущаемой не только в тоскующем взгляде модели, но и в светлом колорите картины.

Изображая себя то в облике элегантного парижанина, то пастора, то художника («Автопортрет в серой фетровой шляпе», 1887; «Автопортрет в галстуке и сюртуке», 1887; «Автопортрет в голубой куртке с палитрой и мольбертом», 1887), Ван Гог не использует всю полноту цветовой гаммы, а применяет лишь синие, желтые и коричневые оттенки. С помощью такого колорита и выразительной мимики живописец создает образ открытого и легкоранимого человека.

Вскоре шум и суэта большого города надоедают Ван Гогу. Они отнимают у него слишком много энергии, поэтому в феврале 1888 г. художник решает переселиться в Арль, вернуться к первоистокам — к земле и тем, кто ее обрабатывает. Спокойная и размеренная жизнь на юге быстро вернула утраченные силы и способствовала полному раскрытию таланта живописца. Именно в Арле завершается формирование неповторимого художественного стиля Ван Гога.

Ощувив небывалый всплеск вдохновения, мастер создает множество картин, контролируя разумом восторженно-чувственное восприятие природы. Он не стремится, как раньше, передать только впечатление от увиденного. Теперь для художника важно изобразить сущность явлений и предметов и собственные, связанные с ними переживания. Парижский опыт помогает ему выработать новую цветовую гамму, имеющую эмоциональное и символическое звучание. Ван Гог использует четкие контуры, упрощающие форму, динамичные мазки, создающие нужный ритм, и пастозную фактуру, передающую весомость и значительность окружающего мира.

Вершиной живописного мастерства Ван Гога принято считать именно те работы, которые были написаны им после переезда в Арль. Огромная, ни с чем не сравнимая жажда творчества, стремление к совершенству и не покидающий живописца страх перед таинственными и темными силами природы воплотились и в ярких пейзажах («Цветущая слива», 1887; «Жатва. Долина Лакро», 1888), и в композициях, напоминающих фантастические сны («Ночное кафе», 1888). Эти картины наполнены импрессионистическим желанием видеть неуловимую и изменчивую жизнь природы. В видах Роны («Мост Ланглуа», 1888), серии марин, написанных в селении Сент-Мари-сюр-мер неподалеку от Арля («Море в Сент-Мари», 1888), пространство (согласно импрессионистическим законам) передано фрагментарно. Наличие больших зон зеленого



В. Ван Гог. Ночное кафе в Арле.
1888 г.

и синего цвета и графичность мазка сближают живопись Ван Гога этого периода с искусством японской гравюры.

Главным в пейзажах Ван Гога, выполненных преимущественно в желтых тонах, является солнце. Его краски наполняют зрелые колосья хлеба и подсолнухи, ставшие для художника символом дневного светила («Подсолнухи», 1888; «Сеятель», 1888; «Желтый дом», 1888; «Жнец», 1889). Характерные для прежнего творчества Ван Гога образы крестьян теперь приобретают в его картинах обобщающий характер, олицетворяя созидательное начало мира. Именно с человеком из народа связывает художник свою веру в будущее.

Работая в жанре портрета, живописец делает акцент на внутренней жизни портретируемых. Он изображает свои модели на фоне, лишенном конкретного антуража. Даже в самых драматичных композициях этого жанра присутствует светлое чувство, ощущение радости и красоты жизни, передаваемое художником через сочетание ярких красок и причудливой орнаментальности форм. Таковы автопортреты и изображения простых людей, близких друзей Ван Гога («Арлезианка. Госпожа Жину», 1888; «Почтальон Рулен», 1888).

Художник оживляет не только природу, но и многие предметы. Они тоже наделены способностью чувствовать и выражать ощущения своих владельцев. Таковы уже упомянутое полотно «Ночное кафе» и картина «Спальная художника» (1888), где детали интерьера внушают зрителю мысли о покое и отдыхе.

В Арле Ван Гог попытался воплотить в реальность свою мечту об учреждении ассоциации художников, которая могла бы противостоять хаосу цивилизации, но его попытка не удалась. Крах надежд, возлагаемых на это предприятие, способствовал физическому и духовному надлому, приведшему к обострению психического заболевания. В мае 1889 г. Ван Гог попал в лечебницу для душевнобольных в Арле, откуда через некоторое время был переведен в Сен-Реми, а потом в Овер-сюр-Уаз, где в промежутках между приступами продолжал заниматься творчеством, используя в качестве образца для написания картин репродукции полотен известных мастеров. Эти работы — не копии, а самобытные произведения, переосмысленные и написанные в оригинальной манере художника.

Так, по рисунку Г. Доре Ван Гогом было создано полотно «Прогулка заключенных» (1890), в котором отразилось состояние больного художника: покорность и обреченность. Однако, несмотр-

ря на гнетущую атмосферу, именно здесь, в лечебнице, Ван Гог создал поистине космические по своей значимости полотна, наполненные любовью и интересом к земной и воздушной стихиям. В «Звездной ночи» (1889) устремленные в небо кипарисы кажутся похожими на языки огромного костра. Над ними звезды – светящиеся шары, напоминающие солнце. Этот мотив источника света встречается во многих произведениях Ван Гога, и самое раннее из них – «Едоки картофеля».

Безусловно, живопись была для художника спасением от учащавшихся приступов болезни. Он самозабвенно работает над рисунками, изображающими сцены труда и быта крестьян, копирует цикл Ж. Ф. Милле «Времена года». В то же время многие из этих работ вызывают чувство глубокого трагизма и безысходности, что, впрочем, свойственно не всем последним произведениям. Есть и такие холсты, которые были написаны в момент душевного просветления и спокойствия («Куст», 1889; «Доктор Рей», 1889).

Последние два месяца Ван Гог живет в маленькой деревушке под Парижем, где создает различные по эмоциональному настрою картины: чистый и свежий, проникнутый чувством восхищения красотой природы «Пейзаж в Овере после дождя» (1890), трагичный портрет доктора Гаше (1890) и полное мрачных предчувствий полотно «Стая ворон в пшеничном поле».



В. Ван Гог. Автопортрет
с перевязанным ухом. 1889 г.



В. Ван Гог. Доктор Гаше.
1890 г.

Закончив работу над последней картиной, измученный приступом депрессии, 29 июля 1890 г. Ван Гог закончил жизнь самоубийством, выстрелив в себя из револьвера.

Поль Гоген

Поль Гоген, французский живописец, скульптор, график, родился в 1848 г. в Париже. Его отец, журналист, умер, когда Гоген был маленьким, поэтому он воспитывался в семье матери, относящейся к влиятельному перуанскому роду. Экзотика природы, пестрота национальных одежд, многоцветье местного колорита и беззаботная жизнь в поместье родного дяди — дона де Тристана в Лиме — были подобны раю, поиском которого Гоген занимался всю оставшуюся жизнь.

Образование Гоген получил во Франции, в Орлеане, где с 1855 г. учился в школе, мечтая бежать и стать моряком. Позднее, в 1865 г., его мечта осуществляется, и вплоть до 1871 г. будущий художник плавал на морских судах, курсирующих между Европой и Южной Америкой. В 1871 г. он начал работать в банке и женился. Через некоторое время он стал главой многочисленной семьи, в которой росло пятеро детей. В этот период Гоген увлекается коллекционированием картин. Заинтересовавшись импрессионизмом, пробует писать сам, показывая работы на выставках, устраиваемых художниками-импрессионистами.

Положительные отклики критиков и непреодолимое стремление выразиться в творчестве приводят к тому, что в 1883 г. Гоген оставляет работу в банке и целиком отдается себя живописи. При этом он работает настолько плодотворно, что невольно создается впечатление, будто он стремится наверстать упущенное время. Но если раннее творчество было несколько подражательным, то уже

в скором времени он начал создавать яркие и оригинальные произведения, становясь одним из ведущих художников постимпрессионизма.

Если для импрессионистов источником вдохновения было наблюдение, то для постимп-



П. Гоген. Ночное кафе в Арле.
1888 г.

рессионистов важной стала идея, ради воплощения которой они шли на сознательное искажение натуры. Такие качества, как одаренность, огромный творческий потенциал, независимость суждений и властность, сразу определили в Гогене лидера, вокруг которого образовалась группа молодых художников, стремящихся так же, как и он, привнести в живопись новые идеи и принципы. В конце 1880-х гг. они все вместе работают в деревеньке Понт-Авен в Бретани, полагая, что жизнь среди простого народа сможет помочь им познать доселе неизвестные, но в то же время вечные истины бытия. Это объединение получило название понт-авенской школы.

В апреле 1887 г., для того чтобы прокормить свою большую семью, Гоген вынужден был уехать на заработки на Мартинику. Вскоре он нанялся простым рабочим на строительство Панамского канала. Заболев болотной лихорадкой, художник с трудом добрался до Антильских островов, где пробыл несколько месяцев. Вернувшись во Францию, он уже окончательно отошел от импрессионизма и вместе со своими единомышленниками занялся созданием особого стиля, получившего название «клуазонизм».

Стремясь к выразительности, художники понт-авенской группы обобщали и упрощали формы, наносили на холст широкий темный контур, заполняя внутреннее пространство ярким цветом. Этот прием пришел в живопись из прикладного искусства — перегородчатой эмали («клуазонизм» — от французского *cloison* — перегородка). В такой манере выполнена картина «Видение после проповеди» (1888). Внешний облик для мастера не столь важен, он всего лишь оболочка, прикрывающая сокровенный смысл явления, а задача художника, по Гогену, состоит в том, чтобы разгадать этот смысл.

Творческие принципы Гогена способствовали сближению с символистами, хотя в его искусстве это несколько иной, цветовой символизм, получивший название «синтетизм». Ярким примером подобной живописи стала картина «Желтый Христос» (1889).

Все это время работы художника остаются невостребованными и покупаются только несколькими ценителями, что отнюдь не улучшает его материального положения.

После провала выставки импрессионистов и синтетиков в кафе «Вольпини» в 1889 г., организаторами которой были Гоген и его единомышленники, художник отправляется на острова Океании с надеждой воплотить здесь свою мечту о золотом веке, о безмя-

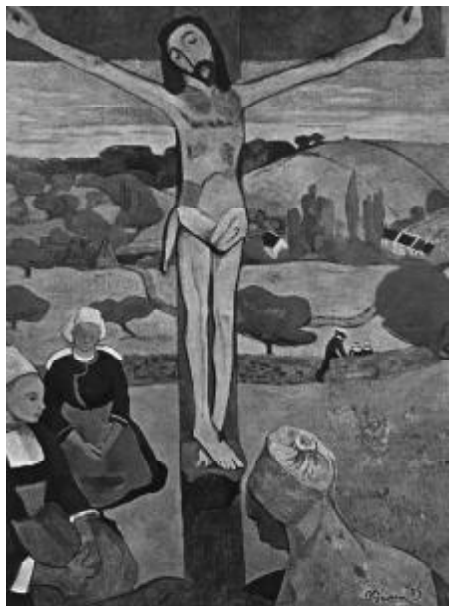
тежной жизни в гармонии с природой. К сожалению, этой мечте не суждено было сбыться, но все же мировое искусство обогатилось прекраснейшими картинами, отличающимися звучностью красок.

Время, проведенное на Таити (1891–1893 и 1895–1901) и острове Доминик (1901–1903), стало самым плодотворным для художника. Он с большим мастерством пишет смуглых красавиц среди пышной тропической зелени или на фоне раскаленного песка, розоватый тон которого выгодно оттеняет их золотистые тела («А ты ревнуешь?», 1892; «Таитянская девушка с плодом манго», 1892; «Две таитянские женщины», 1892). Картины, созданные на Таити, отличаются большой яркостью, праздничностью, многоцветьем, подчас напоминая панно. Наиболее показательны в этом отношении работы «Под пандановыми деревьями» (1891), «Чудесный источник» («Сладкие грезы», 1894), в которых отражены легенды маори. В этих произведениях нищий художник воплотил мечту об идеальном и прекрасном мире.

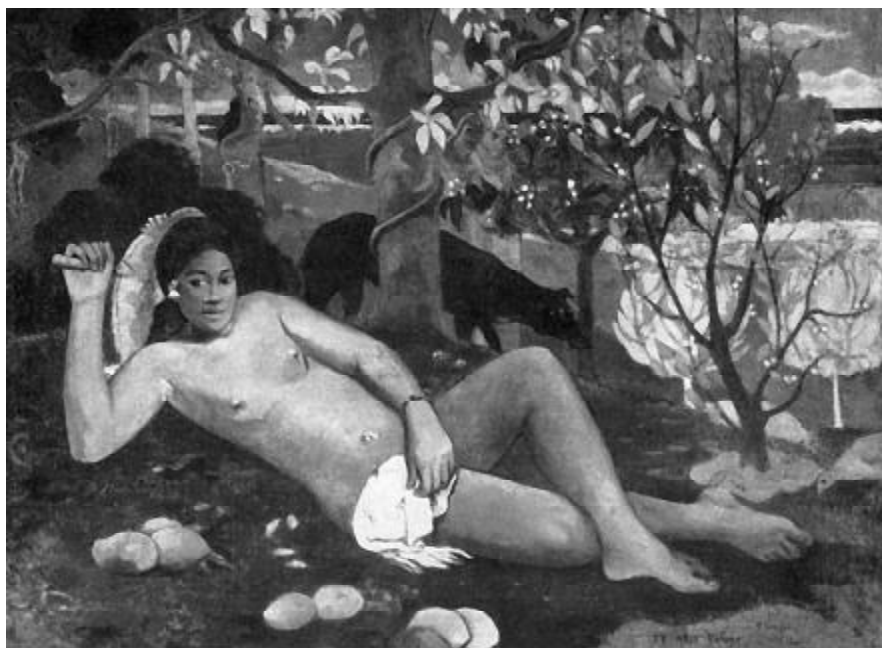
Помимо живописи, на Таити Гоген занимается резьбой по дереву, создавая рельефы и круглую скульптуру с характерной для островной пластики стилизацией под примитив.

Используя мощную энергию цветowych пятен (преимущественно желтых, лиловых, зеленых и красных), Гогену удалось проложить дорогу искусству, цель которого не изобразить увиденное, а выразить его. Именно на Таити художником, ведущим полуголодное существование, были созданы лучшие произведения: «Королева красоты» (1896), «Жена короля» (1896), «Никогда» (1897), «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» (1897). В это же время им была написана автобиографическая книга «Ноа-Ноа».

Хотя Гоген надеялся обрести на островах потерянный



П. Гоген. Желтый Христос.
1889 г.



П. Гоген. Жена короля. 1896 г.

рай, его и здесь ждало разочарование, болезни и нищета. В 1901 г., оставив Таити, художник переехал на Маркизские острова. Остров Антуана стал его последним пристанищем: в 1903 г. Поль Гоген умер.

Стиль модерн

В конце XIX в. в искусстве появляется новый стиль, приверженцы которого пытаются отойти от историзма и эклектизма современного искусства. Этот стиль получил название модерн (от латинского *modernus* – новейший, современный).

Ярче всего модерн проявился в архитектуре, книжном оформлении, искусстве плаката. Затронул он также скульптуру и живопись.

Впервые новый стиль заявил о себе в Англии. В других западноевропейских странах модерн сформировался в 1880-х гг. Во Франции он носил название «ар нуво», в Германии – «югендстиль», в Австрии – «сецессион», в Италии – «либерти», в Испании – «модерниسم», в Польше – «сецесия».

Появление подобного искусства во многом предопределило творчество У. Морриса, Дж. Рёскина, прерафаэлитов и английских графиков У. Блейка и У. Крейна.

Живопись модерна характеризуется внешней декоративностью, стилизацией, плоскостной орнаментальностью. Нередко художники в своих произведениях использовали растительные мотивы. Стебли, листья и цветы как будто увядших экзотических растений сплетались в причудливый узор, в котором иногда появлялись фигуры женщин или фантастических существ. Плавные контурные линии, вытянутые фигуры, соединяющиеся цветковые плоскости (нередко монохромные) делали изображение очень эффектным. Благодаря таким качествам живописный язык модерна нередко использовали символисты для воплощения своих идей и образов.

С искусством модерна связаны имена таких известных художников, как П. Гоген, П. Боннар, М. Дени, Э. Вюйар, П. Серюзье во Франции, Э. Мунк в Норвегии, Ф. Ходлер в Швейцарии, Г. Климт в Австрии, Ф. фон Штук в Германии.

Ярким представителем модерна в книжной графике был О. Бёрдсли.

Обри Бёрдсли

Обри Винсент Бёрдсли родился в 1872 г. в состоятельной английской семье. В 1891 г. он поступил в Вестминстерскую художественную школу Ф. Броуна. В свободное от занятий время молодой художник отправлялся в лондонские музеи и галереи. Большое впечатление на него произвело искусство А. Дюрера, Микеланджело, С. Боттичелли. Особое восхищение Бёрдсли вызывали гравюры А. Мантеньи, с которых он делал копии.

Значительное влияние на формирование художественного стиля Бёрдсли оказало искусство японской гравюры, творчество французских живописцев XVIII в. и произведения прерафаэлитов Э. Бёрн-Джонса. Немного позднее его внимание привлекло творчество К. Лоррена, А. Ватто, П. Прюдона, Ж. Калло и Г. Моро.

В конце 1891 г. к Бёрдсли пришла настоящая известность. Самой крупной работой этого периода стала серия иллюстраций к «Сказаниям о короле Артуре» Джона Дента. В том же году художник познакомился с Э. Бёрн-Джонсом, искусством которого всегда восхищался.

С 1893 г. Бёрдсли работает над иллюстрациями для журналов, часть которых издается под его руководством («Желтая кни-

га», 1894–1895, совместно с Х. Харлендом; «Савой», 1896, совместно с А. Саймонсом), а также создает рисунки для книг (иллюстрации к «Смерти Артура» Т. Мэлори, 1893–1894; к «Саломее» О. Уайльда, 1894; к рассказам Э. По; к «Похищению локона» А. Пуопа, 1896; эскиз для обложки и заставка к роману «Сцены парижской жизни» О. Бальзака, 1897; иллюстрации к «Вольпоне» Б. Джонсона, 1897). В этих немного легкомысленных и изящных работах заметно влияние французской гравюры XVIII в.

Вместе с популярностью к Бёрдсли приходит материальное благополучие. Но это не спасает его от тяжелой болезни – туберкулеза, который с детства мучает художника. Отсюда и глубокий трагизм, пронизывающий иллюстрации Бёрдсли к «Падению дома Эшер» Эдгара По.

Эротические рисунки Бёрдсли к «Правдивой истории Лукиана» вызывают негодование со стороны официальных кругов. Эти иллюстрации в 1895 г. и стали причиной ухода художника из «Желтой книги».

В 1896 г. Бёрдсли едет лечиться на курорт в Ипсом. В этом же году он создает очень остроумные и эротичные иллюстрации



О. Бёрдсли. Обложка к журналу «Савой». 1896 г.



О. Бёрдсли. Туалет. Иллюстрация к поэме А. Пуопа «Похищение локона». 1896 г.

к «Лисистрате» Аристофана, а также к сатире Ювенала. Через два года умирающий художник будет умолять издателя уничтожить фривольные рисунки, но, к счастью, последний не выполнил просьбы и сохранил для нас замечательные творения английского графика.

В ряде произведений Бёрдсли заметен интерес к религиозным и мистическим сюжетам. Увлечение оккультными науками отразилось в рисунке, названном автором «О Неофите, или Как он был посвящен в черную магию демоном Асомуэлем» (1893). Имя демону, олицетворяющему бессонницу, придумал сам Бёрдсли.

Не менее загадочным кажется рисунок «Поцелуй Иуды» (1893), свидетельствующий об интересе художника к духовному, внутреннему миру человека. Эти же мотивы присутствуют и в других произведениях Бёрдсли.

Обри Бёрдсли, проживший очень короткую жизнь (он умер в 1898 г.), оставил глубокий след в европейском искусстве. Утонченные и хрупкие, но в то же время ироничные и живые рисунки английского графика оказали большое влияние на мастеров последующих поколений.

Густав Климт

Густав Климт, австрийский живописец, график и декоратор, крупный представитель венского модерна, родился в 1862 г. в Вене.

В 1876–1883 гг. Климт учился в венской Школе художественных ремесел у живописца Ф. Лауфбергера. Первые его картины – это исторические композиции, отразившие влияние академического искусства.

Вместе с Х. Макартом Климт занимался монументальными декорациями. Среди подобных работ – живописное панно лестницы Музея истории искусства в Вене (1891). Эта работа, как и аллегорические композиции 1890-х гг. («Любовь», 1895), напоминает живопись художников-символистов Я. Тооропа и Ф. Кнопфа.

Большую роль в развитии венского модерна (югендстиля) сыграл «Сецессион» – объединение художников и архитекторов, отвергавших традиции академического искусства. В 1897 г. Климт стал президентом «Сецессиона». В начале 1900-х гг. художник, исполняя заказ Министерства культуры, создал три монументальных панно для актового зала Венского университета («Философия», 1900; «Медицина», 1901; «Юриспруденция», 1903). К сожалению, в годы Второй мировой войны все три панно были уничтожены. В этих произведениях ярко проявились черты модерна: ассиметричное композиционное построение, причудливые, напоминающие сложный орнамент

переплетения обнаженных человеческих тел. Явная эротичность этих работ Климта, а также пессимистический дух, пронизывающий их, стали причиной отказа от пано профессоры университета.

Зрелым художником со сложившейся манерой письма Климт предстает в «Бетховенском фризе» (1902), вошедшем в монументальный ансамбль здания «Сецессиона». В этом произведении выразилась попытка мастера с помощью живописно-аллегорических образов интерпретировать Девятую симфонию Бетховена. Ритм вытянутых фигур «Бетховенского фриза» напоминает изменяющийся темп музыкального произведения. Одежду людей, изображенных в росписях, а также фон покрывают причудливые орнаментальные линии и сверкающие золотом и серебром краски. В таком же стиле выполнена и мозаика обеденного зала во дворце Стокле в Брюсселе, созданная Климтом в 1911 г.

Картинам, написанным Климтом в 1900-х гг., свойственно сочетание объемной моделировки фигур людей с плоскостной орнаментальностью. Художник покрывает части обнаженного человеческого тела яркой мозаикой и золотыми узорами. Лица и тела как будто проступают сквозь спирали, геометрические фигуры, причудливые цветы и стебли экзотических растений. В такой манере исполнены картины «Юдифь» (1901), «Поцелуй» (1907–1908), «Три возраста» (1908), «Саломея» (1909).



Г. Климт. Юдифь. 1901 г.



Г. Климт. Три возраста. 1908 г.

В 1910-х гг. живопись Климта несколько меняется: исчезает обилие золота, в образах появляется экспрессия. Таковы символические композиции «Девушка» (1913), «Невеста» (1917–1918).

В стиле модерн исполнены и пейзажи Климта («Поле маков», 1907; «Дворец у воды», 1908; «Аллея в парке», 1912).

Умер Густав Климт в 1918 г. в Вене.

В стиле модерн работал также немецкий художник М. Клингер.

Макс Клингер

Немецкий живописец, график, скульптор Макс Клингер родился в Лейпциге в 1857 г. Учился в лейпцигской Школе искусств у известного мастера Ф. Брауэра. В 1874–1875 гг. он продолжил обучение в Карлсруэ в Академии художеств у К. Гуссова, а в 1876 г. начал посещать берлинскую Академию. Жил и работал в Лейпциге в Берлине. В 1879 г. посетил Карлсбад, Мюнхен, Брюссель, где занимался в мастерской Э. Х. Ваутерса.

С 1881 г. художник жил в Берлине, а с 1883 г. — в окрестностях немецкой столицы на вилле «Альберс». В 1867 г. Клингер вместе с А. Бёклином посетил Париж, а в 1886–1889 гг. — Италию. В 1892 г. он стал одним из основателей «Общества берлинских художников», а позднее вошел в мюнхенский «Сецессион». С 1897 г. Клингер — профессор графики лейпцигской Академии художеств.

Ранние работы художника отмечены влиянием академической живописи. В эти годы (конец 1870-х) он пишет картины на античные и исторические сюжеты («Падение у стены», 1878; «Смерть Цезаря», 1879).

В 1880-е гг. Клингер начал создавать произведения с символическим содержанием. С этого времени в его живописи преобладают аллегорические или фантастические образы («Морской бог в волне прибоя», 1884–1885). Его картины напоминают полотна Г. фон Маре, А. Бёклина, А. Фейербаха. О близости с искусством Фейербаха говорит, например, такая картина Клингера, как «Миссия», выполненная в 1880 г. Художник натуралистично и несколько театрально изобразил на своем полотне сидящую у моря обнаженную женщину, рядом с которой стоят ворон и цапля.

В форме удлиненного панно (что очень характерно для живописи символистов) выполнены пейзажи Клингера «Вечер» (1882), «Горное ущелье» (1884), «Летний пейзаж» (1884–1885).

Живописца всегда интересовала тема скоротечности земной жизни и неотвратимости смерти. Подобные мотивы нередко увлека-

ли не только современных ему художников, но и мастеров прошлых эпох. В духе искусства Возрождения написаны картины «Надгробный плач» (1890), «Распятие» (1890). Легенда о золотом веке — времени, когда все люди были счастливы и жили в гармонии с природой, — нашла свое отражение в таких работах Клингера, как «Голубой час» (1890), «Источник» (1891–1892), триптих «Воспоминание о Париже» (1908). Эти полотна показывают зрителю фигуры прекрасных юношей и девушек, олицетворяющих давно ушедшие времена. Нижнюю часть триптиха «Воспоминание о Париже» художник украсил скульптурным орнаментом, выразив таким образом свойственную эстетике символизма идею объединения различных видов искусств.

Большой интерес представляет еще один триптих Клингера — «Христос на Олимпе» (1897). Художник помещает героев христианской истории в античную эпоху, ставя во главу угла Божественное начало. Это произведение свидетельствует об изменении живописных приемов автора: теперь главную роль в создании картины играет контур и цветовые пятна, с помощью которых Клингер моделирует объемы.

Искания в области новых художественных средств отразились и в скульптурных работах Клингера, в которых мастер сочетает



М. Клингер. Суд Париса. 1887 г.

разные породы мрамора с золотом, слоновой костью; покрывает скульптуры краской («Саломея», 1893; «Бетховен», 1902).

Значительное место в творчестве Клингера занимают графические работы: афиши для выставок «Сецессиона» и прекрасные гравюры (серия «Перчатка», 1881).

Умер художник в 1920 г. Его творчество сыграло большую роль в развитии искусства модерна.

Как уже говорилось выше, модерн был тесно связан с символизмом. Многие художники, работавшие в стиле модерн, на разных этапах своего творчества увлекались идеями символизма.

Символизм

Символизм — идеалистическое литературно-художественное направление в искусстве второй половины XIX в. Сам термин «символизм» идет от греческого слова *symbolon* — знак. В этом необычном искусстве выразилось разочарование части европейской интеллигенции в современной действительности, страх перед миром шагающей вперед науки и техники, где нет места духовным идеалам ушедших эпох. Эти настроения вылились в полную пессимизма и ностальгических обращений к прошлому живопись художников-символистов.

Идеи и принципы символизма были провозглашены французским поэтом Шарлем Бодлером, считавшим, что реальность в искусстве должна выражаться посредством символов. По теории Бодлера художественные средства (краски, линии и т. п.), применяемые живописцами, — условные знаки, с помощью которых мастер может передать свои мысли, чувства и настроения. Символизм в изобразительном искусстве опирался на литературный и живописный романтизм (особенно немецкий с его страстью ко всему таинственному и мистическому).

Художественные средства символисты заимствовали из официального, академического искусства (строгость композиционного построения, четкость линий) или модерна (плоскостная композиция, декоративность, изощренность контуров, вытянутость фигур).

Близка символизму мечтательная живопись романтиков Ф. О. Рунге и К. Д. Фридриха, искусство прерафаэлитов, графика О. Бёрдсли.

Символизм во Франции, очень разнообразный по формам выражения, представлен в утонченных произведениях Г. Моро,

в мистической живописи и графике О. Редона, в гармоничных и спокойных композициях П. Пюви де Шаванна, в пронизанных чувствами любви и дружбы работах Э. Каррьера.

Крупнейшими художниками-символистами были: в Германии – М. Клингера, в Швейцарии – А. Бёклин и Ф. Ходлер, в Бельгии – Дж. Энсор, в Голландии – Я. Тоороп.

Гюстав Моро

Французский художник Гюстав Моро родился в 1826 г. В его раннем творчестве заметно влияние таких художников, как Т. Шассерио, Ж. О. Д. Энгра, Э. Делакруа. В 1857–1859 гг. художник посетил Италию, где большое впечатление на него произвело искусство мастеров болонской школы. Моро подолгу копировал произведения итальянских художников, что не могло в какой-то мере не отразиться на его стиле. В то же время яркий колорит картин Моро, глубокий драматизм и живость образов идут от искусства Т. Шассерио и Э. Делакруа, а изысканность линий и ясность композиционного строя – от живописи Ж. О. Д. Энгра.

Моро использовал для своих картин мифологические и библейские сюжеты (акварель «Ночь»; «Гесиод и Муза», 1891). Нередко в его живописи появляются необычные образы, навеянные античными легендами или восточными сказаниями («Химеры», 1884).

С начала 1850-х гг. Моро постоянно выставляет картины в Салоне, но популярность приходит к нему лишь в 1860-е гг., после возвращения из Италии. Публика была в восторге от показанных в Салоне в 1864 и 1865 гг. композиций Моро «Эдип и Сфинкс», «Юноша и смерть» и «Язон и Медея».

«Эдип и Сфинкс» – одна из самых интересных работ Моро. Сюжет для картины художник заимствовал у Энгра, написавшего полотно с таким же названием. В то же время Моро трактует эту тему несколько по-иному. Если в произведении Энгра зритель видит полную динамики борьбу человека с фантастическим чудовищем, то в композиции Моро герой как будто сливается со Сфинксом в любовном объятии. Истолковать это произведение можно по-разному. Возможно, при создании картины художник хотел показать борьбу человека с собственными темными инстинктами или попытаться разгадать какую-то загадку природы. А может быть, ее центральная мысль – это неотвратимость смерти, которой не могут противостоять ни слава, ни власть, ни богатство. Ну и конечно же, в композиции Моро нашла отражение тема борьбы добра и зла,

которое олицетворяет женщина-сфинкс, лицо которой привлекает взгляд зрителя своей порочной красотой. Позднее эта идея в творчестве художников-экспрессионистов будет воплощена в образе роковой женщины.

Во второй половине 1870-х гг. живопись Моро становится несколько иной. Теперь его художественная манера более свободна, чем прежде. Композиционный строй усложняется, а цветовая гамма насыщается новыми оттенками. К мифологическим персонажам в картинах присоединяются образы, созданные фантазией художника.

Работы Моро этого периода отличаются тщательной проработкой деталей, богатством и звучностью колорита. Так же красочны и акварели, выразительность которых подчеркивается эффектами света и тени («Мертвый поэт и Кентавр»). Герои произведений Моро неподвижны и молчаливы, кажется, что они спят или погружены в транс. Персонажи картин не живут своей жизнью, они лишь дополняют таинственный и странный пейзаж, похожий на яркое декоративное панно, узоры для которого художник брал из журналов, книг и альбомов по орнаментальному искусству.

В таком ключе исполнена и известная картина Моро «Единороги» (ок. 1885), написанная по мотивам шпалеры 15 столетия. Глядя на это полотно, зритель наблюдает как будто растворяющиеся в пейзажном фоне фигуры женщин и необычных животных. Природа, окружающая людей и единорогов, — это красочный, изысканный орнамент, при создании которого Моро использовал иллюстрации из ежегодного издания «Magasin pittoresque» и двухтомника «Неизданные французские памятники».

Так же фантастичен и подводный мир морских растений и животных в картине «Галатей» (1880), изображающей чувственно-красивую женщину-нереиду в глубинах моря.

Палитра художника богата разнообразными оттенками. Нередко мерцающие краски его композиций вызывают чувство тревоги, необъяснимого беспокойства. Такое ощущение создает сияющая золотом цветовая гамма картины «Танец Саломеи» (1876).

Иногда Моро использует в одной картине мотивы из разных мифологических контекстов. Например, в композиции «Орфей» (1865) он изобразил юную фракийскую девушку, печально глядящую на лиру с мертвой головой Орфея. Фантазия художника помещает героев в самые разные ситуации: его прекрасная Елена печально

стоит над развалинами Трои или парит над миром мертвых и живых.

Среди работ Моро несколько картин, посвященных танцующей Саломее. В полотне «Явление» (ок. 1875) перед кружащейся в танце девушкой появляется отрубленная голова Иоанна Крестителя. Яркое сияние, исходящее от нее, символизирует конечное торжество добра и справедливости. Древний миф и фантазия автора переплетаются во многих произведениях Моро («Пери», 1865).

Одним из самых значительных произведений Моро стала большая композиция «Юпитер и Семела» (1894–1895). В основу картины положен древнеримский миф. Ревнивая жена Юпитера, Юнона, уговорила Семелу, ожидавшую от него ребенка, попросить бога показаться ей в своем настоящем обличье. Юпитеру, поклявшемуся ранее выполнить любое желание Семелы, пришлось исполнить просьбу своей возлюбленной. Он появился перед ней, сверкая молниями, убившими Семелу. Перед смертью она родила ребенка, ставшего богом виноделия Бахусом (у греков – Дионис).

В своей картине Моро придает античному мифу мистическое звучание, изобразив под тронем Юпитера, скорбящего над телом возлюбленной, страшных чудовищ, символизирующих ночной мрак. У подножия трона сидит печальный Фавн (в греческой мифологии – Пан), воплощающий мощь земли, а также мрачные фигуры, олицетворяющие Страдание и Смерть.

Произведения Моро многозначны и недосказанны, кажется, что в них присутствует какая-то тайна, которую автор скрыл от зрителя. Фантазия художника, рождающая странные фигуры, сливающиеся с декоративным орнаментом фона, делает его композиции мрачными и пугающими.

Перед созданием своих живописных композиций Моро почти всегда делал карандашные наброски, зарисовки, масляные или акварельные



Г. Моро. Орфей. 1865 г.



Г. Моро. Мертвый поэт и Кентавр.
Ок. 1875 г.

эскизы. Его акварели, изображающие мрачные замки, величественные скалы, экзотические цветы и растения, поражают свободой исполнения, живостью и звучностью красок.

Акварель занимала важное место в творчестве Моро. Художник использовал ее не только для предварительных набросков, но и для законченных, больших композиций. В этих произведениях ему удавалось передать блеск драгоценностей, фактуру тканей, самые тонкие световые и цветовые рефлексы. Фигуры на акварелях кажутся удивительно воздушными и невесомыми, пейзажи — радужными и сияющими.

В последние годы жизни художник полностью погрузился в мир фантазии. Он редко выходил из дома и занимался

тем, что по многу раз переписывал свои работы, вводя в уже законченные композиции новые детали и образы.

Умер Моро в 1898 г. Его искусство оказало большое влияние на французских художников. Из мастерской Моро вышли символист О. Редон, фовисты А. Матисс и А. Марке. Таинственными картинами и акварелями Моро восхищались художники-сюрреалисты.

Пьер Пюви де Шаванн

Французский художник Пьер Пюви де Шаванн родился в 1824 г. в Лионе в обеспеченной семье горного инженера. Как и его отец, Пюви де Шаванн собирался посвятить свою жизнь естественным наукам. Поездки в Италию в 1847 и 1848 гг. круто изменили его жизнь. Вернувшись на родину, Пюви де Шаванн увлекся живописью. Он учился сначала у А. Шеффера, затем — у Э. Делакруа, а позднее у Т. Кутюра и Т. Шассерио.

Хотя в 1850 г. Пюви де Шаванн выставил свои картины в Салоне, позднее, вплоть до 1859 г., жюри Салона отказывалось принимать его работы.

В 1854 г. Пюви де Шаванн расписывал стены дома своего брата («Времена года», «Возвращение блудного сына»). В 1861 г. он получил в Салоне медаль за монументальные композиции «Война» и «Мир», которые принесли художнику известность.

Большой интерес представляют две картины, созданные Пюви де Шаванном в годы франко-прусской войны – «Воздушный шар» (1870) и «Почтовый голубь» (1871). В основу произведений были положены реальные события: в то время голуби и воздушные шары были единственным средством связи осажденного Парижа с внешним миром. Несмотря на реальность сюжета, художник создает явно аллегорические произведения. В обеих картинах центральное место занимает фигура женщины в черном платье. Соотечественники увидели в этом образе олицетворение Парижа, сопротивляющегося прусским захватчикам, символом которых стал орел, угрожающий маленькому голубю в композиции «Почтовый голубь».

Символична и луврская картина «Надежда», написанная Пюви де Шаванном в 1871 г. Годом позднее художник выполнил второй вариант этого произведения, ныне хранящийся в галерее Уолтерса в Балтиморе. На полотне изображена юная девушка, сидящая на камнях. В ее руке – оливковая ветвь – символ мира. Пейзаж за спиной девушки уныл и мрачен. Ее окружают развалины и могильные памятники, среди которых кое-где пробиваются скромные цветы, возвещающие приближение весны и возрождение новой жизни. Эта сентиментальная композиция была с интересом встречена соотечественниками художника, которые увидели в ней надежду на будущее процветание их родины.

Как и другие художники-символисты, Пюви де Шаванн обращается к мотиву смерти. Ярким примером этого стала картина «Девушки и смерть» («Жнец»), написанная в 1872 г. На полотне изображена стайка веселых девушек, собирающих цветы или танцующих. И лишь одна из них



П. Пюви де Шаванн. Почтовый голубь. 1871 г.



П. Пюви де Шаванн. Надежда. 1872 г.

печальна, словно увидела притаившуюся в скошенной траве Смерть с косой. Картину пронизывает мысль о скоротечности земного бытия и недолговечности счастья.

Важное место в творчестве Пюви де Шаванна занимают монументальные работы. В 1869 г. он пишет две композиции для дворца Лоншан в Марселе — «Марсель — врата на Восток» и «Массилия — греческая колония».

В 1870-е гг. художник создает монументальное полотно на исторический сюжет для ратуши в Пуатье и цикл картин для парижского Пантеона, представляющих эпизоды из жизнеописания Св. Женевиевы. В этих работах Пюви де Шаванн использует традиции фресковой живописи Раннего Возрождения. Эти произведения мастера отличаются ясностью форм и гармоничностью цветовой гаммы. Тональность своих работ художник старается соотнести с цветом стены, на которой они будут располагаться его картины. Композиционный строй этих панно он также подчиняет плоскости стены.

Стремясь передать в своей живописи гармонию окружающего мира, Пюви де Шаванн обращается к искусству античности. Человеческие фигуры на картинах статичны, они как будто погружены в собственные мысли и сливаются с природой в единое целое. Ярким примером этого является декоративная композиция «Видение античности. Символ формы» (ок. 1887–1890). Художник обращается к золотому веку человечества, той эпохе, когда люди жили в согласии друг с другом и окружающим их миром животных и растений. Золотой век — это удивительно прекрасное царство разума, добра и справедливости. В нем нет места злобе, жестокости, отрицательным эмоциям. Ощущение покоя и тишины передают в картине выдержанная в спокойных и светлых оттенках цветовая гамма, величественный пейзаж, совершенные фигуры людей. В «Видении античности» нет никакого действия: герои кажутся неподвижными, они любуются красотой природы или мечтают.

В такой же манере исполнено декоративное панно «Священная роща, возлюбленная искусствами и музами» (1884–1889), пред-

назначенное для лионского Дворца искусств. Основная мысль этой композиции — неразрывная связь наук и искусств. Центральное место в картине занимают аллегорические фигуры, олицетворяющие Живопись, Архитектуру, Скульптуру. Рядом стоят музы — Полигимния, Клио, Каллиопа. Недалеко от них, на берегу — Таллия и Терпсихора, кружащаяся в танце. В воздухе застыли Эвтерпа и Эрато. Погружены в собственные мысли Мельпомена и Урания, сидящие у озера. Все в картине кажется застывшим: в Священной роще нет действия, отсутствует и время. Неподвижны не только музы, но и природа, окружающая их. Спокойна гладкая поверхность озера, не шелохнется ни один листочек на дереве. Все погружено в тишину: искусство и наука не терпят суеты и шума. Музы и лицом и фигурой похожи одна на другую (вероятно, Пюви де Шаванн писал их с одной модели).

В таком же ключе написаны и другие монументальные композиции художника (декоративные росписи для ратуши в Париже и панно для Публичной библиотеки в Бостоне).

Тема союза наук и искусств была продолжена в панно, получившем название «Между искусством и природой» (1888–1891), предназначенном для музея в Руане. Создавая картину, художник отказался от стилизации античности, свойственной «Священной роще». На полотне изображены одетые в современные одежды люди, занимающиеся живописью, археологическими раскопками, изготовлением керамики, или просто любующиеся природой, в которой зритель может узнать реальный французский пейзаж — холм Босенкур, с которого открывается прекрасный вид на Сену.

Интересно полотно Пюви де Шаванна «Бедный рыбак» (1881), вызвавшее множество споров среди современников художника. Герои картины кажутся разобщенными, как будто ничто не связывает их. Худой рыбак погружен в свои мрачные мысли, его дочь беззаботно собирает цветы на берегу, а крошечный ребенок, одинокий и беспомощный, лежит среди прибрежной травы. Печалью и одиночеством веет от унылого пейзажа: пустынного берега и гладкой речной поверхности. Ландшафт играет в полотне значительную роль — если поза рыбака сдержанно передает его эмоции, то картина природы полностью раскрывает владеющие человеком чувства и тягостные мысли.

Нередко живопись Пюви де Шаванна кажется непонятной и загадочной. Такова его известная картина «Девушки у моря» (1879). Образам девушек, расположившихся на берегу моря, свойственна



П. Пюви де Шаванн. Девушки у моря. 1879 г.

многозначность: зрители и искусствоведы гадают, кого же изобразил художник — своих современниц, купающихся в море, прекрасных греческих богинь или морских сирен, заманивающих сладкозвучным пением простодушных моряков. Светлые, почти прозрачные тела девушек, их контуры, как будто растворяющиеся в пейзажном фоне, делают изображение похожим на зыбкий и трепетный мираж.

Полна символики картина «Сон» (1883), навеянная старинной легендой. Сюжет композиции таков: к уснувшему страннику явились Богатство с золотыми монетами, Слава с лавровым венком, Любовь с лепестками роз.

Герой должен сделать свой выбор, но он, погруженный в глубокий сон, бездействует. Так проблему выбора решает большинство художников-символистов. Состояние сна, отрешенности от действительности в их картинах является воплощением мечты об утраченных идеалах прошлого.

Пюви де Шаванн скончался в Париже в 1898 г.

Одилон Редон

Французский художник, живописец, рисовальщик и гравер Одилон Редон родился в 1840 г. Он обучался архитектуре в Париже (курса не окончил), затем в Бордо посещал Школу скульптуры, а в начале 1860-х гг. занимался в парижской мастерской Жерома. Его художественный стиль сформировался под влиянием искусства Леонардо да Винчи, Э. Делакруа, Ф. Гойи.

Большую роль в формировании творческого метода Редона сыграло знакомство с Арманом Клаво, ботаником по профессии. Клаво, имевший огромную библиотеку, познакомил молодого художника с произведениями Г. Флобера, Ш. Бодлера, Э. По, с немецкими философскими системами, индийской поэзией, а главное — с удивительным и прекрасным миром растений.

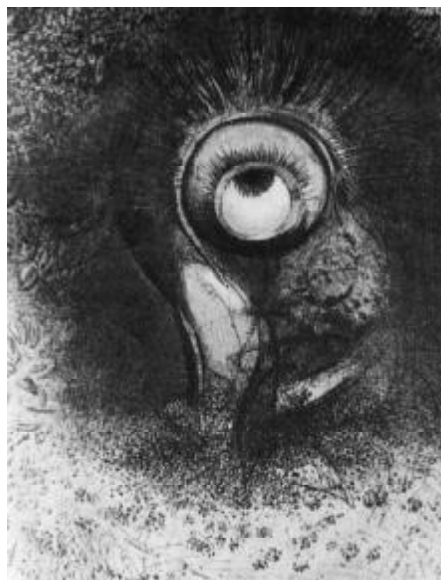
В 1863 г. произошло знакомство Редона с гравером Родольфом Бреденом, создававшим маленькие, напоминающие миниатюры, офорты с изображениями деревьев, фантастических растений, экзотических цветов и человеческих фигур. Эти наполненные мистицизмом произведения Бредена так увлекли Редона, что он поступил в мастерскую гравера и освоил под руководством своего учителя технику гравюры на металле и литографии.

В эти годы Редон пишет углем и занимается черно-белой литографией. В 1870-е гг. он посетил Голландию, где изучал творчество великого Рембрандта. В 1878 г., вернувшись во Францию, он предстает зрелым мастером, имеющим свой собственный, неповторимый художественный стиль.

В 1880-х гг. Редон создает несколько литографических альбомов («В мечте», 1879; «Эдгару По», 1882; «Истоки», 1883; «Памяти Гойи», 1885; «Ночь», 1886; «Гюставу Флоберу», 1889; «Цветы зла», 1890; «Сновидения», 1891). Художник не стремится передать реальную действительность, поэтому он почти не использует цвет, главное средство выразительности для него — линия, свет и тень.

Персонажи, наполняющие работы Редона, характерны для искусства символистов: скелеты, страшные демоны, падшие ангелы и очаровательные женщины. Вместе с ними в произведениях художника живут странные образы, рожденные его воображением. Это удивительное растение с человеческой головой или глазом, игрок, на плечах которого лежит огромная игральная кость — символ пагубной страсти, призрачно-бледные фантомы, чудовищные животные и цветы («Волотный цветок»). Наиболее часто встречающиеся в творчестве Редона символы — свет, глаз, человеческая голова как воплощение души, растение — знак жизни («Профиль света», 1881–1886; «Глаз с цветком мака», 1892).

О. Редон. Возможно, первая попытка зрения осуществилась в цветке. Литография из альбома «Истоки». 1883 г.



Очень часто причудливая фантазия в произведениях Редона переплетается с реальностью (литография «Улыбающийся паук», 1881). Многие образы, несмотря на их странный или устрашающий вид, кажутся удивительно живыми.

При выполнении своих рисунков и литографий Редон часто обращался к библейским и мифологическим сюжетам, которые могли соединяться в одном произведении. Например при создании рисунка «Голова мученика» (ок. 1894) художник использовал миф о смерти Орфея и евангельский мотив об Иоанне Крестителе. Отрубленная голова пророка в этом произведении является символом бессмертия человеческой души, а также жертвенности.

Ярким примером объединения разных мотивов стал рисунок «Ворон» (1882), навеянный старинными легендами и стихотворением Эдгара По. В литографии «Книжник» (1892) образ гравера Бредена напоминает доктора Фауста.

Очень часто Редон заменял названия своих литографий краткими подписями, которые не всегда разъясняли, что хотел показать художник. Эти странные подписи: «Под крылом тени черное существо совершило тайный укус», «Стена открывается, и появляется череп», «Глаз, подобно странному шару, поднимается в бесконечность» заставляют зрителя бесконечно долго разгадывать тайну, рожденную изощренной фантазией автора.

Образ мирового зла преобладает в произведениях Редона, но в то же время во многих его графических работах, исполненных

в конце XIX в., встречаются светлые фигуры молодых женщин, детей, стариков. Есть в них и образы, навеянные прекрасной музыкой Вагнера. Их одухотворенность и чистота передается художником с помощью утонченных и изящных линий, ярких потоков света.

Творчество Редона долго не имело успеха у современников. Его выставки в 1881 и в 1882 гг. прошли незамеченными. Слава к художнику пришла только после выставки, организованной в 1886 г. «Обществом двадцати», объединением,



О. Редон. Профиль света. 1881–1886 гг.

в которое кроме Редона вошли такие известные мастера, как В. Ван Гог, П. Гоген, Ж. Сёра, Дж. Энсор, Дж. Уистлер, Я. Тоороп, Л. Анкетен.

В технике черно-белой графики выполнены в начале XX в. портреты друзей Редона — художников П. Серюрье, П. Боннара, Э. Вюйара, М. Дени. В этот период Редон начинает писать пастелью и маслом. Он расписывает стены монастырей и особняков, выполняет картоны для gobelенов. Хотя в его творчестве большое место по-прежнему занимают мотивы мирового зла, во многих картинах появляются образы, не свойственные его ранним произведениям: погруженный в самосозерцание Будда, страдающий Иисус Христос, погибший Орфей и рождающаяся из морской пены Венера.



О. Редон. *Закрытые глаза*. 1890 г.

В живописи Редона присутствует свойственная творчеству большинства символистов отстраненность человека от окружающей его действительности. В картине «Закрытые глаза» (1890) молодая женщина, словно в воду, погружена в собственные мысли. Непромкая цветовая гамма сближает это произведение Редона с его графикой.

Та же отрешенность от жизни присутствует и в пастельной работе мастера «Размышление» (1893). Художник изобразил на фоне блекло-серой, пустынной земли задумавшегося о чем-то человека. Яркое-синее небо над его головой символизирует глубину и напряженность мысли героя.

Так же молчалив и далек от всего земного персонаж в картине «Будда» (ок. 1905). Ощущение отчуждения от реальности погруженного в нирвану Будды усиливает похожий на мираж призрачный пейзаж.

В 1895–1899 гг. материальные проблемы в жизни Редона, а также затянувшаяся болезнь привели к творческому кризису. Пытаясь найти выход, он обращается к религиозной тематике. К этому времени относится цикл литографий «Искушение», где об-

раз Христа является олицетворением света и добра. Эта борьба со злом присутствуют в пастели «Христос святого сердца» (ок. 1895). Фигура Христа окружена ярким золотым сиянием, контрастирующим с угольно-черными красками фона.

Интересны пейзажи Редона с красной лодкой. Лодка, корабль для христиан — символ человеческой души. В своих первых работах с этой тематикой художник делает акцент на людях, сидящих в лодке. В дальнейшем человеческие фигуры становятся меньше — теперь все свое внимание художник сосредоточивает на лодке и море («Красная лодка», 1900). Изображение морской стихии, которая привлекала многих художников-романтиков, у Редона наполняется символическим смыслом. Огромные волны, угрожающие маленькому суденышку, темные тучи, несущие грозу — это сама жизнь, полная трудностей и опасностей.

В живописи Редона 1900–1910-х гг. преобладают изображения женщин среди цветов и яркие, разнообразные букеты. В этих картинах художник придает реальному миру фантастические черты, и помогает ему в этом тонкое чувство цвета. В гамме звучных, праздничных оттенков исполнены полотна с образами женщин («Женщина среди цветов», 1909–1910; «Мечта», ок. 1912; «Профиль женщины в окне»), с экзотическими цветами, причудливыми раковинами и яркими бабочками («Раковина», 1912; «Красный сфинкс», 1910–1912; «Красная сфера», 1910, частное собрание).

Во многих картинах Редона появляются те же фантастические образы, что присутствовали в его графике («Зеленая смерть», 1905–1910; «Человек со змеей», ок. 1907).

Миф о Циклопе и Галатее превращается у художника в красочную, фантастическую картину: одноглазое чудовище кажется огромным на фоне лазурного неба, а крошечная фигурка нимфы теряется в ярком орнаменте пейзажа («Циклоп», 1898).

Большую роль в живописи Редона играет свет. Он наполняет краски, которые переливаются и играют, словно драгоценные камни. Цвета предметов далеки от естественных красок природы, для художника цвет — такой же символ, как и образы его черно-белой графики.

По примеру М. Дени и П. Серюзье в 1890-е гг. Редон начинает заниматься прикладным искусством. К этому времени относятся созданные им панно для замка Домси в Бургундии, картоны для ковров и декоративные ширмы.

Умер Редон в 1916 г. Его искусство, полное мистических образов и странных фантазий, оказало большое влияние на художников-сurreалистов.

Поэтические грезы, мрачные и тягостные видения, страшные маски, жуткие скелеты в живописи символистов в XX в. привлекли внимание сюрреалистов, продолживших творческие искания своих предшественников.

В конце XIX в. различные художественные направления могли смешиваться между собой и взаимодействовать друг с другом. Постимпрессионисты и символисты нередко брали выразительные средства для своих произведений у модерна. От символизма идет и некоторая таинственность в живописи многих представителей постимпрессионизма.

Наивное искусство

В конце XIX в. в живописи Западной Европы возникло такое явление, как примитивизм, или наивное искусство. Первым его представителем был французский художник А. Руссо.

Анри Руссо (Таможенник)

Анри Жюльен Феликс Руссо родился в 1844 г. в Лавале. Живописи учился самостоятельно. В 1871–1893 гг. служил в парижском акцизном ведомстве, поэтому и получил столь странное прозвище — Таможенник.

Писать Руссо начал около 1880 г. Первые его работы были выставлены в Салоне независимых в 1886 г.

В творчестве Руссо соединились традиции народного искусства (лубок, ярмарочная афиша, трактирная вывеска) и элементы академической живописи. Ярким примером такого синтеза стал автопортрет, названный автором «Я, портрет-пейзаж» (1890), и композиция в духе салонной пасторали «Счастливые квартет» (1902).

Руссо работал в самых разных жанрах. Он писал портреты, бытовые сцены (семейные праздники), пейзажи с видами Парижа и его окрестностей, военные сражения и парады. Картины Руссо отличаются четкими контурами, делающими изображение весомым. Его ранние произведения написаны как бы отдельными мазками, позднее живопись художника стала более гладкой и ровной.



А. Руссо. Джунгли. 1909 г.

Нередко Руссо копировал рисунки с открыток и журналов и превращал их в необычные, фантастические образы, напоминающие древнеегипетское искусство. Такова его знаменитая «Спящая цыганка» (1897). Портретные работы Руссо представляют собой видоизмененные трафареты — семейные фотографии, костюмированные аллегорические портреты («Свадьба», 1905; «Поэт и Муза», 1909).

В середине 1900-х гг. художника увлекла тема схваток хищных зверей в тропических лесах

(«Нападение ягуара на лошадь», 1910; «В тропическом лесу», 1910). Руссо, никогда не покидавший Францию, писал удивительно яркие и необычные картины фантастических стран. Таково полотно «Сон Ядвиги» (1910), на котором художник изобразил мечтающую королеву, окруженную сказочными птицами и растениями.

Умер Анри Руссо в 1910 г. в Париже.

Пытаясь соединить приемы академической живописи с наивным языком народа, Руссо создал своеобразное искусство, привлекавшее внимание таких известных художников, как О. Редон, П. Гоген, Ж. Сёра, П. Пикассо, Р. Делоне. Его живописные образы, фантастичные и в то же время реалистичные, оказали большое влияние на сюрреалистов.

В духе примитивизма работали французский художник Доминик Пейронне, писавший главным образом марины, и грузинский мастер Нико Пиросманишвили, изображавший сцены быта и праздничных гуляний, а также пейзажи.

Почти все наивисты были самоучками, живущими в провинциальных городках. Хотя их работы кажутся технически беспомощными, они трогают зрителя искренностью чувств и свежестью впечатлений.

Революции и войны 20 столетия, глубокие изменения в политической, экономической, общественной жизни стран Западной Европы не могли не сказаться на искусстве.

В эту эпоху в противовес традиционной реалистической живописи возникает совершенно новое явление в искусстве, утверждающее другой подход к изображению действительности и получившее название *модернизм*

В отличие от своих современников-реалистов, представители нового искусства не стремились к достоверной передаче окружающего мира. Главным для них было самовыражение. С помощью художественных средств модернисты пытались донести до зрителя свои чувства и настроения. Начало этому явлению было положено еще в конце XIX в. французскими импрессионистами. Их живописную манеру подхватили мастера-постимпрессионисты.

Искусство модернизма не является целостным, оно разделено на направления, разнообразные по средствам выражения и по своим целям. Некоторые из них весьма значительно отличаются друг от друга. Многие художники-модернисты создавали группировки, имевшие собственные программы. Иногда мастера переходили из одного такого объединения в другое. Нередко они создавали произведения, в которых обнаруживались черты разных направлений.

Модернисты перестали следовать старым традициям в живописи, что вызвало множество споров между сторонниками и противниками нового искусства. Особые нарекания со стороны критики вызвала техническая сторона произведений: нередко художники игнорировали такие важнейшие свойства живописи, как точность рисунка, соответствие красок естественным природным цветам и т. д.

Благодаря телевидению, журналам, альбомам репродукций, международным выставкам художественные направления очень быстро распространяются по всему миру. С такой же скоростью они устаревают, и на их месте возникают новые течения. Известные живописцы и графики различных национальностей живут и работают в крупных художественных центрах. Прежде центром модернизма был Париж, позднее к нему присоединились Лондон и Нью-Йорк. Искусство модернизма интернационально, по этой причине его направления не разделяют по странам.

ФОВИЗМ

Фовизм стал первым модернистским течением 20 столетия. Большую роль в его возникновении сыграла посмертная выставка В. Ван Гога, проходившая в 1901 г. в Париже. Звучные чистые краски полотен знаменитого голландского мастера оказали неизгладимое впечатление на группу французских художников, во главе которых стоял Анри Матисс.

Фовисты громко заявили о себе на парижской выставке 1905 г., шокировав публику яркими, кричащими красками, придававшими картинам несколько «дикий» вид. Этот эпитет и стал причиной появления столь необычного названия (от французского *fauve* – дикий).

Декоративная живопись фовистов характеризуется сочными, чистыми цветами, широкими темными контурами, искажением формы и отсутствием объемов. Представители этого направления не стремились к достоверности в изображении окружающего мира, главным для них было выразить свои чувства и настроения. Основное художественное средство фовистов – цвет.

Крупнейшими представителями фовизма являлись Ж. Руо, А. Дерен, А. Марке, М. Вламинк, Ж. Брак, Р. Дюфи, О. Фриез, Ж. Фландрен, К. ван Донген. Самой авторитетной фигурой в этой группировке был А. Матисс, не только художник, но и видный общественный деятель.

Анри Матисс

Анри Эмиль Бенуа Матисс, французский художник, график, скульптор, родился в 1869 г. Получив юридическое образование, он до 1891 г. работал адвокатом в Сен-Кантене.

Заниматься изобразительным искусством Матисс начал в 1890 г. В 1891 г. он приехал в Париж, где стал учиться в академии Жюлиана. Позднее поступил в Школу декоративных искусств, а затем в Школу изящных искусств. Все свободное время Матисс проводил в Лувре, копируя произведения великих мастеров. Большое влияние на его раннее творчество оказало искусство Ж. Б. Шардена. Близки живописи этого мастера XVIII в. ранние натюрморты Матисса («Бутылка шиды», 1896).

Вскоре художник познакомился с живописью импрессионистов и постимпрессионистов, благодаря чему его палитра стала

светлее и насыщеннее. Неизгладимое впечатление на Матисса произвели картины У. Тёрнера, с которыми он познакомился при посещении Лондона в 1898 г.

В 1904 г. Матисс встретился с П. Синьяком, познакомившим его с приемами дивизионизма. В этой технике Матисс исполнил свою картину «Роскошь, покой и наслаждение» (1904).

В начале 1904 г. Матисс объединил вокруг себя фовистов. С этого времени его картины становятся по-фовистски яркими («Женщина в шляпе», 1905; «Вид Коллиура», 1906).

В 1906 г. художник открыл свою мастерскую, в которой обучал молодежь. В этом же году он опубликовал «Заметки живописца», в которых изложил свои взгляды на искусство. Матисс писал: «Я хочу, чтобы усталый, измученный, изнуренный зритель мог вкусить перед моей картиной мир и отдохновение». Эти мысли подтверждало и его творчество: он писал лишь спокойные моменты жизни — женщин за чтением или занятием музыкой, пейзажи и натюрморты.

Большое влияние на художника оказала негритянская скульптура и живопись мастеров Раннего Возрождения, с которой он познакомился во время путешествия в Италию в 1907 г. Годом раньше Матисс посетил Алжир, а в 1910 г. — выставку исламского искусства в Мюнхене. Восточное искусство произвело на художника огромное впечатление. Именно от него идут восточные мотивы во многих работах Матисса («Статуэтка и вазы на восточном ковре», 1908).

В 1910 г. живописец создает свои шедевры — пасторальные картины «Танец» и «Музыка», предназначенные для особняка С. И. Щукина в Москве. В настоящее время эти полотна хранятся в Эрмитаже.

С 1909 г. Матисс живет в Исси-ле-Мулино, в собственном доме. Он пишет полотна с изображением интерьеров. В этих работах черты реальности соединяются с фантастическими деталями. При взгляде на картины «Мастерская художника» (1911), «Красная мастерская» (1911) кажется, что скульптуры и люди на полотнах, висящих на стенах мастерской, оживают.



А. Матисс. Семейный портрет.
1911 г.



А. Матисс. Красные рыбы. 1911 г.

В 1910–1911 гг. художник вновь посетил Испанию. Впечатления от поездки вылились в ряд работ, среди которых – «Испанский натюр-морт» (1911), «Госпожа Матисс в манильской шали» (1911).

Многие картины 1910-х гг. навеяны путешествием, совершенным художником в Марокко в 1912–1913 гг. (счита из трех полотен «Вид из окна. Танжер», «Зора на террасе», «Вход в казба», 1912).

Первая мировая война, оставившая глубокий след в душе Матисса, изменила его художественную манеру. Колорит картин стал темным и мрачным, а рисунок – почти схематичным («Вид на Нотр-Дам», 1914; «Балконная дверь в Коλλιуре», 1914).

С 1918 г. художник почти безвыездно живет в Ницце, изредка навещая в Париж. Радостные и яркие краски вновь возвращаются в его живопись. Он пишет залитые солнечным светом интерьеры, букеты цветов, причудливые орнаменты.

В 1920-е гг. картины наполняются образами «одалисок» – обнаженных или одетых в восточные костюмы женщин среди ярких ковров, драпировок, сосудов («Одалиска в красных шароварах», 1924–1925). В этот период Матисс также занимается литографией, скульптурой, оформлением театральных постановок (балет И. Ф. Стравинского «Соловей»).

В 1930 г. Матисс совершил поездку на Таити. В том же году посетил США, где получил заказ на панно для музея Барнса в Мерионе («Танец», 1931–1933). Художник увлекается графикой. Он рисует пером, занимается литографией и офортом. Напоминает графику и его живопись: четкими и гибкими становятся контурные линии, а фактура – легкой и почти прозрачной («Розовая обнаженная», 1935; «Дама в синем», 1937).

С 1939 г. Матисс почти не покидает Ниццу. В 1943 г. он поселился в Вансе. Художник тяжело болен и прикован к постели, но не оставляет занятий искусством. Он создает декупажи – ком-

позиции, составленное из фигур, вырезанных из бумаги, окрашенной гуашью. Эти работы вошли в альбом «Джаз» (1947). В такой технике Матисс выполнял эскизы для витражей, ковров, а также т. н. «вырезанные картины» («Полинезия. Море», 1946; серия «Синие обнаженные», 1952). В 1940-е гг. художник оформлял книги («Цветы зла» Ш. Бодлера, 1947; «Избранная любовная лирика Ронсара», 1948).

Не оставляет Матисс и масляную живопись. Он пишет интерьеры, натюрморты, букеты, виды сада из окна («Красный интерьер, натюрморт на голубом столе», 1947; «Египетская занавесь», 1948). Его композиции с женскими фигурами наполнены светом и воздухом (Две девушки. Коралловый фон, голубой сад», 1947; «Молчание в домах», 1947).

Одной из последних крупных работ художника стал интерьер Капеллы четок в Вансе, завершенный в 1951 г. В ансамбль вошли росписи с фигурами Марии, Христа, Св. Доминика; сине-желтые витражи, сквозь которые в помещение проникает свет; золотистый алтарь и изящные светильники. Ансамбль Капеллы сам Матисс считал вершиной своего творчества.

Скончался Анри Матисс в 1954 г. в Ницце.

Андре Дерен

Андре Дерен, французский живописец, иллюстратор, гравер и скульптор родился в 1880 г. в Шату.

Первые уроки живописи он начал брать в 1895 г. у провинциального художника Жакомена. В 1898 Дерен поступил в академию Карьера в Париже, где познакомился с А. Матиссом, Ж. Пюи и А. Марке. Через два года юноша оставил академию и начал учиться самостоятельно.

Значительное влияние на формирование художественной манеры Дерена оказало творчество В. Ван Гога, П. Сезанна и П. Гогена. В 1900 г. он познакомился с М. Вламинком, с которым работал в окрестностях Шату. В 1905 г. художники Шату вошли в объединение фовистов и представили свои картины на выставке Осеннего салона.

В 1905 г. Дерен с Матиссом совершил путешествие на юг Франции, в Коллиур. Под впечатлением солнечной природы Коллиура Дерен создает красочные пейзажи. Художнику присуще тонкое чувство цвета, делающее его яркие пейзажи удивительно гармоничными.

В картине «Порт в Коллиуре» (1905) красные мачты на фоне морского залива удачно сочетаются с желто-зеленой высокой травой на берегу. Все пространство картины пронизано светом горячего солнца Средиземноморья.

В этом же году Дерен едет в Лондон. Его лондонская живопись так же ярка и празднична, как и полотна, написанные на побережье Средиземного моря. Сочетания синих, красных, зеленых оттенков создают ощущение влажной атмосферы лондонской столицы («Биг Бен», 1905; «Вестминстерский мост», 1906).

В 1907 г. Дерен познакомился с П. Пикассо и с художниками из его окружения. Это знакомство оказало большое влияние на живопись французского мастера. Колорит его картин становится более сдержанным, а формы — лаконичными. Натюрморты и пейзажи Дерена, написанные в этот период, напоминают работы П. Сезанна и ранних кубистов («Натюрморт на столе», 1910; «Старый мост в Кане», 1910; «Роща», ок. 1912).

Одной из самых значительных работ Дерена, написанных в этот период, стала известная картина «Гавань в Провансе» (1912). На полотне



А. Дерен. Тропинка в лесу
Фонтенбло. Ок. 1908 г.



А. Дерен. Гавань в Провансе.
1912 г.

изображена голубая полоска залива, белоснежные здания на берегу, зеленоватые горные склоны, большая скала, закрывшая небо. На скале растут редкие деревья. Выполненные в манере наивного искусства, они напоминают детский рисунок и контрастируют с остальными элементами пейзажа. Ландшафт безлюден: у причала качаются пустые лодки, на парусных яхтах, плывущих по волнам, не видно команды. Все пространство картины заполняет прозрачный воздух.

В годы Первой мировой войны Дерен попадает на фронт. Трагические картины разрушений, оставленных войной, изменили мировосприятие художника. Пейзаж теперь почти не интересует Дерена, он обращается к портретному жанру и композициям с человеческими фигурами. В этих произведениях черты сезанновской живописи дополняются элементами классического и наивного искусства. Таковы «Тайная вечеря» (1913), «Люси Канвейлер» (1913), «Субботный день» (1911–1914), «Девушка в черном» (1914).

После окончания войны Дерен оформляет театральные декорации к спектаклям С. Дягилева. Он пишет и пейзажи, которым свойственна стилизация под старинную живопись. Значительное место в его творчестве занимают графические работы. Среди них — прекрасные иллюстрации к произведениям Овидия, Ф. Рабле, Ж. Лафонтена.

В 1921 г. Дерен посетил Рим. К 1920-м гг. относятся его картины с фигурами обнаженных женщин, танцовщиц, персонажей комедии дель арте («Обнаженная с кошкой», 1923; «Пьеро и Арлекин», 1924).

Дерен никогда не останавливался на достигнутом, он постоянно совершенствовал свой метод, изучая и копируя произведения мастеров Раннего Возрождения, болонских живописцев и современных ему знаменитых художников. Многие особенности их творчества он применял в своей живописи («Две обнаженные женские фигуры и натюрморт», 1935; «Мрачный пейзаж», ок. 1950).

В позднем творчестве Дерена появились драматические и мрачные ноты («Лодки в Нуармутье», 1950). Веет печалью и одиночеством от его последних работ, в которых мир кажется ирреальным и непрочным («Пейзаж», 1954).

Умер Андре Дерен в 1954 г.

Экспрессионизм

Почти одновременно с фовизмом в начале XX в. появился экспрессионизм. Название этого направления восходит к французскому слову *expression* — выразительность, выражение. Особенно ярко это течение проявилось в искусстве Германии и Австрии.

Возникновение и развитие экспрессионизма связано с деятельностью таких немецких художников, как Э. Нольде, М. Пехштейн, О. Дикс, К. Кольвиц.

Хотя экспрессионисты, как и фовисты, стремились к выразительности, их творчество отличалось повествовательностью и отсутствием интереса к изображению внешней красоты. Своими работами представители этого направления надеялись привлечь внимание публики к сложным проблемам современности. Стремление обнажить перед зрителем пороки общества, показать зло во всех его обличьях привело к появлению в произведениях многих экспрессионистов настроения разочарования и пессимизма. Для выражения своих чувств и эмоций художники использовали яркие, кричащие краски или темные оттенки, делающие картины мрачными и пугающими. Живописи большинства экспрессионистов свойственны резкие, неровные мазки и искаженные формы.

Как направление экспрессионизм завершил свое существование в 1933 г., когда к власти в Германии пришли нацисты. Гитлер заявил, что модернизм — «дегенеративное искусство», которое должно быть уничтожено.

Крупнейшим представителем немецкого экспрессионизма был Э. Нольде.

Эмиль Нольде

Эмиль Нольде (настоящая фамилия — Ханзен), немецкий живописец и график, родился в 1867 г. в местечке Нольде в Северном Шлезвиге.

В 1884–1888 гг. он обучался в Школе художественной резьбы во Фленсбурге. В 1898 г. поступил в мюнхенскую художественную школу Ф. Фера, а в 1899 г. стал учиться в академии Жюлиана в Париже. В 1900–х гг. художник посетил Швейцарию, Италию, Данию.

Большое влияние на становление Нольде как художника оказало искусство Тициана, Рембрандта, Ф. Гойи, Ж. Ф. Милле, О. Домье, А. Бёклина, а также творчество В. Ван Гога, П. Гогена, Э. Мунка. И конечно же, значительную роль в формировании его индивидуального стиля сыграла суровая природа севера Германии, где Нольде родился и вырос. Родители художника были очень бедны, и, чтобы заработать деньги на обучение, Нольде написал серию открыток, на которых изобразил величественные вершины гор в виде сказочных исполинов.

Из-за своего мрачного и нелюдимого характера Нольде, входивший в различные группировки художников, не задерживался в них надолго. Покинул он и объединения «Мост» и «Синий всадник». До конца жизни немецкий мастер оставался художником-одиночкой. Хотя его полные драматизма и эмоциональной напряженности работы являют собой яркий пример живописи экспрессионизма, сам Нольде никогда не считал себя экспрессионистом.

Значительное место в творчестве Нольде занимают графические работы. Большинству его гравюр присущи такие качества, как резкая цветовая и светотеневая контрастность, скульптурная выразительность форм. Все это делает графические образы Нольде мрачными и трагическими («Пророк», 1912).

Очень часто при написании произведений Нольде обращается к христианским сюжетам, которые позволяют создавать глубоко драматичные и полные экспрессии композиции («Тайная вечеря», 1909; «Троица», 1909). Мрачный мистицизм и удивительная реалистичность этих работ сближают их с произведениями мастеров немецкого Средневековья.

Основное средство для выражения эмоций и чувств у Нольде — это цвет. Хотя колорит многих его пейзажей ярок, он не создает ощущения радости и не делает изображение декоративным. С помощью цвета Нольде передает сущность предметов и явлений, внутреннее состояние человеческой души. Очень эмоциональны и лиричны ранние пейзажи Нольде — «Сад у Бурхарда» (1907), «Сад цветов» (1908).

Центральное место во многих пейзажах художник отводит изображению неба. Оно почти всегда грозное и суровое, покрытое тяжелыми облаками. В ландшафтах Нольде, пустынных и печальных, нет места человеку. Присутствие людей можно ощутить только по таким предметам, как одиноко стоящие мельницы, дома, лодки.

Множество работ Нольде посвящено большому городу. Образы в этих картинах намеренно снижены автором. Подобный прием часто используют и другие художники-экспрессионисты. Но, несмотря на некоторую натуралистичность, город Нольде кажется загадочным и таинственным («В ночном кафе», 1911; «За столом с вином», 1911).

В поисках ярких впечатлений в 1913–1914 гг. Нольде совершил путешествие в Новую Гвинею. Его маршрут проходил через Россию, Японию, Корею, Китай. Своеобразный облик чужих стран



Э. Нольде. В лимонном саду. 1923 г.

проявился в натюрмортах и пейзажах с человеческими фигурами («Тропическое солнце», 1914; «Семья», 1914; «Натюрморт», 1915).

Нольде не писал портреты своих современников, его интересовали отвлеченные образы — такие, как в картинах «Дьявол и ученый», «Брат и сестра». Самое главное для художника — это человеческая душа, именно ее он и стремился отразить в своих произведениях.

В 1916 г. Нольде поселился в простом крестьянском доме в Северном Шлезвиге, недалеко от деревни, в которой он родился. В 1927 г. по его собственному проекту здесь был построен дом Зебюль. Отсюда Нольде совершал поездки в Италию, Испанию, Швейцарию, Францию и Англию.

После прихода к власти в Германии нацистов 1106 работ художника было конфисковано. Часть из них фашисты сожгли. Нольде запретили заниматься творчеством. Он работал тайно, создавая главным образом акварельные натюрморты с цветами, пейзажи и загадочные композиции с человеческими фигурами («Море и красное солнце», «Мужчины и женщины»).

После смерти Нольде в 1956 г. согласно завещанию художника в Зебюлле был открыт музей — Фонд Ады и Эмиля Нольде.

Большую роль в развитии экспрессионизма сыграл австрийский живописец и график О. Кокошка.

Оскар Кокошка

Оскар Кокошка родился в 1886 г. в Пёхларне-на-Дунае. В 1905–1909 гг. учился в Вене в Школе прикладного искусства и работал в качестве графика в «Венской мастерской» — объединении мастеров прикладного искусства.

Обратиться к живописи художника убедил архитектор А. Лоос. Кокошка увлекся портретным жанром. В своих ранних портретах он стремился проникнуть в глубину внутреннего мира модели. Его произведения, выполненные с помощью неровных линий и мерца-

ющих красок, очень эмоциональны («Адольф Лоос», 1909; «Ганс Титце и Эрика Титце-Конрат», 1909).

В 1909 г. Кокошка приехал в Берлин, где в журнале «Дер Штурм» были опубликованы его графические работы и драма «Убийца, надежда женщин».

В 1911 г. художник возвращается в Вену. Здесь он создает картины на религиозные сюжеты. Среди них – «Бегство в Египет» (1911–1912), «Благовещение» (1911). Традиционные для европейской живописи образы Кокошка трактует по-своему, внося в них элементы современной ему действительности и собственное мироощущение. Живописная фактура его полотен становится более плотной и весомой. В такой манере художник пишет не только евангельские композиции, но и портреты, и картины с символическим содержанием («Автопортрет с Альмой Малер», 1912–1913; «Буря, или Невеста ветра», 1914).

В 1914 г. художник отправляется на фронт, где вскоре получает тяжелое ранение. Физические и моральные страдания (разрыв с любимой женщиной) влияют на его живопись, в которой появляются печальные ноты. Темным становится колорит картин, плотной и густой – их фактура. Работы этого периода, написанные мазками, напоминающими петли, жгуты, спирали, создают мрачное и трагическое ощущение («Эмигранты», 1916–1917; «Влюбленные с кошкой», 1917).

С 1917 г. Кокошка живет в Дрездене. В 1919–1924 гг. Он профессор дрезденской Академии художеств.

С 1924 по 1933 г. художник путешествует по странам Европы, Малой Азии и Северной Африки. В этот период он пишет главным образом пейзажи: виды городов и их окрестностей, порты («Венеция, лодки на таможне», 1924; «Побережье близ Довера», 1926; «Прага, Карлов мост», 1934). Своей воздушностью и трепетностью его ландшафты напоминают живопись художников-импрессионистов.

В 1933 г. Кокошка вернулся на родину – в Вену, а в 1934 г. поселился в Праге. В 1937 г. написана его знаменитая картина «Портрет «художника-вы-

О. Кокошка. Прага, Карлов мост. 1934 г.



рожденца» — своеобразный вызов нацистам, развернувшим травлю мастеров «дегенеративного» искусства. В 1938 г. живописцу пришлось эмигрировать в Лондон. В английской столице Кокошка вместе с представителями прогрессивной интеллигенции выступил против милитаризма.

После окончания Второй мировой войны художник вновь отправился в путешествие по Европе. Впечатления, полученные во время поездок по европейским странам, отразились в полных света и воздуха пейзажах («Вид Зальцбурга», 1950). Не оставил Кокошка и портретный жанр. Он создал отмеченные тонким психологизмом образы своих современников («Теодор Хейс», 1950). В 1950-е гг. живописец обратился к античной тематике и написал два монументальных триптиха («Сага о Прометее», 1950; «Фермопилы», 1954).

Кокошка занимался и преподавательской деятельностью. В Зальцбурге он работал в летней Академии художеств. С 1953 г. художник жил на Женевском озере в Вильнёве. Здесь он и скончался в 1980 г.

Кубизм

Кубизм, одно из самых необычных течений, появился в искусстве в первом десятилетии XX в. Название его восходит к французскому слову *subisme*, от *cube* — куб. Основателями этого течения были французские художники П. Пикассо и Ж. Брак.

Большую роль в появлении кубизма сыграло негритянское искусство (скульптуры, привезенные в Европу). Идею изображения предметов окружающего мира в виде геометрических тел (куб, шар, цилиндр) представители данного направления заимствовали у П. Сезанна. Современники с иронией называли творчество этих художников «искусством кубиков». Действительность в картинах кубистов представала как нагромождение кубов, прямых линий и острых углов.

Основоположники кубизма считали, что непосредственное отражение существующего мира не является целью художника. Он должен сам творить реальность, подчиненную законам искусства. При взгляде на картины кубистов кажется, что живописцы разъединяют обычные предметы на множество деталей, а потом раскладывают их на полотне в другой последовательности. Нередко один и тот же предмет изображается с разных точек зрения. Например, лицо человека может быть расположено одновременно и в профиль, и в анфас.

Цветовая гамма произведений большинства кубистов выдержана в серых, бледно-коричневых, светло-зеленых и блекло-голубых оттенках. Главное изобразительное средство для художников этого направления — не цвет, а линия и плоскость, которая часто представляет собой треугольник. Обычно перспектива в их картинах отсутствует, а если она есть, то имеет совершенно искаженный вид. Излюбленные жанры кубистов — натюрморт, портрет, архитектурный пейзаж.

Кубисты постоянно искали новые выразительные средства для своего искусства. Одним из приемов их творчества был коллаж (от французского *collage* — наклеивание). Художники наклеивали на свои картины кусочки тканей, газет, обоев, перемежая их с одинокими мазками краски.

Кроме П. Пикассо и Ж. Брака кубизмом увлекались Р. Делоне, позднее обратившийся к абстракционизму, и Ф. Леже. Последний изображал машины, главными деталями которых были цилиндры, людей с шарообразными головами и конечностями, похожими на трубы. В манере кубистов работал в Париже испанский художник Х. Грис, уделявший в своих картинах большое внимание цветовым сочетаниям.

Пабло Пикассо

Испанец по происхождению, Пабло Руис-и-Пикассо родился в Малаге в 1881 г. Его первым учителем был отец, преподаватель рисования. В 1895 г. Пикассо поступил в Академию художеств в Барселоне. Уже в своих ранних произведениях, написанных в возрасте 14–15 лет, он проявил себя талантливым художником. В 1897 г. Пикассо сдал экзамены на старший курс Королевской Академии в Мадриде, но вскоре оставил ее и вернулся в Барселону, где вращался в кругах местных художников.

В 1900 г. девятнадцатилетний Пикассо впервые приехал в Париж. Несколько лет он жил то в Париже, то в Барселоне, но в 1904 г. окончательно переехал во французскую столицу. Ранние его работы отмечены влиянием творчества импрессионистов и постимпрессионистов, но очень скоро художник начал искать собственный путь в живописи.

Творчество Пикассо 1901–1904 гг. получило название «голубого» периода. На картинах, созданных в эти годы, изображены неловкие, угловатые человеческие фигуры на синем фоне («Жизнь», 1903; «Старый еврей с мальчиком», 1903). Художник пишет нищих, слепцов, одиноких и бесприютных в этом огромном мире («Старый гитарист», 1903; «Бедняки на берегу моря», 1903; «Ужин слепца», 1903).

Живопись «розового» периода творчества Пикассо (1904–1906) наполняют образы странствующих актеров и акробатов. Теперь в картинах преобладают теплые и светлые краски. Фигуры кажутся удивительно легкими и хрупкими. Такова знаменитая «Девочка на шаре» (1905) а также композиции «Актер» (1904) и «Семья акробатов с обезьяной» (1905). Ощущение печали и одиночества по-прежнему пронизывает картины мастера («Семья бродячих акробатов», 1905).

В 1906 г. художественная манера Пикассо резко меняется. Под влиянием негритянской скульптуры и живописи П. Сезанна он пишет монументальные композиции с тяжеловесными фигурами («Две обнаженные», 1906; «Автопортрет», 1907).

Переход к кубизму наметился в большом полотне Пикассо «Авиньонские девицы» (1907) с угловатыми и искаженными формами. В картинах художника, относящихся к раннему кубизму, изображение дробится на грани и плоскости. Колористическая гамма этих работ состоит главным образом из охристо-серых и зеленоватых оттенков («Даниэль Анри Канвейлер», 1910).

В произведениях 1912–1915 гг. появляются графические символы (надписи, ноты, цифры, рисунки игральных карт), а также элементы коллажа (наклейки из цветной бумаги, газет, афиш, обоев). Таким способом художник пытается отразить реальность в картинах «Композиция с виноградной гроздью и грушей» (1914) и «Моя красавица» (1914).

В середине 1910-х гг. Пикассо использует новый метод – имитацию коллажа с помощью средств живописи. Композиции этого времени отличаются яркими, насыщенными красками («Человек с трубкой», 1915; «Арлекин», 1915). Приемы кубизма Пикассо переносит и в скульптурные работы, создавая конструкции из бросовых материалов, а также в театральные декорации: в 1917 г. художник оформляет спектакль С. Дягилева «Парад».

Знакомство с балетом повлияло на художника, который обращается к изобразительным приемам и сюжетам классического искусства. В конце 1910-х – начале 1920-х гг. он создает ряд портретов, отличающихся почти энгровским изяществом рисунка («Ольга Хохлова», 1917; «Сидящий Арлекин», 1923). Нередко классические мотивы в живописи Пикассо приобретают экспрессивно-деформированные формы. Тяжеловесные, массивные фигуры кажутся разделенными на множество фрагментов («Три женщины у источника», 1921; «Флейта Пана», 1923).

В этот период Пикассо продолжает создавать картины в манере кубистов. Выполненные с помощью ярких цветовых контрастов композиции «Три музыканта» (1921) и «Танец» (1925) создают ощущение громко звучащей джазовой музыки. Героев классической драмы напоминают гипсовые слепки с античных скульптур в картинах «Натюрморт с античной головой» (1925), «Мастерская с гипсовой головой» (1925).

В 1925 г. Пикассо познакомился с сюрреалистами. Их метод отразился в таких его работах, как «Художник и модель» (1926), «Мастерская модистки» (1926), «Большой натюрморт на круглом столе» (1931). В картинах с изображением купальщиц («Сидящая купальщица», 1930; «Фигуры на берегу моря», 1931) появились женщины, напоминающие металлических роботов.

В 1928 г. Пикассо вновь обращается к скульптуре. Этот вид искусства художник не оставляет до самой смерти. Он создает проволочные композиции, собирает фигуры из болтов, гвоздей, обломков старой мебели, корзин, кувшинов, детских игрушек, гофрированного картона.



П. Пикассо. Странствующие гимнасты. 1901 г.



П. Пикассо. Девочка на шаре. 1905 г.

Значительное место в творчестве Пикассо занимают графические работы. В первой половине 1930-х гг. он создает иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия (1930), альбом офортов «Сюита Воллара» (1933), цикл гравюр с изображением Минотавра. В графике Пикассо, соединившей сюжеты античности и современности, реальность и фантазию, отразились размышления мастера об искусстве и художественном творчестве, о сложной связи вымысла с действительностью.

В произведениях Пикассо, исполненных в 1930-х гг., появляются мрачные и трагические ноты, связанные с событиями, происходящими в Европе, а также с личными невзгодами художника. Живописец изображает кровавые драмы корриды («Коррида. Смерть тореро», 1933; «Коррида», 1934). Темная сторона жизни воплощена в образе Минотавра (офорт «Минотавромахия», 1935). В композициях с обнаженными фигурами и портретах преобладают два женских типа – ясный и спокойный образ (Мари Терез Вальтер) и печальный и трагический (Дора Маар). В это время появляется прием, характерный для портретов Пикассо, – совмещение фаса и профиля («Девушка перед зеркалом», 1932; «Сон», 1932; «Мари Терез Вальтер», 1937; «Дора Маар», 1937). Во многих его произведениях 1930-х гг. встречаются одни и те же персонажи, между которыми как будто складываются загадочные отношения.

Самым значительным произведением Пикассо в этот период стало монументальное панно «Герника», предназначенное для испанского павильона Всемирной выставки в 1937 г. (Ныне ком-



П. Пикассо. Герника. 1937 г.

позиция находится в Центре искусств королевы Софии в Мадриде.) В картине отразилось событие, потрясшее весь мир, – бомбардировка фашистской авиацией испанского города Герники. Художник написал апокалипсическую картину гибели человечества. Многие образы «Герники» – девушка со свечой, плачущая женщина, мать с ребенком, умирающая лошадь – стали символами протеста против военной агрессии. В этом же году Пикассо создал посвященную теме гражданской войны в Испании картину «Мечты и ложь генерала Франко».

Начало Второй мировой войны Пикассо встретил в Париже. В трагичной живописи этого периода преобладают образы смерти и насилия («Натюрморт с бычьим черепом», 1942; «Бойня», 1944–1945).

В 1944 г., после того как Париж был освобожден от фашистов, Пикассо вступил в коммунистическую партию и вошел в Движение сторонников мира. Его послевоенная живопись пронизана радостным и светлым чувством. В картинах преобладают идиллические мотивы, трактованные в примитивистской манере. В 1945–1946 гг. художник работает в Антибе, где расписывает цементные плиты во дворце Гримальди фигурами вакханок, фавнов и кентавров. Крупной работой этих лет стала пасторальная композиция «Радость жизни» (1946). Пацифистские настроения художника отразились в таких произведениях, как «Резня в Корее» (1951) и панно «Война» и «Мир» (1952), предназначенных для Храма мира в Валлорисе.

В позднем творчестве Пикассо большое место занимают литографии и линогравюры. Художник занимается также скульптурой из дерева, листовой жести, работает в области монументального и прикладного искусства, пишет поэтические и драматические произведения.

В конце 1940-х гг. Пикассо подолгу живет на юге Франции, недалеко от Канна. С 1961 г. он больше не приезжает в Париж. В этот период художник создает портреты, пейзажи, пишет интерьеры и фантастические композиции на литературные и театральные сюжеты («Весна», 1956; «Бухта в Канне», 1958; «Утренняя серенада», 1965). Нередко он переосмысливает темы живописи известных мастеров прошлого. Среди подобных работ – «Алжирские женщины» (1954–1955) по произведению Э. Делакруа, «Менины» (1957) по Д. Веласкесу, «Завтрак на траве» (1959–1961) по Э. Мане, «Похищение сабинянок» (1961–1962) по Ж. Л. Давиду, «Турецкая баня» (1968) по Ж. О. Энгру.

В 1955 г. вышел фильм А.-Ж. Клузо «Пикассовское чудо», рассказывающий о художественном методе Пикассо, который работал без предварительной подготовки. Он импровизировал прямо на холсте или бумаге, где в результате соединения линий и цветовых плоскостей рождались образы и формы. В последние годы жизни художник создавал целые серии. Например, им было написано 58 «Менин», похожих на множество фотографических кадров, возникших в результате восприятия художником одной картины — «Менин» Д. Веласкеса.

Умер Пикассо в 1973 г. Большое количество своих картин он подарил барселонскому музею, названному его именем. Часть работ художник завещал Франции. Ныне они хранятся в Музее Пикассо в Париже.

Жорж Брак

Французский живописец Жорж Брак родился в 1882 г. в Аржантее-сюр-Сене. В 1897–1899 гг. он учился в Гавре в Школе изящных искусств, затем в Париже в академии Эмбера и Школе изящных искусств. В 1905 г. художник сблизился с фовистами. В его пейзажах, написанных в 1905–1907 гг., чувствуется влияние А. Дерена и А. Матисса. В гамме ярких и чистых оттенков исполнены прекрасные виды гаваней и морских заливов Брака.

Одной из лучших картин художника этого периода является «Антверпенский порт» (1906), написанный в Бельгии, куда Брак ездил вместе с фовистом О. Фриезом. Хотя основную выразительную функцию в этом пейзаже выполняет рисунок, колорит также играет важную роль. Насыщенные зеленые и красные цвета причала, кораблей, лодок, розово-сиреневые оттенки неба создают ощущение теплого и солнечного летнего дня.

В 1907 г. Брак сблизился с П. Пикассо. Вместе они создали изобразительный метод, ставший основой нового направления — кубизма. Из пейзажей Брака исчезает небо, воздух; плоскостным становится пространство. В картине «Дома в Эстаке» (1908) городские постройки напоминают разнообразные геометрические тела.

В 1909–1911 гг. Брак пишет картины, в которых предметы и фигуры кажутся разделенными на подвижные призматические грани («Скрипка и палитра», 1909–1910; «Женщина с мандолиной», 1910). Цветовая гамма этих работ состоит из серых, охристых, блекло-зеленых оттенков.

В 1912–1914 гг., как и Пикассо, Брак вводит в свои композиции элементы коллажа (куски газет, обоев, клеенки), а в краску добавляет песок, опилки, металлическую стружку. В картинах появляются графические знаки (надписи, ноты, цифры). В такой манере написаны композиции «Вальс» (1912), «Бокал, скрипка и нотная тетрадь» (1913), «Гитарист» (1914).

В начале Первой мировой войны Брака отправляют на фронт. В мае 1915 г. он получает тяжелое ранение в голову. К живописи художник смог вернуться только в 1917 г. Он вновь пишет пейзажи, но теперь рисунок становится более плавным и мягким, а колорит — изысканным и сдержанным. Свет, заполняющий пространство полотен, делает краски прозрачными и мерцающими. Такова картина «Баркасы на пляже» (1929), глядя на которую можно узнать черты северного побережья Франции с его песчаными отмелями и высокими утесами. Плавные контуры и тончайшие градации серо-синих и розовых оттенков придают пейзажу свежесть и очарование. В то же время черные и темно-синие краски моря, неба и земли вносят в пейзаж драматическую напряженность. В подобной манере художник пишет серии натюрмортов («Натюрморты на круглом столе», 1918–1942; «Камины», 1922–1927; «Биллиарды», 1944–1952).

С 1931 г. Брак живет в Варанжвиле и в Париже, время от времени совершая поездки по странам Европы. Помимо натюрмортов, он создает композиции с человеческими фигурами на фоне интерьера («Женщина с мандолиной», 1937; «Художник и модель», 1939). Натюрморты Брака, созданные в годы Второй мировой войны, наполнены символикой, придающей изображению трагическое звучание («Графин и рыбы», 1941; «Натюрморт с лестницей», 1943).

В 1949–1956 гг. художник исполнил серию «Мастерских». В нее вошло восемь крупноформатных монументальных композиций. Это натюрморты с изображением атрибутов искусства. Белая птица в полотнах «Мастерская II» (1949), «Мастерская III» (1949–1951), «Мастерская IX» (1952–1956) стала символом творческого полета художника.

Образ птицы появляется в живописных и графических работах Брака как самостоятельный мотив («Птица и гнездо», 1955; «Черные птицы», 1956–1957; «Расправив крылья», 1956–1961).

В пейзажных композициях последнего периода творчества художника звучат печальные ноты. Ярким примером служит одна из последних картин «Марина. Непогода» (1959), изображающая море и берег, почти скрытые в темной пелене дождя. Светлыми



Ж. Брак. Лимоны. 1929 г.



Ж. Брак. Птица и гнездо. 1955 г.

пятнами выделяется лишь желтый песок на берегу. Монотонность и одиночество пустынных морских берегов, полей и равнин подчеркивают горизонтально вытянутые форматы («Морской пляж. Варанжвиль», 1952; «Равнина», 1955; «Лодка», 1960).

Мастерство Брака проявилось не только в гравюре и живописи, но и в книжной иллюстрации, скульптуре, сценографии.

Умер художник в 1963 г. в Париже.

Футуризм

В Италии в начале XX в. появилось литературно-художественное направление, сходное с кубизмом, — футуризм (от итальянского *futuro* — будущее). Идеи и принципы нового течения были провозглашены в опубликованном в 1909 г. «Манифесте футуризма», написанном итальянским поэтом Ф. Т. Маринетти.

В 1910 г. Ф. Т. Маринетти возглавил группу художников, среди которых были У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини, Дж. Балла. Программа футуристов отвергала достижения традиционной культуры и призывала художников и литераторов отразить в своем творчестве дух индустриальной эпохи, ее величие, связанное с грандиозными техническими достижениями.

Хотя футуризм сформировался под влиянием кубизма, представители нового направления отвергали принцип анализа формы последних. Они стремились к более эмоциональному отражению окружающего их мира, старались уловить главную примету нового времени — постоянно ускоряющиеся темпы жизни. Художники писали огромные океанские пароходы, железные дороги, разнообразнейшие летательные аппараты, города-монстры, заполненные

быстро несущимися автомобилями. Картины многих мастеров на-поминали киноленты — настолько последовательно в них изобра-жались моменты движения. Например, полотно Джакомо Балла «Собака на цепочке» представляет бегущую на поводке таксу, у которой не четыре ноги, а гораздо больше.

Футуристы стремились передать не только движение, но и звук, рядом с источником которого они помещали яркие круги или дуги, показывая таким образом колебание звуковой волны.

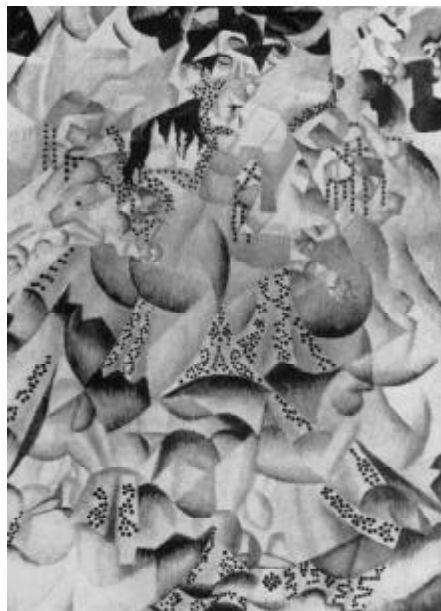
Ярким представителем футуризма был Дж. Северини.

Джино Северини

Итальянский живописец, рисовальщик и скульптор Джино Северини родился в 1883 г. В 1899 г. он впервые приехал в Рим, где начал учиться на курсах школы Виллы Медичи. Большую роль в формировании его художественного метода сыграла встреча в 1900 г. с Дж. Балла и У. Боччони, которые познакомили Северини с приемами дивизионизма.

В 1906 г. Северини посетил Париж, где увидел живопись Ж. Сёра и П. Синьяка. В столице Франции он сблизился с художниками А. Модильяни, Ж. Браком, Р. Дюфи, М. Утрилло. Ранние пейзажи Северини, выполненные в точечной технике дивизионизма, насыщены светом и зыбким воздухом («Весна на Монмартре», 1908).

В 1910 г. Северини вошел в объединение футуристов. Первые футуристические композиции живописца представляют танцовщиц, посетителей кабаре. В этих произведениях соединились приемы кубизма, футуризма, дивизионизма. Фигуры, написанные точечными мазками, как будто раскладывающимися формы на молекулярные частицы, дwoятся и множатся, распадаясь на отдельные фрагменты («Навязчивый образ танцовщи-



Дж. Северини. Голубые танцовщицы. 1912 г.

цы», 1911; «Динамические иероглифы бала Табарэн»). Образы на картинах Северини кажутся удивительно легкими и воздушными благодаря изящным линиям и звучным, мерцающим краскам.

В 1916 г. Северини начинает отходить от футуризма. В 1919 г. он изучает классические законы перспективы, светотеневой моделировки. В 1921 г. художник излагает свои взгляды на искусство в теоретическом эссе «От кубизма к классицизму». В духе неоклассицизма Северини пишет натюрморты, композиции с видами античного Рима, с персонажами комедии дель арте («Пьеро-музыкант», 1924).

В 1920-е гг. художник, переживающий внутренний кризис, обращается к католической религии. Он создает монументальные композиции для церквей в Швейцарии (1923–1939), выполняет декоративные циклы для миланского Дворца правосудия (1936–1937) и для александрийского почтового ведомства (1937–1941). В последние годы жизни Северини занимается оформлением спектаклей в театрах Венеции.

Умер Джино Северини в 1966 г. в Париже.

Умберто Боччони

Итальянский живописец и скульптор Умберто Боччони родился в 1882 г. в Реджо ди Калабрия. Окончив в 1897 г. техническую школу, он занимался художественной критикой и литературным творчеством.

В 1898 г. Боччони поступил в римскую Академию художеств, а в 1900 г. — в студию Дж. Балла, где познакомился с Дж. Северини.

В 1902 г. художник посетил Париж. Большое впечатление на него произвела живопись французских импрессионистов и Ж. Сёра. В 1904 г. Боччони совершил путешествие в Россию. С 1908 г. он постоянно жил в Милане.

В ранней живописи Боччони заметно влияние символизма и дивизионизма («Апокалиптические всадники», 1908; «Проходящий поезд», 1908).

В 1910 г. Боччони познакомился с Ф. Т. Маринетти, возглавившим новое авангардное направление в живописи. Кроме Боччони, в объединение футуристов вошли Дж. Северини, К. Карра, Дж. Балла, Л. Руссоло.

В 1910–1911 г. Боччони создает выразительные и динамичные картины, наполненные символикой. Среди них — «Возносящийся город» (1910), «Горе» (1910), «Мятеж в галерее» (1910–1911).

В 1911 г. в Париже произошла встреча футуристов с кубистами. Кубизм оказал большое влияние на живопись Боччони. В его произведениях появились фигуры, распадающиеся на отдельные фрагменты, извилистые линии и яркие краски. В такой манере исполнены триптих «Состояния души» («Прощания», «Те, кто уезжают», «Те, кто остаются», 1911), полотна «Эластичность» (1912), «Динамизм футболиста» (1913). Кажется, что объемы в картинах делятся на мелкие частицы, вращающиеся в пространстве.

Эти же приемы Боччони использует в скульптурных работах. Художник стремится сделать свои конструкции динамичными, для чего соединяет в них целые фигуры и фрагменты. Такова его скульптурная композиция «Лошадь + Всадник + дома (динамическая конструкция галопа)».

Свои взгляды на живопись и скульптуру Боччони, являвшийся главным теоретиком футуристов, излагал в многочисленных статьях и манифестах.

В 1915 г. художник добровольцем ушел на фронт. В следующем году он неудачно упал с лошади и погиб.

Футуризм как направление просуществовал недолго — всего лишь до Первой мировой войны. Но в 1920-х гг. его принципы возродились в т. н. движении «второго футуризма», представителями которого были Э. Прамполини и Ф. Деперо.



У. Боччони. Материя. 1912 г.

Сюрреализм

В начале XX в. возникло новое направление в живописи, явившее собой своеобразное перевоплощение символизма, — сюрреализм (от французского *surrealite* — искусство сверхъестественного). Предметы и фигуры людей и животных выведены на карти-

нах представителей этого направления как нечто необычное, порой напоминающее странное и ужасное видение. Эти пугающие образы могли возникнуть только в мозгу спящего, находящегося в гипнотическом состоянии или трансе человека.

В сюрреалистических композициях нет порядка, в них все случайно. Появление подобного направления связано с существовавшей в начале XX в. медицинской теории, утверждавшей, что в подсознании человека присутствуют темные силы, стремящиеся подчинить себе сознание. Картины сюрреалистов отразили увлечение художников этой идеей. Своей живописью они пытались доказать публике, что в создании их произведений участвует неведомая сила, скрытая в глубинах мозга.

Предшественниками сюрреализма можно считать И. Босха и Ф. Гойю с их причудливыми и странными образами. Большую роль в появлении сюрреализма сыграл дадаизм (от французского *dada* – деревянная лошадка для детей), литературно-художественное движение, сформировавшееся в Цюрихе в годы Первой мировой войны в среде эмигрантов. В творчестве дадаистов выразился страх человека перед кровавой бойней. Представители этого течения отвергали цельность и планомерность композиции, выстраивая свои произведения с помощью случайных предметов. Их картины, напоминавшие пародию на творчество, шокировали зрителей. Крупнейшими мастерами дадаизма были М. Дюшан, Ф. Пикабия, М. Эрнст, К. Швиттерс, Х. Арп.

Еще до появления дадаизма черты сюрреализма появились в творчестве итальянца Джорджо Де Кирико и жившего во Франции выходца из Белоруссии Марка Шагала.

Полотна Шагала наполняют беспорядочные образы, рожденные воспоминаниями художника о родине, городе Витебске, и впечатлениями от парижской жизни. Фигуры людей, животных, предметы, растения и деревья на его картинах как будто парят в воздухе.

Джорджо Де Кирико

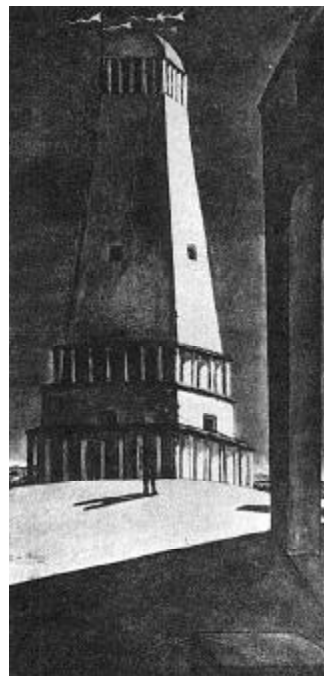
Итальянский художник Джорджо Де Кирико родился в 1888 г. в Греции. В 1899–1905 гг. он учился живописи в Афинах. В 1906 г. после смерти отца художник вместе с семьей переехал в Мюнхен, где поступил в Академию художеств. В Германии Де Кирико увлекался сочинениями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. В раннем его творчестве заметно влияние живописи А. Бёклина и М. Клингера

(«Битва лапифов с кентаврами», 1909). В 1910–1911 гг. Де Кирико посетил Италию. Под впечатлением красоты архитектурных памятников Милана, Флоренции и Турина он создал свои «картины-таинства». Вместе с братом Андреа, получившим известность как писатель Альберто Савиньо, художник с 1911 по 1915 г. жил в Париже. Здесь он представил свои картины на Осеннем салоне и Салоне независимых. Французская публика положительно встретила творения Де Кирико.

В начале Первой мировой войны Де Кирико вместе с братом приезжает в Италию. Здесь он создает метафизические композиции, предопределившие возникновение сюрреализма. В картинах Де Кирико зритель видит пустынные улицы и площади, заполненные античными скульптурами, куклами, роботами. Кое-где встречаются живые люди, как будто спящие на ходу. Ощущение тревоги и страха перед грядущим вызывают длинные тени, отбрасываемые фигурами людей и предметами («Красная башня», 1913; «Награда ясновидца», 1913; «Тайна и меланхолия улицы», 1914). Застывшие статуи и манекены кажутся героями какой-то пугающей драмы («Философ и поэт», 1914; «Пророк», 1915, «Великий метафизик», 1917).

В 1919 г. художественная манера Де Кирико резко изменилась. Из произведений исчезли странные и загадочные образы. Теперь его живопись приобрела черты классического искусства. Отход от метафизической живописи явился причиной разногласий с сюрреалистами, с которыми художник познакомился в Париже в 1920-е гг. Они не приняли новую манеру Де Кирико, назвав ее упаднической.

Потеряв интерес к метафизической живописи, художник стремится возродить в своем творчестве традиции классицизма. Он пишет картины в духе старых мастеров, заимствуя из работ Рафаэля, Тициана, Тинторетто, Рубенса, Ватто, Фрагонара образы, сюжеты и



Д. Де Кирико. Ностальгия по бесконечности. 1911 г.

целые фрагменты («Падение Фаэтона», 1954; «Лукреция», 1922). В этот период мастер создает множество вариантов своих метафизических композиций, стараясь улучшить их. Стилизация под классическое искусство нередко приводила к появлению в живописи Де Кирико элементов примитива и пародийности («Спящая Диана в лесу», 1933; «Пейзаж с богиней», 1936). В 1970-е гг. живопись Де Кирико в духе классицизма имела большой успех у публики.

Кроме живописи, художник занимался печатной графикой, скульптурой, театральными декорациями. В 1929 г. он издал автобиографическое сочинение, а в 1945 г. — «Мемуары».

Умер Де Кирико в 1978 г. в Риме.

Как направление сюрреализм сформировался в начале 1920-х гг. Крупнейшим представителем этого искусства стал испанский художник С. Дали.

Сальвадор Дали

Сальвадор Дали родился в Каталонии в 1904 г. Учился в мадридской Академии художеств. Большое влияние на формирование его стиля, а также воззрений на искусство оказала необычная живопись Де Кирико и сочинения З. Фрейда.

В 1929 г. Дали приезжает в Париж, где входит в круг художников-сюрреалистов. С этого момента в его картинах преобладают странные образы, словно рожденные больной фантазией пациента психиатрической клиники. Фигуры, несмотря на свой фантастический вид, кажутся осязаемыми и живыми — настолько оптически достоверно художник изображает их.

Чудовищные монстры на полотнах мастера поражают своим устрашающим и нелепым обликом («Мрачная игра», 1929). В работах Дали часто повторяются странные символы и детали, вероятно связанные с личной жизнью художника, его чувствами и интимными переживаниями. Это мягкие, словно сделанные из материи, часы и рояли, костыли, зубы, разлагающаяся человеческая плоть, режущие инструменты, огромные кузнечики и муравьи («Постоянство памяти», 1931; «Женщины с цветочными головами, обнаруживающие на пляже останки рояля», 1936; «Сон», 1937). Так, в картине «Великий мастурбатор» (1929) закрытые глаза на женском лице обращают зрителя к области подсознательного, где простой кузнечик становится воплощением детского страха быть



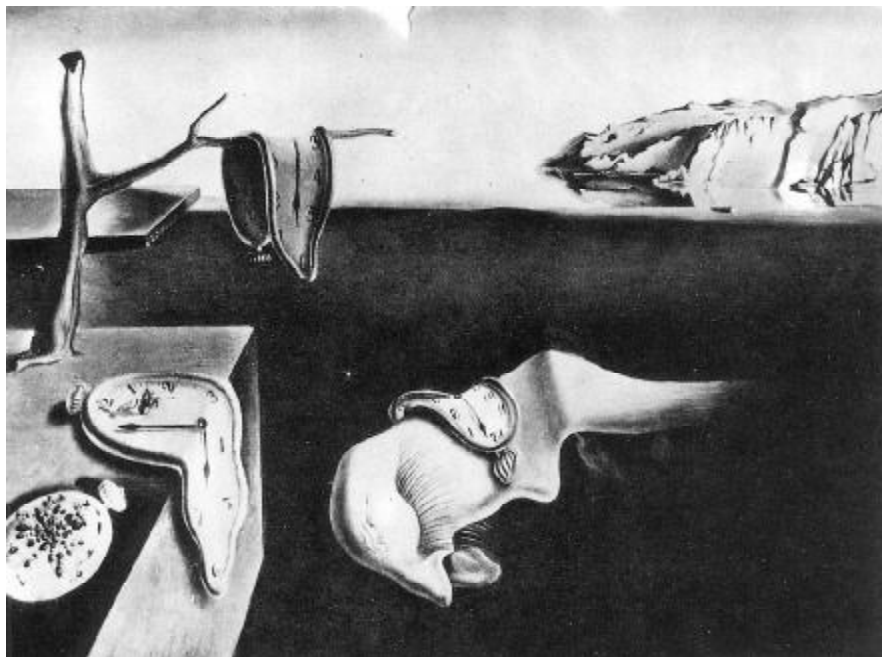
С. Дали. Великий мастурбатор. 1929 г.

соединенным, а также боязни сексуальных проблем. Позднее образ Великого мастурбатора появится и в других произведениях Дали.

Нередко сюжеты, связанные с агрессией, сексуальными извращениями и органическим распадом, пронизаны страхом перед социальными потрясениями и войнами. Таковы полотна «Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны» (1936), «Осеннее каннибальство» (1936–1937), «Изобретение монстров» (1937).

Во многих произведениях Дали, относящихся к 1930-м гг., повторяются многозначные образы, смысл которых очень трудно разгадать («Призрак Вермеера Дельфтского, который можно использовать как стол (феноменологическая теория «мебели-пищи）」, 1934; «Метаморфоза Нарцисса», 1937; «Рынок рабов с невидимым бюстом Вольтера», 1940).

С 1934 г. отношения между Дали и другими художниками-сюрреалистами осложняются, а в 1939 г. происходит полный разрыв, связанный с политическими убеждениями Дали, симпатизировавшего лидерам тоталитаризма. Сыграло также свою роль



С. Дали. Постоянство памяти. 1931 г.

и упрощенное понимание испанским мастером эстетических воззрений и программ сюрреализма.

Разорвав отношения с бывшими соратниками, Дали по-прежнему считал себя настоящим и единственным сюрреалистом. В 1940 г. художник уехал в США. Умело используя рекламные акции, шоу, а также свою деятельность в области прикладного искусства художник завоевал необыкновенную популярность не только в США, но и во всем мире.

С 1948 г. Дали вновь живет в Испании. Он обращается к католицизму и выполняет несколько полных мистического чувства религиозных композиций в духе барочного искусства («Мадонна де Порт-Льигат», 1950; «Христос Хуана де ля Круса», 1951; «Тайная вечеря», 1955). В таком же стиле написаны картины на сюжеты из истории и античной мифологии («Атомная Леда», 1949; «Открытие Америки Христофором Колумбом», 1958–1959). Нередко моделью для полотен Дали служила его жена Гала (Елена Делувина-Дьяконова).

В 1970-е гг. в творчестве мастера появляются черты романтического искусства («Дикий пейзаж с обнаженными», 1970). Кроме живописи, художник занимается графикой, скульптурой, прикладным искусством, литературным творчеством. Работает он также в области театра и кино.

В 1973 г. Дали основал в родном Фигерасе свой музей. Здесь он и жил с 1986 г. до самой смерти. Умер Дали в 1989 г.

Представителями сюрреализма были: бельгиец Рене Магритт, писавший наполненные странными символами полотна; француз Ив Танги с его пугающими и непонятными фигурами, похожими на бобы; испанец Хоан Миро, в картинах которого изображены удивительные существа и знаки, напоминающие древние письмена. В духе сюрреализма некоторое время работал швейцарец Пауль Клее.

Абстракционизм

Одним из самых сложных явлений современной культуры стал абстракционизм. Его название идет от латинского слова *abstractus* — отвлеченный.

Это искусство никогда не пользовалось популярностью у широких масс. Художники-абстракционисты не стремятся изобразить реально существующие предметы, явления, события. Они не пишут людей, животных, картины природы, хотя применяют обычные изобразительные средства — цвет, линии, точки. Картины абстракционистов отличаются яркой декоративностью, но живописцы не считают их эскизами для ковров и тканей. Главное для них — передать через сочетание красочных пятен, контуров, цветовых плоскостей свои чувства и настроение, а также отношение к окружающему миру. Абстракционизм, который иногда именуют «беспредметным» искусством, — явление многообразное. Существует несколько его разновидностей.

Основателем абстракционизма считается французский художник Р. Делоне.

Робер Делоне

Робер Виктор Феликс Делоне родился в 1885 г. в Париже. Специального художественного образования он не получил. Живописью Делоне начал заниматься в 1905 г. Ранние его картины

написаны под впечатлением от произведений Ж. Сёра и П. Сезанна. Увлечшись дивизионизмом, художник изучал работы Э. Шеврёйля, посвященные взаимоотношениям света и цвета.

В 1908 г. Делоне вошел в объединение кубистов «Золотое сечение». В этот период он создал композиции, в которых глазам зрителя предстают полные динамики расчлененные объемы («Сен-Северен», «Город», «Башни Лана»).

Как и другие художники этого направления, Делоне стремился не только представить предмет со всех сторон одновременно, но и изобразить его в разные моменты времени. Такова картина «Бронепоезд в действии», где состав, разделенный на части клубами пара и потоками света, кажется мчащимся по рельсам.

В 1910 г. мастер женился на русской художнице Соне Терк, помогавшей ему в создании многих работ в области прикладного искусства.

В 1911 г. Делоне приехал в Мюнхен, где принял участие в выставке, организованной «Синим всадником». В 1912 г. произошел его разрыв с кубистами. С этого момента художник увлекся беспредметной живописью. Он выработал особый стиль, соединивший многие приемы и достижения импрессионистов и неоимпрессионистов, кубистов и фовистов. Делоне писал серии композиций, на которых можно увидеть призматические фигуры, отражающие далекие предметы («Окна», 1912), или соединяются контрастные цветовые плоскости, создающие впечатление движения («Диски», 1912–1913). В этот же период он выполнял картины, посвященные авиации («Команда из Кардифа», 1912–1913). В них абстрактные формы сочетаются с реальными деталями и предметами.

С 1914 по 1920 г. Делоне жил в Испании и Португалии. К этому времени относится его работа над оформлением театральных постановок С. Дягилева.

В 1921 г. мастер вернулся в Париж, где сблизился с художниками-дадаистами. В 1920–1930-е гг. он писал абстрактные композиции, продолжая разрабатывать те темы, которые свойственны его ранней живописи (спорт, Эйфелева башня). Дома и знаменитый символ Парижа на его известной картине «Эйфелева башня» (1926–1928) кажутся удивительно подвижными, словно художник изобразил их в момент первого толчка сильного землетрясения. Нередко поздние работы Делоне представляют радужные окружности, как будто вращающиеся на плоскости полотна («Круглые формы», 1930; «Ритм, радость жизни», 1930). В эти годы худож-

ник создавал не только абстрактные композиции, но и реалистические портреты своих современников (В. Маяковского, Л. Арагона, А. Бретона).

Умер Робер Делоне в 1941 г. в Монпелье.

Известным представителем абстрактного искусства был русский живописец Казимир Малевич, стремившийся с помощью беспорядочно расположенных геометрических фигур передать движение («Черный квадрат на белом фоне»).

К основателям абстракционизма многие исследователи причисляют голландского мастера Пита Мондриана. Пространство своих картин он заполнял квадратами и прямоугольниками, окрашенными в красный, белый, желтый и синий цвета. Декоративные композиции Мондриана напоминают увиденные с высоты птичьего полета поля Голландии, усеянные яркими цветами.

От Мондриана и Малевича идет абстрактное направление, представители которого стремились уравновесить композицию с помощью геометрических фигур. К нему принадлежит и вариант абстрактного искусства, появившийся в 1960-х гг. и получивший название оп-арт (от английского optical art — оптическое искусство), в основе которого лежит свойство геометрических фигур и цветовых контрастов создавать иллюзию движения. Основателем оп-арта является французский художник, венгр по национальности, Виктор Вазарели.

Следующее направление в абстракционизме связано с именами В. Кандинского, выходца из России, жившего за границей, и П. Клее, швейцарского художника. В живописи представителей этого течения заметно стремление связать искусство с реальностью. В то же время, глядя на их картины, очень трудно определить, что именно хотел сказать мастер.



Р. Делоне. Эйфелева башня.
1926–1928 гг.

Василий Кандинский

Василий Васильевич Кандинский родился в 1866 г. в Москве. В 1885–1892 гг. он учился в Московском университете на юридическом факультете. В 1896 г. Кандинский приехал в Мюнхен и поступил в школу Ашбе, а в 1900 г. — в Академию художеств, где его учителем был Ф. фон Штук. В 1901 г. он стал основателем художественного объединения «Фаланга». В 1903–1907 гг. совершил путешествие по Германии, Австрии, Голландии, Франции, Тунису. Много раз Кандинский приезжал в Россию.

Вернувшись в 1908 г. в Германию, художник поселился недалеко от Мюнхена, в Мурнау. По его инициативе в 1909 г. был создан «Новый союз художников Мюнхена», просуществовавший до 1911 г. После распада союза Кандинский основал объединение «Синий всадник».

Раннее творчество Кандинского отмечено влиянием самых разнообразных художественных направлений: импрессионизма, постимпрессионизма, символизма, фовизма, модерна («Одесса. Порт», 1900; «Старый город», 1902). Главным средством выразительности в его пейзажах конца 1900-х гг. становится цвет, благодаря которому изображение как будто колеблется и движется («Мурнау. Двор замка», 1908; «Пейзаж с башней», 1908). В этих композициях переплетаются яркие абстракции и реальные образы и предметы («Озеро», «Импровизация 9»). Пейзажи 1910–1914 гг. с их звучным колоритом и динамичным мазком наводят зрителя на мысль о вселенских катаклизмах и движении энергии в космическом пространстве («Композиция VI», 1913; «Импровизация. Потоп», 1914).

Свои теоретические обоснования абстрактного искусства Кандинский изложил в книге «О духовном в искусстве», вышедшей в свет в 1911 г.

В 1915 г. Кандинский снова приехал в Россию. После революции он занимался педагогической деятельностью, работал в отделе ИЗО Наркомпроса, в Институте художественной культуры, преподавал во Вхутемасе. Художник был также вице-президентом Российской академии художественных наук. Занимаясь организационной и педагогической работой, Кандинский не забывал и живопись. В России он создал множество своих абстрактных композиций («Москва I», 1916; «Сумеречное», 1917; «Картина с островами», 1919).

В 1921 г. художник вернулся в Германию, где в 1928 г. получил немецкое гражданство. Он начал преподавать в «Баухаузе» — Высшей школе строительства и художественного конструирования в Веймаре, а затем в Дессау. Кандинский работал в «Баухаузе» до 1933 г., когда это учебное заведение было закрыто нацистами.

В 1924 г. мастер организовал объединение «Синяя четверка», куда кроме него вошли художники П. Клее, А. Явленский, Л. Файнингер. Работа в «Баухаузе» оказала влияние на творческий метод Кандинского. Свой новый стиль художник назвал «лирическим геометризмом». Теперь формы в его картинах создаются с помощью таких элементов, как квадрат, треугольник, круг («Композиция VIII», 1923; «Маленькая мечта в красном», 1925; «Акцент на розовом», 1926).

После прихода к власти в Германии фашистов Кандинский переселился во Францию. В 1939 г. он стал гражданином этой страны. В его поздних живописных композициях появляются некоторые изменения: контуры становятся более плавными, четко выделяясь на одноцветных плоскостях («Доминирующая кривая», 1936; «Вокруг круга», 1940). Сначала Кандинский жил в Париже, а позднее переехал в Нёйи-сюр-Сен, где и скончался в 1944 г.



В. Кандинский. Казаки. 1910–1911 гг.

Пауль Клее

Швейцарский живописец, график, теоретик искусства Пауль Клее родился в 1879 г. Рисунку и живописи он учился в частной художественной школе в Мюнхене. В 1898 г. Клее поступил в мюнхенскую Академию художеств, где его наставником был Ф. фон Штук.

В 1902 г., завершив образование, художник отправился в путешествие по Италии. Вернувшись в Швейцарию, он занимался гравюрой. Лучшими его работами в этой технике стали серии «Инвенции» (1903–1904), «Встреча двух людей, каждый из кото-

рых убежден в более высоком положении другого» (1903), «Однокрылый герой» (1905). Эти произведения с гротескными образами и причудливыми линиями отмечены влиянием модерна и немецкого романтизма.

В 1905–1906 гг. Клее посетил Париж и Берлин. В 1906 г. он женился на немецкой пианистке Лили Стампф и переехал в Мюнхен. Здесь художник увлекся искусством П. Сезанна, В. Ван Гога, А. Матисса и Дж. Энсора. В 1911 г. он сблизился с В. Кандинским, Ф. Марком, А. Макке и вошел в объединение «Синий всадник». В 1912 г. Клее вторично посетил Париж, где познакомился с Р. Долене. Огромное впечатление произвело на него искусство Ж. Брака и П. Пикассо. От живописи Делоне, придававшего большое значение цвету и ритму тональных соотношений, идет своеобразный колорит произведений Клее.

После посещения Туниса в апреле 1914 г. живопись прочно вошла в творчество художника, не оставляющего и графику. Он писал акварели и картины маслом, предварительно делая натурные наброски и эскизы. Мотивы природы и архитектуры Северной Африки трансформируются в абстрактные формы, сохраняющие связи с реальным миром («По мотиву Хаммамета», 1914; «Кайруан (Отъезд)», 1914). Иногда реальная действительность приобретает в его живописи знаковой характер («Вилла», 1919). Стремление художника к простоте выразилось в картинах, несколько напоминающих детские рисунки («Демонический какен», 1916; «Полная луна» 1919). Это свойственно и более поздним его работам («Лестница и лесенка», 1928; «Дух на стебельке», 1930).

В 1916–1918 гг. Клее проходил военную службу в резервном подразделении. Вернувшись в Мюнхен, он представил свои работы на персональной выставке в галерее Гольца (1920). Свои взгляды на искусство художник изложил в 1918 г. в книге «Творческая исповедь».

В 1921 г. Клее начал преподавать в «Баухаузе», в Веймаре. Вначале он возглавил переплетную мастерскую, а затем – студию живописи по стеклу. В «Баухаузе» другом Клее стал В. Кандинский. В 1924 г. швейцарский мастер вошел в основанное последним объединение «Синяя четверка».

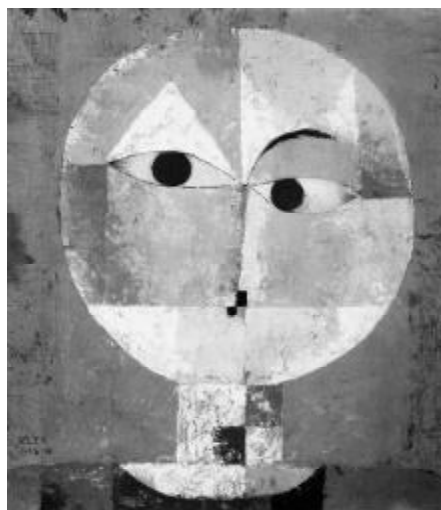
В этот период Клее создал свои самые лучшие работы. Повторяющиеся геометрические фигуры и ритмичные цветовые плоскости рождают на холсте необычные, похожие на грезы, образы («Го-

род-мечта», 1921; «Вид города с красно-зелеными акцентами», 1921; «Магический театр», 1923; «Шут в трансе», 1929).

Нередко художник при создании полотен обращался к мотивам восточного искусства. Влияние персидской миниатюры и керамики чувствуется в композициях «Пейзаж с желтыми птицами» (1923), «Золотая рыбка» (1925). В творчестве Клее отразились его литературные, философские познания и впечатления от путешествий по Италии, Франции, Египту, Испании. Например, композиция «Главный и окольные пути», написанная в 1929 г., являет собой своеобразное представление об истории и природе Египта. В картине «К Парнасу» (1923) переплетаются воспоминания об античности и о венецианских и равеннских мозаиках.

Талантливый музыкант, Клее создавал картины, в которых ритмы абстрактных форм напоминают тональность музыкального произведения («Старинное звучание. Абстракция на черном фоне», 1925).

В 1931 г. Клее ушел из «Баухауза» и стал профессором Академии художеств в Дюссельдорфе. В 1933 г., после прихода к власти в Германии фашистов, художник возвратился в Швейцарию. В 1935 г. тяжелое заболевание приковало его к постели. Преодолевав боль, Клее продолжал работать. В 1937 г. художник узнал, что 17 его картин включены в выставку «дегенеративного» искусства, которую нацисты устроили в Берлине. Из немецких музеев были изъяты 102 его картины. Ко всему прочему, художник никак не мог добиться получения швейцарского гражданства. В живописи Клее появились трагичные настроения. Он писал масляными, восковыми, клеевыми красками, создавая лаконичные и простые композиции. С этого времени главным средством выразительности в его картинах стала четкая черная линия, делающая образы очень экспрессивными («Любовная песнь в новолуние», 1939; «Голос из эфира», 1939; «Наскальная флора», 1940).



П. Клее. Сенекио. 1922 г.

Мрачные чувства пронизывают последние картины мастера («Ангел смерти», 1940; «Смерть и пламя», 1940; «Играющий на литаврах», 1940).

Пауль Клее умер 29 июня 1940 г. По горькой иронии судьбы в этот день он наконец стал гражданином Швейцарии.

Самым противоречивым в искусстве абстракционизма стало третье основное направление. Картины его приверженцев составлены из густых, небрежных мазков и пятен непонятной формы. Яркий представитель подобного искусства – француз Пьер Сулаж, чьи композиции составлены из беспорядочно нанесенных на холст черных и синих широких мазков. В таком же духе исполнены произведения немецкого художника Ханса Хартунга. Свое настроение эти мастера пытаются передать с помощью цвета.

Расцвет абстрактного искусства пришелся на середину 20 столетия. Позднее интерес к нему стал падать, т. к. художники не могли придумать ничего нового, способного увлечь публику. На смену абстракционизму пришли новые виды искусства, среди которых важное место занимает поп-арт.

Поп-арт

Поп-арт появился в США и Великобритании во второй половине 1950-х гг. (от popular art – общедоступное искусство). Отказавшись от всех традиций прежнего искусства, в том числе и сложных абстрактных композиций, представители этого течения создавали произведения, в которых соединились элементы живописи и скульптуры. В их композициях красочные мазки могли сочетаться с предметами быта, фотографией, муляжем, репродукциями, обрывками газет и рекламных изданий. Произведение поп-художника может иметь три измерения и занимать целый выставочный зал.

Картины художников поп-арта изображают (и часто очень реалистично) бутылки кока-колы, банки с консервами, рекламные плакаты. Иногда творения поп-мастеров – это огромные мягкие телефоны, пишущие машинки.

Крупным представителем английского поп-арта является Ричард Гамильтон. Широкую известность получил его коллаж, созданный в 1956 г. и получивший название «Что же это такое, что преобразует современное жилище, делает его таким привлекательным?».

На картине зритель видит комнату, заполненную разнообразными товарами: у стены включенный телевизор, на маленьком столике перед ним – большая банка с ветчиной. На полу – магнитофон. Перед лестницей – пылесос с невероятно длинным шлангом, который держит в руках домработница. На стене висит плакат с картинкой из комикса. В середине комнаты стоит супермен в плавках. В его руке – огромный леденец на палочке, напоминающий теннисную ракетку. На диване – обнаженная красотка в колпаке для сушки волос. Выполненные с фотографической точностью фигуры людей своей неподвижностью напоминают скульптуры. Главные герои картины – это вещи, которые правят людьми.

В отличие от американских мастеров поп-арта (Р. Лихтенштейна, Э. Уорхола), которые в своих работах прославляли мир вещей и товаров, английские художники, работавшие в этом направлении, создавая подобные произведения, критиковали потребительскую психологию людей и таким образом выражали свой протест против вещизма.

Граффити

Во второй половине XX в. появилось новое, необычное искусство. Оно сформировалось в молодежной среде США, а позднее проникло в Европу. Свое название это направление получило от итальянского слова *graffiti*, что буквально означает «процарапывание» (в древности – надписи, имеющие бытовой или магический характер, на сосудах, на стенах строений и на других предметах).

Сначала любители граффити разрисовывали с помощью распылителей с краской стены зданий, вагоны метро, ограды. Со временем это своеобразное творчество начало завоевывать картинные галереи, где размещались картины, выполненные в такой технике. Но, несмотря на это, граффити по-прежнему остается и занятием подростков, расписывающих транспорт и стены домов, что нередко вызывает недовольство окружающих.

В стиле граффити работал умерший в 1990 г. от СПИДа американец К. Харинг, писавший не распылителями, а мелками. Его произведения выставлены во многих музеях мира («Молчание = смерть»). Работы Харинга напоминают картины немецкого мастера граффити А. Р. Пенка («Стандарт», 1971).

Современные художники ищут новые пути в искусстве, стараясь придумать нечто необычное, не похожее на то, к чему привыкли зрители. Так возникла инсталляция — продуманное расположение различных предметов в помещении. С помощью подобного творчества художники пытаются выразить свое отношение (нередко критическое) к окружающему миру.

Многие художники и скульпторы современной эпохи используют при создании своих произведений не только бросовые материалы, песок, но также применяют компьютеры, видеотехнику, а некоторые придумали даже такое: они создают композиции, которые вскоре уничтожают. Сейчас подобное искусство кажется нам странным, но, возможно, через какое-то время оно станет привычным, ведь и прекрасные творения импрессионистов когда-то не признавались современниками.

Содержание

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА	5
ПЕРВОБЫТНАЯ ЖИВОПИСЬ	6
Эпоха палеолита	6
Эпоха мезолита	11
Эпоха неолита	13
АНТИЧНАЯ ЖИВОПИСЬ	17
Древняя Греция	17
Крито-микенское искусство	17
Греческая архаика	22
Греческая классика	25
Этрусское искусство	27
Древний Рим	31
ЖИВОПИСЬ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ	36
Раннехристианское искусство	36
Живопись меровингского периода	38
Живопись каролингского периода	38
Романская живопись	40
Готика	43
ВОЗРОЖДЕНИЕ	47
Проторенессанс	47
Раннее Возрождение	59
Венецианская живопись	69
Высокое Возрождение	73
Позднее Возрождение	121
Маньеризм	136

Северное Возрождение	147
Живопись Нидерландов	148
Живопись Германии	168
Живопись Франции	188
БАРОККО	200
Живопись Италии	201
Живопись Испании	215
Фламандская живопись	233
Голландская живопись	241
Французский классицизм	253
ЖИВОПИСЬ ВОСЕМНАДЦАТОГО ВЕКА	263
Французское рококо	263
Итальянская школа живописи	283
Английская школа живописи	290
ЖИВОПИСЬ ДЕВЯТНАДЦАТОГО ВЕКА.....	304
Классицизм во Франции	304
Романтизм во Франции	310
Романтизм в Германии	324
Английский романтизм	329
Живопись Испании	341
Реализм во Франции	349
Импрессионизм	373
Постимпрессионизм	404
Стиль модерн	417
Символизм	424
Наивное искусство	437
ЖИВОПИСЬ ДВАДЦАТОГО ВЕКА	439
Фовизм	440
Экспрессионизм	445
Кубизм	450
Футуризм	458

Сюрреализм	461
Абстракционизм	467
Поп-арт	474
Граффити	475

- П 58 **Популярная история живописи. Западная Европа**/Авторы-составители Г. В. Дятлева, С. А. Хворостухина, О. В. Семенова. — М.: Вече, 2001. — 480 с., илл. (32 с.)

ISBN 5-7838-0938-1

Книга рассказывает о возникновении и развитии живописи в странах Западной Европы, знакомит с известными мастерами, представляющими разнообразные направления и художественные школы. Иллюстративный материал поможет получить более полное представление о том, как развивалась живопись на протяжении веков.

ПОПУЛЯРНАЯ ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА

Генеральный директор *Л. Л. Палько*
Ответственный за выпуск *В. П. Еленский*

Главный редактор *С. Н. Дмитриев*
Технический редактор *Т. Н. Крючина*

Корректоры *И. Н. Сенина, О. М. Боякова, Т. В. Картузова*
Верстка *Е. А. Тихолаз*

Разработка и подготовка к печати
художественного оформления — «Вече-графика»
О. Г. Фирсов, Д. В. Грушин

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
ОК-00-93, том 2; 953000 — книги, брошюры
Гигиенический сертификат № 77.99.2.953.П.16227.11.00
от 29.11.2000 г.

129348 Москва, ул. Красной сосны, 24.

ООО «Издательство «Вече 2000» ИД № 01802 (код 221) от 17.05.2000 г.

ЗАО «Издательство «Вече» ИД № 05134 (код 221) от 22.06.2001 г.

ЗАО «Вече» ЛР № 040410 от 16.12.1997 г.

e-mail: veche@veche.ru
<http://www.veche.ru>

Подписано в печать 25.07.2001. Формат 60×90^{1/4}.

Гарнитура «Литературная». Печать офсетная. Бумага офсетная.

Печ. л. 32. Тираж 7 000 экз. Заказ .