

85.14

Л 33

И.С. Лебединский

# ПОРТРЕТЫ



# РУБЕНСА



Автопортрет. Деталь. Около 1639

М.С. Лебедянский

## ПОРТРЕТЫ РУБЕНСА

Москва  
«Изобразительное искусство»  
1993



Никому не удастся похоронить  
Уленшпигеля, дух нашей мате-  
ри — Фландрии!

*Шарль де Костер.*  
Легенда об Уленшпигеле

**К**огда мы слышим имя Рубенса, перед нашим внутренним взором возникают громадные многофигурные композиции с бурлящим движением фигур и пышнотелые златокудрые красавицы — плоть и кровь старинной цветущей Фландрии.

Эти образы заслоняют подчас другие стороны плодотворной художественной деятельности Рубенса, в том числе и его мастерство портретиста. В течение своей жизни ему пришлось написать много портретов. Причем если некоторые крупные композиции, созданные по эскизам Рубенса в его мастерской с помощью многочисленных учеников, хранили иногда только следы собственноручной работы, то портреты, особенно родных и друзей, он писал сам от первоначального эскиза до окончательного завершения.

Рубенс широко известен. Его имя стоит в одном ряду с именами величайших художников мира — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля, Тициана, Рембрандта, Веласкеса. «Король живописцев и живописец королей», — такая метафора родилась в суждениях современников о Рубенсе и закрепилась в последующие времена.

Необыкновенная творческая щедрость и плодovitость — около трех тысяч произведений, созданных самим Рубенсом и с помощью его учеников, а также широкий тематический диапазон художественной деятельности и высочайшее профессиональное мастерство были основанием для звучных сравнений и метафор: «Апеллес не только своего века, но и всех времен» (из эпитафии, сочиненной его другом Я. Гевартом), «Гомер живописи» (восклицание Э. Делакруа), «Рубенс — это Шекспир в живописи» (И. Е. Репин в письме В. В. Стасову).

Искусство Рубенса уже при жизни было в центре внимания художников, любителей и ценителей искусства. Интерес к его творчеству сохранился до наших дней. Картины и рисунки Рубенса заинтересованно и пристально изучались и изучаются в нашей стране. Основой этого научного интереса является великолепная коллекция работ Рубенса в Государственном Эрмитаже, собранная в основном во второй половине XVIII века. Статьи и исследования различных сторон искусства Рубенса написали советские искусствоведы Д. А. Шмидт, В. Ф. Левинсон-Лессинг, В. Н. Лазарев, М. Я. Варшавская, М. В. Доброклонский, Н. М. Гершензон-Чегодаева, Г. Г. Гримм, В. М. Неvejина, М. В. Алпатов, Ю. И. Кузнецов. Среди этих работ выделяются книги М. Я. Варшавской «Рубенс и его картины в Эрмитаже» (1940) и «Картины Рубенса в Эрмитаже» (1975).

Произведения Рубенса имеются во многих музеях мира. М. В. Алпатов писал: «Рубенс

принадлежал к числу тех универсальных гениев искусства, которые не замыкаются в границах того или другого жанра, но умеют откликнуться на самые различные стороны жизни. Он проявил себя в исторической живописи и в области портрета, в пейзаже и в алтарном образе, в живописи декоративной и в рисунке. В каждой области им созданы замечательные шедевры»<sup>1</sup>.

Однако среди равных ему художников советские искусствоведы уделили значительно больше широкого и глубокого научного внимания другим знаменитым живописцам и меньше писали о Рубенсе. Может быть, аристократизм и гедонизм творчества Рубенса стали причиной все-таки довольно скромной, ограниченной в основном эрмитажным собранием, исследовательской литературы о Рубенсе в советском искусствознании.

В этой связи приходят на память и некоторые обстоятельства нашей художественной жизни. Начиная со второй половины XIX века, в период утверждения передвижников в русском изобразительном искусстве значительно больше внимания художники и исследователи уделяли голландскому искусству, творчеству Рембрандта и «малых голландцев» и меньше интересовались Рубенсом и фламандцами. Эта направленность в какой-то мере сохранилась и в советское время. А если вспомнить, что на протяжении долгих лет, в 30—50-е годы, на наших художест-

<sup>1</sup> Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 183.



венных выставках не появлялись картины, изображающие обнаженную натуру, то можно яснее понять, почему творчество Рубенса было в какой-то мере на периферии искусствоведческих интересов в то время.

Отмечая эти черты нашей художественной жизни 30—50-х годов, уместно вспомнить свидетельство участника революционного движения А. А. Трояновского, который с 1910 года был в эмиграции, где неоднократно встречался с В. И. Лениным. В 1913 году А. А. Трояновский жил в Вене, и у него на квартире останавливались Н. К. Крупская и В. И. Ленин. «Было интересно смотреть,— вспоминал А. А. Трояновский о посещении вместе с Владимиром Ильичем венских художественных музеев,— на самого Ленина, когда он стоял перед картиной, которая производила на него сильное впечатление. Это — тоже сюжет, заслуживающий быть изображенным кистью крупного художника.

Я взялся сейчас за перо не для того только, чтобы отметить этот факт и сообщить о нем, хотя этот факт и замечательный. Еще более замечательно то, что всякий раз, когда Ленин подолгу останавливался перед какой-либо картиной и свойственным ему образом восхищался ею, под картиной всегда стояла, и почти без исключения, подпись Рубенса.

Не то чтобы Ленин специально выбирал картины Рубенса. Нет. Он глядел на картину и переживал наслаждение, которое она ему доставляла, не смотря сначала на имя автора. Потом уже оказывалось, что это был Рубенс.

Не все картины Рубенса так ему нравились, были и картины Рубенса, на которые он смотрел без особенного интереса. Но замечательно, что, раз Ленин обратил внимание на картину, загляделся на нее, это почти всегда значило, что картина принадлежала кисти Рубенса»<sup>1</sup>.

Рубенс прославился алтарными и мифологическими композициями, циклами картин, украшавших королевские дворцы Франции, Испании, Англии. Среди этих прославленных произведений его портреты менее заметны и занимают как бы второстепенное место. Сам художник, обучаясь в Италии, придавал им это значение, стремясь в первую очередь к исполнению крупных многофигурных композиций по заказам королевских семейств Европы и высокопоставленных церковнослужителей.

Возможно, что такое отношение самого Рубенса к портрету сказалось на мнении многих исследователей его творчества, которые уделили рассмотрению портретного жанра в искусстве Рубенса меньше внимания, чем его основным произведениям. «Портретные работы,— писала М. Я. Варшавская,— не занимали центрального места в творчестве Рубенса. Но портретистом Рубенс начинал свою деятельность, на портретных работах он воспитал свое непосредственно-реалистическое мироощущение, портретные работы и в дальнейшем были органической

<sup>1</sup> В. И. Ленин и изобразительное искусство. Документы. Письма. Воспоминания. М., 1977. С. 135, 136.

частью того грандиозного космоса, каким является его огромное по диапазону творчество»<sup>1</sup>.

Рубенс был крупнейшим портретистом в истории западноевропейского искусства. Приступая к изучению литературы, связанной с анализом творчества Рубенса, можно обнаружить определенную оценку, а точнее, недооценку, его качеств портретиста, которая будет в какой-то степени расходиться с тем, что мы попытаемся здесь сказать. Например, вот мнение о портретах Рубенса крупнейшего советского искусствоведа В. Н. Лазарева, хотя в его суждении имеется не только отрицательная оценка, но и признание некоторых достоинств портретного искусства Рубенса.

В своей статье, посвященной творчеству художника, он писал: «Уже Фромантен отмечал, что Рубенс не был крупным портретистом, так как его слишком импульсивная натура не могла долго задерживаться на изучении индивидуальных явлений. И действительно, мы никогда не найдем у Рубенса особо сильных портретов с углубленной психологической характеристикой. Лишь в виде исключения среди его работ встречаются такие крепкие реалистические вещи, как портреты Яна Вермулена (бывш. галерея Лихтенштейн, Вена), Николаса Респеня (Картинная галерея, Кассель), Маттеуса Ирсе-лиуса (Национальный музей, Копенгаген), неизвестного францисканского монаха (Эрмитаж,

<sup>1</sup> Варшавская М. Я. Рубенс и его картины в Эрмитаже. Л.; М., 1940. С. 18.

Ленинград), доктора ван Тульдена (Старая пинакоотека, Мюнхен) и этюд с натуры, изображающий головы негров (Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Обычно Рубенс идеализировал модель, приближая ее к своему излюбленному типу [...] Наряду с подобного рода «официальными» портретами Рубенс писал также «интимные» портреты, преимущественно портреты своей первой и второй жены. По свежести восприятия, особой ароматности красок и виртуозной технике исполнения эти вещи принадлежат к наиболее совершенным творениям Рубенса»<sup>1</sup>.

Не останавливаясь подробно на этом суждении, отметим только, что сам перечень В. Н. Лазарева «в виде исключения... крепких реалистических» портретов Рубенса, которых другому художнику хватило бы, чтобы считать себя признанным портретистом, уже говорит нам о богатом наследии портретов, созданных фламандским живописцем. А портреты его жен отмечены В. Н. Лазаревым как наиболее совершенные творения мастера.

Биография Рубенса имеет прямое отношение к его портретному искусству. Его отношение к родным, близким и друзьям, широкое гуманитарное и художественное образование, знание шести языков, длительная поездка в Италию, многочисленные путешествия и дипломатические миссии в крупнейших королевских

<sup>1</sup> Лазарев В. Н. Старые европейские мастера. М., 1974. С. 51.



дворах Европы, знание огромного количества людей различного ранга, звания и общественного положения — все это непосредственно сказалось на его мастерстве портретиста.

Такая одаренная, прожившая активную общественную жизнь натура не могла ограничиться при написании портретов только лестью «сильным мира сего» и идеализацией дорогих и близких сердцу людей. Рубенс создает обширную портретную галерею, в которой рядом с королями и министрами существуют дети, неизвестные монахи, старуха с жаровней и камеристка инфанты Изабеллы. События жизни очертили широкий круг его духовных интересов и человеческих привязанностей, далеко выходящих за рамки, определенные придворному художнику.

Петер Пауль Рубенс<sup>1</sup> родился в 1577 году в немецком городке Зиген, где семья его родителей была в изгнании. Этому печальному положению его отца, бывшего антверпенского синдика, юриста Яна Рубенса и его матери, дочери антверпенского купца Марии

<sup>1</sup> В нашей искусствоведческой литературе можно встретить разное написание имени и фамилии Рубенса, так же как и его учителей, друзей, адресатов его писем. Это происходит потому, что различно звучат эти имена и фамилии в переводах с фламандского, немецкого, французского, итальянского, испанского, латыни и английского языков, которые знал и использовал в своей переписке Рубенс. В данной работе мы будем придерживаться правописания имен и фамилий, приведенных в книге: Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников. М., 1977.

Пейпелинкс, предшествовали следующие события.

Ян Рубенс сочувствовал протестантизму и в 1568 году вынужден был бежать вместе с своей семьей из Фландрии, опасаясь кровавой расправы с протестантами вступившего в Южные Нидерланды испанского герцога Альбы. В Кельне, где он поселился, Ян Рубенс стал адвокатом супруги Вильгельма Оранского — Анны Саксонской, а вскоре их деловые отношения стали и любовными. Эта интимная связь раскрылась. Ян Рубенс, по законам того времени, за прелюбодеяние был заключен в тюрьму, и ему грозила смертная казнь.

Его жена Мария Пейпелинкс ценой большей части своего состояния и с поразительной в данных обстоятельствах энергией и любовью к супругу спасла ему жизнь, вызволила из крепости и добилась разрешения поселиться всей семьей в маленьком городке Вестфалии — Зигене.

Сохранились письма Марии Пейпелинкс, написанные в тюрьму ее супругу. Приведем здесь выдержки из одного из них не только как свидетельство редких душевных качеств женщины, но и как возможность понять и объяснить воспитанные матерью некоторые черты возвышенного женского идеала, которые были свойственны Рубенсу как в жизни, так и в его портретном искусстве, особенно когда он писал портреты Изабеллы Брант, Елены Фоурмент или неизвестной камеристки.

«Разве я могла бы быть настолько жестокой, — писала Мария Пейпелинкс, — чтобы еще

более отягощать Вас в Вашем несчастье и в Вашем одиночестве, в то время как я охотно, если бы это только было возможно, спасла Вас ценой моей крови... И неужели же после столь длительной дружбы между нами возникла бы ненависть, и я считала бы себя вправе не простить Вам проступок, ничтожный в сравнении с теми проступками, за которые я молю ежечасно прощения у всевышнего отца?.. Дай бог, чтобы мое прощение совпало с Вашим освобождением — оно бы вновь даровало нам счастье. Моя душа настолько связана с Вашей, что Вы не можете не испытывать никакого страдания без того, чтобы я не страдала в такой же мере. Я уверена, если бы эти добрые господа увидели мои слезы, они имели бы ко мне сострадание, даже если бы у них были деревянные или каменные сердца... Я сделаю все от меня зависящее и буду просить за Вас заступничества перед богом, и это же будут делать наши детки, которые Вам кланяются и так страстно желают Вас видеть, как и я. И никогда больше не пишете «Ваш недостойный супруг», так как все забыто»<sup>1</sup>.

После освобождения Яна Рубенса, живя в Зигене, Мария Пейпелинкс, имея уже четверых детей, родила еще двух: в 1574 году — Филиппа, старшего брата художника, гуманиста, портреты которого он несколько раз писал, в 1577 году — Петра Пауля Рубенса, великого фламандского живописца.

<sup>1</sup> Лазарев В. Н. Старые европейские мастера. С. 10.

Образованность отца и мудрость матери сыграли огромную роль в воспитании Рубенса. Будущие его успехи — в искусстве, в науках, в знании языков, в дипломатии — во многом состоялись благодаря заботам матери. Она определила его, вернувшись в Антверпен после смерти мужа и приняв католичество, в латинскую школу, где преподавали ученые иезуиты. Здесь он обучился языкам, теологическим наукам, античной мифологии. Возможно, она устроила его в пажи к вдове графа Филиппа де Лаленга — Маргарите де Линь, где он усвоил дворянский этикет и обходительные манеры.

Рубенс стал учиться живописи согласно своим наклонностям и способностям, и Мария Пейпелинкс не препятствовала, а способствовала развитию его природного дарования, хотя сама была дочерью купца, а отец художника был юристом. Живопись захватила Рубенса целиком. Все остальное стало сопутствующим его главному занятию — постижению тайн изобразительного искусства.

Его учителями были Тобиас Ферхат, Адам ван Ноорт и Отто Веен. У двух последних Рубенс получил свое основное художественное образование, окончательно завершенное во время его длительного путешествия в Италию с 1600 по 1608 год, к которому подготовил его и практически и духовно Отто Веен, сам побывавший и поучившийся в Италии.

Эжен Фромантен, рассказывая об учителях Рубенса, писал: «Нет ничего более противоположного, чем контраст, представляемый ван



Нортом и Вениусом, этими двумя столь неодинаковыми по характеру и, следовательно, столь различными по оказываемому ими влиянию индивидуальностями. Нет ничего более причудливого, чем судьба, призвавшая их, одного за другим, к разрешению столь ответственной задачи, как воспитание гения. Заметьте, что противоположности их характеров вполне отвечали тем контрастам, которые сочетались в сложной натуре ученика, столь же осторожной, сколь и дерзновенной. В отдельности они представляли собой противоречивые, непоследовательные элементы его характера, вместе они как бы воспроизвели всего Рубенса со всей совокупностью заложенных в нем возможностей, с его гармонией, равновесием и единством, но только без его гения»<sup>1</sup>.

Фромантен называет Отто Веена личностью благородной и высокой культуры, учившегося во Флоренции, Риме, Венеции и Парме и имевшего духовных учителей в лице Рафаэля, Веронезе, Тициана и особенно Корреджо. Фромантен пишет, что Веену были свойственны «изящество... благодаря близости к лучшему обществу и лучшим мастерам, неустойчивость убеждений и вкусов, безличность колорита... винно-красные, но довольно холодные тона — все это, вместе со свойственной художнику благопристойностью, производит впечатление ума развитого, но посредственного»<sup>2</sup>. Он мог быть превосходным учи-

<sup>1</sup> Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966. С. 33.

<sup>2</sup> Там же. С. 34.

телем, дающим отличные уроки, не подтвержденные собственной живописью.

Разительным контрастом Отто Веену описывает Фромантен Адама ван Ноорта. Это был непосредственный, порывистый человек, фламандец по рождению и темпераменту, так и оставшийся фламандцем до конца. У него были два основания дерзать: он верил в свою способность делать все без посторонней помощи и ничуть не смущался своим невежеством. Как живописец, продолжает Фромантен, ван Ноорт предпочитал резкие акценты, сильные световые удары, яркие кричащие и мощные тона. Он писал широкими мазками, почти не слитыми, сверкающими, сочными, струящимися. Кисть его была стремительной, уверенной и точной.

Закljučая свою характеристику, Фромантен подводит итог: «Без этого наставника вряд ли и Рубенс был бы таким, каким мы его видим. Вероятно, его искусство было бы лишено той единственной черты — простонародного акцента, которая связывает его с народными массами и делает его столь же понятным им, как и умам утонченным. Как бы то ни было, но природа действовала здесь будто ошупью, когда в 1557 по 1581 год подыскивала ту форму, в какую должны были вылиться элементы нового искусства во Фландрии. Можно сказать, что она испытывала ван Норта, колебалась относительно Иорданса и только в Рубенсе нашла то, что ей было нужно»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Фромантен Э. Указ. соч. С. 38.

События детства, юности и молодости Рубенса проходили в эпоху первой буржуазной революции в Европе, начавшейся в Нидерландах во второй половине XVI века на территории современной Бельгии, части Франции, Люксембурга и Голландии. В 1566 году в Нидерландах вспыхнуло широкое народное движение против владычества испанцев и католицизма, захватившее все слои нидерландского общества от аристократии и буржуазии до самых низов — гёзов, или, дословно, оборванцев, действовавших в лесах и на море, — лесных гёзов и морских гёзов.

Испания жестоко подавляла сопротивление своему владычеству в Нидерландах, ставших в XVI веке благодаря быстрому буржуазному развитию одной из богатейших стран Европы. Антверпен к середине XVI века был главным процветающим центром европейской и колониальной торговли. Испанцы сожгли лучшую часть города и разграбили его.

В результате многолетней борьбы южные и северные провинции Нидерландов разделились. Северные обрели независимость и самостоятельность в 1609 году в результате перемирия между Испанией и Голландией. Южные провинции, в которые входила и непосредственно территория Фландрии, были с 1609 по 1621 год номинально самостоятельным государством, затем вновь остались под владычеством Испании.

Семья Рубенса на себе испытала превратности судьбы в это время. Отец и мать худож-

ника бежали из Антверпена в Германию, были близки ко двору Вильгельма Оранского, признанного главы нидерландской оппозиции к Испании. Рубенс родился вдали от родины своих предков. Затем вместе с матерью вернулся во Фландрию, в Антверпен, там учился, долгое время прожил в Италии и в 1608 году, накануне перемирия, вернулся в родной город уже навсегда.

По своему образу жизни, по складу ума и роду занятий Рубенс был далек от борьбы за ценности нидерландской буржуазной революции. И тем не менее мы можем в какой-то мере почувствовать духовную связь между его искусством и идеалами революции, стремившейся утвердить свободу и независимость для своих сограждан. Сам Рубенс для себя добился внутренней свободы и полной творческой независимости. В конце своей жизни он обладал почестями, богатством, всеевропейской славой. Но его личные достижения не идут ни в какое сравнение с теми вершинами европейской культуры, которых достигло его творчество. Рубенс на все времена утвердил неповторимую самобытность искусства Фландрии в мире, и в этом смысле он многогранно и полно выразил «дух Фландрии». Искусство Рубенса прославило фламандцев, их трудолюбие, стремление к свободе, жизнерадостность, исторический оптимизм, несокрушимое желание жить в согласии и пользоваться всеми дарами, отпущенными человеку благословенной и щедрой природой.



Закончив учебу у Отто ван Веена, Рубенс в 1598 году был принят в антверпенскую гильдию св. Луки с правом быть свободным художником. К этому периоду относится несколько работ художника, среди которых есть и один портрет.

В доме Рубенса в Антверпене хранится выполненная на дереве картина «Адам и Ева в раю», созданная художником по мотивам гравюры Маркантонио Раймонди с оригинала Рафаэля. В этой работе уже заметны черты развившихся впоследствии особенностей живописной и композиционной манеры Рубенса, прежде всего в трактовке образа Адама и в решении пейзажа. В отличие от гравюрного оригинала фигура Адама показана в сложном динамичном движении и передает живую плоть сильного мужчины, более похожего на землепашца, чем на возвышенный образ прародителя рода человеческого.

Небольшой «Портрет мужчины 26 лет», исполненный на меди, из нью-йоркского собрания Д. Лински, который иногда называют портретом архитектора или портретом географа, в зависимости от того, как объясняют употребление измерительных инструментов, которые находятся в руках модели, создан Рубенсом до отъезда в Италию.

Этот портрет интересен не только как показатель степени профессионального мастерства молодого Рубенса, но и позволяет нам представить близость художника к старой нидерландской манере живописи, прославленной начиная

с работ Яна ван Эйка. Особенно много сил и внимания он потратил, передавая сходство и выражение лица. Рубенс тщательно, даже скрупулезно, отделяет мельчайшие детали, прописывает все изысканные изгибы кружевного воротника. В его руке нет еще виртуозной легкости и свободного владения кистью и красками, но уже чувствуется стремление к конкретности и живости при передаче человеческого облика.

Сохранилось немного работ, созданных Рубенсом до отъезда в Италию, но они, в сравнении с тем, что он создал после своего возвращения в Антверпен в 1608 году, позволяют почувствовать необычайно благотворное и плодотворное художественное влияние, которое Рубенс испытал в Италии, где его способности получили гармоничное и естественное развитие.

В 1600 году Рубенс уезжает в Италию. Вероятно, многое стало побудительным мотивом для этого восьмилетнего путешествия. Конечно, основным поводом можно назвать желание увидеть воочию страну великого античного и современного искусства, памятники Древнего Рима и произведения мастеров итальянского Возрождения — Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана, познать школу итальянского маньеризма и все секреты и технику современных Рубенсу итальянских живописцев.

С древней историей Италии связаны были для Рубенса основные знания античной мифологии, произведения античных историков, любовь художника к археологии, нумизматике, к

скульптуре и архитектуре, к латыни и современному итальянскому языку, на котором он писал многие свои письма.

Не только его учитель Отто Веен побуждал Рубенса к широкому знанию итальянского искусства, но и семейные традиции были связаны с Италией. Его отец, Ян Рубенс, в совершенстве владел латынью и итальянским языком, изучал право в Падуе, в 1554 году получил степень доктора в Риме. В 1603 году старший брат Рубенса Филипп также в Риме получил степень доктора права. Рубенса все дороги его молодости «вели в Рим».

Возможно, что Рубенс, как это и оказалось на самом деле, поехал в Италию не только закончить свое художественное образование, но и утвердить себя как личность, как мастера, способного добиться признания и успеха в самой авторитетной художественной среде того времени.

9 мая 1600 года Рубенс отправился из Антверпена по дорогам Франции на юг. Венеция — первая цель путешествия — встретила его чарующим великолепием своих дворцов, отражающихся в зыбких водах бесчисленных каналов, праздничной красочностью и пестрой суетой жизни свободолюбивой Республики св. Марка — жемчужины Адриатики.

Вот как писал итальянский писатель эпохи Возрождения Пьетро Аретино своему другу Тициану о Венеции: «Опершись на подоконник и выставив наружу грудь и часть туловища, я начал любоваться великолепным зрелищем

Большого канала, по которому плыли бесчисленные лодки, переполненные иностранцами и венецианцами. Вода, радовавшая тех, кто ее бороздил, как будто радовалась сама, что несет на себе такую необычную толпу. Вдруг появились две гондолы с известнейшими в городе гребцами, которые соревновались на быстроту. Множество народу, чтобы увидеть состязание, собралось на мосту Риальто, начало тесниться на набережной Камерленги, устроило давку на Пескарии, заняло всю переправу св. Софии, расположилось по ступенькам Коза ди Мозе.

И пока по обеим сторонам толпа расходилась каждый своей дорогой с веселыми аплодисментами, я, как человек, который в тягость самому себе и не знает, какое дать применение своему уму и мыслям, поднял глаза к небу. Никогда еще с тех пор, как его создал господь, это небо не было изукрашено столь прелестной живописью света и теней. Воздух был таким, каким его хотели бы изобразить те, кто вам завидует и кто не может вам уподобиться. Прежде всего дома. Хотя и выложенные из настоящего камня, они кажутся сделанными из материала, преображенного искусством. Потом свет, в некоторых местах чистый и живой, в других — хмурый и угасающий. Посмотрим еще на другое чудо, на насыщенные влагой облака, которые на главном плане почти касаются крыш, на предпоследнем же наполовину скрываются за зданиями. Вся правая сторона тонула в серовато-черной мгле. Я дивился разнообра-

зию оттенков, которые облака являли взору. Самые близкие сверкали пламенем солнечного диска, а более отдаленные багровели не столь яркой киноварью. О, эти прекрасные мазки, окрашивавшие с одной стороны воздух и заставляющие его таять позади дворцов»<sup>1</sup>.

Рубенс мог бы написать нечто подобное, тем более что и Тициан и Аретино с его культом наслаждения как высшим смыслом человеческого существования были близки ему своими взглядами и своим искусством.

Венеция не случайно стала первым итальянским городом, который посетил Рубенс. Венецианская живопись, искусство Джорджоне, Тициана, Веронезе, Тинторетто оставили самый глубокий след в его творчестве. Сверкающая, богатая звучностью и чистотой цвета палитра Веронезе, могучие, полные динамизма и необычных ракурсов композиции Тинторетто и особенно универсальный живописный дар Тициана заняли, пожалуй, наиболее существенное место в художественном становлении Рубенса. Тициана он будет изучать и копировать на протяжении всей своей жизни.

Даже внешняя канва биографии Рубенса будет в чем-то сходной с биографией Тициана. Оба достигли высших ступеней славы, признания и богатства. Тициан до конца жизни был сенсарием — официальным художником Венецианской республики. Карл V, король Испании,

назначил его придворным художником, присвоил ему графский титул и пожизненную пенсию. Дом, сад на морском берегу и приемы для своих друзей, которые устраивал Тициан, сохранились в восторженных описаниях его современников. Рубенс также был придворным художником, рыцарем и дворянином испанского и английского королей. Заказы приходили к нему со всей Европы. Его дом — Дом Рубенса в Антверпене и его усадьба «Замок Стен» знамениты, а антверпенский особняк сохранился до наших дней, и в нем находится музей художника.

Но, конечно, главное в том, что Тициан, а вслед за ним и Рубенс являются одними из самых знаменитых художников мира. Рубенс многими приемами, особенностями колорита, сверкающим золотом своей живописи обязан урокам, полученным у картин Тициана.

Эти уроки состояли в глубоком, внимательном изучении и копировании. Рубенс был исключительно трудолюбив, со свойственной жителям севера Европы обстоятельностью, размеренностью и внутренней педантичностью. В Италии он не только обогащал свою живопись всем богатством техники итальянского искусства, но и самым добросовестным образом изучал многие памятники скульптуры и декоративно-прикладного искусства античности, подлинники монументального искусства Микеланджело, Рафаэля, сделал копию с картона «Битва при Ангиари» Леонардо да Винчи. Постоянные занятия рисунком и копирование живописных

<sup>1</sup> Тициан: Альбом/Авт.-сост. Л. А. Ефремова. М., 1977. С. 44—45.



произведений были завершающей школой Рубенса, талант которого раскрывался последовательно и постепенно и достиг своих вершин в зрелые годы художника. Но Рубенс не только учился, а много и плодотворно работал, так, что к концу своего путешествия он прославился и стал признанным в Италии живописцем.

В Венеции Рубенс встретился с мантуанским герцогом Винченцо I Гонзага, с которым он, вероятно, был уже знаком со времени визита герцога в Антверпен. Герцог принял Рубенса к себе на службу, и на протяжении восьми лет он был придворным художником при дворе в Мантуе. За это время Рубенс многие месяцы провел в Риме, во Флоренции, в Венеции, в Генуе. В 1603 году Рубенс едет с дипломатическими поручениями и подарками от имени герцога в Испанию ко двору короля в Вальядолиде. Об этом путешествии, морем из Ливорно в Испанию, Рубенс рассказал в подробных, сохранившихся до наших дней письмах влиятельному секретарю герцога Аннибале Кьеппио. Наряду с дипломатическими поручениями герцога Мантуанского, а может быть и вместе с ними, Рубенс писал заказные портреты при дворах тех правителей, у которых ему пришлось бывать.

В Италии Рубенс много работал над созданием алтарных картин, и впоследствии этот вид изобразительного искусства займет видное место в его творчестве наряду с работой над монументальными декоративными композициями, которые он выполнял по поручению коро-

лей Испании, Франции, Англии. В этих работах наиболее полно выразились принципы искусства барокко, виднейшим представителем которого в Европе стал Рубенс. Одну из таких ранних композиций Рубенс написал по заказу Винченцо I Гонзага, герцога Мантуанского, — три картины для алтарной части церкви иезуитов в Мантуе. Впоследствии художник будет исполнять многие заказы для церквей, и стиль барокко, развившийся в Италии и усовершенствованный Рубенсом, станет ведущим в европейском искусстве XVII века.

В алтаре мантуанской церкви Рубенс поместил холст «Семейство Гонзага поклоняется Троице», а по бокам от него размещались «Крещение» и «Преображение». В 1773 году орден иезуитов был распущен и эта церковь потеряла постоянных хозяев и владельцев. Во время французского нашествия в Италию церковь использовалась как склад и при этом центральный холст композиции «Семейство Гонзага поклоняется Троице» был сильно поврежден, и в 1801 году его разрезали на несколько частей. При этом основная часть холста, на котором изображены молящийся герцог Винченцо I Гонзага, его супруга и родители, осталась в герцогском дворце в Мантуе. Рядом с герцогом располагались фигуры его детей. Сохранились три фрагмента с их погрудными изображениями.

Наиболее известен один фрагмент, который в настоящее время находится в собрании Венского музея истории искусства. Наиболее ве-

роятно, что этот венский портрет изображает младшего сына Винченцо I — будущего герцога Мантуи Винченцо II Гонзага. Можно считать, что этот портрет Рубенса, сохранившийся в вырезанном из большой многофигурной композиции, открывает целую серию замечательных камерных графических и живописных портретов, изображающих детей и подростков, которые сделал на протяжении всей своей жизни художник.

Чем же привлекает нас этот случайно сохранившийся шедевр Рубенса? Прежде всего мимолетно и живо схваченным выражением лица подростка. Он не позирует художнику. Младший сын герцога словно проходит мимо нас и случайно обернулся к зрителям, внимательно вглядываясь с портрета художника. Выражение его лица сохранило один быстротекущий миг живо и трепетно, и, глядя на этот образ, можно удивиться мастерству Рубенса не только в изображении красками самой человеческой плоти, но и в умении передать индивидуальную, неповторимую сущность своих моделей. Это качество станет свойством всех лучших работ живописца.

Оно присуще также самому раннему автопортрету художника на картине «Автопортрет с мантуанскими друзьями». Среди шести изображенных на холсте лиц только облик Рубенса без сомнения признается всеми исследователями. Пять его друзей, написанные на одной горизонтальной линии рядом с ним, что придает всей композиции некоторое однообразие и ско-

ванность движения, достоверно и доказательно не разгаданы до сих пор.

Фигура Рубенса написана с большой свободой. Она заметно выделяется среди других персонажей. Лицо и взгляд Рубенса в отличие от его друзей обращены к зрителю. Открытое лицо, повернутое в три четверти, как обычно будет писать Рубенс свои довольно многочисленные автопортреты, среди которых этот был первым, выделяется между другими светлыми тонами и мягкой моделировкой форм. Широкие складки темно-зеленого плаща, белые заломы воротника оттеняют живую прелесть молодого красивого лица с высоким лбом. Находясь среди своих друзей, Рубенс спокойно вглядывается в нас, зрителей, уверенный в своих силах, помыслах, надеждах и стремлениях.

В 1603 году герцог Мантуи направляет Рубенса в Испанию, чтобы снискать благосклонность испанского короля Филиппа III. Само по себе это доверие свидетельствует, что Рубенс уже завоевал при дворе герцога авторитет и признание и как художник и как обходительный светский человек, которому по силам выполнять и важные дипломатические поручения. Среди подарков, которые Рубенс вез королю и его ближайшему окружению, были лошади, карета, пушки, картины, ювелирные изделия.

В Испании Рубенс пробыл около года. За это время он исполнял поручения герцога и писал заказные портреты. Среди них выделяется парадный конный портрет герцога Лермы, первого министра короля, который открывает

обширную галерею официальных портретов, созданную Рубенсом. Метод работы над этим портретом, использованный художником, сохраняется на долгие годы: сначала он делает набросок или предварительный эскиз композиции, затем с натуры рисует или пишет лицо модели, а затем на холсте или дереве пишет красками весь портрет, доверяя подчас работу над аксессуарами, одеждой, фоном своим ученикам. В данном случае конный портрет писал сам художник, причем фон портрета, на котором изображено ветвистое дерево, а вдали различные сцены боя, написан более обобщенно и без тщательной отделки, чем сама фигура и особенно лицо герцога.

В Кабинете рисунков Лувра хранится подготовительный эскиз этого портрета, созданный Рубенсом на тонированной бумаге итальянским карандашом и пером. На коне изображен натуралистич. Вся композиция будущей картины представлена в полном объеме. Уже здесь намечены низкая линия горизонта, контуры дерева и возвышающаяся и главенствующая в композиции конная фигура всадника.

В отличие от знаменитой картины Тициана «Карл V в битве при Мюльберге» (1548), находящейся, как и полотно Рубенса в Мадриде в Прадо, фламандский художник придает конной фигуре более динамичный характер. Тициан изобразил Карла V как бы проезжающим перед зрителями, а Рубенс направил движение конной фигуры герцога Лермы прямо на зрителя, что придало портрету ощущение напористого дви-

жения мощного широкогрудого коня с развевающейся на ветру гривой.

Сам портрет герцога Лермы вызывает двойственные чувства. Закованный в латы торс герцога с величественно отставленной правой рукой создает впечатление торжественной позы. Однако контрастом к этим сверкающим латам, а также различимой на втором плане битве является непокрытая голова Лермы без защитного шлема, с совершенно бесстрастным выражением лица, которое выглядит никак не связанным, ни эмоционально, ни композиционно, со всем характером и обстановкой картины в целом. Отличительной чертой этого портрета, ставшей основным признаком портретов в стиле барокко, является система композиционных приемов, возвеличивающих и героизирующих модель: пышность аксессуаров, активный фон, представление модели перед зрителями как бы на возвышенном пьедестале, подчеркивающее величие и торжественность позы портретируемого.

В Испании Рубенс столкнулся со многими затруднениями, о чем подробно сообщил в Мانتую секретарю герцога Аннибале Кьеппио. Обширная переписка характеризует его как человека сдержанного, волевого, наблюдательного и умеющего в нескольких фразах обрисовать всю сложность своего положения. Испытывая материальные затруднения, Рубенс пишет: «Тем не менее уже теперь мои расходы много выше тех, которые с чрезмерной бережливостью предусмотрел Маршал Двора и другие



лица. Я, конечно, сделаю все, что можно; рискует здесь его Светлость, а не я. Если мне не доверяют, то дали мне слишком много денег, а если доверяют, то слишком мало»<sup>1</sup>. А вот как Рубенс объясняет свое согласие на поездку в Испанию в письме к А. Кьеппио из Вальядолида: «Я соглашался на поездку для писания портретов, как на предлог — впрочем, малопочтенный — для получения более значительных работ»<sup>2</sup>.

В 1604 году Рубенс возвращается в Италию, живет в Мантуе, Риме, а в 1607 году едет вместе с герцогом в Геную. Здесь он тщательно изучает архитектуру и позднее, в 1620-е годы, издает двухтомный труд «Дворцы Генуи». Здесь же он пишет много портретов по заказам генуэзской знати, зарекомендовав себя умелым портретистом. Паоло Агостино Спинола писал из Генуи 26 сентября 1606 года Аннибале Кьеппио: «У меня нет вестей о господине Пьетро Паоло. Я очень желал бы получить от него письмо и иметь случай быть ему полезным. Мне хотелось бы знать, когда он сможет, не причиняя себе неудобств, исполнить портреты — мой и моей супруги»<sup>3</sup>. Почтительный тон и выражения, которые употребляет в своем письме аристократ по отношению к фламандскому художнику, говорят об уважении, которое Ру-

<sup>1</sup> Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников. С. 41.

<sup>2</sup> Там же. С. 54.

<sup>3</sup> Там же. С. 59.

бенс уже завоевал своими способностями и мастерством.

Заказные портреты, выполненные в Генуе, а также и в других городах, не составляли для художника главного вида его творческой деятельности. Об этом хорошо говорит и приведенная раньше фраза из его письма из Вальядолида. И тем не менее его парадные портреты генуэзской аристократии стали эталоном барочного портрета и надолго определили направление развития этого жанра изобразительного искусства не только в Италии и во Фландрии, но и во Франции, Испании и Англии.

«Он помещает свои портреты, — писал В. Н. Лазарев, — на гладком нейтральном фоне либо перед драпировкой; нередко он располагает на втором плане колонны и пышные здания. Различные атрибуты сразу же определяют социальное положение портретируемого. Величайшее внимание уделяется костюму, все детали которого тщательно выписываются. Последовательными приемами идеализации лицам придается облагороженный характер, особенно когда художник изображает королей, полководцев и министров. Все это вместе взятое приводит к возникновению того импозантного барочного портрета, основная цель которого — окружить ореолом изображенное лицо и подчеркнуть его особую значимость. Созданию этого же впечатления немало способствуют сдержанные, полные достоинства жесты, спокойные позы, тяжелые складки одеяний, эффектно заброшенные плащи и помещение на

втором плане гербов. Портрет графа Аренделя с супругой (Старая пинакотекa, Мюнхен) — высшая точка в развитии этих тенденций. Здесь уже целиком выступают все те элементы придворного портрета, которые получают позднее полное развитие в творчестве Ван Дейка»<sup>1</sup>.

Портреты, созданные Рубенсом в Генуе, отвечают такой характеристике. Но глядя на них, порой забываешь о том, как они созданы, и с удовольствием воспринимаешь изображенных художником придворных, будто пришедших к тебе из волшебных сказок Шарля Перро и братьев Гримм.

Среди дошедших портретов генуэзской знати выделяются два портрета маркизы Бриджиды Спинола-Дория в белом и черном платьях. О последнем подробно писал В. Н. Лазарев в своей книге «Портрет в европейском искусстве XVII века». А первый сейчас находится в собрании Национальной галереи в Вашингтоне.

Глядя на этот портрет, воочию видишь, как созрело мастерство Рубенса, воспитанное и вдохновленное сверкающим блеском живописи венецианцев, достижениями современной ему итальянской школы, возглавляемой Караваджо, и тщательной отделкой мельчайших деталей, свойственной старонидерландским и немецким художникам. Рубенс органично и естественно соединил эти плодотворные художественные традиции в своем искусстве, и его кисть, обогащенная уроками таких учителей, легко и сво-

<sup>1</sup> Лазарев В. Н. Старые европейские мастера. С. 51.

бодно писала и грандиозные монументальные композиции, и портреты.

В Италии не только закончилось художественное образование Рубенса, там он обрел уверенность, творческий авторитет, славу. В 1608 году он получает известие о тяжелой болезни матери и немедленно отправляется в Антверпен.

\* \* \*

Рубенсу не суждено было вновь побывать в Италии. Вернувшись в Антверпен, он не застает уже свою мать в живых. Отныне вся его жизнь сосредоточивается в Антверпене. Крупнейший в XVI столетии европейский город и порт потерял к началу XVII века былое величие и значение, и в дальнейшем Антверпен станет знаменит и прославлен во многом благодаря тому, что в нем жил и работал Петер Пауль Рубенс. Причем, будучи с 1609 года придворным художником эрцгерцога Альберта и эрцгерцогини Изабеллы, двор которых размещался в Брюсселе, он оговаривает для себя право постоянно жить и работать в Антверпене со своей молодой женой Изабеллой Брант. Это бракосочетание состоялось 3 октября 1609 года.

В чудесные дни любви, помолвки и свадьбы с восемнадцатилетней дочерью антверпенского юриста Изабеллой Брант Рубенс пишет «Жимолостную беседку» («Автопортрет с Изабеллой Брант»). Чтобы лучше понять и почувствовать особенности замысла и глубину эмоциональной тональности этого двойного портрета,

позвольте сравнить его с не менее знаменитым «Автопортретом с Саскией на коленях» Рембрандта из собрания Дрезденской картинной галереи, хотя читатели вправе упрекнуть автора в некоторой искусственности такого сравнения.

Обе знаменитые картины созданы художниками в те счастливые дни жизни каждого человека, когда ощущения красоты и полноты земного наслаждения кажутся безграничными и вечными. Рембрандт автопортрет с женой представляет с блесками праздничной доброй пирушки. Красочные карнавальные наряды, обильный стол, украшенный блюдом с приготовленной птицей, высокий, сверкающий стеклянным блеском и золотом вина бокал в поднятой руке смеющегося Рембрандта, который обернулся к зрителям, приглашая разделить и его хорошее настроение и радость его семейного счастья. Все в этой композиции искрится брызжащей через край энергией молодости, веселья и таланта.

Совсем по-иному решает эту тему Рубенс. Казалось бы, ему, прославленному впоследствии мастеру изображения бурных вакханалий, где вино золотыми струями проливается из сосудов между веселящимися обнаженными нимфами и сатирами, именно ему изобразить бы веселую сцену своей радости и любви. Но он чрезвычайно сдержан на автопортрете с Изабеллой Брант.

Его сюжет представлен композицией, где фигура Рубенса, сидящего на скамейке беседки, увитой цветущей жимолостью, слегка наклони-

лась к расположившейся около него Изабелле Брант, покойно положившей свою руку на руку супруга. Этот скромный жест, чуть склоненная в сторону Рубенса голова соединяют эту пару. Никакой преувеличенной аффектации чувств, все сдержанно и достойно.

Рубенс одет в щегольской костюм, тщательно написанный художником. Его пурпур — особый вид камзола — с широким кружевным воротником, штаны с желтыми подвязками под коленкой, бежевые чулки, обтягивающие мощные мускулы ног, кожаные туфли с изящными подвязками, шляпа с высокой тульей и металлической брошкой — весь его наряд вместе с пышным, дорогим нарядом Изабеллы Брант придает портрету законченный вид типичного портрета в стиле барокко.

Однако свободная естественная поза и Рубенса и Изабеллы Брант, отличная от торжественных и надменных поз аристократов на парадных портретах, природное окружение супругов, расположившихся в саду среди белых цветов жимолости, а не среди колонн и тяжелых портьер, придает композиции непринужденный, лирический вид. И не случайно этот автопортрет имеет название «Жимолостная беседка».

Особого внимания заслуживает передача выражения лица Рубенса и его супруги. Живописец тщательно пишет свой портрет, и его трактовка, особенно выражение лица, напоминает портрет Бальдассаре Кастильоне, созданный Рафаэлем. Открытое лицо Рубенса

спокойно, глаза прямо смотрят на зрителя, правильные и красивые черты его лица, аккуратная бородка и усы, выбивающиеся из-под шляпы каштановые пряди волос — все подчеркивает уравновешенность и достоинство художника. Лицо Изабеллы Брант согрето еле заметной нежной улыбкой, отражающей глубину ее радости и счастья.

Необычная расстановка двух фигур — Рубенс возвышается на портрете над Изабеллой Брант, и зритель видит его как бы снизу вверх, устойчивая посадка Изабеллы у ног Рубенса — создает композицию барочного характера со сложным движением и поворотом фигур, связанных, однако, одним общим овалом в портретной композиции всей картины. Две склоненные друг к другу фигуры и соединенные руки Рубенса и Изабеллы Брант символизируют внутреннее согласие и любовь этих благородных людей.

Принципы парадного барочного портрета, отчасти примененные Рубенсом в свободной композиции этой картины и согретые глубоко личными радостными переживаниями, сделали «Жимолостную беседку» одним из лучших портретов не только Рубенса, но и всей портретной живописи XVII века.

В Антверпене жизнь Рубенса складывается удачно и счастливо. Он получает здесь крупные заказы, причем с годами их количество растет, поступая от многих королевских дворов Европы и церкви. Рубенс взял себе за правило не отказываться ни от одного, и, не справляясь

самостоятельно с их выполнением, он создает свою мастерскую. Из этой мастерской на протяжении его жизни вышло множество разных живописных произведений.

В 1611 году он покупает в Антверпене дом и путем переделок, пристроек, прикупки земельных участков создает роскошный дворец в духе итальянских палаццо. Этот дворец — Дом Рубенса — включал жилые помещения, мастерскую, хранилища коллекций скульптур, картин, античных редкостей, обширный сад с триумфальной аркой, павильонами и цветниками. Здесь Рубенс устраивал приемы для своих гостей и различные празднества. По внешнему образу жизни Рубенс из добропорядочного и расчетливого бюргера превращается в аристократа. В 1630—1631 годах короли Англии и Испании посвящают Рубенса в рыцари и он получает дворянство.

«Племянник Рубенса Филипп и один датский врач, — писал В. Н. Лазарев, — сохранили нам ряд интересных свидетельств о том, как Рубенс распределял свое время. Художник вставал в пять часов утра и шел в церковь к ранней мессе. По возвращении из церкви он тотчас же приступал к работе. Пока он писал, ему читали обыкновенно Плутарха, Сенеку и Тацита — его любимых авторов. Одновременно он мог диктовать письма и любезно разговаривать со всеми проходящими. В еде он был крайне умерен, прерывая свою работу лишь одной скромной трапезой. К вечеру он совершал обычно верховую прогулку на одном из своих



испанских скакунов, а вечерние часы уделял светской жизни. Особенно он любил проводить время в кругу своих друзей, среди которых наиболее близкими ему людьми были антверпенский бургомистр Рококс, государственный секретарь Гевартс, нидерландский Гутенберг-Балтазар Морет и поддерживавшие с Рубенсом тесные связи ученые иезуиты. Помимо них художник находился в постоянной переписке со знаменитым археологом Пейреском, его братом Валавэ и адвокатом и библиотекарем французского короля — Дююи»<sup>1</sup>.

Друзьями Рубенса были гуманисты, ученые, политические деятели. Все они отличались высоким уровнем культуры, разнообразными познаниями и интересами, активностью в общественной жизни. Рубенс любил людей энергичных, пытливых, любознательных. Сам Рубенс такой же: знаток античности, коллекционер, философ, близкий по своим взглядам поздним стоикам I—II веков — Сенеке, Марку Аврелию, бюсты которых он часто изображал на портретах своих друзей.

Рубенсу сродни эпикуреизм Сенеки, когда основой всех благ считается наслаждение, а конечной целью существования человека, его счастьем является жизнь согласно природе. Именно здесь лежит источник стремления Рубенса к независимости от внешних обстоятельств, замкнутости в кругу своей семьи и своих близких друзей, интимному существова-

<sup>1</sup> Лазарев В. Н. Старые европейские мастера. С. 15.

нию в своем доме в Антверпене, а позднее в «Замке Стен» на лоне природы.

Многих своих близких друзей Рубенс изобразил на портретах. Эти портреты не поражают наше воображение особой оригинальностью композиционных приемов, но все они сделаны с высоким мастерством и согреты душевной теплотой дружеских чувств.

В разные годы своей жизни Рубенс написал автопортрет с мантуанскими друзьями, портрет своего брата гуманиста Филиппа (около 1611), портреты Николааса Рококса (1613—1615), Каспара Гевартса, Хендрика ван Тульдена (1617), Мишеля Опховена (около 1618—1620), Людовика Нуньеса (около 1627), портреты францисканского монаха из собрания Государственного Эрмитажа и из собрания Старой пинакотеки в Мюнхене.

Все эти работы обладают необычайной убедительностью передачи живых характеров, полных страсти и внутренней энергии. Все они созданы в классической манере постановки фигуры портретируемого, взятого, как правило, по-коленно и повернутого в три четверти к зрителю. В руках моделей книги — символ учености и любознательности. Часто книги и бюсты знаменитых ученых и философов античности помещены рядом с ними. Лица, без сомнения, отражают действительные особенности каждого, и видно, как тщательно Рубенс передает индивидуальные черты своих моделей. Эти фигуры впечатляют благородством и душевной энергией, отраженными на их лицах.

К этому кругу портретов можно отнести и групповой портрет «Четыре философа» (1611—1612), который имеет в искусствоведческой литературе и другие названия: «Юст Липсий и его студенты», «Автопортрет с братом Филиппом, Юстом Липсием и Ваувером». Все эти названия отражают сюжет этого группового портрета, на котором в независимом друг от друга положении изображены четыре персонажа. Сложный фон с далеким пейзажным видом, мраморной колонной, пышной драпировкой служит не только внешним оформлением портретных образов, но и украшает нишу, в которой находится бюст Сенеки. Рядом с бюстом Рубенс написал прозрачную стеклянную вазу с четырьмя тюльпанами, скромную дань четырех персонажей картины памяти почитаемого ими всеми древнеримского стоика, писателя и государственного деятеля.

Каждый образ этого группового портрета смотрится вполне самостоятельно, и в отличие от более раннего автопортрета Рубенса в кругу мантуанских друзей, где сам художник выделен среди других персонажей, здесь он поместил себя на второй план картины, предоставив вниманию зрителей в первую очередь своих друзей. Четыре тюльпана, бюст Сенеки и написанный в непосредственной близости от него философ Липсий, пропагандировавший его взгляды среди своих учеников, книги, положенные на стол, — все это должно было подчеркнуть значительность образов, их высокий интеллектуализм.

Однако не столько эти символы, сколько блестящая живопись лиц философов, прекрасная богатством передачи всех тонкостей живой плоти, где старое иссушенное лицо Липсия, полное лицо Ваувера, красивое и вдохновенное лицо Филиппа Рубенса, соединяясь с точным автопортретом самого художника, — все придает этой работе черты глубокой убедительности, так как их внешний облик органично соединяется с их внутренним миром, с их увлечениями и философским осмыслением окружающей их действительности.

Общий вид композиции Рубенса «Четыре философа» будет замечен в работе его ученика Ван Дейка — «Николас Рококс» (около 1621) из собрания Государственного Эрмитажа. Тот же характер обстановки и фона — пышная драпировка, части колонн, далекий пейзаж; на первом плане изображен стол, покрытый плотной тканью, где разместились статуэтка, гипсовый бюст, солидный фолиант. Николас Рококс был бургомистром Антверпена, коллекционером, другом и покровителем Рубенса, которого художник писал в 1613 году, создав парные портреты самого Рококса и его жены. Поза, постановка фигуры, облик лица Рококса заметно отличаются на портретах Рубенса и Ван Дейка. Однако портрет Ван Дейка из собрания Эрмитажа дает возможность наглядно увидеть, как много взял у Рубенса этот прославленный фламандский портретист, оказавший впоследствии глубокое влияние на развитие английской портретной живописи.

В портретном искусстве Рубенса заметна четкая грань между выбором художественных средств и самим исполнением, отделяющая заказные официальные портреты от портретов, написанных как бы по заказу собственного сердца. Это портреты его друзей, семьи, автопортреты.

Изабелла Брант родила Рубенсу троих детей. Все они были нарисованы и написаны им в графических или живописных работах, как будто сам процесс исполнения портретов продлевал и углублял его семейное счастье, его семейные радости. Рубенс любил свой интимный домашний мир и круг. Глядя на портреты близких ему людей, видишь, как Рубенс никогда не нарушает ту меру объективного отображения своих любимых, не становится слащавым и приторным в передаче этих образов. Неизменно его мастерство, показывая всю прелесть и чистоту женских и детских лиц и фигур, удерживает руку художника в границах подлинного реализма.

\* \* \*

Когда потемки наступают  
И приближается гроза,  
Со дна души моей мерцают  
Ее прекрасные глаза.

*Н. А. Заболоцкий. Портрет*

Время отбирает и утверждает, что же действительно является шедевром в творчестве каждого художника. Иногда признание, а шедевр — это всеобщее признание за каким-либо

произведением считаться высшим творческим достижением, приходит сразу. Но во многих случаях окончательная слава к картинам, мало замеченным и изученным современниками, приходит по прошествии долгого времени и подчас столетий.

«Портрет камеристки инфанты Изабеллы» — шедевр Рубенса. Но мы не много знаем достоверного и о создании самой картины, о том, написал ли Рубенс весь портрет или только лицо камеристки, о жизни и судьбе модели, изображенной на ней. Поэтому предположения, догадки, гипотезы, рожденные значительно позже создания самого портрета, окружают сегодня этот шедевр Рубенса. Попробуем немного рассказать об одной из главных и увлекательных гипотез, нашедшей сторонников среди советских искусствоведов.

С именем дочери Рубенса Клары Серены в нашем искусствознании в последние годы стали связывать историю создания знаменитого портрета камеристки из Государственного Эрмитажа. Давайте рассмотрим эту версию, сравнивая между собой рисунок камеристки инфанты Изабеллы из венской коллекции Альбертина, портрет камеристки из ленинградского Эрмитажа и портрет Клары Серены из собрания князя Лихтенштейнского в городе Вадуц.

Начало этой версии предложил американский искусствовед Ю. Хелд, который рисунок собрания Альбертина предположительно назвал портретом Клары Серены в своей книге, вышедшей в 1959 году. Правда, когда в 1966 году

Хелд был в Эрмитаже, он только признал «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» как собственноручную работу Рубенса, но не утверждал, что это портрет Клары Серены<sup>1</sup>.

Если отвлечься от красок и цвета и сравнить графический очерк изображения камеристки на рисунке из собрания музея Альбертина и на эрмитажной картине, представив себе типовые репродукции этих двух произведений, то мы увидим явное сходство в чертах лица и приблизительно одинаковый возраст изображенной модели. Правда, различия в выражении лица от мимолетно-восторженного на рисунке до сдержанно-строгого на картине, а также сделанная не рукой Рубенса, а позже, и неизвестным лицом, подпись на рисунке и само исполнение этих изображений дали основание для различных предположений и догадок.

Даже среди многих замечательных рисунков Рубенса графический портрет камеристки выделяется неповторимой передачей свежести впечатления художника от обаяния юности и неподдельной красоты. Глядя на этот рисунок, мы вместе с Рубенсом поддаемся влиянию искренней непосредственности и переживаем радостные и светлые чувства, видя чудесное лицо девушки, озаренное мягкой улыбкой. За долгое время впечатление, переданное художником, не потускнело, а сохранило эмоциональную силу очарования.

<sup>1</sup> Варшавская М. Картины Рубенса в Эрмитаже. Л., 1975. С. 175.

Рубенс увлекся юным лицом, принадлежащим, вероятно, неродовитому кругу. Он был всегда в первую очередь художником — импульсивным, впечатлительным, открытым для первого живого восприятия природы. Интересы карьеры, своего положения, возможно, отходили в нем на второй план, когда он восхищался увиденным в природе и в жизни и пытался сразу запечатлеть это первое восприятие. Рубенс виртуозно очерчивает овал лица, контуры выбившихся прядей волос из собранного на затылке пучка, кружевной воротник, охватывающий шею под самым подбородком, бегло намечает детали платья.

Мастерство художника особенно сказалось в изображении лица. Прозрачные красновато-коричневые тона сангины, соединяясь с белым мелом, передают все тончайшие изгибы и объемы лба, скул, тонкого носа, припухлостей губ и подбородка девушки. Бумага то просвечивает сквозь виртуозно проложенные краски, то густо заштрихована, так, что зернь ее фактуры обогашает пластику передачи живого человеческого лица. Легкие штрихи в тенях выразительно передают все оттенки нежной кожи. Все вместе — яркое эмоциональное впечатление, переданное блистательной техникой — придает графическому портрету камеристки свойства подлинного шедевра, созданного Рубенсом.

Этот набросок стал основой для живописного портрета, украшающего коллекцию Государственного Эрмитажа. Такой путь работы — от натурального рисунка, в первую очередь лица, к



работе масляными красками — свойствен Рубенсу-портретисту.

Прежде чем начать рассказ об эрмитажном портрете камеристки, остановимся на предположении, что этот портрет изображает не камеристку, а дочь Рубенса Клару Серену. Вот как выглядит эта версия: «Сохранился подготовительный рисунок к портрету (Вена, Альбертина), на котором неизвестной рукой по-фламандски сделана надпись: «Камеристка инфанты в Брюсселе». Эта картина приобретена в 1772 году из собрания Кроза в Париже. До этого история ее не прослеживается. Однако в посмертном инвентаре первого тестя Рубенса Яна Бранта есть надпись, где упоминаются две работы художника — портрет Яна Бранта и портрет дочери Рубенса Клары Серены от его первой жены Изабеллы Брант. Последние исследования М. Я. Варшавской, сопоставления различных подготовительных рисунков и работ других художников выдвигают новую и интересную версию: на портрете изображена дочь Рубенса Клара Серена, умершая в 1623 году в возрасте двенадцати лет. Если сравнить портрет с рисунком, сделанным с натуры, то там она представлена еще девочкой. На живописном же портрете модель кажется более взрослой, что можно объяснить тем, что сам портрет был выполнен после смерти Клары Серены. Желание художника сохранить в памяти черты любимого человека не является случайностью. В более раннее время тот же самый прием использован при работе над порт-

ретом старшего брата Филиппа и философа Юста Липсия. Необыкновенно глубокий по индивидуальной характеристике, тончайший в передаче внутреннего мира портрет камеристки носит тот оттенок интимного, сугубо личного отношения художника к модели, что еще раз подтверждает выдвинутую гипотезу»<sup>1</sup>.

В таком развернутом виде версия, что портрет камеристки изображает дочь Рубенса, выглядит достаточно законченной. Основывается эта версия скорее на желании соединить чудесный портрет камеристки, выделяющийся среди портретов Рубенса своей интимностью и эмоциональной силой воздействия на зрителя и не укладывающийся в обычные представления о Рубенсе-портретисте, с какими-то особыми и глубоко личными причинами создания этого шедевра. В частности, с желанием художника сохранить на живописном полотне облик своей рано умершей дочери.

При всей возможной убедительности такой побудительной причины написания эрмитажного портрета Рубенс, как мне кажется, написал все-таки безымянную камеристку, поразившую его своей внешностью. Портрет камеристки в данном случае был не исключением, а закономерной удачей его мастерства, способностей и душевного подъема. Желание приписать этот душевный подъем художника жажде сохранить в портрете черты своей умершей доче-

<sup>1</sup> Кирдина Н. В. Петер Пауль Рубенс. М., 1978. С. 18, 19.

ри вполне уместно, но не подкреплено достаточными фактическими данными. Этот шедевр Рубенса стоит в одном ряду со многими шедеврами его кисти и вряд ли для объяснения его создания следует обращаться к версиям, основанным в конечном счете на признании поверхностного мастерства Рубенса-портретиста, когда только особые обстоятельства придавали его портретам глубину чувств. К сказанному можно прибавить и одну деталь в сравнении портрета камеристки с портретом Клары Серены, уже не говоря о том, что дочь Рубенса умерла в 12 лет, а девушка, изображенная на «Портрете камеристки», старше этих лет.

Клара Серена была дочерью Изабеллы Брант, первой жены Рубенса. При сравнении ее портрета из собрания князя Лихтенштейнского в городе Вадуце (который, правда, называют этюдом головы девочки и со знаком вопроса считают портретом Клары Серены) с графическим и живописным портретами камеристки, можно сказать, что между этими тремя изображениями имеется некоторое сходство. Но есть деталь, которая показывает сходство изображения Клары Серены с изображениями Изабеллы Брант и отличает ее облик от изображения камеристки. На многих портретах Рубенса глаза у Изабеллы Брант косят, так же как и в портрете Клары Серены. Ничего подобного нет в выражении глаз в портрете камеристки. Конечно, некоторым читателям этих строк такое замечание может пока-

заться несущественной мелочью. Но для подлинного портретиста такая мелочь многозначительна.

На знаменитом эрмитажном портрете Рубенса лицо женщины появляется из темноты как величайшая драгоценность, оправленная золотом волос с тончайшими, сверкающими прядями, на пьедестале белоснежного кружевного воротника. Холодные прозрачно-серые зрачки в строгом очерке глаз и мягком очертании темных надбровных дуг поражают зрителя своей чистотой и совершенством. Трепетное биение крови просвечивает сквозь нежную кожу.

Ее черное платье, часть белой рубашки, поверх которой лежит золотая цепь, только усиливают впечатление официальной торжественности вида камеристки. Соответственно этому строгому придворному платью изменилось выражение ее лица — на портрете оно спокойное, сдержанное, чуть надменное, без малейших следов лучезарной улыбки, свойственной облику камеристки на предварительном рисунке художника.

Это портрет не высокопоставленной дамы, если, например, сравнить его с портретом маркизы Бриджиды Спинола-Дория, а женщины скромного происхождения и звания. Может быть, поэтому выбившаяся из-под узла схваченных на затылке волос рассыпавшаяся по виску и щеке каштановая прядь воспринимается живой чертой облика девушки, нарушающей придворную чопорность ее образа.

В отличие от некоторых других портретов Рубенса и в отличие вообще от всех портретов стиля барокко, в нем нет ни бурных движений, ни пышных аксессуаров, ни активного фона. Все приглушенно и строго размеренно. Ее лицо написано почти анфас с чуть заметным поворотом, придающим объемность всей голове, а взгляд камеристки обращен в противоположную этому повороту сторону, уравновешивая тем самым это едва ощутимое движение.

Живописное мастерство Рубенса поразительно. Детально выписанный кружевной воротник с тщательно отделанными краями своей ослепительной белизной подчеркивает все теплые краски на лице камеристки. Плавная, почти по кругу, линия очерчивает ее лоб, скулы, припухлость щек и подбородка. Темное золото волос камеристки, осязаемое до мельчайших прядей, венчает ее прекрасное лицо.

Легкие движения кисти художника сливаются в мазках, создавая прозрачную массу красок, неподражаемо передающих все объемы, рефлексы и тонкости цвета и света на этом одухотворенном лице. Классическая портретная композиция эпохи Возрождения соединилась здесь с искусством барокко в передаче самой плоти жизни — таким предстает перед нами этот шедевр Рубенса.

\* \* \*

Сохранилось несколько портретов Изабеллы Брант кисти Рубенса, созданных на протяжении их счастливой семейной жизни. Художник пи-

сал ее, не стремясь приукрашивать ее внешний облик. Портреты Изабеллы Брант правдивы, точны в деталях, скромны в изображении аксессуаров и фона. Ее образ привлекает нас доверительным и добрым выражением лица.

Лучше всего представить отношение Рубенса к Изабелле Брант, проявившееся в его портретах, можно по отрывку из письма художника своему другу Пьеру Дюпюи, написанному 15 июля 1626 года, вскоре после смерти Изабеллы. Этот отрывок дает представление не только о том месте и значении, которое имела Изабелла Брант в жизни Рубенса, но и показывает высокие душевные качества самого художника, тонко чувствовавшего и глубоко ценившего все лучшее в людях.

Вот что он писал: «Поистине я потерял превосходную подругу, которую я мог и должен был любить, потому что она не обладала никакими недостатками своего пола; она не была ни суровой, ни слабой, но такой доброй и такой честной, такой добродетельной, что все любили ее живую и оплакивают мертвую. Эта утрата достойна глубокого переживания, и так как единственное лекарство от всех скорбей — забвение, дитя времени, придется возложить на него всю мою надежду. Но мне будет очень трудно отделить мою скорбь от воспоминания, которое я должен вечно хранить о дорогом и превыше всего чтимом существе. Думаю, что путешествие помогло бы мне, оторвав меня от зрелища всего того, что меня окружа-

ет и роковым образом возобновляет мою боль...»<sup>1</sup>.

После смерти жены многие путешествия Рубенса были связаны с дипломатическими миссиями в королевских дворах Европы. Крупнейшим его дипломатическим успехом было активное участие в подготовке к заключению мира между Испанией и Англией в 1630 году. Рубенс заслужил дворянство и у испанского и у английского королей. Дальнейшие его дипломатические шаги, предпринятые по поручению инфанты Изабеллы и отражающие, наверное, его патриотические и пацифистские стремления — достичь мира между Южными и Северными Нидерландами, успеха не принесли.

Имея поручение инфанты к герцогу Арсхоту, который возглавлял делегацию Южных Нидерландов в Голландии, Рубенс обращается к нему с письмом и получает в ответ резкую отповедь высокородного аристократа. Герцог Арсхот ему написал 30 января 1633 года: «Господин Рубенс. Из Вашей записки я узнал, что Вы огорчены проявленным мною неудовольствием в связи с Вашей просьбой о паспорте, что Вы действуете честно и заверяете меня, будто Вы готовы дать отчет в своих поступках. Я мог бы и не оказывать Вам чести моим ответом, поскольку Вы уклонились от обязанности явиться ко мне лично и самонадеянно написали мне письмо, а это годится только для тех, кто равен по положению <...> Мне совершенно без-

<sup>1</sup> Петер Пауль Рубенс. С. 182.

различно, честно ли Вы поступаете и можете ли отчитаться в своих делах. Могу сказать одно: я буду рад, если отныне Вы узнаете, каким образом люди, подобные Вам, должны писать таким людям, как я»<sup>1</sup>. При всей своей обходительности Рубенсу приходилось переживать и такие горькие удары по своему самолюбию. Именно в это время, после смерти в 1633 году инфанты Изабеллы, он полностью отходит от всяких государственных дел и поручений.

Дипломатическая карьера Рубенса позволила ему много путешествовать, пополнять свои коллекции, посещать мастерские художников, писать портреты. В Испании в 1628—1629 годах, выполняя дипломатические поручения, он также копировал многочисленные произведения Тициана. Встречаясь со многими людьми различного ранга и общественного положения, Рубенс составлял о них свое суждение, которое непосредственно отражалось в его портретном искусстве.

Наиболее отчетливо и ясно об этом можно судить, если сравнить его графические портреты и портрет, написанный маслом, Марии Медичи, второй жены французского короля Генриха IV, а после его смерти в 1610 году, регентши при малолетнем Людовике XIII. Мария Медичи заказала Рубенсу огромный цикл (свыше двадцати картин размером приблизительно четыре на три метра каждая) на темы из своей

<sup>1</sup> Петер Пауль Рубенс. С. 261, 262.



собственной биографии «Жизнь Марии Медичи». Они создавались для галереи Медичи в Люксембургском дворце в Париже, а сейчас находятся в Лувре. Ничем не блиставшая при жизни, кроме безмерного честолюбия и склонностей к интригам, Мария Медичи тем не менее сохранила память о себе благодаря этому циклу картин, созданному Рубенсом и его мастерской.

На картинах жизнь Марии Медичи рассказана Рубенсом в полном соответствии с духом и стилем барокко. Триумфальное шествие Марии Медичи по жизни идеализировано и украшено с помощью богатой фантазии Рубенса, который наполнил картины многими символами и аллегорическими фигурами, античными богинями и героями, пышной архитектурой, богатыми драпировками и аксессуарами. Все многочисленные персонажи картин действуют вокруг Марии Медичи, оттеняя ее помпезное величие, подчеркнутое художником.

Создавая этот цикл, Рубенс в равной мере был преисполнен как желанием успешно выполнить работу и укрепить свою репутацию, так и практическим расчетом. Из Парижа он пишет 13 мая 1625 года своему другу Пейреску: «В общем я задыхаюсь при Парижском Дворе, и может статься, если мне не заплатят с быстротой, равной исполнительности, с какой я служил Королеве-Матери, что я не так легко вернусь сюда (это пусть останется между нами), хотя до сих пор я не могу жаловаться на Ее Величество, так как задержки были закон-

ны и извинительны»<sup>1</sup>. А чуть позже, 26 декабря 1625 года, он пишет Валаве в Париж: «Вообще же, когда я думаю о путешествиях в Париж и потраченном там времени, за которое я не получил никакого особого вознаграждения, я нахожу, что мои труды для Королевы-Матери — весьма невыгодное предприятие...»<sup>2</sup>.

Образ Марии Медичи, созданный в этом цикле, значительно отличается от рисунков, сделанных Рубенсом, по-видимому, непосредственно с натуры. Особенно характерен портрет Марии Медичи из лондонского музея Виктории и Альберта. На небольшом эскизе зрители видят немолодую женщину с оплывшей жирной шеей, с нависающим пухлым двойным подбородком, большой нос, близко расположенные к переносице маленькие глазки, низкий лоб. Только с натуры, пристально вглядываясь и мгновенно перенося на бумагу увиденные черты, можно сделать такой беспощадный портретный набросок. Здесь нет места фантазиям и спасительным аксессуарам. Только правдивые, безжалостно переданные художником черты ожившего лица и довольно тупое выражение взгляда королевы-матери запечатлел на своем рисунке Рубенс.

Более близким, чем эта работа, к живописному портрету является рисунок Марии Медичи из Кабинета рисунков Лувра. Почти тот же разворот, но более анфас, то же обрюзгшее

<sup>1</sup> Петер Пауль Рубенс. С. 166.

<sup>2</sup> Там же. С. 174.

лицо, та же посадка головы, жемчужное ожерелье, плотно охватывающее шею, обращенный в сторону от зрителя взгляд. Это маловыразительное лицо предстояло Рубенсу изобразить на парадном портрете.

Насколько Рубенс был опытным дипломатом и политиком, настолько же эти его качества проявлялись и в официальных портретах. Портретные образы коронованных особ представляли перед зрителями умело преподнесенными портретистом: все природные недостатки скрашивались и уходили в тень, а пышность костюма, величие обстановки должны были чисто внешне придать фигурам портретируемых необходимую значительность и торжественность. «Нам хорошо запомнился Рубенс,— писал М. В. Алпатов,— создатель напыщенных парадных портретов»<sup>1</sup>.

И до Рубенса и после него многие живописцы шли этим знакомым для официальных портретистов путем. Скрывая многие внешние и внутренние недостатки модели, приукрашивая и идеализируя ее, Рубенс писал портрет Марии Медичи, хранящийся в музее Прадо. Практически все поле холста занимает пышное платье королевы с огромным кружевным воротником, который широким веером расположился за головой Марии Медичи и оттеняет карнацию открытой груди, шеи и лица королевы со строгой прической. На богатых

<sup>1</sup> Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. С. 189.

темных тканях костюма выделяются изящные с длинными тонкими пальцами руки королевы, схваченные у запястья белыми кружевными отворотами на пышных рукавах. Сохраняя верность луврскому натурному рисунку, Рубенс представил Марию Медичи с подлинно королевским достоинством, скрыв особенности ее мелкого характера, известные ему и запечатленные на беглом наброске из лондонского музея Виктории и Альберта.

Ван Дейк, тщательно изучивший приемы Рубенса у него в мастерской, в своих официальных портретах английской аристократии пошел значительно дальше своего учителя, усложнив передачу не только внешнего облика своих моделей, но и углубив отчасти психологическую характеристику портретируемых, сложность их душевного состояния, окрашенную подчас романтическими чертами светлой печали, грусти и меланхолии.

Исключительную одаренность Ван Дейка как портретиста первым заметил Рубенс. Именно он, увидя портрет крупного антверпенского мецената Корнелиса ван дер Геста и другие портреты, написанные молодым Ван Дейком, отметил и стал содействовать развитию портретного дарования своего прославленного впоследствии ученика.

Стиль парадного портрета барокко Ван Дейк довел до совершенства: свою собственную манеру больших портретных композиций с богатым декоративным фоном, в который вписывались подчеркнуто удлиненные фигуры с изыс-

канными позами, постановкой плеч и ног, с тщательно выписанными длинными пальцами рук. И все эти фигуры были написаны сверкающими переливами красок.

В сравнении с Ван Дейком Рубенс как портретист хоть и не столь плодовит, но более свободен в выборе моделей, а в своих интимных портретах достиг подлинных вершин естественности, простоты и задушевности характеристик своих портретных образов. Его мастерство поражает не только блеском композиционных приемов и колористическими эффектами, но и внутренней оправданностью и глубокой гармонией между композицией, красками и душевными состояниями его моделей, будь то его жена, друзья или собственные автопортреты. Именно в этих портретах, которые Рубенс писал по велению собственного сердца и собственноручно от начала и до конца, в полном объеме и масштабе раскрылось его портретное мастерство.

Сам факт, что Рубенс, особенно в последнее десятилетие своей жизни, имел возможность и время лучшие портреты писать для себя, говорит о его внутренней свободе, которую достичь не так-то просто. У Ван Дейка таких портретов меньше, несмотря на грандиозное собрание его заказных работ. А таких портретов, как «Портрет камеристки» Рубенса, Ван Дейк не создал и, по-видимому, создать не мог. И в первую очередь, может быть, потому, что его внутреннее художественное чутье было больше сковано аристократическими вкусами,

чем артистический взгляд Рубенса — более широкий, более демократический, более откликающийся на подлинную красоту, где бы она ему не встретилась — при дворе, в среде бюргеров или среди коллекционеров, церковников и ученых.

Для подтверждения всему сказанному в сравнении Рубенса с Ван Дейком представим портрет Сусанны Фоурмент, написанный около 1625 года. Этот портрет написан Рубенсом по вдохновению, собственноручно и изображает не официальное лицо, а его знакомую из одного бюргерского семейства Антверпена, ставшую после его второй женитьбы в 1630 году его родственницей. Сейчас он находится в Национальной галерее Лондона и является одним из самых заметных живописных произведений богатой коллекции. Этот портрет называют еще «Соломенная шляпка», хотя на Сусанне Фоурмент фетровая шляпа с перьями, но давняя ошибка переписчика в написании по-французски слов «фетр» и «солома» закрепилась в последующих инвентарных описях.

Простая композиция погрудного портрета с повернутым в три четверти к зрителю лицом благодаря необычайно свободному от всяких существовавших в то время канонов и правил живописному решению покоряет до сих пор зрителей сочными красками, обилием света и своим праздничным, сверкающим красотой и молодостью характером.

Рубенс любит свою модель. Он с вдохновением пишет Сусанну Фоурмент, все броские

особенности ее платья с глубоким вырезом, открытые солнцу шею и грудь. Большая шляпа с широкими полями так закрывает лицо модели, что все бесконечно разнообразные оттенки и рефлексы света на лице Сусанны Фоурмент создают игру ярких красок и цветовых сочетаний.

Эти краски, богатые оттенками, передают зрителю сами по себе необычайный блеск отраженного солнечного света и наполняют весь портрет волшебством сияющей свежестю жизни. Основным активным фоном портрета стал голубой цвет, напоминающий нам бездонный купол неба, и кажется, что фигура Сусанны Фоурмент, такая привлекательная и осязаемая, погружена в пронизанный солнцем воздух бурного облачного дня.

Сусанна Фоурмент, несколько раз позировавшая Рубенсу, была замужем, когда художник писал ее портрет. Ее младшая сестра Елена Фоурмент (1614—1675), из семьи богатого торговца шпалерами Даниеля Фоурмента, впоследствии стала второй женой Рубенса. 6 декабря 1630 года запись в церковной книге приходской церкви св. Иакова в Антверпене гласит: «Петр Павел Рубенс, Елена Фоурмент. Брак освящен в день св. Николая 1630 года, с оглашением разрешения и времени заключения брака, в присутствии Петра Фоурмента и Даниеля Фоурмента»<sup>1</sup>. С этих дней начинается самый плодотворный творческий период в жизни Рубенса. Его юная жена, подарившая ему пяте-

рых детей, стала наиболее совершенной моделью для исполнения многих замыслов Рубенса, рожденных, возможно, как раз ее пышной фламандской красотой, которую до своей женитьбы стихийно воспевал живописец в своих произведениях, а в облике его второй жены она получила наиболее законченную и реальную форму.

После смерти Изабеллы Брант Рубенс четыре года жил вдовцом. На это время приходится его особенно активная дипломатическая деятельность. После заключения перемирия между Англией и Испанией, а также после женитьбы Рубенс начинает отходить от государственных дел и посвящать свое время только живописи и семейному кругу. 12 апреля 1632 года он пишет Жербье, английскому художнику и дипломатическому агенту Карла I в Нидерландах: «Я вовремя удалился от дел и никогда в моей жизни не оплакивал так мало какое-либо свое решение»<sup>1</sup>.

А двумя годами позже, 18 декабря 1634 года, Рубенс в пространным письме своему другу Пейреску, ученому и собирателю древностей, подробно анализирует и описывает обстоятельства своей жизни последних лет и своей женитьбы. Более красноречиво, чем сделал сам Рубенс, об этом не расскажешь. Вот некоторые строки из этого письма: «...я очутился в настоящем лабиринте, днем и ночью осажденный множеством забот, вдали от своего очага в тече-

<sup>1</sup> Петер Пауль Рубенс. С. 250.

<sup>1</sup> Петер Пауль Рубенс. С. 260.



ние девяти месяцев сряду и все время на службе Двора. Правда, я был в великой милости у светлейшей Инфанти (да дарует ей Господь райское блаженство) и первых Министров Короля, а также завоевал расположение тех, с кем вел переговоры в чужих краях. Вот тогда-то я и решился сделать усилие, рассечь золотой узел честолюбия и вернуть себе свободу, находя, что нужно уметь удалиться во время прилива, а не во время отлива, отвернуться от Фортуны, когда она еще улыбается нам, а не дожидаться, когда она покажет нам спину <...>

Теперь, славу Богу, я спокойно живу с моей женой и детьми (о чем господин Пикери, вероятно, рассказал Вашей Милости) и не стремлюсь ни к чему на свете, кроме мирной жизни. Я решил снова жениться, потому что не чувствовал себя созревшим для воздержания и безбрачия <...> Я взял молодую жену, дочь честных горожан, хотя меня со всех сторон старались убедить сделать выбор при Дворе <...> Я хотел иметь жену, которая бы не краснела, видя, что я берусь за кисти, и, сказать по правде, было бы тяжко потерять драгоценное сокровище свободы в обмен на поцелуи старухи»<sup>1</sup>.

Второй брак Рубенса был не менее счастливым, чем первый. Елена Фоурмент стала не только хозяйкой в его доме, спутницей последнего десятилетия его жизни, но и подлинной вдохновительницей, желанной музой его искусства.

<sup>1</sup> Петер Пауль Рубенс. С. 264, 265.

Рубенс обожал и страстно любил свою жену. Его обожание волшебством кисти превращало Елену Фоурмент в античную или библейскую богиню, и такой она предстала на картинах Рубенса перед нами через столетия, не утратив своего величия и красоты. Его любовь и страстные чувства представили перед нами Елену Фоурмент обнаженной и обольстительной со всеми чертами и оттенками всемогущей зрелой женской привлекательности.

Ее облик, ее лицо, ее фигура, пышные формы ее тела, перламутровый цвет ее кожи мы увидим во многих картинах Рубенса последнего десятилетия: среди мифологических персонажей, в «Саду любви», «Прогулке», на ее портретах.

«Елена Фоурмент в свадебном наряде» была написана вскоре после второй женитьбы Рубенса. В отличие от «Жимолостной беседки», где Рубенс изобразил себя вместе с Изабеллой Брант, на этой картине присутствует только его вторая жена. Этот портрет не окрашен еще теми многими чертами интимности и душевной близости, которые свойственны будут будущим портретам Елены Фоурмент и которые были присущи многим работам Рубенса. Рубенс восхищается Еленой Фоурмент в свадебном наряде, но как будто между ними, что было вполне естественным, учитывая большую разницу лет, еще не наступило того духовного сближения и взаимопонимания, которое с первых дней было свойственно в молодые годы ему и Изабелле Брант и что так явственно отразилось в «Жимолостной беседке».

Елена Фоурмент в торжественной позе сидит в кресле. За ней написана балюстрада с мощными колоннами, клубящиеся облаками синее небо, а фоном фигуре служит тяжелая бордовая портьера в заламах и изгибах складок. Сама Елена Фоурмент представлена в праздничном платье с широким кружевным воротником, на фоне которого выделяется золотом волос и вколоченный в прическу цветком голубоглазое и цветущее лицо молодой жены Рубенса. С присутствием художнику тонким вкусом при сочетании различных красок и оттенков, со свободой движения кисти, передающей и тяжелую плотную фактуру тканей и свежесть сияющей кожи, пишет Рубенс этот портрет, передавая и свой восторг и свою чувственную страсть.

Картины Рубенса с образом Елены Фоурмент будто отражают всю их семейную жизнь, причем показанную в самые радостные ее моменты. Видимо, таков был Рубенс. Несмотря на многие трудности, которые ему пришлось испытать и перенести, включая тяжелые приступы подагры и необходимость в последние годы писать картины левой рукой, так как правая рука ему уже не повиновалась, это никак не отразилось на образах и общей эмоциональной тональности его искусства. Он по-прежнему собран, жизнерадостен, творчески неистощим как на замыслы, так и на их исполнение.

Картина «Рубенс и Елена Фоурмент в саду» («Прогулка») рисует нам первые шаги семейного счастья Рубенса, когда в своем роскошном саду он гуляет с женой, обернувшейся в сторону

своего пасынка Николаса, сына Рубенса от первого брака, показывая зрителям мир и согласие в его семье на фоне вечно прекрасной природы, вдали от праздной суеты и тщеславия брюссельского двора.

Женитьба художника отразилась и в сюжете картины «Сад любви» — сложной многофигурной аллегорической композиции, где среди персонажей мы видим в левой части картины молодую женщину, похожую на Елену Фоурмент, и приглашающего ее присоединиться ко всему остальному обществу мужчину, похожего на Рубенса. Аллегорический смысл действий этой пары нетрудно разгадать — одна из сторон семейного счастья заключена в познании таинств любви.

Рубенс, пожалуй, первый в мировом искусстве, кто вечную тему материнства показал не только образами Богоматери и младенца Христа, но и много раз с особым восхищением и любовью писал портреты своей жены Елены Фоурмент с детьми. Эти семейные портреты Рубенса украшают, например, коллекции Лувра и Старой пинакотекы в Мюнхене.

Композиции этих работ достаточно просты. Но главные ритмы, объединяющие фигуру Елены Фоурмент с ее детьми, нежные красочные гаммы, передающие прелесть цветущей молодости и красоты, не могут оставить зрителя равнодушным. Рубенс по праву может считаться родоначальником этого жанра в мировой живописи, получившего свое дальнейшее развитие во всем европейском искусстве. Луврскую картину

на эту тему копировал Огюст Ренуар, и многие его произведения, изображающие материнское счастье, начались с восторга, испытанного перед этой картиной Рубенса.

Лучезарное счастье и полнота любви владели Рубенсом, когда он изображал Елену Фоурмент то в образе Дианы, то под видом Венеры, то в облике Вирсавии. Эти изображения питает чувственная женская красота, воспетая великими венецианскими мастерами. Рубенс достиг их силы и живописного богатства в ликующем поклазе образа библейской красавицы, который был согрет его глубоким любовным чувством к своей жене.

«Вирсавия» Рубенса — женщина гордая, уверенная в своей красоте. С достоинством смотрит она на негрятенка, принесшего ей письмо от царя Давида. Ни тени сомнений, ни душевных переживаний нет в этом прославляющем женскую красоту образе, а изображение самого царя Давида на дальнем плане, по существу, цветовое пятно, а не четко различимая фигура, говорит нам о незначительности в содержании картины последующей его встречи с Вирсавией. Здесь самое важное — образ всепокоряющей женской красоты, повергающей к своим ногам всех: и слуг, и царей. И нет ничего выше и значительнее, чем совершенная красота женщины. Таков Рубенс — создатель этой картины, со всей мощью его композиционного и колористического дара!

Вирсавия — идеальный женский образ, а не конкретно-достоверное изображение Елены

Фоурмент. Но представьте, что Вирсавия (на картине Рубенса) встала со своей скамейки в полный рост. Все аксессуары убраны, нет и собачонки, негрятенка и молодой служанки, расчесывающей золотые нити волос. Вместо стен дворца и голубого неба глухой нейтральный фон, на котором вы видите обнаженную женщину, укрытую богатой темной шубкой. Одной рукой она придерживает край меха на своем плече, поддерживая пышную грудь. Другая рука задерживает соскальзывающий по телу ворсистый мех.

Это — знаменитый портрет Елены Фоурмент, более известный под названием «Шубка», где жена Рубенса написана во всей своей красоте, поражающей до сих пор многочисленных зрителей как своим обликом, так и ослепительным мастерством создавшего эту картину художника. Рубенс писал эту картину для себя. Предполагают, что он сам в своих описях назвал ее «Шубка» и завещал своей жене. После его смерти Елена Фоурмент хотела уничтожить эту работу и многие другие, где Рубенс написал ее обнаженной, но кардинал — инфант Фердинанд уговорил ее через духовника не делать этого.

В изображении обнаженного женского тела, а таких изображений на картинах Рубенса великое множество, художник достиг мастерства венецианцев, прибавив к их достижениям особенностям старонидерландской живописи с ее тщательностью отделки и расположения красок, особенно впечатляющих, когда Рубенс писал

цвет кожи. Здесь живописец, последовательно нанося мазок за мазком, достигал почти эмалевого, отливающего трепетными оттенками звучания красок, которые с равной силой передавали физическую осязаемость как цвета, так и объемов тела. И «Вирсавия», и «Шубка», а еще раньше «Туалет Венеры» дают нам основание утверждать, что в этой области живописного мастерства Рубенсу не было равных.

\* \* \*

Рубенс написал большое количество портретов. В «Посмертной описи картин, находящихся в доме покойного мессира Пьера Поля Рубенса, рыцаря и пр.»<sup>1</sup> можно найти свыше тридцати названий портретов кисти самого Рубенса, а также его копий, особенно много с портретов Тициана, и большое количество портретов, созданных крупнейшими художниками мира — Рафаэлем, Тицианом, Тинторетто, Яном ван Эйком, Лукой Лейденским, Гольбейном и многими другими. Все это говорит нам о том, что Рубенс достаточно много времени уделял портретному творчеству и имел постоянно перед своими глазами замечательные достижения портретного искусства крупнейших европейских мастеров. Это определило высокий художественный уровень портретов кисти Рубенса.

Мы не ставили перед собой задачу рассказать обо всех портретах, созданных Рубенсом. Да,

<sup>1</sup> Петер Пауль Рубенс. С. 301—310.

наверное, это и невозможно, так как их много и среди них целый ряд написан в мастерской художника, и работу самого Рубенса над ними точно определить очень трудно, а порой и невозможно. Поэтому мы ведем рассказ о наиболее известных его портретах, где авторство Рубенса у большинства специалистов не вызывает сомнений. Это позволяет наиболее полно выявить особенности портретного творчества знаменитого фламандского живописца.

Часто, описывая, скажем, «Портрет камеристки инфанты Изабеллы», «Портрет Мулая Ахмада» или «Старуху с жаровней», авторы пишут об исключительности появления таких произведений среди работ Рубенса. Такое объяснение основано на давно сложившемся и уже отмеченном нами ранее стереотипе понимания творчества Рубенса, а точнее, на некоторой недооценке его творческой сущности портретиста.

Гедонизм был свойствен многим известным и прославленным произведениям Рубенса, но его художественные способности не были ограничены только прославлением радостей жизни. Он видел и представлял жизнь на своих картинах значительно шире и глубже, и об этом как раз говорят многие созданные им портреты. Поэтому так называемые исключения, которые, как известно, подтверждают правило, в его искусстве, особенно портретном, встречаются довольно часто.

Мы уже писали о «Портрете камеристки инфанты Изабеллы», а вспомните дрезденскую



«Старуху с жаровней». Откуда у Рубенса такая трактовка неожиданно взятого сюжета, являющегося частью большой картины, самих типажей, композиционной структуры и колористических особенностей, построенных на контрастах света и теней? Выхваченное из глухой темноты лицо старухи, греющей руку над жаровней с углем, склонившиеся к огню освещенные лица мальчика, раздувающего огонь, и юноши напоминают нам об увлечении Рубенса искусством Караваджо и дают возможность представлять некоторые связи между искусством Рубенса и творчеством Рембрандта.

В ряду исключений можно назвать и портрет священника Мишеля Опховена из гаагского музея Мауритцхауса. Трудно найти у современников Рубенса такой же портрет, где передано столь реалистично, без всякой идеализации, не красивое, но умное и проницательное лицо монаха, обращенное к зрителям. А рядом с ним можно представить портрет Мулая Ахмада, чье темно-коричневое лицо негроидного типа, оттененное белой чалмой и широким белым шарфом, поражает эффектностью исполнения. Усиливая контрасты на этом портрете, Рубенс повернул взгляд Ахмада резко в сторону, так, что белки его глаз сверкают белизной под стать цветам его чалмы, а за ним написал почти фантастический пейзаж с архитектурой, напоминающей колоссальные стены римского Колизея.

Это все портреты, при объяснении которых искусствоведы чаще говорят об исключениях в творческой практике Рубенса. Но эти иск-

лючения также выражают его сущность — редко встречающуюся свободу и демократичность в выборе сюжетов для исполнения своих замыслов и художественных желаний. Каждое из перечисленных произведений дает представление о широте и практически неограниченных возможностях его универсального дарования.

Более всего Рубенсу удавались портреты близких и дорогих ему людей. Это обстоятельство подтверждает правило, что для создания подлинно высокохудожественного портрета любому художнику еще недостаточно обладать техническими знаниями и навыками портретного ремесла. Это только необходимая основа, создающая внешнюю форму на картине, в которую художник еще должен вдохнуть жизнь. А жизнь в портрет живописец может вдохнуть только тогда, когда он сам захвачен страстным желанием передать на портрете жизнь другого человека. Поэтому, кстати, многие официальные и заказные портреты, исполненные различными художниками, так холодны и оставляют нас равнодушными даже при высоком техническом мастерстве создавшего их живописца. И также поэтому портреты дорогих, любимых или чем-то подлинно взволновавших сердце и душу художника людей, как это постоянно бывает в портретах Рубенса, сделаны им собственноручно и так превосходны и высокохудожественны.

В основе всего творчества Рубенса, а также, естественно, и его портретного искусства, ле-

жал рисунок. Создается впечатление, хотя для этого мы не располагаем документальными сведениями, что Рубенс внимательно прочел и на всю жизнь запомнил то место «Жизнеописаний...» Вазари, в котором рассказано о посещении Микеланджело мастерской Тициана: «Однажды, посетив Тициана в Бельведере, Микеланджело и Вазари увидели у него картину, над которой он работал: обнаженную женщину в образе Данаи, принимающей в свое лоно Зевса в виде золотого дождя, и (как это принято в присутствии художника) очень ее расхвалили.

Когда же они от него ушли, то, беседуя об его искусстве, Буонарроти его очень хвалил, говоря, что ему весьма нравятся его манера и колорит, однако жалел, что в Венеции с самого же начала не учат хорошо рисовать и что тамошние художники не имеют хороших приемов работы. Ибо, — говорил он, — если бы искусство и рисунок так же помогали этому человеку, как ему помогает природа, в особенности и больше всего в подражании живому, то лучшего нельзя было бы себе представить, имея в виду его прекраснейшее дарование и его изящнейшую и живую манеру»<sup>1</sup>.

С начала путешествия в Италию в 1600 году — к этому времени относятся первые дошедшие до нас рисунки Рубенса, и до конца своих дней он создал большое количество

<sup>1</sup> Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.; Л., 1933. Т. 2. С. 174, 175.

рисунков, в том числе и рисованных портретов, которые вполне можно рассматривать не только как вспомогательную часть его искусства, необходимую для подготовки крупных живописных композиций, но и как вполне самостоятельную область его творчества, где встречается много подлинных шедевров.

Необычайно разнообразна тематика его рисунков. Здесь имеются копии с композиций великих мастеров итальянского Возрождения, эскизы будущих собственных композиций, портреты, пейзажи, зарисовки, композиции книжных листов. Техника рисунка Рубенса использует все имеющиеся возможности. Рисованные портреты в свои зрелые годы он создает на тонированной бумаге итальянским карандашом, сангиной и мелом, иногда прорабатывая детали рисунка пером и тушью. В настоящее время в искусствоведческой литературе эту технику обозначают как работу художника черным, красным и белым мелом. В этой технике, передающей наиболее достоверно все тонкости изображения живого человеческого лица, он нарисовал много превосходных портретов. Например, в венском собрании Альбертина хранится портрет герцога Бэкингема. Мы видим виртуозно нарисованный Рубенсом портрет, и, помимо невольно возникающих воспоминаний о бурных перипетиях романа А. Дюма «Три мушкетера», прославленный, красивый герцог предстает перед нами как живой.

Рисунки Рубенса хранятся в крупнейших мировых коллекциях изобразительного иску-

ства. Имеются они и в Ленинграде, в собрании Государственного Эрмитажа. Одни из них были самостоятельными портретными образами, например, портрет сына Рубенса Альберта и портрет дочери художника Балтазара Жербье. Другие были использованы Рубенсом, как это он часто делал, для работы над живописными композициями: этюд женской головы, Елена Фоурмент.

До Рубенса в мировом искусстве никто не писал так много автопортретов, как он. После него среди величайших живописцев мира один только Рембрандт значительно превосходит его в этой области портретного творчества. Все автопортреты Рубенса написаны без пышности и аксессуаров, свойственных барочным портретам, стиль которых во многом создал и утвердил в Европе сам художник. Нет в них и вульгарного самолюбования, скорее они — интимные автобиографии, чем собственное превознесение достоинств и добродетелей живописца. Особенно выделяется в этом отношении автопортрет из коллекции дома Рубенса в Антверпене, где все внимание сосредоточено на изображении лица художника, на добром и живом выражении красивых карих глаз.

Иногда Рубенс рисовал себя в многофигурных композициях, например, среди кавалеров большой картины «Сад любви» из мадридского музея Прадо или на мюнхенском холсте «Прогулка», где Рубенс, воодушевленный своим новым семейным счастьем с Еленой Фоурмент, изобразил себя и жену среди цветущего сада.

Эти автопортреты озарены его любовью к молодой Елене Фоурмент и близки по своей внутренней характеристике к антверпенскому автопортрету.

Автопортреты Рубенса — дневник жизни художника и человека, написанный немногословно, сдержанно, но ярко и необычайно выразительно. На его автопортретах запечатлена вся его жизнь. Радостный и задумчивый юноша — в «Автопортрете с мантаунскими друзьями». Молодой, уверенный в себе мужчина — в «Автопортрете с Изабеллой Брант» («Жимолостная беседка»). Зрелый муж, дипломат и всемогущий, известный всей образованной Европе живописец — на автопортретах в музее Уффици и в королевском собрании Виндзорского замка в Англии. Многоопытный и полный собственного достоинства человек, слегка презрительный и печальный — таков Рубенс в автопортрете из Музея истории искусства в Вене.

Когда смотришь на автопортреты Рубенса, то пытаешься найти такие черты его внешнего и внутреннего облика, которые позволили бы угадать, как создавались образы его полотен. Контраст между раблезианскими образами его искусства, безудержной щедростью его фантазии и его почти суровым, холемым и скрытным внешним обликом несколько неожидан.

Если представить портреты современника Рубенса, знаменитого голландского живописца Халса, то его характер подчас непосредственно раскрывается и во многих образах его ис-

куства, даже в особенностях его живописной манеры, блистающей точностью и силой удара кисти по холсту, прямо передающей натуру.

Автопортреты Рубенса по своему характеру противоположны декоративным формам и образам его живописи. Глядя на внешность Рубенса, обрисованную его собственной рукой, скорее, представляешь его искусство строгим, сдержанным, расчетливым в каждой мелочи и детали и в меньшей степени таким, каким оно выглядит перед публикой в крупнейших музеях мира, начиная с Лувра, своими огромными, щедрыми на образы, символы и аллегории композиции.

Рубенс был дипломатом и философом и научился скрывать свои чувства под маской внешнего равнодушия, спокойствия и еле заметного, но явного то ли превосходства, то ли презрения, отразившегося на его поздних автопортретах. Может быть, это было печатью разочарований в придворной деятельности, в хитросплетениях дипломатии и интриг, сопровождавших ей, в которых ему приходилось принимать активное участие.

А может быть, это была печать внутреннего презрения к тщеславию и суете людской, от которых он полностью отошел в конце своей жизни, занимаясь только живописью и искусством в кругу своей семьи, или у себя в антверпенском доме, или на природе, в замке Стен.

В Венском музее истории искусства находится последний автопортрет Рубенса и «Большой

портрет» Рембрандта 1652 года. Какая разная жизнь, какая разная судьба и какое разное, бесподобное и изумительное, живописное мастерство!

Рембрандт написал себя в тот период, когда его жизнь была на той черте, за которой последовало материальное разорение, крушение многих надежд и вместе с этим духовное обретение и создание целого ряда высших достижений его искусства. Палитра Рембрандта, ограниченная строгим выбором красок, передала в контрастах света и тени многие трудности и утраты жизни на лице величайшего художника Голландии.

Рубенс предстает перед нами в последнем автопортрете величественным и спокойным. Он твердо прошел свой жизненный путь, обретя славу, богатство, знатность, все радости семейного и домашнего очага. Следуя древним Stoicis, он ни одним движением не выдает невзгоды и мучительные стороны своей жизни, и только правая рука, одетая в перчатку, скрывает от нас пораженную подагрой руку, которая одарила мир чудесными фантазиями его живописного гения.

Свое лицо Рубенс написал так, что вы видите все оттенки увядающей кожи, оживленные кое-где болезненным бледно-розовым румянцем, и у вас дух захватывает от мастерства изображения этого уже изможденного, но все еще сохранившего и движение мысли в глазах и биение крови в сосудах умного и величавого лица.



Таким предстал перед нами Рубенс в последнем автопортрете. 30 мая 1640 года Рубенс умер, оплакиваемый всем Антверпеном. После его смерти семья Рубенса обратилась в магистрат города: «Покойного господина Рубенса за несколько дней до его смерти спросили, не желает ли он в приходской церкви св. Иакова, которую он избрал для своего погребения, выстроить погребальную капеллу для него и его потомков, на это он с природной своей мягкостью и учтивостью ответил, что ежели его вдова, совершеннолетние дети и опекуны малолетних детей сочтут, что он заслужил такой памятник, то пусть выстроит такую капеллу и без особого его распоряжения»<sup>1</sup>. Впоследствии и его семья и жители Антверпена сделали все для увековечивания памяти великого фламандского художника, прославившего свой родной город и свою родную землю — Фландрию.

Когда впервые видишь картины Рубенса, то кажется, что жизнь и творчество художника были безоблачным праздником, наполненным удовольствиями, благородными движениями ума и сердца, всевозможными развлечениями, богатством и красотой.

Но когда более пристально и глубоко начинаешь знакомиться с его искусством и перипетиями его судьбы, то видишь, что жизнь Рубенса была заполнена постоянным трудом и неумной тягой к знаниям, особенно в области

<sup>1</sup> Петер Пауль Рубенс. С. 310.

истории искусства, скрепленных суровой творческой дисциплиной.

Аллегорические и мифологические образы Рубенса, которыми наполнены его картины, были результатом не только широкой образованности художника, в особенности глубокого знания античности, но они впечатляют передачей насыщенных, бурных движений и сверкающим горячим колоритом, основанным на живительных традициях венецианской живописи, в первую очередь вдохновенных искусством Тициана.

Рубенс создал свой художественный мир, где действуют его боги и герои, которые под стать гиперболическим образам «Гаргантюа и Пантагрюэля» Франсуа Рабле. И этот живописный мир, в котором Рубенс был полновластным королем и властелином, он представил будущим поколениям.

Изображая мифологические, исторические и евангельские образы своей кистью и солнечной палитрой, Рубенс породил сказочный мир плодородия и изобилия, союза земли и воды, античных и евангельских богинь и героев, напоминающих своей пышной красотой златокудрых фламандок и фламандцев. Рубенс в большинстве своих произведений сохранил это ощущение праздника жизни, запечатленного праздником красок. И он почти всегда оставался в этом кругу образов и ощущений.

Создавая мир своих художественных образов, Рубенс часто использовал метафорические сюжеты. Только расширявая его ал-

легории, можно было узнать связанное с современными проблемами содержание его искусства. В определенном смысле можно говорить о мифологии Рубенса, когда мы видим его картины. И в этой мифологии Рубенса реальная жизнь явственно проступала в первую очередь тогда, когда живописец брался писать портретные образы, не говоря уже о непосредственно портретах, которых за свою жизнь Рубенс написал достаточно много.

Заканчивая данную книгу, необходимо остановиться на суждении Э. Фромантена о Рубенсе-портретисте, суждении, по существу, отвергающем оригинальность и мастерство Рубенса в этом жанре изобразительного искусства, которое затем повторили в разных замечаниях, оценках и выражениях зарубежные и некоторые советские исследователи его творчества.

Принято считать, что Фромантен в специальной главе своей книги «Старые мастера» дал в целом отрицательный отзыв о Рубенсе-портретисте. В предисловии к «Старым мастерам», переизданным у нас в 1966 году, имеется такой отзыв автора предисловия А. Кантора об этой главе Фромантена: «Есть у Фромантена и просто ошибочные суждения, неверные оценки (хотя и поразительно редкие), объясняющиеся либо неразвитостью науки, либо тем, что состояние многих картин в ту пору не давало возможности правильно судить о них. Мы знаем теперь, что в своих суждениях о портретах Рубенса Фромантен основывается на ошибоч-

ных указаниях в каталоге музея. Все четыре описанных портрета не принадлежат кисти Рубенса. Но в целом соображения Фромантена о методах Рубенса-портретиста оказались верны»<sup>1</sup>. Здесь явно звучит противоречие: картины, породившие суждение Фромантена, кисти Рубенса не принадлежали, а само суждение тем не менее верно. В этом заключении автор предисловия также не смог до конца преодолеть непогрешимость критического авторитета Фромантена.

Но обратимся непосредственно к страницам «Старых мастеров». Глава «Рубенс-портретист» противоречива. В ее начале Фромантен пишет: «Был ли Рубенс великим портретистом? Или он только хороший портретист? Этот великий живописец физической и духовной жизни, тонко передававший телесное движение и душевные переживания игрой лица, зоркий и точный наблюдатель и ясный ум, которого идеальные человеческие формы никогда не отвлекали от изучения внешности вещей, этот художник живописных деталей, частных, индивидуальных особенностей, наконец, мастер, универсальнейший из всех,—обладал ли он теми способностями, которые в нем предполагают, а именно: исключительным даром передавать интимное сходство человека?

Схватывал ли Рубенс в своих портретах сходство? Думаю, что на это никогда не отвечали ни „да“, ни „нет“, ограничиваясь признанием

<sup>1</sup> Фромантен Э. Старые мастера. С. 12.

универсальности его дарований». И далее: «Если к портретам, написанным специально, чтобы удовлетворить желания своих современников — королей, принцев, вельмож, ученых, аббатов, настоятелей монастырей, — прибавить еще бесконечное количество живых лиц, черты которых он воспроизводил в своих картинах, то можно сказать, что Рубенс всю свою жизнь только и делал, что писал портреты»<sup>1</sup>.

Через несколько страниц после этих слов Фромантен пишет: «Казалось, можно было заключить отсюда, что по своим инстинктам, своим потребностям, по основным чертам своего дарования, даже по своим недостаткам — были у него и они — Рубенс, более чем кто-либо другой, был призван писать прекрасные портреты. А между тем это не так. Портреты его слабы, и в них мало наблюдательности, построены они поверхностно, а следовательно, и сходство их с моделью довольно отдаленное <...> Брюссельский музей обладает четырьмя портретами кисти Рубенса, и именно воспоминание о них и наводит меня на эти размышления»<sup>2</sup>.

Мы с вами теперь знаем, что эти четыре портрета кисти Рубенса не принадлежат, и поэтому мы вправе взять за главную основу суждения Фромантена другое его восклицание: «Насколько Рубенс оригинален, тверд, решителен и могуч, когда пишет портрет, все равно,

<sup>1</sup> Там же. С. 78, 79.

<sup>2</sup> Там же. С. 81, 85.

с природы или по непосредственному воспоминанию о человеке, настолько бледны лица, созданные его воображением»<sup>1</sup>.

Судя по приведенным здесь словам Фромантена, мы с уверенностью можем предположить, что если бы Фромантен видел все бесспорно принадлежащие руке Рубенса портреты, то он усилил бы положительную оценку его деятельности портретиста, которая у него есть, и ослабил бы, а может быть, и изменил количество и силу упреков, обращенных к Рубенсу-портретисту.

В различных музеях мира вы можете неожиданно для себя встретить совсем неизвестные или малоизвестные зрителям портреты Рубенса. Например, в Дрезденской картинной галерее есть небольшой и незаконченный «Портрет женщины с заплетенными белокурыми волосами» кисти Рубенса. Одежда ее только намечена художником, но лицо написано так, что вам кажется, будто под натянутой у переносицы кожей пульсирует кровь. Убедительнее, чем это делал Рубенс, передать на портрете само биение жизни в человеке уже невозможно.

В музее Прадо в Мадриде вы можете увидеть несколько залов, где выставлены произведения Рубенса. Среди них встречается много различных и малоизвестных портретов святых отцов и аристократов, не говоря уже о таких шедеврах, как «Сад любви» или великолепный портрет Марии Медичи.

<sup>1</sup> Там же. С. 80.

В данной работе мы не делали попытку рассказать обо всех созданных Рубенсом или приписываемых ему или его мастерской портретах. Но среди бесспорно принадлежащих его руке живописных и графических портретов есть подлинные шедевры мирового искусства. Они прославили не только Рубенса, не только его родную землю — Фландрию, но и само изобразительное искусство, его неисчерпаемые возможности передавать физическую и духовную сущность человека и всего человечества.

## СТАТЬИ И ПИСЬМА РУБЕНСА<sup>1</sup>

ПРЕДИСЛОВИЕ К АЛЬБОМУ ГРАВЮР  
«ГЕНУЭЗСКИЕ ДВОРЦЫ» (1622)

К снисходительному читателю.  
Мы видим, что в наших краях все более стареет и выходит из употребления тот архитектурный стиль, который называется «варварским», или «готическим», а взамен ему некоторые изобретательнейшие умы вводят истинную симметрию в архитектуре, соответствующую правилам древних — греков и римлян, к вящему великолепию и украшению отечества, как это можно видеть в знаменитых храмах, только что воздвигнутых достоуважаемой общиной Иисуса, в городах Брюсселе и Антверпене. Зданиям, предназначенным для достойного совершения божественной службы, подобает в первую очередь изменяться к лучшему; однако не должно в силу этого пренебрегать и светскими постройками, ибо общее их количество составляет главный массив города. Кроме того, удобство зданий почти всегда соревнуется с красотой и наилучшей их формой. Мне казалось поэтому, что, издавая в свет чертежи некоторых дворцов пышного города Генуи, собранные мною во время моих итальянских странствований, я сде-

<sup>1</sup> Печатается по тексту сборника: Мастера искусства об искусстве. М., 1967. Т. 3. С. 169—172, 182, 183, 196, 197, 200, 209, 210.



лаю полезное дело для общего блага всех заальпийских провинций. Благодаря тому что Генуэзская республика состоит из людей дворянского происхождения, постройки ее весьма красивые, удобны и более приспособлены для многочисленных знатных семейств, чем для пышного двора абсолютного властителя, как это видно, например, в палаццо Питти во Флоренции или во дворцах Фарнезе и Канцеллерии в Риме, в Капрароле и в бесчисленных других по всей Италии, а также в знаменитой постройке королевых-матери в Сен-Жерменском предместье в Париже. По величественности расположения и по размерам затрат они превосходят все, что доступно отдельным знатым людям.

Но я бы хотел служить общему делу и угодить скорее многим, чем немногим. А потому мы будем различать манеры и назовем «дворцом абсолютного монарха» такое здание, в центре которого имеется внутренний двор, а строение окружает его так, что создает достаточную возможность разместить придворных. В противоположность этому «частным дворцом» или «домом», как бы велик и прекрасен он ни был, мы будем называть здание в виде куба, с расположенным посредине салоном, или же разделенное на смежные помещения, получающие свет не из единого центра, как устроены по большей части все генуэзские дворцы. Правда, среди зданий, здесь изображенных, встречаются и такие, в которых есть внутренние дворы, особенно в виллах, но они сделаны не в той манере, как говорилось выше.

В этом моем маленьком произведении издаются, следовательно, планы, фасады и профили в продольном и поперечном разрезе дворцов Генуи, которые я там собрал с затратой личных усилий и средств в добром намерении извлечь некоторую часть пользы из чужого труда. Я проставил цифры и размеры деталей не всюду, а лишь там, где смог их получить; если в отдельных случаях они бы не совпали точь-в-точь с обмерами циркулем, придется проявить снисходительность и извинить рисовальщика и гравера, ибо они — лица второстепенные. Необходимо еще предупредить, что четыре части света расположены не обычным образом — с востока на запад, а наоборот — неудобство, происходящее от отпечатка. Это мелочь, не имеющая значения. Мы не проставили имен владельцев, ибо все в этом мире «*permutat dominos et transit in altera jura*» (меняет господ и переходит в собственность других. — лат.), и поскольку многие из этих дворцов уже отошли от их прежних владельцев, и, по правде сказать, имена не были помечены на чертежах, за исключением двух, по причине того, что они были наиболее замечательными на всей Страда Нуова. В остальном отсылаю вас к изображениям; и хотя может показаться, что их немного, но все же они достойны похвалы, ибо они первые из всех выходят в свет; и так как все вначале несовершенно, может быть, они возбуждают в других намерение создать вещи более значительные.

Пьетро Паоло Рубенс

Есть художники, для которых подражание античным статуям полезно, и есть такие, для которых оно вредно и даже разрушительно для их творчества. Я пришел к заключению, тем не менее, что для высшего усовершенствования в искусстве необходимо не только знать античную скульптуру, но и глубоко ею проникнуться; однако необходимо применять это знание разумно, чтобы оно не производило окаменяющего действия. Ибо встречаются художники как невежественные, так и ученые, не умеющие отличить материала от формы, камня от живого тела, неизбежности для скульптора обращаться к мрамору от ухищрений, к которым он прибегает для его обработки.

Несомненна истина, что прекрасные статуи — полезны, а плохие — бесполезны и даже вредны, так как неопытные художники, воображая достигнуть больших успехов, извлекают из подражания им лишь нечто жесткое, резко очерченное, надуманное, с преувеличенной анатомией; это приводит их лишь к искажению натуры, так как вместо того, чтобы передать живое тело, они будут изображать разноцветный мрамор. Ибо даже самым прекрасным статуям присущи некоторые свойства, не зависящие от воли художника, на них следует обратить внимание и избегать их в передаче живого тела. Главнейшее из этих свойств — в особенном характере теней на скульптуре, в то время как живое тело, кожа, хрящи благо-

даря их светопропускающей способности смягчают, так сказать, резкость очертаний и позволяют избежать многих затруднений, возникающих при передаче статуй по причине черноты их теней. Из-за плотности теней камень, по природе своей непроницаемый, кажется еще более твердым, чем в действительности. Прибавьте к этому, что на живом теле встречаются места, изменяющиеся при различных движениях и по причине упругости кожи бывающие то натянутыми, то сморщенными; обычно скульпторы стараются избегать передачи этих свойств, однако наиболее умелые ими не пренебрегают. В живописи же передача их совершенно необходима при условии осторожного применения. В статуях и освещение совершенно отлично по своему характеру от света на живом теле. Благодаря отблескам на камне и резкости световых пятен на его поверхности эта поверхность кажется более рельефной, чем это есть на самом деле или, во всяком случае, это более бросается в глаза.

Тот, кто по зрелом рассуждении научится различать все эти свойства, не может ни слишком раболепно преклоняться перед античными статуями, ни изучать их слишком старательно, ибо в наш век, полный заблуждений, мы слишком далеки от того, чтобы создать нечто им подобное; потому ли, что по недостатку гения нашего нам дано лишь ползать и мы не можем вознестись до той высоты, которую древние достигли с помощью своего суждения и своего поистине героического ума; потому ли, что мы

окутаны тем же мраком, в котором жили наши отцы; или что бог допустил, чтобы мы, не постаравшись исправить ошибку, в которую впали, переходили от худого к еще худшему; потому ли еще, что от неизлечимого повреждения умы наши ослабли и прониклись дряхлостью мира; или, наконец, оттого, что тела человеческие в прошлые века были ближе к их первоисточнику и представляли собой совершенные образцы, в которых заключались такие красоты, которых мы не обнаруживаем теперь в окружающей нас природе. Совершенство, некогда бывшее единым, может быть, с тех пор раздробилось и ослабилось пороками, которые ему незаметно пришли на смену; и тела человеческие уже теперь совсем не такие, какими они были, если судить по сочинениям авторов как духовных, так и светских, которые говорят о героях, гигантах и циклопах; если даже при этом они рассказали нам много сказок, все же в их словах есть какая-то истина.

Главная причина, почему в наше время тела человеческие отличаются от тел античности, — в лени и отсутствии упражнений, так как большинство людей упражняют свои тела лишь в питье и в обильной еде. Не удивительно, что от этого живот толстеет, тяжесть его увеличивается от ожорства, ноги слабеют и руки сознают собственное безделье. Вместо того древние ежедневно усиленно упражняли свои тела в палестрах и в гимназиях, нередко доходя до пота и усталости. Посмотрите, что пишет Меркуриале об искусстве гимнастики, как раз-

личны были виды упражнений, как они были трудны и какой требовали силы. Ничто не могло лучше изменить размякшие, ожиревшие от безделья части тела, как такого рода упражнения: живот подтягивался, и все части тела, приходившие в движение, покрывались окрепшими мускулами: руки, ноги, шея, плечи и все работавшие части тела при содействии природы, которая с помощью тепла притягивает к ним питательные соки, набираются силы, растут и увеличиваются, как мы видим это на спинах гетулов, на руках гладиаторов, на ногах танцоров и во всем почти теле гребцов.

*Якову де Би. Антверпен, 11 мая 1611 г.*

Господин де Би!

Мне весьма приятно заметить, что Вы доверяете мне, так как просите меня оказать Вам услугу. С великой неохотой я принужден упустить этот случай доказать Вам мою дружбу не на словах, а на деле. Я действительно не могу принять к себе молодого человека, которого Вы мне рекомендуете. Я до такой степени осажден просьбами со всех сторон, что многие ученики уже несколько лет ждут у других мастеров, чтобы я мог принять их к себе. И только с величайшими трудностями мне удалось обещать господину Рококсу (который, как Вы знаете, мой друг и в то же время мой покровитель) место, о котором он хлопотал для одного молодого человека; пока же он содержит его и платит

за его уроки другому живописцу. Я могу сказать с полной правдивостью и без малейшего преувеличения, что я был принужден отклонить более ста кандидатов, хотя многие из них мои родственники или родственники моей жены, и некоторые из этих отказов, как мне известно, обидели лучших моих друзей. Извините же меня, милостивый государь, если я не могу сделать того, о чем Вы меня просите. Я не премину во всяком другом случае дать Вам все доказательства моей приязни. От всего сердца поручаю себя Вашим добрым помыслам и желаю, чтобы бог послал Вам счастье и здоровье.

Ваш слуга

*Пьетро Паоло Рубенс*

*⟨Фрарену. Весна 1623 г.⟩*

Я прошу Вас сообщить господину Жану Соважу нижеследующее: прошу вас устроить так, чтобы оставить за мной на третью, следующую за этой, неделю двух дам Капайо с улицы Вербуа, а также маленькую племянницу Луизу, потому что я рассчитываю сделать три этюда сирен в натуральную величину, и эти женщины бесконечно помогут мне в этом благодаря чудесному выражению их лиц, а еще более по причине их роста и таких чудесных черных волос, которые вообще редко встречаются.

Господину Соверу Феррари, меняле против хор церкви св. Медерика в Париже.

*Пейреску. Париж, 13 мая 1625 г.*

⟨...⟩ Мои личные дела заставляют меня беспокоиться. Они страдают от смуты в делах государственных, потому что я не могу в нынешней политической буре привлечь к себе внимание, не подвергаясь упреку в том, что докучаю королеве и утомляю ее. Тем не менее я делаю все возможное, чтобы мне заплатили до отъезда новобрачной, то есть до Троицы. Королева-мать и царствующая королева будут сопровождать ее до Булони, а король — до Амьена. Я точно знаю, что королева-мать чрезвычайно довольна моей работой, так как она сама много раз говорила мне это и продолжает говорить всем. Король также оказал мне честь, посетив нашу галерею, когда впервые вступил во дворец, который начали сооружать 16 или 18 лет тому назад (*приписка на полях: Я как раз лежал в постели по вине сапожника, который, надевая мне новый сапог, почти искалечил меня. Я провел десять дней в постели и, хотя уже могу ездить верхом, все же еще чувствую сильную боль*). Его величество высказал большое удовольствие по поводу моих картин, что было засвидетельствовано мне всеми присутствующими и в особенности господином де Сент-Амбруазом, который пояснял картины с большой ловкостью, изменяя и скрывая их настоящий смысл. Мне кажется, я писал Вам, что картина, изображающая бегство королевы из Парижа, была удалена и что вместо нее я сделал другую, предоставля-



ющую благоденствие ее правления и процветание французского королевства, равно как возвышение наук и искусств благодаря щедрости и роскоши ее величества, которая изображена сидящей на блистательном троне и держащей в руке весы, что означает, что ее благоразумие и справедливость поддерживают равновесие мира.

Этот сюжет не имеет отношения к государственным делам и лицам; картина имела успех, и я полагаю, что если бы мне доверились в этом деле, то и другие сюжеты не вызвали бы ропота и скандала (*приписка на полях*: Кардинал слишком поздно заметил это и был очень рассержен, когда увидел, как дурно приняты новые картины). Я уверен, что и впредь не преминут чинить препятствия по отношению к сюжетам картин для второй галереи, между тем как их легко осуществить и они не должны вызвать никаких недоразумений: тема столь обширна и великолепна, что ее хватило бы на десять галерей. Но монсеньер кардинал де Ришелье, несмотря на то что я представил ему в письменной форме краткий план, так занят управлением государством, что не имел времени заглянуть в мои заметки. Вот почему я решил уехать немедленно, как только добьюсь, чтобы мне заплатили, предоставив кардиналу и господину де Сент-Амбруазу известить меня об их решении даже в том случае, если они, по своему обыкновению и прихоти, перевернут все мои планы, и, быть может, через год я получу в Антверпене их ответ.

В общем я задыхаюсь при Парижском дворе, и может случиться, если мне не заплатят с быстротой, равной той исполнительности, с какой я служил королеве-матери, что я не вернусь сюда (это я говорю Вам по секрету), хотя до сих пор я не могу жаловаться на ее величество, так как препятствия были законны и извинительны. Но время проходит, и я нахожусь вдали от дома, что причиняет мне немалый ущерб <...>

В Париже. В комнате господина Вашего брата.

*Пьеру Дююи. Антверпен, 20 января 1628 г.*

<...> Господин Моризо своими похвалами сделал бы из меня второго Нарцисса, если бы я не приписывал все то прекрасное, что он говорит обо мне, его любезности и его искусству; он просто захотел поупражнять свое красноречие на столь незначительном предмете. Его стихи поистине достойны восхищения: они исполнены великодушия, редкого в наш век. И сетования мои относились лишь к личной моей неудаче: произведения мои заслужили честь быть прославленными таким большим поэтом, между тем как он оказался недостаточно осведомленным обо всех особенностях их сюжетов, о которых трудно делать одни только умозаключения без объяснений самого автора. Я не могу ответить сейчас же на его письмо, но я сделаю это с большим удовольствием при

первой же возможности и укажу ему те места, которые он пропустил, или изменил, или в каком-либо смысле исказил. Их немного, и я не перестаю удивляться тому, что он смог так глубоко постичь смысл с одного только взгляда. Правда, у меня нет описания моих картин в письменном виде, и, возможно, я не вспомню всего с достаточной точностью, но я не премину сделать все, что только смогу, чтобы его удовлетворить <...>

*Дюкенау. Антверпен, 17 апреля 1640 г.*

Синьору Франческо ди Кенуа.

Я не знаю, как выразить Вашей милости мою благодарность за присланные Вами модели и за слепки двух путти с гробницы ван ден Эйнде в церкви дель Анима; тем более я не знаю, как мне хвалить их красоту по их заслугам. Эти произведения кажутся скорее созданными природой, чем искусством, потому что мрамор нежен, как жизнь. Я слышал также похвалы достоинствам только что освященной статуи св. Андрея. И лично и как Ваш соотечественник я радуюсь успеху Вашей милости и принимаю участие в Вашей славе. Если бы я не был прикован к месту старостью и подагрой, которые делают меня ни к чему не годным, я бы предпочел отправиться к Вам, чтобы увидеть своими глазами столь достойное произведение и любоваться его совершенством. Надеюсь по крайней мере увидеть Вашу милость

среди нас. И Фландрия, наша дорогая родина, будет некогда прославлена Вашими замечательными работами; очень хотел бы, чтобы это совершилось до того, как смерть сомкнет мои очи, дабы я мог созерцать чудесные произведения, рожденные Вашей рукой, которую я целую с глубочайшим почтением, моля бога о ниспослании Вашей милости долгой жизни и всяческого благополучия.

Вашей милости верный и преданный слуга  
*Пьетро Паоло Рубенс*

*Рубенс — Лукасу Файдербу. Антверпен, 9 мая 1640 г.<sup>1</sup>*

Мсье.

Я с радостью узнал, что первого мая Вы посадили майское дерево в саду Вашей дорогой жены. Я надеюсь, что оно будет хорошо расти и в свое время принесет Вам плоды. Я же сердечно желаю Вам от своего имени, а также от имени моей жены и обоих сыновей много счастья, долгой и полной радости жизни в браке. Ребенок из слоновой кости — не спешная работа; ныне Вам предстоит сделать ребенка поважнее. Однако мы всегда будем рады Вашему приезду. Я полагаю, что вскоре моя жена по дороге в Стеен заедет в Мехельн, тогда она с удовольствием лично пожелает Вам счастья. Тем временем передайте

<sup>1</sup> Печатается по тексту книги: Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников. М., 1977. С. 297—298.

мои самые сердечные поздравления Вашему тестю и Вашей теще. Я надеюсь, что, видя Ваше доброе поведение, они будут с каждым днем все больше радоваться этому браку. Приветствуйте также от моего имени Вашего отца и матушку Вашу, которая, должно быть, втайне смеется, видя, как рушится проект Вашего итальянского путешествия, и которая нашла дочь в ту минуту, когда боялась потерять милого сына. И эта дочь с Божьей помощью скоро сделает ее бабушкой. Остаюсь всегда, от всего сердца и пр.

*Пьетро Паоло Рубенс*

## РЕПРОДУКЦИИ





1. Портрет мужчины 26 лет. 1597



2. Портрет мужчины 26 лет. Деталь





19. Портрет Людовика Нуньеса. Около 1627



20. Портрет камеристки. Около 1625





21. Портрет камеристки инфанты Изабеллы.  
Середина 1620-х



22. Портрет камеристки инфанты Изабеллы. Деталь





23. Портрет сына художника Альберта. Около 1618

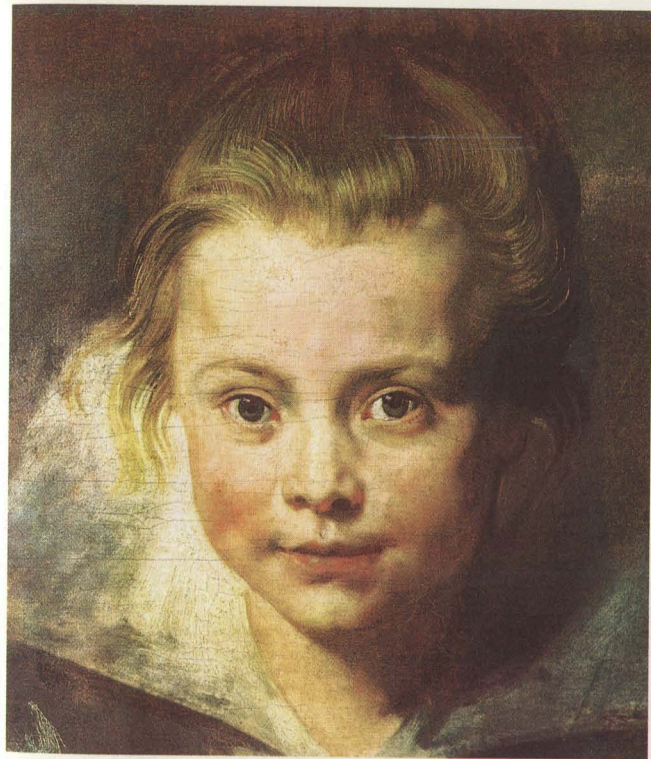


24. Николас Рубенс с коралловыми бусами  
Около 1620—1621





25. Портрет Николаса Рубенса. Деталь. Около 1626



26. Этюд головы девочки (Клара Серена Рубенс). Деталь





27. Портрет Изабеллы Брант. Около 1626



28. Портрет Изабеллы Брант. Около 1620



29. Портрет Изабеллы Брант. Около 1626



30. Портрет Изабеллы Брант. Деталь





### 31. Портрет Марии Медичи



32. Портрет Марии Медичи. Около 1622





33. Портрет Марии Медичи. Деталь. Около 1622—1625



34. Счастливое правление королевы  
(Благодеяние регентства)  
Картина из цикла «Жизнь Марии Медичи»





35. Портрет Сусанны Фурмент (Соломенная шляпка)  
Около 1625



36. Портрет Сусанны Фурмент (Соломенная шляпка)  
Деталь



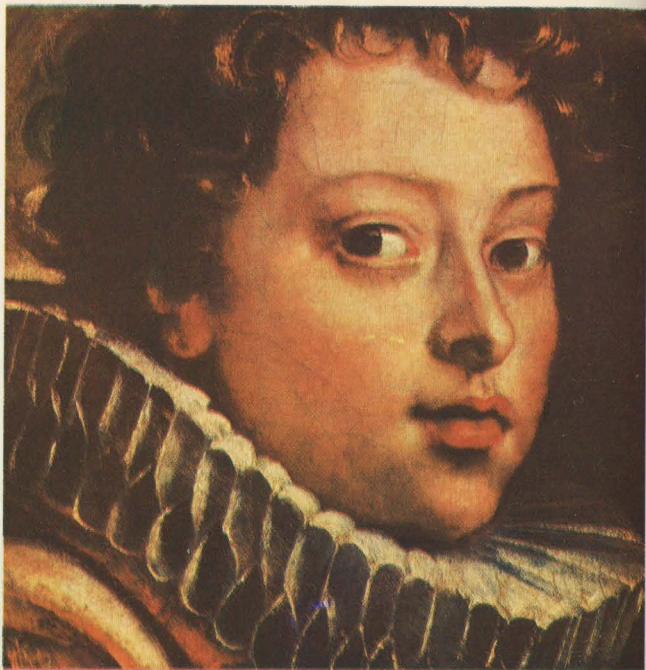


37. Елена Фоурмент в свадебном наряде  
Деталь. Около 1630—1631



38. Рубенс и Елена Фоурмент в саду (Прогулка)  
Деталь. Около 1631





3. Винченцо II Гонзага, герцог Мантуанский  
Деталь. Около 1605

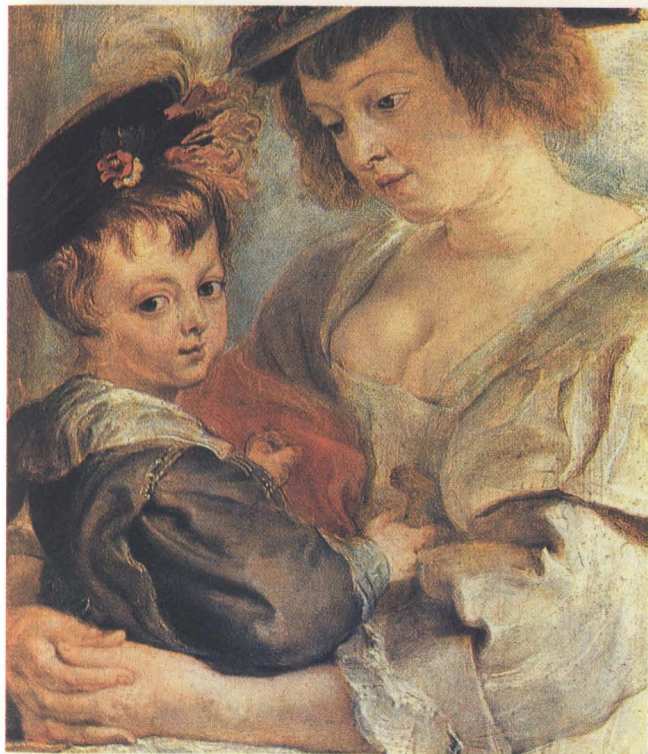


4. Портрет герцога Лермы. 1603





39. Елена Фоурмент с детьми. Около 1638



40. Елена Фоурмент с детьми. Деталь



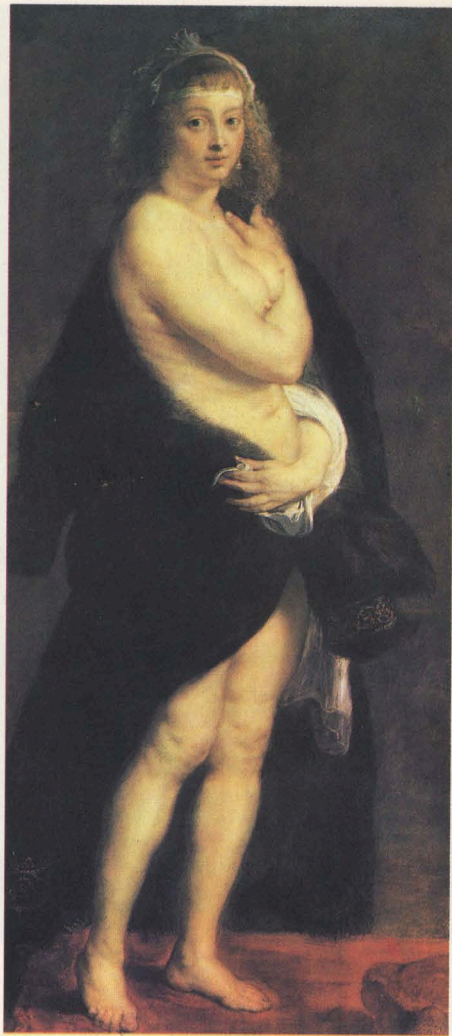


41. Портрет Елены Фоурмент с ее старшим сыном Францем. 1634—1635

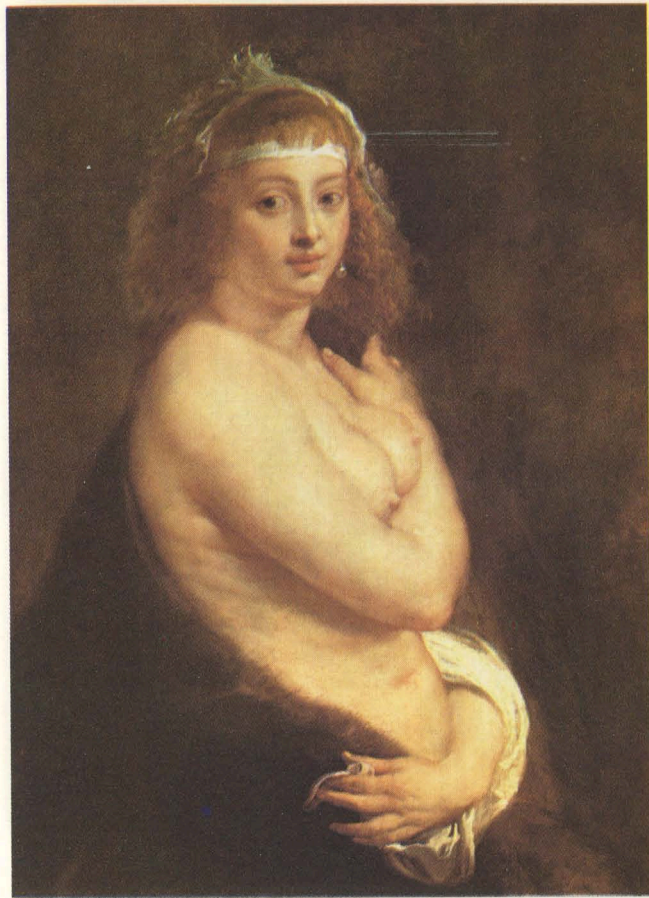


42. Вирсавия. Около 1635



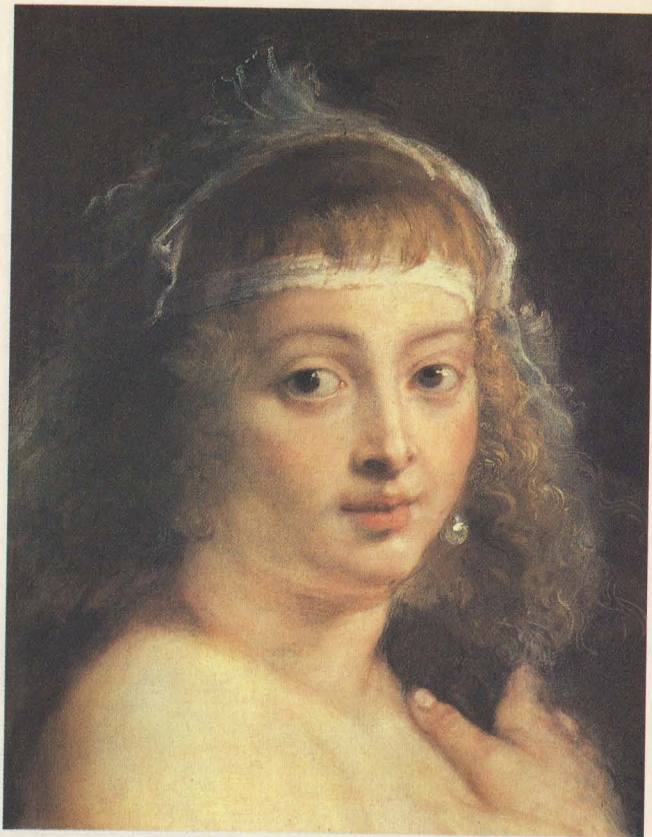


43. Шубка. Около 1638—1640

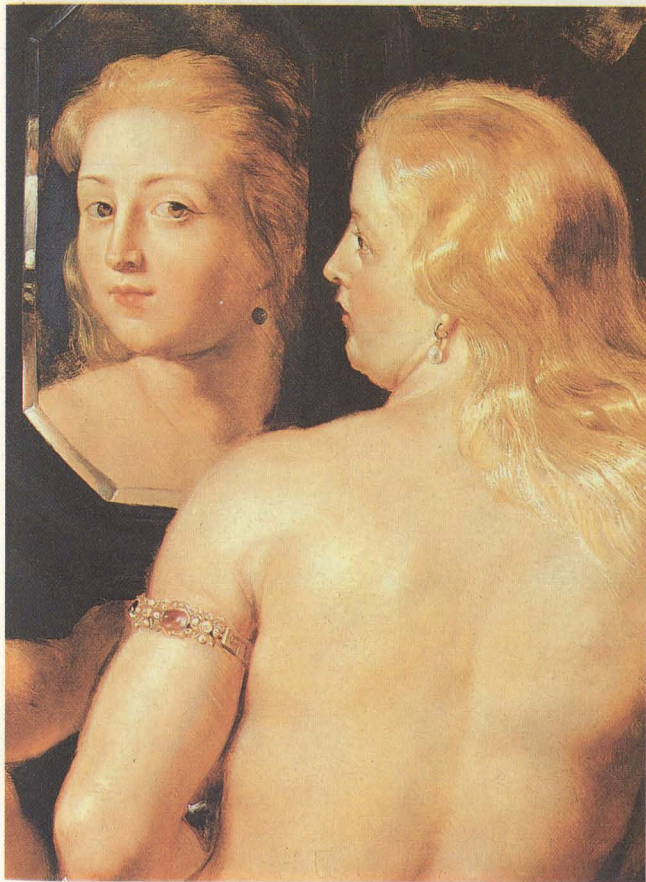


44. Шубка. Деталь



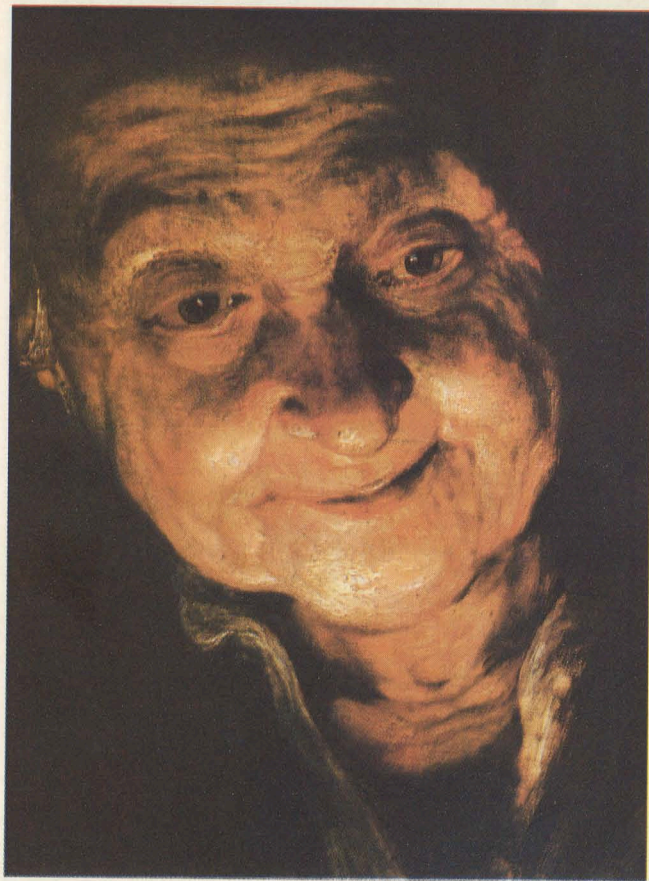


45. Шубка. Деталь



46. Туалет Венеры. Деталь. Около 1614





47. Старуха с жаровней. Деталь. Около 1617—1618



48. Портрет Мишеля Опховена. Деталь. Около 1618—1620





49. Портрет инфанты Изабеллы. 1615

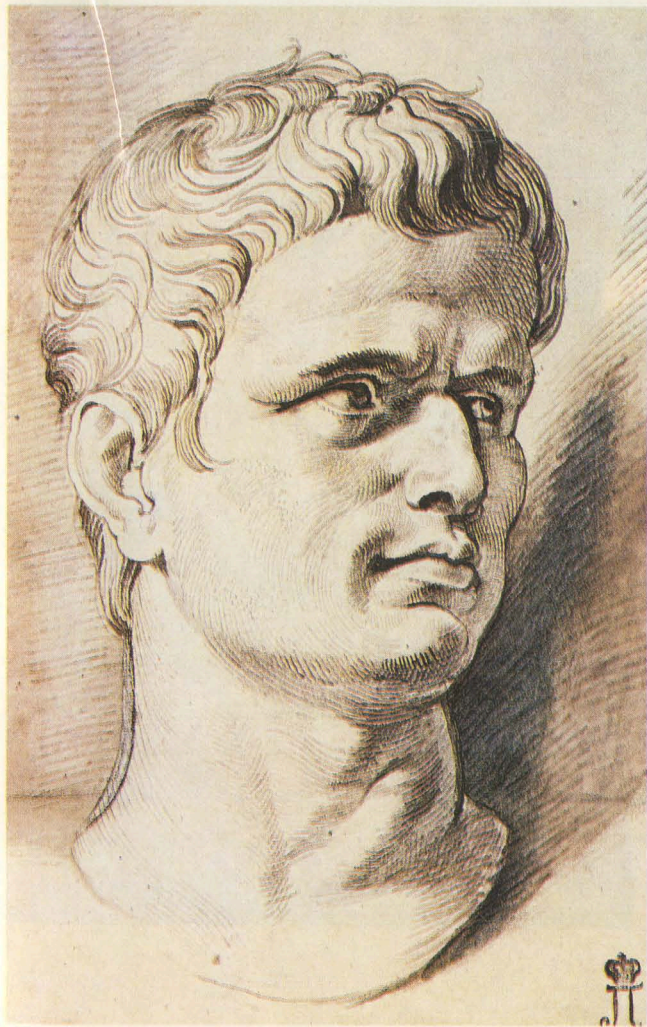


50. Портрет герцога Бэкингема. 1625





51. Портрет маркиза Диего Мессия. Около 1627



52. Голова Брута. 1635—1638





53. Голова Сенеки. Около 1628



54. Этюд мужской головы, руки и части лица. 1619





55. Портрет церковника. Около 1628



56. Этюд женской головы в профиль. 1630—1635





57. Портрет дочери Балтазара Жербе. 1629—1630



58. Голова юноши. Около 1615





5. Автопортрет с мантуанскими друзьями. Около 1606



6. Автопортрет с мантуанскими друзьями. Деталь





59. Этюды рук и голов. Около 1610



60. Молодая пара. Этюд к картине «Сад любви»  
1632—1633





61. Этюд женщины со скрещенными руками. Деталь



62. Женский портрет. Этюд к картине «Сад любви»





63. Шалунья



64. Автопортрет. Деталь. 1615—1618





65. Автопортрет. 1625—1628



66. Автопортрет. 1622—1623





67. Автопортрет. Деталь. Около 1635—1640



68. Автопортрет. Около 1639





7. Портрет А. Спинолы



8. Маркиза Бриджиды Спинола-Дория. Деталь. 1606—1607





9. Портрет Мулая Ахмада. Около 1610



10. Автопортрет с Изабеллой Брант.  
Жимолостная беседка. 1609—1610





11. Автопортрет с Изабеллой Брант.  
Жимолостная беседка. Деталь



12. Автопортрет с Изабеллой Брант.  
Жимолостная беседка. Деталь





13. Портрет Филиппа Рубенса. Деталь. Около 1611



14. Четыре философа. Деталь. 1611—1612





15. Портрет Николаса Рококса. Деталь. 1613—1615



16. Францисканский монах



17. Портрет Каспара Гевартса



18. Портрет Каспара Гевартса. Деталь





69. Автопортрет. Около 1635—1640

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- |                                  |   |
|----------------------------------|---|
| <i>Авермат Р.</i>                | Петер Пауль Рубенс. М., 1977  |
| <i>Алпатов М. В.</i>             | Этюды по истории западно-европейского искусства. М., 1963.                |
| <i>Варшавская М. Я.</i>          | Рубенс и его картины в Эрмитаже. Л.; М., 1940.                            |
| <i>Варшавская М.</i>             | Питер Пауль Рубенс. М., 1958.   |
| <i>Варшавская М.</i>             | Картины Рубенса в Эрмитаже. Л., 1975.                                     |
| <i>Виппер Б. Р.</i>              | Статьи об искусстве. М., 1970.  |
| <i>Волков Н. Н.</i>              | Цвет в живописи. М., 1984.  |
| <i>Гершензон Н.</i>              | Рубенс. М.; Л., 1938.   |
| <i>Гершензон-Чегодаева Н. М.</i> | Фламандские живописцы. М., 1949.  |
| <i>Доброклонский М. В.</i>       | Рисунки Рубенса. М.; Л., 1940.  |
| <i>Кирдина Н. В.</i>             | Петер Пауль Рубенс. М., 1977.   |
| <i>Кузнецов Ю. И.</i>            | Рисунки Рубенса. М., 1974.  |
| <i>Кузнецов Ю. И.</i>            | Шедевры Фландрии и Голландии (Рисунки старых мастеров. Вып. 4). М., 1981. |
| <i>Лазарев В. Н.</i>             | Портрет в европейском искусстве XVII века. М., 1937.                      |
| <i>Лазарев В. Н.</i>             | Старые европейские мастера. М., 1974.                                     |

Невежина В. М.

Рубенс. Л., 1938.

Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников. М., 1977.

Питер Пауль Рубенс. Избранные рисунки из собрания Государственного Эрмитажа. 20 факсимильных репродукций. Л., 1985.

Прусс И. М.

Западноевропейское искусство XVII века. М., 1974.

Раздольская В. И.

Рубенс. Л., 1973.

Ротенберг Е. И.

Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971.

Рубенс. Государственный Эрмитаж. М., 1973. Вып. 12.

Фромантен Э.

Старые мастера. М., 1966.

## СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. Портрет мужчины 26 лет. 1597. *Медь, масло. 21,6 × 14,6.* Нью-Йорк, собрание Д. Лински
2. Портрет мужчины 26 лет. Деталь
3. Винченцо II Гонзага, герцог Мантуанский. Деталь. Около 1605. *Холст, масло. 67 × 51,5.* Вена, Музей истории искусства
4. Портрет герцога Лермы. 1603. *Холст, масло. 288 × 204,5.* Мадрид, Прадо
5. Автопортрет с мантуанскими друзьями. Около 1606. *Холст, масло. 77,5 × 101.* Кельн, Музей Вальраф—Рихартц
6. Автопортрет с мантуанскими друзьями. Деталь
7. Портрет А. Спинолы. *Дерево, масло. 117 × 85.* Брауншвейг, Музей герцога Антона-Ульриха
8. Маркиза Бриджиды Спинола-Дория. Деталь. 1606—1607. *Холст, масло. 152,2 × 98,7.* Вашингтон, Национальная галерея
9. Портрет Мулая Ахмада. Около 1610. *Дерево, масло. 99 × 72,4.* Бостон, Музей изящных искусств
10. Автопортрет с Изабеллой Брант. Жимолостная беседка. 1609—1610. *Холст, натянутый на дерево, масло. 178 × 136.* Мюнхен, Старая пинакотекa
11. Автопортрет с Изабеллой Брант. Жимолостная беседка. Деталь
12. Автопортрет с Изабеллой Брант. Жимолостная беседка. Деталь



13. Портрет Филиппа Рубенса. Деталь. Около 1611. *Дерево, масло. 66 × 54.* Детройт, Институт искусств
14. Четыре философа. Деталь. 1611—1612. *Дерево, масло. 164 × 139.* Флоренция, Галерея Питти
15. Портрет Николаса Рококса. Деталь. 1613—1615. *Дерево, масло. 146 × 54.* Антверпен, Музей искусств
16. Францисканский монах. *Холст, масло. 105 × 79.* Мюнхен, Старая пинакотекa
17. Портрет Каспара Гевартса. *Дерево, масло. 106 × 96.* Антверпен, Музей искусств
18. Портрет Каспара Гевартса. Деталь
19. Портрет Людовика Нуньеса. Около 1627. *Дерево, масло. 109 × 89.* Лондон, Национальная галерея
20. Портрет камеристки. Около 1625. *Черный, красный и белый мел, перо черным тоном. 35 × 28,3.* Вена, Альбертина
21. Портрет камеристки инфанты Изабеллы. Середина 1620-х. *Дерево, масло. 64 × 48.* Ленинград, Государственный Эрмитаж
22. Портрет камеристки инфанты Изабеллы. Деталь
23. Портрет сына художника Альберта. Около 1618. *Черный, красный и белый мел. 30 × 20,7.* Ленинград, Государственный Эрмитаж
24. Николас Рубенс с коралловыми бусами. Около 1620—1621. *Черный, красный и белый мел. 25,2 × 20,3.* Вена, Альбертина
25. Портрет Николаса Рубенса. Деталь. Около 1626. *Черный, красный и белый мел. 29 × 22,9.* Вена, Альбертина
26. Этюд головы девочки (Клара Серена Рубенс). Деталь. *Холст, масло. 36,8 × 26,6.* Вадуц, собрание князя Лихтенштейна
27. Портрет Изабеллы Брант. Около 1626. *Черный, красный и белый мел. 38 × 29.* Лондон, Британский музей, Отдел гравюры и рисунков
28. Портрет Изабеллы Брант. Около 1620. *Дерево, масло. 57 × 48.* Кливленд, Музей искусств
29. Портрет Изабеллы Брант. Около 1626. *Холст, масло. 85 × 62.* Флоренция, Уффици
30. Портрет Изабеллы Брант. Деталь
31. Портрет Марии Медичи. Лондон, Музей Виктории и Альберта
32. Портрет Марии Медичи. Около 1622. *Черный, красный и белый мел. 35,6 × 27,8.* Париж, Лувр, Кабинет рисунков
33. Портрет Марии Медичи. Деталь. Около 1622—1625. *Холст, масло. 130 × 112.* Мадрид, Прадо
34. Счастливое правление королевы (Благоденствие регента). Картина из цикла «Жизнь Марии Медичи». *Холст, масло. 394 × 235.* Париж, Лувр
35. Портрет Сусанны Фоурмент (Соломенная шляпка). Около 1625. *Дерево, масло. 79 × 54,5.* Лондон, Национальная галерея
36. Портрет Сусанны Фоурмент (Соломенная шляпка). Деталь
37. Елена Фоурмент в свадебном наряде. Деталь. Около 1630—1631. *Дерево, масло. 164 × 136.* Мюнхен, Старая пинакотекa
38. Рубенс и Елена Фоурмент в саду (Прогулка). Деталь. Около 1631. *Дерево, масло. 97 × 131.* Мюнхен, Старая пинакотекa
39. Елена Фоурмент с детьми. Около 1638. *Дерево, масло. 113 × 82.* Париж, Лувр
40. Елена Фоурмент с детьми. Деталь

41. Портрет Елены Фоурмент с ее старшим сыном Францем. 1634—1635. *Дерево, масло. 145×102.* Мюнхен, Старая пинакотекa
  42. Вирсавия. Около 1635. *Дерево, масло. 175×126.* Дрезден, Картинная галерея
  43. Шубка. Около 1638—1640. *Дерево, масло. 175×96.* Вена, Музей истории искусства
  44. Шубка. Деталь
  45. Шубка. Деталь
  46. Туалет Венеры. Деталь. Около 1614. *Дерево, масло. 134×98.* Вадуц, собрание князя Лихтенштейна
  47. Старуха с жаровней. Деталь. Около 1617—1618. *Дерево, масло. 116×92.* Дрезден, Картинная галерея
  48. Портрет Мишеля Опховена. Деталь. Около 1618—1620. Гаага, Мауритцхаус
  49. Портрет инфанты Изабеллы. 1615. *Черный, красный и белый мел.* Виндзорский замок, Королевское собрание
  50. Портрет герцога Бэкингема. 1625. *Черный, красный и белый мел. 39×26,6.* Вена, Альбертина
  51. Портрет маркиза Диего Мессия. Около 1627. *Черный, красный и белый мел. 38×27.* Вена, Альбертина
  52. Голова Брута. 1635—1638. *Перо, растушевка. 25,7×16,5.* Ленинград, Государственный Эрмитаж
  53. Голова Сенеки. Около 1628. *Черный и белый мел. 26,5×21,3.* Ленинград, Государственный Эрмитаж
  54. Этюд мужской головы, руки и части лица. 1619. *Черный и белый мел. 32,3×22,4.* Ленинград, Государственный Эрмитаж
  55. Портрет церковника. Около 1628. *Черный и белый мел. 38×28.* Ленинград, Государственный Эрмитаж
  56. Этюд женской головы в профиль. 1630—1635. *Черный, красный и белый мел. 21,4×18.* Ленинград, Государственный Эрмитаж
  57. Портрет дочери Балтазара Жербье. 1629—1630. *Черный, красный и белый мел. 34×23,3.* Ленинград, Государственный Эрмитаж
  58. Голова юноши. Около 1615. *Черный и белый мел. 34×27.* Ленинград, Государственный Эрмитаж
  59. Этюды рук и голов. Около 1610. *Черный и белый мел. 39,2×26,9.* Вена, Альбертина
  60. Молодая пара. Этюд к картине «Сад любви». 1632—1633. *Черный, красный и белый мел. 32×30.* Амстердам, Городской музей, собрание Фодор
  61. Этюд женщины со скрещенными руками. Деталь. *Черный, красный и белый мел. 48×35,5.* Роттердам, Музей Бойманса ван Бейнингена
  62. Женский портрет. Этюд к картине «Сад любви». *Черный, красный и белый мел.* Амстердам, Исторический музей
  63. Шалунья. Париж, Лувр, Кабинет рисунков
  64. Автопортрет. Деталь. 1615—1618. *Дерево, масло. 76×61.* Флоренция, Уффици
  65. Автопортрет. 1625—1628. *Дерево, масло. 62,2×45.* Антверпен, Дом Рубенса
  66. Автопортрет. 1622—1623. *Дерево, масло. 85,5×62,7.* Виндзорский замок, Королевское собрание
  67. Автопортрет. Деталь. Около 1635—1640. *Черный мел.* Париж, Лувр, Кабинет рисунков
  68. Автопортрет. Около 1639. *Холст, масло. 109×85.* Вена, Музей истории искусства
  69. Автопортрет. Около 1635—1640. *Черный и белый мел. 20×16.* Виндзорский замок, Королевское собрание
- На фронтисписе:  
Автопортрет. Деталь. Около 1639. Вена, Музей истории искусства



## RUBENS' PORTRAITS

When we hear the name of Rubens we mentally visualize huge multi-figure compositions with the whirling movement of figures and the lavish fair-haired beautities — the flesh and blood of old blooming Flanders. These pictures interfere with many other aspects of Rubens' artistic work, including his portraiture. And while some great compositions created after the studies in Rubens' studios with the assistance of his numerous disciples bore just traces of his own hand, his portraits, especially those of his relatives and friends were made all by himself from the very first sketch to the final touch.

Rubens' biography is closely connected with his portraits. His mastership was directly influenced by his trips and diplomatic missions to the greatest courts in Europe, his acquaintance with an enormous variety of people of different standing and social position.

Being a talented artist and an active public figure as he was, Rubens could not limit himself in his portraits with just flattery of the "mighty of this world" and idealizing his kin.

He creates a vast gallery of portraits where one can see kings and ministers alongside children, unknown monks, an old woman with a pan of

coals and the lady-in-waiting to the Infanta Isabella. The events of his life outlined the vast spectre of his spiritual interests and human attachments far beyond those ascribed to a court painter.

Rubens was most successful in doing the portraits of his near and dear. This fact only proves the rule that to create a real work of art any artist requires more than mere technical knowledge and skill. This skill is just the necessary basis for the whole of the picture, and the artist still has to breathe life into it. He can do it only when he himself is overwhelmed by a desire to reflect in his picture the life of another person. This is by the way one of the reasons why so many official and commissioned portraits are so aloof and leave us indifferent even when the artist's skill is most profound. And quite on the contrary, the portraits of the people the artist loved and cherished and who were dear to his heart and soul, were always painted by Rubens himself and are so sophisticated and superb.

In his works, Rubens often based on Biblical and mythological subjects. It is only through allegories that one could understand the contents of his works and their connection with the problems contemporary to the artist. And real life would come to view only when he did his portraits which make up a major part of all his works and which are the subject matter of the present book.

## LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Portrait of a Man 26 Years Old. 1597. Oil on copper. 21.6×14.6. New York, Collection Linsky
2. Portrait of a Man 26 Years Old. Detail
3. Portrait of Vincenzo II Gonzaga, the Duke of Mantua. Detail. C. 1605. Oil on canvas. 67×51.5. Vienna, Kunsthistorisches Museum
4. Equestrian Portrait of the Duke of Lerma. 1603. Oil on canvas, 288×204.5. Madrid, Prado
5. Rubens and His Mantuan Friends. C. 1606. Oil on canvas. 77.5×101. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum
6. Rubens and His Mantuan Friends. Detail
7. Portrait of Ambrogio Spinola. Oil on panel. 117×85. Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich-Museum
8. Marquess Brigida Spinola Doria. Detail. 1606—07. Oil on canvas. 152.2×98.7. Washington, National Gallery of Art
9. Portrait of Mulay Ahmad. C. 1610. Oil on panel. 99×72.4. Boston, Museum of Fine Arts
10. Rubens and Isabella Brant. A Honeysuckle Bower. 1609—10. Oil on canvas over panel. 178×136. Munich, Alte Pinakothek
11. Rubens and Isabella Brant. A Honeysuckle Bower. Detail
12. Rubens and Isabella Brant. A Honeysuckle Bower. Detail
13. Portrait of Philip Rubens. Detail. C. 1611. Oil on panel. 66×54. The Detroit Institute of Arts
14. Justus Lipsius and His Students (The Four Philosophers). Detail. 1611—12. Oil on panel. 164×139. Florence, Palazzo Pitti
15. Portrait of Nicolaas Rockox. Detail. 1613—15. Oil on panel. 146×54. Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
16. A Franciscan Monk. Oil on canvas. 105×79. Munich, Alte Pinakothek
17. Portrait of Caspar Gevaerts. Oil on panel. 106×96. Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
18. Portrait of Caspar Gevaerts. Detail
19. Portrait of Ludovicus Nonnius. C. 1627. Oil on panel. 109×89. London, National Gallery
20. Portrait of a Lady-in-Waiting to the Infanta Isabella. Black, red and white chalks, pen-and-ink. 35×28.3. Vienna, Graphische Sammlung Albertina
21. Portrait of a Lady-in-Waiting to the Infanta Isabella. Mid-1620s. Oil on panel. 64×48. Leningrad, Hermitage
23. Portrait of the Artist's Son, Albert. C. 1618. Black, red and white chalks. 30×20.7. Leningrad, Hermitage
24. Portrait of Nicolaas Rubens. C. 1620—21. Black, red and white chalks. 25.2×20.3. Vienna, Graphische Sammlung Albertina
25. Portrait of Nicolaas Rubens. Detail. C. 1626. Black, red and white chalks. 29×22.9. Vienna, Graphische Sammlung Albertina
26. Portrait of a Young Girl (Clara Serena Rubens). Detail. Oil on canvas. 36.8×26.6. Vaduz, Collection Prince of Liechtenstein
27. Portrait of Isabella Brant. C. 1626. Black, red and white chalks. 38×29. London, British Museum
28. Portrait of Isabella Brant. C. 1620s. Oil on panel. 57×48. The Cleveland Museum of Art



29. Portrait of Isabella Brant. C. 1626. Oil on canvas. 85×62. Florence, Uffizi Gallery
30. Portrait of Isabella Brant. Detail
31. Portrait of Maria de' Medici. London, Victoria and Albert Museum
32. Portrait of Maria de' Medici. C. 1622. Black, red and white chalks. 35.6×27.8. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins
33. Portrait of Maria de' medici. Detail. C. 1622—25. Oil on canvas. 130×112. Madrid, Prado
34. The Felicity of the Regency. From the cycle *The Life of Maria de' Medici*. Oil on canvas. 394×235. Paris, Louvre
35. Portrait of Susanna Fourment ("Le Chapeau de Paille"). C. 1625. Oil on panel. 79×54.5. London, National Gallery
36. Portrait of Susanna Fourment ("Le Chapeau de Paille"). Detail
37. Helena Fourment in Her Wedding Dress. Detail. C. 1630—31. Oil on panel. 164×136. Munich, Alte Pinakothek
38. Rubens with Helena Fourment in the Garden of the Château de Steen. Detail. C. 1631. Oil on panel. 97×131. Munich, Alte Pinakothek
39. Helena Fourment with Her Children. C. 1638. Oil on panel. 113×82. Paris, Louvre
40. Helena Fourment with Her Childer. Detail
41. Helena Fourment with Her Eldest Son, Frans. 1634—35. Oil on panel. 145×102. Munich, Alte Pinakothek
42. Bathsheba Bathing. C. 1635. Oil on panel. 175×126. Dresden, Gemäldegalerie
43. Helena Fourment in a Fur Coat. C. 1638—1640. Oil on panel. 175×96. Vienna, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum

44. Helena Fourment in a Fur Coat. Detail
45. Helena Fourment in a Fur Coat. Detail
46. Venus Before the Mirror. Detail. C. 1614. Oil on panel. 134×98. Vaduz, Collection Prince of Liechtenstein
47. Old Woman with Pan of Coals. Detail. C. 1617—18. Oil on panel. 116×92. Dresden, Gemäldegalerie
48. Portrait of Michiel Ophovius, Bishop of 's-Hertogenbosch. C. 1618—20. The Hague, Mauritshuis
49. Portrait of the Infanta Isabella. 1615. Black, red and white chalks. Windsor Castle, Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II
50. Portrait of George Villiers, Duke of Buckingham. 1625. Black, red and white chalks. 39×26.6. Vienna, Graphische Sammlung Albertina
51. Portrait of Don Diego Messia, Marquis of Leganés. C. 1627. Black, red and white chalks. 38×27. Vienna, Graphische Sammlung Albertina
52. Head of Brutus. 1635—38. Pen-and-ink. 25.7×16.5. Leningrad, Hermitage
53. Head of Seneca. C. 1628. Black and white chalks. 26.5×21.3. Leningrad, Hermitage
54. Study of a Man's Head, Hand and Part of the Face. 1619. Black and white chalks. 32.3×22.4. Leningrad, Hermitage
55. Portrait of an Ecclesiastic. C. 1628. Black and white chalks. 38×28. Leningrad, Hermitage
56. Head of a Young Girl. 1630—35. Black, red and white chalks. 21.4×18. Leningrad, Hermitage
57. Portrait of the Daughter of Balthasar Gerbier. 1629—30. Black, red and white chalks. 34×23.3. Leningrad, Hermitage

58. Head of a Youth. C. 1615. Black and white chalks. 34×27. Leningrad, Hermitage
59. Study of Heads and Hands. C. 1610. Black and white chalks. 39.2×26.9. Vienna, Graphische Sammlung Albertina
60. Young Couple Embracing. Study for *The Garden of Love*. 1632—33. Black, red and white chalks. 32×30. Amsterdam, Gemeentemuseum, Collection Fodor
61. Study of a Woman with Crossed Hands. Detail. Black, red and white chalks. 48×35.5. Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum
62. Female Portrait. Study for *The Garden of Love*. Black, red and white chalks. Amsterdam, Rijksmuseum
63. "Naughty Face". Paris, Louvre, Cabinet des Dessins
64. Self-Portrait. Detail. 1615—18. Oil on panel. 76×61. Florence, Uffizi Gallery
65. Self-Portrait. 1625—28. Oil on panel. 62.2×45. Antwerp, Rubens House
66. Self-Portrait. 1622—23. Oil on panel. 85.5×62.7. Windsor Castle, Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II
67. Self-Portrait. Detail. C. 1635—40. Black chalk. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins
68. Self-Portrait. C. 1639. Oil on canvas. 109×85. Vienna, Kunsthistorisches Museum
69. Self-Portrait. C. 1635—40. Black and white chalks. 20×16. Windsor Castle, Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II

Frontispiece:

Self-portrait. Detail. C. 1639. Vienna, Kunsthistorisches Museum

## LES PORTRAITS DE RUBENS

Le nom de Rubens est associé dans notre vision avec d'énormes compositions où les belles aux cheveux d'or — où, la Flandre en fleur — exhibent leurs charmes. Ces images nous font parfois oublier les autres aspects de sa création, dont ses portraits. Tandis que certaines grandes compositions faites d'après les esquisses de l'artiste par ses élèves ne révèlent que les traces de son pinceau, ses portraits, en particulier ceux de ses proches et de ses amis, ont été totalement réalisés par ses efforts.

La biographie de l'artiste le poussait vers le genre de portrait. Ses nombreux voyages et missions diplomatiques auprès de Cours européennes, ses connaissances parmi les gens de situations sociales et de rangs différents nourrissaient sa maîtrise de portraitiste.

Un vrai talent, il ne pouvait se borner aux louanges de « grandes familles » ni à l'idéalisation de ses proches et amis. Nous devons à Rubens toute une galerie de portraits où, aux côtés des rois et ministres, nous voyons des enfants, des moines inconnus, une vieille et une camériste de l'Infante Isabelle. Les péripéties de sa vie ont tracé un large cercle de ses intérêts spirituels et de ses attractions humaines dépassant de loin le cadre prescrit pour un artiste de la Cour.



Rubens a connu le plus grand succès avec les portraits des gens chers à son cœur, ce qui confirme la règle que la maîtrise technique et le savoir-faire du métier ne suffisent pas pour créer un portrait authentique et vif en couleurs. Ce n'est qu'une garantie de la forme dans laquelle le vrai artiste inspire la vie lorsqu'il est mené par le désir ardent de faire voir dans le portrait la vie de son personnage. Sinon on reste indifférent face aux portraits officiels ou faits sur commande, qui sont froids malgré une haute maîtrise de leurs auteurs. Les portraits de Rubens prouvent le contraire.

Les allégories religieuses et mythologiques dans la création de l'artiste, une fois déchiffrées, montrent d'une façon probante que son art était lié aux problèmes de l'époque où il vivait. Mais d'avantage la vie réelle est manifeste dans ses nombreux portraits qui sont présentés et étudiés dans cet ouvrage.

## LISTE DE REPRODUCTIONS

1. Portrait d'homme de 26 ans. 1597. Huile sur cuivre. 21,6 × 14,6. New York, collection Linsky
2. Portrait d'homme de 26 ans. Détail
3. Vincent II de Gozague, duc de Mantoue. Détail. Vers 1605. Huile sur toile. 67 × 51,5. Vienne, Kunsthistorisches Museum
4. Portrait de duc de Lerme. 1693. Huile sur toile. 288 × 204,5. Madrid, Prado
5. Autoportrait avec ses amis de Mantoue. Vers 1606. Huile sur toile. 77,5 × 101. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum
6. Autoportrait avec ses amis de Mantoue. Détail
7. Portrait d'Ambrogio Spinola. Huile sur bois. 117 × 85. Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich-Museum
8. Marquise Brigida Spinola Doria. Détail. 1606—1607. Huile sur toile. 152,2 × 98,7. Washington, National Gallery of Art
9. Portrait de Moulay Ahmad. Vers 1610. Huile sur bois. 99 × 72,4. Boston, Museum of Fine Arts
10. Autoportrait avec Isabelle Brant. Terrasse de chevreffeuille. 1609—1610. Huile sur toile tixée sur bois. 178 × 136. Munich, Alte Pinakothek
11. Autoportrait avec Isabelle Brant. Terrasse de chevreffeuille. Détail
12. Autoportrait avec Isabelle Brant. Terrasse de chevreffeuille. Détail
13. Portrait de Philippe Rubens. Détail. Vers 1611. Huile sur bois. 66 × 54. Detroit, the Detroit Institute of Arts

14. Quatre philosophes. Détail. 1611—1612. Huile sur bois. 164×139. Florence, Palazzo Pitti
15. Portrait de Nicolas Rockox. Détail. 1613—1615. Huile sur bois. 146×54. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
16. Le Franciscain. Huile sur toile. 105×79. Munich, Alte Pinakothek
17. Portrait de Gaspar Gevartius. Huile sur bois. 106×96. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
18. Portrait de Gaspar Gevartius. Détail
19. Portrait de Ludovicus Nonnius. Vers 1627. Huile sur bois. Londres, National Gallery
20. Portrait d'une camériste de l'Infante Isabelle. Vers 1626. Craie noire, rouge et blanche, plume. 35×28,3. Vienne, Graphische Sammlung Albertina
21. Portrait d'une camériste de l'Infante Isabelle. Milieu des années 1620. Huile sur bois. 64×48. Leningrad, Musée de l'Ermitage
22. Portrait d'une camériste de l'Infante Isabelle. Détail
23. Portrait d'Albert, fils de l'artiste. Vers 1618. Craie noire, rouge et blanche. 30×20,7. Leningrad, Musée de l'Ermitage
24. Portrait de Nicolas Rubens. Vers 1620—1621. Craie noire, rouge et blanche. 25,2×20,3. Vienne, Graphische Sammlung Albertina
25. Portrait de Nicolas Rubens. Détail. Vers 1626. Craie noire, rouge et blanche. 29×22,9. Vienne, Graphische Sammlung Albertina
26. Etude de la tête d'une petite fille (Clara Serena Rubens). Détail. Huile sur toile. 36,8×26,6. Vaduz, collection Prince du Liechtenstein
27. Portrait d'Isabelle Brant. Vers 1626. Craie noire, rouge et blanche. 38×29. Londres, British Museum

28. Portrait d'Isabelle Brant. Vers 1620. Huile sur bois. 57×48. Cleveland, the Cleveland Museum of Art
29. Portrait d'Isabelle Brant. Vers 1626. Huile sur toile. 85×62. Florence, les Offices
30. Portrait d'Isabelle Brant. Détail
31. Portrait de Marie de Medicis. Londres, Victoria et Albert Museum
33. Portrait de Marie de Medicis. Détail. Vers 1622—1625. Huile sur toile. 130×112. Madrid, Prado
32. Portrait de Marie de Medicis. Vers 1622. Craie noire, rouge et blanche. 35,6×27,8. Paris, Louvre. Cabinet des dessins
34. Le règne heureux de la reine. (La Félicité de la Régence) Le cycle « La vie de Marie de Medicis ». Huile sur toile. 394×235. Paris, Louvre
35. Portrait de Suzanne Fourment (Le Chapeau de poil). Vers 1625. Huile sur bois. 79×54,5. Londres, National Gallery
36. Portrait de Suzanne Fourment (Le Chapeau de poil). Détail
37. Hélène Fourment en robe de fiancée. Détail. Vers 1630—1631. Huile sur bois. 164×136. Munich, Alte Pinakothek
38. Rubens et Hélène Fourment au jardin (La Promenade). Détail. Vers 1631. Huile sur bois. 97×131. Munich, Alte Pinakothek
39. Hélène Fourment et ses enfants. Vers 1638. Huile sur bois. 113×82. Paris, Louvre
40. Hélène Fourment et ses enfants. Détail
41. Hélène Fourment avec Frans, son fils aîné. 1634—1635. Huile sur bois. 145×102. Munich, Alte Pinakothek
42. Betsabée. Vers 1635. Huile sur bois. 175—126. Dresde, Gemäldegalerie

43. La Pelisse. Vers 1638—1640. Huile sur bois. 175×96. Vienne, Kunsthistorisches Museum
  44. La Pelisse. Détail
  45. La Pelisse. Détail
  46. Vénus devant le miroir. Détail. Vers 1614. Huile sur bois. 134×98. Vaduz, collection Prince du Liechtenstein
  47. Une vieille au brasero. Détail. Vers 1617—1618. Huile sur bois. 116×92. Dresde, Gemäldegalerie
  48. Portrait de Michel Ophovius. Détail. Vers 1618—1620. La Haye, Mauritshuis
  49. Portrait de l'Infante Isabelle. 1615. Craie noire, rouge et blanche. Château de Windsor, collection Sa Majesté Reine Elizabeth II
  50. Portrait de Buchingham. 1625. Craie noire, rouge et blanche. 39×26,6. Vienne, Graphische Sammlung Albertina
  51. Portrait du Marquis Don Diego Messia. Vers 1627. Craie noire, rouge et blanche. 38×27. Vienne, Graphische Sammlung Albertina
  52. Tête de Brutus. 1635—1638. Plume, lavis. 25,7×16,6. Léninegrad, Musée de l'Ermitage
  53. Tête de Seneca. Vers 1628. Craie noire et blanche. 26,5×21,3. Léninegrad, Musée de l'Ermitage
  54. Etude de la tête d'homme, de la main et d'une partie du visage. 1619. Craie noire et blanche. 32,3×22,4. Léninegrad, Musée de l'Ermitage
  55. Portrait d'un prêtre. Vers 1628. Craie noire et blanche. 38×28. Léninegrad, Musée de l'Ermitage
  56. Etude du profil de femme. 1630—1635. Craie noire, rouge et blanche. 21,4×18. Léninegrad, Musée de l'Ermitage
  57. Portrait de la fille de Balthasar Gerbier. 1629—1630. Craie noire, rouge et blanche. 34×23,3. Léninegrad, Musée de l'Ermitage
  58. Tête d'un jeune homme. Vers 1615. Craie noire et blanche. 34×27. Léninegrad, Musée de l'Ermitage
  59. Etudes de mains et de têtes. Vers 1610. Craie noire et blanche. 39,2×26,9. Vienne, Graphische Sammlung Albertina
  60. Un jeune couple. Etude pour la toile « Jardin d'amour ». 1632—1633. Craie noire, rouge et blanche. 32×30. Amsterdam, Gemeentemuseum, collection Fodor
  61. Etude de la femme aux bras croisés. Détail. Craie noire, rouge et blanche. 48×35,5. Rotterdam, Boymans-van Benning Museum
  62. Portrait de femme. Etude pour la toile « Jardin d'amour ». Craie noire, rouge et blanche. Amsterdam, Rijksmuseum
  63. « Visage espiègle ». Paris, Louvre, Cabinet des dessins
  64. Autoportrait. Détail. 1615—1618. Huile sur bois. 76×61. Florence, les Offices
  65. Autoportrait. 1625—1628. Huile sur bois. 62,2×45. Anvers, Maison Rubens
  66. Autoportrait. 1622—1623. Huile sur bois. 85,5×62,7. Château de Windsor, collection Sa Majesté Reine Elizabeth II
  67. Autoportrait. Détail. Vers 1635—1649. Craie noire. Paris, Louvre, Cabinet des dessins
  68. Autoportrait. Vers 1639. Huile sur toile. 109×85. Vienne, Kunsthistorisches Museum
  69. Autoportrait. Vers 1635—1640. Craie noire et blanche. 20×16. Château de Windsor, collection Sa Majesté Reine Elizabeth II
- Sur le frontispice:  
Autoportrait. Détail. Vers 1639. Vienne, Kunsthistorisches Museum



Лебединский М. С.  
Л 33 Портреты Рубенса.— 2-е изд.—  
М.: Изобраз. искусство, 1993.— 192 с.: ил.

ISBN5-85200-144-9 (в пер.): "С" 40000 экз.

В книге, приуроченной к 350-летию со дня смерти великого фламандского художника Петра Пауля Рубенса (1577—1640), впервые в советском искусствознании самостоятельно рассмотрено портретное творчество мастера, дан анализ многих его работ. Издание продолжает работу заслуженного деятеля искусств РСФСР, доктора искусствоведения М. С. Лебединского над исследованием портретного искусства, начатую им в книге «Портреты Рафаэля», переизданной уже дважды. Резюме на английском и французском языках. В книге около 70 цветных и тоновых иллюстраций.

Первое издание вышло в 1991 году.

Для широкого круга любителей изобразительного искусства.

Л 4903020000-130

024(01)-93

ББК 85.143(3)

Михаил Сергеевич Лебединский

ПОРТРЕТЫ РУБЕНСА

2-е издание

Макет и оформление М. Б. Чудакова

Заведующая редакцией Л. А. Шарафутдинова

Редактор Л. П. Ганичева

Художественный редактор Т. С. Бугаева

Цветную корректуру выполнила Л. В. Егорова

Технический редактор Л. П. Богатова

Корректоры Н. П. Бржевальская, Н. М. Склярченко

ИБ № 1299. Научно-популярное издание

Сдано в набор 13.09.89. Подписано в печать 31.07.90. Формат 70×90<sup>1/8</sup>

Бумага на текст офсетная № 1, илл. мелованная 120 г.

Гарнитура таймс. Печать офсет. Усл. печ. л. 7,02

Уч.-изд. л. 6,63. Усл. кр.-отт. 25,3. Изд. № 2-519. Тираж 40000.

Заказ 568. "С"

Издательство «Изобразительное искусство»

129272, Москва, Сушевский вал, 64

Набор изготовлен в МПО «Первая Образцовая типография»

Отпечатано в типографии «Внешторгиздат»

127576, Москва, Илимская, 7

