



ФИЛОСОФСКИЙ
ФАКУЛЬТЕТ
МГУ ИМЕНИ
М.В. ЛОМОНОСОВА

teach-in
ЛЕКЦИИ УЧЕНЫХ МГУ

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

СВИДЕРСКАЯ
МАРИЯ ИЛЬИНИЧНА

ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ МГУ

КОНСПЕКТ ПОДГОТОВЛЕН
СТУДЕНТАМИ, НЕ ПРОХОДИЛ
ПРОФ. РЕДАКТУРУ И МОЖЕТ
СОДЕРЖАТЬ ОШИБКИ.
СЛЕДИТЕ ЗА ОБНОВЛЕНИЯМИ
НА [VK.COM/TEACHINMSU](https://vk.com/teachinmsu).

ЕСЛИ ВЫ ОБНАРУЖИЛИ
ОШИБКИ ИЛИ ОПЕЧАТКИ,
ТО СООБЩИТЕ ОБ ЭТОМ,
НАПИСАВ СООБЩЕСТВУ
[VK.COM/TEACHINMSU](https://vk.com/teachinmsu).

Оглавление

Лекция 1. Искусство Нового времени в Испании. Введение.....	8
История Испании и культурная ситуация в стране.....	8
Литература Испании как отражение социально-экономической ситуации	11
Рождение нового театра в Испании.....	13
Этапы становления изобразительного искусства в Италии: arte sacro, академизм и реализм.....	16
Художники Испании конца XV - начала XVI века	21
Лекция 2. Скульптура и живопись в Испании Нового времени.....	24
Мастера и традиции испанской скульптуры	24
Фазы развития испанской живописи конца XVI и первой половины XVII века.....	28
Тема философии и нового гуманизма в изобразительном искусстве Испании	34
Лекция 3. Искусство XVII века в Испании: значимые мастера и натюрморт	39
Франсиско Сурбаран - исконный испанский художник	39
Натюрморт как естественный этап эволюции испанского искусства	43
Веласкес как первый испанский художник общеевропейского масштаба	48
Лекция 4. Творчество Веласкеса. Часть 1.....	55
Бодегонас, мифологическое и религиозное содержание работ Веласкеса	55
Портретное искусство Веласкеса.....	64
Лекция 5. Творчество Веласкеса. Часть 2.....	72
Портретное искусство Веласкеса. Продолжение	72
Серия портретов шутов	75
Второй итальянский период в творчестве Веласкеса	81
Лекция 6. Поздний период в творчестве Веласкеса. Искусство Голландии XVII века.....	88
Комплексные образы позднего периода творчества Веласкеса	88
Исторические особенности и жанровое разнообразие искусства Нового времени в Голландии	94
Топография голландского искусства. Франц Хальс	100
Лекция 7. Творчество Франца Хальса и Рембрандта Ван Рейна.....	105
Художественное наследие Франца Хальса	105
Ранний и лейденский периоды творчества Рембрандта ван Рейна	112
Творчество Рембрандта в 40 - 50-х годах XVII века.....	121

Лекция 8. Живопись Рембрандта ван Рейна	122
Творчество Рембрандта в 40-50-х годах XVII века. Продолжение	122
Поздний Рембрандт	132
Лекция 9. Графика Рембрандта и творчество "Малых голландцев"	140
Виды графики Рембрандта.....	140
Творчество "Малых голландцев"	149
Лекция 10. Творчество "Малых голландцев" и Дельфтская школа в голландском искусстве.....	157
Жанровая живопись "Малых голландцев"	157
Натюрморт у "Малых голландцев"	161
Дельфтская школа в голландском искусстве	165
Лекция 11. Мастера Дельфтской школы.....	173
Ян Вермеер Дельфтский	173
Особый период творчества Вермеера.....	183
Работы Вермеера позднего периода	188
Лекция 12. Голландская архитектура. Искусство Южных Нидерландов	191
Голландская архитектура XVII века.....	191
Особенности творчества Петера Пауля Рубенса.....	193
Рубенс как барочный художник.....	198
Лекция 13. Петер Пауль Рубенс - создатель европейского барокко в живописи...208	
Женские портреты Рубенса.....	208
Жанры творчества Рубенса	212
Лекция 14. Искусство Фландрии XVII века	217
Антонис ван Дейк.....	217
Якоб Йорданс.....	226
Адриан Брауэр	230
Давид Тенирс Младший.....	232
Расцвет натюрморта во Фландрии.....	234
Лекция 15. Искусство Франции XVII века	236
Исторические предпосылки возникновения классицизма во Франции	236
Театр как проявление классицизма и конфликта личности и общества	238
Графика Жака Калло	240

Лекция 16. Искусство Франции XVII века. Часть 2	249
Симон Вуэ	249
Жорж де Латур	255
Лекция 17. Мастера живописи Франции XVII века	261
Творчество Жоржа де Латура	261
Филипп де Шампень	262
Клод Виньон	266
Лоран де ла Гир	268
Этаж Лесюэр	270
Валантен де Булонь	271
Луи Ленен как представитель крестьянского бытового жанра	273
Мастера натюрморта: Любен Божен и Себастьян Штоскопф	277
Себастьян Бурдон	280
Шарль Лебрэн и канонизация французского искусства	281
Мастера заключительного этапа французской живописи XVII века	284
Лекция 18. Н. Пуссен - центральная фигура французской живописи XVII века ..	289
Ранний период творчества Никола Пуссена	289
Переход ко второму этапу в творчестве Пуссена	300
Лекция 19. Мастера французской живописи XVII века: Н. Пуссен и К. Лоррен ..	304
Средний период творчества Никола Пуссена	304
Поздний период творчества Пуссена	309
Мастер пейзажа Клод Лоррен	317
Поздний период в творчестве Лоррена	321
Лекция 20. Французская скульптура XVII века	324
Франсуа Жирардон	324
Мастера, участвовавшие в создании Версаля	326
Пьер Пюже - представитель барочной линии	329
Лекция 21. Французская архитектура XVII века	334
Основные задачи архитектуры Франции в XVII веке	334
Связь здания с окружением	338
Лекция 22. Французская архитектура XVII века. Часть 2	340
Архитектура французских отелей	340
Возникновение во Франции садово-паркового искусства	345
Восточный фасад Лувра	349

Дворцово-парковый Версальский комплекс	351
Поздний этап французской архитектуры XVII века	357
Особенности развития архитектуры Англии XVII века	359
Лекция 23. Архитектура Англии XVII века	364
Английская поместная архитектура	364
Работы Иниго Джонса.....	367
Кристофер Рен.....	371
Поздний период творчества Кристофера Рена.....	378
Лекция 24. Искусство Италии XVII века	382
Исторические и социальные особенности стран Европы в XVII веке	382
Церковный кризис и возникновение концепции "священного искусства/arte sacra"	387
Академическая теория.....	393
Лекция 25. Творчество Аннибале Карраччи	403
Предпосылки возникновения Болонской школы	403
Эволюция творческого пути А. Карраччи.....	406
Роспись галереи Фарнезе	414
Лекция 26. Живопись Италии XVII века.....	421
Творчество Гвидо Рени	421
Джованни Франческо Барбьери.....	428
Итальянские мастера - представители академизма.....	432
Микеланджело Меризи по прозвищу Караваджо	433
Лекция 27. Творчество Караваджо	444
Ранние работы мастера.....	444
Открытия Караваджо.....	450
Изображение простых аффектов и драматических композиций.....	458
Лекция 28. Творчество Караваджо. Часть 2	464
Цикл картин для капеллы Контарелли в церкви Святого Людовика Французского в Риме.....	464
Зрелый период творчества мастера	470
Лекция 29. Творчество Караваджо. Часть 3	476
Композиции на религиозные темы	476
Поздний период творчества Караваджо	484
Трагический перелом в жизни художника	487

Лекция 30. Караваджизм	493
Вклад творчества Караваджо в развитие искусства и его последователи	493
Караваджисты, работающие в 20-х годах XVII века	501
Последователи Караваджо 30-х годов XVII века.....	504
Лекция 31. Общеевропейский отзвук на искусство Караваджо	511
Караваджисты – представители национальных школ.....	511
Развитие вневидимой линии итальянской живописи	516
Лекция 32. Барочная римская архитектура	521
Эпохальные исторические стили: барокко и классицизм.....	521
Барокко в архитектуре храмов Рима.....	525
Барочные особенности градостроительной концепции Рима.....	529
Лекция 33. Искусство итальянского барокко	533
Барочное архитектурное мышление	533
Фонтаны Рима как характерная черта его барочного облика.....	541
Мастера - представители барочной культуры Италии.....	544
Лекция 34. Искусство итальянского барокко. Часть 2	550
Творческий путь Бернини-скульптора	550
Франческо Борромини.....	562
Живопись барокко	566

Лекция 1. Искусство Нового времени в Испании. Введение

История Испании и культурная ситуация в стране

Касаясь искусства Нового времени, известный историк итальянского искусства **Жан Карло Арган** сказал, что **XVII век - это Европа столиц**. Действительно, процесс консолидации не только художественных сил, но и политических обстоятельств в различных странах Европы к XVII веку привел к тому, что образовались национальные государства и, естественно, образовались и постоянно действующие столицы. Довольно долгий период XV и XVI веков у европейских стран могло быть несколько столиц, а королевский или герцогский двор переезжал из одной столицы в другую. С XVII века в Европе наступает некая стабилизация и искусство начинает концентрироваться в крупных столичных центрах различных государств. Кроме того, XVII век - это искусство и ситуация формирования нескольких крупных национальных школ. Теперь, в отличие от XV века, существуют не только локальные местные художественные школы, связанные с тем или иным центром, так или иначе обязательно окрашенные местным ремеслом, местными цеховыми манерами и обычаями. Художественный процесс становится более единым, локальные особенности ещё существуют, но постепенно преодолеваются.

Крупные национальные школы искусства XVII века существовали в следующих странах:

- Италия
- Испания
- Нидерланды имеют две национальные школы - Голландия и Фландрия
- Франция
- Англия

Знакомство с искусством Нового времени будет начато с Испании, что требует определенного обоснования. Во-первых, XVII век - это совершенно необыкновенная ситуация в истории самой Испании, можно сказать, что это был её "звездный час". Особенность истории Испании заключалась в том, что, начиная с VIII века (с 711 года) она оказалась под властью арабов-мавров. Интересны обстоятельства этого завоевания: из Дамаска, столицы Эр-Рияда выдвинулась небольшая группа профессиональных воинов, которых было около 400 человек; группа продвигалась по Восточному Средиземноморью, захватила север Африки, обросла новыми воинами (но уже не профессиональными, а местными представителями племен, в том числе и бедуинских); в конце концов в Испании высадилось уже приличное войско, ядро которого составляли воины-арабы. В Испании в то время существовали небольшие Вестготские королевства, очень бедные и слабые как в политическом, так и в военном отношении, которые были очень быстро завоеваны. Особенность арабского завоевания заключается в том, что арабы, завоеывая страны, не разрушали их и не искореняли местные обычаи (в том числе даже местные культы), относясь к ним достаточно терпимо.

В результате на территории Пиренейского полуострова со временем сложилась следующая ситуация: возникли территории, находящиеся в подчинении у завоевателей-арабов; северная область страны, прилегающая к Франции, никогда не была завоеванной и оставалась свободной; гасконские дворяне граничили с завоевателями-арабами, часто проникали на их территории и тревожили их. Эта ситуация достаточно долго была стабильной и относительно спокойной, но потом по инициативе Римской Церкви возникло противостояние христианских слоев арабскому нашествию, началось то, что называется **Реконкиста** - отвоевывание Пиренейского полуострова от мавров. Длилось это достаточно долго, но самые напряженные моменты пришлось на XII-XIII века. Закончилось отвоевывание Пиренейского полуострова христианами от арабов - падением в 1492 году Гранадского халифата, последнего островка арабского владычества.

Конец XV века (90-ые годы) очень важен, потому что в эти годы состоялись: вышеупомянутое падение Гранадского халифата и брак представителей наиболее территориально крупных королевств Испании того времени - Арагона и Кастилии. Кастильская королева Изабелла вышла замуж за арагонского короля Хуана, в результате этого брака на западном побережье Европы образовалось мощное государство. Оно оказалось настолько сильным и состоятельным (и морально, и материально), что именно там нашел понимание **Христофор Колумб**, предложивший совершить путешествие с целью открыть новый путь в Индию. Колумб родился в Италии, в городе Генуя, но не одно из небольших и разрозненных итальянских государств (Италия в это время продолжала оставаться раздробленной) не могло взять на себя такую нагрузку по организации экспедиции и её материальному обеспечению. Испанцы и королева Изабелла встретили Х. Колумба с пониманием, и он отправился в Индию, но как известно, вместо Индии открыл Центральную Америку.

В истории Испании наступил совершенно удивительный период, когда она оказалась одной из крупнейших колониальных держав и присоединила к себе значительные территории во вновь открытом западном полушарии. В качестве колоний Испании принадлежали: Мексика, центральная Италия и другие страны. Из Южной Америки в Европу пошло так называемое "испанское" золото. **Экономическое могущество**, которое приобрела Испания, в это же время было поддержано и её особой политической судьбой. Представитель Испании, внук Изабеллы и Хуана - **король Испании Карл I был избран императором Священной Римской империи**. Должность императора этого образования на территории Европы того времени была выборной. Выбирали императора местные европейские суверены, в том числе и некоторые немецкие князья. На эту роль претендовал французский король Франциск I, но был избран испанский король Карл I, который вошел в историю под именем Карла V. Его фигурой очень интересуются ученые, общественное мнение также привлечено к Карлу V, так как именно он поставил перед собой задачу создать **объединенную Европу и использовал исторический шанс её реализовать**. Современная объединенная Европа рассматривает эту ситуацию XVI века как некий прецедент,

благодаря которому Карлу V посвящают исследования и книги, так как была создана **Испанская империя**, в которой "не заходило солнце": в Южном полушарии имелись обширные владения, а на территории Европы помимо Испании испанской короне принадлежали земли во Фландрии. Могущество этой державы производило сильное впечатление.

Но ситуация складывалась не очень простая, потому что достаточно долго все силы этого молодого государственного образования были направлены на отвоевание своей территории от мавров. С арабским влиянием на искусство ситуация была тоже сложная, потому что влияния арабской культуры и образа жизни на этой территории были очень сильными. Когда мы говорим об арабском завоевании Пиренейского полуострова, важно отметить не в военные победы, которых практически не было, а то, что пришла более развитая культура. Там, где существовали бедные Вестготские королевства, появились представители культуры изощренной, богатой, утонченной и ориентированной на удовольствия жизни. Это поразило христиан, которые никогда не видели роскоши и такой утонченности. Довольно быстро завоеванные приняли такой образ жизни, научились говорить по-арабски, носить арабскую одежду и активно включились в существование на арабский манер. Естественно будет задать вопрос: а как же в то время обстояло дело с христианством? Люди, исповедавшие христианскую веру, - не преследовались, им разрешалось отправлять культ по собственным правилам, единственным требованием, которое исходило от арабов, было требование не строить слишком пышных и внушительных храмов и достаточно скромно позиционировать себя в совместном с арабами существовании. Что первое время соблюдалось.

На Пиренейском полуострове возникла очень интересная культурная ситуация. **Арабская культура**: это и сады, которые арабы разбили на юге Испании, это и ирригационная система, фонтаны с прозрачной и журчащей водой, это построенные замки, которые сочетали и средневеково-оборонительный вид и, с другой стороны, тесно связанные с окружающим пейзажем, открытые для представления о жизни как об удовольствии, о наслаждении красотой и богатством. С того времени остались замечательные памятники, например, **Альгамбра**. Наложил свой отпечаток арабский вкус и на испанские города, в которых приметы этого явления остались до сих пор – это башни, которые когда-то были минаретами, Кордовская соборная мечеть и т.д. Помимо этого, развивались и **испанская культура**, и **еврейская культура**, центром которой был город Аledo, где сложилась замечательная переводческая школа.

Историческая роль арабов в истории Европы сводится к тому, что они сыграли **роль посредников между античной и новоевропейской культурой**. Кроме того, что они выдвинули своих интересных мыслителей (вроде **Адеронса**, влияние которого на европейскую философию было значительным), арабы активно занимались переводами. Самое главное, что в их руках оказались многие рукописные античные подлинники. Переводческая школа в Аledo практиковала перевод на арабский с древнееврейского,

затем на латынь. Тема продуктивного влияния арабов на европейскую культуру очень интересна для изучения и исследований.

Для того, чтобы перейти к теме "Искусство XVII века" необходимо сказать несколько слов **об особом положении Испании в связи с долго длившейся Реконкистой**. Есть некоторые особенности испанского национального сознания, которое несет в себе память о героическом прошлом своей страны. В частности, там не было крепостного права, что очень повлияло на представление испанцев о себе, о жизни, которая присуща испанцам не только привилегированным слоям, но и тем, которых можно назвать народом. Народная жизнь в Испании, начиная с этих героических времен, сохраняла свою необычайную активность, открытость и воздействие на культуру и окружающий мир. Существует выражение, которое сейчас не очень принято повторять в связи с идеологией глобализации, - "**горд как испанец**". Оно связано не только с испанскими грандами, но и с представителями простонародных низов и отражает чувство собственного достоинства, необыкновенно присущее испанцам в их массе. Это чувство отмечали и русские, в том числе и путешественники, например, **Василий Петрович Боткин**, путешествуя по Испании в XIX веке, говорил: "Когда подаешь испанскому нищему, то он принимает подавание с таким видом, как будто делает тебе одолжение". Это связано с тем, что испанцы не пережили жесткого крепостничества, потому что воевали за свою собственную родину вместе со своим дворянством, со своими грандами.

Литература Испании как отражение социально-экономической ситуации

Именно в Испании могло появиться такое художественное произведение, как пьеса **Лопе Де Вега "Фуэнте овехуна"/"Овечий источник"**. Его главная тема заключается в том, что при попытке в достаточно позднее время реализовать своё право "первой ночи" властительный сеньор столкнулся с противостоянием со стороны крестьян. Крестьянин вступился за честь дочери, которая должна была выйти замуж, и в итоге произошло своеобразное восстание крестьян против покушения на честь. Затем испанцы ввели в историю театра особый тип драматического произведения - пьесы под названием "**Драма плаща и шпаги**", где основными пружинами действия являются отстаивание чести со стороны разных представителей испанского общества, в основном со стороны дворянства.

Вклад Испании XVI века, которая нас интересует как канун того расцвета, который страна пережила в XVII веке, очень важен и своеобразен, потому что, отставая от общего европейского художественного процесса, испанцы пытались его наверстать. Культура, даже тогда, когда по тем или иным внешним причинам выпадают некоторые звенья её развития, так или иначе всё равно воспроизведет этот пропущенный период, пусть в усеченном, более сжатом виде, но она должна его пережить. Этот процесс известен хорошо изучен на примере искусства той же Италии, когда в Венеции в XVII веке какое-то время караваджизм не развивался, а в XVIII нашел себе место и был реализован в достаточно ярких образах. В Испании мы не можем найти четко

отмеренные периоды Раннего Возрождения, Высокого Возрождения, Позднего Возрождения и т.д., потому что для этого не было исторических обстоятельств. Но в более сжатые сроки, в период, когда разные тенденции, разные влияния на территории испанского искусства совмещались, перекрещивались в очень сложной и пестрой картине, то есть **во второй половине XV века страна переживает ситуацию, которую можно назвать Ранним Возрождением**. К началу XVI века Испания уже подходит к памятникам и произведениям, позволяющим говорить о том, что влияние и Италии, и в особенности Нидерландов нашли для себя интересную реализацию. В этот период присутствовали и собственные испанские явления, которые ярко отразились в других национальных школах. XVI век - это знаменитый **испанский плутовской роман**, явление, которое наиболее ярко характеризует маньеризм в литературе. Маньеристами в итальянской литературе были представители рубежа XVI - XVII веков, в Англии маньеризмом затронуты поздние пьесы **Шекспира** "Буря", "Зимняя сказка" и другие, а вот яркого романа, связанного с маньеристским мироощущением, за исключением Испании, в таком концентрированном проявлении найти невозможно. Это такие произведения, как **"Жизнь Ласарильо с Тормеса"** и **"Жизнеописание Гусмана де Альфараче"**, где интересен центральный персонаж Пикаро. Это человек, который демонстрирует нам ситуацию, много раз заявленную в теоретическом плане - **ту катастрофу, которую переживает старый жизненный уклад в связи с зарождением нового буржуазного уклада**.

Эту ситуацию можно рассмотреть на примере мануфактуры и возникновения отчуждения, когда происходит важнейший момент в жизни людей и всего человечества, то есть **разделение труда**, прежде касавшееся разделения охотников и земледельцев, горожан как представителей ремесла и сельских жителей. Теперь разделение труда проникло и в сам процесс труда, а воплощением этого стала мануфактура. В результате, когда создавался продукт, то он не имел автора, никто не мог сказать - "И это хорошо!", как говорил Господь, трудившийся 6 дней и на 7 день это сказавший. В этих новых условиях труда, когда его разделение увеличило производимый продукт, но оказалось без индивидуального автора - **возникла ситуация отчуждения творческого начала человека и начала коллективного, общественного**. Поначалу это воспринималось весьма болезненно, ведь когда складывались новые производственные отношения и новые политические ситуации, поддерживающие это явление, был затронут самый глубинный слой народной жизни. Это было связано с тем, что крестьян сгоняли с традиционно принадлежавшей им земли для того, чтобы извлечь прибыль, и они оказывались "между небом и землей", а так как у них не было никакого образа жизни, то они превращались в нищих. Это явление в XVI веке приобрело устрашающие масштабы, создалось **королевство нищих**, королевство людей, выброшенных из жизни. В книге **Марка Твена** с большим пониманием рассказывается о том, как нищие, среди которых оказывается переодетый нищим король, становятся таковыми: у фермера была земля, на которой он жил и работал, но ближайший крупный землевладелец его разоряет, потому что у

него были работники, производительность труда была выше, и фермер не мог с ним конкурировать. Это разорение было тотальным, количество слоняющихся людей (как о них очень хорошо сказал **Фернан Бродель** - "человеческих насекомых") в это время было значительным.

Это явление стало большой катастрофой народной жизни, которая была потревожена и разорена. Постепенно новый уклад втянул этих людей, превратив их в наемных рабочих, но эта ситуация переживалась очень остро, поэтому в центре плутовского романа оказывался именно такой, выброшенный из жизни человек, пытающийся в ней удержаться, непрерывно нанимаясь в услужение, меняющий самые разные профессии. Этот человек вспоминает свою жизнь, где и как он бедствовал, как голодал, кому он служил и формулирует своё представление о счастье. Он был счастлив в Риме, когда был там нищим, потому что Рим – это центр католичества, где существовали обильные пожертвования для бедствующих людей, где практиковались ежедневные раздачи хлеба. **Это было полное разрушение того идеала человека, на которое работало Возрождение**, так как в культуре сложилась ситуация, когда код представления о человеке, как о "вершине создания", "господине окружающего мира", творческой личности, художнике и т.д. смещается к новому полюсу, на котором возникает фигура, которая опустошена буквально. Возникает ощущение всеобщего хаоса, когда люди растеряны, разбросаны и нет никакой устойчивой стратификации общества. В это же время начинается охота на ведьм, происходит религиозный кризис, **рождается новая религия – протестантизм**. И протестанты, и католики преследуют еретиков и сжигают на костре учёных и т.д. В этой ситуации плутовский роман создаёт ощущение этого тотального хаоса, в нем есть замечательные строки: "Ходит слух: кто-то говорит, что на всем свете остался один умный человек, но где он - никто не знает". Повествование заканчивается фразой, которую тоже можно считать ключевой: "Благословен Бог, что есть Бог!" - это единственная опора, которая остается для человека в этой стихии. Испанцы выразили это необычайно остро и ярко, потому что для них человек, который только что творил свою судьбу, делал своё государство, естественно, героизируется. И не просто в притчах, а в бытовой жизни он становился делателем своей судьбы. И вдруг такое разорение, которое произошло потому, что привезенное испанское золото обрушило всю систему цен в Европе. Разорялись не только фермеры, но и крупные, старые, владетельные семейства, так что Папе Римскому даже приходилось объявлять специальные сборы денег для того, чтобы помочь баронам.

Рождение нового театра в Испании

Очень своеобразно в Испании развиваются отношения между изобразительным искусством, архитектурой и искусством слова. Мы говорили о романе, но **важнейший вклад испанцев в культуру XVI - XVII веков - это театр**. Важно отметить выдвигание на передовые позиции в общем составе европейской культуры конца XVI века именно театра и то, что театрализация захватывает и живопись. Пространственные

искусства, архитектура и изобразительное искусство (скульптура и живопись) ещё очень сильны, ещё очень связаны преемственной связью с Возрождением, но уже потеснены с основной магистральной. И постепенно в XVII веке магистральным оказывается другое искусство - искусство сцены, потому что разделение индивидуального, личностного и общественного, которое произошло на самом субстанциальном, основном уровне жизни людей для изобразительных искусств болезненно и даже катастрофично. В условиях этой катастрофы изобразительное искусство пребывает и по сей день, потому что его средства для выражения движения, изменения и конфликта достаточно ограничены.

С вступлением XVI века в XVII мы переходим из мира вещей в мир процессов, так как **одна из основополагающих идей XVII века - это время.** Временное начало для пространственного искусства задача очень сложная, оно может быть изображено только косвенным путем, и к этому изобразительные искусства идут, начиная с Леонардо да Винчи. В результате на передний план в общем объеме европейской культуры выходит театр, потому что его особенность заключается в том, что это **пространственно-временное искусство.** Первая часть определения понятна, когда зритель берет программу, приходя в театр, то видит в ней, если это музыкальный театр или балет подразделение зрелища на картину первую и вторую. Картинное изобразительное начало в театре присутствует безусловно, оно очень важно, но не играет определяющую роль, потому что искусство театра не только пространственное и картинное, но и временное: в первом действии герой может быть юношей, в последнем - стариком. **Юрий Михайлович Лотман** отмечает, что театр обладает способностью вырезать определенные куски времени и потом монтировать их. В изобразительном искусстве этого добиться сложно, причем зрители настолько воспитаны искусством театра, что воспринимают это как норму данного искусства.

XVII век - это апогей театра, его "золотой век":

- в Испании работают великие барочные драматурги: **Хуан Аларкон, Тирсо де Молина и Педро Кальдерон** (главная фигура испанского театра).
- в Англии - **Шекспир** и его приемники.
- во Франции - французский классицистский театр - **Корнель, Расин и Мольер.**

Театральное начало захватывает и изобразительное искусство, всё началось с **Караваджо**, так как одно из его самых больших завоеваний - это открытие эффекта присутствия, создаваемое с помощью света и тени. **Эффект присутствия не живописный, а театральный** - это сценическое, театральное единство времени, "здесь и сейчас", которое в живописи открывает Караваджо, развивается и театром. На рубеже XVI века современник пишет об итальянском искусстве, что он не может понять, куда делись мастера перспективисты. Сейчас живопись совсем другая, перспектива не играет в ней такой особой роли - это живопись после Леонардо и Тициана, где основными являются свет и цвет, а перспективисты ушли в театр. Потому что живопись уже в XVI веке - это лаборатория, из которой вырастают сценографы,

переносящие трехмерное пространство на сцену, строящие из сцены коробку с глубиной, зеркалом сцены, потом с кулисами, а затем развивается и навык перехода от постоянной декорации (как в театре Палладио в Виченце), к подвижным декорациям. Все те завоевания в области перспективы, которые известны в итальянской живописи, начиная с XIV века, переносятся на сцену. Эта сценическая иллюзия прекрасно знакома зрителю, в XX веке её активно разрушают, но в те времена она была очень важна, потому что была определяющей в **процессе перехода театра от площадного театра**, который игрался актерами любителями под открытым воздухом, на паперти церкви, на телегах, стоящих на площадях, **к театру профессиональному** и к театру под крышей, то есть к специальному театральному зданию, где в единстве одного пространства существуют зрители на специальных сиденьях и сцена. Разделить зрителей и сцену не так просто: в античной традиции разделение было просто пространственное; со времен Рафаэля почувствовали, что можно пользоваться занавесом, разделяя два пространства; с XVII века и даже раньше – в театре активно используется разное освещение: среди зрителей более сумрачный и приглушенный свет, на сцене – яркий (что тоже идет от живописи, это живописное открытие, которое переносится в театр).

Этот момент в жизни театра способствовал его необыкновенному подъему не только с точки зрения его зрелищной основы, но и с литературной, драматургической основы. **Новые возможности театра были необычайно остро и плодотворно восприняты литераторами**, потому что театр с таким пристальным рассмотрением героя в конце концов способствовал тому, что огромную роль в нем стал играть монолог, общение героя со зрителями, рассказ о себе, своих чувствах и мыслях. Это совершенно новый театр, который существенно отличался от театра площадного, где спектакль играется на улице со своими собственными соседями, с которыми одновременно переговариваются, называя их по именам, подначивают, смеются и т.д. **Театр под крышей - это театр величайшей сосредоточенности и величайшего духовного напряжения.** Действие становится значительно более сложным и запутанным, большую роль играет перипетия, перемена ситуации - всё то, что известно уже по развитой и глубокой драматургии, начиная с Шекспира, и далее к мастерам зрелого XVII века.

Роль Испании в открытии возможностей театра очень велика. Театр пользовался в стране огромным авторитетом и любовью. Церковь напряженно относилась к рождению нового театра, что происходит главным образом потому, что испанцы вслед за итальянцами стали использовать женщин-актрис (в Англии во всех пьесах Шекспира девушек и женщин играли юноши). Церковь возражала против игры актрис, считая, что это ведет к распущенности, разного рода соблазнам и пр. Театр несколько раз запрещали, но каждый раз через какое-то время народ возмущался и требовал от короля вновь его открыть, и это повторялось регулярно.

Этапы становления изобразительного искусства в Италии: *arte sacro*, академизм и реализм

Испания отличалась яркой уличной народной жизнью (в этом была её близость с Италией) и тем, что ощущения Античности как своего национального прошлого там не было. Больше внимания оказывалось реальной жизни - тому, что окружает людей, народному стихийному элементу, от которого шла с одной стороны, трезвость, с другой - поэтическое ощущение жизни. Все это можно увидеть в изобразительном искусстве. Из "**Записок папского лекаря**" Манчини, где автор перечисляет новые явления в Риме рубежа XVI - XVII веков, мы узнаем, какие возникают важные новации - это появление искусства, сознательно и идеологически созданного католической церковью в период контрреформации, когда она защищалась от возникновения новой религии, от реформации. Это **arte sacro, священное искусство**, смысл которого заключался в том, что это должно было быть искусство для простых людей, так как римская католическая церковь завоевывала новых сторонников после того, как несколько стран и территорий от неё откололись. Нужно было создать искусство простое и очень наглядное, чтобы все святые были со своими атрибутами, а положительные персонажи были красивы, облагорожены и не имели никаких изъянов. Кроме того, было необходимо создать ощущение их непосредственного присутствия перед зрителем, поэтому был важен критерий вещественности, осязательности и эмоциональной доходчивости. Это было **искусство "вне времени"**, то есть оно должно было соответствовать вечным догмам католической религии и ритуала, поэтому само должно было быть неким образцом, менять который не предполагалось.

Церковные деятели и монахи ходили по римским церквям и зарисовывали отдельные типы композиций и персонажей работ итальянских художников самых разных периодов. Сначала церковь хотела, чтобы это было ранее искусство, которое существовало до Рафаэля, но потом пришло понимание, что тогда церковь зачеркнет вклад великих гениев Возрождения (а она этого не хотела). Тогда они были возвращены, а **ценностным критерием было наделено искусство Высокого Возрождения - Микеланджело, Тициан** и др. Для *arte sacro* выбирались примеры попроще, подходчивее, более примитивные и в конце концов возникло такое искусство, которое до сих пор является образцовым и продается в виде изображений на кружках, медальонах и открытках во всех лавочках Рима. Это первый пример в истории искусства, когда **художественное или около художественное производство возникает на основе четкой идеологии**, руководится сверху, живет по предписаниям и имеет эклектическую природу.

Другое очень важное явление - это "**академизм**", который интересен тем, что это настоящее, то есть профессиональное искусство, которое консервативно по своей природе. Сердцевина культуры - это творчество, но в культуре иногда возникают такие ситуации, когда необходимо распространение вширь уже найденного, именно этим занимался академизм. Такого рода явления присущи культуре - завоевав что-то, вводя

какое-то новшество, она потом озабочена тем, чтобы оно стало достоянием как можно большего круга потребителей. Но эта функция уже не собственно культурная, а цивилизующая.

Здесь мы сталкиваемся с очень **важной проблемой - культура и цивилизация**. Возникновение академизма - это первый знак того, что культура вступила в такую фазу, когда нужно не только постоянное обновление и нахождение каких-то новых решений, но и распространение и расширение уже найденного, то есть цивилизационные моменты. Именно таким **синонимом цивилизации является академизм**, потому что он ориентирован на то, что художественный идеал уже однажды достигнут - это античное искусство и искусство Рафаэля. Академизм исходит из того, что принципиально нового искать не нужно, а задача художника заключается в том, чтобы в своей работе возможно более совершенно приблизиться к этим идеалам. Этим приближением художники и занимались.

Академизм - это одновременно **обучающее искусство**, та как оно не только тиражирует достижения великих мастеров, но и одновременно обучает тиражированию. В этот период как учебное заведение создается Академия, в нем разделяются дисциплины, необходимые для обучения художников. Искусство расчленяется на определенные приемы: перспектива, рисунок, цвет, объем, пластика и т.д., а также на сюжеты - изучались античная литература и мифология. **Первая академия - это Академия братьев Карраччи**. В работе Аннибале Карраччи из Палаццо Фарнезе в Риме "**Геркулес на распутье**" можно увидеть влияние и античной скульптуры, и наглядное пособие. Герой произведения художника должен быть снабжен выразительным и активным объемом, также необходимо благородство цвета и статуарность, которые связаны с академическими идеалами. Академизм способен решать большие ансамблевые композиции - масштабные, декоративные и очень выразительные (как роспись Аннибале Карраччи галереи в Палаццо Фарнезе в Риме), но в этих росписях начинает нарушаться классическая система пропорций, акцентируется пластика и объем (подобная скульптурность характерна для академического почерка).

Академизм искусство не только обучающее, в силу своего консерватизма, крупного масштаба и риторического пафоса оно одновременно очень ценилось придворными кругами и, как правило, **обслуживало власть**, потому что она не заинтересована в изменениях, революционных переворотах, а заинтересована в устойчивости и стабильности, что и содержала в себе академическая манера. Со временем она становилась всё более условной и выхолощенной с точки зрения содержания, становилась холодной, отвлеченной. Хотя **принцип академизма "Искусство выше жизни, выше природы"** был достаточно устойчивым. Заслуга академизма состояла в том, что он после маньеристического отрицания связи искусства с жизнью вообще снова **восстановил необходимость работы с натурой**. Академисты работали с натурой определенным образом - они проверяли на ней отдельные мотивы:

сидящая фигура, лежащая фигура, фигура в определенном движении и т.д. Эти приемы проверялось на натурщиках, но это была служебная натура, это не была природа и, тем более, жизнь. В результате академики готовили профессиональных художников и для тех национальных школ, которые отставали по этой части в европейском процессе развития или только в него вступали, как, например, русская школа. Таким образом, академизм выполнял свою **цивилизующую роль** - он подтягивал местные художественные школы к общеевропейскому уровню, поэтому он просуществовал очень долго - вплоть до конца XIX - начала XX века, так как цивилизующая функция оправдывала столь длительное его существование.

Уже с самого начала академизм встретил оппозицию, которая сопровождала его на всем протяжении существования. Оппозиция заключалась в искусстве, которое выбрало для себя другую линию - **линию ориентации на реальность действительности, на жизнь, реальную природу**. Открытие жизни действительно состоялось, и это произошло в творчестве **Микеланджело да Караваджо**, которого неслучайно называют революционером, открывателем и бунтарем. Это действительно был некий бунт, Рим шумел, возбужденный появлением нового искусства. Начиная с небольших и очень простых вещей Караваджо (по сравнению с академическими грандиозными композициями), происходит главное - **открытие неидеальной природы**. **Возрождение** - это **удивительный и беспрецедентный синтез идеального и реального**, который невозможно разять (ни у Тициана, ни у Микеланджело), но настал момент, и в лице Караваджо этому синтезу была отдельно противопоставлена неидеальная натура, чтобы её увидеть - её было необходимо открыть. Примеры такой неидеальной природы (в полемическом плане) появляются в произведениях мастера постепенно, когда натурная студия превращается в картину. Попутно были им **открыты** такие жанры, как **натюрморт и бытовой жанр**, которых раньше не существовало.

Постепенно ориентация на реальность приобрела особый характер, потому что оказалась способной на создание крупных произведений на серьезные евангельские темы, что стало началом совсем нового искусства. Это особый метод, когда с помощью света и тени создается ощущение непосредственности происходящего перед зрителями. Такое ощущение, что библейские и евангельские герои действительно оказываются в особой атмосфере - прямо перед глазами зрителя. Непосредственность переживания и **эффект присутствия** (не собственно живописный, а сценический) **были открыты Караваджо**: непосредственность бытия - это жизнь. Художник использовал реальную природу, при этом его обвиняли в том, что он ничего в искусстве не понимает, потому что его герои слишком реалистичны и в них недостаточно возвышенности, благородства и т.д., что он не соблюдает декорум, то есть у него нет способности преобразовывать природу так, чтобы она была благородной. Это **главное открытие, определяющее особую линию в искусстве XVII века**, которая называется "**караваджистская линия искусства природы**", впоследствии это явление было названо "**реализм**".

Реализм - слово одиозное, но люди научились разбираться и разделять, так как существует связь с реальностью, которая вообще определяется изобразительной природой живописи как искусства или скульптуры, но эта связь с реальностью в разные периоды разная:

- **Реализм египетский** - подчас совершенно захватывающий, очень акцентированный и даже близкий к натурализму, он имеет магическое содержание и значение, а создается для того, чтобы изображенный персонаж ожил, или для его жизни в другом мире.
- **Реализм античный**, который **Алексей Федорович Осипов** определил, как космологический, потому что человек, его фигура, которая кажется натуральной и естественной - всё-таки не бытовой. Ни Дорифор, ни Афина и Марсий - это не бытовые персонажи, зритель чувствует это интуитивно, хотя у них есть все необходимые признаки человеческого образа, потому что в них есть некая идеальная опосредованность, которая связана с тем, что **человек для Античности - это средоточие, высшее проявление телесной природы самого Космоса**. Дорифор - это наиболее совершенное проявление того телесного начала, которое является универсальным, а не бытовым, не принадлежащим только этому человеку. Таким же живым и телесным воплощением был и весь Космос – именно такое представление господствовало в Античную эпоху.

Теоретики искусства отмечают, что **особое значение в искусстве имеет понятие индивидуального - личного и общечеловеческого - родового.**

- В греческой классике IV и V веков это соотношение есть, но оно с **акцентом на родовое**. В идеальных представлениях греков важнейшим качеством человека было умение жить вместе, человек всегда мыслился членом коллектива - Полиса. Когда начинается слишком сильное акцентирование личностного начала - это кризис греческой цивилизации.
- Средневековье важно тем, что именно благодаря его главной теме - "жизнь духа", **в центре средневековой цивилизации оказывается не "греческий земной человек", а "человек - Бог"** - надмирная личность Бога, акцент на его духовном наполнении, символическом, многозначном и бесконечном в своем значении. Это работа, которую выполняет Средневековье по развитию духовного содержания человеческой личности.
- Ренессанс - это **синтез античной телесности и средневековой духовности**, который дал потрясающий результат. Теоретики искусства отмечают, что если Ренессанс - это тоже синтез индивидуального и общего, то уже с **акцентом на индивидуальное**. Это общее, родовое, обобщенное, всечеловеческое, которое включено в индивидуальную форму. Оно присутствует в портретах Тициана, даже в мифологических персонажах, скульптурах Микеланджело и т.д.

- XVII век связан с тем, что **между общим и индивидуальным возникает противоречие**, которое связано с возникновением разлома внутри творческого процесса. Человек действует от себя, в то же время его родовое начало отчуждено и становится коллективным в сфере производства. Это противоречие между обобщением и индивидуальным началом очень трудно для изобразительного искусства.

Караваджо выходит из этой ситуации, изначально исходя из индивидуального. На картине "**Призвание апостола Матфея**" изображен Матфей, прообразом которого является архитектор Онорио Лунги, приятель Караваджо. В апостоле очень ощущается присутствие живой натуры. На картине изображен старик в шубе, он безымянный, но в его повадке и в том, как он рассматривает деньги, исследователи признают торговца картинами Валентино, который поддерживал Караваджо в первый период его деятельности. Отметим юношу, который оседлал скамейку - такого естественного, непринужденного, неканонического мотива до сих пор в искусстве не было (прообраз юноши - художник, Леонелло Спада). Чувство живой и непосредственной натуры у Караваджо было многократно усилено, в то же время в этой картине он рассказывает о важнейшем событии, когда Господь, проходя с апостолами по улице, увидел мытаря Матфея (мытарь - сборщик податей, самая презираемая людьми должность) и призвал его к апостольству. То есть из категории человека обыденного и даже отрицательного персонажа, презираемого людьми, он должен был возвыситься до апостольства. Этот призыв Христа ясно вызывает в памяти жест Бога Отца при создании Адама - первого человека на плафоне Сикстинской капеллы. Как деликатно решает эту проблему Караваджо, снимая с этого жеста подражательный и усиленно риторический характер: он заслонила фигуру Христа фигурой апостола Матфея. Он беседует с юношей и из-за плеча апостола выходит рука Христа, запястья которой касается свет. Свет играет здесь совершенно особую роль: световой поток внедряется в картину, не исходя из каких-то природных соображений - это свет искусства, знак того, что происходит большое и драматическое событие. Это преобразование человека, когда в нем рождается совершенно другой человек, зарождается его духовное начало и человеческое величие. Сам Матфей этого ещё не понимает, он указывает пальцем на себя и словно недоуменно задает вопрос: "Меня ли зовете?". Да, его, и этот зов, призыв - как реплика в паузе свободного пространства, исполненного необыкновенного значения. И сценическое здесь, и театральное - всё служит концентрации драматического начала, которого живопись в такой степени ранее не знала.

Такая близость изображенного, присутствие зрителя в том же пространстве и временном моменте - это **величайшее открытие Караваджо, которое можно назвать открытием жизни**. После этого люди много раз будут говорить словосочетания "жизненная правда", "жизненная достоверность". Этот критерий в истории искусства появился из этого момента, когда только была открыта жизнь, а не красота, не величие, и никакие другие категории. Эта особенность творчества Караваджо, конечно, не соответствует тем критериям, которым руководствовался академист. Особенностью

этого искусства является то, что оно дает правду жизни непосредственно, не преобразенную никакими стилевыми приемами. По теории стилей, автором которой является **Евсей Иосифович Ротенберг** - это **внестилевое искусство**, оно вырывается из рамок стиля и заданной манеры изображения, в первую очередь оно ориентировано на непосредственность передачи жизни, всего живого, природы. Ещё одна его особенность состоит в том, что свет в произведении художника словно вырезает из жизненного потока какую-то одну ситуацию, и не случайно потом у французов в связи с рождением этого типа художественного мышления возникло выражение "кусоч жизни". Это же делает театр, который сегментирует процесс, разделяя его на эпизоды в жизни героя. Первым мастером, который научился **вырезать из жизненного потока какую-то конкретную ситуацию и вживаться в неё, в её содержание, психологическое и эмоциональное напряжение** - был Караваджо. Начиная с этого мастера, картина становится фрагментом действительности.

В данном курсе лекция мы будем проходить через наследие национальных художественных школ и видеть, какие из них пошли вслед за Караваджо, вслед за новой внестилевой линией, а какие наоборот - придерживались, например, стилевой концепции, кроме которой в XVII веке развивались ещё два стиля: барокко и классицизм. До тех пор был один эпохальный стиль, который существовал несколько столетий, изживал себя, а потом наступал следующий. И вдруг, в одном столетии сосуществуют **сразу два эпохальных стиля** - это свидетельство того, что эпохальный стиль переживает кризис, по-настоящему он должен был быть вмещением всего содержания данной эпохи в его максимальном выражении (максимально лаконичном, но существенном). А в тот период содержание эпохи оказалось настолько разнообразно и противоречиво, что понадобились оба эпохальных стиля, а также и **внестилевая линия, которая оказалась стержнем, самым главным нервом эпохи**. Караваджизм вошел как фермент в мышление самых разных художников и концепций, его даже в какой-то степени восприняли академисты, но по-своему приспособили к своим интересам. Он становится составной частью и барокко, и классицизма, кроме этого, он составляет ещё самостоятельное направление.

Художники Испании конца XV - начала XVI века

Мы начинаем с творчества мастеров Испании после Италии, потому что она близка Италии и по ряду жизненных обстоятельств, и по характеру своей народной культуры, но главным образом потому, что караваджизм был там воспринят удивительно: и как прямое подражание, и как следование, и как доказательство объективности. Те художественные направления и явления, которые можно отметить в Испании (вне зависимости от прямой связи с Караваджо), идут по тому же пути. Это была загадка для исследователей, которые долго думали, как могли возникнуть такие близкие мастеру вещи в художественном наследии испанцев, когда они не были с ним связаны и не видели его работ. Это явление имело место быть по причине близкой духовной ситуации и близкой в ряде своих черт культуре этих стран.

В дальнейшем мы проследим за тем новациями, которые принесет Испания в XVII веке, а сейчас важно рассмотреть, какой была страна в этот период. Мы говорили о литературе, о плутовском романе, о **Лопе де Вега** - единственном проявлении Ренессанса в XVI веке, а то, с чем мы познакомимся в испанской живописи конца XV - начала XVI века - покажет, что таких непосредственных предпосылок к тому, что возможно увидеть в XVII веке, там найти почти невозможно. Ремарка: Испанию в XV веке, эпохе Ренессанса мы не анализируем, потому что испанское искусство XIV-XV веков очень долго не было объектом серьезного изучения по причине Реконкисты, в отличие от литературы, которая представлена такими произведениями, как "Сказание о моём Сиде" и испанскими рыцарскими романами. **Ренессанс как очень важное для пластических искусств явление очень сильно задержался** именно из-за длительности прохождения Реконкисты, так же, как и в Англии, которая до конца XV века занималась Войной Алой и Белой розы. Этот процесс и весь навык становления пластического мышления требовал длительного становления. Сейчас уже накопилось много сведений, и мы рассмотрим несколько вещей и имен и познакомимся с этапами становления собственно испанского изобразительного искусства.

Хайме Уге (1412-1492), каталонский художник второй половины XV века. Фрагмент того, что у испанцев называлось "**ретабло**" – это по существу большой резной алтарь с живописными частями. Такие алтари были характерны, например, для Германии, но у испанцев в алтарях скульптура играла большую роль, чем живопись, хотя живописные вкрапления были тоже важны. На фрагменте изображения двух святых - Абдона и Сеннена, вокруг них, как это бывает и в русских иконах, клейма с изображениями их жития. Из знакомого можно отметить: золотой иконный фон, изображение локальными красками, которые представляют собой цветные пятна, совпадающие с очертаниями предмета: одеяния, плащ, рукава и т.д. Отметим попытку мастера создать некое пространство, которое уходит не столько в глубину изображения, сколько вверх. Нечто похожее присутствует в произведениях сиенских мастеров, например, у **Симона Мартини** в его знаменитом "**Благовещении**", произведении 30-х годов XIV века (1330 год). Датировка ретабло – 1450 год, что является почти столетним отставанием данной работы, демонстрирующей совершенно замечательное декоративное чувство, насыщенность цвета и красоту. Художник пытается структурировать плоскость вымосткой на подобию той, что существует у итальянцев, но она у него выглядит немного хаотичной.

Главная фигура испанской живописи конца XV начала XVI века - это **Бартоломе де Карденас** (~1440 - ~1501), по прозвищу **Бермехо** (Рыжий), художник родился в Кордове, умер в Барселоне. Его относят к испано-фламандской школе, потому что в эпоху XV века очень сильное влияние на испанскую живопись оказывали не итальянцы, а фламандцы, так Испания была тесно связана с Фландрией. Фламандец XV века **Рогир ван дер Вейден** был необычайно почитаемым автором, ему активно подражали. Существенным центром для искусства в Испании в это время была Валенсия, которая считалась более связанной с Италией, влияния которой шли от

мастеров Высокого Возрождения. Бермехо - совершенно удивительная фигура искусства Испании, художник объездил много испанских городов, работал в разных центрах, набираясь характерных приемов. Его наиболее архаичное, но наиболее внушительное произведение - это "**St Dominic Enthroned in Glory**", которое находится в соборе Барселоны. На картине изображен Сан Диего де Силос, в нем присутствует некая архаизация, вероятно, сознательная, а графическое начало – линейное. В то же время можно отметить необычайную силу внушения и грандиозную монументальность (золотой фон, тиснение на нем). На картину помещена крупная фигура, художник начинает мыслить большой формой - это говорит о том, что происходят существенные сдвиги. У Бермехо есть более италинизированные вещи, например, большой триптих, который называется "**Дева Мария Монсерат**" с донатором Франческо далла Кьеза (донатор, конечно, итальянец). Здесь одновременно видны плоды знакомства художника и с фламандским искусством, и с итальянским. Мастер владеет объемом, в изображении складок одеяний персонажей нет готической экстатической ломки. Очень интересное пространственное решение: развитые передние планы, есть пейзажное начало, оно очень деликатное и выполнено с большой наблюдательностью и поэтическим чувством, которое идет от старых фламандцев. На центральной части триптиха донатор поклоняется Богородице с младенцем, слева можно увидеть Святого Франциска, выше - рождество Богородицы, справа - Святого Себастьяна и принесение Господа во храм. Разные клейма художник стремится соединить в некое живописное пространство - это очень важный момент, потому что достаточно вспомнить, как долго происходит освобождение от разъятости полиптиха на несколько досок и постепенное рождение единого живописного пространства. Бермехо в этой ситуации находится как раз на данной стадии.

Художник **Педро Берругете** (1450 - 1504) пять лет работал в Урбино для герцога Федерико да Монтефельтро. Его картина, где герцог изображен с сыном Гвидобальдо Берругете пользовался успехом в Урбино, зрителям нравились четкость объемов (характерная для итальянского периода XV века), жесткость и определенность контуров, их "сверхъестественная сила". Как говорил Альберти - "В контуре заключена поразительная, почти сверхъестественная сила". Художник владеет объемом, такая агрессия объема на зрителя немного напоминает Кастаньо и пр. - это уже внедрение в итальянскую поэтику XV века. Фазу Высокого Важно отметить, что Возрождения в XVI веке Испания полноценно не пережила.

Лекция 2. Скульптура и живопись в Испании Нового времени

Мастера и традиции испанской скульптуры

Важнейшей единицей Испанского искусства Средневековья и Раннего Возрождения было **"Ретабло"** - большой резной алтарь по типу иконостаса, нечто многоярусное, с использованием скульптуры и живописных разделов (вставок). В искусстве Испании скульптура занимала очень большое место, особенно ближе к концу XVI – началу XVII века, когда существовали обратные влияния от завоеванных испанцами народов в Южном полушарии, индейского декоративизма и обилия резьбы (в искусстве индейцев Майя и др. встречается резной камень). Очень активизировалось скульптурное начало в деревянном варианте, причем не только статуарное, а декоративное - это всякого рода, резьба, виноградные лозы и тому подобное. Ретабло - это очень сложный организм, это большой объект, который занимает практически всю алтарную нишу.

Даже в конце XVI века скульптура в Испании ценилась больше чем живопись. К этому времени все большее значение (по сравнению со Средневековьем, когда статуя присутствует в ансамбле, статуя как часть здания и т.д.) приобретала отдельно стоящая статуя, то есть отмечается та закономерность, которая известна по Возрождению. С развитием ренессансных представлений о личности развивается и статуарное направление в искусстве. Из пышного и сложного организма ретабло с его чувственностью и осязательностью всё большее значение приобретает отдельно стоящее изваяние. Подобные статуи татуи назывались **"Passus"**, от слова pass - шаг, они были выносные, их очень широко использовали при всякого рода католических процессиях и обрядах. Один из самых замечательных католических праздников, особенно пышно отмечаемый в Испании - это **"Праздник Тела и Крови Христовых"** (Corpus Christi - Тело Христово), на котором присутствует большое количество религиозных объектов, в особенности статуарных, которые выносили на платформах. Очень давняя традиция – одевать их в настоящие одежды, в роскошные ткани и плащи. Статуи отличались очень высокой степенью иллюзорности, они были деревянные, раскрашенные, с инкрустированными глазами, нередко с настоящими волосами, а слезы плачущих святых делали из горного хрусталя. Такого рода статуарная скульптура очень ценилась и пользовалась большой популярностью. Всю Святую неделю в Испании практиковались подобного рода процессии, особенно славилась ими Севилья - южный, портовый город, разнообразный по национальному составу, очень открытый и эмоциональный. В Неаполе это явление также очень заметно, Неаполь - город итальянский, но Южная Италия была частью Испании. Так как страна была завоевана, то в XVI веке там было испанское Вице-королевство и испанские нравы и обычаи, а также очень пышный двор. Католические праздники в Неаполе тоже отличались необыкновенной зрелищностью и богатством. В католическом ритуале вообще очень много процессий, то есть очень репрезентативного коллективного движения.

В результате, этот вид творческой деятельности, что закономерно, выдвинул крупных мастеров. Даже **возникли особые территориальные школы по испанской скульптуре** - это Севилья, Валенсия и Гранада, отчасти Толедо, Андалузия и Кастилия.

Один из мастеров, которые начинают эту традицию испанской скульптуры - **Грегорио Фернандес** (~ 1576 - 1636). "**Оплакивание Христа**" - это известная работа мастера, в которой внутри образов и открытой патетики, которую важно отметить, ещё жив жест Богоматери, который обращен к верующим и доносит до них её чувства и потрясение, которые она испытывает. А также некое вопрошание - как вообще могло случиться, чтобы Сын Божий оказался мертвым на её коленях? На теле Христа обязательно изображались следы мучений и истязаний, но его формы всё же облагорожены - это уже не готический образ, хотя в такой открытой патетике есть следы готических интонаций и переживаний. Художником активно используется цвет, у одеяния Богоматери традиционные цвета: красно-розовая туника, плат на голове и плащ - синего цвета. В поздней готике, которая захватывает в Европе в ряде стран в XVI веке тоже, в том числе и в готической скульптуре, был очень распространен **образ Христа-Страстотерпца**. В его изображении обязательно были показаны следы истязаний – это и терновый венец, и кровь, которая струится на чело Господа. Готическая трактовка тела, как правило, тяготела к угнетенности телесного начала, так как подчеркивалось именно духовное, готические ритмы присутствовали и в очертаниях, и в трактовке складок одеяний персонажей. В "Оплакивании Христа" этого уже нет, присутствует облагороженность формы, сдержанность, в очертаниях гиматия (плаща) Богоматери, длинная непрерывность классических линий.

Классическая стадия в испанской скульптуре конца XVI - начала XVII века связана с именем **Хуана Мартинеса Монтаньеса** (1568 - 1649), на которого итальянцы классического периода Высокого Возрождения оказали сильное влияние. Его самая знаменитая скульптура - это "**Христос милосердия**" в соборе Сан-Лоренцо в Севилье. Можно найти его произведения двух типов: когда распятие проецируется на красный бархат (как в случае с "Христом милосердия") или на красно-розовую парчу с муаровым отливом. В Севилье периодически меняют эти подкладки под скульптуру, но в каждом случае это должно быть нечто драгоценное, потому что распятый Господь преподносится как объект поклонения. Его трактовка обнаженного тела Спасителя с экспрессивными и колючими очертаниями (там, где видны суставы), растянутая грудная клетка и мышцы подбрюшья характерны для повисшей фигуры, но в ней есть элегантность и вытянутость ещё готизированных пропорций. Сдержанность этого образа в целом, его трагизм, внутренняя замкнутость и отрешенность от окружающего - это уже классические черты.

Хуан Мартинес был очень популярным мастером и пользовался большим успехом. В его скульптуре видны общие черты классического скульптурного мышления испанских мастеров. Скульптура, которая является изображением **Святого Доминика**, демонстрирует пластический натурализм, она выполнена из раскрашенного

дерева. Отметим её некоторую иллюзорность, но в целом скульптура сдержанная, облагороженная в цвете и в изображении чувства.

Святой Бруно - очень популярный святой Испании этого периода, он изображен мастером в виде доминиканца в длинном одеянии. Можно увидеть движение ритмов складок его одеяния - это уже стадия, за плечами которой находится Высокое Возрождение и классическое мышление. Святые появились из практики, из церковных деяний на новом континенте в Южной Америке, где очень многие посланцы религиозных католических миссий погибали под воздействием местного населения, не принимавшего новую религию. Этим святым оказалось довольно много, так что в 1616 году католическая церковь большим сообществом причислила их к лику святых, что стало особенностью XVI столетия. Имена святых были традиционными: Святой Франциск, Диего и т.д., к именам прилагалось добавление, которое показывало - из какой именно религиозной практики происходит тот или иной святой.

Славился Мартинес и своими образами Богоматери. **"Богоматерь непорочного зачатия"** находится в соборном комплексе, она украшена позолотой и орнаментами, которые покрывают её одеяние. Но нас в данном случае интересует трактовка её облика и лица. Тема непорочного зачатия очень характерна для эпохи контрреформации, когда многие католические праздники подвергались критике и даже осмеянию со стороны новой религии протестантов. Непорочное зачатие и образ Богоматери были объектом дискуссий на тему о том, какой полнотой священства обладала Мария. Католическая церковь очень настаивала на том, что Богоматерь действительно земная женщина, но вместе с тем Матерь Божья, которая после своей кончины была вознесена на небеса и коронована короной Царицы небесной. Тема непорочного зачатия получила свою иконографию, как правило, это изображение прекрасной юной девушки на серпе молодого месяца или, как у Мартинеса, когда месяц практически не различим, но видны облака и окружение из ангельских ликов, которые поднимают Богоматерь в небеса. Облагороженный облик Марии свидетельствует, что это **постклассическая фаза**. Богоматерь Мартинеса - испанка, это не итальянская Богоматерь, она темноволоса, чрезвычайно обаятельна, иначе причесана (волосы распущены). Это свидетельство того, что она - вечно дева. Итальянская Богоматерь, как правило, с убранными волосами, скрепленными на затылке. Мартинес Монтаньес славился и образом **"Богоматери скорбящей"** (Mater dolorosa).

Алонсо Кано (1601 - 1667) - ученик Мартинеса Монтаньеса, испанский живописец и скульптор. В его скульптурных образах есть такая живописная динамика, подвижность и непринужденность, как будто он преодолевает или раздвигает некоторые рамки, которыми руководствуются ваятели. Его изображение юной Богоматери получило прозвище **"Чикита"**, то есть девочка. Она действительно изображена очень юной, может быть даже не подростком, а моложе. Это примерно тот возраст, когда Богоматерь была пожертвована, то есть привезена родителями в иерусалимский храм. Причастность совсем юного возраста к христианской вере очень

занимала людей как раз в это время, когда католической церкви было необходимо завоевывать новых адептов, это чувствуется и в *arte sacro*, где художники **стараятся воздействовать на потаенные и интимные чувства верующих, изображая:** детские периоды в жизни Христа, Богоматери, введение Богоматери во Храм, юного Христа в мастерского отца в Назарете и т.д.

Оттенок подобной трогательности у Алонсо Кано проявляется ярко, в том числе и в его воплощении **Иоанна Крестителя**, который был аскетом, проповедующим в пустыне, за которым идет Спаситель мира. Но проповеднической значимости Иоанна Крестителя как пророка здесь не ощущается, перед зрителем юноша, который играет с агнцем. И, конечно, всякому правоверному католику понятно, что ягненок, с которым он играет - прообраз будущей жертвы, которую приносит Бог Отец во спасение человечества. Но такая интимность и даже занимательность, такой "разговорный" характер общения художника со зрителем проявляет себя в этой работе Кано очень естественно. В проведении мастера присутствует и иллюзорность, и вещественная пластическая убедительность.

Ещё один убедительный образ - это "**Святой Антоний с младенцем Христом**", которого Святой держит на руках в пелёночках. Младенец с большой серьёзностью вглядывается в лицо Святого Антония с тонзурой, одетого во францисканскую рясу, а он заморожено смотрит на Сына Божьего в младенческом облике.

Третий представитель испанской скульптуры родился уже в XVII веке, его зовут **Педро де Мена** (1628 - 1688). В работах мастера явственно влияние духа контрреформационной церкви с её строгостями по поводу всякого рода художественных свобод и с её установкой, что искусство существует только для того, чтобы приводить людей к вере, с отрицанием самостоятельного значения художественного творчества, которое в конце концов приводит к тому, что начинают **доминировать аскетические образы**. Святого Франциска можно подать по-разному: в итальянской живописи известен **Святой Франциск**, созерцающий красоту природы, проповедующий птицам, рыбам и т.д. У Мена он - аскет, представитель нищенствующего ордена, целиком зарытый в свою серо-коричневую рясу с капюшоном. Здесь он даже не просто францисканец, а капуцин и именно потому, что он изображен в капюшоне: Святой целиком закрыт от всего внешнего, погружен в себя и обращен к небу, а зритель видит лицо страстно верующего аскета. Со Святым Франциском связано очень важное религиозное чудо: он самоотверженно отдавался молитве и так старался душевно проникнуть в страдания Господа, что в итоге получил стигматы - следы гвоздей на руках и ногах, символы страдания Господа передались и ему. Ещё один подобный пример - это **Катерина Сиенская**, которая через интенсивность молитвы тоже приобрела такого рода стигматы (но Святой Франциск - наиболее известен). Отметим несколько вытянутые готизированные пропорции фигуры Святого, хотя в целом трактовка формы спокойная и прямых следов готической манеры уже не наблюдается. Здесь словно оживает дух средневекового аскетизма, и это

неслучайно, потому что в конце XVI века, накануне рубежа к веку XVII именно Испания стала родиной самых знаменитых в это время **мистиков - это Тереза Авильская**, знакомая нам по композиции Джованни Бернини "Экстаз святой Терезы", и **Хуан де ла Крус**, который был её наставником. Они оба прославились своими видениями, одно из них - это небесное явление ангела Святой Терезе в состоянии экстаза. Она записывала свои видения, а после они были изданы. Хуан де ла Крус, автор очень известного в те времена произведения "**Темная ночь**" - это концепция мистических бдений, которые должны обеспечить человеку **цель мистики - интимное соприкосновение с божеством**. Написана эта работа очень просто, но упрощение и архаизация языка были сознательными (чтобы быть внятными простому человеку). Это тот же самый принцип, который известен по *arte sacro* - доверительная интонация между верующим и священным словом. В "Темной ночи" содержится рассказ о приготвлении к интимному контакту с божеством - это дело непростое, необходимо достаточно долго соблюдать определенные правила и установки: разнообразные формы аскезы, ограничение в еде, уединение. А самое главное - необходимо было прийти до такого состояния, чтобы перестать мыслить. Человек и как личность, и как тело, и как духовная единица должен оказаться полностью опустошенным - пустым сосудом, для того чтобы Господь мог войти. В определенный момент Бог идет навстречу человеку, он понимает его усилия и ценит их, и тогда совершается эта мистическая встреча - контакт между человеком и Богом. Мистическое начало в образе Святого Франциска присутствует: приоткрытый рот, заведенные к небу глаза и полная отрешенность от всего окружающего. Вложенные в рукава руки - даже этим он не соприкасаются с окружающим, а только лелеет свой внутренний мир и освобождает его от всего.

"**Мария Магдалина**" Педро де Мена показывает нам особую ситуацию в её духовной биографии. Господь являлся после своего погребения своим ученикам на Аппиевой дороге по пути в Эммаус, как и Святому Петру, когда тот, испуганный преследованием христиан, уходил из Рима. "*Quo vadis, Domine?*" - Куда идешь, Господи? Третье явление - явление Марии Магдалине, именно она была отмечена этим чудом, после чего удалилась в пустыню, где умерщвляла плоть. Известны образы и Марии - красавицы, и Марии - иссушенной аскезой старухи, например, по поздним произведениям Донателло. Такая же Мария, удалившаяся в пустыню, с распущенными волосами, поклоняющаяся распятому, целиком душевно отдающаяся мыслям, изображена на скульптуре Педро де Мена.

Фазы развития испанской живописи конца XVI и первой половины XVII века

В испанском искусстве ощутим общий тон, в котором очень велико влияние церкви, но в скульптуре это проявилось больше, чем в живописи. Испанскую живопись мы будем рассматривать не тотально, не вообще всю живопись XVII века, а именно ту последовательность в произведениях мастеров данного периода, которая **связана с внестелевой линией, с интерпретацией караваджистских тенденций, с**

караваджизмом и в более буквальном, и в общем, более широком плане. К подобному рассмотрению есть существенные основания и важно начать его с творчества **Алонсо Кано**, который известен по своим скульптурным произведениям. Работа мастера "**Мертвый Христос с ангелом**" - это традиционная католическая композиция, которую можно увидеть и в XV веке, такие сюжеты, например, писал в Италии Джованни Беллини. Живопись Алонсо Кано, несмотря на трагический и традиционный сюжет, не резко готизированная, а только по духу связана со средневековыми мотивами такого рода сюжетов. Зритель видит пейзаж, здесь уже нет условного фона, заходит солнце - это поздний вечер. На переднем плане находится медный сосуд, поскольку речь идет о приготовлении к погребению Господа. Отметим стекающие мягкие очертания его фигуры и очень мягкую трактовку тела. Ангел находится в прозрачной полутени. В своем произведении автор, скорее всего, опирается не столько на наследие итальянских мастеров Высокого Возрождения, сколько на работы академистов. Мы знакомимся с работой Алонсо Кано для того, чтобы оттенить его искусством ту линию, которая для нас будет особенно интересной.

Караваджизм (как следование наследию Караваджо) - это **вторая фаза развития испанской живописи**, к первой фазе относится художник **Франсиско Рибальдо**. На его картине "**Пригвождение к кресту**" можно увидеть копошащихся вокруг креста палачей, изображенных мастером в разных ракурсах, Христа, который ещё не прикреплен ни к вертикальной, ни к горизонтальным доскам креста. Действие происходит в тот период, когда тьма накрывает Голгофу, вдали видны женские фигуры. В характере самого письма есть одновременно и отзвуки караваджисткой светотени, и облагороженных тонов, которые свидетельствуют о влиянии академизма каррачевского типа. Картина датируется 1582 годом и находится в Эрмитаже. Явно, что мастер был знаком с итальянским искусством и в какой-то мере ориентировался на него. Перспектива поднимается вверх, а не уходит в глубину - это начальные шаги испанского искусства того времени. Другая картина Рибальдо - это изображение Святого Бруно, очень любимого испанцами святого.

Караваджисткую фазу датируют 1610 - 1620 годами - это общая датировка, касающаяся караваджизма не только испанского, но и мирового: и французского, и голландского, и фламандского. Испанцы тоже оказались затронуты этой линией, очень большой популярностью пользовался **Франсиско Эррера Старший** (~1580/1590 - 1656), Лопе де Вега писал, что Франсиско Эррера - "солнце Севильи". Картина "**Слепой релейщик**" (релейка - это музыкальный инструмент, который на картине держит слепец) находится в Вене, в Kunsthistorisches Museum. Она представляет собой очень характерный пример караваджисткого жанра - жанра народного, бытового. По форме это, как правило, погрудные изображения, достаточно близкие к переднему плану (как у Караваджо в картинах "**Игра в карты с шулером**" и "**Гадалка**"). В произведении присутствует сдержанный колорит, который очень характерен для Эррера и испанского караваджизма: охристые тона - коричневые, золотистые - с некоторыми акцентами белого, и вдруг - удар красного, который замечательно

сочетается с общей коричнево-золотистой гаммой. На картине изображены слепой музыкант и юноша, который служит его поводырем, у него в руках посох. Персонажи - полунищие странники - это образ концентрированного выражения, как говорил **Фернан Бродель - "мизерии народной жизни"**, всеобщего разорения, когда люди, лишённые того, что можно назвать образом жизни, странствуют по Земле и живут подаянием. В их фигурах, в этом крупном плане присутствуют и достоинство, и сдержанность, и серьёзность отношения автора к этой теме. Он позволяет себе даже живописно рассуждать на тему возраста, соотношения зрелого облика и юного. Здесь ощущается и особенность национального типажа, и национальных реалий того времени. Очевидно, что у испанцев присутствует караваджистский характер отношения к народной жизни и реальности, он свой, исконный, а не заимствованный. Уже само наличие в живописи таких образов говорит о том, что это действительно прямое соприкосновение с окружающей реальностью. Для Пикаро - этого несчастного, который оказался счастливым среди нищих в Риме, у автора в маньеристском романе всегда есть ощущение сознания того, что главный персонаж (который и интересен, и характерен) обладает неким элементом человеческого ничтожества, опустошением и разрушением достоинства. На картине Эррера этого нет - это ситуация формирования нового идеала. Сошлёмся на **"Короля Лира" Шекспира**, когда полубезумный Лир в степи (вместе с безумным Эдгаром и с шутком) осознает наконец какую-то основу окружающей жизни и свои заблуждения, то прозревает. Именно тогда, будучи уже слепым, он обретает истинное зрение, позволяющее ему видеть новое соотношение вещей - что не короли, вельможи и придворные - суть жизни, а бездомные, нагие горемыки. **Это формирование нового идеала, под знаком которого искусство входит в XVII век - это яркая, резкая демократизация, отказ от мифологизации образов и обращение к реальности.** Когда мы смотрим на людей на картине Эррера, то крупный масштаб, близкое соприкосновение со зрителями - это ни в коей мере не может быть знаком небрежения или унижения. Если вспомнить, как Карраччи начинал изображение крестьянина в "Бобовой похлебке" и других своих работах, то обнаружится, что там нет гротеска, нет иронии, нет никакого стремления как-то оправдать свое отношение. Всё это делалось мастером очень спокойно, серьёзно и очень естественно, а изображенные люди - те, которые интересуют художника в первую очередь.

Ещё одно интересное явление в испанской живописи XVII века - это попытка реализовать нереализованное ранее, то есть осуществить **некоторые решения, близкие к итальянскому Раннему и Высокому Возрождению.**

Картина **Жан Батисто дель Майно (1568 - 1649) "Поклонение пастухов"** находится в Эрмитаже. На ней присутствует собрание таких живописных элементов, которые отводят нас от Эррера, идущего вслед за Караваджо, к более ранним временам. На картине изображены новорожденный Христос и прекрасная Богоматерь с необыкновенно сияющим алым цветом - это не XVII, а XVI век с широкими линиями, очерчивающими силуэт Богоматери и её плащ. Зритель видит вола и осла - это та

ситуация, которая канонична для Рождества. Рядом сидит Святой Иосиф, по всей вероятности, в работе Майно присутствуют донаторы, справа - пастухи, один из них расположен у ног Богоматери, остальные заглядываются на новорожденного. Наверху картины - радость и ликование на небесах, а в нижнем правом углу - натюрмортные детали, корзины с приношениями пастухов, в центре - кусочек пейзажа. На картине вместе собираются элементы изобразительного языка, относящегося ещё к самому началу XVI века, ещё к итальянской живописи эпохи Возрождения. Это ситуация, которая бывает в культуре и искусстве, когда какая-то пропущенная фаза вдруг всплывает и оказывается очень существенной для общего развития той или иной национальной школы, миновавшей некую фазу в силу реальных обстоятельств.

Перейдем к одному из мастеров, которые являются "краеугольными" фигурами для живописи Испании XVII века - это **Хосе де Рибера** (1591 - 1652). Это исконный испанец, очень связанный с традицией во всем: в выборе типажа, манере живописи и т.д. Важный момент его биографии - с 1616 года Рибера оказывается в Неаполе, на юге Италии в это время находится испанское Вице-королевство, поэтому художник находится в Испании, но в действительности он живет в Италии. И это важно и для его художественного развития, и для судеб караваджизма, потому что вдруг оказывается, что во втором десятилетии XVII века центром европейского караваджизма является Неаполь, более конкретно - мастерская Рибера в этом городе. Он действительно ярко выраженный караваджист, который исповедует это течение искусства до конца жизни. Рибера работал не только как живописец, но и как гравёр, мастер приобрел европейскую славу в обоих качествах.

Рибера имеет отношение к ещё одной интересной проблеме, основная тема его искусства - это изображения святых и религиозных композиций, значительную часть этих произведений составляют **"монографии"**, посвященные именно священным персонажам разного характера. На картине **"Иероним слышит звук небесной трубы"**, которая датируется 1626 годом и находится в Эрмитаже, изображен Святой Иероним - отец церкви, который в определенный период своей жизни удалился в пустыню и там занимался умерщвлением плоти, очищением духа и переводом Библии на латынь. На картине изображена ситуация, когда он, уже будучи аскетом, очистившим свой дух и плоть, слышит глас небесной трубы, который помогает ему прийти в состояние прозрения и вдохновения для его великого труда. На картине присутствует череп, он представляет собой знак преходящести всего земного, которое нужно преодолеть в себе, чтобы прийти в состояние духовной чуткости и услышать глас небес. С чисто художественной точки зрения здесь присутствует явное ощущение натурального подхода. Рибера так и работал: художник находил подходящую натуру и довольно естественно, без какого-либо насилия над ней - аранжировал с точки зрения сюжетных потребностей. По существу, перед нами - **исторический портрет**, который очень распространен в XVII веке - это художественная форма, которая связана с особыми отношениями между натурой и художественным образом. Если акцент поставлен на судьбу персонажа, на перипетии его биографии, то это - исторический

портрет, а если на изображение личности, то это **в первую очередь - портрет**, а история уже во вторую. Для Рибера всегда была важнее связь с натурой, его работы - это именно портрет, а портретность возникает от того, что присутствует убедительная для зрителя характеристика личности в её интимных чертах: духовных, физиогномических, физических и даже физиологических. Важнейший момент в творчестве Рибера - это отыскание подходящей природы, которая своей жизненностью и особенностью своей конкретной реальности создает эту портретность образа. Мизансцену, сюжетные повороты и т.д. диктует история того персонажа, о котором идет речь.

Власть природы над образом у Рибера очень характерна для изображений святых аскетов. На картине из Эрмитажа **"Святой Онуфрий"**, датированной 1637 годом, изображен Онуфрий, который был царевичем, об этом говорит корона рядом с черепом (все земное: суета-сует). Святой удалился в пустыню и там превратился в иссушенного старца-аскета, целиком посвятившего себя молитве. Для создаваемого образа Рибера каждый раз вчитывался в его историю, в его персональные и важные черты, мастер подбирал не только природу, но и колористическое решение. Здесь пепельно-серый, чуть призрачный тон изображения, вероятно, был продиктован именно личностью святого. Тень образует фон для него, справа - слабый просвет, который создает некое разнообразие в этом изображении.

Очень редкий пример, когда для святых Рибера использует светлый фон и передает святого не в состоянии молитвенного экстаза, а в самый драматический момент его жизни - это картина 1630 года из музея в Будапеште, которая называется **"Мученичество Святого Варфоломея"**. Это большая картина, которая дает представление о зрелище публичной казни святых, исповедующих христианскую веру, которая происходит в языческие времена. На ней можно увидеть несколько зрителей, столпившихся около возвышения, на котором происходят казни. На переднем плане - самое средоточие этого драматического момента, когда Варфоломея привязывают к дыбе, дальше будет производиться страшнейшая и мучительная казнь. Над ним сияет голубое небо, где со светло-голубым тоном соотносится белый тон облаков. Зритель видит большое красное пятно одеяния одного из палачей - это тоже, выбранная Риберой очень характерная натура. Изображение мученика на дыбе - одно из самых сильных, впечатляющих и очень рискованных для живописи, но оно воспринимается весьма серьезно и по-своему патетично. Такое событие было распространённым в те времена, поскольку с еретиками боролись и новая протестантская религия, и традиционное римское католичество. Стоит заметить, что все разговоры об охоте на ведьм и о кострах, на которых сжигали еретиков, когда-то ошибочно связывали со Средневековьем. Ничего подобного, самая тяжелая и драматичная эпоха по этой части - это XVI век. В это время еретиком было стать очень просто, даже тогда, когда человек и не подозревал о том, что он - еретик. Люди обзывали ведьмами и еретиками и тащили на судилище своих соседей, что было чередой или обстановкой тотального террора, который приобрел очень широкие масштабы. Этим способом расправлялись и с

большим количеством нищих, от которых действительно некуда было деваться. В это время издавались специальные папские буллы, посвященные тому, как бороться с нищими, которые устраивали в больших римских церквях потасовки, шумели и мешали мессам. Есть документы, которые описывают, как связанных по двое нищих изгоняют из города, при этом изгоняемые кричали оставшимся горожанам: "Вы не терпите нас в виде нищих, но будете терпеть в виде бандитов". Действительно, **XVII век - это время восстания сельской округи Рима против города**, в этих восстаниях принимали участие не только разорившиеся или разоренные крестьяне, но и бароны, тоже испытывающие гнет и давление со стороны нового жизненного уклада. Бароны возглавляли эти движения, сжигали посевы вокруг города, мстили своим врагам и т.д. Реакции властей на такого рода явления были резкими. Из биографий многих художников второй половины XVI века известно, что почти каждое утро на мосту, ведущему к Замку Святого ангела, выставляли головы казненных бандитов. Так что казнь - это дежурное зрелище для людей этого времени, такой сюжет являлся отражением реальной действительности.

Картина мастера "**Рождество и поклонение пастухов**" изображает событие не ночное, как часто бывает в подобных композициях, а дневное и с голубым небом. В ней можно увидеть очень красивое, как и в предыдущей композиции, соотношение теплых тонов, связанных с землей, пейзажем, с одеждами пастухов, сделанных из овечьих шкур, и небесного света, облаков и т.д. На картине изображена испанская черноволосая Богоматерь и лежащий у неё на коленях обнаженный новорожденный, а рядом с ними ягненок, которого принесли в дар пастухи. Ситуация, реализованная метафорой поэтической рифмы между ними, уловлена Риберай очень тонко и гармонично.

Живопись, где Рибера соприкасается с античным сюжетом, показана на картине "**Вакх**", где бог виноделия изображен в виде пьяницы с раздутым животом, который пьет в окружении своих спутников - сатиров с узкими ушами. Это очень караваджисткая работа, в смысле резкого противопоставления освещенных фигур и темного, глуховато-коричневого и золотистого фона. **Античная и мифологическая подоснова в испанской живописи не является слишком востребованной и актуальной.** Испанцы относятся к Античности достаточно сдержанно и не ощущают её как свое национальное наследие, в отличие от итальянцев, для которых это были их собственные древние, "наши древние" (*maiores nostri*), как писал **Леон Баттиста Альберти**. Национальная традиция иберов и других кельтских племен, которые жили на Пиренейском полуострове, была совсем другой - не античной, поэтому с античными мотивами в живописи мы встречаемся не так часто. Рибера был замечательным гравером, гравюры у мастера получаются лучше, более гибко и менее натуралистично. У него есть гравюры, также посвященные теме "Вакха", и они сделаны значительно более артистично.

Тема философии и нового гуманизма в изобразительном искусстве Испании

Ещё одна серия работ художника - это **нищенствующие философы**, что тоже является особенностью развития испанского изобразительного искусства XVII века, которая относится к теме исторического портрета. Как и в изображениях канонизированных святых, так и в образах философов каждый из персонажей предполагает выбор натуры (более или менее удачный), затем с помощью определенных атрибутов мастером производится аранжировка этой натуры в соответствии с задуманным образом. Одна из самых известных работ Риберы, органично соотносящаяся с его мировоззрением - это **"Диоген с фонарем"** 1637 года, картина находится в Дрездене. В ней можно отметить золотисто-коричневый караваджистский фон и совершенно исключительную натуру, найденную художником на улице. Это удивительный бродяга в коричневом одеянии (плаще нищего) с великолепной головой и высоким лбом мыслителя с раскрыльем бровей, в котором столько внутренней силы и энергии, и с очень пронизательным, умным взглядом. Диоген держит в руках фонарь - это уже от художника. Это тот самый Диоген, который при свете дня ходит с фонарем в руках по улицам города. Когда его спрашивают, что он делает с фонарем днем на улице, то он отвечает: **"Ищу человека!"**. Действительно, в той системе жизни, в которую погружены и Рибера, и его современники, как известно из плутовского испанского романа - это как раз то состояние хаоса и обесценивание личности, разорение устойчивого быта многих тысяч людей. Часто это бесцельное броуновское движение, разыскать среди которого, среди этой стихии анархии настоящего человека, который способен сам строить свою судьбу, владеть ей, уметь укорениться в этом безумном мире - было очень трудной задачей. Поиски Диогена исполнены большого напряжения, а его вопрошающий взгляд, направленный на зрителя и в окружающий мир - это большая удача художника.

Ещё один персонаж из серии нищенствующих философов - это **"Смеющийся Демокрит"** 1630 года, картина находится в Прадо. Гераклита называли "плачущим философом", потому что он говорил о том, что все проходит и разрушается, что ничего нельзя удержать, а Демокрита называли "смеющимся философом", так как он был сторонником того, что в окружающей жизни есть устойчивые ценности, есть сама жизнь, есть мир, который исполнен разумности. Художником была найдена соответствующая модель, на картине Демокрит улыбается, и в этом нет совершенно ничего гротескного, ничего иронического, всё написано с достаточной серьезностью и пиететом к философу. На картине модно увидеть атрибуты его деятельности: страницу, на которой он пишет, изображения бумаги, рукописей, книг. В изображении опять присутствует сдержанный коричнево-золотистый фон с оттенками красного.

Тема философов - это тема, которая будет достаточно существенной и важной не только для Риберы, но и для других мастеров XVII века, что также связано с тем, что это время - совершенно особая эпоха. Это период, когда **наука рождается** как настоящая наука **со своими необходимыми атрибутами - законом и экспериментом**. Все то, что было до XVII века - это донаучное знание, научные интуиции. Наука как

система, предполагающая воспроизводимость тех закономерностей, которые наблюдаются в окружающем мире, датируется XVII веком. Но на истину претендует не только наука, переживающая развитие и подъем, но и религия, которая переживает тяжелейший кризис и теперь находится уже в двуедином выражении: протестантском и католическом. От этого напряжения, возникшего между ними, рождается третья сила, которая называется "философский взрыв". Сложившаяся ситуация вызывает к жизни философию как самостоятельную систему взглядов, которая пытается найти некое согласование между обеими позициями, но в то же время заявляет и свою собственную, самостоятельную способность отстаивать ту или иную истину.

"Философский взрыв" XVII века - это крупнейшие философы в истории европейской культуры - **Фрэнсис Бэкон, Спиноза, Декарт**, ближе к концу столетия - **Локк** и другие. Это крупнейшее напряжение философской мысли, которое имеет повторение по степени интенсивности уже только на рубеже XVIII - XIX веков, когда рождается немецкий идеализм. Фигура философа в это время действительно популярна, но изображения живущих философов в Испании в XVII веке вряд ли вероятны, правда, в испанской живописи можно увидеть философа как образ мыслителя, который ставит перед собой важнейшие задачи бытия.

Работа Рибера необыкновенной красоты изображает **Архимеда**. Обратим внимание, как изыскано соотносится здесь темно-зеленые и светло-зеленые с желтоватым оттенком цвета, затем серовато-серебристый тон и ярко белый, который, как правило, у художника всегда связан с темой рукописей, листа бумаги, на который лежаться строчки. В композиции присутствует натюрморт, состоящий из книг, когда видишь, как Рибера пишет эти книги - в виде прямоугольных, кубообразных объемов, то понимаешь, что европейская книга - это книга-кодекс, а не рукопись и не свиток. Колористическая тонкость и одновременно контрастность основных тонов связывает эту картину и с караваджизмом (темный фон и яркие цветовые оттенки), в то же время в ней есть испанская формальная чистота (белые, зеленые, объемные конфигурации) - это формальная строгость, которая обнажена, она не закрыта иллюзией правдоподобия, она её преодолевает, поэтому форма сама по себе звучит как нечто самоценное.

Известная композиция мастера называется **"Святая Инесса и ангел, укрывающий её покрывалом"** или **"Святая Агнесса"**, что тоже самое, потому что это имя имеет разное прочтение в испанском и итальянском языках (исп. La Santa Agnes). Картина датируется 1641 годом и находится в Дрездене. Святая Инесса происходила из благородной и состоятельной семьи, она стала тайной христианкой, а когда это обнаружилось, то в качестве казни она была выставлена обнаженной на поругание перед толпой. Женщина обратилась с молитвой к Господу, и ангел с небес принес Агенссе драпирующее её полотнище, к тому же у нее чудесным образом мгновенно отрасли до земли пушистые волосы, которые скрыли всю её наготу. Считается, что моделью для Рибера послужила его младшая дочь, может быть поэтому, а может просто в связи с естественной эволюцией его видения в картине

больше формальной гибкости, тонкости и элегантности. Даже в самой живописи, в изображении этой тонкой, светоносной, очень сдержанной среды, в прекрасном лице юной мученицы, в переливах света на полотнище. Иногда исследователи говорят, что здесь Рибера отходит от караваджисткой линии и испытывает влияние со стороны Карраччи и академизма, возможно, не стоит делать такие далекие выводы.

Двумя годами позже Рибера создает свое выдающееся произведение "**Хромоножка**". Оно датируется 1643 годом и находится в Лувре, картина очень хорошей сохранности. В этой работе мастера бросается в глаза чисто живописное соотношение плотного и коричнево-черного ядра, спроецированного на замечательно воздушную среду голубого неба, легких облаков и достаточно узкой полосы коричневой почвы земли. Это композиция парадного портрета, потому что даже точка зрения - немного снизу-вверх, она позволяет персонажу возвышаться над зрителем и проецируется на небо. Персонаж преподносится художником именно таким образом, но он - нищий-хромоножка, который опирается на костылик (на картине хромоножка закинул его на плечо). У него изуродована нога, но мало того, по всей видимости, он ещё и немой, потому что в руке у него находится листочек, на котором, вероятно, написана просьба, чтобы Хромоножке помогли и подали милостыню. Даже тона его одеяния - черный и темно-коричневый. Мы уже научены Эррерой и Рибера, что оттенки охры: коричневые, золотистые, темные, цвета земли, цвета реальности, цвета жизни - это не химеры, не абстракции, не небесные видения - это сама жизнь. Важно отметить, что художник опять демонстрирует безупречный выбор модели, персонаж его произведения ковыляет по этому миру как странник, где-то в глубине композиции горы, Хромоножка идет из одного пункта жизни людей в другой. Герой Караваджо находится в некоем периоде состояния перехода - он словно хозяин этого мира, где кроме него никого нет, он идет один, и этот процесс проецируется на огромное небо. Это, конечно, способ утверждения, способ преподнесения модели как действительно чего-то очень значительного. Ни чиновного, ни королевского, ни мифологического, а реально жизненного, а к тому же ещё ущербного. Казалось бы, какая должна быть позиция зрителя? Жалости, сочувствия - ничего этого нет, на картине мастера есть героизация этого выброшенного из жизни, наказанного природой, изуродованного существа, которое преподносится как "образ" человека. И на самом деле так и есть - это **образ человека, как его мыслили художники XVII века: шекспировские бездомные, нагие горемыки, которые утверждены в качестве идеала.** Идеала, который является прекрасным физически, а идеала нравственного. Интересно, что Хромоножка должен бы обращаться к зрителю с просительными эмоциями, со стремлением вызвать жалость, но ничего подобного здесь не видно, наоборот - он улыбается. Его улыбка - это потрясающая находка Караваджо. Люди пережили интеллектуальное и душевное соприкосновение с улыбкой Моны Лизы и поняли, как она может быть многозначна, как может быть мировоззренчески наполнена - здесь то же самое. Способность преодолеть свою ущербность, свою униженность, задвинутость в угол в мировом историческом процессе, способность выйти и победить, подняться и

вот так идти с поднятой головой и улыбкой по миру - это совершенно **новая поэтика, новый гуманизм**. Когда мы встречаем такие общие фразы в обзорах, касающихся общих характеристик эпохи, они звучат пусто, но на картине этот новый гуманизм (как говорил о нем Шекспир и как его утверждает Рибера) виден ясно.

Франсиско Сурбаран

Рибере отказывали в праве быть собственно испанским художником (и его современники, и наши), его все время укоряли, что он так долго жил в Италии. Самым испанским художником, исконным от нутра испанской культуры считался **Франсиско Сурбаран** (1598 - 1664). Художник тоже был связан с Севильей, с Эстремадурой, то есть с югом страны, но свой расцвет он пережил в столице, то есть в Мадриде (в 1630 - 1640 годы). Там Сурбаран работал для загородного дворца короля в местечке, название которого переводится как "прекрасное уединение". До этого мастер зарекомендовал себя как орденский живописец, так как писал для монашеских орденов. Стандартное состояние туриста в испанском монастыре – это путешествие по длинному монастырскому коридору, по одной стороне которого находятся кельи, а по другой - он весь завешен изображениями монахов в длинных одеяниях, рясах (либо белых, либо темных), большая часть из них - это работы кисти Сурбарана. Он работал для францисканцев, в частности, для них был выполнен цикл работ "**История жизнеописания Святого Бонавентуры**", датированный 1629 годом. "**Моление Святого Бонавентуры**" - картина из этого цикла, где святой молится, беседует с ангелами, высшими силами, действие происходит во время конклава в Риме, где собрались кардиналы и проходят выборы Папы. Перед ним на серебряном блюде на красной скатерти вся в свете стоит замечательно написанная папская тиара, Бонавентура в серо-коричневой обычной францисканской рясе, он коленопреклоненно и горячо молится за кандидатуру Папы. Это большая картина, она находится в Дрездене. Когда Дрезденская галерея в 1955 году была выставлена в Музее изобразительных искусств им. Пушкина, эта работа была там представлена и произвела большое впечатление. Отметим красные тона скатерти, на которых сияет тиара, которая воспринимается как объект, связанный с идеей власти, власти не только светской, а преимущественно духовной, которая осеняется высшими силами. Страстная мольба Бонавентуры летит с нижнего яруса картины через затененную зону наверх, где плавают золотистые тона эмпирея и звучит речь ангела, который указывает, кто будет избранник.

"**Похороны Святого Бонавентуры**" – это картина начала 30-х годов с очень интересной композицией, на которой несколько сверху и наискось протянуты носилки, покрытые парчовой тканью, драгоценным покрывом. На носилках лежит Святой Бонавентура в белых одеждах, в архиепископской митре и с кардинальской шляпой в ногах. На полотне изображен групповой портрет монахов ордена, среди них можно увидеть Папу, Епископа и большое собрание отдельных портретных индивидуальностей в разных позах, находящихся в размышлениях и в общении между

собой. В правом нижнем углу картины фигура молящегося члена ордена в преклонении. Портретные мотивы в творчестве Сурбарана очень характерны и важны, особенно существенна его немного жестковатая живописная манера. Она характерна для испанского ощущения предметности всего окружающего, их обязательной осязаемости, которая немного утрирована: как будто предметы, складки и даже фигуры людей, их лица, руки наделены особым качеством предметной достоверности.

Картина, которая называется "**Чудо Святого Гуго Гренобльского**", датируется около 1633 - 1635 года и находится в музее Севильи. Когда Институт истории искусств готовил очередное издание "Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века", то в томе по XVII веку был сделан специальный разворот, посвященный этой картине. В книге это выглядит замечательно, потому что изображение оказывалось среди белых страниц и был виден изумительный белый цвет на картине (в одежде монахов, скатерти, покрывающей стол, за которым они сидят, в пелерине Святого Гуго). Отметим чуть-чуть заметный лиловатый оттенок цвета его рясы и оранжевые одежды служки на переднем плане. В чем заключалось чудо Святого Гуго? Дело в том, что он без предупреждения явился в монастырь и обнаружил, что в постный день монахи едят мясо. Священнослужители сидят в трапезной за столом, но все мясо по мановению Святого превратилось в камень. Монахи растеряны, как и служка, который пытается что-то объяснить Святому Гуго. Служка выглядит неким маленьким иероглифом на фоне белизны, но оказывается, что вся эта белизна не сопрягается с чистотой духовной, которую зритель ожидает, так как здесь присутствует мирское начало, прикрываемое монахами. Картина поражает тем, что в ней присутствует значительное количество белого цвета и его деликатное соотношение с очень утонченными цветовыми акцентами (теплыми и фиолетовыми), не каждый сюрреализм в начале XX века мог бы изобразить подобное. Вероятно, что такого смелого решения, выраженного в соотношении абсолютности цветового решения, где белый цвет присутствует как живописное первоначало, а все остальное к нему прилагается, не бывает даже у Магритта.

Лекция 3. Искусство Нового времени в Испании: значимые мастера и натюрморт

Франсиско Сурбаран - исконный испанский художник

Испанские исследователи считают самым исконным испанским художником **Франсиско Сурбарана**. Рибера не устраивал их тем, что достаточно долго жил в Италии (с 1616 года в Неаполе). Сурбаран происходил из Эстремадуры, из Севильи, художник пережил свой расцвет в 1630 - 1640 годы. Несмотря на то, что мастер был очень связан с теми землями, откуда он происходил, он оказался в Мадриде и стал придворным художником.

XVI век историки искусства рассматривают как время, когда художественный процесс начал концентрироваться в столицах. У **Джулио Карло Аргана** в его "**Истории искусства Италии**" написано, что XVI век - это Европа столиц. В этот исторический период земли национальных государств концентрировались, что вылилось в объединяющий центр, сосредоточие творческих сил. Такими столицами стали: Париж во Франции, сначала Толедо, затем Мадрид в Испании, Италия продолжала оставаться страной раздробленной, но во второй половине XVI века особую роль приобрел Рим.

Связанный с местной традицией Сурбаран вышел в придворные художники, мастер работал и для религиозных орденов, например, для францисканцев им был написан цикл "**Святой Бонавентура**". Его шедевр "**Чудо Святого Гуго Гренобльского**" датируется около 1633 - 1635 года. Чудо состояло в том, что Гуго посетил монастырь, где в постный день, как выяснилось, монахи ели мясо. Сурбараном изображен момент, когда Святой входит в трапезную, композиционно художником выбран угол, поскольку стол в трапезной обычно стоит "покоем" (в виде буквы "п"). Сурбаран выбирает встречу двух сторон буквы "п", показывая монахов в белых одеяниях с белыми капюшонами, сидящих за столом, на котором находится скромный натюрморт - фаянсовые миски с едой, мясо и кувшины с вином. Святой Гуго - это престарелый человек, опирающийся на посох, перед которым стоит растерянный служака, не ожидающий инспекционного посещения со стороны Святого и, вероятно, что-то лепечет в оправдание того, что происходит. То, что он выполняет роль объясняющего, очень хорошо показано в его позе, в суетящихся движениях, в руках и неуверенно поставленных ногах, а также в склоненной в сторону голове. Гуго и вся его фигура образуют своеобразный цветовой иероглиф золотистого цвета среди господства белого. Золотистая окраска стен - бледная, доминирует абсолютно белый цвет, что совершенно неожиданно, для XVII века - это почти уникальное решение, так как оперировать белым цветом в порядке вещей для живописи более позднего времени. Этот белый цвет - знак чистоты, которую должно соблюдать монашество, и той безгрешности, которая должна здесь царствовать, но всё это нарушается монахами. Оттенки, которые дополняют и оттеняют сияние и светоносность белого (и белой рысы

самого Святого Гуго, и одежды монахов), - это золотистые одежды служки, теплый тон стен и красок на картине над головами монахов (там, вероятно, изображен отдых на пути в Египет, потому что зритель видит Богородицу с младенцем и сидящего справа Святого Иосифа), очень тонкие, серовато-лиловые и сиреневатые оттенки одеяния Святого. Такая живописная смелость заставляет думать о том, что Сурбаран, при всей своей почвенности, связи с местной и ещё ремесленной традицией, был художником смелым, чутким и очень мастеровитым.

Когда мастер оказался в придворной среде, то его заказы тоже стали придворными. Сурбаран работал для оформления загородной резиденции испанского короля, которая находилась недалеко от Мадрида и называлась "Приятное уединение". Для её оформления использовались картины на разные сюжеты, в том числе и на религиозные. Изображения придворных дам в образе святых, которые Сурбаран выполнял в этот период, были целой серией, очень декоративной и яркой, вероятно, она была создана мастером именно для оформления резиденции короля. На картине "**Святая Касильда**" в живописных, достаточно разнообразных и ярких тонах изображена крупная женская фигура на нейтральном фоне. Зритель видит роскошный парчовый плащ Святой золотистого тона, оттененный холодными серо-голубыми тонами и красным рукавом. Касильда держит в руках цветы, совершенно очевидно, что она написана с реальной натурной модели. Вопрос о роли натуры в художественном мышлении испанских мастеров рассматривался в случае с художником **Хосе де Рибера**, для которого изображение каждого святого по существу было **историческим портретом**. Для картины мастером выбиралась конкретная натура, которой в качестве аранжировки добавлялись некоторые реалии, связанные с жизнью того или иного святого. Сурбаран в качестве модели выбирал не нищих, не бродяг и не странствующих философов, а прекрасных дам. В этом он вполне преуспел - его моделям свойственны и благородство, и осанка. У мастера получились образы в целом репрезентативного характера и декоративно яркие, в них было торжество красоты и даже светского блеска. Впрочем, он умно подбирал для каждого образа реальную модель и сумел изобразить святых с оттенками портретной убедительности. Картина "Святая Касильда" находится в Прадо.

На картине "**Святая Маргарита**" изображена в костюме, который Сурбаран придумал по-своему, он выполнен с особенностями испанской моды, Маргарита держит на поводу дракона, который является её знаком. Эта работа художника находится в собрании Тиссен-Борнемиса, которое раньше находилось в Швейцарии в городе Лугано, но потом барон Тиссен женился на испанке, и вся коллекция переехала в пригороды Мадрида. На картине можно увидеть яркие декоративные тона красного и белого, что выглядит достаточно эффектно. Маргарита очень симпатична, в ней есть девическое обаяние. И такт Сурбарана, и присущее ему художественное чутье здесь вполне проявляются.

Очень интересное произведение, которое принадлежит собранию Эрмитажа, называется **"Отрочество Богоматери"**. Это относительно поздняя работа Сурбарана, художник умер в 1664 году, картина датируется 1660 годом. В поздний период у мастера появляются темы, очень характерные именно для XVII века и относительно новые, если посмотреть общее собрание христианских сюжетов, особенно активно использовавшихся в живописи. Это **сюжеты, которые должны пробудить особенно интимные и живые чувства верующих, что связано с контрреформацией**, когда католическая церковь утратила довольно много своих приверженцев в связи с рождением новой религии - протестантизма. Церковь была вынуждена использовать какие-то новые средства для привлечения особенно широких народных кругов, то есть простых людей. Как формулировали это создатели нового типа живописи, нового искусства *arte sacro* - это должны были быть те люди, которых можно было назвать народ/*popolo*. **Свойством этого искусства должно было быть *popolaritato*, то есть народность**. В работе Сурбарана ограниченные стороны *arte sacro* не выступают на первый план, здесь все деликатнее и органичнее. Отметим совершенно замечательный выбор модели художником.

Церковь ищет новые пути к воображению верующих и использует для этого изображения детства: детство Христа, Богоматери и пр., так как было необходимо затронуть самые глубокие струны фантазии и внутреннего мира верующих. Маленькая Мария - ещё совсем девочка, она изображена художником в возрасте до того момента, как родители посвятили её в Иерусалимский храм, то есть ей меньше шести лет. Она сидит со сложенными руками в позе поклонения, глаза Марии возведены к небесам, это значит, что уже в таком раннем возрасте она охвачена мыслями, обращенными к небу, к богу. Выбор модели безупречен: очень приятная, с замечательным лицом, очень одухотворенная, с прекрасными грезами. Богоматерь занимается рукоделием - это, конечно, апокриф. Все, что связано с детством Марии, с её родителями - это тексты не канонические, а апокрифы. Ещё будучи в родительском доме, занимаясь такими обыденными вещами, душой Богоматерь обращена к небу. Написано все очень мягко, хотя обычно в ранних работах Сурбарана есть некая живописная жесткость и предметная осязательность, здесь она смягчена. Живописная поверхность живая или, как сказали бы художники - плавкая, цвет словно обладает некой текучестью, мягкостью. Это видно и в изображении платья Богоматери, в котором общий его красно-розовый тон может вдруг дать почти палевые теплые переливы. Плащ и зеленая подушечка, контрастирующая с ярким белым, а также ткань, лежащая на ней, создают интересные контрасты, которые придают картине живописность.

Самое дорогое здесь - это искренность переживания ребенка, обращенного душой к небу и к Богу. Эти сюжеты закрепляются в творчестве Сурбарана, ещё одна его работа называется **"Рукоделие"**, но на самом деле это тоже посвящение отрочеству Богоматери. Почерк художника здесь немного иной - более архаизированный, вполне возможно, что сознательно. Достаточно посмотреть на то, как трактовано лицо

Богоматери - единым и даже несколько твердым объемом, напоминающим деревянную скульптуру. Складки её одежды обобщенно, материально трактованы, нет той мягкости и текучести, как это было в предыдущей картине. Но здесь разнообразно представлен материальный мир: кувшинчик рядом с Марией, корзиночка с рукоделием (где интересно разглядеть и её саму, и ткань, которая в ней лежит), другие натюрмортные детали и занавес, цветы на столе. Занавес придает всему изображению характер театральной сцены. Что такое занавес, в чем его смысл? Когда занавес закрыт - это ожидание, которым проникнуты зрители, а когда он открывается - это явление: чего-то не было, и вдруг оно явилось. Неслучайно в текстах драматических произведений присутствует слово "явление" (явление первое, явление второе), оно связано с появлением новых персонажей на сцене, потому что это каждый раз новая реальность. Здесь эти раздвинутые части занавеса, подкрепленные наверх, открывают зрелище, то есть на темном фоне создаётся некая сцена. Свет здесь довольно резкий, определенный, направленный на то, чтобы создать ощущение вещественной, предметной убедительности всего изображенного: и кувшинчика, и корзины, и цветов, и лепестков цветов, и т.д. Лежащие на стоящем углом табурете книги - в этом есть некоторые веяния тех новых живописных ориентаций, которые известны в связи с Караваджо.

Документальных сведений о связи Сурбарана с искусством Караваджо нет, но к этому времени (60-м годам XVII века) **Караваджо** уже очень хорошо знали в Испании. Более того, был такой эпизод, когда он жил в Неаполе в ожидании помилования и возможности вернуться в Рим. Когда это произошло, художник арендовал небольшое парусное судно, погрузил в него своё имущество и картины и отправился вдоль побережья Италии на север в Рим, но был задержан испанской стражей, которая боролась с контрабандистами и пиратами. Его приняли за другого, посадили в тюрьму и конфисковали всё имущество. Потом выяснилось, что арестовали его по ошибке, и мастера отпустили, но ничего не вернули (ни корабль, ни картины), потому что конфискация была проведена в пользу испанского Вице-короля. Исследователи уверены, что именно таким образом картины Караваджо попали в Испанию. Действительно, некоторые из них потом были обнаружены в испанских собраниях, например, изображение "**Юдифи с головой Олоферна**", которая находится в Прадо, и "**Большое распятие Святого Андрея**", и др. Такого рода факт мог оказать определенное воздействие на испанских мастеров. Был ещё один примечательный момент: последователь Караваджо художник **Карло Сарачени**, который был очень привязан к его новым открытиям, настолько ему поклонялся, что даже завел себе такого же черного пса. Сарачени работал в Испании довольно долго, вскоре после смерти Караваджо или незадолго до его кончины, в первом десятилетии XVII века. Вероятно, через него какие-то сведения, опыт, может быть, гравюры попали в страну. Появившийся "караваджизм" все-таки местный, но в нем есть некоторое сходство с ориентацией на натуру, немного оголенное её восприятие, жестковатая манера письма, которая была присуща в определенное время раннему Караваджо и т.д. Эти живописные особенности могут говорить не столько о влияниях, сколько о том, что

испанская почва, испанская среда и привязанность к пристальному изучению окружающего мира и природы, то есть натурная ориентация - **были исконной, собственно испанской**. Важно отметить возникновение этих культурных пересечений.

Ещё одна работа Сурбарана называется "**Мастерская в Назарете**", на ней изображен Христос в родительском доме, он ещё мальчик, справа - Богоматерь занимается рукоделием. Христос случайно уколол палец терниями, сложенными в венок - это символика провидения его трагического будущего. Кровь, выступившая на пальце Христа - это некий образ той крови христовой, жертвенной крови, которая затем послужит искуплением грехов человеческих. Здесь тоже есть своеобразная поэзия вещного: сосуд, выглаженный светом и рукой художника, отбрасывающий тени, кажущийся столь близким восприятию человека, стоящему перед картиной; цветы возле Богоматери; ткань её одежды; одеяние Христа; предметы на столе, тоже становящиеся в свете какими-то своеобразными, светотеневыми и пластическими знаками (юный Господь был погружен в изучение Писания); две белые голубки - это образ любви, который находится в средоточии христианского учения и связан с образом Сына Божьего, поскольку любовь распространяется и на образ Богоматери и на образ юного Христа. Сурбаран не заимствует темный фон у позднего Караваджо - это поздняя живописная ориентация, которая была собственно испанской, которую можно наблюдать и у Рибера. Очень может быть, что как раз в данном случае отправной точкой было не итальянское искусство, а фламандское, то есть Нидерланды, которые были в это время колонией Испании и имели богатейшую живописную традицию. В частности, такие величайшие произведения как работы **Рогира ван дер Вейдена** или портрет **Ван Эйка** - это темные фоны, на которых выделяются освещенные предметы, фигуры и лица, возможно, что на картине Сурбарана отражается именно нидерландское наследие., Нидерланды раньше начали оказывать воздействие на испанское искусство, особенно активно они влияли на Севилью, а Валенсия была больше связана с итальянским влиянием.

Натюрморт как естественный этап эволюции испанского искусства

Естественно ожидать, что такое чувство предметного, такое острое переживание реальности сделало Сурбарана мастером натюрморта. **Натюрморт** - это жанр новый, родоначальником его был Караваджо, но в Испании, вероятно, он родился как естественный этап эволюции собственно испанского искусства. Это чувство предмета, вещное начало, которые испанцы так прекрасно передавали, а возможно и влияние уже состоявшегося вида искусства (скорее всего не итальянское, а уже нидерландское, то есть голландское). **Как новый жанр натюрморт в XVII веке пользовался очень большой популярностью**, поставщиками картин этого жанра на художественный рынок того времени были голландцы. Жанр такого рода привлекал художников, во-первых, возможностью показать вновь открывшийся мир - мир реальности таким, каков он есть, во-вторых - пережить значимость и убедительность предметов, которые их окружают в реальной жизни. Поскольку символическое сознание в то время не совсем

ещё отошло в прошлое, то это отношение к вещам как чему-то сущностному и обладающему своим собственным содержанием являлось очень характерным для XVII века и для натюрморта именно этого периода. Вспомним позднее высказывание **И. Канта** о том, что вещь всегда существенна, сущностна и своей собственной реальностью несет в себе вложенное в нее содержание бытия. В этой связи исследователями обычно приводится высказывание, принадлежащее Спинозе о том, что **порядок вещей отражает порядок идей** - это очень важный ключ для анализа такого рода произведений.

Один из самых блестящих натюрмортов в мировом искусстве когда-то находился в Италии, в коллекции Контини Бонакossi, которая сейчас разрознена и распродана, затруднительно сказать, в каком собрании сейчас находится эта работа Сурбарана. Замечателен замысел художника: зритель видит стол - это такая караваджисткая формула изображения вещей на поверхности стола, выполняющего здесь роль своеобразной сцены, на которой расставлены три предмета, где центральный - плетеная корзина, наполненная апельсинами - это доминанта. **Борис Робертович Виппер** в своей книге, посвященной анализу рождения натюрморта и его природе, использует в своей методике принцип сценичности, присущей всякому натюрморту: **некая доминанта, некий диалог между вещами - в этом суть натюрморта**. У Сурбарана доминируют акценты неяркие, но они очень яркие пластически. Интерес к плетеной корзине свойственен и первому историческому натюрморту, принадлежащему кисти Караваджо, который тоже связан с этим мотивом. Соломины корзины, которые сгибаясь, переплетаясь и закругляясь образуют эту совершенно особую форму, ярким светом перебираются как струны, как определенные звуки, создавая очень наглядное, увлекающее глаз зрителя и развлекающее его предметное целое. Что касается апельсинов в этой корзинке, то они предстают как знак изобилия, потому что форма, где они должны были находиться, явно им тесна, они преодолевают её границы, полнятся и выходят из неё. Это ощущение избыточной полноты сосредоточено в каждом из этих предметов, в их округлости, в их особом цвете - оранжевом, золотистом, концентрирующем в себе солнце. Интересный момент: наверху апельсинов зритель видит листья, сорванные вместе с плодами (так обычно делают на юге), но там есть и цветы апельсина/*fleur d'orange* - это свадебные цветы. Во всех средиземноморских странах существует это чудо - на плодовых деревьях плоды соседствуют с цветами, деревья одновременно и цветут, и плодоносят. Присутствие цветов апельсина - это замечательная живописная деталь, помимо острого запаха - аромата, который исходит от плодов, это ощущение поддерживается тем, что цвет необычайно интенсивен, он словно внедряется во взгляд зрителя, тем более, что фон у картины темный, а падающий свет зажигает колористическое решение этих плодов, плюс аромат листьев и цветов - это своеобразный триумф этого мотива. Слева и справа находятся участники диалога или ещё два компонента, которые входят в зрительное и эмоциональное пространство натюрморта - это лимоны, лежащие на серебряной тарелке. Как живописно, интересно и тонко соединяются эти оранжевые апельсины и

бледно-желтый, где-то с зеленоватым оттенком цвет лимонов. Обратим внимание на детали натюрморта: плетеная корзинка держит вертикаль стола, а гладкая и отражающая свет серебряная тарелка - горизонталь. С правой стороны такая же серебряная тарелка, но с совсем другими предметами, в центре - фаянсовая кружка и лежащая роза, цветочные лепестки которой плотно спаяны в целое, она обладает ароматом и нежно-розовым оттенком, замечательно соотносящимся с серо-серебристым тоном серебра тарелок и белой кружкой. Зрителю предстоит переживать специфику материальной природы каждого из этих объектов - и гладкость серебра, и его ассоциативно ощущаемую звонкость, и матовость фаянсовой кружки, а рядом с её бело-серым - нежно-розовый оттенок цветка. Деликатность правой группы - кружки и цветка дает ещё один особый голос, сильное материальное звучание, при этом появляется ощущение хрупкости и тонкости, женственности. Но есть ещё одна особенность - каждая из групп отделена от другой межпредметным промежутком, и эта разделенность - диалог, который происходит между ними через пространственные паузы, заставляет пережить его как что-то особенное (как всякое затруднение), увидеть его, выстроить внутренне разговоры между предметами, оценить их богатство и разнообразие. Кроме всего прочего, эти межпространственные промежутки обособляют каждую группу изображенных предметов, заставляют воспринимать её как отдельный смысл и отдельную сущность - центральную и две боковые, каждую со своим особым модусом существования. Особенно интересно то, что эти пустоты подчеркивают их материальную концентрацию, у наблюдателя возникает непосредственное ощущение, что апельсины в корзинке - это такая насыщенность пластического начала, что если бы они дотронулись друг до друга, то раздался бы звук, подобный удару колокола, настолько мощно и сильно выражена каждая из этих групп предметов. С точки зрения предметного материального начала - это особого рода утверждение ценности каждого голоса, его специфики и своеобразия. Предметы прибывают в такой мизансцене, которая заставляет задуматься, в них есть что-то торжественное, ведь у каждой из групп присутствует самостоятельный монолог.

Борис Робертович Виппер пишет об особом отношении испанцев к пространству: "В принципе, **мышление испанцев исконно природное, существо их национального видения не пространственное**". Например, такое явление культуры, как испанский танец фламенко - это мужской сольный танец, в котором участвует один танцор с кастаньетами. Собственно, танец заключается в том, что он ногами вторит звуку кастаньет и издает практически те же самые звуки. Фактически танцор стоит на одном и том же месте, но пространство, которое он заполняет своими ударяющими движениями - величиной с носовой платок, то есть он не осваивает пространство сцены. Танцор фламенко совершает движения, вытянув руки с кастаньетами - это такое страстное напряжение, это мольба, вертикаль человеческого тела. Глядя на это, зритель понимает, что человек - это связь между земным и небесным, а сам танцор - это экстатический посыл человека, который в своем страстном стремлении духовно выходит из своих пределов, преодолевает их, но не осваивает окружающего

пространства. Энергия, заключенная в материи, которой является человеческое тело - поразительна. В парных испанских танцах почти всегда есть некий период, когда мужчина и женщина, находясь в танцевальном диалоге, не соприкасаются друг с другом. Этот момент, когда они и связаны, и обращены к друг другу, и в то же время прикосновения нет - самое острое и сильное в танце. Сейчас фламенко испытал влияние со стороны других танцевальных эстетик, при этом довольно часто встречается групповое исполнение его вариантов. Изначальные природные посылы испанского танца настолько наполнены страстью (страстью именно сдержанной), находящимся в отчуждении друг от друга, но стремящимся друг к другу партнеров, что танцы запрещались властями со стороны церкви, которые считали их провокацией, изображающими соблазн и нагнетанием страсти.

Этот момент присущ и испанскому натюрморту, в котором присутствует, не соприкасаясь ни с чем, каждый в себе, каждый со своим голосом, невероятно, предельно напряженный предмет. В то же время есть в их противостоянии друг другу и зрителю нечто торжественное и таинственное. Возникает ощущение, что **испанский натюрморт - это приношение на алтаре** - не диалог, не сцена, не собеседование, не домашние разговоры (как это будет в голландском натюрморте), а именно приношение. Подобного рода испанские натюрморты со временем стали очень популярными. Еще один натюрморт Сурбарана был представлен на выставке, посвященной "Воображаемому музею Андре Мальро". На нем можно увидеть такую же обособленность, каждый предмет имеет свой голос, формы предметов близкие, но разные: майоликовый кувшинчик, который словно поставил ручки в бок, у него горделивая поза, другой - более приземистый, пузатенький, он передает плотность материала, из которого сделан, а между ними - венецианская вазочка, тонкая, женственная и хрупкая, как аристократка между простолюдинами. Изображенные серебряные тарелки, любимые Сурбараном, отражают свет и придают всему зрелищу оттенок драгоценности и элегантности. Слева, на серебряной тарелке стоит ещё одна позолоченная вазочка. У композиции опять темный фон и резкий свет, а если приглядеться, то становится ясно, что это не бытовой свет, невозможно представить, что он излучается свечой или лампой. Это приходящий извне вселенский свет, источник его неизвестен, он находится за пределами картины - это в известной степени караваджисткий свет, который придает изображению сценичность, а с другой стороны - силу утверждения. Открытие, которое совершил Караваджо, заключается в том, что **предметы обладают собственным бытием** - они не просто какие-то материальные объекты, а действительно субстанциальны и существенны, что **некий порядок идей здесь возможен - это порядок, который говорит о разнообразии окружающего мира, о его внутренней определенной иерархии**. Здесь возникает проблема красоты и права на существование каждого отдельного объекта. Это серьезная живописная речь от лица художника, автора, это тоже разговор о жизни, об окружающем мире, и в каждом таком явлении, являющемся глазу зрителя, есть свой смысл. Свет не только зажигает специфику каждого предмета и его материальные особенности, его особую

красоту, но и существенно его утверждает. Кроме всего прочего - это **мышление фрагментом**: свет-луч, падающий на темный фон (великое изобретение Караваджо), дает понять, что это, конечно, жизнь, но не вся - это её кусок, фрагмент, то самое, что потом французы назвали *amog so de vie* - кусок жизни. Он **воспринят очень серьезно и торжественно, почти как ритуал - и в этом суть испанского натюрморта**. Далее нам предстоит знакомство с голландским и фламандским натюрмортом, и это будет совершенно другая сущность, другой разговор и другая художественная задача.

Испанец, но уже не Сурбаран с его торжественностью, суровостью и серьезностью - это художник **Антонио Переда** (1608 - 1678), работа художника 1652 года показывает, что он испытал влияние не столько голландского натюрморта, сколько фламандского, который характеризует избыточность большого количества самых разных вещей. Существуют парные картины Переда в Музее изобразительных искусств и в Эрмитаже, они очень близки друг другу. Но его натюрморт и не голландский, и не фламандский, обычно связанный с ощущением безмерности природы и соотносимый с элементами пейзажа. Зритель видит стол, покрытый красной бархатной скатертью, и шкафчик из черного дерева, украшенный слоновой костью с перламутром, разные сосуды: заполненные влагой и пустые, темного и светлого стекла, майоликовые. На картине присутствуют изделия из дерева, они тоже по-своему оттеняют друг друга. Есть предметы, лишённые структурной жесткости и четких контуров, которые здесь доминируют - это мягкие изделия из теста. Отметим изобилие и разнообразие материальных качеств предметов, связанных с влиянием, которое испанский натюрморт пережил со стороны крупнейших живописных школ второй половины и конца XVI века.

Хуан де Вальдес Леаль является автором натюрморта "**Конец земной славы**", который возможно назвать иначе, так как такого типа натюрморты в XVII веке было принято называть **Ванитас** (лат. *vanitas* - суета, тщеславие или суета сует). В подобном натюрморте находили выражение идеи и ценности, связанные с развитием стиля и идеологией барокко. Сначала мы проследим в каждой национальной школе ту линию, которая связана с открытием неидеальной реальности, с ориентацией на окружающий мир, которая связана с линией Караваджо. Заниматься испанским барокко мы не будем, но затронем его в такой форме, как натюрморт. В работе Леаля уже несколько иная эстетика и поэтика, художником показаны всевозможные символы человеческой деятельности, в особенности творческой - наука и искусство, включая и архитектуру, и живопись. Все это образует лишённую логики, строгости, структурности груды - нагромождение, над которым господствует смерть - это фигура скелета, держащего часы. Можно увидеть даже папскую тиару - "конец земной славы, значит славы всякой": и творческой, и полководческой/военной, и царской, и религиозной. И не только славы, но и власти. **Такого рода темы были очень популярны во всех национальных натюрмортных школах**, подобные натюрморты есть и у голландцев, и у французов, но в особенности их практиковали те страны, где была развита стилевая культура, связанная со стилем барокко (в особенности) или классицизмом.

Искусство натюрморта в Испании было неоднозначным, в нем присутствовали разные имена, в том числе **Фелипе Рамирес**, особенностью этого мастера было изображение различных предметов на темном фоне внутри ниши в очень ярком свете.

Веласкес как первый испанский художник общеевропейского масштаба

Натюрмортный подход к жизни, очень остро переживающий натуру и реальность, связан с великим подвигом **Караваджо**, впервые открывшем **неидеальную натуру, противостоящую идеализации**, характерной для академизма, и представляющую собой основу будущего развития изобразительного искусства, ту его **сердцевину, которая получила название "реализм"**. На этой линии появляется произведение, которое носит название **"Завтрак"**, картина находится в Эрмитаже, исследователи долго не могли понять, кто является её автором, но было ясно, что это испанский художник. Отметим силу жесткости подчерка мастера и необычайную многозначительность бытования обыденных предметов: хрустящего хлеба, стакана, наполненного вином, миски с едой, ножа, лежащего наискось на краю стола. Это сугубо караваджистские приемы, тем не менее совершенно ясно, что автор не итальянец. После долгих рассуждений исследователи пришли к выводу, что это, по всей вероятности, работа молодого Веласкеса. Рассмотрим, как эта ранняя работа вписывается в эстетику и поэтику раннего XVII века, периода начала 1610 - 1620 годов, когда были очень популярны караваджистские приемы, которые заимствовали мастера из разных стран. Художники собирались в Риме, где было землячество и голландских, и фламандских, и французских мастеров, очень сильной была испанская диаспора. Там они вовлеклись в течение **интернационального караваджизма**, который был отдельно итальянским и отдельно интернациональным. "Завтрак" явно связан с этим движением, во-первых, здесь присутствует бытовой мотив и народные представители, с другой стороны - для этого времени было важно, что они разного возраста: мальчик, человек зрелых лет и престарелый. Человек средних лет - явно солдат, на нем желтая солдатская куртка, в изображении старика можно узнать представителя любимых персонажей Риберы - человека из совсем простой среды. На картине изображена скромная трапеза, которая у людей этого социального слоя всегда состояла из вина и хлеба, овощей и, может быть, рыбы. Герои пирует на этом скромном застолье, белая скатерть с характерными заминами, вероятно, полотняная. Остро ощущается особая острота видения и представительность материальных объектов, торжество, впервые открытых, важных и существенных самих по себе простых вещей. И открытая эмоция: мальчик, который держит сосуд с вином, обращается к зрителю, словно приглашая его разделить их веселье, о том же говорит жест молодого солдата, указывающий на мальчика. Солдат тоже смотрит на зрителя, к которому обращена и такая деталь, как тень, которая падает от хлеба. В композиции есть явное намерение **разрушить границу между изображением и зрителем и войти в пространство зрителя** - это караваджистский прием.

Хотя можно было бы ограничиться выводом о том, что это какой-то испанский караваджист, работавший в Риме в первой трети XVII века, искусствоведческая мысль подвиглась в направлении отождествления автора этой картины с **Веласкесом** - **самым крупным представителем художественной мысли в области изобразительного искусства в XVII веке**. Рибера - не считали испанцем, Сурбаран - самый испанский художник, Веласкес - самый крупный испанский гений, но не только испанский, а **первый общеевропейский художник** Испании. Такие общеевропейские художники появляются именно в XVII веке, будучи представителями национальных школ, они выходят на общенациональный и общеевропейский уровень. В XVI веке такими художниками стали итальянские мастера Высокого Возрождения - **Рафаэль, Тициан, Леонардо да Винчи, Микеланджело**. Мы рассматриваем представителей школ, которые по-настоящему вышли на международную арену именно в XVII веке (Испания совершенно точно).

Веласкес, несмотря на то, что он очень тесно связан с Испанией, которая его породила - это уже художник общеевропейского масштаба. Настоящее его имя Диего Родригес Веласкес де Сильва, (1599 - 1660). Его полное имя важно потому, что Родригес де Сильва - это часть имени, которую он унаследовал от отца, португальского дворянина. Быть сыном португальца в Испании того времени было некомфортно, потому что Португалия всё время пыталась отделиться от Испании, потом она восстала, в конце концов она освободилась от её власти. Поэтому художник в интересах карьеры взял старую испанскую фамилию своей матери - Веласкес. Его мать происходила из Севильи, сам он родился там же - и это очень существенно, так как Севилья - это город на юге, в Андалузии, который долго находился под властью мавров. Вообще юг Испании был под властью Гранадского халифата, который закончил свое существование только в 1492 году. Севилье присуща восточная живописность, в ней очень много сохранилось от периода мавританского завоевания, включая прекрасную природу - кипарисовые, апельсиновые и миртовые сады. Но все это возникло не от самой природы, необходимо отметить, что юг Испании очень засушливый, его оросили и сделали прекрасным именно арабы. Остались остатки и арабской архитектуры, например, совершенно удивительное явление - построенный Карлом V в Севилье католический собор внутри огромной мечети. Сначала зрителю видны колонны мечети, а далее - встроенный внутрь неё собор - это наглядное стремление подавить завоевателя и внедриться в ту цивилизацию, которую он принес с собой и строил в течение нескольких столетий. Сохранилась в Севилье и башня, которая называется "Херальда" - это минарет несохранившейся мечети. Эта башня - часть визитной карточки города, в котором протекает река Гвадалквивир, о которой можно услышать в романсах, например, в романсе **Глинки на слова Пушкина**: "Ночной зефир струит эфир. Шумит, бежит Гвадалквивир". Севилья - большой порт, это накладывает на него очень серьезный отпечаток. Это открытый всем ветрам город, в нем нет замкнутости и зашоренности. Севилья была монополистом во многих культурных и торговых обстоятельствах того времени, что наложило отпечаток на её нравы. О ней в те времена

говорили: "нравы и люди, которые там живут, и сам дух города - это то, где мало правды, мало стыда и страха Божьего, ещё меньше честности". Такая Севилья, славившаяся натурами активными и авантюрными, пройдохами, была общей родиной для всех: богачей, бродяг, сарацинов, грешников и т.д. При этом город прославлялся, её называли божественной, чудом и пр., Севилья стала основой передовых для того времени художественных тенденций - смелых, активных, демократических. Международные связи были очень широкие, но Севилья прибывала вдали от двора и от инквизиции, что порождало свободу мысли. Она была ведущим центром в эпоху очень сложного и в изобразительном искусстве сильно запоздавшего испанского Возрождения. Город сыграл очень большую роль и в испанском искусстве XVI века, особенно в поэзии и литературе. Образ Севильи необычайно ярко отлился в произведениях Лопе де Вега - того типа художника, работающего в слове, театре, драматургии, который, возможно, является единственным, кто с такой полнотой представляет собой испанское Возрождение. Действие произведений Лопе де Вега почти всегда так или иначе связано с Севильей, достаточно вспомнить его пьесы - "Звезда Севильи" и др.

Среди художников, с которыми мы уже познакомились, первые известные мастера, на которых опирались художники уже другого поколения – это **Хуан Роэлас и Франсиско Эррера Старший**. Сурбаран и скульптор Мартинес Монтаньес тоже родом из Севильи, как и Веласкес, учившийся у Эррера Старшего. Картина Эррера, "**Слепой релейщик**", изображающая слепого странника-музыканта и сопровождающего его юношу - это пример **зародившегося бытового жанра**, близкого караваджистским традициям. **Лопе де Вега** говорил об Эррере, что он "Солнце Севильи", Веласкес учился у него около года, затем ушел в мастерскую **Франческо Пачеко**, который был уже совсем другой фигурой, мастер учился вместе с Алонсо Кано и, возможно, с Сурбараном. Он был ученым-гуманистом, поэтом и теоретиком искусства, при этом не очень сильным художником, а посредственным, но у Пачеко была особенность: он стоял на позициях **романизма**, то есть того направления, которое было развито в Нидерландах и возникло из соединения наследия итальянских мастеров Высокого Возрождения и местной нидерландской традиции. С эстетической точки зрения это было не очень плодотворно, но сам феномен обращения к Италии, к итальянской ренессансной традиции для очень важен. Пачеко был теоретиком, с этой точки зрения, например, интересно то, что он выступал против резкой светотени или, как он это называл - живописи пятнами, так как считал, что форма должна быть видна отчетливо. Пачеко написал трактат о живописи, который датируется 1649 годом. Парадоксально, но он положительно оценил Караваджо, назвав его великим подражателем природы. Действительно, материальное и предметное начало в живописи Караваджо, его умение светом высветить все особенности натуры были привлекательны и для испанцев, и для Пачеко. Мастер считал, что работа с натурой очень важна, он в этом видел успех, например, успех Риберы. Пачеко очень высоко оценивал искусство портрета и требовал в нем точного сходства. Все эти опорные положения очень существенны для Веласкеса,

который учился у Пачеко пять лет и за это долгое время успел проникнуться идеями мастера. В 17 лет Веласкес стал мастером, что обычно для традиции средневекового обучения., когда способных мальчиков в 10-11 лет, а иногда и раньше включали в мастерскую, где они выполняли вспомогательные работы: растирали краски, бегали в лавку за едой и выполняли другие мелкие поручения. Подрастая, они постепенно становились подмастерьями, которым доверялось выполнение даже некоторых частей большой заказной работы, а к завершению курса обучения они становились мастерами. В биографии Веласкеса случилось то, что часто случалось и раньше - став мастером, он женился дочери на Пачеко Хуане Миранде. Дом Пачеко был существенным моментом в становлении художника, его называли "Академия образованнейших людей не только Севильи, но и всей Испании". Он явился своеобразной академией и для начинающего художника.

Целый период в жизни Веласкеса связан с работами очень специфического характера, которые получили особое название **"бодегонес"** (от исп. бодегон - трактир, харчевня) - это изображение сцен, связанных с этим уголком быта: скудные завтраки простых людей, скромные натюрморты, кувшины, тарелки, еда на столах, покрытых белой скатертью. Это достаточно узкая тематика, но с эстетической точки зрения она совсем не так проста, как кажется. Этот период в живописи Веласкеса занял интервал между 1618 и 1620 годом. К такого рода работам был отнесен и **"Завтрак двух юношей"**, его датируют около 1617 года, картина находится в собрании герцога Веллингтона в Лондоне. Это очень простая работа Веласкеса, которая перекликается со ранними работами Караваджо, у которого есть несколько произведений, где изображается юноша за столом с очень простым занятием: юноша, который чистит персик, чистит грушу и т.д. Эти простые занятия в своей основе составляют этюд - штудию натуры, но перевести её в картину - это целое событие, которое простым не является, потому что для натурального этюда требуется особая законченность, некая своя художественная идея. "Завтрак двух юношей" - это примерно то же, что нам знакомо по работам Караваджо, важно отметить, что у Веласкеса меньше идеализации, меньше итальянского вкуса к форме, к законченности красоты. В работе испанского художника всё более непосредственно, как будто зритель действительно видит некий кусок жизни. Но это не совсем так, здесь тоже всё достаточно продумано: знакомый стол, юноши притулились справа от него, причем второй персонаж, обращенный к зрителю лицом, различим не очень отчетливо, он прислонился к столу, а юноша в желтой солдатской куртке обращен к наблюдателю спиной, он присутствовал в предыдущей композиции с изображением завтрака. Молодые люди, по-видимому, заняты разговором, основное место в этой композиции занимает стол с расставленными на нем предметами: белой и смятой салфеткой, двумя кувшинами, перевернутыми, вероятно уже вымытыми тарелками, слева стоит бронзовая ступка с пестиком - это предмет, который ранний Веласкес очень любил. С одной стороны, в изображении ступки можно передать, что это - литье, металл, его льющаяся природа которого усмирена и заключена в оформленный контур и очертания, с другой - осязатима тяжесть пестика и ту

формирующую силу, которая превратила литые в бронзовую ступку. Этот предмет утвари замечательно отражает свет, в это время для Веласкеса это очень важно. Темный фон и все, что видит зритель, выбелено потоком света и отражает некий фрагмент из обыденной жизни. На глиняном кувшине сверху лежит апельсин с листьями. Эта картина - горизонтальная, она висела в верхней части экспозиции в музее Веллингтона, и апельсин светился на весь зал, потому что на него приходится удар света, он как огонек привлекал все прилегающие к нему живописные композиции.

Одна из самых прославленных композиций Веласкеса называется "**Старая кухарка**", картина находится в Национальной галерее Шотландии в Эдинбурге. У этой композиции очень интересный замысел, несмотря на то, что мастер изображает обыденную жизнь, просто какую-то сцену, какой-то фрагмент из нее, где главное действующее лицо - старуха-кухарка. Обратим внимание, она обращена в профиль, который вырисовывается на темном фоне очень отчетливо, абрис всей её фигуры на этом фоне тоже выделен очень ярко. **Профиль** - вещь непростая, это средство увековечения, придание образу особой значимости, все римские императоры на медалях изображены в профиль. Лицо в профиль означает, что в нем главным является не что-то частное, мимолетное, а нечто определенное и субстанциальное - главное, при этом важна вся структура: отношение лба, носа, подбородка. В профиле не может быть ничего преходящего - это стремление монументализировать, увековечить образ, который сам по себе является достаточно простым и заурядным. Профиль придает и старухе нечто героическое. Поверхность стола, который находится перед ней, Веласкесом немножко архаизирована, поднята по вертикали и вывернута на зрителя, чтобы он видел, что на нем находится. Здесь опять можно увидеть бронзовую ступку, иные предметы обихода, посуду.

В "**Истории искусств стран Западной Европы от эпохи Возрождения до начала XX века**", в томе по XVII веку деталь этой картины помещена на разворот, так как она является совершенно потрясающей. Где-то с конца XIX, а особенно **в начале XX века появляются такие направления в искусстве и живописи, которые стремятся сосредоточиться на выразительности вещи**, как будто в ней заключен особый, таинственный смысл, то самое сущностное, о чем говорил **И. Кант**. Эта новая осязаемая реальность, новая предметность, которая присутствует в работах Веласкеса, уже не новость, так как она уже присутствовала в искусстве. Но в подобной остроте предметности фаянсовой тарелки, ножа, который пересекает её дважды (как сам предмет и как его тень), в целом в этом мотиве есть гипнотическая выразительность. Зритель начинает совершенно иначе оглядываться вокруг, так как в языке вещей оказывается некий скрытый особый код. Главная вещь на картине, конечно же, миска, где готовится яичница, яйца в ней распущены, одно яйцо кухарка ещё держит в руке, в другой у неё ложка, которой всё это будет перемешано. Виден замечательный, сияющий медный таз, на который падает луч света, и помощника - кухонного мальчика, который держит в одной руке переплетенную в солому дыню или тыкву с приделанной ручкой, чтобы её удобно было носить, а в другой - стеклянный сосуд с

водой. На его лице написана стоическая безучастность, тем не мене он участвует, он работает, но эмоционально мальчик совершенно погружен в себя как "вещь в себе". Композиция не основана на мифологическом сюжете, который в это время в искусстве ещё достаточно активен, наблюдатель видит **развернутый и интересный рассказ о жизни простых людей, которая, конечно, ранее не привлекала к себе никакого внимания**. Без сюжета, без мифа, без некоей коллизии Веласкес сумел сделать это изображение интересным, что свидетельствует об открытии новой страницы в искусстве не только Испании, но и всей Европы, той самой страницы, которую открыл Караваджо.

В произведениях Веласкеса присутствуют всевозможные типы улицы: не красивые, старые и молодые. В работах мастера **нет академической убежденности в том, что искусство выше природы и обязательно должно нести с собой красоту, а это означает, что меняется само понятие красоты, как и представление об идеале**. Вспомним шекспировские слова Короля Лира, что теперь носителями истины становятся бездомные, нагие горемыки. Здесь есть полемическая направленность и не идеальность, но приписываемое академиками Караваджо стремление к юродивому и к вульгарному, за которое его укоряли, не является правдой. Точка зрения представителей академизма о том, что реальное, повседневное - безобразно и вульгарно, не соответствует и точке зрения Веласкеса, в работах которого важно отметить абсолютное отсутствие гротеска, нет никакого намека на какую-либо иронию, какую-то стесненность художника, что он обратился к этим образам. То, что было, например, у молодого **Аннибале Карраччи**, который писал "**Бобовую похлебку**" или "**Мясную лавку**" с явным оттенком внутренней насмешки и т.д. У Веласкеса всё очень серьезно: крупный план, близость изображенного к зрителю (характерные принципы Караваджо), темный колорит и фон, плотный, очень тяжелый мазок. Возникает ощущение, что живописная материя эти предметы не описывает, не рассказывает, а формирует их на наших глазах. Присутствует определенная статичность, но в ней есть определенная торжественность (как в профиле кухарки).

У испанцев типажи улицы духовно богаче, чем это бывает у итальянских последователей Караваджо, которые больше склоняются к романтизации таких образов, обязательно включая какую-то сюжетную коллизию. У Веласкеса всё иначе - нет никакой истории, присутствует достоинство, сила духа и даже внутреннее благородство персонажа. Тема народа, демократизма, которые присущи Караваджо, у него острее и конкретнее, и это, конечно, связано с иной общественной ситуацией в Испании по сравнению с Италией. Это обусловлено тем, что испанские простолюдины не знали крепостного права и участвовали в Реконкисте, они героически воевали с оружием в руках, освобождая свою страну от мавров. По существу, после завершения этой борьбы в конце XV века, только XVI век (связанный с превращением Испании в огромную европейскую и колониальную державу) - сравнительно небольшой период, когда наконец **начинает формироваться и складываться в определенную систему испанское национальное самосознание**. В этой системе народный элемент занимает

очень большое место. **Василий Петрович Боткин**, приехав из России, когда в ней еще не было отменено крепостное право, был удивлен достоинством и самосознанием испанских нищих, в которых абсолютно не было угодливости, а напротив - даже некая горделивость. Он говорил о том, что когда подаешь испанскому нищему, то возникает ощущение, что это он позволяет тебе ему помочь.

Произведение Веласкеса "**Севильский водонос**" существует в двух вариантах: один вариант находится в Музее герцога Веллингтона, на другом - водонос изображен в шапке. Известно, что на картине отображена историческая личность – это корсиканец, который был известен в городе. Водонос занимается тем, что разносит в большом кувшине воду, которую отливает жителям для дальнейшего использования в маленькие. Необходимо попытаться представить, что такое сеvilьская погода: удивительное солнце, сухая и жгучая жара, влаги совсем не ощущается, хотя Севилья и морской порт. От арабов архитектуре города достались белые дома из глины, которые обращены на внешнее пространство очень узкими и небольшими окнами, а вся жизнь находится во внутреннем дворе, где обязательно есть большое тенистое дерево, под которым обычно собираются люди, там проходят трапезы, есть небольшой фонтанчик. Вечерами во дворе зажигают фонари, звучит гитара и переговариваются люди. Это ещё арабский жизненный уклад, когда все террасы и галереи выходят во внутренний дворик, а внешняя улица представляет собой сплошные глухие стены. Такой образ жизни предполагает обязательную сиесту, которая связана не с тем, что людям необходимо посреди дня после еды поспать какое-то время, а с невыносимой жарой, которая вынуждает их закрывать все окна и двери и не выпускать детей. Жизнь начинается после шести часов вечера, когда приходит прохлада. Понимая, что такое сеvilьская жара, понимаешь, что такое сеvilьская вода. Водонос разносит воду именно в глиняном кувшине, потому что там она сохраняет прохладу. Вода попадает в город с ледников, она хрустально чистая и очень холодная, именно её сеvilьский водонос и разносил своим согражданам.

Лекция 4. Творчество Веласкеса. Часть 1

Бодегонас, мифологическое и религиозное содержание работ Веласкеса

Знакомясь с картиной Веласкеса "Севильский водонос", стоит специально заострить внимание на том, что податель воды в южных странах - это совершенно особая фигура, это важнейший культурный феномен. Севильская жара очень жгучая, несмотря на морской свежий воздух, и местному населению, которое не просто существует в этой среде, а живет и действует, переносить её очень тяжело. Поэтому получить глоток прозрачной и холодной воды, которая идет по ещё старым римским водоводам с гор Сьерра-Невады - это очень насущная и важная вещь, а податель воды - податель жизни. Поразительным образом в этой на первый взгляд бытовой картине Веласкес почувствовал это интуицией гениального художника. Это сцена, где севильский водонос в своем обычном, коричневом тканном одеянии с прорезями для рук и с выглядывающими рукавами белой рубашки подает воду мальчику или юноше. Фон у изображения темный, предполагается, что это ситуация укрытия в затемненном месте, где тень всегда несет с собой и прохладу и жизнь. Замечательно, что Веласкес композиционно расположил происходящую сцену таким образом, что на переднем плане оказывается кувшин с водой, который выделен светом и обласкан им так, что очень хорошо чувствуется его объем и его округлые бока - хранители воды (глина великолепно сохраняет воду, в особенности её прохладу). В ложбинках на боках кувшина, которые зритель прекрасно различает, следы горшечника, который его делал. Это следы человеческой руки, когда кувшин вращается на гончарном круге перед мастером, который создает его, буквально лепит эту форму, приобретающую округлость и тепло человеческих рук, которые потом несет в себе. На этом же выпуклом боку кувшина лежит и рука водоноса, она здесь словно замещает руку создателя кувшина, этого чудесного хранилища прохладной воды, который является главным героем картины Веласкеса.

В изображении водоноса художник опять использует профиль. Фигура героя крупная, его голова почти упирается в верхний край изображения, что монументализирует водоноса. Отчетливо виден его силуэт - стройный, поджарый, суховатый, обрамленный складками одежды, которая ниспадает вниз со спокойной торжественностью. У водовоза прокаленное солнцем лицо, обращенное к юноше - покупателю воды. В самом средоточии изображения две руки: та, которая дает, и та, которая берет. В центре, на фоне темной одежды мальчика находится прозрачный и наполненный хрустально чистой водой сосуд. И острота живописи, и острота видения таковы, что возникает ощущение, что бокал чуть запотел от того, насколько холодная в него налита вода. На переднем плане находится ещё и меньший майоликовый кувшин, он предназначен для того, чтобы было удобнее наливать воду в маленькие емкости из большого сосуда. Композиция картины растет от переднего плана в глубину и венчается головой водоноса. Во всем этом есть спокойствие, полное отсутствие суеты, каких-либо обыденных деталей, которые затемняли бы главную идею изображения. И в

жестах водоноса, и в жестах мальчика, который берет эту воду как некую драгоценность можно увидеть спокойствие и серьезность. Художнику удалось передать ритуальную торжественность, очищенность от всего мелкого, второстепенного и не значимого обыденному занятию, эпизоду из жизни. Значимо всё, потому что даже предметность, осязательность, вещность являются принципиальными. Зритель понимает, что этой ситуации, как и подателю воды - многие столетия, если не тысячелетия. Холодная, прозрачная и чистая вода – это олицетворение жизни, она по своему драгоценна, бокал наполнен ею до краев. В этом образе всесторонняя наполненность и исчерпанность, смысл здесь воплощен предельно ясно и отчетливо, но заметно и монументальное напряжение. Подача главного героя имеет репрезентативный оттенок и некоторую героизацию, утверждающее начало в работе мастера совершенно очевидно. Поэтому все изображенные предметы приобретают некую первичность и изначальность, что было отмечено и картине "Старая кухарка" - и профиль персонажа, и та же серьезность.

В композициях Веласкеса происходит разрыв жизненного процесса, обособление одного момента, одного действия, которое приобретает характер явления. В нем угадывается даже не просто непосредственная его значимость, а содержание, превосходящее его реальные предметные границы - некий **высший метафизический смысл**, потому что во всем этом есть специальная остановленность, сосредоточенность на этом фрагменте, которая формирует у наблюдателя выделенность времени. Время проходит через него, за ним, и на всем появляется отпечаток вечности. Особую роль в картине играют объем, пластика и предметность, воздуха здесь нет, но есть свет, значение которого именно образное и принципиальное - это тоже **вырез фрагмента, его онтологизация и абсолютизация** - молчаливая торжественность, сознание важности и не бытовой значимости явления. Конечно, натюрмортное начало здесь преобладает, но человеческий образ, включенный в эстетику предметности, не теряется, он тоже приобретает особую значимость, правда, достаточно специфическую.

После бодегонас Веласкес встречается с религиозным и антично-мифологическим содержанием. Очень интересная работа мастера называется "**Христос у Марфы и Марии**" и находится в Лондонской национальной галерее. В этой композиции **религиозный сюжет сопряжен с темой бодегонас**, потому что сюжет Христос у Марфы и Марии отнесен в глубину картины. Он находится в вырезе, в проходе в другое помещение, где Господь восседает в кресле, перед ним можно увидеть внимающую ему Марию, стоящую на коленях, позади нее - фигура Марфы, которую Христос укоряет в том, что вместо того, чтобы так же сосредоточенно и глубоко вникать в смысл его слов как Мария, она суетится, занимается хозяйственными делами и т.д. Хозяйственные дела - всё "прегрешение" Марфы, о котором говорит Господь, вынесены Веласкесом на передний план, где зритель видит старую кухарку и молодую девушку-работницу, которая ей помогает. Мастер снова обращается к знакомой тематике и обстановке кухни: бронзовая ступка, в которой работница толчет какую-то приправу, на серебряной тарелке лежит рыба, что наводит на мысль о

возможной содержательной связи (евангельской и символизированной) между этим символом (рыба - образ Спасителя) и религиозным сюжетом. На столе присутствуют и очень характерные объекты - это головка чеснока с шершавой, легкой, спадающей шелухой и округлые, твердые, абсолютно чистые яйца, лишённые такой формальной суёты, как у чеснока. Старуха, вероятно, наставляет молодую работницу.

Сопоставление старческого и молодого лица - это тема, которая освещается искусством XVII века, продолжающего открывать мир и осваивать его реалии языком живописи. Не все открытие мира, характерное для эпохи Возрождения, уже состоялось и было исчерпано в пределах XV - XVI веков. **Искусство XVII века целиком выступает как наследник и продолжатель искусства Возрождения.** С точки зрения истории живописи как вида искусства - это вторая великая эпоха в её истории, первая - это Ренессанс XV - XVI века. У **Ирины Евгеньевны Даниловой** есть специальная работа, посвященная живописи как виду искусства, где автор утверждает, что расцвет картины как новой формы, созданной Ренессансом, падает больше на XVII век, чем на эпоху Возрождения. Это тема дискуссионная, во всяком случае, смысл этого утверждения заключается в том, что XVI век - это тоже великая эпоха. Неслучайно во всех курсах, адресованных широкому слушателю и посвященных италинизации искусства, обязательно есть тема "Великие мастера", в которой рассматриваются не только мастера Ренессанса (Микеланджело, Рафаэль, Леонардо, Тициан и т.д.), но и великие мастера XVI века. Важно отметить, что преемственность между двумя эпохами совершенно очевидна.

"Христос у Марфы и Марии" наполнен натюрмортными деталями. Отметим особенность композиции, которая выражается в том, что поверхность стола вывернута, эта вывернутость перспективы на зрителя сделана так, чтобы ему была видна вся поверхность, что позволяет пережить особенности каждого изображённого предмета. Демонстрируемое художником бытовое движение (как и в "Кухарке", которая жарит яичницу) заслуживает внимания и интереса. Фигуры персонажей расположены на переднем плане очень близко к зрителю, они крупные - это принцип караваджистского жанра - стремление приблизить изображение, сделать его оптически очень убедительным, ярким и предметно осязательным. Религиозный сюжет удален на задний план, у зрителя есть ощущение, что реальность, которой он сопереживает и даже слышит звук ступки, находится именно на первом плане картины. Сцена с Христом - это то, что находится в сфере воображения, памяти, которая есть у каждого верующего католика. Происходящее там возникает в виде не очень отчетливо различимой иллюзии, в образе, который создает внутренняя энергия человека.

В это время Веласкес пробует и **античные сюжеты**. Он изображает Марса - обнаженного натурщика в шлеме с атрибутами. Но художник сам очень остро почувствовал, что его метод с максимально близким контактом с натурой при реализации мифологической поэтической метафоры становится слишком жестким,

буквальным, что способ соединить поэтику мифа и свое натурное видение он ещё не нашел, это дело будущего.

В 1621 году начинается этап, связанный с правлением Короля Филиппа IV Габсбурга. Филипп вступил на престол в 16 лет, при этом фактическим правителем оказался, конечно, не этот 16-летний мальчик, а первый министр граф-герцог де Оливарес, который был уроженцем Севильи. И сейчас, и в те времена связь соотечественников имела свое значение, поэтому Пачеко, учитель Веласкеса и его тесть в 1622 году отправляет его в Мадрид, который недавно (с 1561 года) стал столицей, ранее это был арабский Махерит, поселение с крепостью. До Мадрида столицей Испании был Толедо - старый испанский город с традициями реконкисты и с очень сильной прослойкой и клерикальной, и высших представителей испанского дворянства. Про существовавший чуть меньше столетия Мадрид в это время говорили, что он - город крайностей. Уже потом, в зрелую эпоху XVI - XVII веков его описывал **Франсиско де Толедо**. В городе была и нищета, и очень пышное богатство, придворный быт. Река Мансанарес, которая протекает через город, присутствует в поэзии и в народной поэтике того времени. Когда Веласкес приехал в Мадрид, он был встречен графом-герцогом благосклонно, поскольку был его земляком. Вероятно, Веласкес попытался себя показать, ему был заказан **портрет молодого короля Филиппа IV**, который датируется 1628 годом. Вероятно, сразу особого успеха мастер не имел. В то время при дворе царствовал **Винсенсо Кардучо**, противник караваджистских тенденций и был сторонник романтизма, который ненавидел и Караваджо, и реализм. Этот художник прославился тем, что определил, что Караваджо пришел в мир, чтобы разрушить живопись, что он воплощенный Антихрист и т.д. Веласкес был смущен этой ситуацией и вернулся домой, но на следующий год, в 1623 году он становится придворным живописцем испанского короля - это очень любопытный и важный момент в жизни мастера. Что значит быть придворным художником? Дело в том, что работать просто художником при дворе было нельзя, а Веласкес ещё был и дворянского происхождения. Считалось, что дворянин вообще не может заниматься искусством, в особенности живописью - ремеслом, связанным с руками.

Всё то, что мы считаем изобразительным искусством (архитектура, скульптура, живопись), в Греции называлось **techne - ремесло, мастерство**. В разряд изобразительных искусств или изящных искусств вся эта область творческой деятельности вошла только в XVIII веке, а до тех пор идет **постепенное завоевание этими видами деятельности своего нового особенного положения**. Дворянин не мог заниматься живописью и уж тем более скульптурой. Каким образом можно было оправдать занятие Веласкеса как придворного художника этим видом искусства? - только наделив его и придворными функциями. И действительно, начиная с довольно простых обязанностей низшего уровня (какое-то время он служил при спальне короля, был его постельничим), в поздний период в своей карьере Веласкес дошел до должности гофмаршала. Подобного рода обязанности отрывали его от работы

художника, но жизнь была такова и особого выбора мастеру не представлялось. Кроме того, он не имел права принимать никакие сторонние заказы, его заказчиком были только король и королевское семейство, что определяет состав наследия Веласкеса. В этой ситуации можно было ожидать, что художник пойдет по пути сервизма, но этого не произошло, причем это было настолько существенно, что современники даже прозвали его **художником истины**. То есть никакого элемента угождения заказчику, стремления пойти навстречу его специфическим требованиям, а тем более приукрашиваний в академическом духе - ничего из этого не было в творчестве Веласкеса, которого отличала высокая объективность. Пребывание при дворе очень расширило его кругозор, в первую очередь мастеру стали доступны сокровища искусства королевской картинной галереи. Испанские Габсбурги собирали искусство очень давно, достаточно сказать, что их любимым художником в свое время был **Босх**. В начале XVI века большим поклонником этого художника был император Карл V, а потом и его сын Филипп II, кроме того, оба короля были большими поклонниками итальянского Ренессанса, в частности, **Тициана**. Все это оказалось доступным Веласкесу и необычайно обогатило его как художника, кроме того, несомненным фактором было и влияние сферы общения.

На рубеже XVI - XVII века в Мадриде работали **Лопе де Вега**, а затем великие драматурги Испании XVII века - **Хуан Аларкон**, **Гирсо де Молина** и **Педро Кальдерон**. Если **судьба испанской живописи XV - XVI веке была довольно сложной, а в XVII она пережила свой расцвет**, то этот расцвет был одновременен "золотому веку" испанского театра, представленного этими именами. Театр занимал совершенно особое место в жизни испанцев, в XVII веке это было их любимое искусство, особенность которого заключалась в том, что оно было открыто широкому зрителю, в том числе и народному.

Формой искусства этого времени был театральный организм, который назывался **"Корраль"** - организация театральной сцены двух ярусов. Это уже был театр под крышей. В испанском театре женские роли играли женщины-актрисы, в этом смысле он унаследовал традицию итальянского театра, в отличие от английского, где в XVII веке шекспировских женских персонажей играли юноши. Именно из-за того, что в испанском театре присутствовали женщины-актрисы, церковь неоднократно настаивала на том, чтобы театр был запрещен. Считалось, что соседство мужчин и женщин в общем деле способствует развитию всякого рода пороков, соблазнов и т.д. В то время церковь в Испании была необычайно влиятельной, а папский престол на протяжении всего XVI века считал Испанию своей основной опорой, испанцы играли очень большую роль и при дворе Понтифика. Папы тоже были из испанской среды, достаточно вспомнить **Александра VI Борджиа**. Влияние испанцев сохранялось и на протяжении XVII века, включая инквизицию, которая в известной степени была порождением испанцев, поскольку её создатель и вдохновитель был испанским воином, сражавшимся в Южной Америке. Соответственно, влияние церкви понуждало короля периодически идти ей навстречу и запрещать представления, но очень показательным то,

что через некоторое время театр всё-таки снова разрешали - это была своеобразная **победа национальной и даже народной культуры** над такого рода запретами и установками. Конечно, подобная атмосфера столицы влияла на всех и на Веласкеса тоже, делая его взгляд на искусство и на жизнь более живым и открытым, несмотря на всяческую оппозицию со стороны академических кругов.

Веласкес написал большую картину, которая называется **"Изгнание морисков"**. Мориски - это христианизированные арабы, мавры, которые были большими тружениками, они очень много сделали (как и другие арабские племена) для обводнения засушливых испанских земель. Изгнание морисков и изгнание евреев из Испании - это две большие исторические ошибки, которые потом были признаны, но привели к запустению и кризису на южных испанских землях. Изгнание евреев способствовало ослаблению и постепенному внутреннему разрушению финансовой системы в итоге. Картину "Изгнание морисков" Веласкес написал ещё в достаточно традиционной форме: изображается и сцена битвы, и символические изображения гербов воителей, и изображения святых, и т.д. Картина погибла во время пожара в королевском дворце Алькасаара 1628 году, вслед за этим произошло очень важное событие для испанской живописи вообще, но главным образом - для самого Веласкеса. В Испанию приехал **Рубенс**, великий фламандский живописец, глава фламандской школы XVII века, необыкновенная богатая и разносторонняя личность. Рубенс был и гуманистом, и философом, он исповедовал стоицизм, хорошо знал античность, общался с философами у себя на родине. Художник знал несколько языков, когда нужно было переводить дневники Рубенса на русский язык, то потребовались специалисты и в итальянском языке, и в латыни, и, конечно, во фламандском. В силу этого мастер занимал совершенно особое положение в культурной среде того времени, выполняя не только функции придворного живописца при разных дворах (в Нидерландах, во Франции, в Англии и в Испании), ко всему прочему, Рубенс был ещё и дипломатом, которому поручались самые деликатные дела в тех случаях, когда нельзя было действовать официальным дипломатическим путем. Например, необходимо было прозондировать обстановку, попробовать те или иные варианты, почувствовать в диалоге с правителями, что возможно, а что не получается, и т.д. В этом качестве мастера очень ценили, Рубенс приехал в Мадрид с дипломатическим поручением и провел там девять месяцев. Он писал на родину: "Здесь, как и повсюду, я занимаюсь искусством". Он действительно работал как живописец, причем в мастерского Веласкеса. Какое-то то время они работали рядом, Рубенс был уже зрелым мастером, а Веласкес ещё только начинал свой творческий путь. Художники вместе рассматривали королевские коллекции, Рубенс почти девять лет провел в Италии, Веласкес там ещё не был. Впечатления и взгляды Рубенса очень повлияли на него, и в итоге родилось произведение, которое показывает, в чем это влияние заключалось. Картина называется **"Триумф Вакха"**, она известна и под названием **"Пьяницы"**, произведение датируется 1628 - 1629 годом и находится в Прадо. Центральное положение в этой многофигурной композиции занимает изображение Вакха - покровителя вина,

виноделия, бога радости, веселья, то есть бога, обязательно связанного с природным началом.

В XVII веке мифологическое начало переживает определенный кризис, но миф ещё играет большую роль, Борис Робертович Виппер определяет художественный метод мастеров того времени как **жанрово-мифологическое начало**, то есть соединение мифологического и бытового, реалистического подхода. От мифа искусство отказаться ещё не могло, но в качестве персонажа мастера того времени выбирали, как правило, не олимпийских богов, а богов нижнего ряда, связанного с людьми и природой. Это как раз Вакх и его спутники сатиры, то есть тематика такого рода, когда бог мог пировать вместе с крестьянами в таверне - это XVII век.

На картине Веласкеса Вакх представлен как фигура, с одной стороны - реальная, с другой – ирреальная. Натурщик выбран миловидный, черноволосый, окрас его тела как раз дан идеализированно: очень белый, свободный от загара, на бедрах белая и нежно розовая драпировки. Написан он очень хорошо, мастеровито, рядом с ним можно увидеть спутника, смуглого Селена в венке - лесного человека. Справа от Селена находится целое сообщество персонажей земной реальной жизни. То, что происходит в этой группе, можно связать с праздником молодого вина, характерном для большинства средиземноморских стран, включая Испанию. Персонажи картины распивают вино, очень выразительна центральная фигура человека, который смотрит прямо на зрителя, в руках у него сосуд с вином, он радостен и смеется. Все его сотоварищи с очень характерными лицами. На переднем плане, по всей вероятности, нищий в коричневом плаще, напоминающем плащ севильского водоноса. Он загорелый, смуглый, лоб у него белый, потому что этот герой обычно ходит в затеняющей его шляпе. Веласкес изобразил ещё одного уличного бродяжку, а к группе персонажей подходит и снимает шляпу, желая присоединиться, человек из народа, существующий между небом и землей. Внизу картины находятся великолепные предметные детали, в том числе кувшин с водой, вверху изображения - пейзажные элементы. В левом углу мастер помещает фигуру, написанную против света - это тоже один из спутников Вакха.

До сих пор мы анализировали картины Веласкеса, которые были написаны художником на тёмных фонах и с резким светом. Первоначально мастер задумывал так решить и эту картину, тогда она была бы значительно более караваджисткой, чем сейчас. Под влиянием Рубенса художник изменил фон, вместо черного появился пейзажный фон - голубое небо и зеленая листва слева. Это было очень важное и принципиальное решение, с этого момента **начинается другой Веласкес** - живописный, отдающий большое внимание колориту. В этой картине более всего в этой то, что мастер почувствовал и развил зерно известного произведения Караваджо, даже сам персонаж, молодой румяный Вакх - это черноглазый и черноволосый образец римской итальянской красоты. Он белотелый, отметим, что граница загорелых рук и белого тела свидетельствует о том, что в произведении ярко ощущается натурщик -

реальная натура, которую художник только аранжировал венком и натюрмортом перед ним. Натюрморт с фруктами, сосуд с вином, отбрасывающий тень, вино в руках Вакха, и свет, который все согревает - словно в зерне дают ощущение застольной беседы, пирушки где-нибудь в таверне, где божество Вакх общается с реальными людьми.

Бог, пирующий в таверне - Веласкес это почувствовал, понял и развил, только уже с испанской конкретностью, переведя это зерно в реальную жизненную ситуацию. На примере уффициевского Вакха видно, что Караваджо находит очень важный способ **соединить натурное и человеческое через атмосферу народного праздника**, через карнавальную стихию, где снимаются границы между разными мирами - возвышенным и реальным. В результате **возникает совершенно новая жанрово-поэтическая ситуация** - и бытовая, и одновременно с оттенком поэзии и мифологического идеального обобщения. Эта особенность картины Веласкеса делает её необычайно значительным произведением в ряду живописной продукции всего XVII века. Эта формула - **жанрово-мифологическое единство**, которое внутренне противоречиво, тем не менее оно дает различные переливы, взаимное отражение идеального и реального. И в идеальном есть реальное натурное начало (например, Вакх Веласкеса), и в реальном, бытовом - есть идеальное (в бродяжках, стоящем на коленях солдате в желтой куртке, которого Вакх венчает венком, словно приобщая его к своей свите). Все вместе они становятся свитой Вакха. Обыденное, даже обостренное, связанное с образом нищеты, образом уличного бродяги - все это возвышается художником. Присутствие божества - это замечательное решение, пожалуй, только Веласкес мог всё соединить в такой степени зрело, живописно и виртуозно. Ещё один важный момент: не харчевня и не застолье становятся средой, объединяющей божество и народ, а именно природа, её среда, реальное небо, ощущение природной стихии, где произрастает лоза, которая дает вино людям. Потому что через это приобщение к молодому вину действительно ощущается единство человека как рода и всех природных проявлений вокруг него. Конечно, здесь есть где-то внутри присутствует и христианский мотив, потому что вино связано с одним из христианских таинств, но оно есть и просто в народном празднике молодого вина. Когда производят вино, то собираются грозди винограда, который потом дают, а настаивая получившийся виноградный сок. Проходит совсем немного времени и молодое вино можно пробовать. Эта праздничность, приподнятость, в которой есть ощущение некоторой стихийности - расширяются границы образа, персонажи приобщаются к образу мира, природы, её стихийной силы и т.д. Несмотря на то, что бродяги грубоваты, в них присутствуют некоторые черты нищеты и ущербности, общее ощущение праздника людей и природы всё это преодолевает.

В 1629 году Веласкес совершает первую поездку в Италию - это очень важный этап в его жизни. В это время интерес со стороны испанцев к Италии проявляется очень ярко, например, **Сервантес** пишет свои назидательные новеллы, где говорит об Италии. Веласкес предпринимает эту поездку в свите адмирала Спинолы, который был итальянцем, находящимся на службе у испанского двора. Эта дипломатическая

делегация посещает Геную и Венецию, в которой Веласкес знакомится с подлинниками **Тициана, Тинторетто, Веронезе** (художник встречается с работами мастеров в собрании испанских королей). В этой поездке он получает специальное задание - купить в Венеции для Мадридского двора произведения великих художников. После этого испанцы отправились в Рим, и там по распоряжению Кардинала Франческо Барберини, племянника Папы Урбана VIII Веласкеса поселили в Ватиканском дворце, где он мог видеть росписи и произведения **Рафаэля и Микеланджело**. Мастер их копировал, в том числе и "**Страшный суд**". Летом он жил на Вилле Медичи вблизи Рима. Трудно переоценить роль этой поездки в жизни Веласкеса: в Неаполе художник видел замечательные античные коллекции, добытые при начальных раскопках Помпеи и Геркуланума (основные раскопки падают на XVIII век, но кое-что оттуда уже было в музеях), там же он встретился с **Рибера**.

По возвращению в 1631 году в Испанию Веласкес создал в целом рубежную работу по результатам итальянских впечатлений - "**Кузница Вулкана**". Во-первых, это была картина на мифологический сюжет, который как литературная основа имеет два варианта: донос либо Аполлона, либо Меркурия на измену Венеры, супруги бога-кузнеца Гефеста (на римский лад Вулкана). Веласкес выбирает вариант с Аполлоном, когда тот является в кузницу Вулкана и доносит хромоногому богу-кузнецу о том, что его жена, красавица Венера изменила ему с богом войны Марсом (по-гречески - Аресом). Этот сюжет в XVII веке заинтересовал не одного Веласкеса, его чисто живописный интерес заключался в том, чтобы сопоставить идеальный образ (в данном случае Аполлона) и обстановку кузницы с её горящими горнами, расплавленным металлом, с дымом, грязью и работниками Гефеста. По сюжету мифа это должны были быть одноглазые циклопы, но реалистическое мышление XVII века и Веласкеса, конечно, никаких циклопов не предусматривало, он изображает простых, по пояс обнаженных и черноволосых кузнецов - подмастерий Вулкана. Отметим общий сероватый, "грязный и пыльный" фон, справа лежат доспехи, над которыми работает кузница. Аполлон приходит в эту обстановку труда, в центре которой на наковальне можно увидеть расплавленную заготовку, которую скоро будут формовать. В глубине композиции находится ещё один источник света - это горящая топка, в центре - всякого рода инструменты, большие щипцы и пр. и сам Гефест. Натурное видение, безусловно, становится очевидно, что все персонажи написаны с участием натуры, что были предварительные студии, в ходе которых отрабатывались разные позы персонажей. Очень интересно написан сам Вулкан: у него приподнятое правое плечо, только этим художник указывает на то, что он хромой и припадает на одну ногу. Кузнец неказист, не атлет, он смотрит на Аполлона с изумлением, удивлены все присутствующие, даже рты пораскрывали. Что объяснимо, потому что в такую обстановку является существо с ореолом, с лавровым венком, в красивом, драпирующем белую нежную плоть золотистом плаще и доносит об измене. В отличие от Вакха мастеру не удалось здесь как-то сгармонизировать эту встречу идеального и реального, возможно, это было даже сознательным стремлением художника продемонстрировать разницу между тем и

другим персонажем и извлечь из этого контраста какой-то особый, собственно художественный момент. В результате получилось, что эта разница породила некий элемент иронии и по адресу обманутого мужа, который кроме как вытаращить глаза ничего не мог изобразить, и по адресу доносчика, который предстает в почти танцевальной позе и осуществляет свою не очень приглядную функцию. Интересно то, что картина большая и как капитальное произведение потребовала много труда, но этот опыт остановил Веласкеса. И ранний опыт изображения Марса с натуры, и этот итальянский - дали понять мастеру, что в направлении взаимодействия мифа и реальности ему продвигаться не следует. Далее он всецело **переместился на базу реальности**, но научился определенным образом пробуждать в самой реальности, в натуре предпосылки для её возвышения, сублимации и облагораживания. Когда в 1631 году Веласкес вернулся в Испанию, то именно тогда начинается период, где его более всего интересует овладение световоздушной средой, глубиной пространства, тонкостями колорита, переходами количества света в цвете, которые называются валёры. **Валёры** - особые дозы света внутри цветowych пятен, которые способствуют созданию более сложных колористических систем, чем раньше. Этому посвящены работы художника 30-х годов.

Портретное искусство Веласкеса

В 1632-1636 годах Веласкес выполняет целую **серию конных парадных портретов**. На вздыбленных конях в основном галопируют король Филипп IV и граф-герцог Алеварес, его первый министр. Концепция этих портретов повторяется, как правило, изображается всадник на коне и на фоне пейзажа. Самого художника в этот период больше всего, вероятно, интересуют пейзажные фоны, а фигуры всадников - это всегда довольно плотно написанный объем в теплых и темных тонах (низкое, басовитое и бархатистое звучание). Отметим контраст передней зоны, на которой стоит вздыбленный конь, и раскрывшейся позади него и широко идущей в глубину панорамы. Пейзаж гористый, что характерно для Испании, зритель видит большое небо с облаками и голубизной, которая представляет собой великолепный легкий фон к плотно и убедительно написанной фигуре лошади. Всадник – это Филипп IV, в его изображении начинаются колористические красоты Веласкеса: у короля черный доспех с золотыми касаниями и розовая орденская лента через плечо, а темная шляпа дана мастером на фоне голубого, мерцающего марева, позади находятся зеленые долины.

Красота этих портретов в какой-то степени декоративная, но она ещё и утверждающая, торжественная, парадная. **Схема конного портрета** создана не Веласкесом, впервые она была реализована **Рубенсом** в самый начальный период его пребывания в Италии (1601-1609 годы), когда началось фламандское барокко, зачинателем которого он был. Далее эту схему поддерживал **Ван Дейк**, но та барочная стихийная сила, которая была характерна для Рубенса, отсутствует у Веласкеса. Поэтому на портрете меньше движения, в том числе меньше сквозного движения, идущего через все изображение, поэтому композиция более статична, но очень красива.

Эти большие портреты неслучайно выполнялись для украшения охотничьего замка испанских королей, который назывался Торре-де-ла-Парада. Наиболее удачным из них можно считать портрет графа-герцога Алевареса, где схема повторяется. Отметим портретное сходство изображения, графа-герцога легко можно узнать. Среди этих портретов есть замечательное изображение, которое недавно было выставлено у в музее в России - это "**Портрет инфанта Балтозара Карлоса**", изображающий его в совсем юном возрасте. Картина находится в Прадо в Мадриде. Поскольку главным героем был ребенок, то у художника появляется свобода, свежесть и широта письма, в особенности в трактовке пейзажа. Маленький инфант ещё не совсем достаёт ножками до шпор, ему подложили под ступни специальные маленькие подушечки. Он сидит не на коне - это пузатенький пони. Точка зрения снизу-вверх, она вписывает фигуру мальчика в концепцию парадного портрета, в этом есть что-то милое и непринужденное: он маленький, но он - будущий король и полководец, у которого в руках уже находится маршалский жезл. Замечательно написан пони, который готов следовать побуждениям юного полководца в развивающемся шарфе, опоясывающем его талию. От темной шляпы на глаза инфанта падает легкая тень. Очень свежо и широко, длинным мазком написан пейзаж. Голубые просветы сквозь тучи и облака, отсветы на заснеженных вершинах - это очень испанский пейзаж. Свежесть этого природного начала оживляет и украшает всю композицию в целом.

У Веласкеса есть **серия охотничьих портретов**, где изображены уже не конные персонажи. Зритель видит членов королевской семьи в охотничьих костюмах, поскольку охота была барской забавой и очень важной частью жизни привилегированных классов (не только испанских королей, но везде у знати). На картине можно узнать того же Фердинанда, мальчик изображен в строгом коричневом одеянии с белым воротником, рядом лежит большая собака, которая была его спутницей в охотничьих развлечениях. Почти везде сохраняется следующий принцип: дерево, зелень, позади - панорама пейзажа, на переднем плане - фигура портретируемого. Инфант держит в руках пицаль - это охотничье ружье, отметим тонкое сочетание темного, коричневого тона его одеяния и перчаток более светлого, оранжево-золотистого оттенка. Молодое и румяное лицо ребенка написано очень свежими красками.

В таком же духе Веласкесом решен "**Портрет инфанта Фердинанда**", брата короля. Картина находится в Прадо. Художник изображает юношу в охотничьем костюме, поразительно, что в 30-е годы XVII века ещё можно увидеть подобное решение: темный силуэт, плащ, чуть виден шелковистый оттенок рукава одеяния, табачного тона перчатки, рыжеватая собака на фоне пейзажа, который напоминает тканые шпалеры. Темные пятна и иллюзорны (мы понимаем, что это его фигура, его костюм и пр.), и в тоже время настолько абстрагированы, что воспринимаются почти как очень смелая цветовая аппликация (особенно в нижней части фигуры). Это живопись все-таки ещё XVII века, но создается такое впечатление, что это уже Эдуард Моне. И то неслучайно, поскольку **Эдуард Моне** был большим поклонником

Веласкеса. **Веласкес - это тонкая грань между иллюзией и собственной жизнью формы** - абстрагированной, цветовой, пластической и самостоятельно выразительной, что свойственно только великим мастерам.

Мы подходим к этапному произведению Веласкеса - это большая картина, которая называется "**Сдача Бреды**". Она датируется 1634 - 1635 годом и находится в Прадо, картина предназначалась для украшения Дворца Буэн-Ретиро (Приятное уединение), оформлением которого Веласкес занимался ещё в ранние годы. Это **первый пример настоящей исторической картины в европейской живописи**. Мастер изображает изгнание морисков, раньше историческая картина представляла собой, во-первых, изображение всякого рода эмблем, гербов участников того или иного сражения, их портреты, во-вторых - включение какого-то небольшого фрагмента битвы. В работе Веласкеса перед зрителем возникает нечто совсем другое - не рядоположение эмблем, каких-то знаков и символов, а реальная жизненная ситуация. Бреда - небольшой нидерландский город, который испанцы осаждали ещё XVI веке, это событие происходило не во времена Веласкеса, а чуть больше, чем за полстолетия до написания картины. Испанцы считали, что произошедшее - это пример победы испанского оружия. В то время, когда Веласкес создавал свое произведение, утвердить победоносность испанского оружия было очень важно, потому что до этого (примерно с 1543 года и до конца XVI столетия) длилась война между Испанией и Нидерландами, колонией испанцев. Она одновременно считается и Нидерландской **первой буржуазной революцией в Европе**, ещё это была и **религиозная война** (потому что нидерландцы были протестантами и воевали против испанцев католиков), кроме того - это была и **война национальная**, потому что Нидерланды воевали за свою свободу, за свою национальную независимость. С точки зрения испанцев Бреда в этой войне была для них эпизодом победоносным, хотя на самом деле все было не совсем так. Крепость осадили, но она отказалась сдаваться. Осада длилась очень долго, испанцы решили взять этот небольшой город измором и закрыли к нему все подступы, жители голодали и умирали. Только под угрозой того, что испанцы взорвут шлюзы и город будет залит водой, Бреде пришлось сдаться. Эпизод, когда предводитель нидерландцев (являющимися в это время уже голландцами) Юстин Нассауский сдает ключи от крепости предводителю испанцев, итальянцу по рождению, кардиналу Спинола, становится узлом картины.

Перед нами действительно исторический эпизод, историческая коллизия - трагедия для Бреды и торжество испанского оружия. Плюс кое-что ещё, на картине встречаются лицом к лицу два лагеря: слева голландцы, справа испанцы. Произведение Веласкеса имеет второе название, но не официальное, а созданное зрителями - "**Копья**". Испанцы на полотне предстают собранной силой, которая структурирована, можно увидеть и испанских грантов, поскольку быть военным для испанских рыцарей - это естественное состояние, Испания воевала почти целое столетие, отстаивая свою независимость от мавров, поэтому быть воином - это доблесть. Военная, организованная, сплоченная, собранная вместе сила на картине выступает

победительницей. Спинола - это её часть, функция, через него она принимает ключи и торжествует победу. Торжествующее начало совершенно очевидно в этом неколебимом, собранном ряду копий, устремленных в небо. Конь на переднем плане - это конь Спинолы, кардинал спешил для принятия дара. Освященный круп коня - это цитата из многочисленных ренессансных композиций, с помощью его фигуры, изображенной либо головой к зрителю, либо наоборот, обычно **промерялась трехмерное перспективное пространство, которое было завоевано в эпоху Возрождения (начиная с Паоло Уччелло и Пьеро делла Франческа и т.д.)**., Поскольку у Веласкеса в рамках национальной традиции этой школы не было, он сам, опираясь на ренессансные источники, избирает здесь такого рода прием - измеряет фигурой коня глубину переднего плана, на котором расположены ноги участвующих в этой драме, в этом диалоге персон. С левой стороны находится голландский лагерь, можно увидеть крупные фигуры персонажей в полный рост, они очень близко к зрителю, в них есть предметная убедительность (как и в натюрмортных фрагментах Веласкеса). Голландский лагерь не собран, не выглядит убедительно. Интересен диалог копий лагеря испанцев и древков, булав, секир и т.д. голландцев, находящихся в колеблющемся и разрозненном ритме. Совершенно ясно, что это побежденные, но что замечательно - нет никакой униженности, никакого ощущения того, что это что-то жалкое, подавленное, окончательно потерявшееся. Фигура и лицо изображенного молодого человека воплощает нацию, у которой молодое, яркое и сильное будущее. У Испании войско регулярное, у голландцев не было регулярной армии, в её составе были ополченцы: бюргеры, ремесленники, просто жители городов, которые защищали свою страну, свою землю, родину. Их свободный индивидуальный характер - каждый сам по себе, но то же время они вместе - все это прекрасно уловил Веласкес, который при этом не присутствовал, а понял, как аналитик и даже историк. Художник понял, что Бреду, хотя её домучали до абсолютного голода, не победили по-настоящему.

Когда Веласкес писал "**Сдачу Бреды**", Голландия была сердцевиной европейского расцвета, самой передовой страной в Европе, уже колониальной державой, чей флот превосходил сумму флотов Англии, Франции и Испании и царил на морях и т.д. Это знание подсказало художнику совершенно другой образ побежденных. В центре композиции находится Спинола, который, снисходительно улыбаясь, принимает ключи от Юстина Нассауского, тот вынужден склониться - ничего не поделаешь. Если взглянуть в лицо юноши-воина слева, то можно увидеть ту самую Голландию, которую якобы победили, и которая должна испытывать страх и униженность - ничего этого нет. Это совершенно великолепный **образец новой нации, воплощенной в портрете**, которая в конце концов вырвалась вперед и показала всем свою силу, энергию и совершенно новый принцип существования - не подавленность этим военным механизмом, как у испанцев со своими копьями, а мир индивидуальной инициативы и добровольного решения положить свои жизнь, силу, энергию для защиты социума, своего коллектива.

"Сдачу Бреды" можно рассматривать как **групповой портрет**: с одной стороны - испанские гранды, с другой - голландцы. В экскурсе в испанскую живопись XVI века важно отметить **концепцию портрета**, которая была у Веласкеса. 1630-ые годы художник пишет много портретов - это расцвет его портретного искусства. Сначала для этого были не очень благоприятные условия, потому что произошли мятеж и война в Каталонии. Король сам выехал к армии для того, чтобы подавить восстание, Веласкес его сопровождал. Ему пришлось там работать, что называется на поле боя. Концепция портрета, которая формируется у него в эти годы, конечно, опирается на то, что ему давало непосредственно предшествующее испанской традиции - **маньеристский портрет**, одним из выдающихся представителей которого был **Хуан Пантоха де ла Крус**. В Эрмитаже находится придворный портрет его кисти. Для маньеристского портрета характерен темный фон, это, как правило, трехчетвертной или поколенный портрет, иногда встречаются портреты в рост.

"Портрет Диего де Вильямайора", на котором герой изображен с пышным воротником (мода того времени), в доспехах с черным золотом и опирающимся рукой на шлем, левая рука лежит на эфесе шпаги. Для маньеристского портрета характерно явное доминирование формального момента в решении живописного произведения, очень большую роль играет линия, орнаментальные мотивы и тяготение к некоторой уплощенности изображения. Есть в этом портрете ярко выраженная силуэтность на темном фоне и интерес к таким деталям, как например, голова, отчасти лицо, где всегда заостряются характерные пропорциональные элементы: выдающийся подбородок или длинный заостренный нос и т.д. Руки на портрете особенно маньеристские, они, конечно, не индивидуальные - это штамп, который проходит через все маньеристские портреты - изысканные, утонченные с нарочитым аристократизмом, с тонкой кистью и длинными пальцами рук. Даже их мимика особенная: два средних пальца обязательно собраны вместе, мизинец и указательный несколько отставлены для того, чтобы кисть не выглядела слишком неподвижной и слишком скучной - это эстетическое разнообразие. Важно отметить костюм, поскольку одежда - это то, что оформляет и обрамляет человека, которому предается существенное значение. Что касается внутреннего мира, то там все остановлено, застыло для вечности: лицо портретируемого часто уподоблено маске. Возникает ощущение, что у него твердая, застывшая форма, поскольку ничего случайного, никакого открытого выражения эмоций здесь нет и быть не может, потому что это - то, что человек делает из себя перед лицом вечности. Зритель видит всевозможные изыски формы: золотые, орнаментальные, драгоценные детали.

Основной темой **Женского портрета инфанты Хуаны** является её платье с изощренно переданными орнаментами, кружевами, обрамлениями, пышным воротником из твердого крахмального кружева. Это портрет маньеристского рода. Поза у персонажа на портрете Веласкеса почти всегда одинакова - застывшая, очень выпрямленная фигура, руки либо опираются на шлем, а женщины либо держат платок, либо какой-то документ, возможно, прошение. Это все разнообразие позы, которое

художнику давала маньеристская традиция. Мастер следует этой традиции, но внутри этой общей схемы в его работах все-таки появляется другая жизнь.

Портрет, который был написан примерно в эти годы - это портрет короля Филиппа IV, главного персонажа для всех портретов Веласкеса, известно, что мастер должен был работать именно на монарха. Картина называется "**Портрет Филиппа IV в коричневом и серебряном**", существует "**Портрет с прошением**" - это самый ранний портрет короля, где его костюм написан в черных тонах, а Филипп держит в руках свернутый лист бумаги. Прощение - это, пожалуй, почти единственный атрибут, которым можно разнообразить его изображение, его содержание составляет просьба об аудиенции короля. Филиппа IV, получив это прошение, является либо этому посетителю, либо глазам людей - открывается им, потому что придворный ритуал того времени в Испании был очень строгим, все было жёстко запротоколировано. Личность монарха была достаточно сильно дистанцирована, но он предстал перед своими подданными: Филиппа IV выносили на носилках, или он проезжал в карете, или следовал верхом, но это всегда были особые случаи. Просто так, запросто короля увидеть было невозможно. И ничего интимного, ничего сопряженного с какой-то возможной связью изображенного и зрителя в портрете нет, король существует сам по себе. Это воплощенный этикет, воплощенная дистанция, воплощенное преобладание над всем обыденным, земным, бытовым, что Веласкес замечательно чувствует. Зритель видит вытянутую вверх фигуру короля, которая занимает почти всю живописную поверхность, от которой очень немного остается для того, чтобы поместить позади фигуры героя красный занавес, но погасить его краски, чтобы он не перебивал оттенки фигуры монарха. Филипп стоит на своих тонких ногах, чуть их расставив, держится очень прямо, руки в перчатках, одна рука касается стола, на котором стоит его шлем.

Живопись Веласкеса - совершенно изысканное пиршество для глаза. Она создана особым живым и динамичным мазком, хотя вся динамика вобрана в границы определенных пятен одежды монарха (серо-серебристая, коричневая и черная в плаще - все это объективировано), но внутри этих цветовых пятен, этих пластических единств находится своя энергичная жизнь, которая создается самой живописной техникой Веласкеса. Замечательная деталь - серебристые вышивки на коричневых панталонах Филиппа IV даны мазками, похожими на легкие запятые серебристого тона. Вообще отношение серо-серебристого, светло-серого и коричневого цветов - это изобретение Веласкеса. Гармония этих двух цветов совершенно неожиданная и в высшей степени элегантная. Есть ещё второе подобное живописное решение - это соотношение коричневого и черного, что кажется совершенно невозможным. Оба цвета - темные, тем не менее в коричневом есть внутреннее тепло, а в черном - некий отсвет. История мировой живописи знает всего несколько живописцев, которые **пишут черное как цвет, а не как отсутствие цвета: Веласкес, голландский живописец Франц Хальс и Гойа**, который продолжает традицию Веласкеса. Это не банальность, а совершенно необыкновенный творческий дар, чисто живописный. Выражение "**чистые живописцы**" (которых не так много в истории искусств) в первую очередь относится к

Тициану, от которого идет это явное преобладание живописного начала над пластикой и рисунком, затем Веласкес и **Хальс**, потом среди живописцев XVIII века, возможно, англичанин **Гейнсборо**, **Гойа**, в XIX веке - **Эдуард Моне** и **импрессионисты**.

Ранее мы говорили о Каталонии и о том, что Веласкес выехал вместе с королем Филиппом IV на театр военных действий, где и был написан портрет монарха, который сейчас находится в Нью-Йорке, в музее Фрика. Он датируется 1644 годом и называется "**Портрет Филиппа IV в военном костюме ("Ла Фрага")**". Фрага - это селение, где во время войны в Каталонии размещалась королевская ставка. Портрет был написан для королевы, что тоже является частью ритуальности испанского быта того времени. Король разлучился с королевой, которая, естественно, осталась дома в Мадриде, а он отбыл на войну, но королева была обязана тосковать, остро ощущать отсутствие Его Величества и страдать по этому поводу. Для того, чтобы утешить и поддержать её в тоске, в этой ситуации и был написан портрет короля, и именно для этого существовал придворный художник, сопровождавший суверена на войне. Мастер создал портрет необыкновенной живописной красоты, достаточно сказать, что в нем отмечается свежесть и активность цветов: розово-малинового в качестве фона, серо-серебристого и черного (король держит в руке черную шляпу). Черные детали у Веласкеса всегда создают ощущение, что черный цвет - это что-то бездонное, которое уходит в невиданную глубину. Розовый и серебряный, напротив - идут к зрителю и расцветают изысканными тонами.

Были отмечены портретное искусство Веласкеса и его живописная роскошь, но остается вопрос: каковы принципы характеристики, которой следует мастер? Современники считали Веласкеса **художником истины**. Дело не только в том, что художник избегал показывать в самом персонаже что-то мимолетное, скоротечное и слишком субъективное, не стремился передать какую-то внутреннюю динамику, какие-то потаенные черты того или иного человека, что называется "раскрыть его на зрителей". Исходя именно из этого, мы оцениваем позицию Веласкеса как художника, но она была другая - **более объективированная, более дистанцированная**, что определялось и характером модели, поскольку довольно трудно себе представить самовыражение со стороны испанского короля. Про Филиппа IV говорили, что хорошо, если он смеялся два-три раза в своей жизни, монарх был весь закрыт, со скучным лицом, вызывающим ощущение какой-то неизбывной тоски. Отчасти позиция художника определялась этим, но также и его личной установкой - он придавал своей модели устойчивые, сложившиеся черты душевного склада и характера - то, каков монарх в самом глубинном, субстанциальном смысле, независимом от каких-то привходящих обстоятельств. Веласкес придает персонажу какие-то постоянные характеристики, в системе которых и действует, никакие слишком субъективные моменты мастером не затрагиваются. Существующую непроницаемость моделей художник принимает и описывает своих персонажей в этом ключе. Единственное, где он позволяет себе быть подвижным, динамичным и в какой-то мере субъективным - это колористическое решение портретов: крупные мазки, довольно тонкий слой краски.

Мастер любит крупнозернистый холст, поэтому зерна холста просвечивают сквозь подвижную, динамическую структуру его письма. Все очень сдержанно по композиции и движениям, но присутствует богатый цвет: и замечательный черный, и другие оттенки.

Лекция 5. Творчество Веласкеса. Часть 2

Портретное искусство Веласкеса. Продолжение

Мы продолжаем анализ творчества Веласкеса, в прошлый раз мы остановились на его работе **"Портрет Филиппа IV в военном костюме ("Ла Фрага")**". В этот исторический период в Каталонии начался мятеж, и к войску выехал король, а вместе с ним отправился и его придворный художник Веласкес. Этот замечательный портрет был написан в маленьком городке под названием Фрага, который был перенесен на портрет постоянного объекта в творчестве Веласкеса, то есть самого короля. Считалось, что раз король выехал и разлучился с королевой, то она скучает, поэтому именно для нее был написан **"Портрет Филиппа IV в военном костюме"** - одно из ярких произведений Веласкеса в жанре парадного портрета. Главное качество этой работы мастера - необыкновенная тонкость и красота колорита, необходимо отметить, что Веласкес здесь одаривает свою модель, не очень импозантную внешне и не отличающуюся яркой индивидуальной выразительностью. Переливы серебристо-серого и красно-розового, оттененного черным и бархатистым пятном шляпы - это замечательные колористические находки художника, которые придают всему портрету драгоценный характер. Фон изображения темный, на нем яркие краски портрета выделяются особенно отчетливо и создают праздничную приподнятость. В руке у короля маршалский жезл, потому что он сейчас при войске и является его главнокомандующим. Оттенок парадной репрезентативности и утверждения в модели немного дисгармонирует с выражением лица короля и его самоощущением, но и здесь Веласкес не отступил от правды, поскольку Филипп IV отличался довольно пассивным и сумрачным характером, о нем говорили: хорошо, если он за всю свою жизнь улыбнулся пару раз. Эту ноту в характеристике короля Веласкес очень хорошо передал и в бледной карнации (в цвете лица монарха), и в его угасшем взгляде. Филипп оборачивается на зрителя, принимает позу, которую ему предложил принять художник, но настоящей внутренней энергии в нем нет. Возникает контраст и даже противоречие между энергией цвета и энергией фактуры, потому что в действительности вся украшающая короля вышивка написана подвижным легким мазком, очень живым и вносящим в этот портрет динамику, которая отсутствует в самой модели.

30 - 40-е годы XVII века (в особенности 40-е) - это **время расцвета портретного творчества Веласкеса**, ставшего совсем зрелым художником. Эти годы отражают весьма специфический подбор мастером моделей. Веласкес мог работать только для короля, никакие сторонние заказы художник принять не имел права, отсюда та галерея лиц, которые можно встретить на его портретах. Мастер создал погрудный и достаточно скромный по колориту **"Портрет Первого министра Испанского королевства"**, в то время им был граф-герцог Алеварес. Алеварес в темной одежде, в его костюме нет никаких парадных элементов: ни кружевного воротника, ни красивой вышивки - все очень строго, можно сказать, что это повседневный облик портретируемого. Фон немного высветлен, но достаточно ощутим - это **типичный для**

испанской живописи XVII века контраст темного фона и высветленного лица. Именно на лице Алевареса сконцентрировано все внимание художника, и здесь Веласкес проявил очень токую пронизательность. Дело в том, что если приглядеться к лицу первого министра и сосредоточиться на нем, то видно, что у этого, обладающего огромной властью человека (по существу Испанией в это время управлял именно он, а не Филипп IV) – нет победительности, удовлетворения властью и торжества по этому поводу, напротив - есть ощущение усталости и даже затаенной тревоги во взгляде. Дело в том, что Веласкес уловил свою модель в период, когда над графом-герцогом сгущались тучи, вскоре он был отставлен от своей должности, потому что и подданные, и сам король обвинили его в неудачах Испании, поскольку сначала отпала Португалия, а потом последовали очень существенные неприятности в Каталонии. Этот портрет распространялся во многих репликах, а поскольку его посылали в разные точки страны, то он стал отчасти образцовым портретом, который в повторениях второстепенных художников превратился в штамп. Веласкес словно изначально создал формулу Алевареса поздних лет, мы знаем его в момент политического и не только расцвета в конном изображении, где первый министр выступает как памятник самому себе. На позднем портрете можно увидеть начало его заката, в 1643 году Филипп IV отстраняет Алевареса от власти.

Один самых прекрасных портретов в мировой живописи вообще называется "**Дама с веером**", кто на нем изображен - неизвестно, картина датируется около 1648 года и находится в Собрания Уоллеса в Лондоне. Поразительно, что это - **женский портрет**, которых было не так много в истории мирового искусства, тем более в XVII веке, а тем более в Испании. **Все женские портреты того времени - придворные**, на них изображены дамы в роскошных одеждах, инфанты, сама королева и т.д. Этот портрет не придворный, дама одета в не придворный костюм, хотя мода соблюдена - её серо-коричневатое платье на металлическом каркасе. Интересен замысел: модель не развернута в анфас к зрителю, изображение сделано так, что возникает ощущение того, что персонаж движется справа налево. Весь костюм дамы, в частности, черная мантилья, наброшенная на голову и на плечи, перчатки и веер в руках, говорят о том, что она изображена не в интерьере, а выходящей из него на улицу. Скорее всего, поскольку у нее на руке находятся четки на тонкой цепочке, женщина направляется в церковь. Веер в руках испанки - это очень специфическая деталь даже не туалета - это нечто большее. Женщина, во-первых, как правило не могла выходить куда-то без сопровождающего, вполне возможно, что и здесь есть какое-то сопровождение: либо дуэнья - воспитательница и няня этой дамы, либо сопровождающий мужчина. Во-вторых, женщине нельзя было свободно заговаривать с незнакомыми людьми и т.д. Веер для испанки в то время служил способом общения, а положение веера (развернутый, сложенный, поднятый и приставленный к губам и т.д.) было своеобразной и очень тонкой азбукой общения. Язык веера специально доверялся девушкам с самых юных лет их воспитательницами. То, что у женщины в руках изображён веер, говорит о том, что она выходит в среду, где вполне возможны какие-то

моменты общения с окружающими. Отметим замечательную цветовую гамму, в женском портрете можно было бы развернуть весь артистизм и роскошь колорита, но Веласкес от этого воздержался (в отличие от придворных портретов). На картине присутствуют его любимые коричневатые тона, но со сдержанностью и сероватым оттенком, черные (**коричневый и черный - это открытие Веласкеса**, которое можно увидеть в других его портретах, в частности, в охотничьих). А также тона, замечательные по тонкости и красоте сочетания белых перчаток и голубоватых манжет, отороченных кружевом, золотистого блеска цепочки и голубого банта. Зритель видит предмет, который образует горящий алый огонек, с колористической точки зрения в портрете он играет очень большую роль, находясь рядом с голубым тоном, поэтому он действительно вспыхивает и освещает всю скромную гамму этой картины. Наблюдатель начинает больше чувствовать и откликаться глазом на содержащиеся в нем розоватые оттенки, в частности, очень нежно тронуты розовым губы (по существу аналогичные лепесткам цветов), присутствие розового есть и в карнации лица, которая сдержанная, но свежая. Веласкес замечательно подает и нежный, розоватый цвет лица героини, и цвет её глаз. Они - темные, черные, очень глубокие и крупные, а самое замечательное – это её взгляд. Поразительна и общая **духовная характеристика модели**, перед нами - **индивидуальность и личность, несомненно, серьезная и значительная, что в применении к женскому портрету - совершенно удивительно**. Это и характер, и особый, скрытый, но присутствующий здесь темперамент. То, что изображена значительная личность, Веласкес подчеркивает тем, что выбирает для портрета не погрудное изображение и не сидящую в кресле женщину, что было, например, типично для женских портретов Тициана. Вообще считалось, что женский портрет должен быть сидящим, даже у Тициана женские портреты в рост встречались крайне редко, а Веласкес изображает идущую даму. Портрет в три четверти, то есть поколенный, в нем очень важен масштаб, поскольку - это **утверждающее начало**, в котором есть репрезентация не парадная, не внешняя, не декоративная, а по существу характера этой личности. Есть и оттенок большой серьезности, глубины и грусти в эмоциональной окраске, это удивительное решение, в Европе в это время (1648 год) мы не найдем ничего, хотя бы немного приближающегося по своей значительности к данному портрету. Если только в голландском портрете, в работах Рембрандта, у которого есть очень осязаемая, идущая от самого художника эмоциональная открытость. У Веласкеса все более сдержано, это его собственное молчаливое, объективное благородство, которое не раскрывает на зрителя душу и не разбирается в каких-то тонких эмоциональных нюансах - то самое **целомудрие объективности**, которое было характерно для мастера.

К этому времени относится и такой известный портрет, как **"Портрет кавалера ордена Сантьяго"** из Дрезденской галереи, москвичи его знают и по выставке в Москве 1955 года, и по более поздней выставке, когда некоторые картины галереи приезжали в Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. То, что изображенный на картине персонаж - это кавалер ордена Сантьяго, указывает

только цепь у него на шее, но исследователи считают, что он действительно принадлежит этому ордену. Орден Сантьяго - боевой, его получали только участники Реконкисты, проявившие себя в длительной борьбе за свободу Испании и против завоевания мавров, которое длилось с VII века нашей эры до конца XV века. Перед зрителем находится персонаж, которого можно назвать "старым воином", он принадлежит к аристократическим кругам, возможно, не придворным, в любом случае он является представителем военной касты испанского дворянства, которая целиком была заимствована из этого слоя испанского общества. Видны седины, строгость и погруженность в себя кавалера ордена, интересно, что у персонажа Веласкеса (если провести аналогию с портретами Рембрандта) нет такой интенсивной погруженности в свой внутренний мир и такой ситуации, когда перед глазами человека действительно проходит вся его жизнь. И в этом портрете нет этой открытости на зрителя, персонаж более закрытый, но значительность модели и то, что действительно есть в его облике, в его мимике, в собранности и даже в стремлении держать все свое внутри себя, не раскрываясь на зрителя - именно в этом есть особое обаяние и значительность, характерные для портретной концепции Веласкеса.

Серия портретов шутов

Совершенно удивительная часть портретного искусства мастера представлена серией исключительных работ, ничего подобного в европейском искусстве мы не знаем, разве что в XIX веке. Это **серия портретов шутов**. С одной стороны, придворные шуты - это что-то, что должно быть связано со Средневековьем и с феодализмом, с замками, всякого рода приключениями и прочим. При испанском дворе шуты действительно существовали и в XV веке., когда ещё шла война, и в XVI. Станным образом и до XVII века они были необходимой принадлежностью испанского двора - это было даже его отличительной чертой. Такая архаическая приверженность традициям и прошлому специально культивировалась. В чем состояла роль шута? По трагедиям Шекспира, мы знаем, что в далеком прошлом шут был важной чертой бытования людей и аристократических кругов. Это известно и по такому произведению Шекспира, как "**Король Лир**", но фигура шута вырастает именно на рубеже XVI - XVII века, вместе с Возрождением и его трагическим завершением. Особенно важна та особенность, которая была связана именно с этим придворным персонажем - возможность говорить своему суверену, монарху какие-то критические реплики, шутки и насмешки. Эта особенность шутов была подчеркнута Шекспиром потому, что в степи, когда король Лир переживает момент прозрения и понимает, что теперь ушла прежняя пора, когда король (в короне он или не в короне, имеет он власть над своими землями или не имеет) - уже не король в восприятии окружающих его людей (даже близких, даже своих дочерей). Как только Лир передал им власть, он уже не воспринимается как король - это не его врожденное свойство, как думалось веками до этого. Оказывается, что **правда и истина теперь имеет своими субъектами не представителей высших слоев, а бездомных, нагих горемык** (это уже отмечалось в связи с картиной Рибера "Хромоножка"). Именно они, как говорит

Лир, теперь носят в себе ощущение правды, истины и человечности. Шут присутствует и среди людей, окружающих Лира в этот момент в степи. Даже самому королю он объясняет трагичность его ситуации и то, что мир совсем не таков, как казалось его господину. Это **очень важная черта новой поэтики и новой эстетики.**

В связи с портретами Веласкеса мы должны упомянуть следующий важный момент: именно в конце XVI века - начале XVII распространилось явление, которое было связано с особенностями придворной жизни шутов - их можно было приобрести для того или иного двора. Шутами становились люди, которых природа как-либо обидела, наделив какими-то физическими недостатками или врожденными недугами. Существовала целая линия, связанная с искусственным изготовлением такого рода уродцев: детей похищали и уродовали сознательно, в частности, надрезали им углы губ и особым образом подшивали, чтобы на лице несчастного возникала постоянная улыбка. Роман **Виктора Гюго**, который называется "**Человек, который смеется**", как раз об этом новом промысле. В центре повествования находится герой, которого зовут Гуинплен - это человек, который был похищен у своих родителей, а потом попал в руки мошенников, изуродовавших его и наградивших его неисчезающей улыбкой. Веласкес пишет тех шутов, которые забавляли королевское общество. Вопрос, который возникает почти у всех: для чего королю (а заказчиком мог быть только король) нужны были эти портреты? Это немного труднообъяснимое для нас стремление - зафиксировать все то, что составляет достояние и отличие королевского двора и, по-видимому, ту определенную "радость", которую доставляли эти персонажи королевскому двору. Эти причины заставляли заказчика смотреть на эти изображения, как на источник какой-то забавы, какого-то интереса.

Веласкес написал несколько десятков (более 30) портретов шутов, мы познакомимся только с частью из них. Работы мастера отличаются своей спецификой, свойственной именно Веласкесу. С одной стороны, изображаемые художником персонажи - люди ущербные, источник насмешек и развлечения для богатых, но мастер подошел к этому совершенно иначе. Один из ранних портретов - это портрет **Дона Хуана Австрийского**, который датируется между 1636 - 1638 годом. Великий победитель турок и мавров Хуан Австрийский был очень известным полководцем для современников. Как военный профессионал он работал и для испанского двора, и для австрийского, родственного испанцам. Естественно, что если шут выступает в роли Дона Хуана Австрийского, то Веласкес выбирает для его портрета форму парадного изображения: портретируемый представлен в рост, у него есть так называемое "пейзажное окно", которое иногда присутствует ещё в XVI веке в портретах Тициана, а его атрибутами являются предметы военного дела: кираса, ядра и аркебуза. Шут нарядно одет и опирается на атрибут знатного военного. Зритель видит любимые Веласкесом розовые тона: нежно-розовый и светло-розовый с черным. Дон Хуан изображен художником в шляпе, украшенной пером, его фигура находится на светлом, легком фоне. В правом верхнем углу можно увидеть фрагмент битвы, где горят корабли - это намек на то, что дон Хуан был участником и морских сражений. Когда

зритель смотрит на этот портрет, то понимает, что это такое переодевание - это трагедия, но самое замечательное в этой работе - это соединение военных атрибутов с реальной моделью. Отметим тонкие, слабые ножки персонажа и его совершенно удивительное лицо, взгляд исподлобья, из-под густых бровей. Это взгляд человека отнюдь не самоутверждающегося, в нем присутствует некий оттенок загнанности, он идет из самой глубины и смотрит в окружающий мир, в том числе и на работающего художника. Веласкес уловил этот скрытый и пребывающий глубоко в душе, в сердце человека момент, который дисгармонирует с пышными атрибутами и с той ролью, которую вынужден играть шут. Это говорить о том, что Веласкес был великим портретистом. Интересен тот факт, что специально педалировать этот момент страдания и загнанности Веласкес тоже не хочет, у мастера всегда присутствует удивительная и по-испански благородная сдержанность. Это есть и в шуте, которого зовут Дон Хуан Австрийский, включать по этому поводу какие-то элементы сентиментального сопереживания Веласкесу не свойственно, поэтому его работе их нет, в ней все объективно строго и, может быть поэтому она производит наибольшее впечатление.

Портрет "**Дон Антонио-англичанин**" также является характерным типом портрета Веласкеса. Англичане - извечные противники испанцев, начиная с того момента, когда Мария Кровавая, первая коронованная королева Англии всё-таки по-настоящему не приняла предложение испанского короля Филиппа II и не стала его супругой. Хотя союз Испании и Англии сулил обеим сторонам большие преимущества - это событие всё же не состоялось. После чего испанцы затаили обиду и в 1582 году отправили к берегам Испании огромную эскадру под названием "Великая армада" для того, чтобы высадиться в стране и предъявить свои претензии. Но буря рассеяла испанские корабли. Англия готовилась к этому штурму, королева Елизавета даже выехала к войскам и произнесла им зажигательную речь, но настоящего сопротивления не понадобилось, поскольку испанцы потерпели поражение благодаря буре. Естественно, что с тех пор утвердилась ситуация, когда испанец - это враг, и соответственно, англичанин для испанцев - это тоже враг или объект насмешки. Зритель видит на картине маленького карлика и его словно детскую фигурку с очень серьезным взрослым лицом, персонаж одет по английской моде. Тут есть и второй, и третий план некой скрытой пародии на герцога Букингемского. Рядом с карликом стоит большая собака (прослеживается связь с парадными портретами англичан с собаками, которые писал, например, **Ван Дейк**) - это тоже **модель парадного портрета**, которые писались при английском дворе: английский лорд в нарядном костюме с кружевным воротником и манжетами, а рядом - любимая собака. Роль англичанина, над которым было позволено смеяться и иронизировать (рядом с шутком тоже находится огромная собака, которая ему явно не по росту и не по силам) - зерно данного образа. Отметим, что Веласкес и здесь отнесся к своему персонажу достаточно серьезно, объективно и уважительно, определенный момент приподнятости в этом образе тоже присутствует.

Один из лучших портретов всей серии - это "**Потрет Дона Диего де Аседо**", у которого было прозвище "Эль Примо", что значит кум. Чьим же кумом был шут? Ответ на этот вопрос - короля, это специальное прозвище, данное, по-видимому, особенно любимому королем шуту, в определенном смысле приближенному к монарху. Портрет датируется 1644 годом, по большей части все портреты этой серии находятся в Прадо. Испанская живопись XVII века очень хорошо представлена в этом музее и, как правило, вообще не выходила за его пределы. Раз эта работа Веласкеса являлась королевским заказом, то и она осталась в королевском музее. Художник изобразил человека, который был очень явно обижен природой - это небольшой карлик с маленькими руками и, по-видимому, поврежденными пальцами. Он представлен Веласкесом как мыслитель, как философ, с огромными томами, которые он листает, хотя и с большим трудом. На картине присутствует совершенно блестящий натюрморт из книг, образующих правильные геометрические конфигурации. На переднем плане - книга с раскрытыми страницами, на листе бумаги стоит чернильница с воткнутым пером, то есть перед зрителем - философ и ученый, который изучает, читает и пишет, комментирует чьи-то труды. Шут очень скромно одет в черное, но у его фигурки удивительный серо-серебристый, голубоватый фон. Мерцание фона позади Эль Примо создает ощущение динамичной, искрящейся и волнующейся ауры вокруг него, отражающей подвижность, тонкость и вибрацию его духовного мира. Голова шута прекрасно вылеплена, как прирожденный портретист Веласкес был, вероятно, поражен и увлечен зрелищем такого рода головы мыслителя, соединенной с маленьким и несколько гротескным на взгляд наблюдателя телом. Вся композиция и аранжировка портрета с помощью больших книг прочего, возможно, демонстрирует реальное занятие Эль Примо, что именно так он себя позиционировал при королевском дворе. Кроме всего прочего, эти атрибуты утверждают и подчеркивают в портрете, что функцией этого человека было мыслить, что-то изучать и излагать. Контраст головы мыслителя, тонкости, подвижности его духовного мира и того удара, который нанесли по нему судьба и природа, его одиночество в интеллектуальных усилиях, которые он ни с кем не может разделить, художником выразительно подчеркиваются. Одновременно в этом есть какой-то подвижнический момент - шут сам выбрал себе такую роль и старается ей соответствовать, этим герой картины утверждает, что духовное начало человека может победить его природный недуг.

Ещё один замечательный портрет, который имеет нормальное, а не гротескное имя - это "**Себастьян Морра**". Морра был одной из наиболее ярких личностей в ряду королевских шутов. Зритель видит карлика с небольшими ножками и тоже с исковерканными пальцами рук. Веласкес изобразил его максимально просто - шут сидит у стены на фоне вибрирующего золотистого марева, очень близко к зрителю и смотрит прямо на него, происходит соприкосновение его сильного и напряженного взгляда из подобья со взглядом зрителя. Эта картина выставлялась в Музее изобразительных искусств им. Пушкина на выставке шедевров Прадо. Веласкес почувствовал скрытый в Себастьяне Морра темперамент, его отороченная золотом

красная безрукавка является косвенным выражением горящего взгляда и горящего темперамента, присущего этому человеку.

Один из самых трогательных и одновременно трудных для восприятия портретов шутов, созданных Веласкесом, называется "**Уродец из Вальескаса**", на нем изображен действительно больной молодой человек, который выглядит как мальчик, хотя в действительности он намного старше. Портретировать такого персонажа трудно, и мастер выбрал такой момент, когда остановились его зыбкость, его духовное состояние, постоянно вибрирующий и перемещающийся взгляд. Веласкес, по всей вероятности, чем-то привлек внимание портретируемого, как это бывает с детьми. Персонаж остановился и смотрит на художника с интересом, вероятно, что-то ему показалось занятным. Это состояние собранности, возникшей на какой-то короткий миг, Веласкес сумел поймать. Мастер дал персонажу затененный фон, выделил его светом, открыл перспективу пейзажа, словно дав дыхание этому образу, чтобы он не казался совершенно изолированным и одиноким, то есть показал ему кусочек большого мира, разомкнул его (чего на самом деле, конечно, не было). Спроецировав его на этот мир, Веласкес приподнял Себастьяна Морра: посадил его повыше композиционно и приподнял, раскрыв горизонт пейзажа, чем сделал изображение шута, с одной стороны, более значительным, а с другой - заострил ощущение болезненной негармоничности его внутреннего мира и некой несправедливости, в том числе и природной, так над ним посмеявшейся. При знакомстве с картиной вспоминаются знаменитые пушкинские строки из "**Моцарта и Сальери**": "Нет правды на земле, но правды нет и выше".

Ещё один портрет серии задуман по-своему, обратим внимание, что в ней нет ни одного повторяющегося решения, все портреты совершенно индивидуальны. Работа Веласкеса называется "**Эль Бобо из Кории**". Кория - это город, из которого, вероятно, происходил этот несчастный, получивший место при испанском дворе. Видны атрибуты портретируемого: выдолбленные тыквы с горохом внутри, которыми персонаж гремит как погремушками. Эль Бобо одет в темную одежду с кружевным воротником и манжетами, у него совершенно удивительная мимика и улыбка. Сухой и дробный звук, который сопровождал шута, был моментом увеселений придворных, именно подобным образом Эль Бобо их веселил, и именно с этим выражением лица Веласкес изобразил этого персонажа. Косая линия пола позади юноши и точка зрения сверху делают его образ интересным, формируется динамическая композиция, которая соответствует динамике его внутреннего мира. Эль Бобо ("дурачок") смеется и смотрит на кого-то снизу-вверх, поскольку сидит на полу. В этой композиции мы опять не замечаем у Веласкеса никакого сентиментального выражения, исходящего от художника, **в ней нет жалостливости и эмоции, которая бы поддерживала униженность этого образа**. Мастер старается устранить этот момент, изображая шута таким, какой он есть, воздерживаясь от какой-либо оценки. В известной степени объективность художника возвышает личность этого несчастного человека. Да, вот так сложилась его судьба, да, такова его жизнь, но он её проживает, это его жизнь, его существо, и он вполне заслуживает и внимание, и серьезное к себе отношение, и

портрет, то есть определенное увековечивание. Это колоссальный опыт, который Веласкес получил, работая над такого рода изображениями и взаимодействуя с такими людьми. Необходимо отметить, что такой портрет требовал не мгновенного сеанса. Эта работа во многом изменила и самого художника, обогатив его внутренний мир. Та объективность, которую Веласкес использовал по отношению к своему главному заказчику, здесь другая - она стала более глубокой, более серьезной, более осмысленной, и это помогло ему в создании образов уже не натуральных, а в какой-то степени выдуманных.

Веласкес создает **изображения двух нищих философов**, первый из них - это знаменитый баснописец "**Изоп**", который был рабом с довольно трагической судьбой. Картина датируется около 1643 - 1644 года и находится в Прадо, она написана тогда же, когда Веласкес работал над портретами шутов. Это тот тип нищенствующих философов, который существует у **Рибера**, например, в его замечательном живописном решении "**Диоген с фонарем**". Веласкес входит в ту же проблематику, создает нечто близкое, и это очень интересно. По-видимому, и Рибера, и Веласкеса привлекало то, что они, будучи художниками по своему побуждению натурными, для которых в первую очередь очень была интересна живая, реальная натура - искали способы эту реальную натуру особым образом подавать, интерпретировать для того, чтобы она была интересна зрителю. Одним из способов такой интерпретации было придание этим образам каких-то нищих и бродяг, которых художники находили на улице, одухотворения и особой значительности. И у Рибера известны удачи такого рода, и у Веласкеса можно отметить два опыта. При этом у Рибера, как правило, либо погрудные изображения, либо изображения сидящих персонажей, например, изображение **Демокрита**. Веласкес создает большие произведения в рост, такой масштаб свидетельствует о том, что исходный посыл художника – утверждающий, а натура выбрана самая непосредственная, живая. Конечно, как и Рибера, Веласкес выбирал своего натурщика, находил его и распознавал в нем некие предпосылки того, что тот мог стать Эзопом. У раба, естественно, никаких парадных элементов быть не может, но зритель видит, что этот человек - литератор, автор басен, поэтому у него в руке соответствующий атрибут - рукопись. Одет он просто, почти нищенски, отметим е замечательную голову Изопа, которую Веласкес не выдумывает, а находит в реальной жизни. Эта правда натуры играет в картине решающую роль, поэтому это произведение художника является не только портретом, но и **портретом историческим**. Ранее было отмечено, что в зависимости от того, на чем поставлен акцент - на атрибутах, на истории, которую рассказывает художник, или на натуре, которую он использует в своей работе, акцент ставится либо на слове "**исторический**", либо на слове "**портрет**". В работе Веласкеса отражен нищенствующий философ, но можно сказать, что эта картина является особого рода портретом.

На втором портрете из серии странствующих философов мастером изображен "**Менипп**". Этот человек - насмешник, скептик, иногда злой, именно таким его изображает Веласкес. На портрете в рост дается большая фигура философа, поэтому

подход Веласкеса является утверждающим. На полу можно увидеть рукописи, отметим фигуру философа в темном плаще, его саркастическую улыбку и взгляд через плечо, с отверстым оком, взирающим требовательно и насмешливо, а также шляпу, которая осеняет голову Мениппа словно ореолом. Насмешка философа - ироническая, он довольно скептически относится к зрителю, стоящему перед картиной. Портрет был создан мастером в 1639 - 1640 годах, немного пораньше "**Изопа**", в самом начале работы над серией портретов шутов.

Второй итальянский период в творчестве Веласкеса

В 1647 году Веласкес продвинулся и по придворной линии - мастер становится смотрителем королевских построек. Это примерно та же должность, которую в свое время получил **Рафаэль** при папском дворе, став смотрителем всех античных руин и построек. 1649 год важен в истории искусств и биографии Веласкеса - это время его второй поездки в Италию, которая опять была совершена с целью покупки картин для королевского собрания в Мадриде. В основном её целью были шедевры итальянского искусства. За границей Веласкес провел полтора года, в Венеции он приобретал картины **Тициана** и **Тинторетто**, в Неаполе - античную скульптуру. Затем художник жил в Риме, оттуда он прислал восторженный отзыв о Тициане, открыв в нем художника, близкого ему по основным творческим подходам и по манере живописи. Вернулся художник домой в Испанию в июне 1651 года.

Работы, написанные Веласкесом в Италии очень интересны, они создают ощущение, что он вырвался из искусственной и замкнутой атмосферы испанского двора. В них есть свободное дыхание и ощущение того, что он почувствовал себя не стесненным никакими предписаниями и написал, и сделал то, что давно хотел. В первую очередь - это **два пейзажа**, вещь для испанцев совершенно удивительная. Ранее мы отмечали, что им присуще особое пристрастие к точному, чуть жестковатому изображению именно предмета и особое отношение к пространству, широты и динамики которого они чуждались. Испанские художники, в том числе и Веласкес, делают пространственные фоны, напоминающие работы Тициана, но не вживаются в это пространство, в основном все-таки сосредотачиваясь на фигуре, на предметном мире, окружающем человека, и вдруг - два пейзажа. Эти картины написаны с удивительной свободой, трудно себе представить, что это живопись XVII века. Это **этюды с изображениями виллы Медичи**, в это время Медичи там уже не жили, а отводили гостям помещения, в одном из которых жил Веласкес. На всем, что изображено им на пейзаже к середине XVII века уже лежит отпечаток запустения - это мотивы, не целостные панорамы, а именно мотивы, которые, скорее всего, Веласкес видел из окна своих покоев на вилле Медичи. Зритель видит разрушающуюся старую архитектуру, на ней словно застыли и отпечатались теплые оттенки мрамора, который много раз, то есть систематически, согревается итальянским солнцем; арки, которые забиты досками, самыми не импозантными и некрасивыми, которые тоже обвевались ветрами и вымочены дождями; на балюстраду наброшена ткань, здесь иногда сушится

белье. Какие-то посторонние люди расхаживают на переднем плане, сохранились элементы подстриженной, так называемой зеленой архитектуры, но в основном все изображенное окружает запустение и отпечаток времени, которые все разрушают и все уносят. Отметим пышность и щедрость итальянской природы, кипарисы и тополя, которые воплощают для зрителя неистребимость жизни именно в природе. То, что делают люди - стареет, разрушается, уходит, оно знало когда-то прекрасные времена, но теперь все заброшено и навеивает мысли о том, что все проходит. А природа продолжает жить, она набирает энергию, силу и захватывает пространство. Силы, которые сосредоточены в этой пышной зелени, отчетливо контрастируют с архитектурой.

Веласкес создал ещё один этюд **виллы Медичи**, на котором изображена арка, два беседующих персонажа, вид далекой перспективы виллы и её садов. Вдали тоже поднимаются кипарисы, как и на предыдущем пейзаже. Обратим внимание на почерк художника, на манеру наложения краски и на свободу. Это свобода **натурного этюда**, и то, что для него характерно присутствует в работе мастера. Необходимо отметить, что мы все-таки рассматриваем не XII век, а XVII, такого рода эскизы появляются уже в XVI веке. Известно, что их практиковало и артистически очень высоко оценивало искусство Барокко. Веласкес не барочный мастер, но его натурная установка тоже приводит к тому, что архитектура, зелень и дальняя пространственная перспектива пронизаны светом, воздухом, этой динамической жизнью проникновения света, воздуха и цвета во все. Такие быстрые эскизные наброски в это время в Испании - вещь совершенно уникальная, оба эскиза датируются 1650 - 1651 годом и находятся в Прадо. Первый из рассмотренных пейзажей привозился для выставки в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. Это абсолютный прорыв, который в качестве ассоциации заставляет вспоминать произведения мастеров конца XIX века.

Совершенно необыкновенное свершение Веласкеса тоже создано в Италии - это портрет его слуги, из которого мастер потом сделал ученика и художника. Зовут его **Хуан де Пареха**, он - мулат. У этого портрета удивительный сюжет: колониальное время, европейские державы завоевывают себе различные уголки мира, они оказываются и в Южном полушарии в Южной Америке, сталкиваются с представителями разных рас и народов, затем оказываются в Индокитае, Африке и т.д. Мы представляем себе, как негров привозили в качестве экзотических, чернокожих рабов и слуг. На портрете Веласкеса связанный с этим новым миром персонаж подан совершенно иначе - это не экзотическое нечто, украшенное такими же экзотическими атрибутами или костюмом, а реальный человек - современник, исполненный достоинством и моментом замечательного интеллектуального напряжения, яростью, сосредоточенной в его лице. Мастером очень нежно дан тон его золотистой кожи и очень живые карие глаза. Что касается позы, то необходимо отметить, как целостно и по-своему даже торжественно она вписана в регулярно и точно очерченный объем, близкий к треугольнику. Замечательно цветовое решение портрета: зеленовато-серая одежда, прозрачный, тоже с зеленоватым оттенком фон и теплые тона кожи мулата,

чуть тронуты розоватым губы и пышная черная шапка волос. Портретируемый, конечно, не слуга, тем более не раб (как это было в картинах других мастеров), не какое-то экзотическое существо - это коллега, художник, товарищ, который и по своему интеллекту, и по своему социальному положению (как его показал мастер) вполне ощущается как равный художнику, который его пишет. Портрет в то время имел невероятный успех среди итальянцев и гостей Рима и был выставлен в Пантеоне, Веласкес получил за него одобрение в виде премии и стал после этого членом Академии Луки, то есть Художественной академии Рима. По своим реалистическим особенностям, по своему духовному наполнению этот портрет феноменальный. Из известных портретов XIX века вряд ли какой-нибудь сильно превосходит то, чего добился Веласкес. В нем присутствует непосредственная жизненность и живость, в то же время нет ощущения чего-то преходящего, случайного, поверхностного, все по существу, все связано с самым глубинным содержанием образа этого человека.

Ещё один совершенно поразительный портрет итальянского периода - это портрет **"Папы Иннокентия X"**. После портрета Хуана де Парехи Веласкес рассматривался итальянским сообществом как **мастер экстра-класса**. В это время среди итальянцев никого рядом с ним поставить было нельзя, поэтому папа заказал свой портрет именно Веласкесу. Папа Иннокентий X происходил из итальянского знатного семейства Памфили, он отличался особенностями характера, которые сохранили для нас источники того времени. Папа был гневлив, причем настолько, что, когда он впадал в это гневное состояние, никто не мог его успокоить и вернуть в состояние равновесия, кроме его невестки, жены его брата, донны Олимпии, которая была женщиной очень сильной, решительной и могла его гнев как-то усмирить. Вот такого человека Веласкес и написал: папа сидит в кресле, на его правой руке видет тот самый перстень, который обязаны целовать все, кто удостоивается его аудиенции, он в белой рясе и в атласной алой пелерине, алой же шапочке. В руках у него то, что мы обсуждали в связи с королевскими портретами Веласкеса - прошение, по-видимому, кто-то добился встречи с Иннокентием X. Папа предстает перед зрителем в своем торжественном виде как духовный владыка и светский. Сейчас папа тоже считается светским владельцем своей территории, то есть Ватикана. Изображение торжественно и грозно развернуто на зрителя не в анфас, а немного на три четверти вправо - это позволяет Веласкесу передать, что папа смотрит не совсем перед собой, он повернулся и смотрит, вероятно, на человека, которого видит, фиксирует глазами и находится в состоянии какой-то связи или диалога с ним. Выражение лица папы - недовольное, в его глазах и во взгляде есть ощущение приближения будущего гнева, который так его отличал. Живопись мастера совершенно потрясающая и отражающая множество оттенков красного цвета. И фон, и обивка кресла, и красно-розовые оттенки одеяния папы - все это, конечно, сложности для художника, но Веласкес их преодолел. Нижняя часть одеяния Иннокентия X удивительно живо написана длинными мазками. Веласкес, поскольку он был в Неаполе, где покупал для Прадо античные памятники, видел знаменитую картину Тициана **"Портрет Папы Фарнезе и двух его**

племянников", где белая ряса папы написана художником легкими прикосновениями, которые почти тают на воздухе. Веласкес написал рясу достаточно плотно, сильно, но сам замысел - сочетание алого и белого является неким отзвуком тициановского решения. Папе портрет не понравился, посмотрев на него, Иннокентий X сказал: "Troppo vero!" (слишком правдиво). Это действительно так, потому что для довольно строгого и объективного в общем Веласкеса здесь есть некий заряд субъективной энергии, исходящей от папы. Заряд, который раскрывает портрет в окружающее пространство на зрителя - это уже такая экспрессия, которая раньше художнику свойственна не была. Портрет находится в галерее Панфиле в Риме, в музейном зале он смотрится удивительно: и рука папы, и его взгляд, словно выходят в пространство зрителя. Этот энергичный, живописный, интеллектуальный и эмоциональный посыл - нечто новое в живописи Веласкеса. Здесь, конечно, оказало влияние знакомство мастера с итальянской живописью эпохи Возрождения в Неаполе и в Венеции.

Еще одна работа, которую невозможно представить вне Италии - это знаменитая картина Веласкеса **"Венера перед зеркалом"**, которая находится в Лондонской национальной галерее. Её датировки все время сдвигались: существовала очень поздняя (1657 год), но сейчас считается, что картина написана между 1649 и 1651 годом, когда Веласкес уже вернулся в Испанию. Эти соображения представляются более убедительными, чем поздняя датировка, потому что такую картину вряд ли было возможно написать в Испании, где изображение обнаженного тела было категорически запрещено, тем более женского. Побуждением для Веласкеса было знакомство с **Тицианом, его Венерой Урбинской** и с изображением **Данаи** в Неаполитанской галерее. Это та тема, которую, начиная с Античности, всякий европейский художник носил в себе, знал и хотел с ней схлестнуться. И для Веласкеса это действительно был момент, когда в конце концов понимает, что он уже стал крупным художником и может войти в галерею больших мастеров Европы. Особенность этого решения состоит, во-первых, в модели, которая могла позировать. Если предположить, кто мог бы позировать Веласкесу в этой работе, учитывая исторические особенности Испании, то это могла быть только актриса, как это, вероятно, было уже много позже в начале XIX века с **Гойей**, когда он писал **"Маху раздетую"** и **"Маху одетую"**. Очень может быть, что в Италии с моделями было значительно проще, интересным является то, что модель Веласкеса - не итальянка, в ней есть национальные черты испанки. В первую очередь это можно отметить в характере её сложения: тонкая выделенная талия и пышные бедра. Это не классическая фигура, если вспомнить Венеру Урбинскую Тициана или **Венеру Джорджоне**, то у них такой талии, такого контраста талии и бедер нет, там классическая античная фигура. Поскольку Веласкес - это художник натуры, то он выбрал реальную испанскую натуру с особыми чертами. Волосы героини, которые собраны на затылке, рисунок её шеи и угловатые плечи - все это явно натурное. Отметим такую степень близости к натуре, которую у Тициана и у Джорджоне мы заметить не могли, потому что два их образа - это такой **синтез идеального и реального, где их разять невозможно**. Веласкес пишет уже в то время, когда **натура**

явно заявляет о себе как нечто неидеальное, все-таки за плечами у мастера и реформа Караваджо, и собственные работы.

Для XVII века миф и реальность - это проблема. Борис Робертович Виппер отмечал, что мышление XVII века все ещё сохраняет где-то естественную мифологичность. XVII век с точки зрения его художественного видения - это жанрово-мифологическая концепция. Жанровое - значит бытовое, естественное. "Венера перед зеркалом" - это замечательный образ, связанный с натурой, но Веласкес понял, что женскую натуру при такой степени индивидуальности нельзя повернуть к зрителю лицом. Это высшее ощущение такта и сознание возможностей искусства. Мастер пытался написать мифологические картины в натурном видении, мы помним его неудачу в картине "Аполлон в кузнице Вулкана". В "Венере перед зеркалом" должен был быть образ идеальный - образ красоты, но победила натура, обаяние и женственные прелести которой явно присутствуют. Даже в характере позы Венеры художник немного скрадывает национальные особенности фигуры испанки, например, коротковатые ноги девушки, которые Веласкес расположил так, чтобы это не ощущалось. Зритель мысленно продлевает их, поэтому Венера кажется более гармоничной, чем на самом деле. Совершенно гениальное решение мастера - Венера смотрит в зеркало, если вспомнить "Венеру перед зеркалом" Тициана, то там другой сюжет: женщина сидит, её колени прикрыты шубкой гранатового цвета с серебряным шитьем и мехом, сверху от Венеры в боковом ракурсе два амура держат зеркало, в котором брезжит её лицо. Зрителю совершенно не нужно смотреть в зеркало, потому что перед ним, обращенная лицом к нему находится вся роскошь и ослепительная красота модели. У Веласкеса лица Венеры не видно, поэтому зеркало приобретает совершенно особое значение. Каждому, кто стоит перед картиной, интересно посмотреть, какова же она собой, а в зеркале отражается что-то зыбкое, размытое и исчезающее, оно словно и есть, и нет.

Веласкес живет уже в ту эпоху, когда воплотить предельный идеал, максимум красоты - невозможно. Мастер это чувствует и знает. Идеал - это мечта, это стремление к идеалу, это какие-то представления о нем, которые есть в нашем внутреннем мире и наших мечтах. Когда люди пытаются представить его даже сами себе, то понимают, что это нечто ускользающее, есть некие тяготения к тому, чтобы идеал увидеть на самом деле, наяву, но это не очень получается. Новое время, выражается в том, что натура и идеал разошлись, а Веласкес – это манифест данной ситуации, когда вновь соединить реальное и идеальное становится трудным. Отметим основные явления, известные по эпохе Возрождения:

- происходит раздробление, разделение синтеза идеального и реального - это открытие неидеальной природы Караваджо;
- возникновение академизма, сосредоточенное на идеальном, которое уже отпало от реального, поэтому становится холодным, условным и консервативным;

- **внестилевая линия** - это **острое ощущение реальности**, её открытие, накопление её свойств и внутреннего переживания.

В "Венере перед зеркалом" это все предстаёт очень наглядно: амур держит зеркало, на котором сосредоточено любопытство зрителя, он видит нечто тающее в окружающей дымке - это мечта, это что-то, отделившееся от реальности. Веласкес словно повторяет находки своих предшественников: в Венере Джорджоне присутствуют белая и темно-красная ткань, у Веласкеса не красная, а совершенно удивительная, серо-стального тона, красный он оставляет занавесу и лентам в фигурке амура. Сидящий у ног Венеры амур был изображен и у Джорджоне в "**Спящей Венере**", но сейчас он отсутствует на картине, так как живопись начала разрушаться, амур осыпался, и его записали. Существует вариант этого произведения мастера, где с чем-то играющий сидящий амур, по мнению ряда исследователей - это повторение амура именно с картины Джорджоне.

Замысел Веласкеса тоже канонический - тот, который идет ещё со времен Античности. Вспомним, что в античной скульптуре, когда в поздней классике мужской идеал сменяется женским - появляются такие замечательные работы, как "**Афродита Книдская**" и "**Афродита Косская**". Афродита Книдская соединяла в себе необычайную интимность и точность изображения реальности, скульптура была тонирована, подкрашена и совершенно завораживала зрителей. В то же время она сохраняла и божественную неприкосновенность, дистанцированность. Тоже самое присутствовало и у Джорджоне, и у Тициана, у которого уже начался сдвиг в сторону большей близости и открытости для зрителя, потому что его обнаженная, но с серьгами и в браслете Венера была уже не только обнажена, но и немного раздета. Это следующий шаг, когда **натура начинает побеждать ренессансный замысел**, когда она действительно становится живой и реальной. Именно тогда **возникает проблема соединения с идеалом**, которую Веласкес решает совершенно замечательно. Такого рода картину выставить в Испании просто так, в открытом доступе, конечно, было невозможно. На эту тему есть разные домыслы: говорят, что она была закрыта другой картиной, что открывалась только для избранных. Но эти легенды в действительности связаны с картинами Гойи, с изображениями Махи одетой и Махи обнаженной. Вместе с тем, испанец Веласкес, стесненный подобного рода ограничениями у себя на родине, где инквизиция и церковь, естественно, не приветствовали бы такое решение, в Италии на это решился.

В качестве заключения нам осталось рассмотреть поздние работы мастера, которые Веласкес выполнил, вернувшись в Испанию. Они представляют собой произведения совершенно особого рода, даже сам род живописи трудно определим. Важно обратить внимание на то, что **проблема жанра** в каждой из этих работ – это действительно проблема, поскольку очень трудно определить какую-то однозначную жанровую природу этих картин. Мы уже встречались с подобным явлением у **Веласкеса** в его работе "**Сдача Бреды**", которую можно определить, как групповой

портрет или историческую картину. Но никакого "или" нет – это произведение художника является и групповым портретом, и исторической картиной. Такого рода **комплексные образы, сложные по своей внутренней природе - это особенность искусства XVII века.** Такого рода произведения сейчас мы отмечаем у Веласкеса, а потом встретим и у других крупных мастеров того времени, которые работали после испанского художника.

Лекция 6. Поздний период в творчестве Веласкеса. Искусство Голландии XVII века

Комплексные образы позднего периода творчества Веласкеса

Одна из самых известных в истории мировой живописи картин - это работа Веласкеса, которая называется "**Менины**". Это русифицированное название, в действительности картина называется "**Las Meninas**", что означает - "**Придворная дама**". Замысел картины совершенно удивительный, изображена очень интересная ситуация: зритель видит огромный холст, перед которым стоит Веласкес - это его портрет. Художник работает, в руках у него палитра, мастер пишет большой портрет, но кого - видно только в отражении большого зеркала - это король и королева, которые стоят там, где находится наблюдатель. Они отражаются в зеркале, для того, чтобы им было не очень скучно позировать, к ним пришла со своими придворными дамами маленькая дочь, инфанта Маргарита. Придворные дамы называются las meninas. Справа в придворном поклоне изображена донья Изабель де Веласко, слева от принцессы кувшин с напитком подает фрейлина - донья Мария Агустина де Сармьенто. Кроме них Веласкес изображает шутов: придворную карлицу Марию Барбола и карлика Николасито Пертусато, который толкает ногой лежащую собаку, потому что ему тоже тут скучно. Позади этой группы находятся слуги королевы, в частности, дуэнья маленькой королевы, её няня. Далее, в дверях против света стоит гофмаршал королевы Хосе Ньето. Таким образом, работа Веласкеса представляет собой смешение портретных жанров:

- **автопортрет** самого Веласкеса и портреты членов королевской семьи: инфанты Маргариты, короля и королевы, придворных дам;
- **исторический портрет**, поскольку в композиции присутствуют король и королева, пусть и отраженные в зеркале;
- **жанровая картина**, сцена между инфантой Маргаритой, придворными дамами, шутами и прочим персонажами - это жанровая сцена, потому что те действия, которые они осуществляют - не исторические, это, конечно, придворный ритуал, но в то же время и просто жизнь при дворе. Это особенный жанр, потому что придворная жизнь не совсем бытовая, она связана определенными ритуальными принципами и правилами, то есть это - **опосредованный жанр**.

Следует особо отметить соединение рассмотренных различных аспектов социального бытия в работе мастера. Следовательно, перед зрителем некая сумма творчества Веласкеса, всего того, писал мастер: короля и королеву, придворную жизнь, шутов. И в какой-то момент жизни оказалось так, что он способен отобразить себя вместе со своими персонажами - это, безусловно, итог его творческого пути. "Менины" датируются 1656 годом, когда эту картину оценивали в XIX веке (каждое время, естественно, видит то, что ему близко), то читалось, что самое сильное в ней - это

близость к реальности. Теофиль Готье, известный французский критик второй половины XIX века говорил, что "Менины" - это природа, захваченная врасплох. Конечно, эта сторона здесь присутствует, но кроме того, что в картине присутствует особенная природа - придворная, то есть уже опосредованная придворным ритуалом, она связана и с историческим возвышением, потому что речь идет об исторических персонах. Особую роль играет и автопортрет, в картине очень важно присутствие личности художника, потому что вся "**природа, захваченная врасплох**" есть плод его труда. Сошлюсь на свое личное впечатление: когда я увидела эту картину в первый раз, то её выставили в Прадо после реставрации (это всегда совершенно особый момент в жизни большого произведения), поэтому она была располагалась прямо против входа в отдельном небольшом зале. Свет, который падал в зал, немного его освещал, и в этом луче света были заметны танцующие пылинки. Создавалась полная иллюзия того, что такие же пылинки, тот же свет и та же атмосфера переливаются и в саму картину. Оптическое внушение, которое исходит от "Менин", совершенно исключительно по своей тонкости и магии этой иллюзии. Стоит обратить внимание на то, сколько в ней источников света: окно, которое видно совсем чуть-чуть, а другие источники света приравнены. Таковы характерные для Испании реалии, так как в стране очень жаркое солнце, от которого люди стараются заслониться, а не открыть все навстречу этому необыкновенному свету. С другой стороны, зритель видит полусвет и затененные залы королевского дворца, от света берегут картины, росписи, обои и пр. На картине открыто только одно окно, и только для того, чтобы свет падал на фигуры короля, королевы и Маргариты с придворными дамами. Есть ещё один источник света, он дальний, Хосе Ньето, гофмаршал королевы отодвинул драпировку, и зритель может увидеть достаточно ярко освещенное пространство. Верхняя часть картины почти вся в прозрачном сумраке, там на стенах висят какие-то живописные произведения, самое главное - они как будто погашены.

Веласкесом особо выделено большое зеркало, в котором отражаются король и королева. Данный прием - **зеркало в глубине картины**, изображающее людей, которых на картине нет, в европейской живописи использовался у Ван Эйка в его портрете, одновременно изображающем обручение пары (итальянского купца с невестой) и самого художника, который виден зрителю отображенным в зеркале, потому что он входит в помещение, чтобы стать свидетелем обручения. Этот прием Веласкес хорошо знал, потому что испанцы очень увлекались нидерландскими мастерами, например, в Прадо есть большая коллекция произведений Босха, а картина Ван Эйка была очень хорошо известна в это время в Европе. На картине Веласкеса данный прием дополнительно расширяет пространство, дает дополнительную реальность, отраженную в этом зеркале. На переднем плане в центре - световая среда, потому что это самое близкое место к окну и изливающимся из него потоку света, в нем оказывается карлица и вся центральная сцена с Маргаритой и её придворными дамами. Зритель видит совершенно удивительную по тонкости и светоносности живопись, обладающую удивительной свободой. Это то, что Веласкес приобрел в свой

итальянский период, когда он писал этюды виллы Медичи, именно так написаны цветы, украшения и драгоценности на платье, украшающие маленькую инфанту. Её платье выполнено из белой сверкающей парчи с черным и розовым - самыми любимыми оттенками Веласкеса. Стоит обратить особенное внимание на волосы девочки - они пушистые, наполненные светом, легкие. "**Детский портрет инфанты Маргариты**" - одно из самых счастливых созданий Веласкеса, когда принцесса подросла, то сильно подурнела, проявились фамильные черты Габсбургов, включая тяжелый подбородок, даже её волосы стали другими, более плотными. На картине можно увидеть сияющее в детской непосредственности и выразительности существо с тонкими и декоративно яркими оттенками в costume. Это цветоносное сосредоточие этой картины - самое живое, живописное и самое прекрасное. Маргарита написана легкой и динамичной кистью, характерной для Веласкеса. Слева в композиции находится **автопортрет Веласкеса**, он в прозрачной полутени. В прорези рукава можно увидеть левую руку художника в белоснежной рубашке, написанную удивительно смелым и мастеровитым длинным росчерком. Другая рука удивительно написана в ракурсе, если отдельно показать кусок кисти, то можно подумать, что это уже период после импрессионизма, так могли написать руку человека **Эдуарда Моне и Дега**. Крест ордена Сантьяго на груди Веласкеса написан чужой рукой позднее, его мастер получил незадолго до своей кончины, сам художник его не писал.

Завершая анализ "Менин", важно задать вопрос про **проблему жанров** в этой картине Веласкеса, соответственно, необходимо разобрать это соединение автопортрета, исторического портрета и бытового жанра. Разобраться в определенной ситуации появления авторской суммы, связанной с творчеством Веласкеса, как со своеобразным итогом, включающей и портреты шутов. Мы можем сравнить портрет маленькой Маргариты и её более поздний, парадный придворный портрет, где принцесса изображена в платье с очень красивым сочетанием темно-голубого бархата и серебряного шитья, белых, легких включений кружев и прочего. Девочка уже стала другой, её волосы лежат плотными массаами, но и в этой работе мастера можно отметить моменты очень свободной живописи. Маргарита держит муфту, её рука и рукав платья имеют совершенно эскизный характер работы кистью.

В эти же годы был написан ещё один "**Портрет Филиппа IV**" - главного героя творчества Веласкеса. "Менины" датируются 1656 годом, портрет монарха – 1656 - 1659. Естественно, что король старел вместе с другими моделями мастера, его лихо закрученные усы несколько иронически подчеркивают стремление портретируемого задержать ход времени, самоутвердиться, показать, что он ещё герой. Но в лице Филиппа уже отчетливо присутствует выражение усталости и его обычной пассивности, а также какое-то вялое равнодушие ко всему в жизни, которое здесь сконцентрировано и явно стало его постоянным качеством.

В это же время Веласкес пишет ещё один свой шедевр, который тоже является произведением комплексного характера. Картина с необычайной наглядностью и

отчетливостью, так же как **"Венера перед зеркалом"**, дает нам напряжение и художественную проблематику данного исторического периода. В первое столетие Нового времени **проблема обобщения натуры, окружающего мира, проблема раскрытия его особенностей, его отражения - становятся для изобразительного искусства узловой проблемой.** Каким образом, с одной стороны, оказаться верным окружающему миру, окружающей реальности и продолжить ту линию открытия мира и человека, которая была начата в Возрождение, а с другой - эту реальность подавать зрителю, чтобы она была эстетически ценной, как её осваивать с точки зрения красоты?

Картина Веласкеса **"Пряхи"** датируется 1657 годом и находится в Прадо среди других произведений мастера, её замысел совершенно удивительный. Обратим внимание на то, что скоро мы начнем знакомство с искусством Голландии, которая была первой буржуазной республикой в Европе того времени, удивительно широко и многогранно открытой окружающему миру. Менее всего эта страна была озабочена какими-то эстетическими, собственно художественными концепциями. В то же время в обширном собрании у голландцев мы не найдем художественных шедевров, отражающих, например, **темы труда**, можно вспомнить только одну картину, где изображен точильщик, который во дворе точит нож на станке. Мы можем встретить все, что угодно: пейзажи, домашние интерьеры, натюрморты и прочее, но не темы труда. С этой точки зрения шедевр Веласкеса - это опять некое исключение, потому что мастер изображает, как работают пряхи. Дело в том, что испанский король, вдохновленный работой мастерских Брюсселя (обслуживающих всю Европу, создавая тканые ковры – шпалеры) и желающий увидеть такое же производство у себя, учредил мастерские в самом королевском дворце. В особом помещении сидели женщины, которые пряли нить из поставлявшейся туда шерсти, потом из этой нити прялись ковры, впоследствии украшающие стены. Первый ярус картины изображает, как по ступенькам из дворцового помещения с очень высоким потолком можно подняться в другое помещение первого плана, которое связано именно с трудом прях. Зритель видит механическую прялку с вращающимся колесом, за которой сидит пряха в зрелом возрасте, она беседует с молодой девушкой, предающей ей шерсть. Очень красивый мотив на переднем плане справа - совершенно очевидно крестьянская девушка тоже занята тем, что превращает прикрепленную к определенному месту своего станка шерсть в нить, которая затем накручивается на веретена и в мотки. В центре помещения шерсть лежит прямо на полу, там же Веласкесом изображена ещё одна участница процесса, а права - совсем юная девушка, помогающая пряхам. Все это - **изображение темы труда**, данной в такой степени подробности, точных профессиональных знаний и впечатляющего масштаба, что возникает необходимость отметить, что такого зрелища ни одна национальная школа в это время не давала, включая и итальянскую. Источник света на картине затенен - это мягкий полусвет, в котором свет всё же присутствует, отражаясь на белой рубашке деревенской девушки. Мотив фигуры со спины, так называемый **"потерянный профиль"** мы отмечали и у **"Венеры перед зеркалом"**. Рубашка пряхи вспыхивает белым на свету, в центре виден

источник света, от которого идет луч, но все в основном погружено в прозрачный сумрак. Пряжи общаются между собой, они беседуют, их движения естественны, свободны и определяются потребностями ремесла.

Отметим, что видны моменты **взгляда художника, который любит свои персонажами**, он различает в движениях женщин и природную грацию, и классические обертона красоты, **что делает весь трудовой, жанровый и даже бытовой передний план таким интересным и эстетически выразительным**. Мастер использует очень красивые по цвету оттенки: темно-золотистый оттенок юбки пряжи, у пожилой женщины темно-черное с белым платье, девушка в центре изображена в красной, красивого тона юбке, другая - в синей. Это традиционные и достаточно выразительные, даже можно сказать активные красные, синие и белые сочетания цветов. На втором плане можно увидеть ступеньки, которые ведут в совсем другой интерьер - это совершенно другое сводчатое, залитое светом помещение, в котором находятся очень интересные персонажи. В описаниях "Прях", которые появляются в самых разных книгах, мы можем прочесть, что женщины в нарядных платьях - это придворные дамы. Это неправильный вывод, поскольку у них совсем не придворная мода, женщины изображены мастером в шелковых платьях с шальями. Это не придворные дамы, а музыкантши, потому что на картине можно увидеть музыкальные инструменты, героини художника могут быть певицами или актрисами. Это совершенно особый мир - мир искусства, мир творчества, основное место в нем занимает большая шпалера - тканый ковер, украшающий стены. Именно для таких тканых ковров пряжи изготавливают нити в полумраке своего помещения, которые потом превращаются вот в такое замечательное зрелище. На ковре изображена богиня Афина в сияющем шлеме на голове, перед ней находится ткачиха Арахна. Это известный спор Арахны и Афины - известный миф, в котором героини вступили в соревнование. Арахна была настолько искусной ткачихой, что вызвала на поединок саму богиню Афины, которая была изобретательницей ткачества, подарившей его как ремесло городу Афинам. Поспорившие женщины соткали ковры, эти изображения судьи признали равноценными, не присудив победу ни одной из них и вынеся вердикт, что они одинаково прекрасны. Это очень оскорбило Афины - разве смертная женщина может с ней сравниться? Она наказала ткачиху, превратив её в паука. Сюжет на ковре изображает момент до того, как разразился этот мифологический скандал: Афина демонстрирует, что она богиня, которая способна главенствовать, преобладать, торжествовать, и обращается с гневными словами к Арахне, которая несколько растеряна, но отстаивает свое дело.

Что же представляет собой все изображенное Веласкесом вместе? Это **та часть искусства, которая связана с натурой, реальностью, жизнью, которая непосредственно не идеализирована**, не преображена какими-то специальными приемами, подчеркивающими пропорциональность, красоту силуэта и т.д. Напротив - здесь главным критерием является то, что мы называем **"правда жизни"**, что было сформулировано **Караваджо**. Во-вторых, в картине присутствует **соединение**

жанрового с мифологическим, которое выполняет роль возвышающего для бытового, обыденного, показывая, что они связаны между собой как две необходимые и законные части жизни окружающего мира. **Обыденное освещается тем, что оно работает на красоту, а красота - реальна, потому что она создается трудом реальных людей**, то есть она тоже насыщается жизнью, включается в этот жизненный цикл. Это такая концепция, такой замысел и такое его решение, которые не имеют себе равных в традиции искусства XV века. Именно в произведениях Веласкеса чувство не преображенной реальной действительностью природы, переданной мастером с необычайной непосредственностью и естественностью, получает эстетическую оценку и включается в мир прекрасного. Это происходит именно таким образом, как это может сделать уже Новое Время, художник **не передает ценность жизни как её непосредственное украшательство, её непосредственную идеализацию, а демонстрирует через противоречие.**

Ранее мы говорили о том, что, начиная с Караваджо, **идеальное и реальное соотносятся через противоречие**, которое является отличительной чертой Нового времени, нового мышления. Преодолеть это противоречие искусство пытается на протяжении всего своего существования от XVII до XXI века. Способы этого преодоления разные: впервые мы встречаемся ними, наблюдая как это делает Веласкес, некоторые моменты этих попыток существуют у Караваджо, но ему труднее уловить эти особенности, потому что у мастера меньше материала, например, для его жанровых концепций. По существу, известны только две большие жанровые картины Караваджо: "Гадалка" и "Игра в карты с шулером", в основном мастер работает внутри религиозной тематики, где этот момент более сглажен и нет такой остроты внутреннего противоречия, как у Веласкеса. Веласкес понимает природу значительно более разветвленно, близко и многогранно, чем Караваджо, с другой стороны идеальное у мастера отчуждено от природы значительно больше и решительней. Вместе с тем, **искусство XVII века ещё живет мыслью о необходимости сопряжения идеального и реального**, мыслью о том, что они связаны, что не разорваны окончательно таким образом, что идеальное можно только мыслить. Нет, пока что в XVII веке его ещё можно видеть, но именно в определенном сопоставлении и художественном единстве. Прекрасная деталь картины Веласкеса - это совершенно бытовой и естественный жест работающей девушки, которая наполнена женственностью и естественной грацией, без всяких ассоциаций с Античностью или чем-либо ещё. Такие моменты, когда в совсем бытовом, иногда даже специально заостренном неидеальном возможно увидеть природную грацию живого, достойны Дега. Когда Дега задумал свою серию изображений женских фигур, в которых женщина представлена в быту, когда она купается, расчесывает волосы и т.д., то замысел мастера заключался в том, чтобы передать женщину как животное, то есть в какой-то степени её унижить. Но вышло наоборот, потому что роль сыграла прекрасная техника художника в использовании пастели, нежность её переходов и красота. Дега сам был ошеломлен тем, что у него получилось. Через это мы можем прозревать, чем будет жить искусство Нового

Времени и в дальнейшем, практически вплоть до современности. Обратим внимание на второй план картины, на котором изображена виолончель - это, видимо, виола да гамба. Персонажи, которые там находятся - это музыкантши или певицы, представительницы сферы искусства. То, что их окружает - это искусство, это и Афина с Арахной, и миф, в который они погружены, и тонкие оттенки, легкость цветовых живых и насыщенных воздухом акцентов – того, чего нет на переднем плане. Эта солнечная вспышка специально противопоставлена полумраку и сумраку нижнего яруса изображения.

Мы совершили круг и возвращаемся к началу, завершая на этом анализ искусства Испании в XVII веке. Это не исчерпывающий анализ, но необходимо подчеркнуть, что мы проследили то направление в искусстве, которое связано с **внестилевой линией, в первую очередь с искусством природы**. Было рассмотрено, как искусство природы заявляет о себе в разнообразии своих поисков касательно открытия мира и человека, в частности, в портретном творчестве Веласкеса и в его некоторых жанровых мотивах, как оно ищет новые способы эстетизации вновь открытой реальности. Отметим некоторые приемы Караваджо, которые присутствуют и в **"Вакхе" Рибера**, которые являются попыткой синтезировать мифологическое и реальное в идее народного праздника, праздника молодого вина, или те концепции, которые мы отметили в **"Венере перед зеркалом"** или в **"Менинах"** и **"Пряхах"** - это эстетически безусловно полноценно и связано с возникновением таких сложных в жанровом отношении **синтетических и обобщающих произведений**.

Исторические особенности и жанровое разнообразие искусства Нового времени в Голландии

Мы переходим к искусству Голландии, этот момент необходимо предварить вступлением. **XVII век, начало Нового Времени - это Европа столиц и возникновение крупных национальных школ**. Мы уже познакомились с искусством Испании и Италии, а теперь переходим к творчеству художников самой передовой страны XVII века, какой была Голландия. Сейчас мы называем эту страну Голландией, но эта территория получила такое название в более позднее время. В 40-х годах XVI века против Испании началось восстание Нидерландов, которые были владением, практически колонией Испании. Восстание началось одновременно и как национальное, то есть против испанского владычества, и как религиозное, потому что Нидерланды были захвачены реформацией - становлением новой религии, которая называется протестантизм. Протестантизм был основан немецким богословом **Мартинусом Лютером** в 1508 году в Германии, но до этого был подготовлен духовным движением *Devotio moderna*, средоточием которого как раз были Нидерланды. *Devotio moderna*/Новое благочестие опиралось на мистические тенденции, берущие свое начало ещё в Германии XIII века у **Майстера Экхарта**, средневекового немецкого теолога и философа. Его мистика была связана с платонизмом, с различением мира реальных явлений и мира идей - мира небесного, возвышенного, который религиозно был осмыслен как мир божественных сущностей и мир обыденной жизни человека. Этот

мистический зачин, заложенный великими мистиками XIII века, постепенно эволюционировал в сторону большей близости к обыденному, реальному человеку, он был адаптирован к жизни людей того времени. За этим стояли не только изменения в жизни человека, не только развитие индивидуального личностного начала человека, но и определенные экономические и политические тенденции. В частности, пружиной всего этого движения было стремление национальных государств, которые к этому времени уже сложились (Англия, Франция, в совокупности своих разрозненных курфюрстов имела свои национальные границы даже Германия) **иметь свою национальную церковь**, потому что Римская католическая церковь, господствующая до этого времени - это церковь наднациональная. Она родилась таковой ещё в недрах Священной римской империи и продолжала успешно существовать. Главное богослужение - месса, отправлялась на латинском языке, на нем же существовали все священные книги. Начиная с ересей вальденсов и катаров, а также мистических течений юга Франции, в странах началось движение в сторону национальной церкви, независимой от Рима. Появились очень естественные требования: служба на национальном языке и перевод священных книг на национальный язык. Все это было осуществлено, и в результате открылась возможности для верующих: самим, без посредства священника читать Слово Божье, читать книги на своем языке, иметь их на столе. Отец семейства читал молитву перед трапезой, после трапезы и т.д., то есть уже возникла активная, реальная, человеческая жизнь вокруг религии, вокруг веры.

Постепенно **формировались новые идеи Нового благочестия**, появились очень интересные моменты, которые были связаны с тем, что новая религия категорически была **против продажи индульгенции**, которую практиковала католическая церковь, то есть отпущения грехов за счет продажи некоего документа. Далее возникла **оппозиция к запрету изображений в церквях**, которая приставляла из себя некий тип иконоборчества, связанный с тем, что божественная сущность на самом деле неизобразима, она надмирна, соответственно, невидима. Отметим ещё несколько очень важных положений: в католичестве было очень распространено пожертвование для церкви, принимались и деньги, и земли и пр., таким образом, покупалось прощение после Страшного суда и возможность оказаться в раю после смерти. Это явление тоже подверглось критике, будущий протестантизм развивает идею, что спасаться необходимо искренней верой и соблюдением всех необходимых религиозных предписаний, а не дарами. Следующий очень интересный момент - проблема греха и его искупления. В католичестве была распространена идея, что существует первородный грех, за который следует наказание, что словно снимало личную ответственность каждого верующего. Новое благочестие подчеркивает то, что первородный грех не снимает этой ответственности с конкретного человека, поскольку каждый несет ответственность за свои собственные грехи, то есть субъектами греха являются не Адам и Ева, а сами люди и их выбор. Это, конечно, очень новое, очень прогрессивное для будущего личное начало, **идея личной ответственности за свою жизнь и за свое поведение**. Момент, который привлекает особое внимание - это мысль

о том, что человек должен, будучи ответственным за свое поведение и жизнь, уметь пережить даже ситуацию богооставленности. В жизни может возникнуть такая ситуация, такое нагромождение испытаний и неприятностей, когда у человека может возникнуть мысль о том, что он оставлен Богом, и даже в этой ситуации необходимо пережить это, сохранить веру, нести её в себе, не ожидая, что кто-то будет утешать на исповеди, не перекладывая необходимость выжить и выстоять в этих испытаниях на священника. Каждый человек ответственен за свою жизнь, за свое поведение, в том числе и в состоянии богооставленности.

Наша духовная, жизненная, художественная практика показала художественный вариант решения этих проблем в фильме Ларса фон Триера "Рассекая волны". Эта картина очень связана с идеями протестантизма, причем как с положительными его сторонами, так и с отрицательными - с протестантской нетерпимостью к любым отступлениям от общих правил, общинной нетерпимостью, даже жестокостью, которые очень хорошо показаны режиссером в фильме. Очень важный момент в картине - это беседы героини с Богом, которые происходят, когда она оказывается в разных жизненных ситуациях. Эти беседы даются как непосредственный разговор героини с Богом, которого она, естественно, не видит, а только слышит и знает о его присутствии в себе. Она обращается к нему и с просьбами, и со своими переживаниями - это очень трогательная ситуация. В фильме есть момент, когда героиня ощущает себя оставленной богом и ей это нужно суметь преодолеть. Личностный характер этого перелома, который многое снимает с церкви как института и перекладывает на плечи верующих, конечно, принадлежит именно Новому времени или в более широкой перспективе - современности.

Жители Нидерландов стали протестантами, их **восстание было всеохватывающим**, почувствовав необыкновенную опасность происходящего Испания направила карательные войска. Сначала в восстании принимали участие широкие слои населения, потом к ним присоединились представители привилегированных классов, в частности, возникли такие герои этой эпопеи, как графы Эдмонт и Горн, которые на какой-то период возглавили восстание. Впоследствии графы были казнены испанцами, а их фигуры стали центром возникшего вокруг них мифа. Во всяком случае, искусство XIX века их вспоминает, в периоде историзма, возникшим в западноевропейском искусстве в это время, отражает такие сюжеты, как смерть Эдмонта и Горна, их похороны и т.д. Восстание Нидерландов создает своих новых мифологических героев, руководил им представитель Дома Оранских, Вильгельм Оранский, который имел прозвище Вильгельм Молчаливый. В этом восстании, продолжавшемся с 40-х годов XVI века до конца XVI и начала XVII века, были разные периоды. Необходимо отметить его характерные реалии, например, восстание широких народных масс, которые назывались гёзы, представителем восстания гёзов был легендарный **Тиль Уленшпигель**. Книга **Шарля де Костера**, посвящена этому герою, в свое время она считалась детской, но в ней много характерных эпизодов этого события. В недрах исторической эпопеи были казни и

охота на ведьм, сожжение еретиков, в частности, таким образом был казнен отец Уленшпигеля. В конце концов эта длительная борьба завершилась тем, что семь северных провинций Нидерландов одержали победу и получили название **Республика соединенных провинций**. Республика стала самостоятельным государством, в неё вошли следующие провинции: Голландия, Зеландия, Утрехт, Фрисландия, Гронинген, Гелдерн и Оверэйссел. По названию самой большой из них - Голландии, это государство в итоге и получило свое наименование. Южные провинции Нидерландов остались под властью Испании, у них сложилась совершенно разная судьба, поэтому Голландия осталось до настоящего времени одноименной страной, которая называется Королевство Нидерландов, а юг Нидерландов стал в XVII веке называться Фландрия, а на почве уже этого государственного образования, достаточно поздно возникло (в XIX веке) государство Бельгия. Фландрия осталась католической страной, о ней мы тоже будем говорить, так как она дала выдающихся художников, у которых, правда, была совершенно другая художественная ориентация.

Республика соединенных провинций - совершенно замечательное явление на карте Европы, потому что это - **первая буржуазная республика в истории**. Она управлялась выбранным государственным органом, который назывался Генеральные штаты, но в период военных действий ею на основе единоначалия управляло должностное лицо - штатгальтер. В истории Голландии есть периоды, когда страной управлял именно он, и периоды бесштатгальтерного существования, когда правитель за ненадобностью отправлялся в свое имение и отдыхал, а республика управлялась генеральными штатами. Традиционно штатгальтер избирался из семейства Оранских, наследников Вильгельма Оранского Молчаливого, руководителя восстания. Особенность этого государственного устройства заключалась в том, что штатгальтер не имел собственного двора, поэтому никакого **придворного искусства в Голландии XVII века не было**. С другой стороны, протестантская церковь тоже не была заказчиком для художников, потому что именно протестантские храмы лишены в основном всяческих изображений. Для художников оставался светский заказ - не придворный, а частный. Судьба искусства в этих обстоятельствах складывалась очень интересно, особенно в свете современных интересов молодежи к проблемам заказа и покупки произведений искусства.

Голландия - это первая страна со сформировавшимся художественным рынком. Сейчас понятие художественного рынка трактуется иногда очень расширительно, есть мнение, что все то, что было частным заказом даже в XVI веке, в эпоху Возрождения, даже когда это был республиканский или городской заказ и т.д. - это все равно художественный рынок. Но художественный рынок возникает тогда, когда художник сам от себя представляет свои работы не какому-то частному заказчику, а вообще тому, кто купит. Именно в связи с творчеством **Караваджо** мы сталкиваемся с ситуацией, когда на основе сообщения на базаре мастер представил своего уффициевского "**Вакха**" на продажу на определенном месте, которое к тому времени уже существовало в Риме - это место, где молодые художники выставляли

свои работы для широкого потребителя, а не для частного заказчика. Такое же место якобы существовало в Антверпене в XVI веке, что очень может быть, но все же будет справедливо отметить, что это были первые, зачаточные варианты возникновения художественного рынка, а по-настоящему он, конечно, возникает именно в Голландии. В это время художники в этой стране действительно работали уже от себя, когда они писали ту или иную работу, то не имели в виду какого-то конкретного заказчика. Ещё один очень важный момент - **покупать картины в Голландии могли все**, а не только состоятельные люди, горожане, которые всегда выступали как частные лица. Так как дворцовой и придворной культуры не было, то не было и сословия, которое могло покупать, а могло не покупать, поэтому покупателями произведений художников становились все: бюргеры, административные лица, наследники бывших аристократов, картины покупали даже крестьяне. В Голландии **присутствовали удивительная широта и демократизм потребления искусства**, которые в этом смысле были уникальными. Искусство стоило достаточно дешево, именно поэтому оно было доступно - это тоже очень важная черта художественного рынка.

Как стилистически мы можем оценить голландское искусство, которое существовало в условиях художественного рынка? Какие были у этого рынка регуляторы? Открывается, что мы не случайно говорили в связи с Караваджо о возникновении вневстилевой линии - это было не барокко, не классицизм, которые дают свои определенные направляющие рельсы для того или иного течения в искусстве. Во вневстилевой линии основным направлением было отражение окружающего мира, а регулятором в уже рыночной стихии был не стиль, а жанр. **Жанровое разнообразие голландского искусства в XVII веке - это вещь беспрецедентная и в своем роде уникальная**, потому что она больше не повторялась. Исторически преходящая категория стиля, переживающая кризис на рубеже XV-XVII века, находит свое историческое отрицание в проблеме жанра - стиль отрицается, на смену ему приходит жанр как главный регулятор.

Жанры в голландском искусстве:

- **мифологическая картина** занимала свое определенное место, мы будем о ней говорить в связи с творчеством Рембрандта. Интересно то, что античная тематика играла очень незначительную роль, единственной формой того, что можно как-то сопрягать с мифом, была религиозная тематика, христианский миф. Причем, например, в творчестве Рембрандта она не была достоянием церкви, его работы в основном были частными заказами, в церкви картины мастера не выставлялись. другое дело, что их можно было помещать в интерьере дома или своей частной молельни, но это было не церковное искусство.
- **Аллегория** по академической классификации жанров должна была идти за мифологической картиной, но имела совсем незначительное место.

- **историческая картина** - как можно отметить на примере творчества Веласкеса, носила своеобразный характер, в ней могли присутствовать и исторические лица, и исторические действия, но не только. Сегмент этого вида живописи в голландском искусстве был очень ограниченным, практически это были отдельные небольшие прецеденты.
- все остальное - это **искусство реальной действительности**, все жанры которой известны уже со времен Караваджо и переживают в голландском искусстве этого времени небывалый расцвет. Возникает масса подразделений жанров:
 - **бытовой жанр;**
 - **натюрморт;**
 - **портрет** - очень старый жанр, который представлен следующими подразделениями:
 - групповой портрет - очень важен для голландцев
 - индивидуальный портрет - заказной
 - жанр - смесь портрета и жанра
 - театральный портрет
 - мифологический портрет
 - **пейзаж** - впервые становится самостоятельным жанром, специфика голландского пейзажа заключается в том, что он (в отличие от классического пейзажа XVII века, который известен у французских мастеров: Пуссена, Лоррена и у академистов, Аннибале Карраччи) - не панорамный. Голландский пейзаж, который воспроизводит определенный и конкретный мотив - это **портрет местности, портрет какой-то ситуации в природе и в жизни природы**. Этот жанр также имеет множество подразделений:
 - лесной пейзаж
 - пейзаж, который называется "тропинка в лесу"
 - морской пейзаж - марины, огромная область голландского пейзажа: марина с изображением бурного моря, марина с изображением моря в штиль
 - ночной пейзаж

Формируется специфика произведений мастеров, существуют специалисты, которые работают именно так. Такого рода тонкости позволяли художнику заявить себя на рынке так, чтобы стать узнаваем. Для этого мастер должен был найти для себя какой-то угол зрения, какой-то жанр и некую специфику внутри этого жанра. Существуют определенные условия рынка, если какой-то его сегмент связан с тем или иным персонажем, с его реноме, то он должен быть устойчив, иначе он будет рынком поглощен. Раз художник пишет тропинку в лесу или, например, ночные пейзажи, в Голландии существовали мастера, которые специализировались на том, что писали луну, лунную дорожку на воде и т.д. - изволь писать это до конца жизни.

Топография голландского искусства. Франц Хальс

Топография голландского искусства строится на трех мастерах, которые связаны с тремя периодами в развитии голландского искусства:

1. **Ранний период**, примерно до 1630 - 1640 года - главная фигура **Франц Хальс**;
2. **Центральный период**, примерно с 30 - 40-х XVII столетия и до 1650 – 1660 года - главная фигура **Рембрандт**;
3. **Поздний период**, с 1670 и до конца - главная фигура Ян **Вермеер Дельфтский**.

Кроме этих трех крупных мастеров существует явление, которое называется "**малые голландцы**". Малые они не по размеру своего таланта или по формату картин, это группа включает в себя действительно очень одаренных и талантливых художников, но они не несут какой-то принципиальной крупной художественной концепции, очень зависят от предмета своего изображения и от той формулы истолкования этого предмета, которую они создают однажды и навсегда. В первую очередь мы рассмотрим начальный этап голландского искусства и личность Франца Хальса, затем перейдем к "малым голландцам", далее познакомимся с Рембрандтом и Вермеером.

Рассмотрим центры искусства Голландии в XVII веке: главным средоточием Голландии был Амстердам, хотя столицей страны была Гаага, которая остается ею до сих пор. Амстердам был самым крупным и самым интересным с художественной точки зрения городом страны. Соответственно, в южной части страны, которая называется Фландрия, центрами был Антверпен и Брюссель. Некоторые голландские художники, о которых мы будем говорить, были связаны с этими территориями довольно условно, поскольку мастер мог родиться на южной территории, а потом всю жизнь работать на севере, в том числе и в Амстердаме. Таким художником был и Франц Хальс, который родился на юге, в Антверпене, но вся его жизнь прошла в северной части бывших Нидерландов, в Голландии, в городе Харлем, где с тех пор существует музей имени мастера, который очень расширился. В его экспозицию включено много произведений художников из окружения Хальса, составившее значительное художественное собрание. Хальс родился около 1582 – 1583 года, умер в 1666, художник жил достаточно долго, но его все-таки связывают его с ранним периодом голландского искусства, длившегося до 1640 года. Мастер в первую очередь был **реформатором портрета мирового уровня**, который писал все слои общества от низов до богачей, по своей установке Хальс - демократ, поскольку ему свойственен глубокий демократизм, естественность изображения модели и умение схватить характер, то есть её характерные черты, которые показывают принадлежность модели к тому или иному слою общества. Ещё одна особенность живописи мастера - это **динамика**, быстрый и гибкий мазок, связь персонажа с окружающим пространством, со средой, открытая эмоция. В его наследии различают заказной портрет, групповой портрет и то, что мы называем **портрет-жанр**, то есть явление, которое идет ещё от Караваджо, когда

изображается достаточно характерная модель с достаточно простым занятием, тем самым в портрет вносится бытовое начало.

Ранняя работа Хальса называется **"Поющие мальчики"**, датируется 1624 -1625 годом и находится в музее города Кассель в Германии. Это натурная студия и мотив музицирования. Рим после 1610 года, когда умер Караваджо, сделал доступным достояние реформы мастера и его открытий очень широкому кругу европейских художников, потому что Рим был общим перекрестком, там существовали братства и землячества представителей Голландии, Фландрии, Франции, Германии и Англии (в несколько меньшей степени). Голландцы были наиболее многочисленной группой среди землячеств, они очень живо откликнулись на открытия Караваджо, достаточно вспомнить, что существует такое понятие как "ультрехтские караваджисты", возникшее по причине того, что много последователей Караваджо жили в городе Ультрехт. Именно их наследие повлияло на Хальса, хотя сам он в Риме не был. Из этого наследия на картине мастера можно отметить: погрудное или поясное изображение, жанровый мотив, довольно близко придвинутые к зрителю фигуры. В ранних изображениях музицирующих мальчиков важен сам мотив музицирования, который совершенно очевидно идет от картин Караваджо, изображающих игру на лютне, на скрипке, в особенности от чисто бытовых моментов, которые мы помним по картинам **"Юноша, чистящий персик"**, **Юноша, чистящий грушу** и т.д. Масштаб картины примерно в натуру, но не полностью, а так, чтобы зрителю можно было оказаться где-то в непосредственной близости. Очень простой мотив музицирования выбран художником, чтобы было можно поэтизировать реальную натуру, чтобы у зрителя возник интерес. В действительности работа мастера - это натуральный этюд Б.Р. Виппер пишет о ранних работах Хальса следующее: "Хальс ищет в этих мальчиках самое общее чувство жизни, её свежесть, не углубляясь в недра внутренних характеристик". Действительно, художник схватывает их юношеский румянец и мимику лиц, мальчики поют, смотрят в нотную тетрадь, костюмы юношей характерны, зритель чувствует атмосферу близости этих персонажей в одном общем, объединяющем их действии.

В конце концов несколько этюдов объединяются в творчестве Хальса своеобразным итогом, который возник после того, как в 1616 году он совершил поездку в Антверпен, где ощутил на себе фламандские влияния: широкое письмо, эмоциональную открытость и подъем. В результате возникла картина **"Юнкер Рамп со своей подружкой"**, которую датируют около 1623 - 1624 года. Юнкер Рамп - это персонаж, имеющий имя собственное, он - "сорви голова", которому море по колено. Его изображение на картине довольно крупное, поколенное, близкое к зрителю, персонаж держит в руках бокал с вином. У него и у его подружки, которая тоже, по-видимому, пригубила вино - румяные щеки. Герои картины прямо обращаются к зрителю, стараясь заразить его своей эмоцией и вовлечь в свое действие. Это тоже идет от ультрехтских караваджистов, у которых есть изображения, где из окна высовывается скрипач, который одновременно и играет, и держит бокал с вином, и т.д. Это **открытая эмоция, обращение к зрителю и снятие границы между изображением и**

пространством зрителя. Это то, что впервые сделал Караваджо, его последователи это развивают, а Хальс подхватывает. В результате в портретах мастера появляется заразительность и эмоциональная непосредственность. Картина написана довольно артистично, серовато-серебристым тоном, дополненным белыми и голубоватыми оттенками, красными и золотистыми на лицах. Именно от караваджистских образов в этом произведении Хальса присутствует оттенок и демократизма, и плебейского вызова. Все перечисленные явления в творчестве мастера усиливаются к концу 20-х годов.

По линии чистого жанра Хальс не пошел и не стал писать картины на бытовые сюжеты, все-таки для мастера основным жанром остался портрет. Важно обратить внимание на то, что это был первый художник, который так активно проводил узкую специализацию, став **именно портретистом**. Мы не можем сказать это о Веласкесе, который является замечательным мастером портрета, имеющего кроме этого жанра и другие великолепные произведения. Ситуация, когда в художественной жизни государства очень одаренный человек идет по линии узкой специализации - это знамение культуры, а не только характер дарования. Начиная с Нового времени, такого рода специализация становится все более и более принятой, не у всех мастеров, конечно, но это уже феномен. Дальше мы будем встречать и специалистов пейзажистов, и специалистов в области мифологической картины и пр., это явление будет распространяться до конца XIX начала XX века.

Главным для Хальса является фигура человека, который, несомненно, господствует над окружающей средой. Он является средоточием сюжета и действия даже в образе Юнкера Рампа, который представляет собой повседневность с оттенком юмора и шуток. Его крупная фигура и эмоциональный удар, который в ней есть, героизирует повседневность - это открытый и активный стиль изображения человека. Это особый выбор Хальса, который, кроме всего прочего, ещё мастер открытого, его открытый летящий мазок не завершает предмет в картине, который он изображает, а наоборот - делает его незаконченным, продолжающим жить. Начало движения, которое его пронизывает, неизвестно, конец тоже. Хальс был одним из первых, хотя исследователи говорят, что он первый и последний **мастер длинного мазка**, этот прием мы будем встречать и позже, вплоть до конца XVIII века, вплоть до английских мастеров этого времени. Работал мастер без предварительного рисунка - это **начало новой техники в живописи**, когда в работе мастера по существу лежит натурный этюд. Когда художник делал предварительный набросок для будущей картины, то он сразу рисовал кистью, а не карандашом, кистью сразу давал объем, цвет и движение. Считается, что только на основе достижений Хальса возможны последующие достижения Веласкеса, это не очень убедительно, но такое положение в истории искусствования существует. Хальс старше Веласкеса, считается, что Хальс в истории европейского искусства XVII века в целом - это более ранняя фаза, чем фаза свободного мазка у Веласкеса. Но свободный мазок Веласкеса больше опирается на Тициана. При такой эскизности у Хальса сохраняется уравновешенное состояние

между законченными частями живописи и свободно эскизными. Законченными обычно являются: лицо, руки и положение фигуры - всё это изображается Хальсом достаточно определено.

Помимо жанрового портрета с оттенком юмора и даже с некоторым оттенком гротеска определенное место у Хальса занимают **заказные портреты**, которые совершенно удивительны по качеству. Работа именно такого совершенно исключительного живописного качества - это **"Смеющийся офицер"**, она находится в Лондоне в галерее Уоллеса. Сам образ героя - это олицетворение победившей Голландии, зритель видит человека, который доволен собой. Офицер - нарядный, праздничный, молодой, с розовыми щеками и пшеничными усами, со взглядом чуть сверху и смеется. Это апофеоз голландской революции, голландского государственного самоутверждения. Офицер в самом роскошном костюме, который он мог себе позволить - черном, с золотисто-оранжевым, с белым, на серо-серебристом воздушном фоне. Обратим внимание, как написан черный, в раннем Новом времени существует два мастера, которые **пишут черный как цвет, а не отсутствие цвета** - это Веласкес и Хальс. Здесь очень видно, что черный является такой же драгоценной субстанцией, как золотисто-желтый цвет и золотистая вышивка на этом черном, как белый цвет, который можно увидеть в кружеве воротника и манжет костюма офицера. Это необычайный артистизм, во-первых, в ощущении материальных особенностей предметов: кружева, шелка, вышивки, бархатистого фетра шляпы и т.д., во-вторых, в самой концепции, в замысле портрета - торжества молодости, силы, уверенности, которые присутствуют здесь не как личные качества только этого человека, а как будто за ним стоит вся победившая страна. Вспомним **"Сдачу Бреды" Веласкеса**, где художник изобразил побежденных голландцев и торжествующих испанцев. Поскольку Веласкес писал эту картину, когда голландца победили в восстании, он не мог вложить в образы голландских юношей настроение упадка или униженности - ничего подобного там нет. Зритель видит их прекрасные, уверенные, полнокровные, сильные фигуры (особенно фигуру молодого человека, который смотрит на зрителя), и совершенно ясно, что победа, которую одержали испанцы, заморив Бреду голодом и угрожая ей наводнением, не определяла историческую ситуацию между Испанией и Голландией. Теперь эта историческая ситуация представлена в портрете "Смеющегося офицера".

Хальс прославился в истории живописи жанром группового портрета. Кто были эти группы людей, которых изображал художник? В ранний период своего творчества, в 20-х годах XVII века Хальс написал несколько портретов представителей так называемых стрелковых обществ. Дело в том, что в Голландии не было регулярной армии, мы об этом подробнее говорили, когда рассматривали "Сдачу Бреды". Вместо армии была бюргерская милиция, если было необходимо защищаться, то воинами должны были становиться все граждане, все они проходили военную подготовку и должны были встать на защиту своего государства. Бюргерская милиция периодически проводила то, что называется сборами, которые сопровождались учениями по стрельбе и другим необходимым военным дисциплинам. Когда учения заканчивались, это,

естественно, отмечалось празднованием, именно это событие, когда воины собирались вокруг накрытых столов и возникало ощущение праздника, и отражено на групповом портрете Хальса. Новизна замысла мастера касательно групповых портретов заключалась в том, что в XVI веке групповые портреты, в том числе и голландские - это некое рядоположение фигур, которые сидят неподвижно и как будто смотрят в фотоаппарат, из которого должна вылететь птичка, один за другим, рядышком, как некие идолы. **Хальс объединяет людей некой общей ситуацией**, в предыдущих групповых портретах XVI века ситуативности вообще не было, у Хальса - это общее проживание, общая атмосфера и, естественно, непринужденность, жизненная естественность движения и характера связи между фигурами.

Лекция 7. Творчество Франца Хальса и Рембрандта Ван Рейна

Художественное наследие Франца Хальса

На прошлой лекции мы остановились на групповом портрете Франца Хальса и его особенностях. Зритель видит группу офицеров Стрелкового общества Святого Георгия, которая изображена на групповом портрете, смысл такого рода заказов заключался в том, что каждый из представителей этого военного объединения мог себя узнать. Это достаточно точный групповой портрет, но главная новация Хальса заключается в придании ему той степени непосредственности и жизненности, которая достигалась тем, что это было не просто рядоположение отдельных фигур, теперь это - **единство ситуации**. Для того, чтобы объединить своих героев, мастер выбрал ситуацию пирушки после военных упражнений. Пируют мужчины, которые принадлежат к бюргерским кругам, у них свои занятия, торговые предприятия, лавочки и пр., но в какой-то определенный момент они становятся воинами, защитниками своего государства. Отметим, что регулярного войска у Республики соединенных провинций, в дальнейшем получившей название Голландия, не было, но была народная милиция. Исполнять воинский долг было обязанностью всех здоровых граждан мужского пола. Существует художественный фильм, который называется "Парад планет", где рассказывается о том, как мужчины в практике нашего государства проходят период военных сборов, они уже не являются военными, но остаются военнообязанными, к армии не принадлежат, но в какие-то определенные моменты государство их призывает, мужчины на 2-3 месяца становятся военными и вспоминают соответствующие навыки. В фильме очень хорошо показано, какое состояние присутствует у людей, вырванных из обыденной практики своей жизни, немного монотонной и уже слишком скучной. И вдруг они оказываются в новом мире, отмеченным реальными усилиями, связанными с общением с оружием. Далее в картине показана разрядка этого напряжения, когда персонажам действительно хочется побыть вместе ещё какое-то время и отпраздновать это обстоятельство. Именно этот момент показан на картине Хальса: мужчины при оружии, в праздничных, нарядных костюмах вспоминают после сборов и упражнений то, как это происходило, радуются, что они вместе. Художник старался передать именно это состояние некоего возбуждения, душевного подъема и общения. Персонажи одеты достаточно живописно, у них темная мода того времени - это черная одежда с белыми кружевными воротниками и манжетами, эффектные красные и голубые перевязи, широкополые шляпы. Действие происходит в явно голландском интерьере, зритель видит мелко зарешеченные, типично голландские окна, за центральным окном видна зелень, из окна слева падает мягкий свет, который освещает лица стрелков. Стоит отметить разнообразие их поз, моментов общения, диалогов и разного другого.

Самое главное на картине - это поле для реализации главной установки Хальса - **открытости человеческого образа в окружающую среду и навстречу зрителю**, в его пространство. Это погруженность в такое зыбкое, тягучее, светоносное, что составляет

интерьерное окружение, с другой стороны - близость к зрителю, к наблюдателю. Мастером очень остро схвачены почти мгновенные и индивидуальные позы стрелков, улыбка или то, как один из персонажей показывает уже пустой бокал, который необходимо наполнить. Общаются они по-разному, у каждого есть какой-то свой участник диалога, тем самым все изображенное оживает. Оживает, в том числе и манера письма Хальса, она становится более размашистой, свободной, эскизной, особенно в деталях костюма и в деталях натюрморта на столе. Это произведение мастера является большой картиной, которая, несомненно, производит впечатление картины жизни. Это не какое-то мимолетное явление, а типичная картина жизни, но не частная, а имеющая общественный характер, вместе с тем, изображение лишено внешней риторики, все наполнено непосредственностью и живостью этой реальной ситуации.

Новизна вклада Хальса в искусство XVII века связана не только с заказным портретом и совершенно замечательной техникой письма, которую мы отметили в **"Смеющемся офицере"**, но и в создании нового типа портрета - это так называемый портрет бытовой или (как говорил Б.Р. Виппер по поводу раннего творчества Караваджо примерно в такой же области) - это **портрет-жанр и солирующий портрет. Портретное соло - это индивидуальный образ, который одновременно несет в себе отпечаток той среды, из которой происходит человек.** Это не только отпечаток среды в его костюме и в повадке, но и такая же открытость образа во вне - к зрителю и к той среде, в которой он находится. Жанровые портреты Хальса представляются замечательными образцами его живописи, начиная от замысла и кончая реализацией.

Ещё один групповой портрет мастера изображает **представителей Ордена Святого Адриана**. На переднем плане находится замечательный персонаж – это лейтенант Михель де Валь (персонажи картины известны поименно), который обращается не к своим сотоварищам, а к зрителю, показывая, что у него пустой бокал, что происходит радостное событие, связанное с общением, с каким-то самоутверждением мужчин как воинов. В буржуазной Голландии без наличия регулярной армии это, конечно, особый общественный и личный момент, поскольку личное участие существенно для каждого. Лейтенант словно призывает зрителя пережить эту радость, это единство со своим гражданским государственным целым. Присутствие знамен делает эти пирушки особенно торжественным моментом. Внешней риторической манеры мы здесь не найдем - это просто жизненные реалии. На столе изображено какое-то достаточно скромное, ограниченное угощение. Важно отметить разнообразие лиц и разнообразие повадок каждого из присутствующих, и более созерцательного персонажа, и более молодого, активного.

Переходя к жанровому портрету Хальса, отметим шедевр мастера в этой области, который называется **"Веселый собутыльник"**. Картина датируется около 1628 - 1630 года и находится в Амстердамском государственном музее. На ней изображен человек, внешне лишенный какой-то яркости или нарядности. Его костюм,

который передает Хальс, совершенно явно обветшавший и поникший, как и парадный белый воротник, который, как мы только что видели у стрельцов, должен выглядеть совсем иначе. Однако персонаж картины увенчан темной шляпой, поднимающей его фигуру и делающей её представительной. Он изображен мастером на зеленовато-золотистом фоне, высветленном в определенном месте для того, чтобы возникло ощущение воздуха и среды вокруг. Самое замечательное - это живая жестикация героя: рука, которая схвачена художником в мгновенном жесте, другой рукой он за ножку держит бокал вина, в котором влага уже наклонилась. Кажется, что в следующий момент может произойти маленькая катастрофа - персонаж может пролить вино. Портретируемый целиком обращен к зрителю, вероятно, с какой-то речью, его рот приоткрыт, а лицо очень живое. Создается впечатление, что он выхвачен из некой среды общения, по всей вероятности, у него были собеседники. Хальс приоткрывает, на тему какого предмета может быть так оживлен и возбужден его герой, указывая на пряжку на поясе с профилем Вильгельма Молчаливого, организатора и главы восстания голландских провинций против испанцев. Вильгельм Молчаливый похоронен в старой церкви города Дельфы, его гробница сделана довольно пышно, с барочными элементами, что для голландцев не характерно. Его фигура для истории Голландии очень значима, если профиль этого человека украшает пряжку изображенного на картине персонажа, то ясно, что он связывает и отождествляет себя с голландской революцией. Правда, это уже конец 20-х годов XVII века, когда победоносность этого события уже в значительной степени была пережита и людьми, и государством, и стала воспоминанием. Зритель видит немолодого человека в потрепанном костюме, который продолжает жить прошлым душевно и духовно. По существу, всю ситуацию можно определить знакомыми нам словами "бойцы вспоминают минувшие дни и битвы, где вместе рубились они". Персонаж Хальса - представитель прошедшего героического времени, которое он вспоминает, это вдохновляет его, поэтому присутствует и возбужденная жестикация, и бокал вина. Веселый собутыльник его уже пригубил - щеки румяные, нарушена симметрия лица, которое именно поэтому демонстрирует такое оживление и экспрессивную мимику. Никаких риторических правил изображения возвышенного здесь нет, это совершенно другой принцип - **жизнь сама подсказывает художнику способы своего возвышения, своего обобщения** и становится основным предметом изображения, поскольку несет идеальные моменты в себе самой. Жизнь подсказывает художнику способы демонстрации идеальных и возвышенных аспектов, не выходящих за пределы достоверности - той самой правды жизни, которая, начиная с реформы Караваджо, определяется в искусстве как важный критерий.

Портреты составляют основную славу Хальса. Ещё один его шедевр называется "**Цыганка**". Картина находится в Лувре и датируется около 1628 - 1630 года. Здесь просто буквально реализуется принцип Хальса - **выхватить своего героя среди реальной жизненного потока**, как это было и в "Собутыльнике". Цыганка изображена мастером на природном фоне, вероятно, на улице. Колористическое решение яркое: голубое небо, возникает ощущение несущихся облаков, как будто их гонит порыв

ветра, типичного для голландского пейзажа Голландии как морской державы, которую всегда продувает поток воздуха, идущий с моря. На фоне косо летящих облаков и порыва ветра, проступающего сквозь сероватые тучи голубого неба, являющегося типичным голландским фоном для жизни, изображена девушка. По её лицу, смотрящим вбок глазам и улыбке видно, что она связана речью, общением с каким-то незримым для зрителя собеседником. Цыганку окружают невидимые люди, такие же, как она, по-видимому, находящиеся где-то на открытом пространстве, например, на улице возле рынка. Самое существо её образа - это принадлежность к стихии жизни, которая заполняет все внешнее пространство, что вырезано художником рамой картины. Трепет жизни, её живая энергия воплощаются буквально во всем: не только в лице и характерной усмешке цыганки - лукавой и связанной с характерной ей речью, задорной, возможно, острой, но и в самой манере письма. Обратим внимание на то, как написана белая рубашка девушки: с этюдной свободой, с невероятной смелостью, длинными, а иногда и острыми, колкими мазками. Мастером мягко написаны каштановые волосы цыганки, в которые вплетена красная ленточка, перекликающаяся с оранжевато-красным, более звонким корсажем, отчего появляется ощущение молодости, свежести и поразительной свободы. Важно почувствовать особенность подхода Хальса, который изобразил в общем-то фигуру маргинальную. Цыганка - это тот признак толпы XVII века, который известен по Караваджо, например, по **"Цыганке, предсказывающую судьбу"**. У караваджистов подобных сюжетов изобилие, они изображали цыганок в самых разных ситуациях: предсказания судьбы, сцены обмана и пр. У Хальса героиня совсем не выглядит застывшим признаком бытовой ситуации того времени, а предстает очень живой, естественной и полной жизни. Для художника этот персонаж - не этнографическая примета, а брызжущий энергией живой образ, который захватил его своей переполненной динамикой, жизненной силой и обаянием женственности и свежести. Рассмотрения творчества Хальса было начато с изображения поющих мальчиков, Б.Р. Виппер отметил, что в данном случае мастера интересовало общее чувство жизни, которое присуще персонажам. Чувство жизни на этой стадии мастером развивается и становится более глубоким, это уже не просто ощущение живого, в работах Хальса присутствуют **социальный, гендерный и эмоциональный моменты, а чувство жизни начинает углубляться и расширяться.**

Постепенно Хальс становится достаточно известным мастером, что увеличивает количество заказов, которые он получает. Очень интересный заказ - это портрет Виллема Хейтхейссена, на котором изображен бюргер. Картина называется **"Стоящий Хейтхейссен"** и датируется около 1635 - 1636 года. Портрет хорошего качества и несколько неожиданный для Хальса, потому что это - **парадный портрет**, в котором можно увидеть лексику и формальный строй, характерные для парадных портретов дворянского сословия. Зритель видит безусловного бюргера, который примеряет на себя риторику парадного портрета: есть занавес, который образует фон для портретируемого, проем в пейзаж, для героя и его позы убедительно отведено

пространство пола, на котором он царственно предстает в заимствованной риторической позе - рука в бок, другой рукой Хейтхейссен опирается на меч. Меч по сословному положению ему не полагается, но таким образом герой себя декорирует. К декоративным моментам портрета относятся и розы, которые словно уронили ему под ноги - это указывает на то, что портрет свадебный. Вильгельм роскошно одет, хотя в костюме соблюдается скромность моды того времени. На герое черная одежда с белым воротником и былыми манжетами, но если приглядеться, то видно, что черная, атласная ткань вся расписана золотистыми нитями. И горделивая поза, и роскошные банты на башмаках, и шляпа - все демонстрирует, что Хейтхейссен подает себя как блестящего человека, несомненно, богатого, молодежавого и достойного составить прекрасную партию. В пейзаже можно увидеть часть канала, на другой стороне которого на скамье сидит любовная пара - это косвенный способ показать, что речь идет о делах, связанных с амуром, с Венерой, с розами. Портрет свадебный и поэтому такой торжественный.

Проходит не так уж много времени и где-то ближе к 40-м годам XVII века начинается определенный перелом и в голландском искусстве, и в настроении, и в жизни граждан Соединенных провинций. Они были связаны с упоением победой, очень большими успехами в сфере торговли и колониальными завоеваниями новых территорий в Индокитае. Колониальный период оставил существенный отпечаток в Голландии, где до сих пор, находясь в городе Дельфы или в Гааге, можно заметить, что улицы называются именами, которые напоминают о голландских завоеваниях. Целебес штрассе - это улица, которая названа по имени острова Целебес, принадлежавшего к индонезийскому архипелагу, Суматра штрассе - улица, которая была названа в честь захваченного голландцами большого острова. К первой трети XVII века благополучие Голландии стало совершенно исключительным, это было связано с тем, что в XVI веке произошло становление нового буржуазного общества, и в связи с этим событием - так называемое "огораживание", смысл которого известен: состоятельные люди захватывают земли (что особенно характерно для Англии), а те права на владение землями, которые были традиционными, в частности, у крестьян-арендаторов, лишаются своей обусловленности старым правом. Их захватывают, а крестьян сгоняют с земли, на которой лендлорды устраивают пастбища для овец. Известная фраза "**Овцы съели людей**" относится именно к этому периоду. Овец выращивали для того, чтобы получить шерсть, которую англичане перерабатывали сами, а отправляли в Голландию, где было налажено производство, как это характерно для голландцев, оно было очень высокого качества. Рассматривая искусство XVI века или даже более раннего времени, мы отмечали знаменитые флорентийские сукна алого цвета, которыми очень славилась Флоренция, теперь на сцену выходит английское сукно. Его слава распространялась не только на XVII, но и на XVIII век и далее, поскольку сукно было высочайшего качества и строгих оттенков. Голландия расцвела на его производстве, кроме всего прочего в стране изготавливался знаменитый делфтский фарфор. На самом деле это был фаянс, нам хорошо знакома Гжель - разнообразные

изделия из глины с белым фоном и синим рисунком, которые являются воспроизведением делфтского фарфора. Белый фон и темно-синий красивый рисунок в Голландии использовался в основном для производства больших блюд и изделий для сервировки стола, которые пользовались колоссальным успехом. Очень знамениты голландские кружева и голландское полотно, у Петруши Гринева было две или три рубашки из такого полотна, что было для него большой ценностью. Но ещё значимее то, что голландцы открыли в своих колониях очень интересные вещи, которые стали оттуда экспортировать (прежде всего, пряности). В свое время Флоренция эпохи Возрождения расцвела на экспорте и продаже в Европе пряностей с Востока, теперь торговые пути переместились из Средиземноморья в Северные моря и Атлантический океан, и эту роль начали играть голландцы, которые повозили пряности из Индокитая. И опять возникла почти та же самая история - когда измерялось зернышко черного перца, то в качестве аналога его ценности на другой чашечке весов находились крупинки золота. Помимо пряностей в Голландии существовала ещё одна эффективная отрасль - это были цветы, а конкретно - тюльпаны, разведение которых началось именно в XVII веке и стало очень прибыльной сферой, которая тоже приносила голландцам существенный доход. Наконец, самое главное - **голландский флот**. Голландцы - мореходы, не случайно Петр I в XVIII веке отправился именно в эту страну. В начальный период XVII века до 30 - 40-х годов, голландский флот, то есть флот очень небольшой страны по количеству судов был равен совокупному флоту Испании, Португалии и Англии. Это была исключительная фаза в истории Голландии. На просторах океана властвовали очень нарядные испанцы в пышных шляпах, те самые, о которых Гумилев писал, что у них сыпалось золото с кружев манжет, с другой стороны находились англичане, и вдруг появляются просто одетые, но очень смелые и сильные голландцы на своих кораблях и становятся победителями.

Эта фаза существования Голландии все-таки пришла к некоторому затуханию в 30 - 40-е годы XVII века, когда её героический период миновал, а на первое место выдвинулась Британия, которая затеяла производство сукон. Далее она стала колониальной державой значительнее Голландии и стала вытеснять её. Представляя современные США, стоит вспомнить, что Нью-Йорк когда-то был Нью-Амстердамом - это первоначальное голландское название города в 1626 - 1664 годах, так как эту территорию изначально завоевали голландцы, только потом французы и англичане одержали победу и превратились в американцев. Но в американском обществе до сих пор особыми привилегиями обладает старая аристократия, которая связана не с титулами, а с первыми завоевателями. Такие штаты, как Вермонт, где живет довольно много потомков голландцев, обладают городской и сельской застройкой, которая очень напоминает голландскую застройку XVII века, и именами, которые связаны либо с французским наследием, либо с голландским. В Голландии XVII века, к концу 30-х - началу 40-х годов можно заметить черты не то чтобы прямого упадка, но некоторого разочарования, скепсиса, какой-то вялости, уходит энергия. Очень характерный пример этого явления - большой портрет, который называется "**Сидящий Хейтхейссен**", где

Хальсом изображен тот же человек, что в работе "Стоящий Хейтхейссен", только немного позже (1637 - 1639 год). Увидеть подлинник зачастую бывает удивительно и неожиданно, подлинник "Сидящего Хейтхейссена" - это совсем небольшая по размеру картина. Поскольку персонаж дан мастером в ботфортах со шпорами, а в его руках находится хлыстик, то он, вероятно, вернулся с прогулки верхом, уселся на стул и раскачивается на нем. Самое главное – не столько поза отдыха, не очень спокойного, рассеянного, который настоящего успокоения душе не дает, а какое-то застывшее в глазах персонажа ощущение разочарования и апатии. Героические времена, которые можно отметить в портретах Хальса "Смеющейся офицер" и "Стоящий Хейтхейссен", оказались уже прожиты.

Однако в голландском искусстве **продолжает присутствовать такой взгляд на человека, который утверждает и его самого, и его позицию.** Примером этого является шедевр Хальса, который называется - "Мужской портрет" и находится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке. Портрет приезжал в Россию и выставлялся в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. Это не полностью парадный портрет, а поколенное изображение. Особенность полного парадного портрета в рост заключается в том, что изображение дает некое пространство для портретируемого и тем самым отделяет персонаж от зрителя, в том числе и частью пола, изображенного на картине. Когда дается поколенное изображение, то объект рассмотрения находится очень близко к зрителю, что является очень особой выразительной чертой портрета, поскольку с изображенным на нем человеком можно встретиться лицом к лицу. С другой стороны, все-таки это крупный масштаб, в котором есть положительно-утверждающее начало. Венчающей персонажа шляпы на герое Хальса нет, он держит её в руках. Портретируемый изображен в соответствии с продолжающейся модой, он в темном костюме с белыми вставками рубашки, виднеющейся в разрезах рукавов, воротник уже очень скромный. Основной акцент художником поставлен на лице персонажа, его поза, включая руку, упирающуюся в бок, переходит из разных портретов мастера, но теперь в ней нет горделивости. Она неслучайно развернута локтем не на зрителя, а словно на плоскость, в ней уже нет победительной силы самоутверждения, которая есть в "Смеющемся офицере". Это просто привычка, которая сохранилась с прошедшего героического времени и продолжает иметь существенное значение, потому что человек в себе все-таки уверен и крепко стоит. Момент этого самостояния и самоутверждения в его фигуре явно присутствует, а лицо дано Хальсом совершенно замечательно – зритель видит сильный характер героя, все черты его лица переданы очень подробно, ощущения апатии и усталости, которое мы отмечали у Хейтхейссена, отсутствуют. Но при взгляде на его лицо осознаешь, что портретируемый полон понимания жизни как чего-то очень сложного, требующего энергии, отпора и больших душевных сил, то есть это уже портрет не победителя, а человека, принимающего жизнь такой, какая она есть, в том числе, достаточно сложной и противоречивой. Самое острое на картине - это хальсовские всплески белой материи в костюме персонажа, что не очень вышло в нижней его части, где есть розовые и голубые рефлексии, которые возникают по

непонятной причине. Хальс нам этого не объясняет, вероятно, это какое-то отражение окружающей атмосферы. Эти легкие касания придают портрету большую живописную щедрость и момент внутренней динамики - это очень значительное достижение искусства Хальса.

Важно отметить, что в поздний период развития Хальса на заключительном этапе его эволюции (достаточно поздно, в 60-х годах), мастер вернулся к большому групповому портрету. Две больших композиции художника называются **"Групповой портрет попечителей гарлемского мужского дома престарелых"** и **"Групповой портрет попечительниц гарлемского женского дома для престарелых"**, оба произведения находятся в Музее Франца Хальса в Харлеме, где он прожил всю жизнь. Сейчас музей полностью завершил свое формирование, там находится много работ не только самого Хальса, но и его современников. Посетители могут увидеть много ранних групповых портретов, поэтому особенно хорошо видна разница подходов художников к этой теме. Поздние портреты попечителей домов для престарелых говорят о том, что Хальс сумел увидеть и преподнести зрителям **особенность человека в старости**. Это особая тема, в наше время в самых разных источниках можно найти заинтересованность людей в этой проблеме, поскольку раньше люди жили меньше и очень часто умирали насильственной смертью, так как было много войн и пр. Сейчас, когда уже 75 лет не было больших войн, мы начали приглядываться к значительному количеству людей очень зрелого возраста. Это является особой темой и для медицины, и для философии, и для психологии. Мастер был занят ею на завершающем этапе своей жизни, действительно целиком посвященной человеку. **Хальс был выдающимся портретистом**, такова его специальность, ничего другого он не писал. Художник начал вглядываться в своеобразие, особый духовный настрой и духовную наполненность людей, которые находятся в очень зрелом возрасте. Эти произведения созданы Хальсом уже после того, как свой вклад в искусство Голландии внес Рембрандт, его опыт в известной степени подготовил Хальса. Как мы могли убедиться, Хальс все-таки по большей части связан с **ранней победительной частью голландской культуры XVII века**. Отчасти и со зрелой и поздней тоже, но **основные открытия его искусства - оптимизм, динамика, совершенно особое отношение к человеку как к части окружающей среды, связанной со зрителем, моментами эмоционально заразительными, обращенными к наблюдателю - это первая фаза эволюции голландского искусства XVII века**.

Ранний и лейденский периоды творчества Рембрандта ван Рейна

Срединная и отчасти заключительная фаза эволюции голландского искусства XVII века в первую очередь связана с Рембрандтом. Настоящее имя мастера - Рембрандт Харменс ван Рейн, Рембрандт - это имя, а не фамилия, Харменс - второе имя, ван Рейн - фамилия. Художник родился в 1606, умер в 1669 году, на три года позже Хальса, достаточно долгое время мастера были современниками. Родился Рембрандт в городе Лейдене в семье мельника, необходимо отметить, что мельники в

Голландии были людьми, принадлежавшими к состоятельному бюргерству. Голландию вполне возможно представить, как страну ветряных мельниц, мельники занимались тем, что перемалывали зерно в муку, в них нуждались все окружающие их крестьяне. За эту работу взималась соответствующая плата, которая и позволяла мельникам считаться достаточно состоятельными людьми, поэтому не стоит удивляться, что отец отдал Рембрандта не только в латинскую школу. Будучи ещё совсем юным 14-летним мальчиком в 1620 году художник поступил в Лейденский университет, далее параллельно с занятиями в университете с этого же возраста он был отдан в обучение к известному живописцу **Якобу ван Сваненбюрху**, так как очень рано проявил способности к искусству, в частности, к рисованию. У ван Сваненбюрха Рембрандт учился три года, это было время, когда художник получил начальные навыки в рисунке и живописи. Затем полгода Рембрандт учился в Амстердаме у **Питера Ластмана**, что существенно, поскольку Ластман был художником-романистом, то есть был связан с итальянской ренессансной художественной традицией. Романистов обычно проходят в курсе Северного Возрождения, но их положительные завоевания (которые не всегда эстетически безупречны, там нет такой органичной связи голландской средневековой и итальянской классической традиции, которая получалась и складывалась далеко не у всех художников) - это прикосновение местного искусства к итальянскому, при чем Высокого Возрождения, что было очень важно. Ластман, конечно, владел перспективой и знал, что такое трехмерное пространство, с его помощью Рембрандт познакомился и с мифологическими сюжетами. Про эту линию в связи голландцами мы ещё не говорили, но помним, что с античной мифологией было не так просто и в Испании. Картины Ластмана преимущественно небольшого формата, то есть так называемые кабинетные, но даже с небольшими фигурами его композиции касались библейскими и античными сюжетами. Прикосновение Рембрандта к искусству более широкого кругозора общеевропейского масштаба было очень важно.

Лейденский период творчества мастера - это 1625-1632 годы, когда Рембрандт стал работать уже как живописец. Сначала это были композиции не очень большого формата, что важно - почти с самых ранних своих работ мастер соприкасается с тем видом творчества, который станет для него основным и пройдет через всю его жизнь - это **автопортрет**. Ни один мастер в истории искусств не написал столько автопортретов, сколько Рембрандт – 120 картин, то есть художник обращается к этой форме живописного творчества регулярно, почти непрерывно. В ранний период это связано, во-первых, с интересом Рембрандта к человеку, мастер уже не использует существующие портретные клише, а начинает каждый портрет как будто он не знаком с этими правилами, исходит именно от модели, от реальности. Мы уже знаем, что для испанцев натура была исходным материалом, для испанцев той самой линии, которую мы называем вневстилевой, идущей от Караваджо, к этой же линии сразу присоединяется и Рембрандт. Один из его ранних автопортретов находится в Касселе, среди искусствоведов он называется "**Парень с мельницы**". В действительности Рембрандт свой портрет так не называл, его эстетика и поэтика рекомендуют нам этого

персонажа как незамысловатого, простодушного, и живопись мастера настолько же непринужденная. **Автопортреты так важны для Рембрандта**, потому что позволяли художнику очень подробно и точно вглядываться в свою модель, если модель - это он сам, то мастера никто не торопит, и он может её разглядеть. Самое главное, что привлекало Рембрандта в портрете с самим собой в качестве модели - это не только постижение себя как натуры, но и возможности варьировать способы подачи натуры зрителю, сейчас мы бы сказали - поиграть с натурой, посмотреть и попробовать её с различных сторон. Главное - использовать разные способы её аранжировки, то есть подачи зрителю. Способ подачи героя в данном автопортрете - это погрудный срез, он даже не поясной, главное - это голова и плечи, которые держат её как основание, а также свет и тень. Это, конечно, идет от караваджистского гения. Каким образом непосредственно взятую натуру, а не облагороженную специально в объеме, рисунке и цвете подать зрителю так, чтобы это было интересно? Свет и тень меняют человека, словно накладывают на него совершенно другую роль. В автопортрете Рембрандта можно увидеть то, что так любил Леонардо - это прозрачная и легкая светотень и довольно сильный удар света слева. Пышная шапка волос парня с мельницы сразу затеняется, затеняются и его глаза, а очень тонкие и легкие волосы, обрамляющие голову, становятся хорошо видны и создают вибрирующую легкую границу между массой волос и фоном, но не жесткую линию, а именно разделяющую их, немного растворяющую массу его волос в окружающем пространстве. В портрете присутствует некий оттенок гротескной деформации: зритель не видит глаз парня, они съедены тенью, освещен только кончик его носа и одна щека, все остальное лицо в тени, в результате получается действительно нечто неожиданное.

Ещё один опыт игры с моделью Рембрандта - это опять автопортрет. Однако, теперь начинается то, что в связи с искусством Караваджо называется **травестия - переодевание героя**, а в данном случае переодевание самого художника. Рембрандт переодет в кирасу с белым аккуратным воротничком. Зритель видит другую концепцию светотени: фон представляет из себя светло-серебристую мглу, позади головы модели он высветлен, кираса дана темным единым пятном, лицо высветлено резким светом. Это караваджистский свет, действительно дающий контраст между более глубокой тенью и резким освещением. Рембрандт предпочел здесь такую интенсификацию между светом и тенью, потому что в образе портретируемого есть оттенок героизации – он теперь в металлической кирасе словно воин. Появляется совершенно другая интонация, но не чуть насмешливая и домашняя, как в "Парне с мельницы", здесь другой образ - спина модели выпрямлена, очень прямо поставлена шея, взгляд поверх голов, изогнутая бровь, победительный вид. Очень нежно тронуты розовым губы, пышная шапка волос украшает Рембрандта как личность героическую и воинственную. Такие опыты травестии и аранжировки своего собственного образа художник будет практиковать на протяжении всей своей жизни, вплоть до самого позднего периода своего творчества.

Мы рассмотрели ранние опыты Рембрандта, теперь обратимся к тому, что является продолжением мысли о связи мастера и его искусства с ученичеством у Ластмана. Картина, которая называется "**Симеон во Храме**", относится к Лейденскому периоду, к которому относятся и работы "**Святой Павел в темнице**" из Штутгарта, "**Христос в Эммаусе**". Это небольшая картина, что очень связывает Рембрандта с Ластманом, её сюжет связан с евангельским рассказом о том, что Святому Симеону, старцу, который служил в Иерусалимском храме, ангелом было предсказано, что он не умрет, не подержав в своих руках Светоч мира - Сына Божьего. В ожидании этого момента Симеон жил очень долго, совсем состарился и даже ослеп, но пришел день, когда Мария и Иосиф принесли младенца Христа в Иерусалимский храм для того, чтобы провести ему обрезание. Тогда наступил для Симеона необыкновенный час, которого он так долго ждал. Святой изображен Рембрандтом на коленях, его лицо поднято чуть вверх - это поза слепого, который словно внутри себя, в своей душе пытается разглядеть этот миг и самое главное - то, что он держит на своих руках - Светоч мира. Эта композиция задумана Рембрандтом таким образом, что Иерусалимский храм предстает как огромные архитектурные структуры, которые можем только угадывать, позади центральной группы персонажей чуть-чуть просматриваются головы прихожан и служителей храма. На переднем плане стоит первосвященник, его фигура немного пропорциональна вытянута вверх, у него торжественный головной убор, свет падает, касаясь его спины, рождается светлое пятно, но в основном свет высвечивает Симеона и служителей храма - это сердцевина всей композиции.

Свет играет в картине определяющую роль, его значение **пространственное**, потому что он выделяет определенную пространственную зону. В полутени можно увидеть пол храма. Самое главное помимо пространственного значения света - это **эмоциональное значение**, это то, что было открыто Караваджо - само содержание, квинтэссенция сюжета. И то, что у Рембрандта, возможно, присутствует в большей степени интенсивности, чем у Караваджо - это **духовное и эмоциональное содержание** света, это все то просветление, которое приходит к Святому, который ощущает особый миг, завершающий его земное существование. Миг, который дает ему возможность этот мир оставить, Симеон переживает это мгновение, держа на своих руках младенца Христа, который в христианской религии действительно отождествлялся со Светочем мира. Мысль о том, что рождение Христа приносит в мир свет, быть может, в нашей традиции даже не так подчеркивается, как в западной. Праздник принесения Господа во храм празднуется прихожанами как рождение света, люди со свечами входят в храм и исполняют соответствующие молитвы. Праздник света присутствует и на картине Рембрандта, его действие проходит в одухотворенной, прочувствованной форме, не во внешней, не в парадной, а в очень внутренне сосредоточенной в фигуре Симеона.

Картина Рембрандта раннего периода творчества мастера находится в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. Если увидеть подобную работу, не зная её

авторства, то поначалу сложно догадаться, что это может быть Рембрандт, потому что здесь совершенно другое отношение к фигурам. У этой работы мастера очень демонстративная, резкая динамика и форсированная эмоциональна окраска. В **"Изгнании торгующих из храма"** зритель видит Господа, который бичующими ветвями изгоняет торгующих из Иерусалимского храма. Торговцы собирают деньги, они испуганы, растеряны, некоторые их фигуры, например, торговец в центре - явно опираются на реальные впечатления Рембрандта от окружающей его жизни. Торговец, который изображен сверху, конечно, фигура придуманная – это восточный человек в очень экзотическом одеянии. В работе мастера важно отметить: жёсткость контуров и определенность пластики, цвет одежды, который совпадает с окраской предметов, довольно резкий контраст света и тени, которые лишены той одухотворенности, которую мы отмечали в картине "Симеон во Храме". Чуть позже своего раннего периода, ещё тогда, когда художник делал свои первые шаги как уже осознанный настоящий мастер, в 1639 году Рембрандт переписывался с секретарем голландского штатгальтера Гегенсом, которому написал, что в своем искусстве **"стремился к наибольшей и естественнейшей подвижности"**, то есть к динамике. Такие небольшие картины с маленькими фигурами - это как раз тот опыт, который он пытается реализовать, решая **главную проблему - проблему связи фигур с окружающей средой**. В данной картине это поставлено как проблема ещё частично, но дальше является для Рембрандта одной из главных задач. Это отмечается и у Хальса, то есть является проблемой всей живописи того времени, которую художники решали каждый по-своему.

Автопортрет "Парень с мельницы" из Касселя датируется 1628 годом, автопортрет в нагруднике из Гааги - 1629 годом. Эти работы постепенно подводят нас к очень важной дате - 1632 год, когда Рембрандт уже почувствовал себя мастером, способным решать интересные проблемы. Он отправляется из Лейдена в Амстердам, где начинается амстердамский период его творчества. В Амстердаме Рембрандт далее работал всю жизнь, там же и умер. Художник поселяется в доме торговца картинами Генриха ван Эйленбурха, Эйленбурхи были важной и состоятельной семьей, один из представителей этого дома даже был какое-то время бургомистром Амстердама, то есть художник попал в привилегированную среду. Интересно то, что хозяин этого дома занимался торговлей картинами, соответственно, художественная деятельность нового постояльца не была для него чем-то чуждым, напротив, по всей вероятности, Рембрандта с охотой приняли в жильцы именно потому, что он был художником. Приехавшему в новый город Рембрандту, конечно, нужно было заявить о себе. Мы не знаем всех его опытов этого времени, но главная его картина того периода действительно была событием, она датируется 1632 годом и называется **"Урок анатомии доктора Тульпа"**. В те времена в Голландии происходил необычайный расцвет науки и научного знания, XVII век в целом - это время, когда наука становится именно наукой, а не просто донаучным знанием и донаучными интуициями, к которым относятся и период древнегреческой науки, и даже средневековой науки. **Науку в**

собственном её значении, которое появилось именно в XVII веке, от донаучного знания отличает то, что она обрела **два своих главных признака: понятие "закон" и понятие "эксперимент"**. Если какая-то околонуточная интуиция оказывалась способной быть воспроизведенной путем эксперимента, то она уже могла называться наукой. Эксперимент по-настоящему предшествующей стадией научного знания ранее не был, но теперь это становится обязательным. Первыми представителями науки в собственном её понимании был **Галилео Галилей**, представителей итальянской и голландской науки также можно считать таковыми. Голландия вошла в историю опытом создания многих, необходимых для науки инструментов, в частности это была голландская оптика. Благодаря её развитию стало возможно создание той зрительной трубы, которая является предшественницей телескопа, такую трубу голландцы передали Галилею, в неё он увидел и фазы Венеры, и обратную сторону Луны и пр. **Научный пафос распространялся на все области знания**, в это время были открыты кровеносная система человеческого организма и строение человеческого тела.

Зритель видит на картине "Урок анатомии доктора Тульпа" публичную резекция трупа для изучения анатомии человеческого тела, это - так называемый анатомический театр. Это понятие встречается в романе **И.С. Тургенева "Отцы и дети"**, где Базаров смотрит на Одинцову, любуется её красотой и говорит: "Экое богатое тело, хоть сейчас в анатомический театр". В Голландии это явление появилось значительно раньше, чем в России, в которой данная практика появилась только в XIX веке. Доктор Тульп – это очень известный в то время человек, вокруг демонстрации работы которого собирались и врачи, и даже просто любопытствующие (так как это было открытое занятие, то можно было присутствовать и в качестве зрителя). На картине наблюдатель видит сердцевину этого зрелища, вокруг такого рода опытов иногда создавались специальные сидячие места для участников в виде амфитеатра (отсюда и название анатомический театр). На картине изображены самые приближенные к анатому люди - это, по существу, **групповой портрет**, принцип которого Хальсом уже открыт - это некая общая ситуация, которая позволяет расположить вместе разных людей, разные характеры, объединенные неким общим интересом. Общий интерес здесь на лицо - это труп, его доктор Тульп анатомирует, показывает и называет определенные мышцы руки. У присутствующих на уроке можно увидеть разную реакцию на это событие: есть сдержанный интерес, даже с чуть скептической улыбкой; есть интерес, который можно оценить как всепоглощающее внимание и личную заинтересованность (вероятно, это все-таки профессиональные врачи); один из персонажей что-то записывает, виден оттенок его некоего душевного смущения, который забывает откровенность зрелища трупа; на самом верху изображен персонаж, который явно случайно затесался в эту компанию, он смотрит с усмешкой на остальных участников урока, поглощенных зрелищем. Благодаря остроте индивидуальных характеристик персонажей картина Рембрандта произвела очень сильное впечатление: очень хорошо схваченной мимики, великолепной выделке и материальным деталям костюмов и лиц. Световое и теневое решение композиции уже немного подготовлено для зрителя тем, что известно о

Рембрандте того времени - он идет в русле караваджистского отношения к свету, как к тому того, что может сформировать и **особое отношение к пространству, которое словно вырезано из некоего течения жизни, бесконечного и в своем начале, и в своем конце, но создающего свою особую насыщенную эмоциональную среду**. Это такой вырез, который французы потом так и называли - "кусочек жизни". Этот кусочек жизни вырезается именно световым потоком, а сгущенная тень создает контраст. От этого свет концентрируется, становится интенсивным, насыщается вниманием изображенных людей, он словно передает их внутреннее напряжение и даже горение, заинтересованность и сопереживание, которые есть в их лицах. Сопереживание смелости доктора, силе его ума и т.д., все оттенки эмоций, которые мы перечислили, существуют внутри этой светоносной среды, этой светоносной ауры.

"Урок анатомии доктора Тульпа" - это масштабное произведение и очень значимое, поэтому сразу составило Рембрандту настолько существенное имя в Амстердаме, что к мастеру начали поступать частные заказы. У художника в этот период были такие заказные вещи, как, например, нарядные дамы в красивых платьях с кружевами и пр., но мы сейчас сосредоточимся на другом. Слава Рембрандта в итоге дошла и до окружения штатгальтера Фредерика Хендрика Оранского, и он заказал мастеру серию картин "**Страсти Господни**", которая должна была стать последовательностью из нескольких работ. Серия относится к 1633 - 1639 году, из нее мы рассмотрим только работу Рембрандта, который находится в Эрмитаже. В картине "**Снятие с креста**" происходящее событие выделено световым лучом, который (как и у Караваджо) имеет свою исходную точку в неизвестном месте, световой луч словно сам разгорается во тьме, спустившейся на Голгофу. Уже ушли и римские стражи, и просто любопытствующие, остались только близкие для Спасителя люди. Святые жены окружают Богоматерь, которая лишается чувств, зритель видит Иоанна, для того, чтобы принять тело Спасителя в нижнем левом углу расстилается плащаница. Иосиф Аримафейский и Никодим, а также другие помощники удаляют гвозди из рук Христа и постепенно спускают вниз его тело. Ни одно произведение на этот сюжет, а их десятки, не изображало такого Христа. Спаситель Рембрандта совершенно лишен черт героической личности, лишен героического, идеального, прекрасного тела - мощей Геркулеса и тому подобного, которые в это же время мы можно увидеть в работах барочного гения Европы, Питера Пауля Рубенса, в работах Микеланджело и других мастеров Высокого Возрождения. Зритель видит человека совсем обыкновенного, к тому же ещё слабого и измученного, его рука производит впечатление сломанного крыла птицы. Иосиф Аримафейский принимает Иисуса на руки почти как большое дитя, осторожно снимая его с креста. Другая рука Христа ещё прикреплена к кресту, из неё удаляют гвозди - создается сложный зигзаг, который воплощает в себе всю боль, остроту страдания и непереносимости тех испытаний, которые были обрушены на Сына Божьего. У наблюдателя ощущает, насколько изображенное трогательно и эмоционально обнажено, такого яркого впечатления от этого сюжета ещё было. Было бы удивительно ожидать такого ощущения, например, от Веласкеса, ничего подобного

в его строгом, дистанцированном и объективном искусстве не отмечается. В картине Рембрандта наоборот - зритель видит и чувствует **искусство обнаженных нервов, открытого чувства**, что является одной из самых значительных особенностей творчества мастера.

Рембрандт, облаканный хозяевами своего жилища и штатгальтером, осмелился просить руки дочери торговца картинами Генриха ван Эйленбурха, Саскии ван Эйленбурх. Его предложение было принято, художник женился, после чего начался не очень долгий, но счастливый период жизни мастера - период молодой влюбленности, семейного счастья. Рембрандт начинает размышлять на тему того, что ему, как уже известному художнику, было бы неплохо показать себя в таких традиционных формах живописи, как **библейские сюжеты, евангельские сюжеты**, что пора реализовать крупные свершения с интересным конфликтом, монументальные, размашистые. Рембрандт ищет то, что мы называем большой формой, для которой необходим большой сюжет. Один из примеров такой работы - это **"Пир Валтасара"**, созданный мастером в 1635 году. Валтасар жил в эпоху вавилонского пленения еврейского народа, у этого царя был очень тяжелый характер. На картине можно увидеть видим пир и горстей Валтасара, сверкает серебряная и позолоченная посуда. Отметим нарядные восточные костюмы и у гостей, и у самого Валтасара, у которого на голове впечатляющий тюрбан, а на плечах роскошное одеяние. Библейская легенда говорит о том, что во время пира Валтасара на стене появляются слова, написанные незримой рукой - "мене, мене, текел, фарес", которые обещали конец его царствования. Царь совершенно потрясен этим событием. Эта драматическая коллизия потребовала от Рембрандта некоторой свободы фантазии для того, чтобы составить круг действующих лиц, выделить фигуру самого царя.

Это был существенный опыт, очень важно отметить, что мастер озабочен исторической достоверностью происходящего, то есть его подход к библейским сюжетам продолжает линию внедрения в них такой **исторической достоверности**, которая начинается с Высокого Возрождения, в частности, с **Микеланджело**, с его Сивилл и Пророков на римском Сикстинском плафоне. Далее она появляется у **Рафаэля** в его **"Мадонна в кресле"**, у художников романистов и т.д. Рембрандт продолжает линию интереса к восточным реалиям, начинается период, где для мастера становится очень важна травестия, то есть переодевание реальной модели в соответствующие одеяния для создания отчасти театрализованного образа. Вместе с тем, было необходимо как-то соединить присутствующее у художника чувство природы и крупные, монументальные сюжетные задачи. Это было не так просто, в "Пире Валтасара" можно отметить подход в передаче эмоций, напоминающий ряд работ раннего Микеланджело, когда **изображаются не переживание, не чувства, а аффекты**, мгновенные эмоциональные реакции на происходящее. Отсюда и такая преувеличенная мимика, вытаращенные глаза, раскрытые рты и порывистые, резкие жесты персонажей. Данный период у Караваджо прошел, впоследствии мастер вышел на другой уровень, он оказался необходимым и для Рембрандта, которому было

необходимо набраться определенного опыта в компоновке крупных многофигурных композиций и перейти уже к содержательно более глубоким решениям. Рембрандт создает несколько изображений Саскии, используя прием переодевания, одевая её в не повседневные костюмы. Это можно увидеть в портрете **"Саския с красным цветком"**, на котором жена мастера изображена в украшениях и бархатных одеждах - это портрет в тициановском духе.

Движение в направлении, которое было начато крупными драматическими конфликтами, но уже с большим пониманием смысла того, что происходит - это **"Жертвоприношение Авраама"**. Сюжет картины очень известен, его изображали многие художники эпохи Возрождения и в XVII века. В картине Рембрандта есть признак, который невозможно найти в других композициях, он присущ только ему. Зритель видит сцену, на которой на приготовленный жертвенник, на поленья для всесожженья положена фигура Исаака; Авраама, который готов осуществить жертвоприношение сына, из его руки выпадает нож с изогнутым, хищным лезвием; является ангел, посланный Господом для того, чтобы остановить руку Авраама. Смысл этого сюжета заключается в том, что Господь испытывает веру Авраама, праотца еврейского народа. Испытание очень жестокое, потому что у Сары и Авраама настолько долго не было детей, что они успели состариться. Авраама изгнали из Иерусалимского храма, запретив ему посещать богослужения, но Сара усердно молила бога о даровании потомства. Когда она стала уже совсем старушкой, то ей явился ангел, который сказал, что у неё родится дитя, Сара ему не поверила (в Ветхом Завете написано "но не поверила она в душе своей). Несмотря на то, что Сара ничего не сказала, ангел прочел недоверие внутри неё и сказал "ты не веришь, но нет на свете ничего такого, что было бы невозможно для Бога". Действительно, Сара родила Исаака, который был поздним и долгожданным сыном, "зеницей сердца моего" (зеница – это место которое важно сберечь, в противном случае можно ослепнуть). И вдруг Господь потребовал принести Исаака в жертву, можно представить, что это значило для родителей. Господь приказал Аврааму взять осла, нагрузить на него поленья для всесожжения, посадить на него Исаака, подняться на гору, где находился земляной жертвенник. Господь сказал Аврааму: "Поместишь сына своего Исаака на жертвенник, оставив внизу слуг своих", отец и сын сами несли поленья для всесожженья. Когда Авраам уже взял в руки нож и был готов к принесению жертвы - появился ангел, который остановил его руку - испытание было закончено. Самое удивительное на картине - фигура Исаака и его поза: Рембрандт положил фигуру юноши на поленья так, как клали животных, приносимых в жертву в Иерусалимском храме (когда их клали на заклание, то надрезали шею), он лежит так, чтобы очень хорошо была видна именно шея, но художник рукой Авраама закрыл Исааку глаза. Это абсолютно авторское ноу-хау, которого нет ни в одном решении подобного сюжета ни у одного художника - тот самый **психологизм Рембрандта**, его стремление проникнуть в душу, в самое существо происходящего, которое является не сакральным, не религиозным, а человеческим. Готовясь совершить этот акт, Авраам не может видеть глаза сына.

Творчество Рембрандта в 40 - 50-х годах XVII века

1642 год был очень важным моментом в творчестве Рембрандта, он получил очень большой заказ от членов Стрелковой гильдии, с которыми мы уже знакомы. Они заказали мастеру групповой портрет, заказчиков было 18 человек. Получилась большая картина, замысел которой развивает общий принцип Хальса о том, что необходимо создать некую ситуацию, кусок жизни, связанный со стрелками. Рембрандт написал настоящую большую панораму этой жизни. Картина получила название **"Ночной дозор"** много позже, это было связано с её состоянием – произведение сильно потемнело с течением времени. Полотно имело и другое название - **"Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рёйтенбурга"**. Замысел Рембрандта ночью совсем не знаменовался, это было изображение дня, но дня в рембрандтовском духе, когда часть композиции закрыта прозрачной полутенью, а свет выделяет общие моменты композиции. "Ночной дозор" несколько раз реставрировался, в современном состоянии у него теперь, с одной стороны, есть некоторые утраты, связанные с тем, что реставраторы сильно и усердно помыли лица действующих персонажей, с другой стороны - фон все-таки удалось в значительной степени просветить и прояснить.

На картине "Ночной дозор" изображено событие, когда группа стрелков выходит из города, вероятно, направляясь на стрельба. Верхний ряд персонажей находится выше тех, которые стоят внизу, потому что они переходят горбатый мостик через канал и спускаются вниз, постепенно приобретая характер регулярного строя. Регулирующей композицию сердцевиной построения персонажей являются капитан Кок и лейтенант Виллем ван Рёйтенбург. Зритель видит стрелцов, которые как будто выливаются ещё не регулярной общей массой вниз, на передний план и постепенно подстраиваются к мерному шагу, тон которому задают капитан Кок и лейтенант ван Рёйтенбург. Слева находится группа стрелцов, которые чистят свои мушкеты. Персонажи переговариваются, справа разворачивают знамя, барабанщик бьет в барабан. Получается не столько большой групповой портрет, сколько произведение смешанного рода - **это и групповой портрет, и городская сцена, и историческая картина**. Это событие связано с жизнью людей, но оно не бытовое, а несколько иного характера. Почему это городская сцена? Художником представлены 18 заказчиков, общее количество персонажей на картине - 34, то в ней есть люди, которые не имеют отношения к стрелкам. Например, в разрез движущимся на зрителя стрелкам, слева направо, сквозь них идет человек в маскарадном костюме и в шлеме, отороченном дубовыми листьями, с ним идет девочка в светло-желтом платье с курицей, привязанной к поясу. Это совсем другой сюжет, который проходит сквозь действие стрелков. В композиции присутствуют также ещё другие посторонние персонажи, которые просто находятся при выходе стрелков из города.

Лекция 8. Живопись Рембрандта ван Рейна

Творчество Рембрандта в 40-50-х годах XVII века. Продолжение

Из того, что мы рассматривали и обсуждали ранее, следует вывод, что **"Ночной дозор"** Рембрандта относится к такому же крупному произведению смешанного жанра как **"Менины"** и **"Пряхи"** Веласкеса. Это и групповой портрет, и городская сцена, в известной степени эту картину можно считать и исторической, потому что она фиксирует определенное событие в жизни города, причем типическое событие, принадлежащее его бытию. Сосредоточимся на некоторых особенностях этого произведения, в котором зритель видит, что наиболее светлое и яркое в нем - это световой поток, который идет слева и сверху, как обычно бывает у Караваджо и караваджистов. Ярко освещены фигуры лейтенанта Виллема ван Рёйтенбурга и девочки в светло-желтом платье. Фигуры капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рёйтенбурга - это ведущий центр картины. Капитан и лейтенант идут практически в ногу, капитан указывает рукой направление всеобщего движения, которое идет наискось от плоскости холста, как бы мимо зрителя. Яркое и светлое одеяние лейтенанта поддерживает это движение. Это средоточие картины, в котором руководящее положение двух фигур выразительно выделяется ярким ударом света. Портреты капитана и лейтенанта на переднем плане абсолютно отвечают задачам сходства, требуемых от портрета. Остальные стрелки постепенно пристраиваются к этой, направляющей их и идущей вперед паре. Рембрандтом замечательно передано рождение целостного движения, превращение разбросанного множества в некий единый, целостный организм. Стрелки позади лейтенанта ещё занимаются своим оружием, они как-то постепенно встраиваются в фарватер двух предыдущих фигур. Довольно большая часть стрелков движется ещё самостоятельно, но её представители ориентируются на это центральное движение. Совершенно замечательный мотив - это девочка в желтом шелковистом платье с курицей, привязанной к поясу. Это явно игровой момент, точно так же, как и фигура с дубовыми листьями и в маскарадном костюме. Это часть жизни города, причем его праздничной, маскарадной жизни. Стрелки и направленность их движения - другая сторона той же городской жизни, тоже массовая, тоже общественно важная, но не праздничная, а серьезная. В то же время элемент этой праздничной и свободной жизни, своевольной и игровой, вправленной в серьезное целое, его, конечно, оживляет, делая событие на картине более непринужденным, более связанным с атмосферой города, живущим широким дыханием. Над персонажами мастером изображено поднятое знамя, оно придает всей композиции триумфальный характер.

Существуют посвященные Рембрандту кинофильмы, в которых проводится идея, по-видимому, созданная поздней академической наукой, настроенной отрицательно по отношению к его искусству. Там утверждается, что картина не была принята, а стрелки возмущались по поводу того, что кто-то из них оказался в тени, а кто-то не получился и т.д. Подобный фильм был создан до Второй мировой войны, а

показан в послевоенное время, так как был трофейным. В действительности дело обстояло иначе, все были довольны, а Рембрандт получил причитающийся ему гонорар. Эта картина, безусловно, укрепила его авторитет как крупнейшего мастера своего времени. 40-е годы, а "Ночной дозор был закончен" в 1642 году, вообще сложились для Рембрандта довольно несчастливы: в 1642 году умерла его мать, 1641 году родился его сын Титус, но перед этим он и Саския потеряли нескольких детей во младенчестве. Титус тоже родился слабым, но жизнь все-таки в нем удержалась, однако Саския тяжело заболела и 14 июля 1642 года умерла. За Титусом стала ходить приглашенная в дом вдова трубача Гертье Диркс, отношения с ней сложились у Рембрандта неблагоприятно, 1649 году она ушла из его дома, предъявив ему иск за обещание жениться на ней. Возможно, какая-то близость между ними и была, но жениться на ней Рембрандт никак не мог, потому что по условиям свадебного контракта с Саскией в случае женитьбы на другой женщине художник целиком терял права на состояние. Рембрандт в значительной степени жил на эти средства, потому что в области финансов, как пишут многие исследователи, он был сущим ребенком.

В это время мастер уже собирал свою знаменитую коллекцию, во-первых, произведений итальянских мастеров (современных и ранних - эпохи Возрождения), во-вторых, коллекцию восточного оружия, а также коллекцию всевозможных и очень ценных гравюр, коллекцию современной живописи. О том, как он действовал в качестве коллекционера, тоже существуют свидетельства, которые рассказывают нам о том, что когда Рембрандт видел какой-то предмет или картину и очень хотел их приобрести, а денег не было, то художник одалживал их у своих друзей. Когда потом он видел ещё что-либо желанное и очень для него ценное, то ещё раз одалживал. Конечно, у Рембрандта были приличные гонорары, что-то он оплачивал самостоятельно, но в конце концов художник действительно задолжал очень многим. Безусловно, мастер не мог обещать ничего Гертье Диркс, потому что наследство Саскии было условием жизни и его самого, и Титуса, который тоже был наследником своей матери. Тяжба, которую затеяла Гертье Диркс, закончилась в начале 50-х годов, она длилась порядка трех лет. Все это закончилось помещением Диркс в дом умалишенных, так как она, вероятно, все-таки была дамой неустойчивого психического строя. После смерти Саскии Рембрандт был столь же расточителен, как и при её жизни, поскольку неустанно пополнял свою коллекцию.

Около 1645 года в доме Рембрандта появляется дочь отставного сержанта Хендрике Стоффельс, которая в это время была ещё совсем девочкой. Постепенно подрастая Хендрике заменила Титусу мать, Рембрандту она становится подругой. Её образ как живой природы, а самое главное - особое духовное богатство её личности, необыкновенная жертвенность, искренняя любовь, преданность, ясность, душевная чистота, огромная моральная сила - все это стало достоянием Рембрандта не только как человека, но и как художника. В эти годы мастер пишет картину, которая называется "Святое семейство", она находится в Эрмитаже и принадлежит к одним из наиболее счастливых творений художника. Ему оказался близок и сам сюжет, и образ

Богоматери, навеянный обликом Хендрике. Существует ещё одна картина с названием "Святое семейство", она из Касселя, но работа из Эрмитажа отличается большим совершенством. Картина датируется 1645 годом. Необычность этого произведения Рембрандта заключается в том, что им создана совершенно особая **свето-бытийная атмосфера, которая помогает решить не только пространственные, но и временные задачи.** Такого рода анализ содержится в книге Б.Р. Виппера, посвященной голландскому искусству эпохи его расцвета, в книге говорится о том, что эта мягкая и светоносная среда создает впечатление длящегося состояния пребывания семьи в домашнем интерьере, где зритель видит детскую плетеную колыбельку на качающихся деревянных полозьях, в которой спит малыш, закрытый красным одеяльцем. Оно концентрирует в себе одновременно и бытовой момент, с другой стороны - символический, потому что этот цвет является цветом крови, цветом жертвы Христовы, цветом самого средоточия христианской религии. Богоматерь сидит рядом с колыбелью, она погружена в чтение Священного писания, но Мария прерывает чтение. Отрываясь от него, она приподнимает легкую завесу, которая была наброшена на колыбельку, чтобы не беспокоить спящего малыша. За спиной Богоматери плотник Святой Иосиф работает топориком, его фигура почти не видна, однако он здесь присутствует и звук его работы едва слышен. В этой тишине есть и сонное дыхание малыша, есть тепло и нежность присутствия Богоматери, семейные заботы Святого Иосифа. Неслышно появляются ангелы, конечно, не они появляются не только в этот раз, а периодически появляются и исчезают. Все это создает ощущение некоего длящегося состояния.

Если длительность рассматривать как элемент философского сознания и категориального ряда, то она появляется в философии жизни только в конце XIX века, но **искусство открывает её раньше.** Здесь длится и состояние каждого из присутствующих в картине, дыхание, жизнь и естественный переход сна в бодрствование, внутреннего мира одного персонажа в состояние другого. Все это вместе образует некую особую одухотворенную среду. Здесь мы соприкасаемся, возможно, **с главным моментом творчества Рембрандта, с его главным открытием, главным средоточием - это сублимация реального мира, мира материального и мира духовного, который весь возвышается, переходит в некую совершенно особую сферу своего существования.** Существования одухотворенного, пронизанного вот такой, развитой во всем человечностью, близостью к людям, насыщенностью их теплом, их мыслями и чувствами. Все это создается мастером с помощью света и тени, важнейшим открытием Караваджо была светотеневая среда и завоевание эффекта присутствия, то есть такой близости изображенного к зрителю, что возникала ситуация передачи непосредственности бытия, бытия в его прямой непосредственности, "вот сейчас" бытия, которое является самой жизнью. Соответственно, **искусство Караваджо - это первая ситуация в искусстве, когда завоевывается жизнь,** непосредственное существование людей. Рембрандт, несомненно, наследует это, сознательно следует этому открытию, но не от головы, а от своего существа как художника, присоединяется

к этому открытию и углубляет его. У мастера можно отметить не просто эффект присутствия, а углубление в жизненную среду, постижение её тонкости, её разнообразия, её наполненности. Этот уход вглубь, все дальше и дальше проявляется в разных сферах деятельности Рембрандта, не только как автора картин на библейско-евангельские сюжеты. "**Святое семейство**" - картина не церковная, а созданная по частному заказу, она должна была присутствовать в доме заказчиков, голландских бюргеров. Образ Богоматери, навеян чертами Хендрикье, в нем присутствует особая черта юности, девичества. Этот момент всегда был для северян особенно существенным, как и для итальянцев, потому что в Италии Богоматерь-дева вообще не старела, она была вечно юной. Даже тогда, когда Мария держала на своих коленях тело умершего 33-лех летнего Сына Божьего, она оставалась прекрасной, без единой морщинки на лице. Это была ренессансная Богоматерь, со времен Караваджо она уже стареет и действительно приближается к тому возрасту, который полагается по сюжету. Но северяне изначально понимали, что Богородица – дева, момент ее вечно девичества они тоже старались отразить, но жизненная достоверность была для них более важной, поэтому художники улавливали меняющиеся от времени черты Богоматери. Рембрандт здесь, выбрав моделью Хендрикье, изображает совсем юную мать, с оттенком очень раннего и очень трогательного девичества.

В конце 40-х - начале 50-х годов XVII века развивается **портретная концепция** Рембрандта. Портреты художника отличаются от того, что мы видели у таких замечательных мастеров, как Веласкес или Хальс, имеющих свои портретные концепции.

- **Веласкес** - художник истины, объективный, дистанцированный, строгий, чуждый каким-либо сиюминутным эмоциональным движениям;
- **Хальс** - художник, который любит мгновенное и живое схватывание непосредственной ситуации в жизни модели;
- **Рембрандт** - обладает своей концепцией, не случайно его портреты получили название **портрет-биография**.

"**Портрет старушки**" находится в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина, существует близкий к нему портрет "**Старик в красном**", который находится в Эрмитаже. Эти картины дают нам возможность оценить ту концепцию портрета, которую Рембрандт исповедует в большинстве своих работ. Как правило, это - погрудные или поколенные портреты, герой почти всегда изображается мастером с руками, потому что они очень важны для художника как элемент характеристики человека, чего раньше в творчестве мастеров не было. Лицо и руки персонажа выделяется светом, очень скромно дается костюм, отметим темный фон, который в силу контраста с освещенными лицом и руками кажется очень глубоким и бездонным. Освещенный человек оказывается наедине со зрителем и со своими собственными мыслями. Рембрандт очень любит изображать людей преклонного

возраста, стариков или просто старых, потому что его интересовал тот отпечаток, который прожитая жизнь накладывает на лицо человека. Молодость кажется немного опустошенной, слишком легкой и не наполненной смыслами, а у стариков есть опыт жизни, который ощущается во всем: в их позе, в манере, во взгляде. Чаще всего, как и у всех людей, этот опыт трудный, наполненный и радостями, и горестями. Состояние, которое Рембрандт выбирает для портретируемых - это погруженность в свои мысли, в свой внутренний мир. Как правило, у героев отсутствуют световые блики на зрачках, поэтому их глаза кажутся глубокими и обращенными в себя, а не на внешний мир. Они не созерцают то, что перед ними, а вспоминают, погружены в тот бесконечный ряд образов, который дает им воспоминание их долгой жизни. **Погруженность в себя и отрешенность от внешнего - главная тема рембрандтовского портрета, именно поэтому их называют портрет-биография.** При этом зритель видит вибрации тончайших переходов между светом и тенью. Вибрирующая атмосфера вокруг портретируемых и даже той живописной материи, которая их составляет, в особенности лица и рук - дает ощущение динамики, некой внутренней подвижности. Поэтому, будучи погруженным в себя, человек не застыл, он ощущает это внутренне движение в себе, смену каких-то картин, переживаний и чувств. Отсюда действительно создается некое внутреннее движение. Руки старика вылеплены Рембрандтом-живописцем таким образом, что буквально на глазах наблюдателей формируется, лепится эта часть картины. Художник мазками создает очень говорящую и характеризующую персонажа деталь - много видевшие, натруженные руки, пережившие большую жизнь. Момент некоего движения, постоянного изменения, которое жизнь дает человеку, отражен в этой изменчивости и динамике самой фактуры рук старика в красном. Очень характерен здесь особый красноватый тон, который Рембрандт любил в последние годы, его энергия словно затенена. Она передана мастером в стоянии внутреннего тепла, внутреннего горения, не яркого полыхания, а подспудного, пробивающегося сквозь эту общую коричневатую-золотистую атмосферу, которая становится важнейшим элементом портретов Рембрандта.

Жизнь распорядилась так, что к концу 40-х годов столетия трагические события в семье Рембрандта нарастают. В 1654 году последовал вызов Рембрандта и Хендрикке в церковную протестантскую Консистирию, поскольку она рассматривала их совместную жизнь как недопустимую. Вызов в Консистирию Рембрандт не принял и на заседание суда не пошел, туда направилась одна Хендрикке. На неё произошедшее произвело особое эмоциональное впечатление. В эти же годы крестили дочь Рембрандта и Хендрикке Корнелию. Враждебность вокруг Рембрандта не только как гражданина, но и как художника поддерживалась возникшей в это время в Голландии классицистской оппозицией. Развитие классицизма во Франции и других странах способствовало возникновению подобного течения и на почве Голландии. Главным адептом голландского классицизма был поэт и историк искусства Иоахим фон Зандрарт Старший, а также драматург Йост ван ден Вондел, который писал и ставил на голландской сцене классицистские пьесы с идеями долженствования, приоритета долга,

моральной чистоты и тому подобного. Они считали живопись Рембрандта темной, неясной, незаконченной. К тому же, в 1652 году Рембрандт пережил состояние банкротства, его друзья, дававшие ему в долг многие годы для того, чтобы мастер мог совершать покупки для своих коллекций, в один прекрасный день потребовали возвращения долгов. Многие из них, понимая, что это акт, который погубит Рембрандта, прятались за чужими именами, открыто не объявлялись и т.д. Они участвовали в этом процессе массово, и акт банкротства оказался для Рембрандта трагическим, а вся его коллекция была распродана с молотка. Было распродано и имущество, художнику пришлось переехать из дома, в котором он жил долгие годы, в более дешевое жилье на границе еврейского квартала. Рембрандт был объявлен несостоятельным должником и ему грозила тюрьма, то есть долговая яма. Тогда на его защиту выступил сын Титус 16-ти лет отроду, в 1657 году он написал завещание в пользу Корнелии, дочери Рембрандта и Хендрикье. Кроме того, Хендрикье и Титус образовали сообщество по продаже гравюр Рембрандта, при этом мастер был лишен достоинства правообладателя. Его близкие выступили как его опекуны, а Рембрандт - как наемный работник. Такого рода договор может показаться очень жестоким по отношению к художнику, но в действительности он был спасительным, потому что в своем текущем состоянии мастер не был правоспособен и, соответственно, с него нельзя было требовать долгов. Таким образом художник был спасен от долговой ямы.

Товарищество по изготовлению и продаже гравюр во главе с Титусом и Хендрикье было образовано в 1660 году. Тогда же вся семья переехала с улицы Йоденбреестраат на улицу Розенграхт на окраине бедного еврейского квартала. В эти годы в русле портретов Рембрандт создает два удивительных произведения - это **два автопортрета большого и малого форматов**, оба находятся в музеях Вены в Австрии. Большой автопортрет имеет формат почти поколенного, на нем Рембрандт стоит "руки в боки", возникает особое ощущение твердости его позиции, самоутверждения и декларации того, что мастер стоит на своем месте и его с него не сдвинуть. Выразительность и сила этого портрета таковы, что **Рихард Хамен**, известный историк искусства ощущал его следующим образом: "Складывается ощущение, что мы находимся в помещении, где сидят люди, которые разговаривают, смеются над Рембрандтом, обличают его, и вдруг - открывается дверь, художник входит, именно такой, каким он изображен на автопортрете, и все встают". Большой автопортрет создан в 1652 году ещё до банкротства мастера, небольшой автопортрет создан накануне банкротства, в 1655 году. Автопортрет алого формата поразителен и обладает такой степенью воздействия на зрителя, такой степенью проникновенности, что доходит до такой степени откровенности, которая перелагает на плечи зрителя все трудности и переживания героя. Это действительно поразительный **портрет-исповедь**, в котором видно, как много потеряно в жизни художника, он отражает состояние внутренней катастрофы, но в противостоянии року лицом к лицу и во внутренней боли Рембрандта, которую невозможно исчерпать и передать, он все-таки стоит, он все-таки держится.

Немного позднее, в 50-е годы XVII века возникает целый ряд портретов, на которых художник изображает не чужих людей или заказы, в основном Рембрандт пишет **портреты близких** - несколько портретов Хендрикье и портреты сына Титуса. После этой серии неожиданно появляются несколько необычных для раннего Рембрандта **композиций на библейско-евангельские сюжеты**. На портрете Хендрикье её можно увидеть в домашней кофте, в таких отороченных мехом кофтах голландки ходили дома, потому что в голландских домах было не особенно тепло, поскольку они отапливались каминами, которые обычно начинали топить утром, когда люди вставали после сна. Потом тепло только поддерживалось, а климат в стране совсем не жаркий. Почти все драгоценности Саскии к этому времени были уже распроданы, остались серьги, которые Рембрандт подарил Хендрикье и несколько цепочек, они скромно украшают её на портрете. Портрет замечателен своей проникновенностью, тишиной и внутреннему теплу образа. Хендрикье смотрит на художника, и в её взгляде зритель видит нежность. Главное, что при всей женственности и мягкости её образа, возникает полное ощущение, что она - надежная опора, которая, что бы не случилось, всегда поддержит, всегда близка, всегда рядом. Хендрикье на портрете - это воплощение дома и домашнего тепла, женской преданности, полной надежности, которые не требуют никаких доказательств и деклараций. Все написано очень мягко, с замечательным ощущением цветовых градаций не совсем белого тона, а тяготеющего к какой-то монохромности с оттенками золота и света жемчужины в полутени, обладающего особым ощущением телесного тепла.

Портрет **"Читающий Титус"** изображает сына Рембрандта в подростковом возрасте. Облик юноши отличался удивительной тонкостью и одухотворенностью. Зритель видит мальчика, который целиком находится внутри процесса чтения, он озарен мыслями и идеями, для него сейчас нет внешнего мира. Герой целиком погружен в мир своих чувств, возбужденных книгами, одну из которых он держит в руках. Мазок Рембрандта очень широкий, каштановые с золотистым оттенком волосы Титуса, мерцающий свет на его лице создают ощущение духовной живой энергии. Рембрандт часто переодевал Титуса, применяя момент трагедии и используя его натуру для своих живописных замыслов. Есть замечательный образ юноши в золоченом шлеме со щитом, где он изображает Афины. На портрете из галереи Кенвуд Титус изображен в виде сказочного принца, у него на груди массивная цепь с подвешенной к ней драгоценностью. На картине, где юноша читает, важно отметить большое количество тончайших модуляций коричнево-золотистого тона: темный, тяготеющий к черному, золотисто-коричневый в одежде, рыже-золотистые волосы мальчика. Красный берет имеет совершенно особый оттенок красного, не алого, а с внутренним теплом тона, а также очень благородный темный фон. Титус - действительно сказочный принц с необыкновенно одухотворенным лицом, глядя на юношу можно понять, что для той жизненной ситуации, в которой он оказался, сын Рембрандта очень рано и не внешне, а внутренне созрел и понял, что необходимо взять на свои плечи заботу об

отце и всю ситуацию, которая на него обрушилась. Несмотря на то, что Титусу было 16 лет, когда он написал завещание в пользу в Корнелии, он уже был ответственен за жизнь отца, свою собственную и маленькой сестренки.

В эти же годы мастером был создан портрет близкого друга Рембрандта, Яна Сикса, который был состоятельным бюргером, продающим картины. В этом смысле Сикс был близок художнику и поддерживал его, часто давая ему деньги в займы. Когда разразилась катастрофа 1656 года он постеснялся выступить от своего имени и через посредников все-таки потребовал свой долг. **"Портрет Яна Сикса"** написан художником до этой жизненной катастрофы, Рембрандт изобразил друга в той ситуации, в которой Веласкес написал **"Женщину с веером"**: Сикс выходит из дома, его фигура дана в динамике от одного края изображения к другому, при этом он надевает перчатку. Портретируемый как будто задумался на пороге своего дома, он отрешен от того действия, которое им производится машинально, остановился, погружившись в свои мысли. Эту погруженность Рембрандт опять изображает так, как он это делает обычно: в глазах персонажа нет отблеска, они не смотрят на окружающий мир, не сосредоточены на нем, а обращены в себя. Зритель видит золотистые волосы Сикса, черную шляпу, нарядный алый плащ и серый камзол, золотые украшения на его богатом плаще. Изображение рук персонажа - это стопроцентная живописная смелость, это такая эскизная свобода, что если этот фрагмент взять для рассмотрения отдельно, то вряд ли можно оценить его, как принадлежащий к XVII веку. Такая свобода и мгновенное схватывание не всегда встречаются даже у **Эдуарда Мане**. Можно предположить, что искусство Хальса, которое построено на подобном моментальном схватывании окружающего мира и живописной свободе, в какой-то степени было близко Рембрандту и затронуло его творчество.

Замечательный портрет **"Хендрике у открытой двери"** относится к 1658 году, это время уже после банкротства художника, иногда его называют **"Хендрике у открытого окна"**. В действительности Рембрандтом изображена дверь, потому что в те времена не только в Голландии, а вообще в европейских домах, двери состояли из двух половин. Верхняя половина открывалась, когда кто-нибудь стучал, нижняя оставалась на месте, потому что неизвестно, с какими намерениями пришел человек. Нижняя часть двери открывалась только для близких знакомых. Хендрике остановилась в открытой двери, оперлась рукой на её нижний край и смотрит на своего супруга, самого близкого ей человека. Её облик очень трогателен, женщина одета по-домашнему, как говорит Б.Р. Виппер, в домашний капот и домашнее платье. На шее героини, вероятно, висит на шнурке крестик, а рука перевита последними остатками жемчужных даров Рембрандта, в ухе, в полутени - жемчужная сережка. Замечательный жест руки - опоры для фигуры Хендрике, она действительно опирается, потому что какого-то бодрого и энергичного самостояния здесь нет. Это размышление, усталость, нежность, тепло и пережитое горе, которое чувствуется во всем - и во взгляде Хендрике, и в её позе. Мастер создал совершенно удивительный по душевной наполненности и красоте образ. Взгляд Хендрике направлен не на зрителя, а на

художника, который её пишет, и в свои мысли. В её душевном состоянии есть и реальность, и мечта, и грусть, и ощущение такой душевной полноты, которое может дать только настоящее счастье, которое подарила ей судьба, несмотря на все трагические конфликты.

Удивительное по своему замыслу произведение художником написано в 1654 году, у Рембрандта таких вещей очень немного, включая натурные штудии. Картина называется "**Вирсавия с письмом царя Давида**", она находится в Лувре. На крупном, практически в натуру полотне изображен сюжет, который в это время, в частности, очень любило барокко - легенда о красавице-жене иудейского полководца Урия Хеттеянина, которую во время купания в саду увидел из окна своего дворца царь Давид. Он был пленен красотой Вирсавии и послал к ней слугу с письмом, в котором содержался приказ прийти к нему во дворец. Из этого письма было совершенно ясно, для чего он её потребовал. Изображение Вирсавии у Рубенса - это празднество красоты, это сияние жемчужного тела девушки, её мокрых волос, которые расчесывает служанка. Прибежавшая маленькая негритянка своим черным лицом контрастирует с нежным румянцем красавицы. Вирсавия Рубенса - это ожидание будущей радости, но в действительности все обернется очень трагично, потому что Давид совершит большой грех, призвав девушку к себе, её мужа царь отправит на войну, где подстроит все таким образом, чтобы его убили. Потом Вирсавия родит Давиду сына Соломона. Это, конечно, замечательное событие, но в старости Бог пошлет Давиду испытание за его грехи. На картине Рембрандта можно увидеть роскошные парчовые, мерцающие одежды Вирсавии, лежащие в прозрачной полутени, её белую рубашку и служанку, которая готовит девушку к предстоящему облачению, в руках девушка держит письмо Давида. Оно повергает её в состояние глубочайшей печали, потому что это - перелом в её жизни, поворот, который, как она предчувствует, несет много трагических переживаний. Такого рода изображения, например, Венеры Тициана или Джорджоне (особенно более поздние) в XVII веке - это начало, а основной процесс этого мотива как натурального изображения предваряет вереницу подобных образов, созданных уже в XVIII, XIX веках и далее. Считалось, что такое изображение - **портрет тела**, но Рембрандта это не так, **мастер не исключает из зрелища обнаженного тела личность женщины, напротив, он его одухотворяет**. Мастер не идеализирует тело в классическом духе, он делает его личным, и именно по этой причине ставит акцент все-таки на личности Вирсавии, на её духовном мире и переживаниях.

В близкой связи с Вирсавией находится картина "**Даная**", которая имеет довольно сложную историю. Её замысел возник тогда, когда в 1636 году Рембрандт ещё интересовался крупной формой и большими картинами на библейские сюжеты, когда он написал "**Жертвоприношение Исаака**". Как показал известный советский искусствовед **Юрий Иванович Кузнецов**, Рембрандт переписал Даная в 50-е годы XVII века, вероятно, это произошло тогда, когда к нему пришло желание сделать решение этой сюжетной задачи более тонким. Этот сюжет был любим художниками, особенно мастерами Возрождения, начиная примерно с конца XV века, но в основном в

XVI веке. Данаю писал неоднократно Тициан и другие мастера. Согласно мифу, Данаю была царской дочерью, оракул предупредил её отца, что он будет убит своим внуком, поэтому царь не хотел их иметь и заключил свою красавицу-дочь в медный дворец под землей, сделав все, чтобы никакого общения с внешним миром у неё не было. Как известно, для Зевса никаких запретов и заповедей быть не может, когда он увидел красавицу в подземном дворце, то пленился ею и явился ей, как сообщает античная мифология, в виде золотого дождя. Именно таким золотым дождем для художников Возрождения почему-то был дождь из золотых монет, которые сыпались на Данаю. Рядом находится старуха-служанка, которая собирает эти монеты в свой фартук. Отличие рембрандтовской интерпретации этого сюжета заключается в том, что он написал дождь именно так, как это было описано в мифе - в виде золотого света и воздуха, никаких монет здесь нет. На картине представлен интерьер - это спальня, которой зритель видит царское ложе и Данаю на нем. На столе бархатная скатерть с золотым шитьем, на полу находятся золотые тифельки, само ложе тоже сияет золотыми красками, а в головах кровати - золотой амур, знак любви. Из-за отдернутого полога из тяжелого бархата выглядывает профиль старухи, у которой на поясе висят ключи. Это ключница, которая запирает двери, сторожа Данаю, находящуюся в заключении. Неожиданно из некоего бездонного пространства устремляется волна **света - главного действующего лица произведений Рембрандта**. Свет заливает Данаю, она ощущает, что на неё изливается некая сила, подчиняющая её себе целиком, все её существо, всю её плоть. Девушка пытается движением, жестом осязать и ощутить, что это такое. Её жест и вопрошающий, и защищающийся, Данаю словно пытается заслониться от дождя, но уже чувствует, что она полностью им захвачена. Очень интересно её лицо, в котором, а в особенности в глазах Данаю, Рембрандт одновременно почувствовал и опасение, и удивление, а в то же время по глазам царской дочери видно, что она уже покорена. В ней самой рождается желание, и она не может сопротивляться силе, которая её заливает. Свет играет на жемчужном ожерелье, на коралловых украшениях на руке девушки. Совершенно замечательно передана Рембрандтом самая сердцевина этого мифа, когда божественная сила одновременно является силой любви и силой страсти, которая заливает Данаю. При этом в изображении самой героини художник не становится на путь подражания типизированному идеалу - это натура. Но как натура, благодаря этому изливавшемуся на нее потоку божественной, сверхъестественной, поглощающей её целиком волне любовного чувства, Данаю становится такой сияющей, по-своему одухотворенной, не телесно прекрасной, а одухотворенной совершенно особым чувством, особым состоянием.

Благодаря выходке литовского националиста 15 июня 1985 года в Эрмитаже картина была сильно повреждена. В ночь, когда это событие произошло, сотрудник Эрмитажа, известный специалист по голландскому искусству Ирина Владимировна Линник позвонила в Москву и сказала, что картина погибла, остался только золотой амур и более ничего. Сотрудники Эрмитажа сразу поняли, что вандалом была использована кислота, которую необходимо срочно нейтрализовать, поэтому картину

облили водой. Благодаря этому действие кислоты было все-таки умеренным, его смягчили, и оно не стало таким разрушительным, как могло бы. В течении нескольких лет реставраторы Эрмитажа работали над картиной, сейчас мнение о результатах их работы очень разные: одни исследователи говорят, что от Рембрандта ничего не осталось, другие считают, что наоборот - на картине была очень толстая корка лака, поэтому спасти удалось очень много. Определенные утраты, несомненно, были восстановлены, картина сейчас находится в экспозиции, и если не вдаваться в какие-то сверхживописные тонкости, то она и идею Рембрандта, и характер его замысла, конечно, передает.

В этой же группе работ мастера Даная появляется в картине, которая называется "**Купающаяся женщина**". Это очень нейтральное название, но зритель видит те же парчовые одежды, характер модели тоже совершенно очевиден - она очень близка к образу Хендрикке, поэтому иногда картину называют "**Купающаяся Хендрикке**". В Лондонской национальной галерее, где находится это произведение Рембрандта, все-таки очень осторожно и целомудренно её называют именно "**Купающаяся женщина**". Эта совершенно замечательная картина подкупает нас своей натурной свежестью и характером мотива. Женщина входит в воду, осторожно ощупывая ногами дно, не торопясь и переживая первое соприкосновение с прохладной стихией, от которой захватывает дух. Она осторожно подвигается вперед, подобрав рубаху и вглядываясь в мерцающую поверхность воды. Героиня озарена чувством предощущения радости, возникшего от встречи со свежестью и прохладой. Главное в данных работах Рембрандта - это стремление мастера воплотить не только чувственное очарование обнаженного тела, но и сделать его носителем эмоций и неких духовных ценностей. Возникает индивидуальный образ вполне конкретной натуры, он даже очень личный, что совершенно необычно и очень рискованно для подобного рода сюжетов. К этому иногда присоединяется и драматизм ситуации, например, в "**Вирсавии**" или в "**Даная**", и сильное переживание, сильная эмоция. Возникает то, что называют **психологизмом тела**, это даже не портрет тела, как обычно говорят об обнаженной натуре, а психологизм, которым оно тоже обладает. Если тело определенным образом подано (и сюжетно, и формально), то оно становится некой ареной, где изображается пульсация живой жизни, теплота. В этом образе есть все - стыдливость и смятение, а иногда, как в Вирсавии - грустное одиночество, которое сулит в скором времени перелом в судьбе девушки. Все это уже уровень таких чувств и такого истолкования натуры, которого мы до Рембрандта не встречали.

Поздний Рембрандт

Понятие "**позднего творчества**" мы употребляем тогда, когда художник не просто долго прожил и что-то творит именно в старческие годы, а когда в эти годы он выполняет такие произведения, которые отчасти **выводят его за пределы современной ему эпохи**. Это отмечено и у позднего **Микеланджело**, когда его "**Оплакивания**" выходят за пределы Возрождения и заставляют вспоминать о

скульпторах XX века. У **Тициана** мы видим живописную смелость в работах позднего периода, почти монохромных, но наполненных большой психологической глубиной и остротой манеры живописного письма. Тоже самое можно сказать и о поздних работах Рембрандта, которые датируются примерно с 60-х годов XVII века. Первая из них написана в 1660 году - это "**Отречение Петра**". Великое произведение мастера имеет крупный масштаб, его сюжет хорошо известен: после Тайной вечери, когда апостолы выходили из помещения, где она проходила, явились римские воины, руководимые Иудой, который подошел к Спасителю, охватил его шею руками, поцеловал его в щеку и сказал: "Радуйся, Равви!" и тем самым указал воинам на учителя. Воины схватили Христа и повели его на страдания. В то время, когда происходило это событие, Святой Петр, потрясенный тем, что он услышал на Тайной вечере о предательстве, попытался препятствовать аресту, напал на участвовавшего в нем раба Малха и отсек ему правое ухо. Обернувшись, Спаситель сказал Петру следующие слова: "Вложи меч в ножны, неужели мне не пить чаши, которую дал мне Отец? Как же сбудутся Писания, что так должно быть?". И заключил тем, что изрек: "Истинно говорю тебе, что в эту ночь, прежде нежели пропоет петух, трижды отречешься от меня".

Далее происходит ситуация предательства Петра: после ареста Иисуса привели во двор первосвященника Каифы, Пётр последовал за ним, но остался снаружи во дворе, сидя вместе со служителями. На картине зритель видит вдалеке силуэт Христа, которого уводят воины, он уже сказал свои слова. В это время служанка подскочила к Петру, поднесла к его лицу лампу и кричит воинам, которые наполняют двор: "И этот был с ними", то есть выдает Петра, сообщив, что он тоже принадлежит к последователям арестованного Спасителя. И Петр отрекается в первый раз, сказав, что вовсе нет, он не был учеником Христа. Здесь очень важно иметь в виду то, что Петр изображен мастером до того момента, когда он увидел распятого Спасителя, и до того, как на апостолов и Богоматерь снизошел Святой Дух, и до того, как Петр видел явившегося ему Христа после распятия на Аппиевой дороге и пр. Это ещё особая стадия в психологическом и нравственном состоянии Петра, когда он ещё не пережил всех последующих испытаний, которые ему предстоят. Он инстинктивно отказывается от своего Учителя и в тот же самый момент понимает, что совершил. Именно этот момент и изображает Рембрандт. Во-первых, в картине очень много того, что было открыто Караваджо и караваджистами - парапет или рама, которая отделяет изображение от зрителя. В то же время определенные детали преодолевают это разделение, например, свешивающийся шлем стражника, который сидит на парапете. У воина сияющие доспехи, практически слышен их лязг, он поворачивается в сторону служанки, когда она опознает Петра. Этот именно тот мотив, когда в большинстве своем у Караваджо поток света, заливающий объекты изображения, не имеет конкретного источника, он является мысленным и находится где-то за пределами картины, где-то примерно сверху и слева, как и в случае с "Отречением Петра". На изображаемое приходит не функциональный свет от какого-то природного или бытового источника, а **свет искусства, свет, который позволяет фрагменту,**

который он вырезает из пространства, возвыситься до обобщения мира как целого, и это - способ мышления Караваджо как художника. "Отречение Петра" показывает нам, как караваджисты приспособляли его открытие к своему сознанию, в работах этих мастеров источником часто становится изображенная свеча или лампа, от которой и исходит эффект яркого света. Служанка прикрывает лампу рукой, чтобы она не мешала зрителям сосредоточиться на лице Петра. Петр в длинном и белом облачении, Рембрандт здесь нарушает практику использования для изображения этого персонажа канонических голубого и желтого цветов. Апостол напоминает скорее патриарха, пророка периода Ветхого Завета с покрытой головой, его лицо отражает тот момент, когда он уже совершил свое деяние и сразу же ощутил и боль, и внутреннее унижение, и страдание от того, что смог пасть так низко. Это является прочтением Рембрандтом данного сюжета.

Картина **"Еврейская невеста"** датируется началом 60-х годов XVII века, эксперты очень долго не могли определить, что под этим названием следует понимать и кто изображен. Сначала предполагали, что персонажами являются Исаак и Ребекка - самая любимая художниками брачная супружеская пара Ветхого Завета. Потом предположили, что это Титус со своей невестой Магдаленой ван Лоо, сын Рембрандта женился совсем молодым в 18 лет, но прожил очень недолго. Потом исследователи пришли к выводу, что мужской персонаж на картине гораздо старше Титуса, поэтому отражает другой подтекст. В дальнейшем специалисты решили оставить эту проблему в покое и назвали картину "Еврейская невеста". Здесь обращает на себя внимание особое отношение Рембрандта к материи, у мастера сублимация материи переходит в какой-то удивительный сплав пигментов, живописной массы, то есть того, что французы называют "pat" - самой материальной субстанции краски. Рембрандт всегда отделяет материю как филигрань, или как изделие из драгоценных камней, или драгоценной парчи, именно так одеты и главные персонажи этого парного портрета. Невеста украшена жемчугами и другими драгоценностями, её платье обладает совершенно удивительным красно-розовым цветом, который не имеет отражающей гладкой поверхности, он весь идет из глубины нежным, но все-таки довольно интенсивным свечением красного и розового, причем рдеющего, постепенного набирающего свою силу и энергию. Если на него внимательно смотреть какое-то протяженное время, то цвет на глазах разгорается. Интересна композиция картины: мужчина обнимает плечи своей возлюбленной, кладет руку ей на грудь, она касается пальцами его руки, а вторую руку опускает вниз. В итоге очень вокруг невесты образуется множество рук, она действительно представляется чем-то драгоценным. Рука женщины, опущенная на лоно, свидетельствует о том, что она драгоценный сосуд, сосуд любви, сосуд нежности и будущей жизни, потому что для библейского ветхозаветного предания главным средоточием союза мужчины и женщины является продолжение рода, дети. В этом смысле мастером изображено ветхозаветное единство, где самое главное и бережно сохраняемое и в лице мужчины, и в его жесте – что он хранит свою возлюбленную, а она и благодарит его за это, и хранит самое себя.

Большой групповой портрет, написанный Рембрандтом в поздние годы, совершенно удивителен по характеру живописи. Портрет очень крепкой, без любого рода ухищрений формы, без изысканности и размашистости, без какого-то самопроявления художника. В нем все подчинено верности натуре, это явно заказная работа, в которой присутствует и верность Рембрандта принципам добросовестного исполнения. Портрет называется "Синдики", так называются старшины цеха суконщиков в Амстердаме. Картина датируется 1662 годом. Наряду с сочной, разнообразной и фактурной живописью "Еврейской невесты" здесь мы как будто возвращаемся к Рембрандту ещё начального периода. Но то, как здесь написана восточная скатерть на столе и как задумана композиция - широкая, сочетающая разные фигуры, у каждой из которых свое особенное выражение лица, все фигуры каким-то образом связаны между собой - все это говорит о том, что эта работа зрелого Рембрандта.

Существовали разные версии прочтения этой композиции, зритель видит старшин, которые сидят за столом с покрытыми головами, позади них стоит прислуживающий им слуга. Сверху композицию очерчивает линия деревянной панели, украшающей стену, тень и направление света показывают, что в верхнем левом углу должно располагаться окно. Помещение представляет собой зал с высокими потолками, внизу на каком-то возвышении располагается стол и действующие лица, один из которых сидит у самого края, обернувшись к зрителю. Старшины в большинстве своем тоже смотрят на зрителя и только один из них, перед которым лежит книга или какие-то хозяйственные записи с шелестящими страницами, обращается и взглядом, и словом к одному из присутствующих. Была попытка прочитать этот сюжет, как некое собрание руководящих лиц гильдии, которые, восседая на возвышении, рассказывают о делах, расходах-доходах и прочих важных процессах этого объединения. Но потом трезвые исторические умы исследовали, что подобные собрания гильдий, где могли быть коллективные отчеты, в те времена не происходили. Скорее всего, это действительно групповой портрет, который может быть прочитан таким образом, что **зритель выполняет роль человека, который привлек к себе внимание изображенных на картине синдиков.** Они были заняты своим делом, а подошедший и посмотревший на них наблюдатель отвлекает их внимание от серьезных задач, и они сосредотачиваются на нем. Отметим, что контакт со зрителем у персонажей несомненно прямой, что тоже очень по караваджистки - соединить пространство картины, изображение людей со зрителем и его пространством. Это диалог, которого, например, ренессансное искусство не допускало, известно, что даже ренессансные портреты построены таким образом, что взгляд человека, обращенного к зрителю в анфас, устремлен сквозь него к очень далеким и всемирным горизонтам. **Особой эпохой для портретного искусства, где можно отметить диалог изображенного со зрителем, становится XVIII век.** Рембрандт немного обгоняет свое время и провидит будущую особенность портретов предстоящего столетия, состоящую в прямом диалоге зрителя и людей, изображенных на картине.

Рассмотрим один из поздних автопортретов Рембрандта, где художник изобразил себя в процессе работы, у него в руках палитра и кисти, мастер в рабочем одеянии и в специальном головном уборе. В этом автопортрете есть очень интересный мотив – проведенное кистью круговое обрамление, которое долгое время было загадкой и предметом обсуждения искусствоведов. Картина находится в галерее Кенвуд Хаус в Англии. Рембрандт в это время работал над большой картиной под названием **"Заговор Клавдия Цивилиса"**, создаваемой для центрального, очень высокого и двухсветного зала Амстердамской ратуши, который имеет большие окна на первом ярусе зала и небольшие овальные окна поверху, освещающие потолок (плафон). Для центрального и парадного зала ратуши четверем художникам были заказаны композиции на тему истории Голландии. В данном случае Рембрандт выбрал сюжет, связанный с историей племени батавов. Считается, что среди народов эпохи переселения, которые появились на европейской территории из Азии, среди германских племен было племя баталов, которые были непосредственными предками будущих голландцев. Баталы, как и многие германцы, восставали против Рима и тревожили его. Когда Рембрандт писал свой автопортрет, то работал наверху, на лесах под потолком огромного зала ратуши. Загадочное круговое обрамление - это очертание одного из окон второго этажа зала, которые находились за спиной мастера. Он не стал показывать окно, а просто обозначил место, потому что окно, бесспорно, помешало бы зрителю взглянуть в портрет. Мы можем себе представить Рембрандта этих лет (60-х годов), представить, как мастер выглядел после пережитого банкротства и всевозможных трудностей, возможно, автопортрет создан уже после смерти Титуса. Художник стар, но его лицо очень одухотворенное, взгляд пристальный, поскольку мастер работает, именно таким взглядом художник подлинно проникает в сущность вещей. В Рембрандта зритель опять видит коричнево-красный тон, который словно рдеет, постепенно поднимаясь к верхнему слою, присутствует и приглушенно-золотистый тон, и темно-коричневый, а вспышка неожиданно белого в шапочке мастера тоже кажется золотистой в этом освещении.

"Заговор Клавдия Цивилиса" Рембрандта пережил злоключения. Картина написана в 1661 году и имела в общем своем объеме 6 метров в высоту, это было огромное полотно. В данном произведении мастера было очень большое пространство над и перед центральной композицией. Средоточие сюжета, которое занимает основное место на полотне - это покрытый скатертью и освещенный стол, направление света определенно прочертить нельзя. Постепенно тлея, световой поток переходит справа налево на центральные фигуры персонажей. Зритель видит Клавдия Цивилиса, который держит меч, его сторонники прилагают к нему свои мечи, клясться на мечах - старый, ещё римский обычай. Лица персонажей очень разные, Рембрандту показалось возможным изобразить баталов как людей, действительно относящихся к эпохе древности. У Цивилиса фантазийный головной убор в виде тиары, его окружают люди разного возраста, очень мастерски написанные и одухотворенные. Изображения почти монохромны, ярких цветовых пятен здесь нет, это какая-то особая, созданная

Рембрандтом субстанция из света и живописной материи, которая вся живет наполнением чего-то светоносного, воздушного, духовного. Отметим тени, которые подчеркивают самовозгорающийся эффект этой светоносной субстанции. На переднем плане мастером изображены люди, которые обращены к зрителю спиной, они находятся против света, поэтому, с одной стороны - затенены, а с другой - в них различаются цветовые акценты. Замысел картины был таков: над центральным эпизодом предполагался огромный свод пустого пространства, перед центральным эпизодом тоже было большое пространство, по которому неслышными шагами нескончаемой вереницей двигались люди, чтобы принять участие в этом священнодействии, которым является заговор, который необходимо скрыть от римлян. Это грандиозное целое было так велико, что сначала картину поместили в Ратуше, где она находилась какое-то время, но потом Иоахим фон Зандрарт и Йост ван ден Вондел, а также другие представители классицистской оппозиции поспособствовали тому, что городской совет удалил картину. Рембрандт не мог забрать её себе в силу масштаба, у него дома просто не могло поместиться произведение 6-ти метров в высоту. В результате мастер его переделал, написав фигуру, которая профилем закрывала композицию с левой стороны, и вырезал всю центральную часть. В таком виде картина находится в Шведском национальном музее в Стокгольме. Достаточно взглянуть на широту и свободу письма Рембрандта, который пишет крупной кистью и длинными штрихами. Отметим совершенно особый образный строй картины, где все словно создано из некоего светоносного духа, все же сопряженного и с материей, но без детализации, без точной обрисовки предметов. Изображенное погружено в атмосферу тайны, тишины, неразличимости голосов, неотчетливой видности предметов. Это одновременно словно и воспоминание, и видение, и неожиданный образ тайны, чего-то сокровенного, важного, но очень проникновенного и даже сокровенного для предков мастера. Манеру письма мастера подтверждает, что Рембрандт создает **монументальное произведение**, не жанровое и не станковое, предназначенные для близкого рассмотрения, а написанное широкой кистью, что позволит зрителю различать снизу, с пола грандиозного зала основные светотеневые акценты. Это единственное в своем роде произведение и замысел.

Последняя работа Рембрандта называется "**Блудный сын**", картина датируется 1666 - 1668 годом и находится в Эрмитаже. Это совершенно удивительная по манере исполнения работа, которая близка к "Заговору Клавдия Цивилиса", потому что здесь художник тоже действует тем, что называется крупными цветовыми плоскостями, пятнами, когда очень важна роль светотеневого акцента и светотеневого баланса. Но все-таки в картине есть цвет, хотя он трактуется как сокровенный, пробивающийся медленным тлением, горением цветовой силы к поверхности наверх. Притча о блудном сыне была как сюжет очень популярна в XVII веке, её писали и итальянские художники, и нидерландские. Суть притчи Рембрандт почувствовал совершенно по-особому. В притче рассказывается о состоятельном человеке, у которого было два сына. Отец семейства решил разделить свое богатство между ними, старший сын

остался с отцом в его доме, пользуясь этим наследством, а младший решил забрать свою долю наследства отца и отправиться с ним в далекие странствия, увидеть жизнь и многое испытать. Он ушел, странствия протекали очень далеко, блудный сын проживал свое наследство не очень благополучно, потому что предавался всякого рода страстям, общался с дурными женщинами, пил и прочее. В конце концов младший сын потратил все и дошел до абсолютной нищеты, настолько (и это очень важно), что голодал и ел из деревянного свиного корыта, в которое служанка наливала помой для свиней. Тогда, вероятно, к блудному сыну пришло сознание своего убожества, и он решил вернуться в дом отца. Когда отец увидел юношу на дороге, то бросился ему на встречу, обнял и принял, а также приказал домашним заколоть молодого тельца и устроить пиршество. Но старший сын обратился к отцу с упреками: "Как же так, я всю жизнь провел с тобой, всю жизнь на тебя работаю, а он где-то ходил и все потратил, а ты радушно встречаешь блудного сына и закалываешь в его честь тельца, чего никогда не делал для меня". Отец объясняет старшему сыну: "Ты всегда был со мной, а его я потерял и вновь нашел". Это та самая логика, которая точно так же, как в притче о потерянной овце, интерпретируется следующим образом: возвращение заплутавшего, заблудшего грешника в лоно отца своего, то есть в лоно церкви, дороже для Господа, чем тысяча праведников, которые всегда пребывают в вере и не нарушают его заветов.

В данном случае средоточием этой ситуации для Рембрандта была **тема отцовской любви**, которая очень важна, потому что здесь мастер неким косвенным образом выражает свои чувства к Титусу, которого к этому времени уже нет. Эта тема раскрывается таким образом, что в отличие от многих других композиций художника, и от итальянского варианта "Блудного сына", когда юноша и его отец расположены в профиль к зрителю, Рембрандт разворачивает всю композицию. Сына-грешника мастер располагает спиной к зрителю, а отца поворачивает к нему лицом. Рядом находятся свидетели этой встречи, есть некоторые особенности истолкования этого изображения, считается, что Рембрандт воспользовался одной гравюрой с аллегорическими фигурами, но для нас здесь важно то, что художником, вероятно, справа изображен старший сын, вззирающий на происходящее, а остальные участники - просто свидетели, представители дома. Самое главное на картине - это фигура отца, который устремился навстречу сыну. И вот они встретились, сын уже абсолютно нищий, в разодранном одеянии, в стоптанных башмаках, которые он ещё и теряет, падая на колени перед отцом, зритель видит натруженную ступню столько всего испытавшего человека, много прошедшего, много понявшего и наконец прозревшего, упавшего на колени перед отцом. Блудный сын как в детстве прячет свою голову на груди у отца, а тот руками ощупывает юношу, потому что он ослеп в ожидании, он осязает пальцами и признает его.левой рукой старик ещё что-то ищет, а правой - уже узнал и привлекает к себе сына. Наброшенный на плечи отца красный покров, именно того особенного, позднего рембрандтовского теплого красного цвета, который представляет образ всепрощения, отцовской любви, отцовской радости, очень сдержанной и глубокой, боли, которую он пережил. Все это обнимает странника-грешника, его силуэт почти

целиком внедряется в фигуру отца, лицо которого открывается зрителю. Это лицо старика с опущенными веками, он не видит блудного сына - он его чувствует, слышит сердцем и всем своим существом. Это, конечно, совершенно рембрандтовский замысел, отец принял в себя блудного сына и ощущает его в себе, все сосредоточенно именно на этом, на глубокой и одновременно с памятью о былой боли, но все же радости. Отметим золотистые тона и переливы парчовой ткани на руках одеяния отца, его седину, его по существу непокрытую голову, опущенные веки и преданность главному в его нынешней жизни событию, этой долгожданной встрече. Здесь даже нет необходимости в каком-либо комментарии со стороны символического, общего, религиозного смысла, здесь нет никаких посредников этого события, находящихся за его пределами, все целиком сосредоточено на фигуре отца.

Подведем итог двумя **поздними портретами Рембрандта**, один из которых находится в Гааге. Зритель видит на нем Рембрандта, изображенного с улыбкой и уже совсем седого, но словно победившего все свои горести и тяготы. На другом автопортрете напротив – отражается сосредоточение мастера на превратностях и трудностях своей судьбы. В этих двух портретах подведен некий итог жизни Рембрандта и признание её трагического завершения, но в то же время, присутствует теплящаяся подспудная улыбка. Существует довоенный фильм, который посвящен художнику, в нем есть сцена, где мастер представлен именно таким стариком с несерьезной шапкой на голове. В этой сцене фильма Рембрандт обходит свои произведения, которые остались в его мастерской, рукавом вытирает пыль, стирая её с картин, проступают созданные им лица, и художник приходит к сознанию, что не зря прожил жизнь, потому что он все это создал. Довольно трагическая улыбка присутствует ещё в одном позднем автопортрете Рембрандта, который находится в Кельне. Такое впечатление, что когда делался этот фильм, то кельнский портрет был специальным камертоном всей картины, где ударение было поставлено именно на трагичности жизни Рембрандта и его месте в истории искусства. Но это не совсем так, потому что, хотя современники действительно обошлись с мастером в поздние годы достаточно жестоко, но прошло совсем немного времени, и **XVIII век открывается активным увлечением Рембрандтом.**

Лекция 9. Графика Рембрандта и творчество "Малых голландцев"

Виды графики Рембрандта

Мы продолжаем рассказ о творчестве Рембрандта, но уже в связи с особой темой. В истории мирового искусства существует совсем немного художников, в творчестве которых графика значила бы примерно столько же, сколько их достижения в области живописи. Это следующие мастера:

- **Леонардо да Винчи** - крупнейший представитель искусства Высокого Возрождения
- **Альбрехт Дюрер** - великий немецкий художник эпохи Возрождения
- **Рембранд Харменс ван Рейн** - голландский художник
- **Франсиско Гойа** - испанский художник
- **Пабло Пикассо** - испанский и французский художник

Говоря о графике Рембрандта, важно отметить, что художник очень рано начал рисовать, графика постепенно занимала все большее и большее место в творчестве мастера. В конце концов вклад Рембрандта в этот вид изобразительного искусства оказался очень значительным, причем в разных видах графики - и в рисунке, а в особенности, в печатной графике, где наиболее адекватным творческим задачам художника оказался офорт. Молодой Рембрандт в первую очередь занимался в графике воспроизведением того, что его окружало. В книге "**Введение в изучение изобразительного искусства и архитектуры**" **Б.Р. Виппер** написал о графике, что она проще живописи, а самое главное - что она легче для художника, способна передавать непосредственные ощущения окружающей жизни, самые простые и самые близкие. Поэтому, как только окружающий мир в его непосредственности, то есть в его жизненной яркости или живости динамики начинает интересовать художника, так графика переживает свое второе рождение. А до этого момента, в более ранние эпохи графика чаще всего имела служебный характер, в частности, графическими и выполненными на пергаменте были те образцы, по которым работали иконописцы. В тот период графика не имела специального значения как вид искусства.

С эпохой Возрождения, когда мир открылся и стал представлять особый интерес для людей, возникла потребность и необходимость запечатлеть его в самых разнообразных мельчайших деталях. Отметим, что **разнообразие было своеобразным лозунгом итальянского Возрождения**, а для северного Возрождения такой важнейшей чертой очень рано стал **почти научный эмпиризм**. Совершенно ясно, что графика должна была занять особое место как рисунок, при чем как натурный рисунок, так и затем графика печатная. Известно, что в Германии особую роль играла **ксилография, то есть гравюра на дереве**. Эта техника играла большую роль и в творчестве Дюрера, занимая в нем особое место. Затем появилась листовая гравюра, которая была посвящена в основном мифологическим темам, что отражало влияние Италии.

Наследие Рембрандта представлено следующими **видами графики**:

- **рисунком** - натурным наброском, который позволял схватить живые впечатления, не предназначенными для того, чтобы затем их воплотили в крупной форме, в чем-то капитальном, например, в живописи. Это были рисунки для памяти.
- **более развитыми графическими композициями** - тоже рисунками, здесь на Рембрандта, несомненно, повлияла итальянская ренессансная графика, которую мастер приобретал для своей разнообразной и обширной коллекции. Хотя в Италии Рембрандт не был (из великих и самых крупных художников XVII века, пожалуй, только он и не посетил эту страну), но всю жизнь собирал итальянскую живопись и итальянскую графику.
- **офортом**, которым Рембрандт занимался очень много - это специфическая техника, материалом для офорта является медная доска, на которую специальным резцом, но чаще офортной иглой наносится рисунок. Те части медной доски, где нет рисунка, нет штриховки - предназначены для того, чтобы потом быть белой страницей. Они покрывались специальным составом, защитной пленкой. Потом все это протравливалось кислотой, чтобы рисунок на медной доске углубился, а поскольку кислота его немного разъедает, то появляются даже заусенцы, которые называли барбы, они делали линию в офорте более глубокой и даже немного махровой. Потом все это покрывалось типографской краской, а когда изображение уже наносилось на лист, то там, где была защитная пленка, оставалась белая поверхность, а вот штриховка, силуэты, рисунок - приобретали особую глубину и бархатистость. Самое замечательное в офорте – это отношение света и тени. Тень, которая могла разряжаться до состояния легкой прозрачности, почти невесомости, потому что это - штрих, нанесенный рукой художника. Или напротив – тень сгущалась, становилась бархатистой, глубокой, настоящей рембрандтовской тьмой. Все это было необычайно близко художественному устремлению Рембрандта, в истории офорта творчество мастера является совершенно замечательным этапом.

В доме-музее Рембрандта в Амстердаме на втором этаже находилась его офортная мастерская. Она сохранилась, её показывают посетителям, которые могут увидеть печатный станок и образцы досок, с которых печатались офорты, и, естественно, на стенах вывешены образцы работ мастера. Офорт интересен тем, что допускает несколько отпечатков с одной доски, которые называются "**состояния**". Обычно при коллекционировании различных офортов указывается - какое состояние. Мы будем об этом говорить, когда сравним несколько офортов, важно отметить, что когда мастер работает и сам создает свои печатные произведения, печатную графику, то он может менять основу от одного к другому состоянию: что-то добавить на доску, изменить композицию, что-то затенить, где-то добавить больше света и т.д. Поэтому бывает, что состояния заметно различаются. Естественно, интенсивность света и тени

постепенно теряет свою яркость, поэтому чем ближе состояние к первоначальным впечатлениям, тем изображение богаче и ценнее. Очень многие музеи мира имеют свои коллекции офортов Рембрандта. Для нас очень важно то, что Музей изобразительных искусств им. Пушкина собрал очень хорошую коллекцию, которую он периодически выставляет. Это происходит не часто, потому что для офортов опасны не только изменения климатического характера (температура, влажность и т.д.), которые существенны для всей графики, но и очень важно освещение. Графика боится света, поэтому надолго доставать из хранилищ графические листы, вешать их на стены и делать доступными для зрителя - это всегда некий риск, на который музейщики зачастую решаются с большим трудом. Выставки офортов Рембрандта все же проходят, выставка "Весь Рембрандт" была связана с графикой мастера (конец 2019 - начало 2020 года, Амстердам).

Раннего Рембрандта интересовали такие живописные персонажи, которых художник мог видеть на улице. Это мог быть нищий, подобного рода зарисовки мастера изображали крестьян. Появление подобных героев говорит о том, что рассвет первой буржуазной республики был связан не только с богатством рядовых, довольных своей жизнью, нарядных и красивых бюргеров, но и с появлением характерных для буржуазного общества противоречий, которые и в то время были всем известны. Это и сам жизненный уклад, который порождает не только богатых, но и бедных. **К такого рода людям, олицетворявшим собой человека, который все потерял, художником привлечено наше внимание.** Все имущество подобных людей заключается в том, что есть на них, они ведут жалкий, бродячий образ жизни, живут подаянием, но зритель видит, что персонаж пытается улыбнуться хотя бы художнику, который его запечатлевал. Такого рода персонажа можно встретить на картинах испанских художников. Эта тема присутствует в искусстве XVII века и в цветущей, победившей Голландии.

Для Рембрандта особое значение имели изображения его близких. Художник создал изображение своей матери, к которой Рембрандт, как и Дюрер, очень преданно относился. Она умерла в 1640 году, это стало для мастера большим горем. Зритель видим женщину уже в совсем преклонном возрасте. Отметим совершенно **рембрантовский пиетет и бережное отношение к пожилому человеку.** Этот портрет предвзвешивает поздние, уже живописные портреты художника. На лице модели нет никакого стремления к какому-то общению, открытости во внешний мир, напротив - она углублена в себя. Эту тему в портретах пожилых людей Рембрандт, вероятно, просто подсмотрел у себя дома и понял её. Подобное обращение к себе, погружение человека в себя, пребывание наедине со своими мыслями - были очень близки гуманистической концепции и представлению о человеке художника. Важно отметить внутреннюю наполненность изображаемого Рембрандтом человека, который является субъектом мыслей и переживаний. Пред его мысленным взором все время идет некий ряд картин, с которыми он связан - это его наполнение, его духовный мир. **Концепция Рембрандта, его позиция по отношению к человеку состоит в том, что важно не**

просто отразить его физические особенности (молодость, старость, активность и т.д.), а выразить именно вот такую внутреннюю полноту, которая связана с собственными переживаниями жизни, достаточно долгим жизненным путем, полным самых разных событий. Техника, применяемая художником в данном портрете, достаточно разнообразна: параллельная штриховка, штриховка извилистыми легкими линиями. Очень убедительно вылеплено лицо матери мастера и тень, лежащая на её щеке справа. Свет, в сущности, дается листом бумаги, но наполняет изображение какой-то покойной и светлой тишиной. Глаза модели опущены, она пребывает наедине с собой. Зритель видит её рот со складкой, в которой, в общем-то, нет горечи, а есть спокойствие, примирённость и со своей старостью, и с окружающей жизнью. То, что Рембрандт, несомненно, знал, кого он пишет, что он был привязан к модели - присутствует в этом светлом покое, который овеивает образ его матери. Это - отражение любви и привязанности художника.

Жена Рембрандта в свои молодые годы особенно часто становится моделью художника, мы анализировали живописные произведения, которые были ей посвящены: **"Саския с цветком"**, Саския в образе некоего мифологического персонажа, в Дрездене есть её изображение в виде Флоры с цветами в руках. В данной работе мастера зритель видит непосредственные зарисовки, Саския смотрит на художника и сопереживает его творческим усилиям. Жена мастера изображена в нескольких ракурсах, в различных поворотах. Рембрандт изучает возможность передачи тени, которая сгущается и наоборот - вбирает в себя свет и становится прозрачной. Существует совсем быстрый набросок Саскии, на котором присутствуют одни прозрачные линии без штриховки, но её глаза уже смотрят, они уже живые.

Почти целый лист графики Рембранта, за исключением одного наброска, тоже посвящен Саскии. Ее лицо изображено в разных ракурсах, в шляпе и без, центральный портрет особенно хорош, он замечательно передает черты лица жены художника. Очень известен рисунок Рембрандта **"Саския в соломенной шляпе"**. Для изображения жены художник часто использовал серебряный штифт (серебряный карандаш) - это классическая живописная техника, которой отдал дань Леонардо, от которого и идет практика рисования серебряным карандашом - легкой, исчезающей линией, в которой всегда есть ласкающая нежность в прикосновении к листу бумаги. С его помощью получается практически паутинная нить, которая в конце концов складывается в нежную штриховку, несущую в себе воздух и свет. Это очень хорошо видно на центральном изображении Саскии, видно, что она светловолосая, белокожая, юная, видно, что это - рисунки, созданные мастером в период счастья.

Автопортрет Рембрандта - это офорт, который технически является очень зрелым, что называется плотным (с плотной фактурой). Свет падает из окна, возле которого сидит и рисует художник. Рембрандт изображает себя именно в момент творческой работы. Мастера интересуют переходы светлого и темного тонов и то, как они лепят фигуру, объем, передают плотность ткани, одежды, характер большого тома

книги, лежащего на столе, легких, светлых страниц небольшого альбома, на котором он рисует. Очень ответственно и закончено вылеплено лицо, передан его объем, характер кожи, даже поверхность и морщины. Зритель видит тончайшие переходы света и тени на щеках и очень напряженный взгляд портретируемого, тем более, что художник изображает себя и передает именно такой - изучающий и напряженный взгляд. Удивительно легко Рембрандтом дан абрис окна, освещенной рамы и света, который идет от самого листа бумаги. В этом смысле мы должны обратиться к графике как к искусству, которое действительно способно превратить лист бумаги в самые разные пространственные конфигурации и даже просто в свет, лишая его материальности. Наблюдатель ощущает этот свет, ощущает, как он льется из окна ему навстречу. Все это создается контрастом, плотной тенью. Достаточно представить, сколько усилий стоило художнику создать этот контраст света и тени так, чтобы свет действительно сиял и лился из окна.

Очень известен "**Портрет Клементы де Йонге**", который был одновременно и состоятельным горожанином, и продавцом художественных произведений, включая картины. Именно по этой причине он был связан с Рембрандтом и считал себя его другом. Здесь в несколько ином плане, чем в предыдущем портрете Рембрандта решен образ героя - более легко, с меньшим напряжением материального начала. "Портрет Клементы де Йонге" создан немного позже, чем автопортрет художника, написанный 40-е годы столетия. В портрете Клементы все изображено легче, и белокурые волосы, и легкая, прозрачная штриховка, и даже одежда даны художником с внутренним светом, виртуозно и легко. Штриховка самая разнообразная: вертикальная, горизонтальная и выполненная с помощью коротких, легких прикосновений (например, так дана спинка стула). В этой работе вся графическая техника Рембрандта отличается удивительной и исчерпывающей полнотой подробностей, в то же время все сделано достаточно легко, поэтому весь рисунок светносен.

В живописном наследии Рембрандта не так много **пейзажей**, в них также всегда большую роль играют отношения света и тени. Замечательный пейзаж "**Вид на Омвал**" очень известен, это - офорт. Здесь в качестве кулисы, вводящей зрителя в изображение, Рембрандт выбрал старое и сломанное бурей дерево, заросли всевозможных растений и трав. После затененной и материально активной, практически ощутимой кулисы, по контрасту с её почти черным краем вдруг возникает прорыв на далекую перспективу, на берег канала, на его воды, переданные художником длинными линиями, слоями. Дальше можно увидеть изображение селения, с обязательной ветряной мельницей. Справа, спиной к зрителю стоит художник, вероятно, в данном случае Рембрандт имел в виду себя, мастер себя видел именно так - обращенным к пейзажу. Очень большая часть изображения художником отведена небу, свету и воздуху, которые его заполняют.

На пейзаже, где Рембрандтом изображен **вид Амстердама**, тоже есть водная кулиса берега, заросшего травой. Художник создает длинные пологие планы,

изображающие воды канала, вдалеке возникает силуэт Амстердама с башнями церквей, ветряной мельницей и крышами домов. В работах Рембрандта иногда поражает лаконизм средств изображения, иногда офорт бывает очень подробным, детализированным, выделанным буквально как совершенная иллюзия реальности, а иногда он бывает сделанным совсем легко. На воде мастером изображены, лодки, но они представляются зрителю легкими видениями, которые хорошо скользят по поверхности воды.

Совершенно поразительный по красоте офорт в итальянском духе - это изображение **Святого Иеронима**. Не часто у Рембрандта в его офортах, где главным является пейзаж, присутствует ещё и некий сюжет. Мастер изображает сидящего Святого Иеронима, шляпу на его голове, его лицо, по которому ясно, что Святой сосредоточен, погружен в чтение листов рукописи, которую держит в руках. Рядом находится лев, который сопровождает Иеронима и является его отличительным атрибутом. Лев изображен против света, зритель видит глубокую тень зелени дерева над изображением Святого, на передний план падает луч света, высветлив поляну возле героя, вся фигура которого попадает в яркий свет. Ещё одно светлое место в композиции находится за тенью, которое дерево отбрасывает на льва и на Святого Иеронима. Художник использовал в этой работе все возможности офорта, от совсем бархатной черноты, глубокой тени или яркого контраста и постепенно тающих градаций, создается ощущение многообразия красоты окружающего мира, где, как и всегда у Рембрандта, главным атрибутом является свет. **Главный художественный принцип мастера - это сублимация природы, её одухотворение, её возвышение.** Это касается не только человека, но и земли, и мира, а главным инструментом для отражения данного принципа является свет.

Офорт, который можно назвать тематическим - это **изображение Благородного самаритянина**, который помогает встречному путнику, ограбленному и избитому разбойниками. Самаритянин помогает доставить путника в близлежащее селение, в таверну, где тот может отдохнуть и полечиться. Такие подробные и развернутые сюжеты на библейские темы не так часто появляются у Рембрандта в офортах. Библейская тема в работах мастера присутствует и решается не так обстоятельно, вплоть до каких-нибудь орнаментов на архитектуре и т.д., а значительно более **драматизировано и лаконично.**

Один самых известных офортов Рембрандта называется **"Нагорная проповедь Христа"**. Для мастера характерен образ Спасителя, который лишен титанических или идеальных черт, свойственных для итальянского Ренессанса и даже для северного Возрождения в лице **Дюрера** или **Ханса Бальдунга Грина**. Спаситель у Рембрандта - это самый обычный, простой человек, в чем-то не сильный, а слабый, но он силен своей преданностью великой идее и обращенностью к людям. Именно такого не героического, а душевно близкого людям человека обычно изображает Рембрандт. Открытые ладони Христа - это жест, который присутствует в риторике, он

свидетельствует о том, что человек обращается к людям, его слова и он сам обращены им навстречу вместе с открытыми ладонями. Люди внимательно слушают Спасителя, в изображении этой слушающей толпы Рембрандт проявляет очень много мастерства и наблюдений. Зритель видит детей, стариков, людей разного достоинства и достатка, недоверчивых и посмеивающихся фарисеев и напротив - людей, которые внимают каждому слову проповеди – странников, бедняков. Здесь очень непростое отношение света и тени: Христос высветлен, перед ним находится светлая зона, которая словно поднимает Спасителя над окружающим, сзади видна панорама города, поскольку действие происходит за его воротами. Рембрандт высветляет весь передний план, определяя его как особое место, которое художник отдает фигуре Спасителя.

Офорт, который называется "**Три дерева**", демонстрирует любимый Рембрандтом в его живописных пейзажах мотив - это гроза и уход грозы. Отметим контраст между тяжелыми тучами, устремляющимися из них потоками воды и просветом в небе, в котором пробуждается солнце и проявляется голубое небо. Здесь пейзаж меняет свой характер, темное отступает, светлое раскрывается и дает ощущение поднимающейся радости. Эта динамика - уход темных туч и приход сияния (важно помнить, что это - белая бумага, которую необходимо суметь превратить в удар солнечного света из-за туч), сразу приносит радость, все становится свежим. Свет и воздух пронизывает листву трех деревьев, которые образуют некое содружество, каждое из них - некая индивидуальность, но они держатся вместе, они пережили бурю, пережили грозу и теперь открываются буквально каждой своей веточкой, каждым своим листом навстречу сияющему солнцу, заполняющему весь мир. В длинных и пологих планах, которыми Рембрандт характеризует пейзаж своей страны, легко узнается Голландия. Зритель видит небо, которое, как правило, занимает больше половины изображения (почти две трети). Это наблюдение принадлежит не только Рембрандту, но и другим мастерам голландского пейзажа, которые вместе создали данную формулу национального пейзажа.

На офорте "**Христос, исцеляющий больных**" можно увидеть действие, которое опять происходит за городскими стенами, вдалеке Рембрандтом изображена арка городских ворот. За городскими стенами, потому что в городе это вряд ли было разрешено, к Христу приходят больные, калеки, и Спаситель их исцеляет. Самые разные люди, в том числе и больные дети устремляются к Христу. Спаситель действительно как свет во тьме, на фоне большой и тяжелой тени он выглядит светом и светочем, к которому стремятся люди. Слева стоят фарисеи, один намечен мастером только контуром, он в длинной одежде и дорогой шляпе, которую Рембрандт выделил специально, чтобы показать, что это - другой человек, не тот, кто пришел исцеляться и просит его вылечить, а скептик, наблюдающий за действием со стороны. Сомневающиеся присутствуют и в большой толпе людей, но кроме этого скепсиса и недоверия, всё же есть энтузиазм людей, поверивших в Спасителя, ждущих от него чуда, взывающих к нему о помощи.

Очень известный офорт Рембрандта обычно называют **"Три креста"**. Три креста - это крест Спасителя в центре и кресты разбойников слева и справа от него, верующего, доброго разбойника и разбойника злого. Сам замысел офорта представляется очень интересным, новым и даже оригинальным. Для Рембрандта было очень важно восприятие Голгофы и всего этого события как трагического и для Сына Божьего, и для людей. В первую очередь, он отражает, что тьма накрыла город, когда происходило страшное событие казни Христа. В момент, когда Господь испустил дух, ударил свет из мира надземного, мира небесного, и эта ударившая сверху световая река высветила центральный крест и создала ощущение чуда. Световой поток дал понять огромному количеству людей, которые присутствовали на Голгофе в качестве любопытствующих, не считая близких Спасителя, что чудо свершилось. Даже римские воины и всадники в какой-то момент должны были осознать, что они причастны к чему-то великому. Великий офорт "Три креста" имеет разные состояния, в этом варианте в композиции довольно большую роль играют присутствующие персонажи. В многолюдье можно увидеть зевак, римских воинов и других персонажей, здесь очень важен оттенок публичности происходящего. Казнь Спасителя была важна, поскольку если бы Понтий Пилат уступил её осуществление синедриону, то по закону синедриона Христа должны были бы побить камнями. Хотя Пилат и умыл руки, он все-таки настоял на том, чтобы казнь шла по римскому обычаю, то есть была государственной, римской. Это соответствовало и отвечало большему достоинству Спасителя, а публичность, присутствие массы народа казни отвечали её смыслу, её содержанию, потому что это была всенародная жертва, жертва для людей. Другое состояние этого офорта показывает нам, что изображение может очень меняться. На нем фигуры присутствующих Рембрандтом затенены, их почти не видно, а римский всадник, который на первом состоянии стоял около креста Спасителя, на втором перенесен и помещен с левой стороны, представлен в другом ракурсе. Темные массы, включая всадника, поставленного поперек пространства, оставляют довольно узкую световую дорожку, ведущую только к изображению Сына Божьего на кресте. Правый крест теперь вообще почти не виден, левый - трудноразличим, все сосредоточилось на главном - на центральном кресте Спасителя. Эти варианты показывают нам, как Рембрандт работал, как он искал, как на той же самой доске художник мог менять соотношение света и тени, фигур, масс и пространственных решений. В этом смысле офорт действительно был лабораторией художника.

Ещё один интересный раздел графики Рембрандта - **рисунки тростниковым пером**. Это необычный прием, потому что тростниковое перо шире, чем перо, которым пишут чернилами. Когда им надавливают на лист, оно ещё больше расширяется, оставляя более широкий след, который был необходим Рембрандту в силу своей живописности. Он дает эффект жирной линии, к которой Рембрандт стремился и в офорте, когда мастер не обрезал так называемые барбы, которые выступают вокруг проведенной линии, после того, как она травится кислотой. Художника оставлял их потому, что в принципе стремился работать пятном больше, чем линией.

Бытовой и домашний рисунок Рембрандта называется "**Первые шаги**". На нем изображен сидящий на стуле человек в домашнем колпаке, смотрящий на малыша, который делает свои первые шаги ему навстречу. Сверху ребенка поддерживает женщина. Тростниковое перо дает пятна, которые близки к тому, что называется заливка. Заливка – это техника, когда часть листа заливают чернилами или какой-то другой жидкой субстанцией.

Натурный рисунок изображает спящую **Хендрикье**, жену Рембрандта. Это совершенно замечательный, выхваченный из жизни, из реальности мотив. Широкими линиями тростникового пера Рембрандту достаточно быстро, в живом ритме удалось характеризовать и пространство, и светотень, и объем, и характерные детали, например, волосы спящей девушки.

Рисунок "**Сон Иакова**" - это один из рисунков Рембрандта тростниковым пером, которые художник создавал и на библейские темы. Данная техника придает таким сюжетам размах, пространственную широту и живописность.

Рисунок, который называется "**Святой Товит**", также называется "**Товит в тоске**". Именно Рембрандту принадлежит заслуга в том, чтобы особенно серьезно и глубоко обратиться к книге Товита. Это не каноническая книга, но она входит в Библию точно так же, как и книга Руфи, например. Художнику был интересен сам сюжет, связанный с жизнью Товита, потому что он, несомненно, очень человечен и наполнен большим смыслом. Товит был богатым человеком, у которого были и дети, и стада, и прочие богатства, но однажды он нарушил закон - похоронил приезжего, который умер в его владениях. За это Товит был осужден и наказан, в том числе и Богом. К старости он потерял зрение и очень по этому поводу печалился, но затем Господь его помиловал и послал ангела в его семью. Но он не был опознан как ангел, в Библии написано, что он явился как некто и увел с собой сына Товита, молодого Товия. В странствиях они пришли к реке, где Товием по приказанию этого некто (ангела) была выловлена рыба, из которой они достали желчь. Она была лекарством, которым сын, вернувшись домой, смог вернуть зрение отцу. У Рембрандта всегда присутствует особое отношение ко всем сюжетам, которые связаны с **проблемой отца и сына**, либо с какой-нибудь сюжетной ситуацией, связанной с их отношениями. Мы говорили об этом в прошлой лекции на примере картины "**Возвращение блудного сына**". В этом сюжете наоборот - сын должен спасти отца. Есть ещё одна композиция с Товием, где герой сидит и ждет, он весь проникнут ожиданием, рядом с ним находится его жена Анна, которая утешает старика. На этом рисунке можно увидеть то же действие: старик изображен мастером в тот момент, когда он слышит некое движение за стенами своего дома, он ждет сына, предчувствие волнует его сердце, которое колотится в ожидании, шаркающими шагами Товит продвигается к двери, ищет её. Зритель видит, что дверь находится правее того места, где он пытается её нащупать, старик касается только притолоки, он уже поднимает руку для того, чтобы встретить и обнять сына. Это замечательно передано художником не только в композиции самой фигуры Товита, в

его осторожном шаркающем шаге, в протянутых, трепещущих от ожидания руках, но и в самой технике. Это техника офорта, а не тростниковое перо. В картине Рембрандта чувствуется атмосфера домашнего тепла, которое здесь присутствует в каждом уголке, каждом изгибе пространства, в наклоне арки, в лестнице и т.д. Из этого домашнего тепла Товит идет навстречу своей судьбе - что принесет сын, будет ли исцеление, будет ли свет или его не будет? В разнообразии штриховки Рембрандта - более определенной, когда он характеризует материальные предметы, и нежной, словно ласкающей, понижанной светом, когда он изображает человека, есть **ощущение концентрированной человечности**, которая трудно определяется словами, но зритель её ощущает.

Творчество "Малых голландцев"

Другая тема, которая касается голландского искусства - это творчество тех художников, которых принято называть **"Малыми голландцами"**. Это название не должно настраивать на то, что художники имеют другой уровень (хотя, в какой-то степени, это так). "Малыми голландцами" мастеров называют в сравнении с теми великими голландцами, к которым принадлежат Хальс, Рембрандт, а с конца XVII века и Вермеер. Малые голландцы являются художниками другого масштаба, но все они, безусловно, мастера очень высокого уровня. **Уровень голландской живописи в целом - своеобразная загадка для историков искусства.** Дело в том, что Нидерланды отличались замечательными успехами в сфере изобразительного искусства (особенно живописи), но это были Южные Нидерланды, которые остались под властью Испании и получили название Фландрия. Северные голландские провинции как раз никаких особенно крупных мастеров не выдвинули. Там был определенный круг художников, но от него было трудно ожидать чего-то неожиданного, например, богатого и очень разнообразного всплеска творческой энергии, но это все же произошло. Малые голландцы могут соответствовать своему названию отчасти и потому, что они не писали больших картин, за исключением одного-двух мастеров. Они были художниками, которые создавали, как правило, живопись, которую в Италии в самом начале XVII века стали называть quadri de collezione (картины для коллекции). Потом исследователи стали называть подобные работы **"картины кабинетного формата"**. Они украшали не большие дворцовые залы, а кабинеты, домашний интерьер. Об особенностях голландского художественного рынка известно, что картины могли покупать все: богатые патриции, ремесленники и даже крестьяне. Формат подобных произведений был приспособлен к жизни очень широкого круга людей.

Систематизируем рассмотренный материал: ранее нами была отмечена особая роль категории жанра в истории голландской живописи, так как жители Голландии не примкнули к двум **большим эпохальным стилям, которые характерны для XVII века - это барокко и классицизм.**

- **Барокко** больше связано с искусством Италии и с искусством Фландрии, соседки Голландии.

- **Классицизмом** Голландия в какой-то мере была затронута, но на самом раннем этапе, надолго он не удержался. Классицизм был представлен в театре, где главным властителем дум был драматург **Йост ван ден Вондел**, враг Рембрандта, требовавший от живописи ясности, отчетливости и твердого контура. Главной страной классицизма была Франция.
- Что касается основной массы голландского искусства и голландских крупных мастеров, то это были **мастера вневстилевой линии**, которая была открыта Караваджо. Линии, которая ориентирована на воспроизведение жизни и природы в их первозданности, которая очень осторожно относилась к античной мифологии. Даже библейско-евангельскую тему она трактовала особым образом - более свободно, более личностно и менее канонично. Это происходило потому, что Голландия была протестантской страной, где церкви не требовали религиозных изображений. Все работы на религиозные темы, которые известны в творчестве Рембрандта, были частными заказами.

Что касается основной массы малых голландцев, то они были художниками, работающими в различных жанрах. Во вводной лекции по искусству Голландии мы отмечали, что эта страна дает нам подтверждение того, что **исторически на смену большим эпохальным стилям в организации живописной продукции приходит жанр**. Изобилие и разнообразие жанров, которыми характеризуется голландская живопись XVII века, позже никогда не было достигнуто. Границы жанров были необычайно дробными и достаточно узкими, эти условия диктовал художественный рынок. Существовал не просто жанр лесного пейзажа, присутствовал даже жанр "тропинка в лесу", отдельно стояли пейзажи, которые были связаны с изображением моря и воды, пейзажи дневные и пейзажи ночные и т.д. Дифференциация помогала художнику найти свою нишу на художественном рынке, а также сделать мастера узнаваемым. Это новое и необычайно интересное явление важно и в связи с дальнейшими перспективами развития европейского искусства более поздних веков, где жанр начинает играть все большую и большую роль, а в XIX веке он практически побеждает все попытки стилей утвердиться на старых основаниях.

Сначала в Голландии XVII века в жанровом отношении сформировался пейзаж. Считается, что основателем голландского национального пейзажа был **Ян ван Гойен**, но до него чуть ранее работал **Хендрик Аверкамп**, который родился 1485 году, умер 1634. Аверкамп тоже заложил некие основы национального пейзажа, он стал мастером зимнего пейзажа и первым предложил **синтез пейзажа и жанра**, то есть пейзажной картины, заполненной жанровыми фигурами. Все это вместе давало некую сцену из жизни. Самая любимая тема художника - катание на коньках, зритель видит заснеженный пейзаж, в котором мастером очень тонко найдено отношение льда, его цвета с небом и снегом. Катание на коньках в те времена было действительно очень важным занятием в жизни людей, как только замерзали каналы, то они становились дорогами, передвижение по которым происходило именно на коньках. На полозья

становились не только люди, а даже повозки, сани и прочее. Все это создавало особую, собственную, характерно голландскую картину, очень интересную для живописцев.

Ян ван Гойен (1596 - 1656) представляет из себя характерный пример голландского живописца. Художник постоянно изучал конкретную натуру, в Музее изобразительных искусств им. Пушкина сохранился небольшой альбом работ Яна ван Гойена, который весь заполнен карандашными рисунками. Мастер практически все время носил его с собой, зарисовывая лодки, рыбаков, элементы построек, характерное побережье Голландии с дюнами и заливами. Биография художника показывает нам, что быть художником в Голландии было не так уж просто, поскольку по-настоящему зарабатывать живописным трудом могли очень немногие из мастеров. Среди малых голландцев складывалась типичная ситуация, когда художник работает на рынок, но прожить на это не в состоянии, поэтому ему приходится иметь какие-то другие способы заработка. В частности, Ян ван Гойен занимался торговлей, спекулировал на тюльпанах, занимался перепродажей домов, но в конце концов умер все-таки в нищете. Становится ясно, что если картины могли покупать и крестьяне, то они не могли быть очень дорогими, и не все мастера могли заработать столько сколько мог Рембрандт.

Один из вариантов прочтения Яном ван Гойеном зимы - это пейзаж, который так и называется "**Зима**". Зритель видит замок, чаще всего голландские художники любили изображать город Компьен с его замком или какую-либо амстердамскую постройку. На льду все - и стар, и млад, зимнее небо очень хорошо схвачено мастером в серовато-голубых и чуть розоватых оттенках. Очень большую роль в картине играет бытовой жанр. На **летнем и цветущем пейзаже** Яна ван Гойена можно увидеть много зелени и ветряную мельницу с поворачивающимися лопастями. Ранний Гойен показывает своего рода противопоставление времен года, обе картины находятся в Государственном музее Амстердама.

Более зрелый Гойен к этому моменту своего творчества уже **находит структуру характерного голландского пейзажа**. Некоторые области Голландии находятся ниже уровня моря, если по дороге из Амстердама направляться в город Хорн, то берег моря будет стоять над путешественником, а дорога проходить внизу. Такова особенность ландшафта, который включает в себя длинные и плоские планы без высоких ориентиров и желтые песчаные дюны без деревьев, открытые окружающему пространству. Некоторые случайные деревья обломаны, потому что их терзают ветра и бури. На картине возле израненных деревьев художником изображены два случайных путника, небо занимает две трети изображения. Это отношение Гойен нашел сам, оно стало постоянным признаком голландского пейзажа. В колористическом отношении отметим цвет желтого песка, его коричневатые оттенки, когда он находится в тени, и зрелище волнующихся, движущихся туч, редких просветов голубого неба. Люди, которые переезжают из Голландии во взрослом состоянии, довольно болезненно реагируют на присутствие низкого неба с облаками, вероятно, у них возникает ощущение чего-то давящего.

Очень характерны водные пейзажи Гойена с изображениями рыбаков. Зритель видит в подобной работе Гарлемское море и характерные голландские корабли с золотисто-темными парусами. Темными от того, что они насыщены влагой, на горизонте виднеется ветряная мельница. Картина находится в музее Франкфурта-на-Майне и датируется 1656 годом, это довольно поздний пейзаж мастера. Обратим внимание на то, что переднего плана практически нет, Гойен открывает свой пейзаж прямо с того места, где начинается открытая вода. Фигуры рыбаков, тянущих сеть, даются темными силуэтами на фоне светлой воды, которая отражает небо. Художник находит разницу в оттенках и характеризует серые оттенки неба и более плотной и блестящей воды. Достаточно редкий для Гойена пейзаж связан с отсутствием открытого горизонта, он изображает песчаные дюны и вьющуюся дорогу. Возникает ощущение, что где-то здесь, совсем близко все-таки будет открытая вода, что изображенные на картине тучи отразятся на её поверхности. Ещё один вариант пейзажа Гойена - это "Деревня", художник опять изображает отражающиеся в воде небо, дома и деревья. Здесь Гойеном снова используются характерные сочетания золотисто-коричневого, голубого и серого.

Мастер немного иного рода - это **Филипп Конинк** (1619 - 1688), художник был учеником Рембрандта, что говорит о многом. В первую очередь это означает, что в самом Конинке и в его даровании присутствовало нечто, что было близко Рембрандту, который взял художника в свою мастерскую. Исследователи характеризуют Конинка как **художника-мыслителя, художника-философа**. Для мастера характерны большие холсты и панорамы, а не некий характерный мотив, как, например, у Гойена (два дерева, дюны, кусочек деревни), что является редкостью для голландского пейзажа. Художник выбирает высокую точку зрения и изображает **Гельдерланд** - голландскую территорию, которая была отвоевана у моря. Поскольку земли у голландцев было мало, а воды много, в заливе была сделана дамба, далее в отгороженном от моря участке земли сначала была вывезена вся соленая вода. В процессе обнажилось дно моря, заваленное всяким мусором, который тщательно вычищался, поскольку очищенная земля была соленой, то её заливали пресной водой, которую возили с материка. Залитая водой и отгороженная территория стояла в таком виде в течении года и более для того, чтобы соль вышла из земли, потом, сначала спустив воду, с материка завозили землю. Так родилась новая территория, которая с тех пор принадлежит Голландии. На ней чаще всего устраивались земли, которые подходили для выращивания овощей и выпаса скота. Удивительно, что Голландия со своими зимами, морозами и коньками все-таки отличается тем, что зимние периоды недолгие, поскольку недалеко протекает Гольфстрим. Зато очень долго длится влажное тепло, поэтому так знамениты голландские стада и коровы, которые являются источником молока и всевозможных сыров, прославивших страну. Коровы паслись на свободном выпаса зеленых лугов чуть ли не весь год. В Голландии существует памятник корове, которая была одним из источников благосостояния государства и народа. Конинк создает именно такой образ Гельдерланда, близкое пространство которого можно разглядеть во всех деталях:

дорогу, идущих по ней людей, селение, погруженное в пушистую зелень. Далее идет ещё один план, он темный, потому что тучи закрывают солнце. Тучи движутся и по земле, на которую от них легла тень, далее зритель видит просвет в небе, а вдали появляется совершенно сияющая золотисто-зеленая полоса, потому что там отразился просвет между тучами на небе. Единство тени, света, земли и неба - очень голландская тема, которую в такой степени, как в Голландии, найти трудно. Именно потому, что картины Конинка являются большой панорамой, а мастер стремится охватить образы своей страны с высокой точки зрения, с широтой и постепенным чередованием планов от маленьких деталей к необъятному горизонту - в этих изображениях заключатся главный пафос. Прослеживание этих планов сродни мысли, которая в человеке движется, переходя от каких-то частных наблюдений ко все большей широте обобщения, к рассуждению о жизни вообще, о земле, о небе, о пребывании человека на этой земле, о его месте на ней. Конинку присущи подобные философские размышления, которые, вероятно, роднили его с Рембрандтом.

Ещё один художник-философ - это **Якоб Рёйсдал** (1628/1629 - 1682). Рёйсдал был врачом, этой профессией он зарабатывал деньги, потому что, как мы уже отмечали ранее, жить только своим собственным трудом художникам в те времена не удавалось, для этого необходимо было быть мастером впечатляющего масштаба. Рёйсдал был пейзажистом, для его работ характерно размышление о времени, природе и жизни. В наследии мастера можно отметить два характерных пейзажа, которые носят название "**Еврейское кладбище**". Картины представляют собой разные варианты одной и той же темы, имеющие некоторые отличия. Одна картина находится в Дрезденской галерее, а другая в Детройте, обе достаточно поздние (60-е годы XVII века). Зритель видит **руины католического собора - это отличительная черта пейзажей Голландии и Англии**, потому что в период становления протестантизма в этих странах довольно жестко расправлялись со зданиями бывших монастырей и соборов. На картине изображена именно такая руина, которая свидетельствует о том, что все проходит, меняются идеи и мысли людей, а самые грандиозные постройки постепенно разрушаются. Прошла гроза, она словно уходит за кадр, над разрушенным собором ещё клубятся мощные кучевые облака, но между ними рождаются отсветы скрытого солнца. На еврейское кладбище легла тень, но пробивающиеся светонесущие лучи касаются мраморного надгробия, которое вспыхивает ярким светом. Мастер изобразил сухие деревья с корявыми сучьями, которые говорят о том, что и в природе происходит чередование живого и мертвого, что-то умирает, что-то рождается, но мощь и силы природы, энергия пышной зелени, конечно, превосходит усилия человека, который, быть может, преувеличивает свое значение и свою роль на земле. Кладбище - это тот последний приют, который его ожидает, затем уже и грозы, и радуги, как знак примирения неба с человеком и землей - все это уже не будет его касаться, на смену им придет покой и молчание.

Шедевр Рёйсдала - это пейзаж, который называется "**Мельница в Вейке**". Работа мастера датируется 1670 годом, Вейк - это голландское селение. Картина

представляет собой замечательный пример голландского пейзажа. У Рёйсдала в пейзажных композициях всегда в центре, в средоточии пейзажа находится какой-то мощный, конструктивный объект - гора или развалины. Здесь этим средоточием пейзажного вида является каменный цилиндр ветряной мельницы, на котором вращаются лопасти ветряка. Весь пейзаж словно группируется вокруг этого сильного и пластичного акцента. Линия берега языками устремляется в сторону воды, которая набегаёт слоями и волнами ударяется в него. Для того, чтобы берег не размывался, он защищается деревянными сваями - это диалог, противостояние воды и земли. А на другом плане мастером отражен диалог земли и неба, ветра, воздуха, движения облаков. Своеобразный спектакль, который создал Рёйсдаль - один из самых тонких и замечательных пейзажей в истории голландской живописи. Зритель видит дождь, грозу с бурей, которые уже уходят, на смену им приходят нежные и тонкие голубые просветы между густыми тучами, левее и по центру же зарозовелось солнце. Обратим внимание, что в самом пейзаже тоже присутствуют теплые точки пробивающегося солнца - это теплое пятно на красной черепичной крыше здания и на мощном и золотистом цилиндре ветряной мельницы. Тепло пока что очень скромное, два световых пятна и свет на чепцах идущих женщин создают все средоточие серо-голубой и зелено-серой гармонии, которая здесь видна. Вода написана художником совершенно замечательно: шелестящие и набегающие друг на друга слои, волны, отражение белого паруса в дали. В мельнице странным образом есть ощущение достоинства и даже героического величия страны, которая живет между небом и землей, где вода, идущая сверху в почти непрерывных дождях и шумящая в море, пронизывающая все изломы земли, представляет собой характерные особенности жизни Голландии.

Очень интересный зимний пейзаж с двумя путниками Рёйсдала находится в музее Франкфурта-на-Майне. На нем можно увидеть удивительные оттенки цвета, луна прячется за густыми тучами, на деревьях её розоватые отсветы, лежит снег. Фигуры путников даны художником против света и смотрятся силуэтами. В центре изображения находится синий, предночный, совершенно удивительный оттенок зимнего неба. Возникает ощущение тишины, но не сонной, но в то же время тревожной, поэтому в пейзаже есть нечто романтическое.

В творчестве Рёйсдала присутствует ощущение какого-то противоборства, контраста, художник находит его и в пейзажных темах. Особенность темперамента художника заключается в том, что он очень любит изображать водопады и мощные каменные глыбы, а водопад - это энергия, борьба и сила. Отметим пейзаж "**Вид на Эгмонд-ан-Зее**", художник создал и уменьшенные варианты этого мотива, так как ему нравилась и колокольня, которая своим шпилем пронзает небо, и пологие планы, характерные для голландского пейзажа. Похожий мотив есть в картине, которая находится в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Город Эгмонд-ан-Зее явно был интересен художнику в качестве объекта изучения. Пейзаж, на котором изображено **болото**, находится в Дрезденской галерее. Здесь тоже присутствует ощущение некой подспудной жизни, где-то скрытой, но наделенной

особой мрачноватой силой. Художник выстреливает в небо стволами деревьев и их шумящими кронами, а всегда темная стоячая вода с кувшинками, вплетена им в картину постоянно говорящей о себе активной жизни. Ствол поваленной березы создает некое драматическое нечто, которое присутствует и в сложных изгибах кривых стволов деревьев.

Особая часть голландского пейзажа - это марина, что означает пейзаж с изображением воды. В голландском искусстве одна из центральных фигур в этом особом виде творчества - это **Виллем ван де Велде** и его семья, поскольку дети мастера тоже изображают морские пейзажи. Картина художника называется **"Выстрел"**, она демонстрирует боевой голландский фрегат, который производит выстрел при входе в порт, присутствуют и другие корабли. В таких работах, несомненно, требуется большое мастерство в изображении воды, неба и самих кораблей. В этом пейзаже тоже присутствует некий пафос Голландии как владычицы морей. Виллем ван де Велде любил изображать бури. Обычно это изображения с характерными эффектами света и тени, грандиозных волн, треплющих корабль. На одной из подобных работ мастера изображен момент героического противостояния людей морской стихии.

Отметим совершенно удивительный по своей красоте пейзаж Виллема ван де Велде, который называется **"Пляж"** или **"Вид моря"**. На картине изображено место отдыха голландцев, зритель видит время отлива, на линии пляжа среди песка остались маленькие озерки воды, резвятся и балуются ребяташки, прогуливаются горожане. Пейзаж удивителен своей красотой и свежестью. Солнце в Голландии не бывает очень ярким и жарким, но в небе от него появляется оттенок розоватого отсвета. Легкие облака и свежий ветер наполняют композицию, в которой мастер изобразил и низкий горизонт, и мерцающие лужицы, которые оставил отлив. По соотношению золотистого тона песка, прозрачного и легкого голубого неба, бело-розового в облаках - это необыкновенная красота, подобный пейзаж мог быть написан только в конце XIX века. Это запал, который будет характерен и для экспрессионистов, создается впечатление, что в этом пейзаже XVII века уже присутствует вся будущая живопись, неслучайно голландцы имели экспрессионистов в своем составе.

Мастер изображения бури **Лудель Бальхользен** практически был открыт Евсеем Иосифовичем Ротенбергом. У этого мастера есть особенность - это удивительная вода, которая представляет собой некую зеленовато-голубую, зеленовато-серую материю, которая удивительно материально передана, энергична и живописно плавкая. На материи воды неожиданно появляются оранжевые голландские паруса и просвет голубого неба. В работах художника **главным мотивом является буря** - это его специфика, его место на художественном рынке. В картинах Луделя Бальхользена присутствует артистизм с драматическим уклоном. Мастер не очень известен, но мы его постарались сделать известным в издании, посвященном голландскому искусству XVII века.

Другой голландский художник тоже изображает воду и корабли - это **Ян ван де Каппеле**, который **пишет море в штиль**. Обычно его пейзажи относят уже к 60 - 70-м годам XVII века. В работе Каппеле можно увидеть отражения кораблей, паруса и неба в воде, которая уподоблено зеркалу. Слияние моря и неба в золотом свечении, словно в золоте плавящиеся облака, вода и корабли - это тема и жанр, в котором работает Ян ван де Каппеле. Отметим "**Утренний морской пейзаж**" Яна ван де Каппеле, на котором можно увидеть прозрачный, холодный и светоносный утренний воздух, и замершее море с чуть-чуть дражайшими отражениями кораблей, свежесть и штиль. Иногда пейзажи дополняются мастером моментами восхода или захода солнца, происходит изменение источника света, но все это не отделяется от быта людей в некую совершенно идеальную и выдуманную ситуацию. Художником изображены и корабли, и моряки, которые созерцают этот удивительный восход или закат. Темные силуэты кораблей против света, переданы контражур. Изображение против света не было изобретением XIX века.

Ещё один мастер и ещё одна тема - это ночной пейзаж художника **Арта ван дер Неера**, картина называется "**Пейзаж с лунной дорожкой**". Художнику было интересно передать лунную дорожку, всегда присутствующую в его пейзажах, и саму луну, святающуюся пятном среди туч, а также тени, которые чернеют в противовес яркому лунному свету. Все перечисленное является жанровой особенностью мастера.

Ещё один пейзаж Арта ван дер Неера с лунной дорожкой демонстрирует маленькую лунную дорожку и луну, которая почти не дает отсветов вокруг, одиноко сияя на небе. Мастер изобразил темные очертания деревьев и домов, двух рыбаков, занимающихся при луне рыбной ловлей.

Ещё один вариант работы Арта ван дер Неера - это "**Речной пейзаж с пожаром**". Эта тема, конечно, очень привлекательна для художника, потому что эффект света вместо луны дает пожар, именно он рождает темные тени и силуэты на воде. Мастер изображает лодки с людьми, которые либо созерцают это происшествие, либо спасаются от него. Необходимо отметить, что тема пожара появляется, например, в венецианском пейзаже только в XVIII веке, а голландцы проигрывают эти ситуации значительно раньше, можно сказать, что некоторые темы именно пейзажной живописи **настолько тонко и многообразно были разобраны и воплощены голландцами**, что Голландия вплоть до Ван Гога ничего нового в сфере пейзажа Европе не дает.

Лекция 10. Творчество "Малых голландцев" и Дельфтская школа в голландском искусстве

Жанровая живопись "Малых голландцев"

Мы переходим к другому жанру голландской живописи - это **бытовой жанр**. Родоначальником бытового голландского жанра является **Адриан ван Остаде** (1610 - 1685), мастер - старший из представителей этого жанра среди малых голландцев. Художник происходит из школы Франца Хальса, его самое раннее датированное произведение относится ко второй половине 30-х годов X VII века. Как правило, Адриан ван Остаде изображал сценки, которые происходили в харчевнях или тавернах, очень часто они были связаны с драками, недоразумениями и чем-то подобным. Светоносные и воздушные работы мастера имеют небольшой формат, самая удивительная и интересная работа Остаде называется "**Художник в своей мастерской**". Картина находится в Дрездене и датируется 1663 годом. Это очень интересная тема, мы познакомимся с образом художника, как уже делали это на примере Рембрандта. Адриан ван Остаде был его современником, но совсем иначе воспринимал образ художника. Зритель видит на картине бедную мансарду под крышей, где разбросаны очень характерные вещи, важные для творчества мастера, например, макет фигуры человека без кожи, показывающий только его мышцы, череп лошади, оленьи рога, всевозможные мелочи, которые необходимы художнику в его творчестве. Отметим светлую и мягкую атмосферу и рассеянный, а не яркий и солнечный свет, который идет из окна, он вносит в атмосферу изображенной комнаты ощущение сосредоточенной тишины и работы, а художника сидит перед мольбертом и трудится. Образ художника - это образ именно труженика, поглощенного своей работой, спина героя немного присогнута, он корпит над картиной. В картине присутствует оттенок легкого юмора, но атмосфера упорного труда мастера тоже воссоздана.

Второй по хронологии очень известный мастер бытового жанра – это **Ян Хавикзон Стен** (1626 - 1679). Художник получил известность очень рано, уже в 50-х годах XVII века его картины для своего собрания картин в Вене покупал эрцгерцог Леопольд, их посылали в Швецию и другие страны, они часто фигурировали на аукционах. С картин Стена было сделано очень много копий, но при жизни он был мастером, работы которого оценивались недорого. С XVIII века его оценка сильно возрастает, художника хвалили академики, в частности, основатель и первый президент Королевской Академии художеств **Джошуа Рейнольдс**. Для Англии это была эпоха, когда царил такой мастер, как **Уильям Хогарт** и очень ценились сцены из жизни, причем часто с оттенками критики, обличения и насмешки. XIX век считал Яна Стена крупнейшим мастером после Рембрандта, его сравнивали и с Тицианом, и с Рафаэлем, и с Веласкесом, но к концу века произошло некоторое разочарование, поскольку открылось, что искусству Стена присуща иллюстративность, в итоге мастера стали ценить ниже. Это же произошло и со многими другими художниками, которых

относят к малым голландцам. Стен был очень неровен, у него действительно есть интересные и высочайшие по живописному мастерству вещи, но присутствует и некоторое своеобразное тиражирование самого себя. Художник **Хоул Браккен** был мастером довольно средним, но хорошим биографом голландских мастеров, он описывает Стена как веселого собутыльника, вместе с тем, за Стеном числится более 1000 картин, если бы мастер был веселым собутыльником, то вряд ли бы успел написать так много произведений, так что это утверждение едва ли соответствует истине. Жизнь Стен прожил в долгах, художник зарабатывал на существование как пивовар, содержал трактир, у него действительно был веселый и жизнерадостный характер. Художник был связан с театром, с камерами Ричарда Риттера. Стен бы женат на дочери Яна Гойена Маргрит.

Ранний период творчества мастера, его расцвет - это 1656 - 1671 годы, поздний период - это 1671 - 1679 годы. Главный жанровый тип у Яна Стена - это, как правило, **веселое общество, жизнерадостное застолье с оттенками гротеска**. В конце концов у художника возник своеобразный штамп в изображении веселых застолий. Картина **"Веселый скрипач"** - это автопортрет Стена, зритель видит его очень жизнерадостным и веселым, аккомпанирующем себе на лютне. Картина незамысловатая, но по колориту решена довольно тонко, отметим большое по разнообразию количество золотисто-коричневых, красноватых, просто желтых оттенков с вкраплениями белого и темно-коричневого. Все изображенное художником довольно живописно и даже элегантно.

Достаточно увидеть такого рода зрелище, как одно из главных произведений Стена, которое называется **"Веселое общество"**, чтобы вспомнить про этого художника. Картина находится в музее Маурицхейс в Гааге, она является своеобразным шедевром мастера. Судя по персонажу, который сидит в углу в бумажной короне - это праздник Бобового короля. Этот сюжет мы потом увидим и у фламандских художников, которые чаще всего изображают пасхальное застолье, когда в пирог запекается либо монета, либо боб, либо что-нибудь еще. Кому попадается кусок пирога с запеченным в нем сюрпризом, тот и объявляется королем праздника - Бобовым королем, которому на голову надевается бумажная корона и начинается всяческое веселье. С левой стороны зритель видит хозяйку - это, вероятно, супруга Стена, Маргрит Гойен, справа изображен сам Стен - это его автопортрет, мастер занимается тем, что шуточно вкладывает в рот сына трубку. Дело в том, что как жизненный обычай курение появляется именно в XVII веке, табак привозят из Южной Америки, где индейцы широко практиковали это удовольствие. Сначала курение табака встретило резкое неодобрение церкви, потому что зрелище человека, который курит и выпускает изо рта наружу дым, заключало в себе нечто дьявольское. Акт, который демонстрирует Ян Стен, является вызовом добропорядочным гражданам, потому что курение, несомненно, в это время было признаком асоциальности. Кроме этого на картине присутствуют некоторые подтемы (помимо мотива самого курения), например, на переднем плане сидит старушка, которая водит пальцем по нотам, читает их и,

вероятно, поет. Подобные темы встречаются под названием "как старые поют, так молодые подсвистывают". Эту поговорку и проиллюстрировал Стен: старушка что-то напевает, а молодежь ведет себя не очень хорошо, потому что старший наставляет их недолжным образом. В центре действия видна фигура виночерпия, который широким жестом наливает вино из кувшина в бокал хозяйки. Передний план представляет собой для художника некий просцениум для всей сложной мизансцены: стоит кувшин с пивом, под ногами у хозяйки маленькая печка, которая будет часто встречаться в голландских жанровых картинах, потому что в такого рода бюргерских жилищах топились камины, но те, кто когда-нибудь общался с каминами - знают, что за ночь все помещение остывает, становится довольно прохладно. Утром, пока не встала хозяйка или пока служанка не натопила камин, людям довольно зябко. Но и потом, в течении дня дома не были особенно теплыми, у жильцов стыли ноги и руки, поэтому хозяйки имели обычай ставить под ноги маленькую печку. Собачка, вероятно, помогает старушке петь и издает какие-то звуки. Отметим общее веселье и свет идущий из окна, который любят мастера и голландского бытового жанра, и портретов. Свет проходит сквозь стеклянную бутылку и преломляется в ней, ложится на разные живописные поверхности: живописный материал юбки хозяйки, её бархатную кофту, отороченную белым мехом теплую кофту, в которых в то время ходили дома голландки, на стол, где находятся всякого рода яства, на белую стену, которая становится своего рода экраном для соединения прозрачных теней и рассеянного, легкого света. В верхнем правом углу картины сидит попугай, который тоже участвует в звуковом решении этой композиции. В целом - это обстановка беззаботного веселья, шаткий ритм разнообразных абрисов и жестов, которые тоже создают особое настроение свободы и радости. Великолепны и натюрмортные детали произведения Стена. Колорит картины пестроват, но постепенно в творчество Стена понемногу приходит более строгая и интересная гармония.

Картину, которая принадлежит к коллекции королевы Англии, можно использовать для иллюстрирования чего-либо только с разрешения Её Величества. Она называется "**Утренний туалет**" и демонстрирует женщину, которая надевает чулок. Для непосвященных отметим, что в такое интересное обрамление в виде некой арки, где на парапете лежат музыкальные инструменты (лютня и флейта) и альбом с нотами, художником помещено изображение музыки, которая была атрибутом любви. За аркой можно увидеть ложе и женщину, которая одевается. Вокруг ложа разбросаны туфли и другие детали её наряда. Красивый темно-голубой полог над ложем, великолепно сочетается с теплым и золотистым тоном обрамления. Вид через арку - это прием, который очень любили старые нидерландские мастера, Стен сознательно апеллирует к этому наследию. Пол помещения вымощен плиткой, характерной для голландских домов, но действительности мастер изобразил сцену в публичном доме. Качество живописи здесь совершенно высочайшее по части всякого рода живописных тонкостей изображения предметов, самого замысла и прочего. Художником все сделано очень элегантно, картина является заказной работой, которая была хорошо оплачена. Отметим очень тонкие сочетания розовой кофты девушки и её золотистой юбки, рядом

с ложем находится восточный ковер с золотым шитьем и красным бархатом. Обстановка не лишена некоторой роскоши, но её смысл был совершенно ясен современникам художника.

Картин на мифологические сюжеты у Стена мало, постепенно в его творчестве развивается склонность к изысканности и аристократизму. Вероятно, у мастера изменился заказчик, от более демократического содержания своих работ Стен переходит к более патрицианскому, соответственно менялась и сама живопись. Композиция, которая изображает сцену ещё довольно простонародную и даже немного грубоватую - это **"Возвращение с крестин"**. Стен изобразил отца, который держит на руках младенца, вокруг стола собрались гости, которые отмечают крещение. На переднем плане разбросана скорлупа разбитых яиц - это намек на поговорку, в которой говорится о том, что невеста не соблюдала принцип целомудренности. Чьего ребенка принес мужчина - не очень ясно. Подобные всякого рода намеки и **народная бюргерская среда и остроумие** являются очень характерными для раннего периода творчества Стена.

Более изысканная и очень известная вещь Стена, его шедевр называется **"Больная и врач"**, картина находится в Амстердамском государственном музее. По живописи работа очень тонкая, врач в темной одежде, так было положено выглядеть врачу в то время, виден только белый край его кружевного воротника. Плащ героя удивительно изысканного оттенка, он вроде бы и темный, но и с неким золотистым отливом. На переднем плане Стеном изображена девушка в кресле, красная обивка которого очень красиво соотносится с серо-голубым оттенком её кофты и золотистой юбкой, из-под которой виден носочек голубой туфельки. Эти же голубые цвета затем повторяются на восточном ковре, который покрывает стол. Девушка жалуется врачу на то, что она больна, он щупает её пульс, но на её лице притаилась лукавая усмешка. В нижнем левом углу стоит знакомая нам небольшая печка. С чем связана эта лукавая усмешка девушки? Существует голландская поговорка, которая гласит: "Там лекарство не поможет, где замешана любовь". Так что болезнь тут весьма специфическая, не столько физическая, сколько душевная, девушка, вероятно, грустит и переживает, но врач готов ей каким-то образом помогать. Комическая серьезность двух фигур и красота самой живописи делают картину популярной. Впоследствии она многократно тиражировалась самим Стеном в различных репликах.

Рассмотрим более позднюю работу художника, когда число действующих лиц на картине становится больше, а самое главное - действия персонажей переносятся на открытый воздух и становятся более разнообразными, но одновременно и усложняются. Прежняя цельность эмоционального состояния при этом уходит, целое становится более дробным. Это картина, на которой зритель видит **игру в триктрак**, в то время дамы и кавалеры с удовольствием играли в эту новую для них игру. Пара одновременно с игрой общается и любезничает, что тоже следует воспринимать в

особом контексте, чаще всего такого рода сцены происходят в публичном доме, который посещают мужчины.

Одна из последних работ Стена называется "Гуляки", она датируется 1660 годом и находится в Эрмитаже. Здесь изображена его старая героиня, супруга Маргрет Гойен. В интерьере дома ощущаются следы упадка, разорения и небрежности. На картине изображен постаревший Стен, совсем не такой бодрый как прежде. Художник уже не человек в красивой шляпе, а несколько опустившийся персонаж. Комната больше похожа на кухню, на полу и столе валяются всякого рода предметы. Гуляки, утратив былую веселость, привели дом к запустению и разорению.

Натюрморт у "Малых голландцев"

Мы переходим к очень важному разделу живописи малых голландцев, который называется натюрморт. Это новый жанр, впрочем, **и пейзаж, и бытовой жанр, и натюрморт для истории искусств в XVII веке - это новые жанры**, потому что в эпоху Возрождения полностью доминировали мифологическая картина и аллегория. Появление исторической картины, например, "Сдача Бреды" Веласкеса было совершенно новым явлением. Жанровая живопись и натюрморт начались с Караваджо, это была его реформа, его открытие, именно ему принадлежал первый натюрморт. Пейзажная живопись зародилась в Венеции, её примеры известны и у Джорджоне, дальше это направление в основном развивали представители северных школ. Натюрморт в венецианской живописи эпохи Возрождения представлял собой только натюрмортные мотивы, включенные в живопись на мифологические или евангельские сюжеты. **Натюрморт как особый жанр** – это достояние живописи XVII века. Об испанском натюрморте мы говорили достаточно подробно, у натюрморта голландского есть своя специфика, которая заключается в том, что он обычно не включает в себя человеческих фигур, но рассказывает о присутствии человека, который здесь только что был, но ушел. Голландские натюрморты можно разделить на два больших раздела:

- **"Завтраки"** - это обычно изображение уголка стола, который в голландских домах накрывался красивой бархатной скатертью, когда было необходимо перекусить или позавтракать, то край стола покрывали белой салфеткой голландского полотна.
- **"Десерты"**

Натюрморт Виллема Класа Хеды называется **"Натюрморт с ежевичным пирогом"** и находится в Дрездене. Зритель видит край стола, накрытый салфеткой, на нем стоят разные предметы и ежевичный пирог на серебряной тарелке, рядом на другой тарелке лежит отрезанный кусок пирога. Наблюдателю ясно, что им здесь только что кто-то завтракал. Рядом лежит лимон, у которого свисает очищенная корочка, стоит высокий бокал с вином, стакан с пивом, очень красивая и богатая высокая серебряная ваза. Её назвали итальянским словом "тацца" (итал. tazza) – это плоская и широкая

чаша на ножке. Этот италинизм подчеркивал аристократизм этого атрибута, присутствующего в обиходе голландских бюргеров. Естественно, художник должен был показать все богатство материала, из которого она была сделана, показать прозрачность стекла, зеленоватое вино, и специфику всех предметов, которые присутствуют на картине. Обратим внимание, что тарелки словно выходят за край стола, нависая над ним - это тот самый иллюзорный эффект, который известен со времен Караваджо. Предметы со стола вторгаются в пространство зрителей, тем самым побуждают в нем ощущение сопричастности тому, что изображено на картине. Из пространства зрителя хочется протянуть руку и подвинуть тарелку, это то же самое, что мы знаем по картинам Караваджо. У Хеды великолепное ощущение разницы материала полотна, серебра посуды и прозрачного стекла - все это и живописно, и нарядно.

Есть ещё одна особенность этого натюрморта - это свет, который по караваджистки приходит сверху и играет на различных поверхностях. У него нет определенного источника, это не свет свечи, лучины или чего-либо ещё, это свет искусства, мы это знаем по Караваджо. Он немного нездешний, тем самым он тоже немного приподнимает изображенные художником предметы над обыденным, в них появляется что-то торжественное, праздничное и абсолютное. Отметим **умение мастеров натюрморта приподнять обыденное над повседневной средой**, показать красоту, праздничность, нарядность, щедрость, богатство и даже торжественность мира, земли и патрицианской жизни. Зритель видит бокал, который кто-то уронил, от него отломился кусочек стекла. Все это, ко всему прочему, сообразно притче, потому что недочищенный лимон со свисающей коркой - это очень частый мотив, как и съеденные устрицы и их раковины, как и очищенные орехи или разбитый бокал. Эти объекты являются указанием на то, что даже в празднике жизни необходимо помнить, что все проходит, что все преходяще, что в известной степени даже самые красивые, щедрые и приятные стороны жизни - это суета, что в итоге ждет конец. Это **скрытый символизм**, который мы практически не чувствуем, но ему посвящены специальные исследования экспертов в области истории искусства. Он существовал в более откровенные ранние эпохи - Средневековья и Возрождения, в XVII веке он живет уже под поверхностью вещей и внятен только посвященным.

Виллем Кальф - это мастер, который любит натюрморты-десерты, но в небольших и уютных форматах. Его натюрморты находятся на границе натюрморта-завтрака и натюрморта-десерта. Кальф любит изображать высокие бокалы, роскошную еду, омаров и оливки, позже в его работах появляются диковинные фрукты (лимоны, виноград и пр.). Расположение предметов на натюрморте приобретает все более живописный и усложненный характер: большое количество серебряной посуды, свернутая салфетка. Отметим голландское полотно, из которого сделана салфетка, оно рождает шелковистый отблеск на складках ткани. На столе лежит недочищенный лимон, кусок ветчины розоватого цвета, хрустящая булочка золотистого оттенка, холодного цвета серебряная посуда - все это живописная изысканность, которая

должна была соответствовать патрицианским вкусам голландских бюргеров, переживавших эпоху расцвета, довольства собой и своей жизнью.

Ещё один широкий натюрморт-завтрак принадлежит **Вильяму Класу**. Большой сосуд, изображенный на картине, обладает пометками, сделанными на его стенках, которые указывали количество выпитого человеком, они должны были провоцировать пьющего на умеренность, потому что он каждый раз понимал и видел, сколько ему ещё можно выпить или уже пора прекратить это делать.

Виллем Кальф любит изделия из дельфтского фарфора, в том числе те, которые отличаются белым фоном и синим рисунком (что потом позаимствовала гжель). На **"Натюрморте с наutilusом"** можно увидеть очень стройную композицию, продиктованную солирующей ролью высокого кувшина - экзотические фрукты, виноград, лимон, персики и роскошный восточный ковер. На столе находится совершенно замечательный сосуд, сделанный из раковины морского моллюска наutilusа, которая так и называется - "наutilus". Сосуд снабжен позолоченной или золотой ножкой и держащими его скрепами, раковина превращена в кубок, обладающий естественной перламутровой красотой и драгоценностью.

Переходя к натюрмортам-десертам, представляющим собой крупные композиции, важно отметить **Яна Давидса де Хема**, который очень любил изображать всевозможные плоды земли, на его натюрморте изображены персики, виноград разных сортов, вишни и прочие фрукты, которые превращены мастером в роскошное зрелище. Совершенно **особый раздел натюрморта представляло изображение цветов**. Ян Давидс де Хем изобразил на своей картине плоды и цветы вместе, а по краям - изображения бабочек. отождествление бабочек с человеческой душой идет от Античности, в XVII веке думали, что бабочки живут один день, но в действительности это не так, существуют разные бабочки, например, бабочки, которые зимуют или совершают очень длительные перелеты из центральных областей Европы в Испанию, а потом снова возвращаются, подобно птицам. Исходя из представлений о бабочках XVII века, мы понимаем, что натюрморт Хема - это некое живописное рассуждение о том, что есть пора цветения, пора плодоношения, радости, молодости и свежести. В изображенных букетах всегда указываются цветы расцветшие и увядающие, можно различить опадающие лепестки цветов и вянущие плоды, которые, как и бабочки, напоминают человеку, что все проходит. Ещё один большой натюрморт-десерт Яна Давидса де Хема сочетает различные плоды, цветы и драгоценные сосуды.

Натюрморт был очень популярен, он даже имел свою эстетику, поэтику и собирательное наполнение. Те описания натюрмортов, которые сохранились от XVII века, приводят высказывания **Спинозы** о том, что **порядок вещей соответствует порядку идей**. Неслучайно мы так внимательно отнеслись к испанскому натюрморту. Совершенно очевидно, что порядок идей в Голландии отличается от того, что вкладывалось в испанский натюрморт: здесь больше свободы, связи с укладом дома и с гедонистическими сторонами жизни, с её удовольствиями, с радостью и красотой

окружающего мира. Отсюда такая живописная свобода больших композиций или наоборот - маленьких и уютных, где ощущается тепло домашнего очага и домашнего жизненного уклада. Большие и роскошные натюрморты-десерты с экзотическими фруктами, соответственно, имеют большее декоративное значение.

На натюрморте можно увидеть и маленькое птичье гнездышко, оно тоже связано с идеей, что рождается жизнь, открывается перспектива её будущего развития, цветения и созревания, но в итоге все заканчивается. Отметим цветочный натюрморт, где по той же самой причине с цветами сочетается **изображение часов**. Зритель видит цветущие и увядающие цветы, опадающие лепестки и часы, которые словно отмеряют время жизни не только цветов, но и человека. Важно отметить, что часы тоже имеют свою перспективу, в курсах, посвященных эпохе Возрождения, анализируется появление больших башенных часов, которые приходят на смену часам водяным и солнечным. Башенные часы уже сопровождаются звуком, боем, то есть оповещают город и его жителей о времени, следовательно, они торопят их, объявляя, что необходимо заканчивать свои дела или наоборот - идти работать, торопиться жить. К XVI веку появляются большие напольные часы, которые стоят в домах, а к XVII веку - карманные часы, то есть человек начинает носить время с собой в кармане, он достает круглую луковицу, нажимает на кнопку, открывается крышка и тоненьким голосом поют куранты, рассказывающие сколько сейчас времени, но самое главное - появляется **совсем другое чувство времени**. Люди понимают, что когда они родились и входят во временной поток, то уже имеют дело не с вечностью, а с приходящими мгновеньями, которые исчезают буквально у них на глазах, и об этом необходимо помнить. Эта идея времени, в том числе воплощается и в натюрморте, который несет с собой идею расцвета, плодоношения, увядания и конца.

Абрахам ван Бейерен был автором огромных натюрмортов, которые связаны уже с большими патрицианскими домами, где был некий простор, позволяющий повесить картину такого масштаба. Отметим перечисление мастером прекрасных и вкусных вещей, составляющих своеобразную выставку. На столе находятся открытые раковины устриц, дорогие плоды, дельфтские блюда, высокие бокалы и ваза на высокой стройной ножке. Натюрморт носит скорее декоративный характер.

Совершенно особенный натюрморт относится к серии так называемых **"Ученых"**. Центром "ученых" натюрмортов был город Лейден, где находился университет. Автора этого натюрморта мы не знаем, он называется **"Книги"** и находится в Государственном музее в Амстердаме. На картине изображены не просто книги - это музыкальные трактаты, рядом с которыми лежит лютня. Музыкальным трактатам много лет, человек, который был погружен в их изучение, переворачивал их старые, уже разрушающиеся страницы и читал. С этими трактатами и их изучением б, вероятно, были связаны его ночные бдения, потому что на переднем плане художником изображены начатый хлебец, кувшин с пивом и бокал. Они поддержали часы труда и внимания, которые человек уделял чтению и постижению мудрости, сосредоточенной в

этих старых книгах. Лейденский ученый натюрморт пользовался большой популярностью.

Ещё один представитель этого жанра также принадлежит неизвестному голландскому мастеру. В композиции ученого натюрморта собраны старые книги, атрибуты некоторых искусств и скульптура. Иногда после демонстрации всех этих плодов культуры и ученых штудий, в изображении появлялось указание на то, что и это тоже суета, что над всем господствует смерть. Подобные натюрморты можно увидеть у испанцев, у голландцев тоже такого рода картины, которые носят название "**Ванитас**", что означает "суета сует".

Дельфтская школа в голландском искусстве

Дельфтская школа - это особое явление в живописи Голландии, которое вряд ли можно назвать школой в обычном понимании этого слова. Это название связано с периодом проживания в городе Дельфте нескольких художников, которые в процессе своего творчества оказались в глазах исследователей близкими по ряду определенных признаков и образовали некое специфическое явление, получившее название школы. К этим мастерам относятся: **Карл Фабрициус, Питер де Хох, Эмануэль де Витте** и самая главная фигура школы - **Ян Вермеер Дельфтский**. Дельфтская школа сформировалась в 50 - 60-е годы XVII века, её название несколько условное, поскольку перечисленные художники прошли разные школы. Они приехали работать в Дельфт, но Дельфтскую школу все же следует рассматривать не как особое направление, а как определенный этап в развитии голландской живописи - **финальный этап**, относящийся к 70 - 80-м годам XVII века.

Главным центром деятельности династии Оранских, бывших руководителями голландской революции, был именно Дельфт, в 1572 – 1584 годах здесь живет Вильгельм Молчаливый, руководитель восстания 1566 года, в этом городе он и похоронен. В 1587 году в Дельфт удаляется Морис Оранский, который был штатгальтером, то есть правителем Голландии. Известно, что Голландия была Республикой, но в период ведения войн и в каких-то критических ситуациях приглашался штатгальтер - глава Республики, которая переходила на это время от фазы коллективного управления в фазу единоначалия. Морис Оранский тоже закончил свою жизнь в Дельфте, здесь же он в 1608 - 1609 годах ведет переговоры о перемирии с испанцами. Своего двора у штатгальтера не было, Дельфт при этом оказался филиалом придворной культуры, которая сложилась уже в последней трети XVII века. О Дельфте говорили, что он - город знати, а Утрехт - город прелатов. Расцвет Дельфта относится к первой половине XVII века, он не был затронут войной, поэтому развился в богатый купеческий и патрицианский центр, где проводились операции Ост-Индской кампании, развивались ковроткачество и производство фаянса. К концу XVII века Дельфт впал в состояние пассивной зажиточности, но наряду с Гарлемом и Амстердамом к этому времени превратился и в ведущий художественный центр. Этому способствовали факторы, которые сыграли существенную роль в формировании Дельфтской школы:

Первый фактор - это пребывание в Дельфте с 1646 по 1649 год **Пауля Поттера**. Мы не затронули в перечислении жанров голландского искусства **анималистический жанр**, хотя он был достаточно развит, главным его представителем стал Пауль Поттер. С пребывания мастера в городе начинается формирование Дельфтской школы. Картина Поттера "**Молодой бык**" написана в Дельфте, сейчас она находится в Гааге в Маурицхёйс и датируется 1647 годом. Её особенность заключается в том, что художник противопоставляет очень мощно и сильно написанный крупный объем молодого быка и светоносный свет.

- **Свет** - это первый и главный признак Дельфтской школы. Это дневной, золотистый, иногда чуть холодный, серебристого оттенка свет, сопровождаемый прозрачными тенями.
- Вторая отличительная особенность Дельфтской школы - это **формирование дельфтского варианта архитектурной картины, который является особым жанром**.

Первым мастером архитектурной картины был **Питер Янс Санредам** (1597 - 1665). Архитектурные картины мастера в основном представляют собой портреты церкви Святого Бавона в Гарлеме. Храмы редко изображаются художником снаружи, чаще всего в его работах можно увидеть их интерьеры, которые наполнены теплым и прозрачным светом. Фигур внутри этих интерьеров мало, но все-таки для создания масштаба они присутствуют. Интерес для художника представляет особое архитектурно-организованное почти пустое пространство, потому что оно является ареной действия света. Свет прикасается и ласкает архитектурные детали, соединяется с ощущением наполняющего все пространство воздухом и создает очарование **картин-размышлений**. В конце 80-х годов прошлого века в Голландии проходила выставка Питера Санредама, со всех сторон мира люди специально приезжали для того, чтобы посидеть в залах и отдохнуть от напряжения и суеты современной жизни. Картины мастера имеют низкий горизонт, обладают близостью к зрителю и захватывают своей спокойностью и умиротворенностью, в них присутствует некая целомудренная чистота архитектурного образа, являющаяся их отличительной особенностью. В картинах Санредама **архитектура предстает как живая среда**, как единое, насыщенное светом и воздухом пространство. Которое в целом не очень богато разнообразием, возможно, пространство даже несколько однообразно и пассивно, но этим своим спокойным и светлым дыханием оно действительно помогало людям остаться наедине с собой, помогало заменить царящие в них беспокойство и напряжение светлым, немного пассивным и неопределенным раздумьем. Очень интересным явлением является тот момент, что у Санредама **человек всегда присутствует, но он и отсутствует**, поскольку не играет существенной роли, а дается мастером как мера, настраивает зрителя на то, чтобы он спокойно погрузился в созерцание арок, переливающегося в различные помещения света и его оттенков.

Чуть позднее возник новый **стиль архитектурной картины**. Среди художников на первое место выдвинулся **Эмануэль де Витте**, для работ которого характерны богатство и тонкость световых контрастов, а также множество эмоциональных оттенков. Чаще всего мастер дает интерьер не оголенных, белых и пустоватых протестантских церквей, а католических. Он берет их с угла, тем самым пространство активизируется, оказывается, что с переднего плана оно очень сложно и динамично устремляется куда-то в глубину и ввысь. Как правило, Витте изображает стаффажные фигуры людей. Фигуры прихожан в церкви даются мастером исключительно спиной к зрителю, чтобы они не отвлекали его, а наоборот - вовлекали в пространство и вели за собой. В центре картины изображена фигура проповедника на кафедре, которого слушают посетители храма. Главное в работе Витте - это то, как свет играет и переливается, соприкасается с тенью и наполняет пространства, которые одно за другим, уходят в глубину, вовлекая туда и зрителя, погружая его в своеобразную и увлекательную игру. Мастер достаточно достоверен по характеру изображения интерьеров, но складывается впечатление, что пространство им монументализировано, сделано более сложным, что оно сконцентрировано и подчинено главному и наиболее выразительному мотиву. В данном случае этим мотивом является центральная колонна и арки, которые на нее опираются. Эмануэль де Витте, как правило, изображает не все пространство, а его словно случайно вырезанную часть, глаз зрителя внезапно захватывает это выстроенное целое. Мастером почти всегда используется косая перспектива и столкновение зрителя с первоплановыми изображениями, а затем резкий скачок перспективы в глубину. И многообразие, и динамическая сила пространства, его тяга и напор в стороны, в глубину и вверх - все это увлекает зрителя, интонация драматизируется. Здесь нет спокойного, пассивного и немного пустоватого пространства Санредама, напротив - в изображениях Витта все исполнено ощущением стихийности, которое присутствует в архитектуре. Это некая неожиданность различных поворотов, которые можно встретить его работах, зов к чему-то неизведанному, сложному и даже тревожному, видимость полного внутреннего покоя и в то же время появляющегося напряжения. Почти все интерьеры художника именно таковы.

Эмануэль де Витте писал не только архитектурные картины, ещё одна тема его работ - это **рынки**. Это направление являлось соединением натюрморта и пейзажа, на первом плане зритель видит рыбный натюрморт с трепещущими тушами свежей рыбы, покупателей, а дальше все это переливается в панораму порта, открытой морской дали и ветра, который идет с моря. Это новый и очень интересный жанр. Изображение **нового рыбного рынка в Амстердаме** датируется 1654 - 1656 годом, есть и более поздняя датировка - 1677 год. Отметим, как в замкнутую форму, которую представлял собой натюрморт, входят пейзажное начало, дыхание, воздух, простор, выход за узкий и прозаический круг жизни, пронизанность запахом моря — это совершенно специфический образ, связанный с искусством Эмануэля де Витте.

Совершенно удивительное произведение мастера называется "**Женщина за клавесином**", в нем он замечательно разрабатывает тему света и тени. Картина находится в Роттердаме в музее Бойманса-ван Бёнингена, она датируется 1665 - 1670 годом. Зритель видит, как свет проникает из окна справа, но почти не видит прикрытое шторами окно. Луч света падает на фигуру женщины, сидящей за клавесином, а также рисует удивительный узор. Оконная рама отпечатывается им на полу и возникает ассоциация между звуками клавесина, рождаемыми белыми и темными клавишами, и светлыми и темными прямоугольниками на полу, как будто свет перебирает темные и светлые клавиши музыкального инструмента. Ритмика музыки уводит зрителя вслед за темными и светлыми конфигурациями в глубину композиции, где есть ещё одно пространство, в котором видна хлопочущая служанка. Мастер воплотил совершенно удивительный замысел со стремительной перспективой и образом солнца, перебирающим черно-белые клавиши пола, как струны, звучащие в унисон музыке, издаваемой клавесином.

Мы переходим к творчеству третьего крупного мастера Голландии XVII века, которого зовут **Ян Вермеер Дельфтский** (1632 - 1675). Отец художника занимался производством шелка, при этом одновременно продавал картины и держал гостиницу. В 1653 году Ян Вермеер женился на Катерине Больнес, девушке из состоятельной католической семьи, вероятно, Вермееру также пришлось стать католиком. В том же году Вермеер стал членом Гильдии Святого Луки в Дельфте. Художник является автором около 40 картин. Такое небольшое количество работ связано с тем, что мастер писал каждую картину очень долго, а также с тем, что живопись не была для него средством для существования, так как у его жены было приличное состояние. Причем настолько приличное, что супруги владели загородным домом в провинции Утрехт. Вермеер имел большой авторитет в городе и в рядах Гильдии художников, мастер стал её деканом в 1663 - 1670 году. К концу жизни Вермеер обеднел, в семье было 11 детей, поднимать и содержать такую большую семью было довольно трудно.

Для нас важно, что искусство Вермеера формировалось под влиянием мастера, который представлял собой очень важный этап в становлении Дельфтской школы, был учеником Рембрандта и входил в его мастерскую. Настоящее имя этого мастера - **Карел Питерс**, но он получил прозвище **Фабрициус**, потому что художник плотничал, а на латыни "faber" означает "плотник". Питерс был сыном школьного учителя, у Рембрандта он пробыл не очень долго (с 1641 по 1643 год), подавал большие надежды и был одним из самых близких к учителю учеников. В эти годы у Фабрициуса случилось большое несчастье - один за другим умерли его молодая жена и дети, после чего художник не мог работать. В 1650 году, спустя почти 7 лет, после второй женитьбы Питерс переехал на родину жены в Дельфт, после чего художник стал представлять интерес как один из важных представителей Дельфтской школы. Фабрициусу принадлежит картина "**Воскрешение Лазаря**", которая находится в Варшавском государственном музее, и "**Казнь Иоанна Крестителя**" из Музея изобразительных искусств им. Пушкина. По всей вероятности, вторая работа была

создана художником в мастерской Рембрандта, потому в ней присутствуют именно рембрандтовские живописные повороты: темный и коричневатый фон, золотистые отсветы на фигуре обнаженного палача и на одеянии Соломеи. Палач уже отсек голову Иоанна Крестителя и держит её в руке, а Соломея должна явиться с ней на пир своего отчима, царя Ирода. Фигуры персонажей крупные, складывается ощущение, что Фабрициус и долгие годы должен был работать в большой форме, но такого рода крупных работ мастера мы больше не знаем. В действительности существует только одна подобная картина, которая несомненно принадлежит Питерсу, многие ранние работы художника являются спорными.

К раннему периоду творчества Фабрициуса, которое связано с Рембрандтом, относится **автопортрет** художника. Картина находится в музее Амстердама и датируется 1645 годом. В работе Питерса явно прослеживается традиция мастерской Рембрандта: дневной свет, энергия, смелость, светлый фон (фон просветленный, но не до конца рембрандтовский) и сам **тип человека, изображенного с явным акцентом на духовное содержание, а не на красоту или окружающую его предметность** (костюм или атрибуты). Светом выделено лицо и белая рубашка в качестве контраста к окружающей тени и к темным волосам персонажа. В этом образе явно есть ощущение внутреннего подъема сильного человека и акцент на эмоциональном содержании портрета.

Уже в Дельфте Фабрициус пишет картину, которая называется **"Продавец музыкальных инструментов"**, она находится в Лондонской национальной галерее и датируется 1652 годом. У картины совершенно поразительный замысел: главный герой оказывается слева в углу картины, на переднем плане лежат музыкальные инструменты, стоит прислоненная к стене лютня, продавец погружен в молчаливое раздумье. Большая часть картины представляет собой вид Дельфта, зритель видит горбатый мостик, ниспадающую с него мостовую, поворот дороги, в глубине композиции художником изображена старая церковь, где был похоронен Вильгельм Молчаливый. Интересно, что почти нет прохожих, продавец сидит один в ожидании покупателей, над всем городом господствует тишина, небо ясное, светлые облака и холодноватый дельфтский солнечный свет. Чувствуется совершенно особая интонация, тоже связанная с работами дельфтских мастеров, например, Санредама - это **созерцательная интонация**. Мечтательный продавец, пустынная перспектива, правда, в картине отмечается несколько беспокойное пространство, динамично устремленное в даль. В целом - это созерцательная тишина и место человека, который притулился сбоку в большой перспективе картины, человека молчаливого и погруженного в себя - это новая установка, новая тенденция, новый взгляд.

Очень небольшого размера картина Питерса демонстрирует дверцу шкафчика, на которой сидит **щегол**. Работа мастера датируется 1654 годом и находится в Гааге, в музее Маурицхейс, её размер 35,5 на 22,8 см. Это совершенно замечательный шедевр живописи, в котором очень свободная и открытая кисть, красочность, лучезарный и

рассеянный свет. Это настоящий "пленэр", хотя картина создана до его открытия, совершенного импрессионистами в конце XIX века. Очень интересен сам персонаж, щегол считался христологической птицей, потому что по преданию выклевывал тернии из чела Спасителя на кресте, другая его ипостась - быть символом тщеславия и самодовольствия. Иллюстрация не вполне адекватна реальной картине, потому что у щегла в природе имеется красная шапочка, которая у мастера совсем не вышла, но темно-синие и золотистые тона облика птицы на картине присутствуют. Щегол здесь пленник, к его лапке прикреплен цепочка, он может гулять только по двум жердочкам. Птица, нахохлившись, сидит наверху шкафчика - это образ плененного живого существа, которое является развлечением для зрителей, образ, который несет в себе некую грустную ноту.

Ещё более сложным является по замыслу поздняя работа Фабрициуса "**Спящий часовой**", она находится в музее города Шверин. Работа мастера замечательно разобрана в книге Б.Р. Виппера, на ней изображены городские ворота, причем того края города, где мало кто ездит и мало кто ходит - это окраина. Картина датируется 1654 годом, 12 сентября этого же года Фабрициус погибает во время взрыва порохового погреба. При этом художник спас мальчика, который находился поблизости. Картина довольно значительных размеров (68 на 58 см.) - это **бытовой жанр, но крупного размера**. Отметим свободную кисть мастера, красочность и светоносность, характерную для Дельфтской школы. Изображенные ворота настолько старые, что даже облупилась колонна, к которой когда-то приклеивали городские объявления. Теперь их нет, вероятно, здесь давно никто не ездит и не ходит, справа находится стена старого дома, не очень яркая и не выразительная зелень. Под стеной спит часовой, по-видимому, всеми забытый, он оставлен здесь служить, неизвестно что охранять. Персонаж погружен в сонную дремоту, на картине изображено раннее утро, потому что от сидящей рядом с ним маленькой собаки падает длинная тень, значит солнце не очень высоко. Собачка сидит и нетерпеливо не может дождаться, пока её хозяин проснется. У часового ярко начищенный шлем, но довольно неимпозантная одежда - это его военная форма, которая полагалась по должности. Маленький человек спит, по существу всеми забытый, дремотный, ненужный, но в чем-то, конечно, трогательный. На кусочке рельефа можно увидеть изображение Святого Антония со свиньей. Во всем присутствует ощущение заброшенности и оставленности, которое является прообразом той **темы маленького человека**, к которой европейское искусство придет значительно позже, в начале XIX века. Голландия, очень сильно опередившая в своем развитии все остальные страны, не только в творчестве Рембрандта, но и в творчестве Фабрициуса тоже **провидит новые темы и новые ценности в искусстве**.

Замечательный **автопортрет Фабрициуса** написан в год его смерти, он находится в Лондонской национальной галерее. За спиной художника находится темная туча, в которой виднеется прорыв голубого неба. Оно замечательно соотносится с коричневой одеждой персонажа, с сияющим серым нагрудником. Фабрициус здесь, как и Рембрандт в своем раннем автопортрете из Касселя, несколько героизирует

самого себя, чувствуя в себе молодые силы и уверенность. На голове у художника изображена небольшая черная шапочка. Свежесть живописи, соединение плотного коричневого оттенка с легким и светоносным фоном одновременно напоминают **Веласкеса и Эдуарда Мане**. Соединение холодного фона и теплого тона лица, тронутых розовым губ, очень живой карнации (окраски тела) героя говорит о том, что Фабрициус должен был со временем развиться в очень крупного мастера, к сожалению, ранняя гибель художника этому помешала.

Вермеер, несомненно, в какой-то мере опирается на достижения Фабрициуса, но не в буквальном или ученическом смысле, а стадияльно. Фабрициус остановился где-то в 1654 году, а Вермеер только начинает с 1653 - 1655 года свою художественную биографию. Ранняя работа мастера этого периода называется **"Христос у Марфы и Марии"**. Зритель видит сидящую на переднем плане Марию, которая слушает Спасителя, а Марфа суетится с едой, накрывает на стол. Господь говорит с ней и упрекает в том, что Марфа не слушает его, он ставит ей в пример Марию, целиком поглощенную словом Божьим и старающуюся вникнуть в смысл его речей. Картина вальяется довольно смелой по композиции, которая развивается по вертикали вверх. Мария на переднем плане - самый главный субъект, с другой стороны – Вермеером очень выразительно даются цветовые пятна, связанные с материальным началом в картине (с одеждой, со складками юбок, с натюрмортом). Совершенно замечательны сочетания глубоких и низко звучащих тонов, ярких всплесков белой скатерти и белой одежды Марфы. Вермеер начинает свое творчество с темы, связывающей бытовое и высокое.

Рассмотрим сложную попытку художника соприкоснуться с мифологическим сюжетом - это **"Купание Дианы"**. Картина находится в Эдинбурге в Национальной галерее Шотландии. Зритель видит Диану и ее спутниц, в отличие от обнаженной натуры и антиклизированных фигур женщины на картине отличаются более обыденным видом и характерными пропорциями, поскольку Вермеер все-таки опирается на Рембрандта. Это можно отметить и в тоне, и в пропорциях тел (достаточно вспомнить, композицию Рембрандта "Вирсавия"). Вермеер тоже изображает служанку, моющую ноги Диане, рядом сидит собака. Отметим очень интересный и явно натурный мотив - задрапированную плащом женщину с обнаженной спиной. Изображенное мастером свидетельствует о том, что художник, стоящий на позициях натурального видения и исходящий в своих эстетических критериях из правды жизни, вдруг при соприкосновении с мифологическим сюжетом оказывается прозаичным. Ему не хватает полета и живого ощущения приподнятости, праздничной красоты, продиктованной такими оборотами формы, которые связаны с античной традицией.

Раннее произведение Вермеера **"У сводни"** значительно ближе к связи мастера с голландской школой. Картина датируется 1656 годом и находится в Дрездене. В ней ярко проявляется наследие голландских караваджистов, в том числе утрехтских караваджистов. Тема продажной любви и крупная форма, которая находится близко к

зрителю, действительно открытая жанровая природа, бытовая природа целиком в руках художника, он чувствует себя здесь на своем месте и, вероятно, даже изображает себя на картине с бокалом вина в руке. Сводня в лимонной кофте и в белом головном уборе с голландским кружевом соединяет солдата в красной куртке и серой шляпе с девушкой из публичного дома. Солдат довольно грубо ощупывает девушку, которая раскрыла ладонь в ожидании, что туда будет положена монета. Отменим небольшой натюрморт на части стола с отодвинутым восточным ковром, который выполняет роль скатерти. Эти мотивы нам в какой-то мере знакомы, но поразительны большие размеры картины и её яркие, интенсивные тона, совершенно замечательные сочетания лимонно-желтого тона с красным и белым, яркость и свежесть живописи, даже своеобразная колористическая мощь. Интересно, что в результате изображения такого смелого сюжета какой-либо вульгарности в картине нет, победил некий артистизм, жизненная энергия и внушение большой формы. По этой линии Вермеер не пошел.

Около 1658 года складывается типичная для Вермеера форма картины - небольшого, кабинетного размера, не очень маленькая, но все же камерная. В работах мастера (через Фабрициуса) ощущается **внимание к человеку и особая человечность в интонации, виртуозность и красота формы**. Картина "Девушка с письмом" находится в Дрездене и датируется примерно 1658 годом, её размер 83 на 64.5 см., но работа даже кажется меньше, потому что работает формула Вермеера. На картине изображен интерьер, точнее его часть, которая обычно ограничена определенными предметами: занавесом, креслом, которое косо поставлено, столом. Зритель видит натюрморт, ковер, стол, на котором стоит дельфтское блюдо, и одну солирующую фигуру. Это признак раннего Вермеера, для которого типично однофигурное изображение. Интерьер заполнен светом – это дельфтская формула. Отметим открытое окно и волны прозрачного, теплого и легкого света своеобразном экране, которым является белая стена голландского дома. Свет проигрывает свою партию, переливается на складках светло-зеленого занавеса и на фигуре белокурой девушки. На ней платье, в котором сочетаются любимый Вермеером лимонно-желтый тон, черные тона кружева и юбки. Девушка письмо, по существу перед нами тот вид жанра-монолога, который сложился у Караваджо, когда мастером изображается одинокая фигура с самым простым движением: мальчик чистит персик или грушу, мальчик с корзиной фруктов и т.д. **Жанр-монолог с одной фигурой** к концу XVII века неожиданно приобретает необычайную актуальность именно в творчестве Вермеера. У мастера присутствуют замечательная острота колористических решений, интенсивность и одновременно тонкость, гармоничность и особая интонация сосредоточенного раздумья, внутренней тишины, светлого созерцания, в которые погружены его персонажи. Начавшись в творчестве Вермеера, данная тема далее варьировалась и обогащалась.

Лекция 11. Мастера Дельфтской школы

Ян Вермеер Дельфтский

Мы продолжаем знакомство с творчеством мастеров Дельфтской школы. Понятие "Дельфтская школа" создано искусствоведами, оно объединяет мастеров разных школ, для которых общим является то, что в определенный момент, а именно в 50-е годы XVII века, они оказались в городе Дельфте, в его обстановке и особой атмосфере. Дельфт был связан с династией Оранских и с Вильгельмом Оранским, руководителем нидерландского восстания, а также с именем Морица Оранского - штатгальтера Голландской республики.

Дельфтская школа в качестве своих предпосылок имела три фактора:

- **Первый фактор** - пребывание в Дельфте с 1646 по 1649 год **Пауля Поттера**. Картину мастера "Молодой бык" мы уже проанализировали.
- **Второй фактор** - формирование дельфтского варианта архитектурной картины, представителями которой были **Питер Санредан** и **Эмануэль де Витте**.
- **Третий фактор** - появление в Дельфте **Карела Фабрициуса**, ученика Рембрандта и необычайно одаренного мастера, который, к сожалению, прожил недолгую жизнь и погиб в 1654 году при взрыве порохового погреба.

На прошлой лекции мы начали анализ творчества самого крупного мастера Дельфтской школы - Яна Вермеера Дельфтского и познакомились с ранними работами, когда художник ещё искал себя. Мастер попробовал себя в мифологической тематике (картина "**Диана и нимфы**"), затем в тематике, характерной для утрехтских караваджистов, которые жили в Риме на рубеже XVI - XVII века и были поклонниками реформы Караваджо. Именно в караваджистском духе выполнена крупная и яркая картина Вермеера Дельфтского "**У сводни**", которая датируется 1656 годом и находится в Дрездене. До этого момента мастер попробовал себя в евангельской тематике, что иллюстрирует картина "**Христос у Марфы и Марии**". В каждой из этих попыток приложений своих сил художник, вероятно, не почувствовал настоящей адекватности своему дарованию и своим внутренним художественным стремлениям.

Мы остановились на анализе картины "**Девушка с письмом**", которая датируется около 1658 года и находится в Дрездене. Во время первой выставки Дрезденской галереи в Москве в 1955 году работа Вермеера оказалась в числе тех картин, которые произвели наибольшее впечатление на москвичей, её воспроизведение в цвете пользовалось очень большой популярностью. Этот тип картин стал впоследствии основным для Вермеера, можно сказать, что мастер нашел себя именно в этом типе образа. Можно определить характер этого изображения как **жанр-монолог**, то есть однофигурный жанр. Термин "**жанр-монолог**" принадлежит Б.Р. Випперу, который дал его в связи с ранними произведениями Караваджо, изображающими

юношей с небольшими натюрмортами, фруктами или цветами, например, "Юноша с корзиной фруктов", "Юноша, чистящий персик", "Юноша, укушенный ящерицей" и т.д. Данные типы жанра-монолога были для Караваджо **первым опытом перевода прямой и непосредственной студии природы в картину**, что было непростым делом. Подобная задача требовала от художника определенной смелости, потому что прямой этюд природы раньше носил служебный характер, плюс его было необходимо превратить в законченное произведение, что потребовало особых способов подачи природы зрителю. У Караваджо существовало для этого два важных момента, первый - это **открытие неидеальной природы**. Для эпохи Возрождения метод художественного мышления состоял в синтезе идеального и реального, причем в таком синтезе, который не предполагал даже в воображении человека, в его ощущении восприятия реальности разделение на идеальное и реальное в едином образе. Караваджо ступил на этот путь, который в дальнейшем открывает перспективу всего изобразительного искусства Европы вплоть до авангарда, то есть очень близкое и прямое, непосредственное изображение природы и переживание её как некоего факта человеческого опыта и восприятия. Средством, которым мастер словно оголял природу, показывая её освобождение от идеальных клише, а с другой стороны - создавал новый эстетический эффект близости, эффект непосредственности контакта - это то, что называется **эффектом присутствия**, который в своей основе носит театральный характер, но переведен художником в живопись. Далее эффект присутствия стал зерном не только театра, но и кинематографа - это свет и тень. На этом пути Караваджо сделал целый ряд других, очень важных открытий, в том числе и в жанровом смысле, именно им были созданы первые натюрморты, первые картины, которые называются бытовым жанром. Единственное, чем не интересовался Караваджо, с точки зрения того жанрового богатства, которое затем создали голландские мастера - это пейзажи.

Жанр-монолог предполагает отдельную фигуру, чаще всего в поколенном формате, иногда в погрудном, изображенную художником в окружении определенной пространственной среды. Это была находка Караваджо, Вермеер в картине "У сводни" попробовал опыт караваджистов, то есть жанровый, бытовой, с неким действием, с несколькими фигурами, с грубоватой яркостью и даже с оттенком социальной критики, которая там, конечно, присутствует. Далее мастер все-таки пошел по другому пути, избрав направление жанра-монолога. Вермеер оперировал натурной студией и натурой как уже чем-то известным, с другой стороны, он уделил большее и более пристальное внимание окружающей среде. Для Караваджо фон, как правило, служил неким экраном, на котором взаимодействовали свет и тень. Голландцы были очень преданны уюту, который они создавали, новому жизненному укладу горожан-бюргеров с их привязанностью к домашним объектам, к своему собственному голландскому свету, атмосфере рассеянного, чуть холодноватого, не яркого, не солнечного, не итальянского света. Эта атмосфера стала очень важной составляющей и в том образе, который создает Вермеер. Однако для дельфтских мастеров характерно как раз внимание к несколько иному свету, собственно, это их и объединяло. Это более интенсивный свет,

более насыщенный особой эмоциональной энергией. Это то, что мы называем ранним вариантом пленэра - яркого, солнечного света. Возможно, у Вермеера эта солнечность (по сравнению с работами **Фабрициуса** или **Санредама**) проявляется менее ярко, но все же прозрачность его света, прозрачность теней и изображение теней как наполненных светом изнутри - все это у мастера сохраняется на картине "**Девушка с письмом**". Зритель видит изображение одной фигуры, причем Вермеер выбирает именно те основные цветовые акценты, которые очень любит, они нам уже знакомы, особенно ярко-лимонный тон в сочетании с черным, которые создают эффектный контраст. Здесь присутствует и белый цвет, все это вместе дает острую колористическую гамму. Девушка белокура, она погружена в чтение, глаза её опущены, героиня вся отдается этому процессу - процессу погружения в текст письма. Девушка безучастна по отношению к той атмосфере, которая её окружает, а атмосфера вторит её самосозерцательному, сосредоточенному состоянию. Свет, идущий из открытого окна - мягкий, на притолоке окна он более интенсивный, дальше рассеивается в окружающем пространстве, поэтому в верхней части картины сгущается прозрачная тень. Позади девушки наоборот - возникает более яркое световое отражение, позволяющее очертить её фигуру определенным контуром. В этот диалог света и прозрачной тени попадает открытая оконная рама с мерцающими стеклами.

Очень важным элементом здесь является занавес, он в бытовом плане, вероятно, отделяет какую-то часть комнаты от части длинного интерьера голландского дома, но в данном случае он является деталью картины, которая взаимодействует со зрителем, а не с героем. Это театральный эффект, мы помним подобное и на примере мастеров Высокого Возрождения, например, в "**Сикстинской Мадонне**" **Рафаэля**. Появление занавеса подчеркивает в картине момент явления, которое тоже является театральным переживанием. У Вермеера занавес сам выступает в качестве объекта, его шелковистая ткань, модуляция света и тени на его поверхности - это очень важная для художника тема, которая вносит свою долю светоносности в пространство. Присутствие занавеса имеет и следующий эффект: он отодвинут и зрителю является действие на картине - зрелище девушки, погруженной в чтение. В интерьере присутствует натюрморт, что выдает в Вермеере голландца, живущего в художественной атмосфере своей страны. Стол покрыт тяжелым восточным ковром, собранным в бугристые, пластически сильные и яркие складки. На столе косо поставлено бело-голубое дельфтское блюдо, на котором лежат фрукты и плоды, свет ласкает их поверхность - это идея Караваджо, которая присутствует в картине "**Корзина с фруктами**" из галереи Амброзиана. Все изображенное мастером создает ощущение родственной близости предметов друг к другу и погружает их в общую, одухотворенную, тихую, созерцательную атмосферу голландского дома, согретую теплом и присутствием человека. Стул со складками ковра косо поставлен по отношению к зрителю - это **любимый прием Вермеера**, в котором стул играет роль репессуарной фигуры, вводящей наблюдателя в изображение. Художник сразу использует резкий пластический акцент, потом пластическое напряжение снимается, и зритель особенно остро ощущает легкость и подвижность

мерцающей атмосферы, которая окружает девушку. Это говорит о том, что, будучи на первый взгляд художником жанрового склада, а **XVII век представляет собой некое единство жанрово-мифологической концепции** (мифологической и жанровой вместе), последний крупный мастер Голландии XVII века применяет и такие артистически открытые, явные и формальные приемы по отношению к бытовым картинам. Это особенность Вермеера, художник **решает бытовой образ средствами большого искусства**, это происходит не явно, а существует подспудно в близком человеку и неярком по своей эмоциональной содержательности созерцательном образе. "**Девушка с письмом**" датируется 1658 годом и имеет весьма камерный размер, то есть кабинетный формат (83 на 65 см.) картины для домашнего голландского интерьера. Отметим великолепную деталь - фигуру читающей девушки и её сосредоточенное лицо. Поразительно ощущение свежести в восприятии природы и созерцательной тишины, которая её окружает и требует и от зрителя особого душевного настроя и концентрации внимания на этой атмосфере, простоте, красоте, свежести и ясности этого мотива.

Шедевр Вермеера и одна из наиболее его известных картин в истории искусств называется "**Служанка с кувшином молока**". Картина находится в Государственном музее Амстердама и имеет такой же размер, как и предыдущая работа мастера. Это тот формат, который в итоге был выбран художником, он работал в нем на протяжении конца 50-х - начала 60-х годов XVII века. Художник выбрал замечательный мотив для "**Служанки с кувшином**", на картине существует некая удивительная гармония между мотивом и обстоятельствами, которыми художник обставляет действие и атмосферой, окружающей фигуру девушки. На переднем плане зритель видит стол, который покрыт зеленой шелковистой скатертью, на нем находится великолепный натюрморт, который является одним из главных действующих лиц. Мастером изображена плетеная корзина, мы помним, что соломенное плетение необычайно привлекало художников XVII века с точки зрения натуральности самого мотива, его материала и предметности. "**Корзина с фруктами**" **Караваджо** тоже плетеная, соломенное плетение присутствует и в натюрмортах **Сурбарана**, например, в большом "**Натюрморте с апельсинами и лимонами**" из галереи Контини Бонакossi в центре композиции тоже находится плетеная корзина, не стоит забывать и о мотиве плетеной итальянской бутылки. Чем могла привлекать художников такого рода натура? Во-первых, само мелкое соломенное плетение требует необычайной виртуозности от мастера, потому что его дробная фактура создает особое тончайшее взаимодействие со светом и тенью, то есть свет и тень присутствуют не в каких-то больших, широких и разливающихся массах, а буквально сводятся до уровня мельчайших квантов света и тени. Поскольку **искусство XVII века принято выделять как искусство света и тени**, то этот мотив требует особой виртуозности по отношению к этому главному началу живописи этого времени. На картине Вермеера большая часть плетеной корзины находится в **прозрачной тени, которая со времен Леонардо да Винчи является основой живописи**, если художник

нашел эту зону светоносной тени, то от нее отсчитывается все остальное - и самые главные световые акценты, и цветовое решение.

На столе лежит хлеб, причем его бугристая поверхность и особенно тон, выбранный для него художником, вызывают у зрителя ассоциации армата свежее испеченного хлеба. Позади хлеба находится любимый мотив Вермеера - обливной синий кувшин, но главным мотивом является молоко, которое из глиняного кувшина переливается в другую глиняную посуду. Струйка молока написана художником с таким мастерством, что зритель ощущает, во-первых, почти неслышимый звук, а во-вторых, густую и вязкую фактуру молока, излучающую в окружающую атмосферу свой особенный запах. Главная героиня изображения – это служанка, в изображении одежды девушки опять присутствуют любимые сочетания Вермеера: лимонно-желтая кофта и ярко-синяя, даже сапфирово-синяя, густого тона верхняя юбка, из-под которой видна красная нижняя. Интенсивно-синий сапфировый тон перекликается с ослабленным голубоватым тоном верхней скатерти или салфетки, отодвинутой на край стола. Лимонный тон кофты перекликается с блеском медного предмета, блестящего на стене, рядом с которым висит соломенная корзина. Отметим совершенно удивительный свет, исходящий из застекленного окна и заполняющий все пространство, данное художником. Стена позади служанки служит своеобразным отражающим свет экраном, создающим вокруг нее особую светоносную атмосферу. Можно сказать, что героиня купается в этой атмосфере. Чепчик девушки сделан из белого голландского полотна, несмотря на то, что оно очень плотное, в этом кусочке живописи его сложно с чем-либо сравнить, поскольку этот просвечивающий, золотистый и теплый край чепчика является совершенно светоносным. Среди предметов зритель видит на картине часть кирпичного пола, который вычищен и вымыт, и уже хорошо знакомую маленькую печку для ног. Ракурс, который выбрал Вермеер, с одной стороны, прямой и направлен на предметы на столе, а с другой - окно расположено довольно высоко и световой поток идет сверху, от чего возникает косая, падающая от лица служанки тень. Совершенно ясно, что направленность светового потока идет над её головой, заполняя пространство позади девушки.

Эта композиция обладает совершенно невероятной живописной художественной ценностью, но пережила реставрацию. Дело в том, что колорит Вермеера под воздействием определенных химических процессов со временем начал изменяться, в частности, любимый синий цвет, который мастер часто практиковал, стал зеленеть. Голландским реставраторам пришлось в эту историю вмешаться, итогом стала замечательная реставрация, потому что в этой области за итальянцами идут именно голландцы. Но стену позади служанки несколько перемыли, в ней появились голые места, а поразительную светоносность смыли вместе с верхним слоем лака. Так называемая расчистка шедевров прошлых времен несет с собой большие риски, которые связаны с желанием освежить живопись и снять действительно потемневший или пожелтевший старый лак. Это требование является законным, поскольку зрители тоже хотят обновлений, никому не нравится потемневшие и плохо различимые

изображения, но расчистки, которыми очень увлекалась Лондонская национальная галерея, сейчас признаны крайне рискованными и редко практикуются, потому что современная научная мысль, связанная с реставрацией, пришла к выводу, что лак, покрывавший когда-то картину, участвовал в её колористическом решении. Снятие лака - это уже нарушение общей колористической гармонии, потому что вместе с ним удалялись самые последние, верхние тончайшие слои, которые накладывал художник. Время предъявляет свои требования, в том числе и к классическим произведениям, тем не менее для "Служанки с кувшином" реставраторами сделано довольно много. В углу пространства есть действительно удивительная светоносная тень, стена просвечивается таким образом, что эта сторона комнаты не сразу замечается. По сравнению с этим, очень тонко расчищенным куском стены, становится очевидным, что за спиной служанки есть какие-то живописные утраты. Картина "Служанка с кувшином молока" - совершенно поразительное произведение, в нем есть очень живо переживаемая радость жизни, в том числе чувственная, непосредственная, полная запахов и вкусовых переживаний. В самой героине зритель чувствует особое достоинство и значимость того дела, которым она занята, её образ по-своему крупный и очень пластичный. Вспоминается впечатление, которое жило в мыслях **Веласкеса** о Голландии - его молодые голландцы в картине "Сдача Бреды". У Вермеера во второй половине XVII века тоже **живет образ молодой страны, полной жизненных сил, несущей с собой радость жизни.**

Совершенно удивительное произведение Вермеера называется "Улочка", картина относится к шедеврам Государственного музея в Амстердаме и датируется около 1660 года. Это пейзаж, мастер написал всего два пейзажа, что для художника, который нашел себя в жанре-монологе, где обязательно есть человеческая фигура и состояние общей духовной атмосферы, связанной с присутствием человека, интересно само по себе. Пейзаж Вермеера очень своеобразный - это не жизнь природы, не голландские дюны, не рыбаки, не вода, а вид улицы из окон задней части дома художника в Амстердаме. По существу, в художественное поле или, если воспользоваться кинематографическим термином, в выбранный мастером кадр, вошел кусочек улицы, включая находящийся напротив фасад богадельни и небольшую часть соседнего с ней здания. Отметим точку зрения сверху, а поскольку Вермеер смотрел из окна своего дома, которое находилось достаточно высоко, то виден только кусок мостовой и здания, которые находятся напротив. Мостовая написана художником так, что зритель действительно ощущает её негладкую поверхность, то есть характерную для голландских городов вымостку улиц булыжником. Мостовой голландских улиц того времени, когда жил Вермеер и какого-то времени позднее, сейчас уже нет, с того времени очень изменился и состав горожан. Раньше голландские хозяйки начинали свое утро с того, что щетками тщательно мыли мостовую с моющими средствами. Поэтому неудивительно, что на мостовой играют дети, полоска приподнятого тротуара для прохожих служит им игровым пространством, они играют под скамейкой, то есть создали уютное место для игры. Дети потихоньку, не привлекая постороннего

внимания, без крика и шума занимаются своими детскими делами. Этот маленький эпизод живой жизни не нарушает общего состояния покоя и немного отчужденной в себе тишины.

Здание богадельни – это довольно специфический мотив, в ней живут старики, которые доживают свой век, поэтому здесь не может быть никакого активного действия. На картине все пронизано созерцанием и глубокой молчаливостью, в том числе большие и неосвещенные окна богадельни, нижняя часть которых прикрыта ставнями, а в верхнюю часть окон проливается уже знакомый нам рассеянный голландский свет, вполне возможно, что там даже ещё почивают. В верхних окнах нет ни блеска стекол, ни ответного движения навстречу окружающему миру, нет открытости, а напротив - все закрыто, все замкнуто. Только в приоткрытой двери зритель видит женщину в белом чепце и в белой кофте, занятую рукоделием. Это вермееровский **мотив сосредоточенности на простом, мотив сосредоточенной тишины**. Ни голосов, ни шума, ничего подобного здесь не услышать невозможно. В проеме другой двери, в глубине видна служанка, которая что-то делает в узком пространстве, соединяющем дом с маленьким двориком. Под аркой находится дверь, которая ведет в соседнюю постройку, отметим большую пустоту, большую зону некоего молчания, которое существует на этой мостовой, по которой, конечно, ходят люди и ездят повозки, но художником выбран момент именно тишины, господствующей и в доме, и в прилегающем к нему пространстве. Важно то, что рядом с жизнью, которая движется к своему финалу, здесь живет новая маленькая и активная жизнь. На картине все-таки доминирует **размышление художника о времени**, о том, как в детские годы в своих детских играх человек ещё не предполагает, что он когда-то может оказаться в подобном положении наедине с собой, в мыслях о прожитой жизни и в предощущениях близкого конца. Небо на пейзаже вермееровское и голландское, с просветами голубого и пышными облаками, оно бесстрастное и равнодушное к тому, что происходит в этом мире людей. Совершенно замечательно мастером выбран тон старого кирпича, он действительно именно такой, не светлого оттенка, который бывает розоватым, когда постройки новые и свежие, а темного, пережившего много бурь и перемен времен. Это неслучайно, поскольку все изображенное художником вплетается в общее размышление о жизни, о преходящести всего окружающего, о движении жизни от каких-либо надежд и радостных ожиданий к неизбежному финалу.

Одна из самых прекрасных картин в истории искусства - это пейзаж Вермеера, который называется "**Вид Дельфта**", который относится к периоду второй половины 50-х и к самому началу 60-х годов. Если ранее мы говорили об особенностях Дельфтской школы, связанных с открытием пленэра до возникновения самого пленэра, то есть до пленэра импрессионистического, то эта картина может служить наиболее убедительным образцом художественного произведения именно такого рода. Надо отметить, что вся прелесть и красота этого пейзажа очень трудно воспроизводима на репродукциях и всякого рода повторениях. Картина находится в музее Маурицхейс в Гааге. Отметим совершенно потрясающее сочетание желтого песка уголка берега и

воды реки Схи. Тон воды замечательно найден мастером, её масса плотная и движущаяся, она динамичная, текучая и одновременно массивная, потому что в ней есть оттенок стального тона. Сине-стальное контрастирует с золотисто-желтоватым и рождает предощущение розового оттенка - это **абсолютно импрессионистское решение**, которое пропадает в репродукциях. На картине на розово-золотистом берегу замечательно остро выглядят черные одежды женщин в белых чепцах, силуэты лодок с красной краской. Вермеер в особом состоянии изображает панораму города с рекой, на которой он стоит - это вид Дельфта после грозы. Гроза уходит, голландцы очень любили изображать переходное состояние от затененной атмосферы, от грозового сгущения темных тонов на небе к прорыву света. Вермеер тоже следует этому обычаю восприятия природы у голландцев, туча уходит, она словно движется в сторону зрителя и мимо него, уже родились и светятся прорывы чистого и голубого неба. Отметим центральное белое облако, белое от того, что в него уже ударило солнце, и самый замечательный живописный эффект - движение света и тени по городской застройке. Крыши мокрые, поэтому яркие, а цвет старой черепицы омытый, вдали появились проблески света, потому что там туча уже уходит, а лучи солнца освещают здание за затененной зоной, которая прилегает к первому плану картины. Очень важны темные отражения домов в воде реки, от которых островки солнечных отражений в глубине панорамы кажутся вдохновляющими. Это рождающаяся заново надежда, свет, которому предстоит все заполнить, а пока что это место занимает тень, в которой видны отблески на воде и её движение, которое изображено мастером слоями набегающих друг на друга небольших волн. Вермеер создает удивительное сочетание основных акцентов песка, воды, кирпичной застройки и ярких, мокрых черепичных крыш. Пейзаж особым образом воспринимается в музее, потому что у него есть рама из черного лакированного дерева, она широкая (примерно 10 см.) и вогнутая внутрь. От этого создается перспектива особого восприятия, когда от внешней, оформляющей пейзаж рамы под воздействием её углубления и темной окантовки зритель тоже устремляется в глубину композиции, где неожиданно происходит светоносный взрыв, полный воздуха и света, который воспринимается как откровение. Оптика этого пейзажа совершенно замечательная и пленительная, в пейзажном искусстве он является удивительным достижением, как и в живописи всей Дельфтской школы, и живописи Голландии вообще.

Искусство Вермеера развивается, в нем появляются новые важные моменты. В картинах конца 50-х годов сохраняется найденная мастером жанровая модель, но она варьируется и внутренне обогащается. Очень интересная работа художника называется **"Женщина, взвешивающая жемчуг"**, с этой картиной связаны некоторые интересные наблюдения. Изображенная мастером героиня пребывает у себя в комнате, слева сильно сгущается тень, окно затенено занавесом, свет проникает сквозь небольшие щели ткани, его поток устремляется сверху, ложась наискось на фигуру женщины. Белая стена, которая обычно служит у Вермеера экраном, здесь оказывается серо-голубоватой, тени сгущаются, особенно на переднем плане. Женщина одета в темно-

зеленую кофту, отороченную белым мехом, в разрезе видна верхняя красная юбка. Замечательно написан чепец героини из белого голландского полотна, покрывающий её голову, в руках женщина держит удивительный предмет - это маленькие весы с совсем небольшими чашечками, которые служили для взвешивания чего-то драгоценного. Дотошный немецкий искусствовед рассмотрел все изображенное Вермеером, внимательно изучил лакированную коробочку, у которой открыта крышка, и обратил внимание на то, что жемчуг лежит на столе, а в чашечках весов жемчуга нет. Именно поэтому "Женщина, взвешивающая жемчуг" не совсем адекватное название для этой картины, это полотно можно назвать "Взвешивание жемчуга", потому что именно этим героиня и занимается. Она увлечена и погружена в момент соприкосновения с чудом весов, которое заключается в идее равновесия, в поиске баланса. Важно понять, как их уравновесить, но они сами себя выравнивают, что позволяет взвешивать жемчужины разной величины. Позади героини находится картина с изображением Страшного суда, где происходит взвешивание душ. Это у Вермеера, конечно, не частый момент, когда **бытовое занятие соприкасается с какими-то очень большими понятиями, мыслями**, а тем более с сюжетами.

Уже в "Виде Дельфта" и даже в образе служанки, наливающей молоко мы почувствовали в Вермеере мыслителя, а не только артистично ориентированного художника, который в бытовом мотиве может увидеть красоту. Вермеер так остро и так смело действует, что буквально в смысле слова формирует из бытовых предметов некую художественную структуру, ставя стул в картине "Девушка, читающая письмо" боком к зрителю и нагружая его образ пластическими конфигурациями большого ковра. Постепенно мастер подходит к тому, что для него становится возможным и такого рода скрытые или не очень явно бросающиеся в глаза размышления. Крупнейший отечественный специалист по голландскому искусству Е.И. Ротенберг, работы которого настоятельно рекомендуются к прочтению, отмечает, что на картине Вермеера женщина погружена в совершенно особое состояние, у нее на лице мерцающая улыбка, которую она не контролирует, эта улыбка появилась словно сама собой. Наблюдая за весами и переживая таинство баланса, героиня словно ищет его внутри себя. У Ротенберга возникает предположение, что героиня беременна, её высокий живот также свидетельствует об этой особенности положения. Недавно появилась американская исследовательница, которая решительно опровергла эту концепцию, заявив, что голландки того времени носили очень толстые юбки, поскольку что очень холодно было не только на улице, но и в помещениях, которые плохо отапливались. Ранее мы отмечали, что для целей дополнительного обогрева предназначались специальные маленькие печки, которые ставились жителями страны под ноги. Возможно, что момента беременности героини нет, а вот прислушивание к себе, зачарованность таинством баланса весов и попытка в себе самой, в своих мыслях, своих предчувствиях, в своих мечтах найти внутреннюю гармонию – присутствуют. Они, конечно, вряд ли могут буквально ассоциироваться с балансом равновесия между грехом и праведностью, о котором напоминает изображение позади женщины, где

ангелы и демоны выискивают грешников и праведников. Вероятно, буквального соответствия нет, но речь идет о душевной гармонии вообще, о внутреннем покое и тишине, о том, что именно покой является достоинством и ценностью для человека. **Прийти в своем состоянии, в своих мыслях и переживаниях к некоему гармоническому балансу** - это необычайно обаятельный, наполненный смыслами и интересный момент в творчестве Вермеера.

"Голова девочки" – это один из шедевров Вермеера, который пользуется очень большой популярностью среди любителей искусства. На тему этого образа даже создан художественный фильм. Иногда эту картину называют "Голова девушки", работа мастера находится в Гааге в музее Маурицхёйс и относится к началу 1660 годов. В созданном Вермеером образе есть оттенок постановочности, когда мы анализировали картину "Девушка с письмом" из Дрездена, то отметили занавес и скомканный, что означает, что мастер **в своем остром чувстве природы не избегает собственно артистических художественных приемов**. Наоборот, благодаря этим приемам натуральность и переживание природы становятся острее, её необходимо отобразить не как нечто пассивное или чистый факт, а особым образом преподнести зрителю. Элемент определенного оформления природы и подачи её зрителю присутствует и на этой картине. Природа совершенно замечательная, а головной убор девушки, представляющий из себя тюрбан с двумя длинными концами, и её одежда нейтрализуют вопросы современной моды и национальной конкретности, мы не можем сказать, что девушка - голландка. Но у героини Вермеера есть другой признак того, что она именно голландка. Тюрбан - это, конечно, очень экзотический элемент, который для Голландии того времени носит характер театральности и преображения. Известно, что и у самого Караваджо, и в линии караваджизма явно присутствует момент преображения природы, её определенной интерпретации, в том числе путем переодевания. Явление трагедии мы рассматривали неоднократно, здесь она тоже есть, но она служит именно природе, тем более, что она совершенно удивительная. Тема этого образа - это молодость, свежесть, необыкновенная и покоряющая красота юности. То, что художник захотел сделать её нарядной - это его позиция. Изображенные Вермеером юность и свежесть героини совершенно поражают и покоряют зрителя, воспринимающего их как ценность. Портрет выполнен мастером на темном фоне - это традиция старых нидерландских мастеров, а также ассоциация с искусством мастеров предшествующего времени, то есть старых нидерландских. Это цельный цвет, который располагается в границах предмета, например, любимый Вермеером неяркий, лимонный цвет кофты девушки, который местами выглядит, как приглушенный цвет старого золота. Одевание девушки сделано из очень плотной материи, которая образует из её плеча и не полуфигуры, а даже меньше некое хорошее и убедительное основание для головы. Переход от убедительно вылепленного плеча к голове героини представляет свежий, белый, сияющий, небольшой по объему отворот её рубашки под кофтой. Венец всей композиции – это голова героини и складки ткани, завернутой тюрбаном вокруг её головы. В ткани пробивается лимонно-желтый цвет, который

художник сочетает с голубым, что является его любимым сочетанием. Здесь оно сделано легче и получилось освеженным, темный фон подчеркивает светоносность цветowych пятен, даже не света, который на них лежит, а светоносность, заключенную в самом цвете чисто цветовым содержанием. Мягкий и прозрачный свет лежит и на лице героини, зритель видит тени на её щеке, на подбородке и на шее, они прозрачны. Эту прозрачность феноменальным оптическим эффектом утверждает жемчужная сережка с падающим на нее световым бликом, покачивающаяся в паутине.

Ракурс, который выбрал художник, очень интересен. При положении в фас натура, вероятно, не воспринималась бы так остро, в используемом Вермеером ракурсе совершенно удивителен поворот девушки, а в особенности её взгляд. Героиня оглядывается на зрителя, а в повороте и взгляде образуется некое усилие, некая направленность, тем самым, внимание зрителя привлекается более активно. Голландское в девушке - это прозрачные и голубые глаза, внутренняя светоносность которых поразительна. Именно в этом повороте глаз, в этом взгляде, в голубом свете, которым они акцентированы, и заключается особый признак героини. Совершенно потрясающе Вермеером написаны приоткрытый рот губы и губы девушки. Фактура на картине везде довольно плотная, мазок кое-где различим, лицо девушки трактовано очень цельно, в нем есть гладкость и цельность юности, а вот губы сделаны как лепестки розы, в них видны свободные и легкие мазки, которые создают ощущение необыкновенной свежести дыхания и молодости. Это образ юности, которая находится на переходе от отрочества к женственности, все черты облика героини очень деликатные, исполнены внутренней грацией юности и особой нежностью. Здесь нет ничего, что было бы слишком или чрезмерно, именно в этом состоит особенность этого образа. Когда для исполнения роли главной героини в фильме "Девушка с жемчужной сережкой" выбрали исполнительницу, то искали актрису, которая ещё не была известна зрителям и не часто снималась в кино. Это был очень важный шаг режиссеров, который состоял в том, что была выбрана личность актрисы, в которой присутствовали непосредственность, свежесть, хрупкость юного образа и юная женственность.

Особый период творчества Вермеера

Далее мы рассмотрим тот период творчества Вермеера, который Б.Р. Виппер выделил как особенный, в это время художник начинает значительно более свободно и открыто мыслить в первую очередь как колорист. В композициях этого периода мастер, как правило, выбирает некий доминирующий цветовой тон, подчиняющий себе другие. Картина, которая называется **"Женщина, читающая письмо"**, у Б.Р. Виппера называется "Симфония в голубом". Действительно, тон кофты женщины очень виртуозно оттенен зеленоватыми и теплыми тонами географической карты, которая висит на стене, зеленой юбки и синими тонами обивки кресла. Этот тон является своеобразным голосом чувства героини, чувства созерцательного и деликатного, в общем оптимистического, очень мягкого, в котором словно потихоньку теплится внутренняя радость. Стена на картине сильно высветлена, по-видимому, реставраторы

немного перемыли её, голубой тон одежды героини влияет и на окраску света, который зритель видит на картине.

В этот период у Вермеера появляется **двухфигурный жанр**, далее количество фигур на работах мастера будет возрастать, достигая трех. Это свидетельствует о том, что в пределах жанра-монолога художник решается на некоторое развитие, на внесение более усложненного действия. Но созерцательная атмосфера от этого не оставляет его образы, она сохраняется, иногда в ней ощущается подспудное и скрытое драматическое начало. Картина Вермеера из галереи Фрика в Нью-Йорке называется **"Офицер и смеющаяся девушка"**. Офицер находится на переднем плане, он здесь действительно претендует на роль героя. Обратим внимание, у Вермеера вхождение в образ, включение в него зрителя опять носит ударный характер - это огромная фигура офицера, косо поставленный стул. Поза мужчины написана против света, он горделиво упирается в бок рукой, а его черная шляпа кажется огромной. Персонаж частично дается мастером против света, который выливается из открытого окна, на стене висит карта Европы и голландских провинций. Субъективно главной героиней картины является девушка, зритель видит её в сияющем свете, она в белом чепце, в её одежде оттенки лимонного и черного, в руках девушки бокал вина. Отметим её ладонь, которая очень робко и почти незаметно приоткрыта. По существу, это тот же мотив, который мы обсуждали в картине **"У сводни"**, то есть тема продажной любви Офицер предстает как завоеватель, колонизатор, господин этой ситуации, а девушка вынуждена подчиняться мужской воле. Несмотря на то, что девушка улыбается, и что нам кажется, что эта улыбка - улыбка молодости и красоты, потому что она одновременно и обольщает офицера, хочет ему понравиться, но в то же время тень мужчины накладывает на всю ситуацию совершенно особый оттенок. Отметим, что работа Вермеера чисто живописно очень выразительна и красива.

"Молодая дама у окна" – тоже одна из очень выразительных работ мастера, картина находится в музее Метрополитен. Здесь, как и везде у Вермеера, также ощущается реальная натура и простой мотив без какой-либо коллизии. Коллизия на картине чисто живописная - это коллизия света, льющегося из окна, мастер изображает стену-экран, на которой свет рождает полосы более активного свечения и прозрачную тень. Зритель снова видит нарядность сочетания сапфирово-синей юбки и бледно-желтой кофты дамы. Совершенно особая тема – это её чепец и белая пелерина, которые даны мастером в холодноватых тонах свежести утреннего света, который отражается на медном блюде и на медном сияющем сосуде, присутствует и восточный ковер.

Считается, что Вермеер был автором около 40 картин, он остается очень редким художником. Именно потому, что картин было немного, Вермеер писал их не для того, чтобы побыстрее, сиюминутно заработать себе на жизни и прокормить своё большое семейство. Вероятно, художник делал это тогда, когда был заказ, либо возникала какая-либо необходимость. У Вермеера был совершенно **особый подход - не разнообразие мотивов и сюжетных ходов, а драгоценность каждого произведения.** В этом даже

чувствуется исконный ремесленный подтекст, когда каждому своему произведению художник отдается так, словно оно у него последнее. В данном случае слово "ремесло" употребляется не с точки зрения какого-то уничтожения, а наоборот - повышения достоинства, потому что артистические качества и добросовестность исполнения у мастера совершенно исключительные. **Сама виртуозность живописи Вермеера является главным сюжетом его творчества.**

Ещё одна двухфигурная композиция Вермеера показывает действие, которое тоже происходит между мужчиной и девушкой. Картина называется "**Бокал вина**", на ней изображена девушка в красно-розовом платье очень красивого оттенка, рядом с ней стоит кавалер в зеленом плаще. Необходимо вспомнить **Веронезе**, потому что необыкновенное сочетание темно-зеленого, изумрудного и розового тона впервые появляется в его большой композиции "**Тайная вечеря**" из Венецианской академии. У Вермеера иной тембр звучания этих цветов, он не по веронезовски абсолютный, когда голос художника звучит на весь мир, а проникновенный и артистичный в своей необыкновенной тонкости. Настолько мягкий и теплый зеленый оттенок было необходимо придумать, найти, он чудесно соотносится с нежным розовато-красным, тоже теплым. И вдруг на этом фоне мастером даются черная шляпа мужчины и белоснежный чепец девушки в обрамлении её рубашки. Зритель видит натюрмортный мотив - это, во-первых, кувшин с вином, который вызывает совершенно особые чувства своим живописным началом. На картине изображен и восточный ковер с дробным рисунком, и стул, который опять косо поставлен и вводит глаз наблюдателя в композицию сразу и стремительно. Свет неожиданно ударяет в гладкие поверхности кувшина, его форма выделана светом и вылеплена художником так, как будто она сделана на виртуозном ремесленном станке, словно её долго оформляли руками, обрабатывая гладкую поверхность. Это особое отношение к форме, которое является спецификой именно Вермеера-художника, который завершает историю голландской живописи XVII века.

У Вермеера есть два мужских персонажа - это **изображения астронома** из Парижского собрания Ротшильда и изображение **географа**. В этих картинах свежесть света уступает изображению тени, служащей созданию атмосферы сосредоточенности, сгущенности вокруг персонажа, который олицетворяет собой **тему интеллектуального труда**, в котором зритель видит большое напряжение, контрасты сгущения и разрешения мысли. Персонажи мастером несколько театрализованы, они в длинных одеяниях, с длинными волосами и имеют вид скорее философов, ученых. Астроном крутит большой небесный глобус. Голландия в это время участвует в том **философском взрыве**, о котором мы говорили, как об особенностях XVII века, когда философия вступает в диалог с религией, а религия находится в состоянии кризиса, который характеризуется необходимостью выбора между двумя направлениями христианской веры (католичеством и протестантизмом). Обе религиозные линии спорят о своем приоритете и праве на истину, тут вступает третья светская сила, которая тоже отстаивает своё право на неё. Наука этого периода становится

экспериментальной и разрабатывает систему законов, философия должна каким-то образом найти свое место в этом диалоге религии и науки, должна примирить их и вообще осознать этот диалог. Диалог знания, которое стало конкретным и инструментальным, потому что XVII век вносит огромный вклад в создание научных приборов, достаточно вспомнить трубу, которая помогла **Галилео Галилею** увидеть фазы Венеры и затененную сторону луны. Соответственно, все философы XVII века так или иначе занимаются одновременно и наукой, то есть астрономией и космосом или математикой (Декарт). Голландия активно участвует в этих процессах, поскольку является страной создателей самых разнообразных инструментов, страной натуралистов, изучающих человека, в частности, именно в Голландии была открыта кровеносная система человека. Голландия - это страна **Спинозы**, который среди философов XVII века был наименее односторонним. Спиноза - наиболее универсальный мыслитель, смысл работ которого заключается именно в том, чтобы попытаться каким-то образом объединить сферу божественного, научного и экспериментального. В работе Вермеера заключается идея, что **мысль в культуре занимает определенное место**. Ранее мы говорили и о **пейзажисте-мыслителе (Коннинг и Якоб Рёйсдал)**, о **мыслителе-живописце**, к которым относятся, **Рембрандт, его ученик Фабрициус и Вермеер**. Обстановка XVII века, где контраст открытия природы как бытовой и в чем-то ограниченной, а также необходимость соприкосновения с абсолютным - ещё остаются, поскольку в это время ещё являются потребностью каждого человека. Это та ситуация, которая дает место для философии и создания крупных философских систем, поэтому такого рода образ Вермеера, несомненно, связан с культурой этого времени. Отметим, что эти мотивы беспокоят созерцательность, которая была достоянием Вермеера, вносят в простые действия и простые эпизоды новую активность, новые вопросы, проблему ситуации, проблему нового содержания. Это уже не чистое созерцание или чтение, в изображенном мастером должна проснуться некая внутренняя энергия.

Второй мужской персонаж Вермеера - это географ, у которого в руках зритель видит циркуль, им герой меряет по карте расстояния. Персонаж находится в состоянии размышления, у него тоже есть глобус, стоящий наверху шкафа. Композиция сходна с предыдущей работой художника, также движутся волны света и тени из окна, но в ней присутствует более активное внутреннее напряжение: тени сгущаются, свет становится более активным в своих бликах и соприкосновениях, а мужская фигура вносит во все на картине совсем другую интонацию.

Рассмотрим образ, о котором Е.И. Ротенберг говорит, как об **"образе сумме"**:

- **"Ночной дозор" у Рембрандта** - одновременно и жанр, и историческая картина, и городская сцена;
- **"Менины" у Веласкеса** - одновременно и автопортрет, и групповой портрет, и исторический портрет, и портреты шутов - это сумма всего творчества мастера;

- образ-сумма у Вермеера - это картина, которая имеет разные названия, когда-то её рассматривали как "Аллегорию живописи", но сейчас остановились на названии "Мастерская художника".

Картина "Мастерская художника" находится в историческом музее Вены и относится к 60-м годам XVII века. Зритель видит художника с кистью в руке, который обращен к нему спиной, он сидит на поставленном боком табурете, перед ним мольберт, мастер наносит изображение на картину. Часть произведения уже появилась - это лицо девушки и лавровый венок на её голове. Необыкновенной красоты занавес с ощутимо тяжелыми складками отодвинут, мы помним о его значении, в нем присутствует совершенно замечательное соотношение теплых оттенков коричневого, синего, голубого и белого. Отодвинутый занавес в помещении создает эффект сцены, освещенной очень ясным светом. На белой стене выбеленного голландского дома висит карта, на потолке серебряная люстра, стол тоже поставлен под углом, на нем находятся интересные атрибуты. У окна стоит девушка-модель, совершенно очевидно, что художник пишет прямо с модели, то есть с реальности. Девушка с опущенными глазами не наделена какими-то изначальными чертами необыкновенной красавицы, а представляет из себя белокурую голландку с характерным округлым лицом. Она держит в руках свои атрибуты: трубу, книгу или рукопись, на голове у нее лавровый венок. Героиня - это определенным образом преподнесенная натура, она аранжирована, элемент трагедии здесь налицо. Для того, чтобы написать некий обобщенный образ или аллегорию, необходимо взять природу, реальность и особым образом их отразить - это, по существу, метод той линии искусства XVII века, которая называется **внестилевой линией**. Никакие предварительно существующие приемы здесь не закладываются, исходным является натура. Художник действительно имеет контакт с реальной натурой, снабжая её определенными атрибутами. Искусствоведы подумали о том, что эти атрибуты означают, они считают, что труба и книга говорят о том, что перед нами, по всей вероятности, Муза истории Клио. Возможно, так и есть, но конкретно и точно мастером ничего не сказано. На столе Вермеер изобразил возможные способы преображения модели: маску, ткани и прочее. Это демонстрация творчества художника и различные возможности интерпретации природы, её переодевание то в один костюм, то в другой, аранжировка разными способами. Интересное наблюдение - художник сам переодет в костюм эпохи Рафаэля: красные чулки, поверх которых надеты белые гетры, черный костюм с прорезями, в которых видна белая рубашка. У художника пышные, рыжевато-каштановые волосы, те самые, которые у Вермеера мы отмечали в картине "Девушка с жемчужной сережкой", и шляпа, относящаяся к совершенно другому периоду.

Художники никогда не начинали свою работу так, чтобы сразу писать образ в его законченном виде, мастер всегда начинал с некоего рисунка, затем делается картон и т.д. На картине можно увидеть некую декларацию, концепцию, а не зарисовку из эпизода жизни художника. Мы знакомимся здесь с **развернутой методологией, с рассказом о том, как Вермеер понимал суть искусства, поэтому первоначальное**

название "Аллегория живописи" не лишено оснований, но слово "аллегория" настолько противоположно методу работы, опирающемуся на натуру и на её передачу, что его решили исключить и дать картине более нейтральное название "Мастерская художника". Репродукция, к сожалению, не передает всего очарования этой картины, обладающей необычайно тонким светом, затененные части изображения удивительно прозрачны и светоносны. Изображение после расчистки и замечательной, тонкой реставрации в конце прошлого века была выставлена в Музее изобразительных искусств им. Пушкина и довольно долго находилась в экспозиции. Картина довольно большая по размеру, это свидетельствует о том, что Вермеер придавал этой работе большое значение, то есть оценивал её как определенный итог и свое размышление о живописи и об искусстве в целом. Период конца 60-х годов обнаруживает в мастере общее стремление к итоговым произведениям более широкого смысла и значения, чем ранее. Маска, которая лежит на столе, говорит о том, что художник работал со способами интерпретации модели, о каких-то образах, которых он хотел изобразить. Зритель видит альбом рисунков, все изображенное на картине рассказывает о напряженном труде художника, о его подходе к своему творчеству, своему искусству.

Работы Вермеера позднего периода

В поздний период своего творчества Вермеер тяготеет к изображению общих тем и понятий. Это можно отметить и на картине "Аллегория веры", которая датируется концом 60-х годов XVII столетия и находится в музее Метрополитен в Нью-Йорке. Натурное видение Вермеера здесь потерпело поражение. На картине опять присутствует занавес, но он изображен мастером более ярко и пестро. Отметим традиционно стоящий под углом стул с накиданными на него тканями и аллегорическую фигуру дамы, восседающей на кресле. Она поставила ногу на земной шар - это слишком общие и слишком широкие атрибуты и понятия, воплощенные в вещно, осязательно пестро переданных атрибутах. Всё это показывает, что такого рода понятия не были чем-то органичным для художественного мышления Вермеера. Общее и глубокое возникало у мастера из его непосредственного ощущения природы и её красоты, ощущения красоты мотива. Здесь все становится ходульным, слишком буквальным и жестко написанным.

Последняя работа Вермеера свидетельствует об определенном кризисе даже его собственно живописного письма. Картина называется "Письмо" или "Хозяйка и служанка". В проеме двери, стоит метелка и другие атрибуты прихожей, зритель опять видит отодвинутый занавес, на сей раз он темный и дан мастером против света. За проемом двери находится хозяйка - это нарядная дама, которая держит на коленях лютню. Служанка передает ей письмо, на стене видны картины с изображениями пейзажей. Это вроде бы бытовая сцена, но с определенным, вероятно, лирическим подтекстом, потому что письмо, скорее всего, любовное. Живопись Вермеера становится более пестрой и локальной, образы главных героинь и фона создаются композиционно определенными обособленными пятнами. Отметим некое раздробление

художественного видения, его уплощение, появление в нем ноты чистого декоративизма, условности и холодности. Это свидетельство того, что в этих произведениях и живопись Вермеера, и голландская живопись XVII века приходит к своему завершению.

Восполним некоторые долги и упущения, которые образовались в процессе прохождения предыдущих лекций. В частности, в творчестве Хальса мы не рассмотрели его очень интересную работу - это изображение "**Малле Баббе**". Картина находится в Берлине, она представляет собой некую грань портрета и жанра, причем того самого жанра, в котором очень силен социальный и бытовой момент. Малле Баббе - это известная "дама", держательница портового кабака, за которой тянулся шлейф представлений о том, что она ведьма или колдунья. У героини на плече сидит сова, а в руке - большая пивная кружка. Это тот самый принцип Хальса, когда образы художника всегда открыты в окружающую среду, всегда находятся в действии, проходящем сквозь них. Малле Баббе явно отвечает на реплики пьяных матросов, заполняющих её кабак, с кем-то переругивается. Именно в этом состоянии художник схватывает свою героиню, этот момент схваченности персонажа в жизненной среде мы помним и по картине "**Цыганка**", героиня которой тоже с кем-то общается, кому-то что-то говорит. Летящий, динамичный и живой, эскизный мазок мастера представляет собой воспроизведение жизни в её движении, в её динамике, что называется "на лету", образ схвачен как кусок жизни. Именно этот кусок жизни в его непосредственности зритель видит на картине Хальса.

Питер де Хох

Ещё один очень важный момент, который послужит заключением рассуждений о Дельфтской школе - это ещё один мастер, который прославился пейзажными изображениями бытовых сцен в Дельфте. Художник явно находился под влиянием **мастеров архитектурной ведуты, Санредама и Эмануэля де Вите**, в то же время у него была своя тема. Мастера звали **Питер де Хох** (1629 - после 1684), он работал в период после Вермеера. Художник жил в Дельфте после 1649 года, но теперь появилась новая дата, считается, что де Хох жил и работал в городе после 1655 года. Мастер был сыном каменщика, и среди дельфтских мастеров он наиболее узок по своей тематике, поскольку у де Хоха всего одна тема работ - **поэзия человеческого быта**, его жилья. Художник является автором примерно 250 работ, среди которых первоклассных не более 30, потому что мастер слишком часто повторял сам себя., а в подобном случае действительно необходимо применение качественного критерия. Все картины Питера де Хоха были написаны в Дельфте в период с 1655 по 1662 годы. Ранее мы отмечали, что в этот исторический период художники не могли жить на деньги от своего творчества, поэтому де Хох был камердинером у торговца картинами Юстуса де ла Гранжа. Мастер часто переезжал вместе с торговцем, вероятно, по этой причине он не мог ощущать себя в искусстве достаточно свободно. Работам Питера де Хоха присуща человечность и теплота, в них есть особое тематическое разграничение: с 1655 по 1657

год де Хох пишет в основном дворики, которые являются его основной тематикой. Внутренний дворик в голландском доме обязательно вымощен специальным покрытием, которое тщательно мылось (на картине можно увидеть щетку, которая предназначалась для этого занятия). Дворик позволяет художнику показать различные моменты жизни горожан, зритель видит девочку, которая с матерью выходит из погреба, они выносят из него какую-то провизию. Слева художником изображен проход в соседний дом и соседний дворик, в нем против света дана характерная фигура голландки. Архитектурный мотив всегда связан с кирпичом, из которого строили голландцы, причем кирпич мог быть и старым, и новым, а в данной работе он сочетается с белым камнем. На картинах де Хоха в самых разных вариантах изображались деревянные элементы повседневной жизни, а также обязательно давались пейзажные элементы с небом и зеленью. Отметим в картине **"Дворик в Делфте"** ощущение неторопливого быта и уюта, работа датируется 1638 годом.

Иногда картины де Хоха повторяли некоторые сюжеты Вермеера, но в более упрощенном и бытовом варианте. Это особенно проявляется в более поздний период творчества мастера, но затем специальностью художника становится изображение интерьеров. Картина, которая называется **"Чулан"**, снова показывает выходящих из погреба-чулана женщину и девочку, она находится в Амстердаме и датируется 1658 годом. В картинах де Хоха всегда присутствует мягкая атмосфера, очень непритязательные движения и действия персонажей, мы можем внутренне соотнести мастера с его мягким светом и его жанровыми героями и Вермеера. Какова разница? Разница в самом замысле, в том, что художник ищет. У Хоха это совершенно явное доминирование бытового и повествовательного начала.

Лекция 12. Голландская архитектура. Искусство Южных Нидерландов

Голландская архитектура XVII века

До настоящего времени мы говорили про голландскую живопись. Это неслучайно, потому что она являлась главным вкладом Голландии в культуру XVII века, за исключением науки и философии. После обзора голландского изобразительного искусства нам осталось затронуть голландскую архитектуру. Здание современного музея **Маурицхёйс в Гааге** - это **дворец голландского генерал-губернатора Южноамериканских колоний**, которого сейчас активно обличают в том, что он занимался работорговлей. Это замечательное здание построил архитектор **Питер Пост**, оно датируется 1633 - 1635 годом, то есть первой третью XVII века. Здание представляет собой прекрасный образец голландского классицизма. Важно отметить, что **в XVII веке основной страной классицизма была Франция**, но настоящему классицизму складывается во французской архитектуре только к 60-м годам XVII века. Таким образом, можно сказать, что **ранний голландский классицизм - это классицизм до классицизма**. Это совершенно оригинальный и своеобразный вариант классицистской архитектуры, который, что существенно для нашей культуры, произвел сильное впечатление на Петра I, когда русский царь в начале XVIII века оказался в Голландии. Например, Летний дворец Петра I в Летнем саду является зданием, построенным под впечатлением царя от голландского классицизма.

Начальная русская архитектура XVIII века имела три источника влияния:

- **итальянская архитектура** – итальянских архитекторов охотно приглашали в Россию, Собор Петропавловской крепости возвел итальянский архитектор Доменико Трезини.
- **французская архитектура** – французские архитекторы появились позже итальянских, здание Биржи строил Жан Тома де Томон.
- **голландская архитектура** была самым первоначальным импульсом.

Что привлекло Петра I в голландской архитектуре? Рассмотрим это на примере дворца генерал-губернатора, перед которым находится водная часть канала. Здание отражается в воде, характер его архитектуры в своей основе, сердцевине - итальянский. Это итальянский тип дома кубообразной формы, у которого совершенное тело, со всех сторон обладающее необходимой полнотой, законченностью и завершенностью. Если рассмотреть передний и задний фасады дворца, то там тот же принцип постройки: нижний ярус - это основание, база; мало расчленённая стена; прямоугольные и небольшие окна. Нижний ярус играет роль фундамента для всей архитектурной постройки, в нем находятся всякого рода служебные помещения и расположен подвал, который находится ниже уровня земли. Двухэтажный фасад построен таким образом, что имеет три оси. Над его центральной частью, имеющей вид некоего портика,

обрисованного только пилястрами ордерного пространства. Фасад дворца увенчан треугольным фронтоном - это совершенно классицистский модуль, который сюда внедрен, в треугольном фронтоне размещен рельеф. Размеры нижнего и верхнего этажей равны друг другу по высоте, отметим, что пилястры плоские, их капители тоже даны плоскостно, между вторым и третьим этажами единственным украшением служат очень скромные гирлянды, нет никакой особенно щедрой лепнины или чего-нибудь похожего. По бокам здания между окнами второго и третьего этажей тоже только рельефно передана плодовая гирлянда. Подчеркнем, что классицизм здесь уплощенный, не имеющий ярко выраженного пластического начала, архитектор создал не колонны, а пилястры. Украшением постройки является только такая деталь, как треугольный фронтоном, который для северных стран является только упоминанием, отсылкой к ордену, потому что все съедает высокая крыша - особенность всей северной архитектуры, существующая в силу климата. Было необходимо обязательно давать сток воды с крыши, плоскостные крыши для севера невозможны. Крыша дворца украшена по её выступающим краям вазонами. Здание в целом представляет собой спокойный классицизм, прозрачный по своим оформляющим чертам. Но ордер присутствует, поэтому, отсылка к классическому наследию здесь очевидна, как и то, что художник мыслит отдельно стоящим зданием. Для Голландии городское строительство было очень важно. Городская застройка в стране выполнена в совершенно другом стиле, то есть подобного рода сооружения дворцового характера не составляют основную массу архитектуры Голландии. Она до настоящего времени в значительной части сохранилась, что достаточно необычно для Европы.

Здание Биржи Амстердама является одним из самых выдающихся сооружений голландской архитектуры XVII века, его автор - архитектор **Якоб ван Кампен**, Ратуша или здание Биржи в Амстердаме была построена в 1648 - 1665 годы. Здание представляет собой прямоугольную композицию с двумя внутренними дворами и большим поперечным торжественным залом для всевозможных приемов и праздников. Над фасадом постройки находится высокая башенка - это высотный акцент, который очень важен для амстердамской застройки. Принцип постройки - это принцип организованной, регулярной архитектуры с выделенными фасадными частями фасада, который выходит на площадь, и фасада, который отнесен на противоположную сторону. Второй фасад - двухъярусный, в нижнем ярусе имеются высокие соборные окна, над ними располагаются окна малой величины, которые создают возможность для дополнительного освещения высоких сводов помещений. Центральный зал в первую очередь интересен тем, что именно здесь располагалась известная картина **Рембрандта "Заговор Клавдия Цивилиса"**. Центральный зал биржи даже не двухцветный, а трехцветный, а леса, на которых изображен Рембрандт на своем автопортрете в Кенвуде, вероятно находились на его верхнем уровне. Картина мастера тоже располагалась на значительной высоте, но пробыла там недолго, поскольку была убрана по настоянию сторонников классицизма - драматурга Йоста ван ден Вондела и автора биографий голландских художников Хоула Бракена. Центральный зал Ратуши

является значительным сооружением с обилием света и большой высотой, на которой "Заговор Клавдия Цивилиса" был впечатляющим зрелищем. Размер картины составлял 6 метров, такая величина была продиктована именно величиной зала, но замысел Рембрандта не был воспринят его современниками.

Рассмотрим такой пример архитектуры Голландии конца XVII века, как **дом братьев Людвиг и Хенрика Трипп**. Автором сооружения был **Юстус Винкбонс**, его датируют 1660 - 1662 годом. Здание представляет собой совершенно исключительный по масштабу частный дом с шестью осями и широким использованием ордера. На цокольном этаже здания располагались лавки и всевозможные помещения, далее на двух этажах находились парадные залы, выше, вероятно, были помещения семейного характера. Здание с плоскими пилястрами, но с очень нарядными каннелюрами, между которыми есть рельефные полосы. Можно проследить, насколько отлично это здание с классицистскими чертами и с фронтонами, сравнив его с домами городской застройки. Массовая застройка Амстердама на набережной канала Херенграхт хорошо отражает общий характер городской застройки. Каналов в Амстердаме было несколько, самые аристократические места застройки - каналы Херенграхт и Принсенграхт. Как правило, голландский дом заключал в себе три оси, которые имели острое завершение фронтона. Фасад чаще всего был узким, дом уходил от фасадной части в глубину, то есть был длинным, соответственно, вытянутыми и длинными были комнаты. Света из окон в них попадало не так много, поэтому он был очень ценным. Отсюда такое пристрастие голландской живописи к эффекту "свет из окна". Но свет не мог заполнить собой всё внутреннее помещение, он группировался около окна, именно эти зоны обычно писали Вермеер, де Хох и другие голландские мастера.

В Амстердаме сохранилось довольно много старых зданий, как правило, наверху сооружений на фронтоне указываются даты постройки, подобных указаний сохранилось довольно много. Старая голландская застройка (в основном XVII века) представляет собой ценность, ЮНЕСКО объявило её памятником, который заслуживает особой сохранности и внимания современников. Архитектура Голландии этого времени является культурным наследием и этой страны, и мира в целом, а также дополнением к истории голландской живописи, с которой мы познакомились ранее.

Особенности творчества Петера Пауля Рубенса

У Южных и Северных Нидерландов сложилась разная судьба: Северные Нидерланды превратились в Республику соединенных провинций, в самостоятельное государство, в первую буржуазную республику в истории Европы, а Южные Нидерланды остались под властью Испании, соответственно, они были страной католической, а не протестантской и управлялись испанским Вице-королем. Роль правителя Южных Нидерландов сначала выполняла испанская принцесса Изабелла, затем инфант Фердинанд. Для нас важно то, что эта часть испанских Нидерландов теперь называлась Фландрия. Обратим внимание, что говорить о Голландии мы начинаем только с XVII века, до этого времени следует употреблять название

Нидерланды. Говоря Голландия, мы имеем в виду Северные Нидерланды, Южные Нидерланды с XVII века будут называться Фландрия. И у северных представителей территорий, которые освободились от власти Испании, и у Южных Нидерландов - один язык, который в Голландии называется голландским, а во Фландрии - фламандским. Фландрия довольно долго дождалась своей независимости, страна стала свободным государством только в первой трети XIX века и получила название Бельгия. Национальный состав этой территории (в свое время Фландрии) и современной Бельгии - двуязычный, потому что там соединяются фламандцы, говорящие на том же языке, что и голландцы, и французы, поскольку в состав Фландрии вошли территории Северной Франции, которые раньше принадлежали Бургундскому королевству. Франкоговорящие бельгийцы называются валлоны, обычно они селятся в южных частях Бельгии или Фландрии, а на севере страны живут фламандцы, которые граничат с голландцами.

Особенность судьбы Фландрии заключалась в том, что она осталась католической страной, связанной с Испанией. В связи с Голландией мы говорили о внестилевой натурной линии, идущей от Караваджо. Фламандцы на рубеже XV - XVI веков тоже составляли землячество в Риме и были знакомы с традицией Караваджо, но пошли по другому пути. Это в первую очередь связано с искусством главы Фламандской школы, которого звали Петер Пауль Рубенс (1577 - 1640). Художник родился в городе Зиген в Германии, именно поэтому его звали не Питер, как полагалось бы фламандцу, а Петер, поскольку в Зигене мастера крестили немецким именем. В этот город в свое время иммигрировал отец художника, который был протестантом, в Зигене он умер, в 1587 году мать Рубенса с двумя детьми возвратилась в Антверпен. Антверпен - это город, который был главным художественным центром Фландрии, жизнь и творчество Рубенса очень сильно связано с этим государством. Для художника изначально значительную роль играла старая нидерландская традиция таких мастеров, как **Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден и Босх**. Эта связь в творчестве Рубенса более ощутима, нежели, например, в творчестве Рембрандта.

На **автопортрете Рубенса** зритель видит его молодым, картина находится в собрании Виндзора. Личность художника очень яркая, можно даже сказать, что **Рубенс - это художник-держава, которой были подвластны все жанры изобразительного искусства**. Мастер говорил, что не встречал ещё такого сюжета, который бы оказался слишком сложным для его таланта или превосходящим его мужество. Действительно, все жанры и разделы искусства были подвластны Рубенсу: историческая живопись, портретная живопись, аллегория, жанр и пейзаж. Кроме всего прочего, художник был всесторонне образованным человеком, **гуманистом XVII века**. По своим убеждениям Рубенс был стоиком, то есть опирался на **Сенеку** и на учение стоиков античной эпохи. Мастер был знатоком античной философии и организовал вокруг себя круг философов, ориентированных подобным же образом. Рубенс знал разные языки, когда переводили письма художника (они изданы на русском языке и рекомендуются к ознакомлению), то для переводчиков возникла необходимость знать латынь, греческий, итальянский,

фламандский и немецкий языки. Такая разносторонность Рубенса обеспечила ему совершенно особое место среди художников того времени. Он не только был признан при разных дворах Европы той эпохи, но и работал для своей родины, для испанских правителей Южных Нидерландов, Фландрии, а также для французского и английского королей. Мы отмечаем присутствие Рубенса в мастерской молодого **Веласкеса** в то время, когда художник писал картину "**Пьяницы**" или "**Вах и пьяницы**". Рубенс оказал на молодого Веласкеса сильное впечатление и воздействие.

Был признан не только живописный дар Рубенса, художник также выполнял совершенно особую роль (в которой не выступал ни один из мастеров того времени) - **был дипломатом**. Это происходило в эпоху очень напряженных отношений между европейскими государствами, каждое из которых переживало момент национального самосознания, отмеченного обострением политических и экономических претензий друг к другу, воздух был насыщен войной. XVII век - это эпоха Тридцатилетней войны, которая началась в 1648 году и продолжалась 30 лет. В войне участвовали все европейские государства, в начале XVIII века в нее вступила даже Россия, потому что Северная война, которую Петр I вел со скандинавскими странами, была частью военной стратегии всего столетия. Большая часть сражений Тридцатилетней войны происходила на территории Чехии и Германии, которая была истощена войной до такой степени, что современники писали о происходящих в тот период событиях точно также, как в средневековых летописях когда-то писали о том, что города опустели и по ним бегают волки. Это было такое время, которое совсем не было благоприятным для развития искусства. Германия XVII века по существу не знала достижений в области архитектуры и изобразительного искусства, когда идет война, то возможности строительства существенно ограничиваются. Единственное, что Германия оставила от этого периода - это произведения литературы, поэзии и иезуитского театра. В этой ситуации Рубенс получал особого рода поручения от разных государств, что происходило тогда, когда договориться на государственном уровне было невозможно, но следовало аккуратно выяснить намерения различных дворов и монархов. Подобного тонкого свойства задания доверялись именно Рубенсу, поэтому даже в автопортрете художника можно отметить, что это совсем другой тип личности, например, в сравнении с Рембрандтом. Автопортретов у Рубенса немного, мы рассмотрим его портретную концепцию позже, а пока проследим историю эволюции мастера.

Рубенс очень рано сложился как художник, формирование мастера протекало очень быстро, отдельных периодов его раннего творческого пути мы не знаем. В 1598 году Рубенс был записан мастером в Гильдии Святого Луки, а около 1660 года уехал в Италию, где прожил восемь лет. Это стало важнейшим моментом в его формировании, отметим, что все крупные мастера XVII века побывали в Италии, кроме Рембрандта, который всю жизнь тянулся к итальянскому искусству. Первым местом, где оказался Рубенс, была Генуя - большой портовый город на севере Италии, где существовала большая фламандская колония. Затем, уже заявив о себе как о значительном мастере, Рубенс какое-то время был придворным художником Герцога Мантуанского. Мы

вспоминали Рубенса в связи с творчеством Караваджо и с трагедией, которую Караваджо пережил в 1606 году - его памятной дуэли, в результате которой он был изгнан из города. После бегства Караваджо в Неаполь его картина "**Успение Марии**" осталась в Риме. Рубенс, будучи агентом Мантуанского герцога, решил приобрести это произведение для коллекции своего господина. Когда картину собирались вывезти из Рима, общественность и художники потребовали, чтобы она на какое-то время была выставлена для того, чтобы её было можно увидеть. Это говорит о том, что современники сумели достаточно оценить дарование Караваджо, оценить более и полнее, чем его критики из академической среды. С другой стороны, это говорит о Рубенсе, который замечательно почувствовал мощь таланта Караваджо. Ремарок о том, что искусство Караваджо грубое или не соответствует эстетическим идеалам со стороны Рубенса стороны не последовало. Более того, сначала "**Успение Марии**" оказалось в коллекции Мантуанского герцога, но после того как Мантуя в 1630 году была завоевана, картина попала в Лувр, где находится и в настоящее время. Рубенс в определенный момент своей творческой деятельности создал замечательный вольный набросок "**Положения во гроб**" Караваджо, поскольку был совершенно потрясен концепцией картины, где близкие Христа собраны художником в единое целое. Они представлялись как единое тело, которое в разных фазах, в динамическом наклоне склоняется к телу Спасителя, опускаемого в могилу. Такого рода композиционные повороты, композиционные караваджистские формальные фразы в творчестве Рубенса откликаются и обнаруживаются во многих оборотах его формального языка, далее мы в этом убедимся.

Именно в период своего пребывания в Италии Рубенс создал несколько портретов итальянских правителей, где (особенно в конных портретах) зародилась новое стилистическое движение - **стиль барокко**. Барокко в целом зародилось в архитектуре Италии, о нем говорят, как об **органическом стиле, который возник не из рассуждений, а из эволюции самого искусства**. Барокко в законченном виде возникло, когда ученик Микеланджело **Джакомо делла Порта** построил в 1585 году фасад церкви Иль-Джезу в Риме (возникло, как Афина из головы Зевса). В этом, уже барочном искусстве бурно развивалась барочная формула в области архитектуры и скульптуры, но барочная живопись у итальянцев несколько задержалась. Первым итальянским барочным живописцем можно считать **Джованни Ланфранко**, но его композиции возникли в первом и втором десятилетии XVII века. **Петер Пауль Рубенс начал историю фламандского барокко** во время своего пребывания в Италии. Необходимо отметить, что барокко в XVII веке во всей полноте реализовалось именно в Италии и Фландрии. Различные модификации барокко распространились в Европе позже, известно европейское барокко XVIII века, в том числе у мастеров Италии, и других стран, но ранее барокко в первую очередь появилось в Италии и Фландрии, где его создателем был Рубенс.

Рубенс в 1608 году вернулся из Италии в Антверпен, где женился на Изабелле Брант. Брак был счастливым, счастье супружества и взаимной любви отразилось в

известном **автопортрете художника с его женой**. Картина датируется 1609 - 1610 годом и находится в Мюнхене в Старой Пинакотеке. Это очень красивая композиция, где первенство мужского героизированного начала воплощено в фигуре молодого супруга, юная и прекрасная возлюбленная опирается на его руку и словно находится под его защитой, слегка опустившись подле него. Девушка одета в парадное платье с вышитым лифом и роскошной атласной юбкой, обогащенной шелковистыми переливами цвета. Мода в те времена была своеобразная, например, поверх кружевного чепца женщинами на голову надевалась объемная и высокая шляпа с широкими полями. На шее героини мастером изображен тоже модный, особый кружевной воротник, Рубенс молод, уверен в себе, в нем чувствуется торжество веры в счастье, веры в благорасположенность мира. У художника вид человека, который уже многое сделал, он уверен в своих силах и в том, что ему действительно по плечу самые разные задачи.

Талант Рубенса был оценен его современниками, после возвращения из Италии мастер довольно быстро получил очень важный заказ - большой алтарь, который называют **"Воздвижение креста"**. На его центральной створке и на боковых крыльях присутствует большое количество персонажей. Отметим дуэт Богоматери и ученика Христа Иоанна Богослова, которому Господь впоследствии доверил заботу о Марии. Справа Рубенсом изображены всадники и пейзажные элементы, а центр алтаря следует рассматривать особо, поскольку в этой грандиозной композиции очевидно присутствие караваджистского элемента, связанного с повышенной интенсивностью пластического начала. Его можно увидеть в фигуре Христа, отметим острую **разницу в подходе к образу Спасителя у Рембрандта и Рубенса:**

- у Рембрандта ярко выражена человечность образа Христа, его незащищенность, слабость, хрупкость и образ страдания;
- Рубенс действует в итальянской парадигме, создавая героический образ Спасителя, титанический по пропорциям и мощи.

Идея Крестовоздвижения связана с теми впечатлениями, которые Рубенс получил от картин Караваджо с изображением мученичества апостола Петра и чуда преображения Святого Павла в церкви Санта-Мария-дель-Пополо, но особенно мученичества апостола Петра и палачей, которые воплощают в себе мощное, но бездуховное и злое начало. Их напряженные усилия можно увидеть и на переднем плане "Воздвижения креста" Рубенса, где для того, чтобы поставить крест, палачам необходима помощь римского воина. Если попробовать мысленно проследить, куда двинется и встанет крест, то станет ясно, что он практически выйдет за пределы живописного поля. Зритель ощущает динамику и усилия при воздвижении креста, причем у Караваджо усилия напряженные, для них почти нет пространства, а объектив искусства максимально приближен к тому, что происходит. Это известный мотив веревки, которая поднимает крест, в нем концентрируются все усилия палачей. Веревка есть ещё в одном месте на картине, она тоже участвует в усилиях поднимания креста.

Отметим патетическое риторическое начало свойственное барокко, которое в работе художника громогласно, словно обращено ко всему миру, ко всему человечеству. Оно имеет совершенно иной темперамент, иную эмоциональную доминанту - открытую, внешнюю и необычайно усиленную. Это выразительность, которая рассчитана на огромные, почти что вселенские пространства. На картине Рубенса присутствуют изображения природы в виде масс зелени, где все наполнено силой и пластической мощью. В этом присутствует особый драматизм: по существу, герой сокрушается злыми силами и подчиняется им. Это не несчастье и страдания человека, а сокрушение титанического, мощного, господствующего над миром человека, которого постигает трагическая гибель. Подобное произведение можно охарактеризовать, как финальную фазу Ренессанса.

Важно отметить, что **Фламандская школа и искусство Нидерландов XVI века своей фазы Высокого Возрождения не пережили**. Начало XVI века - это Босх, который был не очень ренессансным художником, далее идет фаза романизма, когда Нидерланды принимают, активно используют и перенимают влияние итальянского искусства Высокого Возрождения. Но и это тоже не получилось органически, в работах художников присутствовало много эклектического, совмещения несовместимого и пр, на этом этапе остается ещё очень много средневековых пережитков. Потом началась Голландская революция 1543 года, война, борьба, становление новой религии и другие значимые события. И фазы высочайшей гармонии и полноты жизни в искусстве и жизни людей не случается, далее появляется **Брейгель**, который **дает синтез человека и мира уже на совершенно другой основе**, которая связана с предчувствием Нового времени. Это отражено в таких работах мастера, как **"Слепые"** и **серия "Времена года"**, где человек своими трудами и днями вплетается в жизнь природы. Это совершенно не та поэтика и не те художественные ценности, которые отстаивало Высокое Возрождение. Если культура не пережила какую-то фазу, то она все равно её переживет, но в каком-то другом контексте и с другими составляющими.

Рубенс как барочный художник

Особенность Рубенса состоит в том, что он является барочным художником, в искусстве которого реализуются многие задачи, которые не решило Высокое Возрождение, в том числе, **образ ренессансного героя**. Этот образ дается у Рубенса в масштабном и положительном ключе с оттенком торжества, красоты и силы, но уже в **трагическом аспекте**. Поэтому **смерть героя, которую Рубенс оплакивает в христианской тематике - по существу смерть ренессансного героя**.

Вторая группа произведений мастера выполнена для Собора Богоматери в Антверпене. "Воздвижение креста" датируется около 1610 - 1611 года, алтарь **"Снятие с креста"** - около 1611 - 1614 года, и тот, и другой алтарь находятся на исходном месте. "Снятие с креста" – это трехчастный алтарь, его центральная створка изображает снятие Спасителя с креста, на боковых створках находятся совершенно замечательные изображения, которые предшествуют этому сюжету. Они связаны с циклом, который

относится к истории Христа, слева можно увидеть историю посещения Марией родственницы Елизаветы, которая была матерью Иоанна Крестителя. Богоматерь, которая уже ожидает божественного младенца, пришла к Елизавете, позади нее идет служанка, которая несет необходимые в дороге вещи. Богоматерь изображена мастером в соломенной дорожной шляпе, которая убергает её от солнца. Рубенс может быть сколь угодно идеален в концепции целого, но у художника обязательно есть какая-то деталь, где реальность (та самая реальность, которая была открыта Караваджо и была близка Рубенсу) вдруг о себе заявляет. Это походе на ситуацию, когда в поэтическом и достаточно приподнятом тексте вдруг проскользнет какая-то бытовая реальная деталь. Справа мастером изображена другая сцена - это Симон во храме (та же тема, что была у Рембрандта). В ней Богоматерь передает Симеону на руки младенца Христа, который приносит с собой свет в мир. Слепой Симеон переживает внутреннее потрясение, он ощущает Спасителя руками, а внутренний свет естеством и произносит свои известные слова: "Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко", то есть "теперь я могу умереть", как и было предсказано пороком.

На центральной части картины "Снятия с креста" изображена композиционная формула, в которой тело Христа ещё сверху прикреплено одной рукой к перекладине креста, за ним вниз спускается белая ткань, которая является символом погребального савана. Спаситель оказывается в сложном ракурсе, такое положение тела Христа известно у Рембрандта, но в его работе акцент был поставлен на другой руке Спасителя, которая напоминала сломанное крыло птицы. Она сильно выдвинута и очень легко читается, у Рубенса - слегка прикрыта фигурой Иосифа Аримфейского. Ниспадающий ритм действия одинаков у обоих мастеров, потому что у них есть общий образец, которым послужила композиция итальянского живописца **Лодовико Чиголи**, Рембрандт знал эту работу по гравюре, а Рубенс - в натуре. Данный италинизм великолепно согласуется на картине Рубенса с приподнятым, патетичным и в то же время богатым реалистичными деталями образным строем. Это очень красиво, звучно и торжественно, одновременно с трагическим оттенком. Отметим диалог, взаимодействие двух цветовых пятен: алой одежды Иоанна и темно-синего облачения Богоматери, которое одновременно и траурное, и глубокое. Фигура Богоматери несет в себе драму, глубокое умственное и нравственное постижение происходящего. Симпатичны две нижние фигуры - это фигура белокурой Магдалины с легкими льняными волосами, её платье сделано зеленоватыми тонами, вместе с ещё одной из святых жен она принимает в свои руки стопы Христа. Обратим внимание на то, как слажена композиция, как все фигуры - и Богоматерь, и Иоанн, и нижние женские встроены в единую линию ниспадающего ритма тела Спасителя, спускающегося от креста на землю.

Работа относительно раннего периода творчества Рубенса совершенно неожиданная, потому что мастер начал работать таким образом, что теперь логично ожидаемыми картинами были бы последующие алтари и произведения на евангельские сюжеты. Сюжет этой картины "**Возвращение блудного сына**", является притчей, для

XVII века характерно увлечение притчами, оно преемственно, потому что главный момент открытия притчи в изобразительном искусстве – это XVI век, достаточно вспомнить "**Притчу о слепых**" Брейгеля. Далее этот интерес итальянцы подхватывают, известны притчи Доменико Фетти, например, "**Притча о потерянной драхме**". На картине изображена женщина, которая при ярком свете масляной лампы ищет на полу утерянную монету. Почему изобразительное искусство уделяло такое внимание этой форме? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к Евангелию, потому что апостолы тоже спросили Христа: "Почему притчами говоришь, Учитель?". Спаситель ответил, что именно притчи, которые сочетают в себе бытовой сюжет и сокровенный символический смысл, понятны простому народу. Именно через простой сюжет, через какую-то жизненную ситуацию передать простым людям идею Царствия Небесного значительно эффективнее и проще, чем пытаться это сделать с помощью слов в виде умственного размышления.

Образ Блудного сына в искусстве замечательно показал Босх в картине из музея Бойманса-ван Бёнингена. На ней в овальной композиции художник изобразил несчастного и оборванного человека, которого сопровождает собака. Позади героя остается харчевня, присутствуют символы любострастия и распущенности. Там же находится и свиное корыто, из которого Блудный сын совсем недавно хлебал вместе со свиньями. Но он возвращается, идет в дом отца своего, то есть представляет собой заблудшую и греховную душу, которая возвращается в лоно церкви. По существу, этот сюжет изображает и Рубенс, картине которого справа отражена ситуация, описанная в притче: служанка выплескивает в корыто пойло для свиней, которые тут как тут, а рядом блудный сын, который собирается приобщиться к этому своеобразному обряду. Но он (что в замысле Рубенса очень интересно) не склоняется к тому, чтобы прямо на глазах у зрителя хлебать из корыта, он передан художником в состоянии осознания и переживания того, как низко пал. Блудный сын смотрит на служанку и в небо, понимая, что участь его совершенно ужасна. Герой передан художником не каким-то нищим, иссушенным и ободраным, а наоборот - очень пригожим молодым человеком. Это та **неистребимая жажда к идеализации натуры, которую барокко за собой сохраняет**, черпая её из эпохи Возрождения. Все же степень идеализации несколько иная, чем в то время, она обладает оттенком некой двусмысленности, потому что в ней, несомненно, присутствует оттенок юмора, проявляются элемент жалости к слабости человека, чего в Высоком Ренессансе не было. Самое главное на картине - это периферия изобразительного поля, действие с блудным сыном происходит в самом уголке картины, а большую её часть занимает та самая реальность, которая была открыта Караваджо, но значительно более широко понята. Это не просто телесность и правдивость деталей, а целая **картина крестьянской жизни**. Необходимо отметить, что ничего подобного в XVII веке найти нельзя, что ни у кого из голландцев нет такого широкого и монументально решенного представления о быте такого сословия, как крестьянство. Крестьяне в голландской живописи изображались, как правило, в массовых сценах, они могли сидеть в кабачке, драться и ссориться или слушать

бродячего музыканта. Их быта, жизни, реалий этого быта никто из художников не затрагивает. У Рубенса все это присутствует, потому что **барокко, о котором говорят, что оно всеядно, значительно шире воспринимает окружающий мир**, даже чем собственно натуралистическая линия, которая идет от Голландии. Голландцы все же ограничивают свою тематику пейзажами, маринами и панорамами своей страны, что касается жизни, то в работах мастеров обычно присутствует изображение бытия бюргеров, которые уже более демократичны и аристократичны, а также изображения их патрицианского быта. Соответственно, до крестьянства руки художников не доходили, хотя известно, что в это время крестьяне могли покупать произведения искусства, и они это делали, но их жизнь, как жизнь особого сословия, голландских художников все-таки не занимала.

Барокко действительно охватывало мир в его широте. Стержневая особенность барокко заключается в том, что он было стилем, соответственно, **мирообъемлющей методом**, не нацеленным на взгляд художника, который выбирает в жизни какие-то интересующие его стороны. **В центре барочной системы находится** противоречие между небесным и земным миром, который был оправдан Ренессансом, отказаться от которого невозможно. В то же время, поскольку это - реставрация католичества и вновь кризис Возрождения, снова создается новая система, в которой актуализируется противопоставление земного и небесного. Доминирование светского начала, которое было характерно для Возрождения, в общем не уходит, но оно показывается как одна из сторон этой мирообъемлющей системы, а другая - это то, что поддерживается реставрацией церкви, да и протестантизмом тоже. Все, что мы имеем на земле, все, к чему мы привязаны: наша жизнь, наши жизненные обстоятельства, наш дом, вещи, которые нас окружают - все это хорошо, но это преходяще, а есть вечное, а вечное - это небесное. **Человеческое существо находится словно между двух миров - это и есть барокко.** Этот стиль необычайно сильно привязан к земному миру. Как восстановить значимость человека после того, как Ренессанс пережил катастрофу? Появляется уже другой человек, а не ренессансный герой, доминирующий над всем миром, то есть появляется человек в природе, человек, погруженный в жизнь. Теперь весь человеческий мир противопоставляется миру, который находится за пределами земного, то есть миру трансцендентному. Отсюда для барокко обязателен момент некой связи с этим миром, чаще всего мотивирующийся необыкновенным событием, в частности, видением или какой-то религиозной темой. Поэтому для **барокко на первом месте находится так называемая историческая картина**, то есть сюжеты, которые связаны с религиозными темами и с мифологией. Возникает **крупномасштабное стилевое мышление, которое не только не избегает мифологических и религиозных тем, а определяет его как свою суть.** По академической системе этого времени - это тематическая картина, как её будут называть в советское время "картина на высокий сюжет". Сюжет или исторический, или легендарный, или религиозный, и это для барокко является главным, а Рубенс дает нам возможность в этом убедиться.

"Блудный сын" Рубенса – это притчевая форма, Библия, высокий сюжет. В то же время художник дает зрителю возможность познакомиться реалиями обычной жизни крестьян. Мастер изображает конюшню и коня, конюха, который прикрепляет к стене свечу - это мотив, который связан с римскими караваджистами, которые всегда искали источник света. У Караваджо это - свет, который не имеет источника, всегда идущий из мира. Это свет искусства, а у караваджистов - свеча и лучина. Подобное изображение конюшни, каких-то элементов сельского инвентаря, скота, свиней, коровы, стоящей в стойле, фермы, наверху на полатях зритель видит какие-то специальные предметы - ничего подобного ни в итальянском, ни в каком-либо другом искусстве того времени мы не найдем. Это **барокко, которое мыслит земным миром в целом, и этот земной мир в целом и в его подробностях должен быть соотнесен с миром возвышенным, миром трансцендентным.** Что делает внимание барокко к этому миру вполне естественным. "Блудный сын" Рубенса датируется 1617 - 1618 годом и находится в Королевском музее изящных искусств в Антверпене.

Ещё одна очень характерная для Рубенса тема - это **"Битва с амазонками"**, ранняя работа мастера написана между 1615 - 1619 годом и находится в Мюнхене в Старой Пинакотеке. Битва с амазонками - это битва, которую с женщинами вели греки, с ними также сражался Геракл и другие герои. Амазонки – это девы-воительницы, которые жили на отдельном острове и не пускали к себе мужчин, когда мужчины пытались к ним проникнуть, то амазонки с ними сражались, чтобы предотвратить вторжение. Почему эта тема настолько важна для Рубенса, что мастер решил с ней активно поработать? Мало того, что художник жил во времена войн, в ситуации, когда война все время была где-то на пороге, второй фактор - битва с амазонками была барочной темой борьбы, динамики и движения. Для барочной скульптуры и живописи очень характерно изображение битвы, которая, как правило, носит всепоглощающий характер, зачастую на картине бывает очень трудно разобрать сражающиеся стороны и главных героев. Они поглощены ощущением борьбы, которая всех нивелирует, в этом доминирует некий общий пафос непрекращающейся сплошной ткани битвы. Это очень понятно для современников XVII века, правда, когда была написана картина **"Битва с амазонками"**, Тридцатилетняя война ещё не началась. Нидерланды вели войну, начиная с середины XVI века, далее Республика соединенных провинций отстаивала свою независимость перед всеми европейскими державами. Хотя Рубенс принадлежал не к голландскому ареолу Нидерландов, а к южному, то есть испанскому, все военные события художник помнит и знает. Общая непрерывная брань воспроизводится художником на картине с необыкновенной энергией. Важно, что **ситуация борьбы - это такое предельное существование, когда человек, испытывая мощный, последний и главный прилив жизненных физических сил, укрупняется и перестает быть песчинкой в море природы, в нем появляется героическое начало.** Это преобразование очень интересует Рубенса, который ещё несет внутри себя ренессансный посыл, связанный с крупным образом человека, с энергией действия. Поэтому мастер воплощает его с большой энергией, изображая, как неразличимым

потоком сражаются переплетенные между собой тела. Видел ли Рубенс картон **Леонардо да Винчи "Битва при Ангиари"**? Вероятно, видел, потому что в то время он ещё сохранился и был некоей лабораторией для всех художников, которые посещали Италию. "Битва при Ангиари" Леонардо показывает удивительное зрелище, где грызутся и кони, и люди, где невозможно различить кто за кого, кто против кого. Этот очень важный динамический посыл барокко захватило и Рубенса.

Ещё один вариант ранних композиций Рубенса - это **"Охота на крокодилов и гиппопотамов"**, который находится в Мюнхене. **Охота - это особый жанр, начинающийся с Рубенса, который был его основателем.** Этот жанр просуществовал на протяжении всего XVI века, XVII века и дойдет до XIX века, до **Эжена Делакруа**, считающего себя наследником Рубенса. Более того, данная тема существует и у **Буше** в рококо, другое дело, что она будет иметь разные трактовки, например, будет восприниматься более декоративно. В рококо тема охоты присутствует на декоративных панелях Буше, у романтиков, у Делакруа она ближе к Рубенсу, то отражает момент последней энергии человека, когда он на пределе своего существования перед лицом смерти вдруг ощущает, что способен на героические деяния. У Рубенса тема охоты – это необыкновенная энергия материальной жизни, которая возвышенна предшествующим Ренессансом и ощущается как нечто, что способно быть насыщенным энергией, динамикой и движением героическим началом. Естественно, тема борьбы этому способствует, отметим, что мастер изображает тему борьбы людей и животных. Животное позволяет художнику показать, что все доведено до состояния страсти. **Страсть - это динамическое и яркое барочное понятие, главное - оно выражается во вне, не носится внутри, а открыто проявляется, что очень выигрышно для изобразительного искусства.** Охотники внизу почти подавлены и испытывают состояние агонии, другие персонажи, наоборот, схватив оружие нападают, зритель видит собаку, которая вгрызается в ухо своего противника. На картине **"Охота на крокодилов и гиппопотамов"** в едином клубке переплелось все: кони, люди и звери, все. Обратим внимание на композицию, которую мастеру было необходимо придумать, сочинить и разобрать, где изобразить каждый источник энергии, кто кого будет кусать, кто будет победителем, кто будет наступать, нападать. Во всем изображенном присутствует колористически натуралистическое цветовое решение: смуглые тела охотников, серо-зеленый крокодил и белая собака, которая врезается в изображение своим цветом, как и алая ткань на всаднике. Самое главное на картине - это пульсация формы. **Непрестанное пульсирующее движение - это очень барочная идея,** движение даже никуда особенно не направлено, оно словно кружится на одном месте, переплетается и испускает энергетические импульсы. При рассмотрении росписи **Карраччи** в галерее Фарнезе в Риме мы отметили, что там присутствует барочный иллюзионизм: какие-то элементы представляют собой картину, другие - прорыв в голубое небо, часть изображений - это скульптура, которая почему-то гримасничает и т.д. Данные фокусы разной степени иллюзии представляют собой пред-барочные явления. Почему же это все-таки не барокко, хотя многие исследователи

считают, что это именно оно? Потому что в композиции Карраччи нет единства, если бы действительность картин, скульптур и больших изображений в центре росписи сплеталась в одно - это было бы барокко. Работа мастера не является барокко ещё и потому, что в ней нет импровизационности письма и целостности живописного единства, а присутствуют отдельные точки зрения и отдельные виды, которые разобраны на фрагменты. **Барокко любит сплошную форму**, когда неизвестно, где родилось и началось движение, и неизвестно, где оно закончится. Движение проходит неким единым стремлением через то, что зритель видит в произведении, именно это является барочным принципом.

Шедевр Рубенса, который является его ранней работой, называется **"Похищение дочерей Левкиппа"**. Картина датируется 1618 - 1620 годом и находится в Мюнхене. У Рубенса не только крокодилы и гиппопотамы сражаются с людьми, у него есть картина **"Охота на львов"** и другие, поскольку мастер создал этот особый жанр. "Похищение дочерей Левкиппа" - это изображение мифологического сюжета, на картине зритель видит братьев Кастора и Поллукса, родившихся из принесенных Ледой яиц. В Леду был влюблен Зевс, близнецы Кастор и Поллукс были родными братьями Елены Прекрасной, которые похитили дочерей Левкиппа. Ситуацию похищения красавиц и отразил мастер, **женские образы на картине - это идеал Рубенса**, можно увидеть, насколько он отличается от классического, очень близкого к античному, очень универсального и наднационального идеала итальянской красоты. У художника идеал национальный - белокурые пышногрудые и пышнотелые женщины с волосами цвета льна. Даже нагота у Рубенса специфическая, она ближе не к тициановской – горячей и насыщенной чувственным теплом, а к веронезовской, с жемчужным и несколько лунным отсветом. У Веронезе белокожие красавицы обладают совершенно специфической и нежной фактурой и с пышными формами. Отметим у Рубенса замечательное противопоставление мужских и женских персонажей: белотелых и белокурых красавиц и смуглых, черноволосых и мужественных героев, которые подхватывают своих жертв и готовы унести с ними на конях. Кони возбуждены и подняты на дыбы, вся композиция представляет собой вращение вокруг некоего центра. Сладить такую композицию, завернуть не иссякающей динамикой, пронизать её таким чувственным напряжением, такой страстью, такими градациями мужественности, женственности, испуга и торжества, конечно, мог только Рубенс. Это очень барочный подход к сюжету, к этой неостановимой динамике, страсти и необыкновенным ощущениям живой плоти мира, человеческой, животной жизненной энергией, которой полон мир. Эту жизненную энергию открыл Ренессанс, но если сравнить произведения Рубенса с произведениями Тициана, то можно увидеть, что она у Тициана была сохранена в некой гармонической форме, а теперь вырвалась наружу и представляет собой стихию. **Стихийное начало - это барочное начало**, которое охватывает всю природу, включая человеческую, которое выравнивает в своей масштабности, внутренней силе и красоте земной мир и мир небесный, потому что

бесконечность и вечность небесного мира требуют в качестве своего автора по диалогу мира земного, но тоже грандиозных масштабов.

В Государственном Эрмитаже присутствует много совершенно замечательных работ Рубенса, среди которых находится картина на сюжет из античной мифологии "**Персей освобождает Андромеду**". Художник изобразил Персея, который уже победил Медузу, Пегаса с крыльями, отсеченную голову Медузы, которая прикреплена к щиту героя, а сверху Славу, венчающую Персея как героя, и амуров. Персей спасает Андромеду, которая была прикована к скале, на переднем плане картины можно увидеть морское чудовище, которое было готово поглотить девушку, но окаменело, узрев лик Горгоны. Персей готовится взять Андромеду за руку, представить её родителям и стать её женихом. Совершенно замечателен образ обнаженной красавицы, девушки с золотыми волосами - это особая ренессансная тема, которая известна по "**Спящей Венере**" Джорджоне и по различным образам **Тициана**, по "**Венере Урбинской**", по "**Данае**". Рубенс тоже вносит в нее свой вклад, необходимо обратить внимание на то, какой такт присутствует у мастера. Когда мы анализировали "**Похищение дочерей Левкиппа**", то отмечали, что на этой картине женский образ был частью избыточной стихии мира, его жизненной наполненности, а у Рубенса присутствует удивительная деликатность. Картина иллюстрирует античный сюжет и греческую тему, поэтому в образе Андромеды есть и влияние античной пластики, и ренессансных тициановских образов. Тело девушки замечательно дано мастером в мерцающем и соединяющемся с прозрачной тенью цвете. Даже в этой деликатности и мягкости формы героини есть соответствие её робкой улыбке. Андромеда зарумянилась, она смущена происходящим обстоятельством, что говорит о том, что здесь работал замечательный художник.

Рубенс - величайший график в истории искусства. Художник изображал все, у мастера был альбом натуральных набросков, где он мог изобразить крестьянский плетень и зелень, которая пробивается из-за этого плетня, различных персонажей и натуру. Рубенс очень любил **рисование в три карандаша** - это совершенно особая техника, где сочетается черная линия итальянского карандаша, который по существу является прессованным углем, красный (*matita rossa*) и белила или просто мел. В Вене находится **портрет сына Рубенса Николаса**, который изображен мастером совсем маленьким, когда ребенку еще нет и двух лет. Интересен тот факт, что Венский музей выставляет аналог рисунка, разница не велика, но все же на подлиннике можно увидеть, что страница загрунтованная. Рисунок датируется около 1630 года, вероятно, он выполнен на бумаге или даже на пергаменте. Самое замечательное в этой работе Рубенса - так написать натуру, поскольку ребенка в таком возрасте очень трудно усадить и уговорить спокойно сидеть. Мы чувствуем, что портрет сына - натурная студия, для того, чтобы её сделать, Рубенсу было необходимо чем-то занять руки сына. Совершенно очевидно, что мальчик на что-то смотрит, что-то крутит в руках и целиком сосредоточен на этом занятии. У него прозрачные голубые и фламандские глаза, чуть оттопыренные губы, он поглощен своим делом, в этот момент отец схватил эту

чудесную натуру. Графическая техника Рубенса удивительной тонкости, цвета словно нет, но мы понимаем, что мальчик белокурый, что у него светлые волосы, мы даже понимаем, что сквозь белокурые волосы ребенка проступает тепло. Отметим его нежную припухлость щек, чуть тронутые красным тоном губы. Тонкие и легкие линии обрисовывают детские плечи, на шее у ребенка изображено коралловое ожерелье, которое известно ещё по Ренессансу, на изображениях Христа кораллы всегда были оберегом. Коралл - это чудо, потому что, с одной стороны - это живое существо, с другой стороны - поделочный материал, из которого делали амулеты и обереги. Подобный оберег использовался и в семье Рубенса. Рубенс не был изобретателем рисунка в три карандаша, мастер продолжал ренессансную традицию. Техника в три карандаша возникла в эпоху Возрождения, в конце XV - начале XVII века, она практиковалась и дальше, в XVII веке Рубенс её возродил и стал одним из самых виртуозных мастеров в этой специфической технике.

Произведение Рубенса на евангельский сюжет называется "**Распятие (Удар копья)**". Оно отражает эпизод казни Христа, который связан с ситуацией, когда сотник проверяет, жив казненный или уже умер, для чего ударяет Спасителя копьем в ребро. Алтарный образ большого размера и датируется 1620 годом, картина находится в Королевском музее изящных искусств Антверпена. Произведение Рубенса производит очень сильное впечатление, во-первых, своими масштабами, во-вторых, она находится в музее в таком ракурсе, что даже когда зритель стоит в боковой части зала, то у него возникает впечатление, что копье, которое пронзает Христа, делает это со своей жертвой прямо в пространстве зала. Такой **динамический ракурс – это барочный ракурс**, потому что классическое мышление никогда бы не позволило разместить крест Спасителя в одном ряду с крестами разбойников, но под углом, так что фигуры разбойников довольно ощутимо выступают и с правой, и с левой стороны от него. Фигура Христа художником выделена, она дана с более долгими и протяженными пропорциями. Здесь фигура Спасителя не столь мощная, как у раннего Рубенса, а более легкая и стройная, именно поэтому удар копья кажется таким страшным, действительно пронзающим насквозь. Зритель видит фигуру римского воина в доспехах, который производит удар копьем, и потрясенные лица близких Спасителя. Богоматерь не в состоянии перенести это зрелище и отворачивается, алая одежда Иоанна выглядит неким вскриком ужаса, который испытывают все присутствующие. Сосредоточить таким образом основное содержание и эмоциональный посыл картины на одном движении, на одном жесте и его динамике – это достойно Караваджо, от которого идет выразительность жеста, в котором эмоциональное напряжение находит свое выражение. Мы помним жест Христа в "**Призвании Матфея**", который у Караваджо был подан не сразу, а словно с перерывом из-за фигуры Петра, затем кисть Спасителя повисает в пустом пространстве как одинокая реплика или призыв. Жест Святого Павла в "**Обращении Савла**" из церкви Санта-Мария дель Пополо - это вытянутые вверх руки с расставленными пальцами, которые дрожат, вибрируют и вбирают в себя чудесный свет с вопросом: "Савл, Савл, зачем ты преследуешь Меня?".

В "Распятии" отражается школа, которую Рубенс воспринял в Италии: соединение наглядности и убедительности чувства реальности, в то же время и необыкновенная концентрация смысловой и эмоциональной реальности, которая многократно усилена на картине, действительно переведена в самую сердцевину образа, насыщена более концентрированным чувством, которое, вероятно, более однолинейно, но очень сильно. Концентрированность жеста, поднятая рука с ударяющим копьём - это барочное мышление. Рубенс неслучайно выбрал этот не очень распространенный сюжет, который можно встретить в более ранних композициях, где он обычно подавался в фасовом развороте: человек с копьём находился с левой стороны, распятие было представлено в фас. Но зритель не ощущал силу, а понимал, что происходит, читая содержательный момент, но отождествить себя с этим ударом не мог, потому что картины не были нацелены на это, оны были более объективированы и дистанцированы. Картина Рубенса действительно создает впечатление, что удар копья пронзает не только ребро Спасителя, но и сердце зрителя.

Несколько работ Рубенса связаны с большим циклом, который он выполнил по заказу французского двора. Двор в это время был в очень специфическом состоянии, потому что в 1610 году ревностным католиком был убит король Генрих IV, его сын - Людовик XIII был ещё малолетним, в качестве регентши при нем состояла супруга Генриха IV Мария Медичи. Именно ей посвящен большой цикл картин мастера, связанный с историей жизни правительницы, который был первоначально задуман и реализован в залах Люксембургского дворца. **Различные эпизоды и сцены из истории Марии Медичи** следовали один за другим, составляя развернутый цикл, который насчитывал более 20 холстов. Это было грандиозное творение, к счастью к этому времени у Рубенса уже была большая мастерская. Проблема мастера и мастерской очень интересна, ей всегда придается очень большое значение, особенно в творчестве искусствоведов, потому часто встает вопрос об авторстве. Когда работает большая мастерская, то функции главы мастерской заключаются в том, что он делает эскизы абсолютно ко всем сценам: что будет изображено, какие персонажи, как будет построено действие и прочее, то есть глава мастерской определяет картины целиком, но в небольшом эскизном варианте. Дальше этот замысел разводится в крупном масштабе многими художниками, которые принадлежат мастерской. После того, как холст выполнен, глава мастерской проходит его своей рукой. 20 холстов истории Марии Медичи не все содержат в себе равное количество авторского участия Рубенса. Эскиз картины всегда авторский, есть произведения, где рука самого Рубенса ощущается больше и непосредственной, в иных оно носит более общий характер. Все картины подписывал глава мастерской, поэтому они присутствуют в его наследии.

Лекция 13. Петер Пауль Рубенс - создатель европейского барокко в живописи

Женские портреты Рубенса

Над циклом портретов **Марии Медичи** Рубенс работал с 1622 по 1624 год. Это было грандиозное предприятие, мастер создал крупноформатные картины в размерах центрального алтарного образа, но это была не религиозная, а светская живопись. **Первое, полностью светское повествование** стало очень важным явлением в истории искусства, польку художником излагалось не житие святого или мученика, а царствующей королевы. Грандиозный замысел мастера заключался в том, что картин было больше двух десятков, они были запланированы для того, чтобы экспонироваться в Люксембургском дворце, построенном для Марии Медичи. Сейчас все они находятся в Лувре, где под них отведен грандиозный зал, в котором они расположены последовательно. Отправной точкой, вероятно, был сюжет, который называется **"Бракосочетание во Флоренции"**, картина датируется 1622 - 1623 годом. Начальная фаза бракосочетания Генриха IV и Марии Медичи протекала таким образом, как это бывало и раньше, когда жениха представлял его посланец - знатный придворный или доверенное лицо. Обручение состоялось на родине невесты во Флоренции. Композиция Рубенса состоит из фигуры Марии в белом свадебном атласном платье, рядом с ней находится посланец Генриха IV, Епископ соединяет их руки, слева и справа художником изображены группы придворных. Отметим праздничность цвета и присутствие в большом количестве любимого Рубенсом алого тона, который создает атмосферу парадной торжественности.

Далее в данном цикле следуют сюжетные фазы, рассказывающие о дальнейших событиях в жизни Марии Медичи. На картине **"Прибытие в Марсель"** Рубенсом изображена Мария Медичи, которая из Флоренции через порт Ливорно приплыла морем в Марсель. На композиции слева можно увидеть корабль, украшенный деревянной позолоченной резьбой, как было принято в то время. В центре картины - придворный, который сопровождал Марию, которая в окружении придворных дам спускается с корабля по пандусу, перекинутому с корабля на землю и покрытому алым бархатом. В композиции присутствуют образы моря - это Наяды и даже сам Нептун - Бог моря с белой бородой, в раковину трубит морское божество Тритон. Рубенс передает образ морской стихии, прибегая к мифологическим фигурам. Море одновременно и торжествует, и скорбит, это видно и по лицам Наяд, которые словно не могут расстаться с тем драгоценным сокровищем, которое море принесло из Ливорно в Марсель. Мария Медичи одета в бело-серебристое платье, действительно напоминающее жемчужину, и вот "драгоценная жемчужина" покидает корабль. Наверху картины зритель видит фигуру Славы, данную мастером в сложном ракурсе, она изображена им с крыльями и в развивающихся тканях. На ветру полощутся знамена, слева - герб Медичи, который представляет из себя щит, украшенный шарами. Справой стороны изображен берег, к которому причалил корабль, и архитектурный

мотив, обозначающий город Марсель. Перед Марией в светском поклоне склоняется божество Марсея - это мужчина, который одет в плащ с лилиями, принадлежащими Французской короне. Тем самым Франция в лице Марсея приветствует свою драгоценную гостью.

На следующей картине цикла "**Встреча Марии Медичи и Генриха IV в Лионе**" можно увидеть композицию, которая отображает бракосочетание в небесах уже на мифологическом уровне. Это портретные изображения Генриха IV и Марии Медичи, которые представлены в виде Юпитера и Юноны, Зевса и Геры. Атрибут Юноны - павлин с роскошным длинным хвостом находится справа от Марии, Генрих задрапирован алой тканью, которая представляет атрибут царственного достоинства и бога Юпитера. Их венчает Слава, снизу художник помещает изображение богини, благословляющей этот брак, она изображена на колеснице, запряженной львами. Перед зрителем - **зерно рецепции Рубенса**, доказательство и обоснование того, что мастер после этого большого произведения стал необычайно популярен и востребован при европейских дворах. Это необычайная естественность в сочетании достоверного, исторического, земного, светского и мифологического, которая воспринимается как благословение другого мира - мира высшего, мира божественного, правда, не религиозного, а языческого. Но подобная **взаимопроницаемость исторического повествования с возвышенным, праздничным и триумфальным является особенностью творчества Рубенса**. Вспомним собственное высказывание художника о том, что не родился ещё такой сюжет, который был бы для него слишком трудно решаемым. Причина этого кроется в том, что сам миф мастер воспринимал и переживал необычайно живо, как наполненный жизненными силами, очень близкий к реальности, хотя и с изрядной долей идеализации. Но и в изображении реального, земного, исторического эта идеализация присутствовала, потому что она находится в самой сердцевине барокко - того стиля в живописи, создателем которого был Рубенс. Мы уже знакомы с итальянским барокко, с архитектурой и скульптурой барокко, где главной фигурой был **Джан Лоренцо Бернини**. Рубенс как создатель европейского барокко в живописи отличается близким характером живописного мышления, когда идеальное и реальное с одной стороны словно противостоят друг другу (поскольку земное - это земное, а небесное - это небесное), но они не разделены непреходимой чертой, а взаимопроникают друг в друга. Это живое ощущение мифа, чувственное, полноценное, полное живых соков – также особенность Рубенса. Что очень нравилось его заказчикам, которые были увлечены декоративной стороной картин мастера, их яркостью и пышностью, и, конечно, особенно торжественным, мифологизированным строем его мысли.

"Коронавание Марии Медичи" - это одна из самых больших композиций цикла, на которой папа возлагает на коленопреклоненную Марию корону. Рядом с ней находится поддерживающий её паж, а в специальном проеме окна у маленького алтаря эту пышное зрелище созерцает Генрих IV. Позади папы стоят кардиналы в ярких, именно кардинальского алого тона одеяниях. Марию сопровождает пышная свита её

придворных дам - это целая выставка нарядных костюмов, одеяний и деталей, которыми очень активно пользуются современные кинематографисты при постановке так называемых костюмных картин на исторические сюжеты. Платья дам с модными тогда высокими кружевными воротниками, обрамляющими шею и вырез на груди. Зритель видит длинные, стелящиеся по полу драгоценные, парчовые и шитые золотом ткани их нарядов. Все изображенное Рубенсом создавало необычайно торжественный и праздничный мир, в котором присутствуют и мифологические персонажи, вполне вписывающиеся в картину: Слава, ангелы, несущие свои дары и венки и другие. После окончания **"Коронования Марии Медичи"** к художнику пришла мировая слава.

В это время у Рубенса уже есть большая мастерская, в одиночку художник не смог справиться с таким грандиозным заказом. Мастерская появилась раньше, чем Рубенс обратился к нему, более того, естественно предположить, что он принял его, зная, что у него есть силы осуществить заказ. Как правило, для каждой композиции Рубенс собственноручно делал эскиз. **Эскизы Рубенса** - это особая сторона его творчества, потому что, создавая монументальные произведения художник именно в эскизе высказывал свою творческую позицию, которая была его замыслом. Далее мастерская на основе эскиза выполняла композицию в масштабе. Эскизы Рубенса - это очень ценная часть его наследия, которая передает живое движение руки художника. Это не просто рабочий набросок, а необычайно артистичные композиции, отличающиеся тонкостью цвета и живостью мазка, то есть фактуры. В эскизе к картине **"Коронование Марии Медичи"** ощущается живой, естественный темперамент Рубенса как барочного художника. Отметим барочный трепет и барочную вибрацию, когда все на картине полно жизни, включая даже архитектуру и окружающую среду, наполняющие её воздух и свет. Эрмитаж обладает достаточным количеством эскизов Рубенса - это драгоценное собрание живых набросков художника. Интересно, что Рубенс пользовался для своих эскизов не только наклеенной на картон бумагой, но и делал эскизы маслом на холсте. Это свидетельствует о том, что **эскиз перестает быть просто служебным произведением, а становится самоценным**. Известно, что эта практика началась ещё в начале XVI века в трудах мастеров, которые относятся к маньеризму (**Пармиджанино** и другие), но это были главным образом эскизы графические, которые были выполнены легкими графическими техниками на бумаге. Эскизы маслом - это почти всецело достояние Рубенса, именно в его творчестве они заняли такое большое место. Отчасти это определяется тем, что значительную роль начинает играть мастерская мастера, но, как правило, каждый завершённый холст Рубенс сверху проходил своей собственной рукой. **"Прибытие в Марсель"** - одна из тех больших композиций, где очень ощущается рука самого Рубенса, грандиозное полотно, изображающее коронацию Марии Медичи, очень активно выполняла мастерская. Присутствие образцов, эскизов Рубенса, на которые опиралась мастерская мастера, раскрывает нам способ работы художника.

Одновременно в 20-е годы XVII века Рубенс создает несколько работ, которые принадлежат к шедеврам его наследия, в частности, в области портрета. Рубенс был

блестящим портретистом. **"Портрет Сусанны Фоурмен"** - это портрет сестры будущей жены Рубенса. Девочек семейства Фоурмен, с которым Рубенс был дружен многие годы, мастер знал с детства, они выросли на его глазах, превращаясь в прелестных девушек. Сусанна была старшей из дочерей, её портрет также носит название **"Соломенная шляпка"**, потому что голову девушки украшает шляпка из черной соломки, вероятно, очень модная в тот период. Рубенс создал для портрета пейзажный фон с облаками и просветами голубого неба, одел Сусанну в яркий наряд с присутствием любимого алого цвета, оттененного светло-зеленым и темным цветом корсажа. В этом портрете замечательны темно-голубые, настоящие фламандские глаза модели. Елена, сестра Сусанны стала второй супругой Рубенса, после смерти своей первой жены Изабеллы Брант художник был неутешен почти 7 лет. Впоследствии он пишет одному из своих друзей, что ему недостает мужества остаться одиноким до конца своей жизни. Художник женится на Елене (Элен), ему 54 года, невесте 16 лет, мастер звал её Фэлла. На портрете Элен представлена в роскошном свадебном платье, сочетающем золотистую парчу с шелком и бархатом. Здесь замечательны не только атрибуты парадного барочного портрета (пышный занавес и пейзажное окошко позади модели), а само изображение модели. В этом портрете необычайно обаятельно то, что Рубенс уловил момент, когда он пишет свою возлюбленную молодую жену, а она смотрит на него, наблюдает, как мастер работает. В этом взгляде, обращенном на супруга, столько светящейся радости, счастья и нежности, что здесь мы снова ощущаем, как и в раннем портрете сына Рубенса Николаса, как остро художник чувствует непосредственное обаяние модели, непосредственную полноту жизни в каждом из своих натуральных, реальных объектов.

Ещё одно женское изображение - это **"Портрет камеристки"**, картина находится в Эрмитаже. На портрете изображена инфанта Изабелла, которая была правительницей Фландрии, то есть оставшихся под властью Испании Южных Нидерландов. Изабелла изображена Рубенсом в черном придворном одеянии, черный цвет пришел во Фландрию из Испании. Парадный накрахмаленный воротник окружает шею героини, он словно подает голову модели для специального созерцания. Этот жесткий воротник, лишаящий свободы движения и погружающий модель в придворную условность строгого испанизированного этикета, резко контрастирует с ней самой, исполненной жизни и живого внутреннего трепета. Отметим, с каким вниманием Рубенс наблюдает вольную и непослушную прядь волос у виска Изабеллы, выбившуюся из прически. Она словно является для художника знаком, что живая жизнь вырывается из жестких рамок. У модели чудесные светлые глаза, из которых бьет свет, и нежный цвет лица. Один из исследователей дал очень верную оценку этого образа, сказав, что в её глазах отразился счастливый день, то есть готовность к счастью, ожидание его, а также готовность к тому, чтобы его воспринять и пойти навстречу.

После трех женских портретов: **"Портрета камеристки"**, **"Портрета Сусанны Фоурмен"** (одного из самых очаровательных объектов собрания Лондонской национальной галереи) и **"Портрета Елены Фоурмен в свадебном платье"**, мы

можем продлить эту тему "**Портрете Елены Фоурмен**". Этот портрет изображает девушку в период ухаживания до свадьбы, видно, что она - ещё совсем юное лукавое и живое существо. Художник хорошо схватил взгляд искоса, посадив модель в три четверти вправо, чтобы ощущался объем её фигуры. Легкие, прозрачные и кисейные ткани прикрывают плечи героини, а необычайно точное, с ощущением почти прикосновения к этим льняным и золотистым волосам сочетание настоящего белокурого, пушистого руна и ярко голубых глаз - это действительно красота фламандки. На девушке изображен маленький, увенчанный перьями берет, все передает восхищение художника своей моделью, обаяние самой модели, её душевную грацию, юность и главное - ощущение жизни.

Рубенс с женой были очень счастливы в браке. Елена родила двоих детей, которых можно увидеть на "**Портрете Елены Фоурмен с двумя детьми**" из Лувра. Эта картина написана в очень широкой манере, длинными мазками мастером переданы складки одеяния женщины, которое кажется почти драгоценным оттого, что позади неё положен алый плащ, хотя, вероятно, оно было довольно простым и домашним. Это опять любимый рубенсовский алый тон, который может быть и торжественным, и царственным, и просто знаком жизни, знаком яркости даже обыденного и земного бытия, которое представлялось художнику полным сил и по своему драгоценным.

Жанры творчества Рубенса

В это время для покоя и радостей жизни оснований было мало, потому что Европа была захвачена одной из самых длинных войн в своей истории. Это была **Тридцатилетняя война**, начавшаяся в 1618 году и закончившаяся в 1638, в неё были вовлечены практически все страны Европы. Друг другу противостояло две группы государств: с одной стороны - Швеция, Германия, с другой - Испания, Франция и государства, к ним тяготевшие, Фландрия тоже была вовлечена. Рубенс был не только выдающимся художником-державой, который умел и делал всё, но и дипломатом. Его дипломатические функции были очень тонкие: когда нельзя было послать официальную делегацию и обеспечить выполнение серьезных и зафиксированных на бумаге договоров, то обычно на Рубенса возлагалась функция прибыть к тому или иному двору и ощутить ситуацию, прозондировать склонности и взгляды тех или иных правителей. В таком качестве Рубенс посетил Испанию, когда молодой Веласкес начинал свой творческий путь и какое-то время работал в мастерской Рубенса. Мастер выполнял заказы для английского двора в Лондоне, работал он и в Париже. Рубенс во всех ситуациях был сторонником мира, всегда находился на стороне компромисса и согласия.

Большая композиция Рубенса, которая написана барочным мастером необычно бурно и страстно - эта картина "**Бедствия войны**", оставившая очень важный след в его жизни. В это время Европа очень тяжело и остро переживала бедствия войны. Достаточно сказать, что Германия, на территории которой происходили практически все битвы Тридцатилетней войны, почти опустела. Опустели города, по которым

бродили волки, мостовые поросли травой, что является документальным описанием данных событий их современниками. В Германии этого исторического периода почти не осталось памятников именно пространственных искусств: архитектуры и живописи. Остались только поэзия и иезуитский театр. На картине Рубенса с левой стороны можно увидеть храм, дверь которого открылась, оттуда вырвался бог войны Марс, он находится посередине композиции в алом плаще и шлеме, в руках у него несущий угрозу меч, бог одет в костюм римского воина. Марса пытается удержать Венера, которая представлена художником в виде типичной белокурой, нежной, с мягким, чувственным и нежным телом рубенсовской красавицы. Она обнимает бога войны, пытается шептать ему слова любви, но он уже держит в руках щит и меч. Даже маленький бог любви рядом с Венерой не в состоянии удержать Марса, напротив - его увлекают за собой Война с факелом, фурии зависти, злобы и другие персонажи. Внизу находятся страдающие люди, в том числе Искусство в виде девушки с лютней. Страдают и живопись, и музыка, и остальные искусства, которые переживают разорение и угнетение. В клубах дыма скрывается горизонт, потому что страстный и угрожающий порыв Марса, сносящий все на своем пути, закрывает горизонт, и весь мир погружается во мрак. Это протест, который идет из самой глубины души Рубенса. Художник принимал исторические идеалы стоиков, с этой точки зрения он должен был бы принимать всё, что приносила ему судьба, но только не уничтожение любви и радости жизни, которое вызывало у мастера яркий протест.

Картина "**Возвращение с полей**" дает нам почувствовать **Рубенса-пейзажиста**. Не было таких заданий, которые могли предложить мастеру заказчики, но вызвали бы у него смущение или нежелание их воплотить. Рубенс - и портретист, и специалист в области религиозной картины, светской исторической картины, в то же время художник был автором особого рода пейзажей. **Барочный пейзаж** - это в первую очередь пейзаж, который изображает не какой-то уголок жизни, уголок реальной природы, как это было в Голландии, и не отдельный мотив - это всегда **панорама, земля, вселенная и небо**. Ареной и зрелищем, которое создает художник, являются не только земля, вода, растения и деревья, но и небо, на котором тоже разыгрывается своего рода спектакль. Рубенс изображает на картине момент, когда вместе с серыми тучами уходит гроза и рождается радуга. Радуга в Библии - это возникновение - нового завета, нового союза земли и неба, человека и Бога после грозы и гнева Божьего. На горизонте раскрывается голубая прозрачная даль, происходит проникновение голубого света сквозь тучи, за которыми прячется солнце. Солнечный луч освещает деревья, но тень еще лежит под ними, то есть там, где протекает река, где полощутся утки, куда зашли коровы. Левая часть картины уже совсем освещена, замечательно прослеживаются все планы, уходящие вдаль до горизонта. На переднем плане мастер изобразил идущих с поля женщин. Как всегда, барочный мастер очень чуток к изображению движения: слева едет повозка, женщины идут в противоположном направлении. Девушка несет на голове блестящий кувшин с водой, она, вероятно, напоминает Рубенсу античную красавицу с греческой амфорой. Рядом с ней женщина

постарше держит в руках вилы. Отметим **барочное чувство красоты отдельных возрастов и изменения человеческой натуры** (не столько по характеру, сколько по возрасту). На переднем плане находится стадо, изображение животных у Рубенса всегда очень точное. Самое главное на картине - это связь и животных, и людей, и птиц, и всех событий, которые происходят в природе. Это некое единство, где очень хорошо ощущается движение влажного, просвеченного светом воздуха и присутствие воды. Все это вместе рождает ощущение **грандиозного принятия этого прекрасного божьего мира** - это барочная концепция, а не та реакция, которая нам известна по реалистическим концепциям голландского искусства. Пейзаж "Возвращение с полей" датируется около 1635 - 1638 года и находится во Флоренции, в галерее Питти, которая представляет собой хранилище итальянских шедевров.

Композиция, которая называется "**Кермесса**", изображает сельский праздник, чаще всего связанный с пасхальными торжествами. Это праздник на лоне природы с пиршеством, танцами и радостью. Самое главное здесь - это раскрытие широкого природного горизонта с холмами и далеко летящими птицами. Отметим нежную трактовку художником неба, не только с голубым и золотистым от солнца, но и лиловатым оттенком. Легкое небо противопоставляется массам зелени и постройкам, которые расположены с левой стороны картины. Цветные пятна одежд танцующих крестьян создают единство общего и радостного дыхания людей, которые представляют собой что-то близкое природе. Здесь же мастером изображены лежащие снопы скошенного хлеба. Такого рода праздники могли быть связаны с предшествующими сельскими работами, одно переходило другое - труд переходил в празднество и радость. Зритель видит музыкантов с инструментами, у праздничных столов пьют и радуются не только крестьяне, но и горожане. На переднем плане находится натюрморт с бутылками и мисками и собака, которая ищет в них еду. Картина дает всеобъемлющее ощущение жизни в её разнообразных проявлениях, совсем не придворной, не светской, а именно народной жизни. **Народный элемент в барокко** окрашен более определенно, и не только народный, но собственно крестьянский. В барокко, особенно во Фламандском, народная, крестьянская составляющая является очень явной.

Замечательный сюжетный момент находит свое отражение в картине Рубенса "**Сады любви**". Это тема, которую начинает ещё **Боккаччо** в "**Декамероне**", когда молодые люди из захваченной чумой Флоренции удаляются в имение, где цветут чудесные цветы, поют птицы, журчат прозрачные струи воды в источниках. Там они ведут разговор о любви и её превратностях, о всякого рода жизненных случаях. Тема садов любви внедряется в искусстве постепенно, она поддерживается поэзией и античными мифами. Зритель видит уже собственно рубенсовскую мифологию: светские персонажи - кавалеры и дамы, одетые по моде того времени, иногда уже разделенные на пары, иногда собрание прекрасных дам; справа находится прямая отсылка к античной мифологии - художником изображена Венера и веющие надо всем маленькие амурчики. Дамы и кавалеры ведут между собой интимные, любовные беседы,

пара на переднем плане совершенно явно идет под знаком любви, поскольку её сопровождает амур. Архитектура, которую можно увидеть на картине - фантазийная. Художником изображена арка с колоннами, которые архитекторами называются муфтированными (на них словно надеты муфты), похожие колонны украшали арку в доме самого Рубенса, который мастер построил после женитьбы на Елене Фоурмен. Сейчас музей Рубенса в Брюсселе функционирует, но он очень сильно перестроен, в некоторой степени сохранилась только арка, оформляющая переход из дома в сад. Арка изобретена и воплощена в архитектуре дома самим мастером. Необходимо отметить, что **тема садов любви осталась в истории искусства**, она была возрождена в искусстве XVIII века в творчестве **Жана Антуана Ватто**. Но не только это осталось от искусства Рубенса, например, знаменитая **тема охоты**: охота на крокодила, на гиппопотама, на львов и т.д. Данная ранняя тема в искусстве Рубенса потом отозвалась в творчестве живописцев-романтиков в XIX веке, в частности, в **"Охотах"** Делакруа.

Поздний шедевр Рубенса называется **"Вирсавия"**, картина находится в Дрезденской галерее и датируется 1635 годом. Произведение мастера иллюстрирует библейский сюжет: Вирсавия была женой полководца Урии Хеттеянина, когда она купалась в своем саду, её из дворца увидел царь Давид. На картине изображен дворец, где у балюстрады прочитывается его смутная фигура. Увидев красавицу, царь послал ей письмо, которое Вирсавии приносит маленький чернокожий служка. Это тоже знамение времени, потому что с XVI века вместе с великими географическими открытиями в качестве раритетов в Европе появляются чернокожие люди. Красота Вирсавии после купания пленила царя Давида. Служанка расчесывает влажные и белокурые волосы девушки, написанные мастером совершенно виртуозно. Облик героини навеян обликом Елены Фоурмен, молодой жены Рубенса. Изображение обнаженного женского тела является важнейшей составляющей живописного мастерства европейский художников, начиная с эпохи Возрождения, в особенности **Тициана и Джорджоне**. У Рубенса присутствует своя живописная интонация, в ней меньше жаркого тепла и золотистости, меньше классической правильности в формах. Это фламандский идеал более пышной красоты, зато оттенок тела модели более нежный, с теплым, но не жарким, а прохладноватым ощущением живой кожи белокурых красавиц, обладающих легкими и белокурыми волосами (не позолоченными, как у героинь Тициана). Из фонтана льется вода, образ конторой здесь очень важен. Освеженная купанием Вирсавия изображена Рубенсом с жемчужным браслетом и перекинутой через лоно шубкой темного бархата, обшитой коричневым мехом. Этот чисто живописный мотив - живое женское тело и бархат с мехом начинается с **Леонардо да Винчи**, с его знаменитого портрета **"Дамы с горностаем"** или **"Чечилии Галлерани"**. Далее этот мотив был мощно, разнообразно и необычайно тонко продолжен **Тицианом**, например, в портрете **"Девушки в шубе"** из Венского музея. Рубенс, конечно, был знаком с этими картинами, так как семь лет жил в Италии, где и сформировался как живописец барокко. Драгоценные качества живописи на картине мастера - это мерцающий в полутени, самовозгорающийся алый тон ткани

около Вирсавии и такой же алый над головой служанки, похожий на подобранный вверх занавес, а также серо-серебристые тона дельфина, украшающего фонтан. История Вирсавии имела трагические эпизоды: чтобы освободиться от её мужа, воина Урии, царь Давид отослал его на войну, причем приказал поставить его на то место в военных действиях, где Урия никак не смог бы уцелеть. Это было осуществлено, то есть царь фактически убил супруга Вирсавии. В письме царя содержался приказ переселиться в его дворец, в итоге Вирсавия стала женой Давида и матерью его сына, знаменитого царя Соломона. Но совершенное жестокое деяние впоследствии откликнулось на судьбе Давида, имевшей трагические аспекты. Вирсавия барочного мастера трагического будущего пока не ощущает, героиня сияет своей красотой, в отличие от **"Вирсавии" Рембрандта** трагического подтекста в картине Рубенса нет. Преобладание чувство жизни, её великолепие, красота и победоносное сияния - это концепция Рубенса.

Модель, которая использовалась Рубенсом в изображении Вирсавии - это супруга мастера Елена. Она же, становится героиней и картины **"Шубка"**, портрет находится в Венском музее истории искусств. Поразителен замысел мастера: портрет очень интимный, но крупной формы (в рост), что означает парадную концепцию. В то же время, в соединении торжествующей парадности и интимности - весь Рубенс. Красота, женственность и то чувство любви, которое воплощено в этом портрете, делают его торжественным и триумфирующим, а не потаенным и доверительным. Здесь мастером опять дано замечательное сочетание живого, фламандского и нежного оттенка с чуть-чуть заметной золотистостью, но прохладного обнаженного тела женщины и бархатной шубки с мехом (Тициановский мотив). У модели пушистые белокурые волосы и совершенно замечательный взгляд, возлюбленная художника смотрит, как он работает над портретом. Во взгляде голубых фламандских глаз столько и смущения, и некоторой неловкости от той роли, которую она здесь исполняет, в то же время в нем есть и доверие, и нежность. Рубенс писал этот портрет, когда был уже очень болен, у мастера была острая подагра, левая рука художника уже почти не работала, кисть приходилось привязывать к правой руке. Колористическое решение композиции очень тонкое и скромное, кроме сияния ослепительной наготы модели. Но низ картины, её основание - алый бархат у ног красавицы, который словно аккумулирует в себе то затаенное чувство абсолютно пламенеющей страсти, которая стоит за кадром этого образа. Рубенс в этом портрете кое-что переделывал в процессе его создания, что установили исследователи, проанализировавшие фон. Эта работа мастера занимает достойное место в той череде красоты, которая берет свое начало в европейской живописи от **"Спящей Венеры" Джорджоне** к **"Венере Урбинской" Тициана**, затем к **"Венере перед зеркалом" Веласкеса** и к данной работе Рубенса.

Лекция 14. Искусство Фландрии XVII века

Антонис ван Дейк

Мы продолжаем рассматривать искусство Фландрии XVII века. Школа Рубенса, о которой мы будем говорить, дала мировой истории искусств два выдающихся имени. Первое принадлежит **Антониусу ван Дейку**, который родился в 1599, умер в 1641 году, в один год со своим учителем Рубенсом. Его автопортрет находится в Эрмитаже, он написан Ван Дейком уже в зрелый период его творчества - это конец 20-х - начало 30-х годов XVII века. Вся творческая биография Ван Дейка, как видно по годам его жизни, была достаточно короткой, но блестящей. Можно даже сказать, что он как образ, как тип художника был в XIX веке в определенном смысле даже мифологизирован. Внешний вид художника и его повадки, например, мода носить бархатный берет - восходит именно к Ван Дейку. В русском искусстве этот тип художника в своей личности воплощал **Карл Брюллов**.

На автопортрете Ван Дейк изобразил себя, скорее, как состоятельного человека, даже более того, не просто фламандского горожанина-бюргера, а именно как представителя аристократии. Зритель видит тип парадного дворянского портрета, который отличается в своем колористическом решении особой изысканностью. **Типичная черта парадного портрета - это присутствие архитектурного мотива.** На автопортрете Ван Дейк - это мощная, обломанная колонна на дальнем плане и детали на переднем. Мастер опирается на один из архитектурных мотивов. В качестве колористического решения художник взял очень скромную гамму, но она производит впечатление блестящей. Черная атласная ткань костюма художника переливается, мерцание света на её поверхности делает портрет одновременно богатым и утонченным. В прорези рукавов и в просветах костюма виднеется белая рубашка, совершенно блестящее написанная длинными и легкими мазками. Ван Дейк здесь достаточно молод и, конечно, красивы. Сохранилось несколько подготовительных этюдов к его автопортрету, на которых художник выглядит совсем ещё юным и рыжеволосым. Здесь эффект сочетания золотых волос героя и черной ткани его одеяния колористически выглядит очень утонченным и нарядным. Ван Дейк в своей характеристике (и вообще в портретах) придавал большую роль изображению рук. Данная **традиция восходит к маньеристскому портрету XVI века**, удлинённые пальцы и тонкая кисть являются признаками аристократизма и одновременно артистизма, потому что перед зрителем находится художник, руками которого создавались произведения и, соответственно, слава.

Анализируя творчество Ван Дейка, исследователи приходят к выводу, что в нем можно различить **три источника**:

- **наследие Рубенса** - изображение апостола Павла из коллекции Эрмитажа сразу вызывает в памяти широкую манеру, патетический и риторический стиль Рубенса, его крупную форму. Мы ощущаем, что этот отзвук Рубенса

присутствует в творчестве Ван Дейка, особенно на начальной стадии развития художника.

- **Италия и её влияние** - то есть мастера Высокого Возрождения, в первую очередь венецианцы, которые очень много дали художнику с точки зрения живописи и техники письма. Правда, мастер почерпнул эти знания не в Венеции, а в Генуе. Генуэзский период в творчестве Ван Дейка - это глубокое, всестороннее и очень широкое знакомство с наследием итальянского Возрождения.
- **наследие старой нидерландской живописи** - вливается в наследие всех крупных мастеров Фламандской живописи. Когда мы анализировали наследие творчества Рубенса, то говорили о том, что алый цвет, который так любит этот мастер, восходит к наследию таких художников рубежа XV-XVII века, как **Босх и Брейгель**. У Ван Дейка проявление данного влияния является колористическим фундаментом. И для Босха, и для Брейгеля, и для Рубенса было важно **ориентирование на народные вкусы и идеалы, на народный типаж и народные мотивы в искусстве**, которые являются отличительной чертой Фламандской живописи. У Ван Дейка она проявляется в меньшей степени, главным образом в ранний период.

Можно сказать, что творчество Рубенса проявилось в двух его учениках, одним из которых был Ван Дейк, вторым - **Якоб Йорданс**. Единство, которое мы наблюдали у Рубенса словно разделилось, это было единство тонкости, аристократичности, одухотворенности и изящества, с другой стороны - импульсивности, грубоватости и чувственности. Ван Дейк воплощает первую сторону учителя, ему даже присуща интимность под черка Рубенса. Йорданс напротив - воспринял непосредственно чувственные, барочные, бурные и темпераментные стороны творчества учителя.

Ван Дейк начинал как мастер фламандской традиции, ранние работы мастера говорят о том, что даже в характере колорита, в почерке он поначалу наследует Рубенса, несомненно являясь барочным мастером. Движение, которое наличествует даже не у персонажей картины "**Святое семейство**", у Богородицы с младенцем и у Святого Иосифа, которые выглядят более-менее спокойно, а пронизывает все изображенное мастером: пряди волос Богородицы, складки её одеяния и даже младенец Христос, припавший к её груди, дан художником в такой позе, которая заставляет нас прочитывать движение, которое привело к ней. Движение есть и в руках Святого Иосифа, и даже в пейзаже - это листва, ветви, которые написаны по рубенсовски петельчатыми штрихами. Это несет в себе **ощущение воздуха, света и общей жизни, которое характерно для барочного мышления**.

Картина раннего Ван Дейка называется "**Семейный портрет**" и относится к коллекции Эрмитажа. На работе очень хорошего качества можно увидеть семью фламандского состоятельного бюргера. В картине есть оттенки парадного портрета -

роскошный алый занавес позади и пейзажное окно, в котором видны кусочек голубого неба и клубящиеся облака. Семейство располагается, вероятно, в своем домашнем интерьере: женщина сидит в кресле, на коленях у нее находится девочка, оглядывающаяся на отца, который венчает композицию, обнимает двух женских персонажей, словно беря их под свое крыло. Мода того времени здесь соблюдена достаточно тонко и точно, в этом смысле Ван Дейк в определенной степени продолжает традицию маньеристского портрета **Томаса Мора**, который работал в Нидерландах и был авторитетом в портретном искусстве. Именно с него началась специализация художников, когда они сосредотачивались на каком-нибудь одном жанре, сам Томас Мор был почти исключительно портретистом. У Ван Дейка это происходило не совсем так, мастер писал и сюжетные композиции, причем в основном всё-таки религиозные, хотя портрет занимал в его творчестве очень большое место. Художник остался в памяти и традиции, прежде всего, в качестве блестящего портретиста.

Одна из композиций Ван Дейка на мифологические сюжеты называется **"Самсон и Далила"**. Барокко включало в состав своих тем античные мифы, а также их ренессансную интерпретацию. Тема Самсона и Далилы трактовалась художником дважды, смысл её заключается в том, что возлюбленная библейского гиганта Самсона предала его. У Самсона была тайна, разгадать которую очень долгое время не удавалось, поэтому оставалось загадкой, в чем заключается необыкновенная сила гиганта, побеждающая всех и вся. Далила в особый интимный момент выведала тайну у своего возлюбленного и предала его, рассказав, что сила Самсона заключена в его волосах. Однажды гигант заснул, отдыхая на коленях девушки, в этот момент ворвались враги и обрзали волосы Самсона, ставшего бессильным. Его заковали в цепи и поместили в темницу, но волосы обладают способностью отрастать, когда выросли волшебные волосы Самсона, он победил своих врагов. Художник отразил момент сочетания мужской мощи, силы, титанизма в пропорциях, в трактовке формы и напротив - женского начала, которое всё состоит из извивающихся, змеевидных складок драгоценных тканей, розового атласа и белой ткани, покрывающей верхнюю часть фигуры Далилы и её роскошные золотистые волосы. Этот контраст очень барочный, потому что **барокко было необычайно чутко и внимательно, оно любило заострять такого рода контрасты**. Это могли быть возрастные контрасты или связанные с мужским и женским родом, или какое-то природное явление - растение, пейзаж, фигура человека. Картина "Самсон и Далила" очень красивая, художником очень элегантно дано колористическое решение, особенно одежды Далилы.

Картины молодого Ван Дейка, написанные в период его творчества с 1620 года и до отъезда художника в Италию, которое произошло в 1621 году - это уже достаточно зрелые и свободные произведения. Изображение библейского сюжета называется **"Сусанна и старцы"**. На картине зритель видит красавицу Сусанну, верную жену и мать, которая однажды купалась в своем саду. Героиня отослала служанку, а два сластолюбивых и похотливых старца подглядели купание, воспользовавшись её

одиноким. Они обратились к ней с требованием отдаться им. Сусанна была испугана и смущена, конечно, она отказала их притязаниям, но старцы решили её испугать и пригрозили обвинить в суде в том, что она предавалась любви с незнакомым юношей. Сусанна действительно была судима, а за нарушение супружеской верности девушку ожидала смертная казнь, её спас ещё молодой и только начинающий свою пророческую деятельность пророк Даниил. Он предложил судьям допросить старцев порознь и спросил каждого из них: под каким деревом в саду Сусанна занималась любовью с незнакомым юношей? Старцы показали разные деревья, из чего был сделан вывод о том, что обвинители лгут, в итоге злодеи были наказаны. О библейском предании необходимо отметить, что образ Сусанны, довольно популярный в живописи XVI - XVII веков, в Ветхом Завете с точки зрения новозаветной проблематики рассматривается как конфигурация Богоматери, потому что Сусанна тоже была воплощением чистоты и невинности, подвергшейся нападению и обвинению. В русской традиции эта тема развивалась, в частности, князем Ростовским. Главное у Ван Дейка - женская красота, испуг и незащищенность героини, опасность, которая её окружает. Обычно в эпоху Возрождения старцев изображали где-то в уголке картины, а все пространство отдавалось красоте Сусанны. У Ван Дейка они даны в полный рост, потому что опасность очень серьезная, обвинения страшные. Бурное небо покрыто тучами с резкими и тревожными просветами. Мастером изображена и жизненная, и моральная катастрофа.

В 1621 году Ван Дейк уже достаточно умелый и признанный мастер. Художник приезжает в Италию. Важно отметить, что искусство ренессансной Италии к этому времени уже было образцом, а сама Италия - своеобразной школой для художников Нового времени. Из крупных мастеров XVII века Италию не посетил только Рембрандт, но художник коллекционировал работы итальянских мастеров. Это были и гравюры, и живопись, даже в своих автопортретах мастер создавал композиции на итальянский манер - *al Italiano*. Сам художник представал в итальянском костюме, свою любимую жену Саскию Рембрандт представлял в образе персонажей античных мифов (например, в виде Флоры). **Для искусства XVII века обращение к классическому наследию Ренессанса в его последней стадии Высокого Возрождения - необходимый момент.** Семь лет Ван Дейк провел в Генуе, где находилась большая фламандская колония. Это связано с тем, что Нидерланды, в частности, Фландрия торговали с Генуей, которая была сохранившей свою независимость ещё с ренессансных времен торговой республикой. Искусство, которое там развивалось, сочетало в себе ренессансные черты, одновременно присутствовала сильная маньеристская струя искусства сложного и вычурного. Ван Дейк не примкнул к нему, напротив - напитался во время своего пребывания в Италии духом и знанием именно итальянского Возрождения.

Главное наследие генуэзского периода Ван Дейка - портреты. **"Портрет кардинала Гвидо Бентивольо"** - один из общепризнанных шедевров художника, картина находится в Италии, в галерее Питти и датируется между 1622 и 1625 годом.

Отметим, что кардинал охарактеризован Ван Дейком не со стороны церковного доминирования, величия своего сана и подобного. Он изображен как интеллигент, как просвещенный человек, который занимается чтением неких литературных произведений. У героя на коленях лежит рукопись, рукописи лежат и на столе, покрытом бархатной скатертью. Кардинал, вероятно, находится под впечатлением прочитанного, герой уносится мыслью к своему воображению. У портретируемого тонкое и одухотворенное лицо благородных очертаний и прекрасные руки. Мы уже отмечали, что Ван Дейк всегда внимателен к форме рук персонажей, которая не всегда индивидуальна, чаще всего это некий дар художника портретируемому. Прекрасные руки - это часть человеческого достоинства, красоты, которыми художник хочет наделить свою модель. Таким же даром мастера являются и все остальные черты этого портрета, безусловно, данного в парадной концепции, хотя кардинал написан не в рост. Герой сидит, в его позе есть непринужденность и естественность - это очень вандейковский подход. Никакой жесткой ходульности и пустой риторики мастер старается не допускать, хотя присутствуют моменты, связанные с особым преподнесением, то есть репрезентации модели (например, архитектурный мотив колонн в глубине, и роскошный занавес). Весь фон трактован художником в текущем и мерцающем живописном мареве, пятна цвета приглушенные, присутствует и некая воздушная серебристо-мягкая дымка полусвета в глубине картины. На переднем плане белая ряса кардинала освещена достаточно ярко, в шелковых складках его кардинальского облачения художник демонстрирует всю щедрость своей барочной палитры, всю изысканность и тонкость вкуса и чисто живописное мастерство. Портрет и красив, и благороден, отмечен очень тонким замыслом, сочетающим парадное и представительное с интимным и человеческим, непосредственно присущим именно модели.

Генуэзских портретов у Ван Дейка довольно много. Один вид этих работ мастера - это изображения итальянских красавиц, принадлежащих к родовитым домам Италии (не только Генуи, но Флоренции и других городов). На **"Портрете маркизы Джеронимы Спинола-Дориа из Генуи"** художником очень точно соблюдены признаки парадного портрета: колоннада и пейзажное окно, которое является выходом в сад, и занавес. Поза модели отражает традицию парадного портрета, где у изображаемого человека в руках находятся либо перчатки, либо лист бумаги (как у персонажей Веласкеса). Пропорции фигуры маркизы несколько вытянутые, можно предположить, что она стоит на высоких каблуках - это явное барочное преувеличение, которое придает фигуре героини особую значимость и стройность. Правда, для этих пропорций её голова на пышном и жестком крахмальном воротнике выглядит слишком небольшой. Такие барочные преувеличения встречаются у Ван Дейка не всегда, такой преувеличенной риторикой была отмечена часть именно заказных парадных портретов этого периода.

У художника присутствуют портреты и другого рода, например, **"Портрет герцога Эммануила Филиберта Савойского"**. Картина находится в галерее Далвич в

Лондоне. Портрет является свидетельством того, что север Италии, Савойя, центром которой является Турин, постепенно приобретает особое политическое и государственное значение. Именно эта область Италии потом стала основой её развивающейся государственности. Когда это в истории итальянского народа наконец совершилось это событие, то разрозненные города объединились в единое государство, инициаторами этого были короли севера Италии, короли Савойи. "Портрет герцога Эммануила Филиберта Савойского" отличается замечательной живописью, в нем присутствует чувство формы и материала, которые у барокко всегда очень остры. Мастер изобразил и кружево, и металл, покрытый золотым рисунком, и очень тонкую гравировку. Все это выполнено в черно-золотых тонах и соотносится с красной бархатной скатертью на столе, на которой лежат шлем Эммануила Филиберта с пышным султаном и его боевые рукавицы. Лицо герцога ярко освещено, отметим, что художник взял героя в повороте в три четверти влево, для того чтобы объем его фигуры был особенно убедительным в своей пластической выразительности, силе и энергии. Лицо герцога тоже повернуто так, что можно хорошо отследить его структуру. Взгляд, тем не менее направлен на зрителя, портретируемый смотрит не прямо перед собой, а с поворотом, что придает персонажу большую живость, индивидуализирует, делает более непосредственным.

Один из самых прекрасных портретов в мировой истории искусства - это **"Портрет Марии Луизы де Тассис"**, который тоже написан Ван Дейком в генуэзский период, но на грани возвращения мастера во Фландрию. Какое-то время портрет находился в галерее Лихтенштейна в Вене, которая сейчас разрознена и находится не в том составе, в котором была раньше. Картина отличается необыкновенной красотой, колористической и барочной достоверностью всего материального состава. Высокое кружево модного воротника, сверкающего и шуршащего шелка, пышных перьев веера, который держит дама, её мягких каштановых волос, обрамляющих молодое лицо, её тонкая, молодая и приветливая улыбка - это рубенсовское живое движение. Художником приоткрывается возможность естественного движения души, хотя портрет парадный и требует от модели строго поведения и соблюдения позы. Но жизнь словно вырывается из парадного порядка, и зритель очень хорошо чувствует присутствие естественного эмоционального движения. Важно обратить внимание на то, что парадный портрет не в полный рост, а поколенный. Он соединяет в себе торжественность с представительностью, оттенок внешней эффектности и красоты (что присутствует и в парадных портретах итальянских маньеристов). В тоже время, поскольку на картине нет пространства, в котором стоит модель, то оно не разделяет зрителя и изображенную героиню. Такое положение делает любую модель ближе к зрителю, между ними возникает более интимный и одухотворенный контакт. Для Ван Дейка это очень важно, потому что его подход к портрету менее внешний, барочный и торжественный, скорее он более интимный, более проникновенный. Подобные черты мы наблюдали и в портретах Рубенса, особенно в портретах его второй жены Елены Фурмен и портретах детей. Ван Дейк унаследовал от своего учителя именно эту ноту

интимности, близости и душевной тонкости моделей. Возможно, это было особенностью и спецификой индивидуальности мастера.

После возвращения из Италии в 1627 году Ван Дейк выполняет несколько портретов своих современников - художников и бюргеров. Это заказчики уже другого рода, то есть не генуэзская аристократия, а фламандский круг богатых горожан. **"Портрет Корнелиса ван дер Геста"** - это портрет художника, картина находится в Лондонской национальной галерее и производит совершенно потрясающее впечатление своей живостью и той непосредственностью, о которой мы говорили ранее. Мало того, что теперь не жесткое, а более мягкое и чуть прозрачное полотно (батист) воротника героя предан мастером совершенно замечательно, но и голова портретируемого вылеплена с такой тонкостью, мягкостью и доверительной близостью к зрителю, что производит сокрушающее впечатление открытости живописной реальности всему жизненному опыту наблюдений зрителя. Отметим живые глаза персонажа, их взгляд сосредоточен и спокоен, губы чуть приоткрыты, с ощущением присутствия в них живого дыхания. Создается впечатление, что герой находится в состоянии близкой беседы с художником. Острота и богатство реалистического подхода Ван Дейка к модели совершенно поразительны.

В этот же период Ван Дейк пишет некоторые сюжетные композиции. Одна из самых его блестящих работ не очень известна, но качество её совершенно высочайшее. Картина **"Взятие Христа под стражу"** или **"Поцелуй Иуды"** находится в Мадриде и имеет разные датировки: первая очень ранняя (около 1621 года), её поддерживают не все исследователи, вторая - период после возвращения художника из Италии. В известном "Поцелуе Иуды", выполненном **Джотто**, впервые появляется предатель в желтом плаще, который сразу выделяет средоточие среди общей сумятицы толпы, пришедшей, чтобы схватить Христа. У Ван Дейка сюжетный и психологический центр сдвинут в живописном поле вправо, тем самым он становится ещё острее и выразительнее, потому что правая стороны композиции всегда воспринимается зрителем более отчетливо и ярко. Картина написана мастером с удивительной живописной свободой и силой. На переднем плане в углу зритель видит, как апостол Петр в синей тунике с ножом в руке набрасывается на раба первосвященника Малка и собирает осечь ему ухо. Увидев это, Господь сказал Петру: "Вложи свой меч в ножны. Тот, кто пришел с мечом, от меча и погибнет". С левой стороны находится фигура воина в металлических доспехах, потому что толпа состоит из слуг первосвященника, зевак и римских воинов. В Евангелие от Матфея и других евангелистов говорится: "Господь спросил пришедших: Что же Вы ополчились на меня с кольями и пиками, как на разбойника, вы же видели меня каждый день в храме?". Пейзаж на картине ночной, зритель видит дымящийся факел с полосами огня, который колеблется ветром. Отметим движение ветра, общее волнение и возбуждение, общее трагическое напряжение по поводу того, что наконец пришел тот час, о котором много раз говорил Христос. И зелень Гефсиманского сада, и колеблющийся свет луны в глубине, и облака в совсем черном, темно-синем и светлом небе, и вдруг - пятно алого

плаща на руке Господа - всё это создает гамму удивительной красоты, напряжения и драматизма. Вспоминается, что для XVII века, для Рембрандта и для Рубенса **большую роль начинает играть фактура, то есть само движение мазка и след руки художника.** У Ван Дейка оно необычайно активно, артистично, виртуозно и соответствует тому драматическому возбуждению, которое связано с сюжетом.

В 1632 году Ван Дейк уезжает в Англию, где имеет необыкновенный успех и становится придворным художником короля Карла I Стюарта. Накануне отъезда мастером был написан **"Портрет врача"**, который находится в собрании Эрмитажа. Картина раскрывает ту черту Ван Дейка, о которой мы говорили ранее - **художник старается почувствовать в своем персонаже глубинные личностные черты, в первую очередь присущую каждому персонажу особую духовную жизнь.** В частности, мастер изображает модель в состоянии диалога с незримым собеседником. Отметим одухотворенное и сильное лицо врача, а также его прекрасные руки, которые не столько индивидуальны, сколько являются атрибутом искусства Ван Дейка. Фон картины колеблющийся, живой и одухотворенный, присутствует характерный для этого времени угасающий колорит, когда испанская мода на черное с белым ещё продолжает сохраняться.

"Портрет Адриана Стивенсона" из Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина также демонстрирует сочетание портретного, репрезентативного и парадного начала с углубленным и индивидуализированным подходом Ван Дейка, связанным с попыткой раскрыть внутреннюю жизнь персонажа.

Очень известный **"Портрет рыцаря с красной повязкой"** Ван Дейка находится в Дрездене. Его датировки колеблются, некоторые исследователи считают, что картина относится к английскому периоду творчества художника и датируют её 30-ми годами XVII века. Живописное мастерство Ван Дейка в самом расцвете, художник превосходно передает мерцание темного металла кольчуги рыцаря, особый серо-стальной тон которой колористически замечательно оттеняется повязкой угасшего красного тона. Мягкие каштановые волосы героя с теплыми коричневатыми оттенками тоже вступают в колористическое единство. Отметим у модели живую и энергичную позу, быстрый, яркий и живой взгляд влажных глаз через плечо, поворот фигуры. Очень интересен сюжет картины, потому что доспехи для всякого живописца - это особенно мужественная, героизированная тема, требующая такого же острого живописного мастерства и интуиции художника, как и изображение обнаженного женского тела.

Работа, которая относится к числу общеизвестных шедевров живописи мастеров XVII века - это **"Портрет Карла I на охоте"**. Карл I Стюарт - это король Англии, имеющий трагическую судьбу, поскольку Английская революция 1648-1649 годов обезглавила монарха. Зритель видит короля ещё на вершине славы, он не изображен верхом или на поле боя, король-джентльмен предается своему любимому занятию - охоте. Карл I представлен мастером зрителю колористически замечательно: высокие

охотничьи сапоги цвета слоновой кости, красные панталоны, серо-серебристый атласный верх костюма и черная шляпа. Карл опирается на трость - это мода того времени, слева у него шпага, левая рука в перчатке держит вторую перчатку, в позе короля присутствуют элегантность, изящество и представительность, но без слишком пышной риторики. Ван Дейк показывает непринужденность и естественность монарха, находящегося на вершине власти, но переданного в интимной обстановке. Рядом с ним находятся конь и слуги, которые сопровождают своего суверена. Отметим очень красивый пейзажный фон: масса зелени, старые высокие деревья, которых в Англии очень много, далекий горизонт с водной гладью и небом, которое служит фоном для фигуры Карла. Небо написано Ван Дейком очень тонко, с сочетанием серо-голубого, розового, лилового, золотистого у горизонта, где ощущается присутствие солнца. "Портрет Карла I на охоте" - необычайно нарядная, красивая и элегантная работа мастера. Дух аристократизма, естественный при английском дворе и вообще в придворном искусстве, у Ван Дейка проявляется очень естественно, живо и ярко, но без преувеличения, без особого форсирования, с чисто живописным изяществом.

На портрете супруги Карла I **Генриетты Французской** зритель видит, как художник преподносит модель с помощью риторики парадного портрета, обладающего архитектурным мотивом, изображением короны на столе, покрытом бархатной скатертью, а также с помощью нарядного и модного одеяния. В связи с Генриеттой Французской существует парадоксальное воспоминание одного из членов российского посольства в Англии. Наглядевшись картин Ван Дейка (как он сам о себе пишет), он ожидал, что когда будет представлен ко двору, то увидит необыкновенную красавицу, которую живописал Ван Дейк. Но сообщает о своем разочаровании, поскольку у действительной Генриетты были очень некрасивые и выступающие вперед зубы, она сутулилась и совсем не была той красавицей, которой её изобразил художник. Мы возвращаемся к пониманию портрета барочными мастерами, которое знаем по высказыванию **Лоренцо Бернини** о том, что в барочном портрете у модели есть такие черты, которые изображать не нужно, и напротив - есть те, которые необходимо подчеркнуть для достижения величия и красоты, возможно, даже необходимо что-то прибавить. **Барочный портрет двуедин:** с одной стороны, он обладает острым чутьем характерного, реального, непосредственно данного и даже заостряет чувство реальности, с другой стороны - барочный идеализм, в соответствии с которым человек, вознесенный на вершину власти, должен быть преподнесен зрителю соответственно с тем высоким рангом, который ему выпал.

"**Портрет сэра Томаса Чалонера**", одного из английских придворных находится в Эрмитаже. Отметим, что придворный портрет Ван Дейка устоялся и немного академизировался, стал несколько дежурным. В поколенном изображении придворного присутствует роскошь очень сдержанного, но богатого по ткани костюма с атласными переливами. На сэре Томасе нарядный круженной воротник, положение его рук таково, что указывает на эфес шпаги - это подчеркивание придворного и

рыцарского характера портрета. У модели живой взгляд, не встречающийся со взглядом зрителя.

"**Портрет сэра Томаса Уортона**" - это нарядное и красивое полотно Ван Дейка, где очень многое связано именно с блестящей передачей одежды, атрибутов и доспеха, который воспринимается как часть характеристики модели. Поза героя парадная, присутствует трость, которая здесь замещает изображение большого боевого меча, хотя сэр Томас изображен при шпаге. Роскошь костюма тоже является частью его характеристики, утверждающей человека, явно связанного с придворной жизнью и наделенного полнотой всех возможных привилегий и титулов.

Одна из поздних работ Ван Дейка - это "**Портрет Джона и Бернарда Стюартов**". Здесь можно отметить повторяемость приемов мастера и даже некоторую однотипность характеристик лиц и причесок с завитыми длинными волосами, лежащими на плечах и оформляющими длинные и характерные для Стюартов лица. Зритель видит великолепные костюмы и элегантное сочетание золотистого одеяния одного из персонажей, напротив – сочетание серо-серебристого и голубого тонов в одежде другого. Изыскано разнообразие поз Стюартов: первый - прямостоящий и держащий основную ось изображения, фигура второго дается мастером в шаге, в движении. Все это занимает зрителя, создает ощущение красоты, богатства и парадности этого портрета. Поздние Стюарты трагически закончили свой путь, на портрете Ван Дейком изображены представители боковой линии этого дома. Наследники Стюартов умерли в Риме как изгнанники, в Соборе Святого Петра есть беломраморное надгробие поздних Стюартов, выполненное итальянским художником Ангарди, который является представителем уже складывающегося классицизма.

Якоб Йорданс

Якоб Йорданс считается учеником Рубенса, он встретился с творчеством мастера в достаточно зрелое время, когда уже состоялся как художник, вместе с тем Йорданс воспринял от учителя достаточно много важного и необходимого. Художник родился в 1593 году, умер в 1678, его жизненный путь был достаточно протяженным, но неравноценным. Большую часть своих ярких и интересных работ Йорданс создал в первой половине своей жизни, в позднее время мастер изменил позиции, став представителем придворного и академического начала. В этом он значительно менее богат и интересен по живописи. Йорданс опирался совсем на иную традицию, чем Ван Дейк, для художника большое значение имела венецианская линия Караваджо, линия того, что называется реализмом Нового времени. Йорданс - барочный мастер, но из барочного художник подчеркивает содержащееся в нем реалистическое начало, которое было присуще и Рубенсу.

На "**Семейном портрете**" художника с левой стороны присутствует он сам. Сама композиция расположения фигур на холсте содержит в себе переходящие за края и переполняющие жизнь признаки изобилия и полноты. Это ощущение активного

жизненного начала присутствует и в детских фигурках, и в движениях собаки, почуявшей что-то в большом металлическом сосуде, где охлаждается вино. Здесь ощущается наполнение атмосферы запахами и звуками, поскольку Йорданс перебирает струны лютни. С правой стороны художником изображена служанка, которая держит в руках переполненное плодами земли блюдо. Над семейной ситуацией застолья парят маленькие ангелы, которые осеняют сообщество людей образом любви, потому что они еще с античных времен являются её воплощением. Радость жизни и ощущение её полноты, разнообразие именно физиогномических проявлений жизненной энергии мы встречаем и в других произведениях Йорданса. На творчество мастера оказали влияние следующие направления в искусстве:

- Линия, которая связана с **караваджизмом**, среди нидерландских караваджистов присутствовал и фламандский художник Теодор Ромбоутс, явно оказавший определенное влияние на раннего Йорденса.
- **Академические тенденции**, которые отразились в облагораживании и украшении действительности, в частности, на творчество Йорданса оказала влияние связь художника с **Абрахамом Янсеном**.
- **Фламандская традиция** - народное начало, некоторая непосредственность в изображении народного чувства и народных праздников, ощущение радости жизни не просто связаны с Рубенсом, но и с фламандской традицией в целом.

Любимая тема Йорданса, прославившая художника - это мифологический сюжет, который трактовался мастером в разных композициях, вероятно, он очень привлекал художника. На картине "**Сатир в гостях у крестьянина**" изображена басня, которая была рассказана в свое время греческим баснописцем Изопом. Она передавалась на протяжении столетий и по-разному трактовалась, смысл басни заключается в том, что Сатир, который является божеством, но самым приземленным и жизненным, воплощением сил природы, встретил однажды в лесу крестьянина, который собирал хворост и сбросил одежду, разгорячившись во время работы. Сатир спросил у крестьянина, почему он так делает? Крестьянин ответил, что ему стало жарко и он хочет охладиться. Он пригласил Сатира к себе в гости, тот пришел и застал трапезу. У стола сидят крестьяне, слева мастером изображена замечательная фигура полногрудой, розовощекой и свежей крестьянки, которая держит на руках девочку. Детей Йорданс всегда писал очень живо, девочка дана художником с босыми и розоватыми ножками, в белом чепчике. И крестьянка, и хозяин дома, который сидит в центре и держит в руках миску с похлебкой, тоже босые. Крестьяне - это дети земли, они также непосредственно связаны с землей и природой, как и Сатир со своим лесом. Сатир увидел, что крестьяне, черпая похлебку из глиняных мисок, дуют на неё. На его вопрос о том, зачем они это делают, крестьяне ответили: для того, чтобы охладить. Получается, что когда человеку жарко, то он снимет с себя одежду, чтобы охладиться, а когда он ест горячую похлебку, то он дует, чтобы её охладить. Сатир увидел в этом

противоречие и решил, что люди его обманывают, обиделся на них, ушел в лес и больше из него не выходил.

Этот сюжет продолжает ту линию, которую мы наметили, когда говорили о Караваджо - это попытка заземлить, **сделать более доступными мифологические сюжеты** древности. Это те сюжеты, которые не повествуют об олимпийских богах, о каких-то божествах высокого ранга, а наоборот - о самых земных, лесных, наиболее близких к жизни обычных людей. К числу таких божеств относился Вакх, которого мы помним в картинах Веласкеса и Рембрандта, а также такое лесное существо, как Сатир или Пан. Эта трактовка сближает мифологическое и реально жизненное, что для барокко вообще очень характерно. Оно умеет преодолеть эти грани, когда разрыва между мифом и реальной жизнью практически не ощущается. Караваджо первым дал форму этого сближения, он подчеркнул, что такое внутреннее родство возникает в ситуации какого-то **народного праздника, когда реальность повышается до праздничного великолепия, а миф наоборот - опускается и внедряется в народную среду**. У Йорданса в крестьянской трапезе есть что-то приподнятое, веселое и праздничное, заряженное энергией. Сатир, который сидит за тем же самым столом, не очень отличается от изображенной художником веселой компании. Картина "Сатир в гостях у крестьянина" существует в разных вариантах, рассмотренный нами вариант находится в Брюсселе, второй - в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. Оба произведения - это ранние работы мастера, которые датируются около 1620 года.

Ещё одна попытка художника трактовать мифологический сюжет - это **"Аллегория плодородия"** или **"Поклонение Помоне"**, богине плодов, растительности, природы. Картина датируется 1625 - 1628 годом и находится в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. Здесь замечательно сочетаются обильный и щедрый натюрморт с изображением плодов земли (винограда, яблок и прочих фруктов), которые держат персонажи, потому что мастером изображено поклонение богине Помоне, которая является покровительницей и создательницей всего этого великолепия. Даже её прекрасные спутницы, их плоть, наполненные жизнью тела тоже являются плодом земли, плодом природы. Природное начало в них доминирует, Йорданс нам его показывает. Художник изображает сатиров, которые держат кисти винограда в руках. У девушки на переднем плане в руках тоже кисть винограда, который решается не как знак причастия, а как атрибут именно античного восприятия жизни - это, конечно, вино, радость и ощущение счастья. Помона в алом плаще находится в центре композиции, белокурая и полнотелая богиня очень напоминает рубенсовскую композицию **"Возвращение Дианы с охоты"** из Дрездена, где богиня Диана тоже изображена в виде белокурой красавицы с плащом, держащей в руках плоды своей охоты. Даже композиционно работа Йорданса напоминает картину Рубенса. Отметим совершенно блестящую живопись, здесь художник, безусловно, сдает необходимый для всякого живописца экзамен в умении передавать живое тело, в особенности женскую наготу, которая отражена им в пропорциях, тягучих и мягких линиях фигуры переднего плана. Это не просто знания и умения, а ещё и некий момент

элегантности и артистизма, которые Йордансу с его грубоватой чувственностью отнюдь не чужды.

Композиция **"Одиссей у Полифема"** также известна в разных вариантах. Полифем - это гигант, которого ослепил Одиссей, до этого события гигант запер греков, спутников Одиссея в пещере и не давал им выйти. Одиссей обманул Полифема - привязал своих спутников к брюху овец. Когда Полифем выпускал овец из загона, то ощупывал их сверху, поэтому греки, которые прятались внизу, благополучно его миновали и спаслись. Достоянием Йорданса снова является мифологический сюжет, но он решается с немного юмористическим и анекдотическим оттенком, как занятая притча.

Любимый сюжет позднего Йорданса встречается и в голландской живописи - это так называемый и уже знакомый Бобовый король. Название этих картин художника (их несколько, они находятся в Эрмитаже, в музеях Брюсселя и Вены) **"Бобовый король"** или **"Король пьет"**. Художник изображает праздничный обычай некоторых народов, в частности, севера Европы, когда во время весенних пасхальных праздников в праздничный пирог запекается боб или монета. Тот человек, которому в результате достается боб, когда пирог разрезают и каждый получает свой кусок, становится Бобовым королем. Обычно его венчают бумажной короной, раздаются тосты в честь короля - всё это является выражением безудержного веселья, радости и полноты жизни. Пьют и радуются все, даже маленькой девочке дают пригубить из бокала. На картине присутствует ощущение радости, бьющей через край энергии, оно одновременно и барочное, в том числе и жизненное, и в достаточной степени убедительное.

Сюжет на картине Йорданса, которая находится в Вене, переходит все допустимые и возможные границы в своем многообразии, шуме, даже немного гротескной характерности. Художник изображает фигуры, где явно присутствует гротескное заострение, особенно в старческих лицах. Зритель видит мотив, когда один из участников праздничного застолья уже явно страдает от того, что слишком много воспринял с этого щедрого стола, самого Бобового короля в бумажной короне, все приветствуют его и провозглашают тосты в его честь. Это праздничная, немного театрализованная и карнавальная ситуация, очень характерная для Йорданса, для его темперамента, для барочного видения. В своей основе она имеет и оттенки народного юмора, народного ощущения окружающей жизни. В ещё одном варианте сюжета имеют место те же, не очень приглядные мотивы: переворачивается стол со всей посудой, вероятно, с грохотом и громом, попутно совершаются житейские и обыденные моменты. Это **бурная и полукарнавальная стихия, которая была характерна для фламандской культуры не только XVII века, но и для её корней, для её почвенных особенностей.** Когда мы видим таких персонажей, то вспоминается фламандская литература XV века, всевозможные предания, в частности, связанные с такими фигурами, как **Тиль Уленшигель** и его друг **Ламме Гудзаке**, любитель жизни и чревоугодия. Однажды Ламме так воздал дань всевозможным яствам и так

поправился, что не смог выйти из той клетки, в которую был заключен. Связь Йордаса с народной и своей собственной стихией была преобладающей. Работы художника позднего периода представлены серией официальных портретов, где мастер менее индивидуален и ярок.

Адриан Брауэр

Адриан Брауэр представляет собой не связанную с барочным стилем особую линию во фламандском искусстве (в отличие от Рубенса, Ван Дейка и Йорданса). Художник родился в 1605 году, умер 1638, как и Ван Дейк, мастер прожил совсем недолго. Эта линия в искусстве называется внестилевой, её основателем был Караваджо. Большой стиль (такой как барокко, а потом классицизм) создает некоторую формулу, которая предшествует индивидуальному творческому акту художников, которые потом принадлежат к этому стилю. У него есть свои правила, свои характерные приемы, свой арсенал образов и сюжетов. Начиная с Караваджо, рождается искусство, где никакие, заранее заданные правила не действуют, на первом месте оказывается сам художник. Это искусство, которое нам достаточно близко, в конце XIX, и в XX веке оно **всцело индивидуальное, авторское, вне заданных стилевых категорий**, берет своё начало в Новом времени. **Внестилевую линию можно назвать реалистической, главным в ней являются сама натура и взгляд на неё художника**, который старается передать натуру наиболее непосредственно, вне заранее заданных ухищрений. Эта непосредственность видения достигается тем, что художник позволяет себе быть самостоятельной личностью в искусстве и изображать так, как он видит. Именно таким мастером, принадлежащим к внестилевой линии, был Адриан Брауэр. Можно сказать, что с при всей яркой индивидуальности этого мастера, с ним была связана и предшествующая стадия во фламандском искусстве. Брауэр, конечно, опирается на линию Босха и Брейгеля со свойственными ей с оттенками юмора и гротеска, с отсутствием преклонения перед человеком. Напротив – она представляет собой трезвый взгляд, который видит не только привлекательные, но и низменные стороны жизни. В искусстве Брауэра есть некий вызов нарядному, пышному, торжественному и официозному. Это, несомненно, искусство народных низов.

В центре картин мастера находится совершенно особый персонаж - это бродяга, пасынок судьбы, представитель жизненного дна, обязательно охваченный низменными страстями. Брауэр не смотрел на жизнь со стороны, не поучал, не морализировал, потому что это была та жизнь, к которой принадлежал он сам, его собственная среда. Биография художника отражает эти оттенки определенной бесшабашности, безразличия к собственной судьбе, социального вызова, даже определенного протеста. Необузданные аффекты и не очень благопристойные стороны жизни занимают мастера. Жалости по отношению к своим героям он не испытывает и изображает их достаточно жестко. Несомненно, в его искусстве присутствует **не снисходительный юмор, а открытая сатира**. Конечно, в нем присутствует и оттенок определенной горечи, поскольку в жизни Брауэра были и тюрьма, и долги, и кутежи. В чисто живописном

плане источником для художника отчасти был Рубенс, отметим, что влияние на Бауэра оказала именно голландская, а не фламандская живопись XVII века. С 1621 по 1631 год мастер жил и работал в Голландии, а затем переехал в Антверпен, во Фландрию. Возможно, в Голландии у Бауэра была связь с Францем Хальсом, но художник не воспринял голландского оптимизма первого буржуазного государства в Европе, которое шло, отстояв себя после жесткой борьбы, к эпохе расцвета. У Брауэра скорее не оптимистический, а критический и горький взгляд на окружающую жизнь. У художника совершенно другой формат, чем мы наблюдали у Йорданса или у Ван Дейка - это небольшие картины в духе голландцев. Для работ мастера характерна голландская тональная живопись, где нет роскоши цвета и яркости цветовых пятен, которые мы отмечали у Ван Дейка и Йорданса. Тональный колорит Бауэра с неяркими и сдержанными гармониями, обязательно с ощущением связи фигур и предметов с окружающей средой, которая представляется живой, с тонкими переходами света и тени, с пространством, которое, обнимая фигуры, является единой средой между ними. Это особенность очень тонкого Брауэра-колориста, который прекрасно чувствует натуру.

Художник своеобразен в своих сюжетах, которые включают обитателей жизненного дна - это, как правило, трактиры, игра в карты, выпивка, иногда даже драка, курение. Табак стали привозить из Южной Америки ещё в XVI веке, но курение не поддерживалось церковью. Считалось, когда у человека изо рта и из носа начинает выходить дым - это недостойное зрелище, потому что в этом есть нечто дьявольское. Однако табак постепенно завоевывает круги почитателей, которые курили его из небольших глиняных трубочек. В том, что Брауэр изображает курильщиков, был некий вызов социальному благополучию и благопристойности. Главный персонаж картины, которая называется **"Курильщик"**, находится на переднем плане, он вдохнул табачный дым и словно задохнулся им, об этом говорят его раскрытый рот и выпученные глаза. Отметим очень тонкие золотистые тона внизу картины и на фоне, характеристики стен сочетаются с золотистым тоном куртки курильщика. Картина датируется 1636 - 1638 годом и находится в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

Сюжеты, которые отражают не импозантные стороны жизни, например, такие как операция на спине, когда лекарь, который чаще всего является и брадобреем, удаляет некий нарыв на спине своего клиента, могут вызвать и шок, и смех. Картина **"Операция на плече"** относится к середине 30-х годов XVII века, она находится в Штеделевском художественном институте и городской галерее во Франкфурте-на-Майне. Композиции в голландском духе ценились не очень высоко, но всё-таки давали возможность существовать художнику, хотя долговая тюрьма тоже присутствовала в его биографии.

Отметим интересный момент - живописные достоинства Брауэра оценил Рубенс, который считал его очень тонким и интересным художником и помогал ему. Часто даже просто материально, в домашней коллекции Рубенса (и фламандской,

современной ему живописи, и европейской, которую он собирал, как и Рембрандт) было 17 произведений Брауэра. Это означает, что и живописные качества, и особое отношение к сюжету у этого художника – всё это интересовало Рубенса. Это и сцены в кабачке, и ссоры, и занятия картами, но у художника есть и более тонкие произведения, например, **"Пейзаж с игроками в шары"** середины 30-х годов XVII века. Картина находится в Государственном музее прусских художественных собраний и имеет очень по-своему задуманный сюжет: люди сидят за столом, присутствует кувшин с вином, которое они пьют; в спине персонажа в большой шляпе, обращенного к зрителю, есть ощущение того, что он сидит там давно, что идти ему некуда. Во всем, чем они занимаются (разговоры и питье), присутствует оттенок каждодневного уныния. Зритель видит пустой двор, в глубине композиции - песчаный холм, на переднем плане находятся шары - это принадлежности игры, которая чем-то напоминает крикет. Шары необходимо закатить в лунки, сейчас они брошены, вероятно, игра тоже надоела. Ощущение тоски, бесприютности и одиночества этих людей в окружающем их мире под огромным и пустым небом - очень острое.

Пейзаж, который является шедевром Брауэра, называется **"Восход луны на берегу моря"**, картина датируется около 1630 - 1635 года и находится в Государственном музее в Берлине. Пейзаж написан очень живыми и гибкими мазками, дерево пронизано ветром, по небу несутся облака, восходит луна, она отражается в воде, на которой намечается лунная дорожка, видны паруса. На берегу мастером изображены люди, которые заняты какими-то делами, на переднем плане - три фигуры, замышляющие некое общее дело, с правой стороны стоит хижина с закрытой дверью. На морском побережье безлюдье, не слышны голоса персонажей, которые шепчутся о чем-то. Возникает общее ощущение таинственности, недосказанности и какой-то затерянности людей в этом огромном мире. Холодная и безразличная, веющая холодом и по-своему тоже одинокая на небесном своде луна поднимается над этим миром.

Давид Тенирс Младший

Еще одна тема лекции связана с творчеством Тенирса Младшего, который в какой-то степени близок к тому, что мы отмечали в творчестве Брауэра, но решает близкие темы в ином ключе. Родился художник в 1610 году, умер в 1690. С 1651 года Тернис Младший становится придворным художником Эрцгерцога Леопольда Австрийского в Брюсселе. Поскольку Фландрия по-прежнему оставалась владением Испании и ещё не была самостоятельным государством, то в этот период страна управлялась ставленником австрийского престола, который был родственником с испанским. Мотивы в искусстве Тенирса Младшего, которые нам известны по Брейгелю или Брауэру, приобретают совершенно другой оттенок. Это искусство развлечения, занимательности, рассказа, украшающее жизнь и не несущее в себе никакой серьезной жизненной проблематики, в том числе и культурной. Художник был очень популярен, он широко распространен в музеях, так как был очень продуктивен и

неоднократно повторял свои собственные композиции. Тенирс Младший собирал в своем творчестве находки и живописные решения у других мастеров.

Работа "**Сельский праздник**" датируется около 1650 года и находится в Эрмитаже. Точно такие же композиции Тенирса Младшего, но с небольшими вариациями находятся и в других музеях. На картине слева находится благопристойное изображение семьи, женщины с ребенком, на переднем плане танцуют люди. Достаточно посмотреть на эти достаточно сложные танцы, чтобы вспомнить крестьянский танец Брейгеля и понять, что здесь традиция мельчает, становится более условной и не несет в себе яркого содержания.

Любопытный сюжет у картины "**Обезьяны в кухне**", которая написана в 40-е годы XVII века. Изображения обезьян и всевозможные композиции Тенирса с такого рода образной подменой в это время оказались очень популярными. Например, художник изображал обезьяний оркестр в мелкой пластике. В "Обезьянах в кухне" зритель видит воплощение знатного персонажа в берете с пером, который восседает как властитель. На переднем плане мастером изображены обезьяны, которые играют в шары - пародирование того сюжета, который мы только обсудили, справа - трапеза с бокалами, вдалеке очаг. Изображение обезьян - это очень популярный и живописный, и бытовой образ, потому что в знатных домах в моду входит присутствие обезьян в качестве живых игрушек. Теперь их привозят из разных концов мира, поскольку великие географические открытия размыкают всевозможные границы. Эти экзотические существа заполняют зверинцы и одновременно становятся любимой забавой того или иного знатного дома. Вспомним плененных обезьян на цепи у Брейгеля, где они были образом трагической несвободы, здесь наоборот - переворачивается мир, а обезьяны становятся господствующим слоем. Людей нет вообще, они их вытесняют, занимая их место - это своеобразная и парадоксальная концепция.

"**Искушение Святого Антония**" - это сюжет, который стал очень популярным ещё с конца XV века, потому что он дает художнику возможность не только изобразить христианского мученика и высказаться по вопросам веры и стойкости в ней, но и показать совершенно гротескных и выдуманных персонажей, проявить фантазию. В то же время на картине присутствует прекрасная и соблазнительная дама, которая пришла искушать Святого Антония. По сравнению с такого рода сюжетами у **Брейгеля**, **Босха** или **Шонгауэра** фантазия Тенирса очень слабая, буквальная и явно заимствующая находки у своих предшественников. Главный интерес художника, кроме самого Антония, молящегося у распятия - это нарядная дама, которую сопровождает небольшой монстр, несущий её шлейф, он одновременно и негр, и какая-то птица. Это изюминка всего замысла.

У Тенирса мы также находим элементы трактирного быта, игру в карты, попойку и прочее, но всё это лишено того стержня, темперамента и энергии, которые были, с одной стороны, присущи Брауэру, а с другой - голландцу **Остаде**. Здесь все

становится более иллюстративным, вялым. В композиции художника обязательно присутствует винный кувшин и брошенная трубка, которая обозначает курение. На картине **"Игроки в карты"** мастер изобразил две безмолвные фигуры у камина, обращенные к зрителю спиной - всё это повторение общих мест, используемых в творчестве крупных художников. Такие парафразы из голландской живописи, в частности, из творчества **Стена** можно увидеть на картине Тенирса **"Мужчина со стаканом и старуха с трубкой"**.

Расцвет натюрморта во Фландрии

Значительно интереснее и существеннее не ослабленное повторение брауэровских мотивов у Тенирса, а расцвет натюрморта во Фландрии. Этот вид творчества в XVII веке переживает и свое рождение, и расцвет. Натюрморты имеют значительное отличие в разных национальных школах:

- **Голландский натюрморт** отличается необыкновенным разнообразием. Он отличается и от фламандского, несмотря на родственность школ, по территориальному и национальному признаку тем, что первый - это, в первую очередь, завтраки, то есть изображенный художником уголок стола с салфеткой и следами трапезы, которые создают ощущение того, что человек только что был здесь и отошел. Это могут быть и какие-то роскошные десерты или нечто, что связано с бытом и жизнью голландского бюргера. Это всегда незримое присутствие человека и камерная, станковая форма, присущая всей голландской живописи.
- **Фламандский натюрморт** (большой, крупный) - это своего рода барочная картина мира, правда, представленная в основном мертвыми объектами. В отличие от голландского натюрморта в нем могут присутствовать люди.

Человека можно увидеть на **"Натюрморте с лебедем"** **Франса Снейдерса**, это его любимая тема, она существует в разных вариантах, один из них находится в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. Натюрморты этого художника – это большие картины, которые украшали дворцовые помещения, а не маленькие бюргерские дома. Это не комнатные картины, а торжественные и парадные композиции. Отметим, что натюрморт задуман художником размашисто и широко: длинный стол покрыт красной скатертью, на нем находится дичь: зайцы, фазаны и косуля. Но на первом месте - роскошный белый лебедь с раскрытыми крыльями, в глубине лежит кабанья голова с оскаленной мордой и клыками. Такой же пышностью, размашистостью и шириной отличаются другие участники и составляющие натюрморта: корзина, переполненная фруктами, в которой зритель видит и яблоки, и виноград, и другие плоды земли, наверху находится клюющий все это попугай; справа роскошное фаянсовое блюдо с омаром, которое лежит на лопающихся на глазах, пышных объемах арбуза и дыни; ниже - переполненное устрицами блюдо, некоторые из них раскрыты; внизу изображена корзина с овощами, видна спаржа. К столу тянется собака, присутствие живого

существа, которое активно реагирует на это великолепие, как и присутствие слуги, держащего в руках блюдо с винными ягодами, а также небольшой пейзажный фрагмент в окне - это **концепция барочного фламандского натюрморта**. Изобилие природных даров, даров земли, роскошь, которая способна дать людям, которые созерцают натюрморт, повышенное чувство жизни, великолепие её неисчерпаемого разнообразия - это фламандский натюрморт.

Чаще всего в натюрморте присутствует объединяющая сюжетная линия. В натюрморте Снейдерса "**Фруктовая лавка**" зритель видит даму, которая что-то пришла купить, хозяйка лавки предлагает ей персики. Повсюду находятся корзины с всевозможными фруктами и ягодами. Это и привозные южные плоды, и местные, внизу горкой лежат ананасы. Маленькая собачка вносит в композицию жизнь и беспокойство, она словно включает парадное представление всех даров земли в живую жизненную ситуацию. Это именно фламандский подход к натюрморту и к его трактовке.

Очень часто натюрморт сочетается с элементами пейзажа. Совершенно великолепный рыбный натюрморт Снейдерса называется "**Рыбная лавка**". Художник родился в 1579 году, умер 1657, он прожил долгую жизнь и написал очень много работ, среди которых чаще всего были продольные, широкие композиции, которые хорошо ложились на дворцовую стену и передавали повышенное чувство жизни всем обитателям дворцовых залов. Необходимо подчеркнуть, что фламандский натюрморт обычно полон жизни, причем необязательно жизнь олицетворяет присутствующий на нем человек, но и даже в тех самых деталях натюрморта, которые должны быть мертвыми (натюрморт от фр. *nature morte* - мертвая природа), у Снейдерса почти всегда есть трепет жизни. Это тем более характерно для рыбного натюрморта, где зритель видит угря, который ещё совсем живой, извивается, пытается ускользнуть и изменить свою судьбу. Ещё трепещут, бьют хвостами и дышат морские животные, которые выловлены из воды. Отметим сочетание таких натюрмортов с пейзажем (чаще всего это рыбный рынок, такого рода сюжеты были и у голландцев, но значительно более скромные), с видом моря и морским воздухом, который устремляется в небольшой фрагмент пейзажа и приходит на передний план картины, напитываясь острыми запахами морских тварей. Все это создает впечатление живого великолепия самой природы, которая неисчислима в своих многообразных творениях. Она захватывает зрителя своим разнообразием и энергией, которая сосредоточена на картине Снейдерса, своей неистребимой жизненностью даже в таких ситуациях, когда всё это становится объектом продажи на рынке. В барочной концепции красоты мира это великолепие, его пышность, избыточность его силы занимают свое определенное и достойное место.

Лекция 15. Искусство Франции XVII века

Исторические предпосылки возникновения классицизма во Франции

Мы начинаем новую тему, посвященную истории и культуре Франции XVII века. В основном мы будем сосредоточены на истории изобразительного искусства, поскольку этому посвящен наш цикл лекций. Но развитие искусства XVII века во Франции хронологически несколько запоздало по сравнению с другими странами, причиной этого были религиозные войны. На протяжении XVI века страна пережила 9 религиозных войн, конфликт заключался в том, что между становлением новой религии - протестантизмом и исходящим из Рима традиционным католичеством шла борьба. Во Франции, как и в других странах, в особенности в Голландии, в Германии и в Англии **становление протестантизма включало в себя:**

- во-первых, **требование формирования национальной церкви** - отказ от церковного подчинения Риму, от уплаты ему традиционной десятины.
- во-вторых, **развитие нового сознания**, причем уже не ренессансного или постренессансного, тяготеющего уже к Новому времени, в котором главную роль играли городские круги.

Основным требованием было создание национальной церкви, к этому привело объективное развитие хозяйства и появление таких крупных и централизованных государств, как Франция, Испания, Англия, в особенности Голландия - первая буржуазная республика в Европе. Создание национальной церкви предусматривало не только значительную независимость от Рима, но и перевод церковных книг на национальные языки, с целью сделать их достоянием широких кругов верующих, а также перевод мессы, то есть проведение богослужений на национальном языке. Изменение ритуала, его упрощение, отмена индульгенции было прямым вызовом римско-католической церкви. Процедуры отпущения грехов (индульгенции) выдавались в виде документа на специальной бумаге тем, кто исповедовался в Риме в определенные дни. Протестантская этика считала этот процесс искажением и извращением христианского учения, поэтому в протестантизме освобождение от греха только с помощью бумаги, которую выдает церковь, считалось невозможным. Идеология протестантизма предусматривала, что спастись можно именно верой, трудом и моральной чистотой, а не дарами в пользу церкви, всякого рода денежными и земельными пожертвованиями.

Эта идеология к началу XVII века уже сложилась и оформилась полностью, например, в Голландии. В Германии, вместе с выступлением Лютера, в первом десятилетии XVI века уже тоже развилась и сложилась определенная система взглядов, хотя там возникла чересполосица протестантских земель и городов, сохранивших верность католичествому. Во Франции эта борьба развивалась постепенно, сначала она велась подспудно. Французский король и вообще королевская власть по началу

достаточно примиренчески относились к становлению новой идеологии, но после того, как Франциск I после своего поражения в битве при Павии побывал в плену, его идеология изменилась, у монарха появилась нетерпимость по отношению к гугенотам (как к еретикам). Борьба обострилась, создалась почва для разделения нации и возникновения ожесточенной борьбы в форме религиозных войн. Разумеется, это не способствовало развитию искусства и спокойствию в городах, а также душевному и творческому спокойствию.

Происходящее в значительной степени сыграло свою отрицательную роль в том, что **Франция не пережила в XVI веке полноценного Высокого Возрождения**, представленного многими мастерами и крупными художественными свершениями. Довольно быстро ренессансные тенденции в стране перешли в маньеристские, связанные с трагическим надломом в сфере искусства и художественного сознания, которое было характерно для позднего периода Возрождения. В результате получилось так, что первым видом искусства, который смог отразить противоречивую сложность реальной жизненной ситуации, оказалась наиболее подвижная **графика**. Именно она легко и живо реагировала прямо на непосредственную реальность, а не большие и монументальные произведения живописи, а тем более архитектуры и скульптуры, которые отодвинулись на середину столетия.

Даже после компромисса, возникшего при Генрихе IV, которому в определенный период удалось сплотить нацию (что произошло в результате того, что трагические последствия Варфоломеевской ночи действительно поставили её на грань уничтожения), наряду с протестантами и католиками с Католической лигой возникла третья сила, которая называла себя Партия политиков. Она поставила себе целью выдвижение на передний план не идеологических различий, не принадлежность к той или иной идеологической партии, а выдвижение общегосударственных, общенациональных интересов. Это в итоге обеспечило победу над устрашающими последствиями религиозной войны, воплощением этой победы стал Генрих IV, который по рождению был гугенотом-протестантом, монарх несколько раз менял веру. Когда Генрих IV наконец остался единственным претендентом на королевский престол, то после коронации не смог въехать в Париж, поскольку представители городского совета не могли открыть ворота города перед королем-протестантом. Тогда правитель якобы произнес свои известные слова: "Париж стоит бедни!", то есть католической мессы, принял католичество и в 1594 году стал французским королем. Однако эта победа католичества в лице Генрих IV сопровождалась другим очень важным событием, уравнивающим эту мнимую победу. Это было издание Генрихом IV в 1598 году Нантского эдикта, который уравнивал гугенотов в политических и духовных правах. Теперь они могли осуществлять богослужения по своему уставу, могли принимать участие и в политической, и в хозяйственной деятельности. Гугенотам Франция обязана возрождением юга страны, где часто бывали засухи, потому что они провели каналы и оросили эти земли, который стали давать прекрасный урожай. С этим

был связан подъем сельского хозяйства Франции, которая начала экспортировать пшеницу, вина и другие продукты.

В результате происходящих изменений удалось добиться некой целостности, внутреннего равновесия религиозно разделенной страны. Это был единственный феномен в Западной Европе того времени, когда двуконфессиональная страна почти целое столетие существовала в условиях мира. С одной стороны, Франция существовала между протестантскими республиками, с другой - между католическими империями, эта страна представляла собой некий третий путь. Ни горожане, которые являлись представителями буржуазных кругов, ни аристократы этого времени не были способны взять власть в свои руки и целиком навязать свою церковную идеологию всему обществу. В результате выиграла третья сила, воплощением которой стала королевская власть. Она словно держала друг напротив друга обе оппозиционные силы, не позволяя ни одной, ни другой возобладать, оказавшись воплощением возникшей и осознанно создаваемой гармонии между этими противоположностями.

Театр как проявление классицизма и конфликта личности и общества

Сложившаяся особая ситуация создала уникальные возможности для развития страны без германской анархии, без римского теократизма и пуританского архаизма эпохи Кромвеля в Англии. Это действительно был **третий путь, воплощением которого в художественно-образной сфере стал классицизм**. Лучше всего классицизм можно понять изнутри, опираясь на успех в XVII веке французского театра. Как и другие страны Европы этого времени Франция пережила переход лидирующей роли в культуре от пространственных искусств (архитектуры, живописи и скульптуры) к доминированию другого вида искусства. Не монистического, а двуединого - пространственно-временного, каким и является театр.

- **временное начало** в театре позволяет ему развивать концепцию и образ во времени, показывать, как в ранний период герои и персонажи несут с собой одни мысли и идеи, обладают одним характером, и как, со временем развиваясь, они изменяются и приходят к другим выводам.
- театр - это искусство, которое **обладает образом картинно воссозданной действительности**. Неслучайно в театральном спектакле есть выражения "картина первая", "картина вторая" и т.д.

Изобразительность театра и одновременно его динамика, момент развития дали ему возможность ухватить самую суть этой эпохи. На переходе от XVI к XVII веку **важнейшей категорией в сознании людей и в культуре становится категория времени, то есть категория изменения**. Это был такой переход, который исследователи характеризовали, как переход от мира вещей к миру действий и движения. Соответственно, театральность накладывает отпечаток на все, как известно по барочному искусству Италии - и на изобразительное искусство. Поэтому всякая апелляция к ситуации в области театра является вполне адекватным ключом для

постижения особенностей развития пространственных искусств. Знаменитые трагедии **Корнеля и Расина**, в частности "**Сид**", который датируется 1636 - 1637 годом - это важнейший момент во французской культуре, который говорит о том, что идеология классицизма уже состоялась. "**Сид**" Корнеля рассказывает о том, как в жизни героев сталкиваются два начала, которые в культуре получили формулировку долга и чувства. Сид - это рыцарь и воин, который случайным образом убил в сражении отца своей возлюбленной. Затем он оказывается в ситуации, когда его возлюбленная Химена порицает его за это, а с другой стороны - он в этой борьбе повиновался чувству долга. Дальше эта борьба между любовью и долженствованием развивается от одного действия к другому, каждый раз этот конфликт меняется, поворачиваясь для зрителя то одной, то другой стороной. В одном действии Сид показывает себя как сторонник императива долга и чести, в другом - он понимает, что тем самым теряет любовь, что это для него совершенно невозможно. Рождается формула, которая показывает классицизм как коллизию, по-настоящему внутренне неразрешимую. "**Превыше страсти долг**" - говорит Сид, но страсть превыше жизни. Эта недозавершенность внутреннего конфликта, который в лице героев Корнеля формулирует культура, отражает само существо и той политической, и той жизненной ситуации, которую мы обрисовали ранее. Коллизию, действительно определяющую суть искусства этого времени.

Что стоит за этим конфликтом страсти и долга? **Конфликт личности и общества**, который именно во Франции получил свое законченное осмысление и формулирование. В конце XVI века и в Италии, стране Возрождения, и в других странах Европы Возрождение переживает свою позднюю фазу, когда открывается, что не оправдались все надежды на создание совершенного мира, подчиняющегося прекрасной личности. Все закончилось борьбой "всех против всех", ренессансная личность переживает возрождение, она рождает не только Отелло, но и Яго, рождает Макбета и других шекспировских Макиавелли, которые готовы уничтожить всех на пути к осуществлению своих идей. В результате ренессансная личность, основанная на развитии и полноте всех своих жизненных сил, выходит за необходимые пределы, которые обеспечивают сохранение человека как вида. Тогда **Монтень создает концепцию скепсиса по отношению к человеку**, которую мы находим и у Шекспира в "**Гамлете**", когда Гамлет причисляет человека к ангелу, который так подобен ему своим обликом, так замечателен в своих действиях. В тоже время Гамлет спрашивает: а что мне дает эта квинтэссенция праха? Человек действительно наделен невероятными возможностями, доблестями и прочим, в то же время - он смертен, а все, что он делает, на самом деле преходяще. Это разочарование в героической ренессансной личности завершается тем, что у Шекспира все ренессансные герои погибают. В конце концов они видят, что рождается мир, в котором их существование невозможно. Несмотря на то, что Гамлет решает с оружием встать против моря бед, которые его осаждают, тем не менее он погибает, а навстречу ему приходит Фортинбрас. Это ситуация, когда рождается правитель, лавирующий между противоположностями и пытающийся найти

сердцевину. Точно также и в концепции Корнеля каждое из действий его трагедии показывает, что решение конфликта за счет другой стороны невозможно. Невозможно выдвинуть на первый план долг, потому что тогда страдает страсть, если выдвинуть страсть, то тогда страдает долг. Колебание весов от доминирования страсти, до доминирования долга, и обратно создает у зрителя полное ощущение того, что решение конфликта за счет одной стороны невозможно. Необходимо каким-то образом эти стороны примирить, а примирение возможно только тогда, когда на каждую из сторон накладывается определенная мера. Об этой мере говорит Монтень, когда указывает на то, что ренессансная личность уже вышла за необходимые пределы, он говорит о том, что необходимо смирить человека законами, наложить на него определенные ограничения, ибо он уже вышел за пределы природы. **Классицизм рождается под знаком меры и примирения сторон, необходимости добиться равновесия между ними**, так как разрешить конфликт невозможно. За этим стоит конфликт личности и общества, отменить ренессансную личность, претендующую на доминирующее положение в жизни и культуре, невозможно, но часть своих возможностей и сил она отчуждает в сторону общества. Теперь задача, с которой сталкиваются и культура, и общество - это найти равновесие между личностными претензиями, мечтами, желаниями и тем, что необходимо, между теми законами, которые общество накладывает на личность для того, чтобы оно само сохранилось, чтобы сохранилась жизнь и гармония.

Франция, в своем политическом строе с равновесием горожан против аристократов и третьей силы - королевской власти, пытается найти эту гармонию, вводя регулирующую функцию именно **чувства меры**. На этой основе и складывается эстетика классицизма, который и в архитектуре, и в изобразительном искусстве, и в театре достигает эстетически плодотворных результатов. Идеологическая основа для него сохраняется до того момента, когда королевская власть абсолютизирует свою функцию, когда король объявляет: "Государство - это я!". Таким образом он разрушает концепцию равновесия личного и общего. Тогда **происходит переход классицизма в барокко, в самом конце XVII с переходом к XVIII веку возникает мировоззренческий кризис**, который также отмечен тем, что поздний Людовик XIV под влиянием своей морганатической супруги мадам де Ментенон, впавшей в невероятное религиозное ханжество, отменяет Нантский эдикт, составивший доблесть Франции и обеспечивший ей почти столетие плодотворного и спокойного развития.

Графика Жака Калло

Эти события отразились и в пластических искусствах. Мы уже отметили, что наиболее чутким и подвижным способом отразить эту сложную и конфликтную ситуацию конца XVI начала XVII века оказалась именно графика. Действительно, графика вообще сыграла большую роль в становлении нового сознания, несмотря на то, что ещё и в XVII веке Францию ждали потрясения. В 1610 году религиозным фанатиком был убит король-объединитель Генрих IV, затем

возрождаются в результате этого конфликта гугенотские войны 1627 - 1628 годов, они были достаточно краткими. Наконец ещё одно потрясение - это мятеж королевы 1630 года, связанный с тем, что после смерти Генриха IV его сын, будущий Людовик XIII был ещё мальчиком, и стоял вопрос о том, кто будет регентом - правителем в годы его детства. На этот статус претендовала королева Мария Медичи, в результате ей пришлось вместе с сыном бежать из дворца. Все эти перипетии свидетельствуют о том, что откатная волна кризиса продолжала существовать почти всю первую треть XVII века. Только графика, начиная ещё с рубежа веков, с 1610 года уже способствовала вступлению в новую эпоху, правда, ещё в маньеристическом ключе, отражающем кризис ренессансного сознания, скептический, и горький взгляд на окружающую действительность.

Графика Франции этого периода выдвигает крупную фигуру - это **Жак Калло**. Художник родился в 1592 году, умер в 1635, он сформировался примерно к 10-м годам XVII столетия. Калло был подданным Лотарингского герцогства, которое ещё сохраняло достаточную самостоятельность в пределах французской державы. В 1632 - 1633 году герцогство было завоевано французским королевским домом, этой борьбой руководил кардинал Ришелье, первый министр французского короля. Война по завоеванию Лотарингии была необычайно кровавой и страшной. Калло был свидетелем агонии своего отечества, агонии его самостоятельности, которая была очевидной жертвой исторического развития. Мастер учился у последователей Школы Фонтенбло, маньеристской и связанной с кризисом идеалов Возрождения. Это были мастера **Жак Белланж и Клод Андрие** - мастера экспрессивные, с элементами гротеска, а также другие мастера второй половины XVI века: **Жан Кузен Старший, Бернард Соломон и Этьен Делон**. Калло разработал свою особую миниатюрную технику, в которой художник создавал многофигурные сцены, причем с явным отпечатком маньеристского надлома, тяготеющего к гротеску, странным образом почти готизирующей причудливости. Искусство мастера явно демонстрирует недоверие к реальности, к ренессансному антропоцентризму, когда человек находится в центре мира, когда он обязательно представлен крупной фигурой, царящей над пространством. Всё это Калло совершенно чуждо, его графика передает ощущение утраты целостности мира, который в общем пространстве весь разбивается, раздробляется его картинами на массу самых разных событий, самых разных сфер жизни и действий. Возникает ощущение хаоса, своеобразного броуновского движения, лишённого единой цели. Это характеризует графику Калло в целом.

В 1608 - 1611 годах художник находится в Риме, там мастер учился технике листовой гравюры у **Филиппа Томассена**. В этой технике гравёр работает на металлической доске, на которой он вырезает тонкую и несколько жестковатую линию острым инструментом. Также Калло учился технике офорта у местного мастера-итальянца **Антонио Темпеста**. В 1611 году художник оказался во Флоренции, там в это время находится в расцвете царство позднего маньеризма. К середине 10-х годов XVII

века художник становится самостоятельным матером, в 1621 году он возвращается в родную Лотарингию, в Нанси.

Между Ренессансом и XVII веком художник оказывается в ситуации, когда старое ренессансное общество, его диалоги и его вкусы разлагаются. Ренессансный индивидуализм вырождается в массу взаимно отталкивающихся атомов. Эту ситуацию хорошо отражает испанский плутовкой роман, например, "**Жизнеописание Гусмана де Альфараче, наблюдателя жизни человеческой**" или "**Жизнь Ласарильо с Томеса: его невзгоды и злоключения**", где в центре оказывается маленький человек, так называемый Рисоло. Он представляет собой перекасти поле, которое перемещается из одной страны или города в другой, ищет себя и свое место, не находит, меняет профессии, и в конце концов заявляет о том, что самое счастливое время в его жизни - когда он был нищим в Риме. Там существует общественная раздача еды и всегда можно прокормиться, с другой стороны, там можно не нести ответственность за себя, потому что ты уже устроен и зачислен в ту или иную категорию нищих. Нищие были структурированы Папским престолом по определенным группам: слепые, глухие, безногие и т.д. Эта ситуация давала человеку того времени, лишённого своего места в жизни, видимость некой свободы, свободы от самой жизни, свободы от образа жизни, потому что считать образ жизни нищего достойным человека, конечно, невозможно. Это был донный мир, где среди беспорядочного движения оказывались вместе актеры, шуты, бродяги, нищие и другие люди.

Калло очень остро ощутил своеобразие этого мира, в 1622 году появляется его графическая серия "**Нищие**", около 1627 - 1628 года серия "**Цыгане**". Внимание к цыганам мы отмечаем в творчестве Караваджо, это была характерная реальность того времени, цыгане обращали на себя внимание, их было довольно много. Самое главное - в своем скитальческом и бесприютном, лишённом постоянного места жительства образе жизни они отражали общую ситуацию людей этого времени. Причиной этого было первоначальное накопление, ограбление, когда вещи потеряли свою ценность. В результате падения цен и того, что в Европу было привезено испанское золото, обесценилось все, кроме земли. В неё начали вкладывать средства и горожане, и гранды, а для того, чтобы иметь как можно больше земли, с неё стали сгонять крестьян, традиционно на ней живущих. Например, такого рода огромные владения превратились в Италии в пустынные и необработанные латифундии. Земли, когда-то бывшие общественными в Англии, стали личными владениями лендлордов, там поселились овцы, которых выращивали для того, чтобы собирать с них шерсть и отправлять её в Голландию для выделки сукон. Именно тогда родилась известная формула "Овцы съели людей", а люди оказались в положении деклассированных, изгнанных со своего места жительства. Как отмечает **Фернанд Бродель** в своей книге, которая посвящена анализу Средневековья эпохи Филиппа II - люди превратились в сотни и тысячи странствующих и атомизированных насекомых. Возникли государства бродяг и в Париже, и в других городах, против них принимали жесточайшие законы, о чем свидетельствует история Англии того времени. Развилась охота на ведьм, время

оказалось жестоким, трудным и бесчеловечным в буквальном смысле слова. **Человек был расчеловечен.**

Позиция Калло в этой ситуации - это холодноватая маньеристская беспристрастность, он словно исповедует мысль **Сервантеса**, который пишет свой роман "**Дон Кихот**", отражающий эту же ситуацию, когда крупная личность уже перестала играть определяющую роль, рыцарские традиции попорчены, народ страдает, защитить его крайне трудно. Формула Сервантеса звучит следующим образом: "**Не плакать, не радоваться, но понимать**". Примерно та же позиция развивается и у Калло. Его самоутверждение как художника проявляется в зоркости, полноте охвата ликов мира. Он смотрит со стороны, как микробиолог, наблюдающий бактерии в микроскоп. Но в действительности это не совсем так, потому что мастер не просто созерцает, он воссоздает этих персонажей, соответственно, они - его творение. Мир, который возникает на гравюрах художника, оказывается связанным с личностью самого автора, с его взглядом. Это большие панорамы с высокой точки зрения, на которых изображаются действия, но не переживания. Это своеобразный муравейник, в котором нет ярких индивидуальностей, все находится на уровне обобщения, пронизанного скепсисом, но и одновременно жгучим интересом к окружающей жизни.

Идеальное, которому отдали дань в эпоху Ренессанса, явно воспринимается Калло с недоверием, но появляется внимание к причудливому. Этим отмечена серия работ мастера 1622 года под названием "**Горбуны**". В ней возникает и моральный, и юмористический, и даже саркастический элементы. Моральный элемент связан, например, с изображением человеческих грехов. Важно и интересно отметить, что с другого конца предшествующего XVI века находится фигура Босха, который тоже трактовал человеческие грехи. Брейгель тоже уделяет внимание этой проблеме, но уже значительно ближе к Калло, в 60-е годы XVI века. Калло создает **серию работ с изображением грехов**, например, изображение скупости в виде старухи с мешком, куда она собирает вещи, которые может где-то разыскать. У её ног находятся сундучок и мешок с монетами, над ней вырастает образ сухого дерева, ибо скупость иссушает жизнь и фактически уничтожает её. Калло создал образ гордыни - *Superbia*, даму в развевающихся одеждах, она одета по моде того времени в костюм с высоким воротником и пышными рукавами. Гордыня, любуясь, смотрит на себя в зеркало, справа от неё, как её эмблема, как её воплощение стоит павлин с распущенным хвостом. Воплощение гнева - это воин в античном одеянии с щитом и мечом в руке, позади него лев, который является образом гнева ещё с Античности. Вся фигура Гнева выражает стремительность, натиск, волосы его развиваются, рот открыт в крике.

На этюдах из серии "**Нищие**" 1622 года можно отметить технику работы Калло, когда разработанные изнутри параллельной штриховкой силуэты героев очерчены единой линией. У персонажа характерная поза - нищий обращен жестом просьбы к проходящим людям, он подставляет шляпу для того, чтобы туда положили какое-нибудь вспомоществование.

Фигура, изображающая Панталоне, связана с другой серией работ мастера, которого привлекают персонажи итальянской народной комедии масок. **Итальянская народная комедия** в XVI веке приобретает уже значительную популярность, она распространяется не только по крупным городам Италии - Венеции и Неаполю. Её особенность заключается в том, что в комедии действуют постоянные персонажи с устойчивым амплуа. Это импровизационная комедия, но существует сценарий, который описывает общую линию - жизнеописание двух стариков – венецианского купца Панталоне и Капитана, испанского офицера (некоторые территории Италии в это время находятся под властью Испании), который является воплощением напыщенности, самодовольства, гордыни и подавляющей силы. Действия стариков связаны с противостоянием желанию соединиться двух пар молодых людей - идеальных героев, девушек и юношей. Молодые люди - лирические герои, раскрывающие тему любви. Но наиболее яркая страница итальянского театра народной комедии - это слуги, которые участвуют в этом конфликте на стороне молодых людей, всячески помогая расстроить козни стариков против них, способствуя счастливому завершению любовных дуэтов. Эти герои, так называемые дзанни - слуги: Труффальдино, Бригелла, Арлекин и другие. Они несут с собой стихию действия, жизни, её причудливости и энергии, стремления добиться своей цели и т.д. Серия работ Калло "**Три Панталоне**" датируется 1618 - 1622 годом.

Совершенно удивительная композиция художника называется "**Веер**". В веерообразное обрамление помещена сцена большого праздника, который состоялся во Флоренции. Праздник был проведен на воде, на реке Арна. Хорошо видно, что в глубине изображения по реке движутся на лодках живые картины, бьют фонтаны, а небольшие лодки сопровождают это основное действие. По берегу реки стоят зрители, привлеченные этим зрелищем. Мы различаем особый взгляд самого Калло: на переднем плане фигуры крупные, зрителю словно предлагается занять место рядом с ними, затем перспектива стремительно уходит вниз и вдаль, пространство падает и сразу возникает разрыв между более крупными фигурами, которые зритель видит со спины, и теми, которые стоят внизу. Это мальчик, который играет с собакой и другие зрители. Дальше пространство уходит вперед, количество фигур возрастает, а их размер уменьшается. Существует мнение, что у Калло было некое специфическое зрение, он изображал очень мелкие фигуры, требующие специального аппарата для того, чтобы их как следует разглядеть. Фигуры переднего плана даются более интенсивно даже в краске, они более темные и находятся против света, который заполняет всю даль. Дальше энергия линий, её нажим уменьшаются и постепенно растворяются в световоздушном мареве. Это особое видение, способность художника привязываться к вырисовке тонких подробностей.

В Эрмитаже существует 850 зарисовок Калло, например, к ним относится изображение лотарингских дворян. Это особый цикл, где повадки, костюмы и прочие особенности целого сословия из разных мест служат объектом интереса и фиксации у художника. Гравюра "**Большая охота**" датируется около 1626 - 1628 года, она создана

во Флоренции. Большая охота - это охота герцога Флорентийского, позднего Медичи. Пребывание во Флоренции для Калло было очень важным для набора знаний и общения с итальянским искусством с его огромными традициями. На гравюре большую роль играет пейзаж, уровень техники художника явно возрастает, она становится более сложной, убедительной и мощной. Это отражают и стволы деревьев, и своеобразный шум ветвей, обильной листвы, и охотники. Егеря удерживают собак, скачущие всадники преследуют дичь в разных участках этой большой композиции. Всё это - свидетельство зрелости Калло как гравера. Станковая гравюра большой величины, её размеры 19 на 46 см., она украшает не столько альбом, сколько является произведением, имеющим самостоятельное значение.

Знаменитое произведение Калло называется **"Ярмарка в Импрунете"** и датируется 1620 годом, размеры этой большой гравюры - 44 на 68 см., она была напечатана на нескольких досках. Когда фламандский живописец **Давид Тенирс** копировал эту гравюру, то сосчитал, что там находятся изображения 1 138 персонажей, 45 лошадей, 67 ослов и 137 собак. На гравюре изображены стада домашних животных, лавки, балаганы и товары, которые они продавали. Импрунет - это местечко в Италии, которое находится не очень далеко от Флоренции. Зритель видит здание фермы и постройки далее, все поле заполнено посетителями ярмарки, торговцами и покупателями. Это действительно совершенно новый образ мира. С какой самоотдачей все искусство предшествующего периода эпохи Возрождения отдавалось изображению крупной фигуры человека, её самоутверждению, её воспеванию и идеализации. И вдруг на смену этому миру, где всегда на переднем плане одна или две крупных фигуры и какое-то действие, большая форма, раскрывается такая перспектива, где одного человека разглядеть даже трудно, так как люди здесь - это песчинки, "море атомизированных существ, человеческих насекомых", как говорил Фернан Бродель. Одновременно это указание на то, что теперь темой искусства должен быть не миф, не мечта, не всевозможные героические подвиги, а просто жизнь. С этой точки зрения Калло и его **"Ярмарка в Импрунете"** может служить общей заставкой для искусства XVII века в целом, для искусства XVII века Франции. В деталях работы мастера можно отметить, как много бытовых и характерных мотивов Калло удалось ухватить в изображении торговых сцен, сцен общения людей.

Персонажи из серии **"Дворяне Лотарингии"** показывают, что Калло не только замечательный мастер гравюры, но и превосходный рисовальщик. Поэтому разного рода типы, костюмы, повадки им даются ещё в традиции персональной характеристики моделей, более-менее крупно. Поскольку мастер создал гравюру, то эта особенность присутствует в размере мотива на листе бумаги. В этих персонажах художник улавливает и повадку, и темперамент, и позу, естественно, и отношение к окружающему миру.

У Калло присутствует и военная тематика, в частности та, что была связана с войнами в Лотарингии, с завоеванием его родины, с войной гугенотских отрядов и

отрядов королевской власти. Например, взятие Бреды в 1627 году или осада острова Ре, взятие той самой Ла-Рошели, о которой говорит Дюма в своем романе **"Три мушкетера"**. Калло создавал ландкарты с изображением городов того времени, с расположением армии и крепостей. В частности, с изображением некоторых сцен и видов Парижа, существенных для представления о том, как выглядел город в XVII веке. Серия работ мастера 1632 - 1634 года под названием **"Казни"** - это свидетельство жесткости, войны и действий инквизиции, происходящих в то время по причине продолжения идеологической и церковной борьбы. Некоторые сцены казней поражают своей жестокостью, но они замечательны как документы эпохи.

У Калло существуют **библейские и религиозные сюжеты**. Например, сцена страстей **"Бичевание Христа"**. У европейского искусства к этому времени уже был достаточный опыт того, что во всех сценах бичевания центром является изображение Спасителя. В его фигуре всегда сохраняется ощущение достоинства, терпения, высокого приятия своего жребия, ибо Христос знал заранее, что его это ожидает. Палачи обычно все-таки оказываются на втором плане, у Калло они и взмахи бичей в их руках явно доминируют, а фигура Спасителя почти теряется. Конечно, это опыт не столько переживания религиозного сюжета, сколько созерцания и переживания событий реалий жизни, который художником переносится на религиозную область.

Один из самых жестоких и страшных сюжетов тех войн, свидетелем которых был Калло, называется **"Дерево повешенных"**. Это поразительный по остроте документ эпохи. На фоне работы мастера видны воинские отряды с высоко поднятыми копьями, идет война, идет сражение. Одновременно зритель видит огромное количество тел казненных людей, священник отпускает грехи очередной жертве, которая должна занять свое место на дереве повешенных. Некоторые свидетели, созерцатели события, которые чуть придвинуты ближе к зрителю, расположены Калло справа. Они позволяют зрителю войти и соприкоснуться с этим зрелищем, которое, находясь вдали, все-таки дистанцировано. Если бы оно было ближе, то жестокость этого зрелища оттолкнула бы зрителя. Словно в подзорную трубу, в некоем отдалении, тем не менее Калло фиксирует эти реалии эпохи.

Одна из серий изображений беженцев, покидающих свои города и селения в результате войны, называется **"Бедствия войны"**. Интерес Калло к почти картографическим фиксациям реальной жизни города того времени можно увидеть на его работах, изображающих виды Парижа.

Потрясающая композиция художника называется **"Святой Себастьян"**, она датируется 1631 годом. Это наследие и ренессансной культуры, и XV века, Раннего Возрождения и Позднего Возрождения XVI века. Достаточно вспомнить "Святого Себастьяна" в Эрмитаже, где взгляд художника принакает к фигуре мученика, к её ещё сохраняющейся героической пластике, уже покрытой тенями, придающими ей трагический и страдательный характер. Важно отметить волны мрака, которые напалзают на нее со всех сторон, её высокое и святое одиночество. У Калло Святой

Себастьян тоже привязан к столбу, он один, вокруг него пустота, по краям которой находится огромное количество зрителей. Справа лучники, которые пускают в героя стрелы. Но как он далек от наблюдателей, как он помещен художником в дальнюю даль для того, чтобы мы не могли непосредственно соприкоснуться ни с его страданиями, ни с его героическим терпением. Словно небольшая деталь в огромном мире, заполненном массой персонажей и их действий, бывший героический персонаж эпохи Возрождения Вдруг уменьшился в перспективе, как в перевернутом бинокле. Калло не верит в титанический героизм ни святых, ни античных героев. Его человек, независимо от того, святой он или нет, превращается в песчинку в огромном мире с распахнутым горизонтом, с дальней далью, очертания которой едва различимы. Необыкновенное расширение горизонта, расширение всей перспективы, всей оптики в искусстве рубежа XVI - XVII века Калло воплощает с необыкновенной непосредственностью и остротой. **Индивидуальное, гуманистическое просто уничтожается множеством**, оно удаляется, едва различимое в перспективе, тем самым ставится под сомнение сам сюжет. Героическое начало становится сомнительным, оно ничего не может противопоставить событиям, которые подчиняют себе массы людей, вереницы нищих, цыган и беженцев. Это совсем другая точка отсчета, в отличие от той, что была в эпоху Возрождения.

Дважды Калло обращался к теме искушения Святого Антония. **"Искушение Святого Антония"** у Тенирса было наивным и иллюстративным, у Калло появляется вселенский, всеохватывающий небо и землю размах, который мы ощущаем в произведениях Босха и художников немецкого Возрождения, например, у **Мартина Шонгауэра**. Различить здесь несчастного мученика, которого терзают страшные монстры, появляющиеся отовсюду, непросто. Он ютится в небольшой пещере, где монстры со всех сторон осаждают и толкают его, касаются острыми предметами, тянут за одежду. Их изобилие совершенно поразительное: зритель видит средневековые руины со сводами, которые ими заселены, демоны летят, ползут, проникают изо всех щелей, они находятся и на переднем плане. Это и звери, и птицы, и какие-то сложные смещения совершенно разных форм, живые скелеты и предметы, которые вдруг обретают возможность жизни, помесь человека и летучей мыши и т.д. Монстры буквально захватывают и весь горизонт, и все пространство огромной гравюры. Гравюра 1635 года - это последний и наиболее законченный вариант "Искушения Святого Антония", где демоны осаждают эту отдельную человеческую душу, а уверенность в том, что она сможет сразиться и противостоять этому напору, художника покидает. Всё-таки, поскольку все это создал сам мастер, его собственное творение - это, возможно, единственная опора, единственный канал, который позволяет сохранить гуманистическое начало. Горечь от сознания того, что так изменилась и перевернулась вся картина мира по отношению с тем, что было в эпоху Возрождения, здесь, конечно, совершенно очевидна. Положительная сила, которую открывает здесь Калло - это огромность природы, её утвердительная бесконечность, которая присутствует и в "Большой охоте". Природа всё принимает, всё в себе содержит, всё дифференцирует,

усложняет, порождает все более разнообразные и новые творения. Все это присутствует в работах Калло, но одновременно присутствует и потерянности человека в этом новом огромном мире, и его одиночество перед лицом жизни и природы, которая теперь так многомерна и многосложна.

Лекция 16. Искусство Франции XVII века. Часть 2

Симон Вуэ

В цикле лекций, посвященном западноевропейскому искусству XVII века, мы продолжаем тему искусства Франции XVII века. На предыдущей лекции мы остановились на ситуации перехода от XVI века - эпохи Позднего Возрождения к Новому времени - XVII веку. Для Франции - это трудная переходная ситуация, которая связана с рождением новых идеалов, с пересмотром старых ценностей. Она наиболее естественно и адекватно отразилась в графике. **Графика** - это более подвижный вид искусства, активно и очень непосредственно откликающийся на события жизни, которые окружают и художника, и его современников. Центральной фигурой в графике Франции того периода является **Жак Калло**, его графика в рисунке и печатная графика. С собственно художественной точки зрения Калло возможно отнести к ситуации **маньеризма** - искусства, которое отражает трагический перелом и утрату высоких, положительных идеалов Возрождения, утрату веры в героического человека. В известной степени оно отражает даже разочарование в мифологических образах, в образах, связанных с искусством древности.

Выдвигаются новые ценности, Калло - это поэт массы, огромного количества людей, массы их фигур, причем иногда выполненных настолько миниатюрно, что у художника предполагалось наличие специфических особенностей зрения. Главное здесь - не личностные предпочтения художника, а то, что это действительно был очень важный для эпохи шаг, когда **на первое место выдвигается не фигура героя, занимающего центральное положение в картине, а изображение жизни в её разнообразных проявлениях**. Серии работ Калло были посвящены нищим, бродягам, беженцам во время войны, теме самой войны, которая в это время потрясала Францию, пережившую в XVI веке 9 религиозных войн. На исходе творчества Калло началась другая большая война, захватившая всю Европу. С 1618 по 1638 год продолжалась Тридцатилетняя война, тему этой войны Калло поднял в таких своих работах, как "Дерево повешенных". Художник отразил и тему преследования людей, в особенности бродяг, которыми огромные массы людей становились в связи с перестройкой хозяйственной жизни, захвата земли со стороны крупных землевладельцев, изгнанием арендаторов и крестьян, превращавшихся в людей без образа жизни. **Фернан Бродель** называл их "мирадами атомизированных человеческих насекомых". Все это отражено в графике Калло, которая имеет трагический подтекст.

Описанное происходило в период последних десятилетий XVI века и первых десятилетий XVII века. Живопись во Франции и первые живописцы, которые образуют затем её искусство в XVII веке, начинают работать примерно около середины 20-х годов этого столетия. Первый из них - это **Симон Вуэ**, с которым связано начало подъема французской живописи. В 1627 году художник вернулся из Италии в Париж. То, что он был в Италии - очень важно, это значит, что итальянский базис успел сложиться в его искусстве в те годы, когда мастер был в Риме, в котором его затронуло

наследии Караваджо - самого великого представителя итальянской живописи XVII века. Это очень хорошо видно на картине "Гадалка", которая датируется 1617 годом и находится в Прадо. Работа Вуэ - явный отклик на ту тематику, которую начал Караваджо, у которого тоже есть картина, написанная мастером значительно раньше, ещё в 90-е годы XVI века, в настоящее время она находится в Лувре. Вуэ развивает ту же самую тему, но добавляет к ней момент, который сразу переводит изображаемую ситуацию в совсем иной социальный слой. Гадалка у Караваджо - таинственная и торжественная, молчаливая, скрывающаяся в тонких переходах света и тени. Она напоминает старинную библейскую предсказательницу Сивиллу, которая может провидеть будущее человека, его судьбу. Цыганка Караваджо предсказывала судьбу молодому человеку благородного происхождения, у Вуэ действие переносится в народный слой. Жертвой гадалки, которая явно морочит голову персонажу, становится обыкновенный человек, скорее всего крестьянин. За плечами у него видна соломенная шляпа, об его происхождении говорит и костюм. Подружка гадалки в это время очищает карман героя. Этот мотив был совершенно неприемлем для Караваджо, анекдотически трактовать эту тему он не мог и не собирался.

По всей вероятности, сюжет с ограблением человека, которому предсказывают судьбу, пришел из нидерландской живописи. В Риме рубежа XVI - XVII веков находилась очень большая нидерландская колония. И голландская, и фламандская, то есть обе ветви Нидерландов были там представлены. Обе они разрабатывали этот сюжет в повествовательно-анекдотическом плане, стремясь повеселить, развлечь или занять внимание зрителя. Всякий оттенок героического и идеального из этого изображения изгнан. Так начинает и Симон Вуэ, что удивительно, можно даже сказать, что и сюжет подобного рода, и сама картина, соблюдает некие караваджистские навыки: всё действие разыгрывается фигурами, данными почти поколенно, очень близко к зрителю, очень выпукло, с активным вниманием к объему, к пластике. Отметим также довольно резкие контрасты света и тени, причем контрасты светлого и темного передаются не только светотенью, но и колоритом - белые платки на женщинах, темный плащ у цыганки. Вуэ здесь, так же, как и Караваджо, следует реальности. В текстах ппской буллы, то есть изданного им указа папа запрещает цыганам носить национальные костюмы. Костюм подробно описывался в указе, он включал платок с темной вышивкой и длинный плащ (обязательно) либо зеленого цвета, как в картине Караваджо, либо синего, как у Вуэ. Такими длинными плащами, входя в римские дворы, цыганки незаметно для их хозяев накрывали кур, подобным образом они их воровали. Отметим у Вуэ сохранение темного фона, присутствующего у ранних караваджистов и последователей Караваджо (как из голландского лагеря, так и из фламандского). Темный фон делает изображенные художником фигуры особенно контрастно выделенными, яркими и очень энергичными, изображения даже несколько агрессивно выдвигаются навстречу к зрителю. У Караваджо фон был более светлый, выразительно, образно и очень интересно задуманный, у Вуэ - фон в целом нейтральный.

Еще одна работа раннего периода Вуэ - это **"Святой Иероним"**, картина датируется 1620 годом и находится в собрании Прадо. Этот сюжет стал излюбленным для художников на переходе от XVI к XVII веку, он показывает Святого Иеронима, который занимается переводом Библии на латинский язык, при этом старец уединился в пустыне и умерщвляет плоть. То есть здесь Иероним одновременно и старец, и аскет, и ученый-мыслитель, все это отражено мастером в его изображении. Святой обнажен и демонстрирует зрителю иссушенное старческое тело, оно - символ аскезы, уединения и отчуждения от земных благ. Его алый плащ - это тоже традиция в изображении Иеронима, он словно символизирует то горение мысли, внутреннего темперамента, которое озаряет Святого в его творческом труде. Более подробно этот сюжет называется **"Святой Иероним слышит глас небесной трубы"**, тем самым устанавливается диалог между ним и Богом, который внушает старцу понимание и проникновение в божественные истины. Иногда художники изображали не просто трубу, а ангела, который в нее трубит. Зачастую он изображался, парящим сверху над Святым Иеронимом, у Вуэ ангел на караваджистский лад, более "правдоподобно" спускается вниз и из-за спины диктует на ухо Иерониму толкования текстов Библии для того, чтобы он мог лучше их уяснить и найти им латинские эквиваленты. Для художника имеет значение и натюрморт: изображение поверхности стола, чернильница, которая на нем стоит, песочные часы, которые подгоняют Святого быстрее работать и энергичнее думать. Здесь же находится череп, который напоминает Иерониму о скоротечности времени, о том, что все проходит и завершается смертью. Позади художником изображена свеча, которая является символом человеческой души, у Вуэ в ней нет пламени, потому что Иероним освещен светом небесным, исходящим из ангела. Это холодноватый свет, его прозрачность, некоторую астральность и возвышенность подчеркивает одеяние ангела в светлых тонах чуть-чуть нежно голубого, почти белого цвета. Белые же отсветы присутствуют на крыльях ангела, но на нем находится и светло-желтая драпировка, вносящая теплую ноту.

Мы рассмотрели картина Симона Вуэ римского периода, когда он находился под сильным влиянием Караваджо. Потом художник переезжает во Францию, одно из первых произведений, созданных мастером уже в Париже, поражает переменой, которая произошла в творчестве Вуэ. Фон становится светлым, на нем появляются архитектурные мотивы, произведение в связи с этим приобретает торжественность и монументальность. Для **"Аллегии богатства"** мастером избирается художественный язык, связанный с традициями классического искусства. Фигура богатства представляет собой отклик на ренессансные образы идеальных красавиц, правда, изображение окраски тела (карнации) героини предельно холодное и не содержит живого тепла. Зритель видит огромные крылья за спиной аллегорической фигуры, её окутывает драпировка золотого тона, ибо богатство в первую очередь ассоциируется с образом золота. Рядом с ней стоит большой серебряный кувшин, в котором содержатся ценные предметы: монеты, драгоценные камни и т.д. Маленький крылатый ангел – это её спутник и, скорее всего, маленький гений, потому что

изображение светское, а не религиозное, он показывает фигуре богатства сокровища - золотую цепь и жемчужное ожерелье. Это произведение Вуэ явно связано уже с дугой культурой, не с римской и караваджисткой средой, а с придворной культурой двора Людовика XIII, отца Короля-солнца.

Вскоре после своего возвращения в 1627 году в Париж Вуэ становится живописцем короля. Стоит подчеркнуть, что большая часть художников, о которых мы будем говорить, так или иначе занимает пост живописца короля. Это тоже особая краска именно XVII века, потому что источник культуры во Франции и её средоточие - это двор. Это особенность Франции, идущая еще со времен эпохи Средневековья. Теперь двор короля располагается в Париже, в более ранние эпохи королевский двор путешествовал, он переходил из одного города Франции в другой, иногда он помещался в Дижоне, иногда в Туре. Наконец, местом пребывания короля Франции становится Париж, ставший национальной столицей. Париж не был столицей владений династии Бурбонов, к которой принадлежал король, а именно национальной столицей. Это очень важный момент, так как к этому времени страна уже собрала свои ранее обособленные земли в некое единое целое и стала большой державой. В связи с Калло мы обсуждали, как происходило завоевание самой большой территории, которая оставалась свободной - это Лотарингия, герцог которой был вынужден подчиниться этому объединению.

Тот же самый процесс национального объединения захватывает и другие страны Европы, в частности, Англию, пережившую и закончившую уже период войны Алых и Белых роз в период феодальной раздробленности и ставшей единой державой под властью Тюдоров. Затем на территории Нидерландов сформировались два государственных образования: первая в Европе буржуазная республика Голландия (мы уже знакомы с её исключительным вкладом в историю живописи) и Фландрия, которая осталась под властью Испании, но тоже пережила необыкновенный культурный расцвет, она была отмечена такими именами художников, как Рубенс, Ван Дейк и Йорданс. Теперь пришел черед Франции, это был период её расцвета, её экономических, политических и художественных успехов. Теперь весь художественный процесс, который протекает в централизованной национальной державе, так или иначе концентрируется вокруг столицы. Художники происходят из разных мест, но в итоге оказываются в Париже, даже те из них, кто был родом из провинции. Париж был центром изначально, но провинциальные центры искусства Франции тоже давали стране местные дары. Например, мастера происходили из Эльзаса, пограничного с Германией, из Пикардии, Лотарингии (**Калло, Жорж де Латур**), из Булони (**Жан Леблон**), из Страсбурга (**Себастьян Штоскопф**, знаменитый мастер натюрморта), из Прованса (**Никола Турнье**). Тем или иным образом все мастера оказывались в Париже - это закономерность общего художественного процесса в Европе. Более того, в вводной лекции об искусстве Нового времени и XVII века как первого этапа Нового времени, мы обсуждали цитату известного историка итальянского искусства **Джулио Карло Аргано**. Его книга "**История итальянского**

искусства" переведена на русский язык и доступна читателям. Один из томов его работы, который посвящен XVII веку, называется **"Европа столиц"**. Действительно, XVII век - это Европа столиц: во Франции - это Париж, в Англии - это Лондон, Италия не имела национального центра, но эту роль выполнял Рим, который был общехристианским центром, в Германии, которая ещё оставалась национально раздробленной, ещё сохраняли своё значение местные центры, но среди них явно выделялся Берлин - столица Пруссии.

В лице Вуэ мы имеем основателя придворного искусства Франции XVII века. Разумеется, для придворного искусства не только аллегория была традиционной темой, активно использовалась и религиозная тематика. **"Принесение во храм"** - известная картина Вуэ, которая датируется 1640 - 1641 годом, она представляет собой характерный пример соединения, оперирующего ещё к Ренессансу, но в действительности уже немного абстрагированного и холодноватого академического величия. Это изображение с колонами большого ордера, с торжественной архитектурной средой, которая должна передавать зрителю образ Иерусалимского храма. Хотя зритель видит и классическую архитектуру: колонны, капители и прочее. На ступенях храма коленопреклоненная Мария передает новорожденного Спасителя на руки Старцу Симеону, позади художник изобразил благородное лицо и фигуру склонившегося Иосифа, который принес в храм в качестве даров белых голубок в сетчатой корзинке. Так было принято, потому что в храме должен произойти процесс обрезания. Эту композицию можно было бы озаглавить не только "Принесение во храм", но и **"Симеон во храме"**. Предание говорит о том, что Старец Симеон прожил очень долго, так как Господь сказал ему, что он не умрет, пока не подержит в своих руках Светоч мира. Когда Мария принесла младенца Христа в храм, Симеон взял его на руки, и несмотря на то, что уже был совершенно слепым и видеть его он не мог, но почувствовал присутствие. Возможно, исходящий от Спасителя свет, в какой-то степени просветил взгляд Симеона, который сказал свои знаменитые слова "Ныне отпускаеши раба Твоего". То есть Господь ныне отпустит его, значит Симеон может умереть, поскольку держал на своих руках Светоч мира. Особенность живописи Вуэ - это **академическая идеализация**. Обратим внимание на профиль Марии, это, конечно, апелляция к образцам **Рафаэля**, к канонизированным Академией правилам красоты, красоты холодноватой, но ясной и чистой. Отметим величественность немного риторических жестов персонажей, например, жест вытянутой руки Марии показывает, что она передает младенца, в то же время в нем есть и элемент поклонения ему. С левой и правой стороны мастером изображена толпа любопытствующих прихожан, старающихся увидеть это чудо. Академия требовала умения художника построить большую форму, сделать многофигурную композицию. Это не насыщенные народные тематикой и народными типами полуфигурные или трехчетвертные композиции в караваджистском духе - это монументальная широкая композиционная картина, которая достойна принадлежать придворному искусству Франции, в ней совершенно очевиден момент утверждения и возвеличивания.

"Похищение Европы" - это работа Вуэ 1642 года, она находится в собрании Тиссен-Борнемиса в Мадриде. Картина яркая, с очень звучными тонами, с характерным для академического искусства сочетанием трех цветов: синего, который здесь яркий и переходит почти в голубой, золотистого - это туника Европы, и красного в одеянии одной из подруг царевны, находящейся за её спиной, и красного. Похищение Европы - это мифологический сюжет, рассказывающий о похищении царевны, дочери критского царя. Европа гуляла со своими подружками на берегу моря, неожиданно появился белый бык, который к ним ласкался, смотрел на них прекрасными глазами, девушки с ним играли, украшая его цветами, радовались его присутствию, смеялись, думая, что это игра и шутка. Европа, шутя, села ему на спину, и вдруг бык устремился в сторону моря. Подружки побежали за Европой, но достигнув воды бык не остановился, а прямо по волнам моря унес свою прекрасную добычу к берегам Малой Азии. Пейзажный фон на картине сделан художником мастеровито и достаточно красиво. Это и темная кулиса из деревьев с кругло очерченными ветвями, и парящие на темном фоне амуры с крылышками и цветами, и подружки Европы, которые держат в руках цветы и осыпают её ими как невесту. Белый бык является воплощением Зевса.

Мифологическая композиция Вуэ изображает **"Отдых Дианы"**, художник замечательно выбрал продолговатый формат этой картины. В соответствии с этим форматом мастер расположил фигуру Дианы, которая полулежит в небольшой скалистой пещере, рядом с ней находятся собаки богини. В нижнем углу композиции зритель видит колчан со стрелами, одну стрелу девушка держит в руке. Она изображена как Диана-охотница, охота - это её любимое занятие. Собаки написаны Вуэ со знанием дела, очень мастеровито, это именно охотничьи собаки. Темный фон очень эффектно оттеняет бледный, чуть фарфоровый тон наготы Дианы и её золотистую тунику, серо-сизоватый плащ. Небольшое изображение луны над головой героини говорит о том, что Диана не только охотница, но и богиня-девственница, которая также является богиней Луны. Все атрибуты Вуэ соблюдены, поэтому зрителя ясно, кто изображен. В жестах богини, ласкающей собаку, в элегантности её позы, в форме рук и головы, в правильности черт лица, конечно, **отражаются апелляция к ренессансной классике и одновременно академическая приверженность правилам и образцам.** Это не просто спонтанная выдумка художника, а результат знания, мастерства, опыта, который накапливается штудией различных античных образцов. И в раскрытье бровей Дианы, и в правильности её черт, овала лица и прочего есть где-то в глубине рафаэлевский прообраз.

"Аллегорический портрет Анны Австрийской в образе Минервы" - это очень интересная работа Вуэ, которая изображает современницу художника, королеву Франции Анну Австрийскую. Это не портрет, а изображение королевы в образе богини мудрости Минервы. Минерва - она же Афина, это доказывает присутствие совы на картине, то есть образ, воплощающий в себе знак мудрости. В руках у Анны Австрийской такой жезл, который одновременно является и знаком королевского величия, и знаком того, что она отождествляется здесь в образе богини. Над героиней

располагается нарядная гирлянда из лавровых листьев, дополнением служат, выполняющие вспомогательную роль фигурки маленьких гениев. Архитектурные детали придают изображению торжественный и монументальный фон и задают общую тональность всего живописного замысла художника. В глубине композиции, в просветах между двумя грандиозными колоннами виден храм, который, вероятно, посвящен Минерве, и кусочек пейзажа с бурными, бегущими облаками. Справа мастером изображен шлем богини и национальные цвета Франции: синий, белый и красный.

Жорж де Латур

Мы переходим к характеристике творчества мастера, который в отличие от Вуэ долгое время был фигурой таинственной, упоминание об этом художнике сохранилось и в королевских хрониках, и в римских документах. Это мастер, которого звали Жорж де Латур, даты его жизни 1593 - 1665 год. Таинственной фигурой Жорж де Латур был потому, что не подписывал своих картин, они находились в разных собраниях, и их постепенно анализировали для того, чтобы хотя бы примерно выстроить эволюцию творчества художника (с чего Латур начинал, и как пришел к зрелости). На основе этих изысканий удалось выяснить, что Жорж де Латур сформировался как художник, вероятно, к 1620 году, примерно, как и Вуэ. Считалось, что Латур почти всю жизнь провел в своей родной Лотарингии, в её столице Нанси, а также в Люневиле, где, по-видимому, мастер родился. Но документы более позднего времени удивили исследователей, потому что оказалось, что 1639 году Латур находится в Париже, где тоже становится живописцем короля.

Картина раннего периода творчества художника называется "Гадалка", она говорит о том, что караваджистские влияния для французского искусства ограничивались не только пребыванием в Италии нескольких художников, например, Вуэ, они захватили и стали частью творческого развития и других мастеров. Картина написана около 1630 - 1639 года, то есть до парижского периода Латура. Композиция этого сюжета развернулась и стала более многофигурной, чем раньше. В её центре находится юноша, герой теперь не принадлежит народному или крестьянскому слою, как у Вуэ, это благородный кавалер, что видно по его костюму. На цепочке с шеи у молодого человека свисает драгоценное украшение, он протягивает гадалке руку, а она показывает карту, которая ему выпала, вероятно, она предсказывает и на картах, и по руке тоже. Гадалка собирается сообщить юноше сведения о его судьбе, она изображена мастером в виде старухи со сморщенным лицом. Костюм цыганки несколько иной, чем у римских гадалок в картинах Караваджо или Вуэ. Это, вероятно, цыганка, принадлежащая к тем типажам, которые было можно было увидеть на улицах городов Франции. Цыгане чаще всего приходили с французского юга, у них были очень своеобразные костюмы, в которых появляется нечто восточное и экзотическое. Эту экзотику Латур подчеркивает. У цыганки на голове под тюрбаном находится особая небольшая шапочка, у неё есть спутницы или помощницы - это три девушки, которые

её сопровождают. Одна из них уже завладела драгоценностью, свисающей на цепочке с шеи молодого человека, и собирается её обрезать, другая - опустошает его карман, в котором находятся кошелек и деньги. Ещё одна представительница цыганского племени располагается за плечом юноши, она изображена художником с характерной особенной прической, которая его явно интересует. По-своему экзотическая и необычная девушка стоит между юношей и гадалкой и смотрит на героя искоса, что подчеркнуто художником. Лицо её повернуто прямо к зрителю, но глаза направлены на юношу. В своем прямом соприкосновении с картиной зритель, следуя этому взгляду, и своё внимание, и своё сочувствие сразу обращает на фигуру молодого человека. Художник увлекается самой формой головы девушки, её чистым овалом. Платок, который охватывает её голову, почти не дает полосы волос, зритель видит только гладкие и нежные поверхности лица. Все это является особого рода очищенной реальностью, где проявляется эстетизирующая условность. Латуром очень красиво смоделированы и переданы губы, легкие намеки на брови, форма глаз и мерцающий светом взгляд девушки. Это уже не караваджисткая, очень материально насыщенная форма, которая не идеализирована, а связана с реальностью, более наполнена жизненно - это **особый архаизированный эстетизм Латура**. Фон на картине светлый, с теми колебаниями прозрачной тени и света, которые мы могли наблюдать в картине "Гадалка" Караваджо.

Известно, что Жорж де Латур знал работы Караваджо, они произвели на мастера большое впечатление, но образный строй у художника несколько иной. Даже его отношение к цвету и форме несколько более артистичное, в том смысле, что более условное. Это обусловлено тем, что кроме Караваджо на Латура сильно повлияла скульптура французских соборов, то есть средневековая скульптура, а также деревянная скульптура. Четкость контуров и гладкость некоторых живописных плоскостей, например, костюм юноши вносят в живопись Латура элемент акцентированной формы. Красота контура, чистота поверхностей, особое отношение к цвету, который более прозрачный и воздушный, менее связанный с материальной природой предметов, а самое главное - с их фактурой (бархатом, шерстью, золотом) - вся немного условна. У Латура чуть-чуть архаичный, строгий и неторопливый строй композиции. У этого мастера важно отметить более легкое дыхание, проходящее через колорит, которое составляет его особенность. Картина "Гадалка" находится в музее Метрополитен в Нью-Йорке, и это не единственный образец соприкосновения Латура с творчеством Караваджо.

Картина "**Шулер**" находится в Париже, в Лувре и датируется 1633 - 1639 годом. Это очень красивая работа, которая художником широко построена и обогащена несколькими образами. Она явно восходит к картине Караваджо на тот же самый сюжет, только шулер здесь принадлежит к какому-то более высокому социальному слою. Это уже не жуликоватый проходимец, как у Караваджо, по-видимому, в своем положении он находится где-то на том же уровне, что и прекрасно одетый молодой человек, изображенный Латуром справа. Юноша очень чист, ухожен, аккуратен и явно

является воплощением простодушия и наивности. Он очевидно богат, поэтому является объектом обмана и коварства. Шулер - это человек значительно более свободный, который ощущает себя в жизни активно и раскованно, об этом говорит и его поза. Точно так же, как у Караваджо, он прячет за спиной карты, то есть зрителю совершенно ясно, что он обыгрывает, надувает юношу, взгляд которого робко направлен на свои находящиеся карты, как будто герой не решается сделать некий шаг в игре. Латура изображает тоже принимающую участие в игре или просто присутствующую при этом действии даму, выполняющую роль роковой соблазнительницы. К ней подходит служанка, поднося бокал вина. Все это дается мастером на темном фоне в духе последователей работ Караваджо из разных национальных школ, существовавших на рубеже 1605 - 1610 года. В образе этой дамы зритель видит характерный взгляд искоса и стереометрию чистых поверхностей, объем овала лица, открытую шею, вырез платья с жемчужным ожерельем. Всё это - живопись, в которой чувствуется твердая, словно отполированная основа, фигуры людей как будто вырезаны из некоего твердого материала. Колористически эта работа сделана очень богато: и роскошное платье дамы, и красный в одеянии юноши, и оранжевое перо на его берете, и головной убор служанки с сияющим желтым шелком. Эта нарядность, конечно, привлекает зрителя, как и характерные детали: золотые монеты на столе, бокал, наполненный вином. Это создает ощущение достоверности, как будто такой эпизод действительно можно было увидеть в окружающей жизни, в то же время - это прекрасное произведение искусства.

Замечательная работа Латура носит название "**Иосиф-плотник**", она относится к 40-м годам XVII века. Отметим, что художник переходит к тематике значительно более близкой его внутреннему миру. В жизни мастера происходит перелом, он уходит от непосредственного следования каким-то караваджистским формам и сюжетам и находит свою тему, находит себя. На этой картине, кроме вышеописанных, уже присутствуют характерные приметы творчества самого Латура - это особое отношение к свету, контрастам светам и тени. Святой Иосиф-плотник работает с деревом, он держит в руке инструмент, которым пытается просверлить отверстие. Его законченная и отточенная форма - это латуровский подчёрк, точно также, как и ножки юного Христа, которые воспринимают свет, в данном случае заливающий колена, как будто это некая полированная поверхность, которая дает яркий блик, яркий отзвук. Фон на картине темный, именно он дает такую концентрацию света. Помогая своему приемному отцу, ещё подросток Христос освещает тьму, держа в руках свечу. Вероятно, изображение того, как Христос прикрывает свет рукой, чтобы пламя свечи не колебалось и не потухло, отчего создается эффект, когда его пальцы чуть-чуть, нежно просвечивают - это изобретение Латура. Эта замечательная живописная деталь показывает, что художник живет не только в области преданий, религиозных сюжетов, но и реальных наблюдений живой жизни. Пламя свечи стоит почти не колеблясь, никакого движения воздуха здесь нет. Оно представляет собой особый символ, указывающий на то, что перед зрителем не бытовая сцена, хотя она в действительности и бытовая, жизненная и обыденная. Но то, что происходит на картине, освещено

особым светом, светом Священного предания. Замечательно лицо мальчика-Спасителя, оно почти целиком залито светом, почти лишено моделировки и практически бестелесно. Это сделано художником светом, а получаемый эффект - это преобразование реальности в некую высшую реальность. Живописная красота связана и с тем, что теплый оттенок света и коричневатые тона в одежде Иосифа оттеняются тонами красного и лилового в одежде Христа. Совершенно потрясающая деталь картины - это свет, который заливают лицо Спасителя. Свет становится внутренним, он преобразуется в свет, который исходит от Христа, ведь появление Спасителя в мире отождествляется с явлением света в мир. Мальчик здесь является не только держателем света свечи в руках (это мотив земной, обычный), но и носителем света сам по себе.

Очень интересная, смелая и экспрессивная композиция Латура - это "**Святой Иов и его жена**", картина находится в городе Эпиналь. Иов - один из излюбленных персонажей не только Средневековья, но и Нового времени, потому что его судьба может служить опорой для духовного мира наших современников. Сюжет картины повествует о том, как Иов, верный последователь единого Бога и праведник был награжден судьбой и Богом богатством и большой семьей, у него были и сыновья, и дочери. В один прекрасный момент Иов потерял богатство, детей и превратился в бедняка, который у городских ворот просил милостыню. Но этого было мало, Господь наслал на него всевозможные болезни, тело Святого покрылось язвами. Иов проводил время сидя на гноище, то есть на месте, куда сбрасывали мусор и нечистоты. Он продолжал молиться и верить в Бога, к нему приходили сохранившее богатство и достоинство друзья и упрекали Иова. Они говорили: "Что же ты не попрекнешь Бога за то, что он так с тобой поступил?". К истощенному и измученному Иову пришла и его жена, художник изображает фигуру аскета с жалкой и иссушенной плотью. Голые колени Иова заливают свет свечи, которую держит его жена, фигура которой свободна в изображении, как будто Латур (в отличие от Вуэ) не стеснен никакими академическими правилами и классическими пропорциями. Женская фигура сильно вытянута вверх, жена склоняется над Иовом в такой позе, которая скорее выразительна, чем следует точным правилам правдоподобия. Её укоряющий и вопрошающий жест помещается почти над головой мужа. Женщина изображена в красном платье, красный цвет становится со временем важнейшим признаком живописи Латура. Он не насыщенный и глубокий алый, а лежащий на поверхности, но насыщенный воздухом и светом. Это скорее красный цвет витража, чем масляной живописи. В витражности и грандиозности фигуры жены Иова, склоненной над ним, есть отзвук пропорций средневековой соборной скульптуры. В этом есть и искусство средневекового витража, именно такой просвечивающей геометрической поверхностью представляется и фартук героини, который как будто пронизан светом свечи, которую женщина держит в руках.

Уже характерные признаки подчерка Жоржа де Латура хорошо узнаются в его композиции, которая называется "**Поклонение пастухов**". Картина находится в Лувре и датируется около 1644 года. Здесь видна приверженность Латура народным типам, которая появилась ещё в период караваджизма, но в этой работе стала более развитой,

более характерной. Пастухи первыми пришли поклониться новорожденному Спасителю, потому что им явился ангел и сказал о том, что родился Светоч мира. Зритель видит ягненка, который принесен в дар юношей-пастухом с посохом. В миске пастухи принесли молоко новорожденному. Старик Иосиф держит в руках свечу, чтобы было можно разглядеть младенца, поскольку дело происходит в темной пещере. Слева сидит Мария, она совершенно необычного облика, лишенная характерных, классических признаков Богоматери. Её волосы подобраны, но нет головного убора, Мария окутана латуровским красным цветом, который не царственный, не торжественный, не украшающий, а содержащий в себе тот **внутренний свет, то горение, которое для художника является эквивалентом святости и внутреннего света**. Новорожденный младенец Христос - это совершенно нечто необыкновенное по своей правдивости, трогательности и светоносности. Он спит, и действительно верится, что он принес свет в окружающий мир, который у Латура выглядит затемненным. Свет не освещает младенца извне, а идет именно изнутри, Спаситель сам по себе светоносен.

Одна из самых обаятельных картин Латура поражает зрителей в самое сердце и называется "**Новорожденный**". Мы можем предположить, что здесь есть внутренняя связь между изображением Рождества, где пастухи поклоняются новорожденному Спасителю, и бытовой сценой. Но в этом бытовом есть такое преображение реальности в нечто напоминающее ритуал, в какое-то святое действие, что у исследователей пропадает сомнение, что это изображение можно связать с явлением Рождества Христова. Персонаж слева - женщина, которая держит свечу, прикрывая её рукой и освещая младенца, не соответствует иконографии Рождества, поэтому картину называют просто "Новорожденный". Это изображение младенца с очень характерным личиком новорожденного ребенка и с типичной для него формой головы, ребенка маленького, завернутого в пеленки. В особенности замечательна фигура матери, лишенная непосредственного чувства всего сиюминутного, преходящего и случайного. Она словно превращена художником в некий прекрасный знак материнства, и это подтверждается светом, который освещает её так, как будто перед нами не столько живая фигура женщины, сколько образ, выполненный из полированного дерева. Это же можно сказать и о её лице со строгими чертами, лишенными всего преходящего (улыбки, эмоций и т.д.). Героиня замерла и вся поглощена, все её чувства, её сознание закреплены на ребенке, которого она держит на руках. Это ситуация тишины, торжественного и вместе с тем проникновенного молчания, которую умел изобразить только Латур. Это особый дух его произведений, как и любимый мотив со свечой и лицами, которые освещены её пламенем снизу, а также контрастные изображения фигур на темном фоне. Отметим это **особое настроение, состояние огромной духовной сосредоточенности и внутренней тишины, торжественного, проникновенного молчания**.

Естественно, что в этой поэтике **образ Магдалины** очень естественен и к месту, мы понимаем, что эта тема не могла не заинтересовать художника. Необходимо отметить, что этот образ тоже имеет караваджистские корни, сохранилось несколько

реплик изображения Магдалины у Караваджо. Момент, который изображает римский художник, как раз тот, когда потрясенная после распятия Магдалина пересматривает всю свою жизнь до встречи с Иисусом. Она удаляется в пустыню, там умерщвляет плоть и ведет аскетический образ жизни. Целиком посвящая себя молитве, Магдалина преобразается в мученицу, которая отринула жизнь и все её радости. Она думает о том, чтобы очиститься от всех грехов, которые позволяла себе в молодости. Мысль-потрясение о том, что произошло на её глазах - вся история Спасителя наполняет героиню. Спустившаяся с плеча Магдалины рубашка - это тоже мотив Караваджо, как и её фигура, которая целиком поглощена душевным переживанием. У Караваджо этот эффект ещё более яркий, в работе масетра у Магдалины запрокинута голова, она словно находится в состоянии экстаза. У Латура героиня замерла, она давно находится в этой позе, нам об этом говорит её освещенная рука и длинная линия, очерчивающая профиль и спускающаяся по волосам вниз. Отметим некую определенность граней, медлительный ритм линий и особые поверхности белого в рубашке и красного в юбке, особую пластику пальцев рук, а освещенные светом ноги как будто выполнены из твердого материала. Все это говорит о том, что перед зрителем находится не бытовая сцена. В то же время происходящий с Магдалиной момент преобразования, превращения её в святую мученицу, лишен внешних, характерных для барокко экстатических поз и риторических жестов. Напротив - это глубокая внутренняя сосредоточенность и одиночество. Магдалина одна со своими мыслями, она смотрит на пламя свечи, на движение света, который ложится на поразительный натюрморт. Натюрморт кажется выполненным художником XX века, представителем так называемой метафизической живописи, когда представляется, что все предметы несут в себе некий символический, особый смысл. Латуром великолепно написаны стеклянный сосуд с маслом, где плавает фитиль, чуть дымящийся на конце огонь и плетка для бичевания, свитая из веревки, которая лежит на деревянном кресте. Магдалина положила руку на череп - это символ сознания тщеты всего земного, преходящести времени и страданий, которые она переносит. Книги на столе, которые ей необходимо прочесть и понять, дополняют все, что является атрибутами действия, которое здесь очищено и поднято на уровень ритуала. Это не просто переживание сидящей в задумчивости женщины, а знак, символ душевного преобразования, которое достигается молча, внутри себя, путем колоссальной сосредоточенности всех духовных сил.

Существует второй вариант этого сюжета - "**Кающаяся Магдалина**", картина находится в музее Метрополитен и датируется 1638 - 1643 годом. Здесь присутствуют те же атрибуты - череп и свеча, которая отражается в зеркале и удваивается. Магдалина отмечена художником полотнищем алой юбки. Красного цвета в картине присутствует больше, поэтому изображение стало внешне более торжественным и монументальным. На картине сохранился тот же образный строй - тишина, ночь, темнота и Магдалина наедине с собой. Героиня проникнута духом света, духом внутреннего горения и, конечно, покаяния.

Лекция 17. Мастера живописи Франции XVII века

Творчество Жоржа де Латура

Мы продолжаем знакомство с искусством Франции XVII и завершаем анализ творчества Жоржа де Латура. Композиция, которая называется "**Святая Ирина врачует Святого Себастьяна**", отражает житие Святого Себастьяна, который был римским воином и тайным христианином. Когда принадлежность Святого к христианству обнаружилась, то он подвергся казни: Себастьяна привязали к столбу и расстреляли арбалетчики. Обычно иконографией трактовки этого сюжета в живописи является изрешеченный стрелами Святой Себастьян у столба. После казни он был брошен в клоаку Рима, то есть в канал сточных вод, там Себастья был найден Святой Ириной и её прислужницами. На картине зритель видит именно этот момент, который заинтересовал художника. На фоне видны каменные субструкции - это стены Рима, возле которых протекает канал. Делатур изобразил только одну стрелу, обычно художники делают их больше для того, чтобы подчеркнуть страдания, перенесенные мучеником. Латуру достаточно было одной стрелы, чтобы обозначить сюжет, а зрители узнали, что распростертый здесь полуобнаженный юноша с повязкой на бедрах - это Святой Себастьян. Святая Ирина в темном платье, позади неё стоит пожилая женщина, она рыдает, закрыв лицо. Молодая девушка держит свечу, она взяла руку Святого Себастьяна, которая своей безвольностью и выпадающей кистью показывает, что он уже скончался. Делатур изображает Святого в довольно сложном ракурсе, на картине присутствует тот же эффект света, который мы наблюдали в других работах мастера. Свет - это струение пламени вверх, которое написано художником с петлями, но основное направление пламени вертикальное, язык огня одновременно трепещет и застывает светящейся массой.

Латур стремится к тому, чтобы формы, будь это человеческие фигуры или одежда и прочее, образовывали законченное по своему абрису тело или пятно. Мастер стремится к завершенности, к законченности, у него особое чувство формы, которое может быть связано с влиянием соборной скульптуры. Само ощущение тела, что видно по фигуре Святого Себастьяна, или по рукам женщин, или по голове девушки, держащей факел в руках - стремится к тому, чтобы образовывать законченную и даже твердую конфигурацию, словно сделанную из некоего твердого материала, например, полированного дерева. Отметим эффект света, заливающего фигуру Святого единой светящейся поверхностью, её гладкость и выточенность - это подчёрк Латура, для которого характерна несколько архаичная скульптурность в живописи. Такой же четко очерченной массой, ровной поверхностью, принимающей на себя свет, изображено и платье девушки. Красное пятно в этом свете выглядит одновременно и украшающим всю композицию, ярким и звучным пятном, и выражением трагической скорби, которая составляет содержание всего произведения. Очень интересна фигура позади Святой Ирины, которая целиком облачена в черное, свет вырывает только край профиля её

склоненной головы и сплетенных рук. Это очень латуровская деталь, когда пальцы тоже кажутся выточенными из твердого материала, из слоновой кости или из дерева.

Чувство формы и её завершенность, некая внутренняя крепость, твердость - это очень французская черта, очень французский вкус, который всегда стремится к определенности, четкости, чуждается всего текучего, расплавленного и неопределенного. В этом смысле Латур - абсолютно французский художник, несмотря на то, что он все-таки тяготеет к караваджисткой линии в европейском искусстве, то есть к искусству реальности. Данная реальность, конечно, является преображенной, она очищенная, возвышенная, а самое главное - освещенная латуровским светом. У Караваджо свет и тень были направлены на то, чтобы создать у зрителя ощущение реальности и даже сопричастности к ней, ощущение того, что всё происходящее на картине осуществляется здесь и сейчас, прямо перед глазами зрителя, отчего возникает театральный по своей природе эффект присутствия. У Латура этот свет всё же особого, сублимированного и возвышенного характера, его можно считать даже аналогией одухотворенного божественного света. То чувство реальности и даже вещественности, которое присутствует на картине в фигуре Святого Себастьяна и в деталях - это несколько метафизическая реальность, которая возвышена над обыденной. Общенность и преображение реальности за счет повышения её качеств, очищенности и четкости контуров отделяет Латура от Караваджо. У художника свой мир, он более **возвышенный над реальностью и сублимированный**. Караваджизм в творчестве Латура приобретает особые оттенки и свидетельствует о том, что это направление, связанное с ощущением реальности и искусства света и тени, содержит внутри себя разные вариации. В частности, Латур - это совершенно особый мир с архаизацией, упрощением и тяготением к простоте форм, который внутри себя особенно изощрен и утончен. В нем есть аристократизм, несмотря на то, что типаж Латура всегда тяготеет к народному. Завершая обзор творчества этого удивительного мастера отметим, что его долго рассматривали как особую фигуру, не связанную с общим потоком французского искусства, но эти связи все же есть.

Филипп де Шампень

Как и Латур, де Шампень происходил из Лотарингии, художник родился в 1642 году, умер в 1674. Мастер был выходцем из тех земель, которые не принадлежали территории вокруг Парижа. Весь художественный процесс в это время сосредотачивался в столицах. Филипп де Шампень, будучи выходцем из Нидерландов, опирался в своем творчестве на испанских мастеров, потому что Нидерланды долго были под властью Испании. Художник принес свою испано-нидерландскую манеру во французскую традицию и, конечно, сам испытал её влияние. Де Шампень со временем стал живописцем короля, также как Симон Вуэ и Жорж де Латур, но художник был ближе к Вуэ, потому что его искусству присущ явный придворный характер, подчеркнутый аристократизм и представительность, правда, немного застылого характера.

Парадный **"Портрет кардинала Ришелье"**, первого министра короля Людовика XIII - это своего рода визитная карточка мастера. Картина датируется 1635 годом и находится в Лувре. Она оказала очень большое влияние на парадный портрет и придворную живопись того времени. Все признаки парадного портрета, которые мы уже знаем, здесь присутствуют: пышный занавес, архитектурное обрамление, пейзажное окно - арка с кусочком парка, мощенными дорожками и красивыми прямоствольными деревьями. Сам первый министр облачен в кардинальские одежды, очень пышную шелковую алую мантию. Ришелье украшен орденом, свою кардинальскую шапочку он держит в руках. Этот его жест словно приглашает войти в парковый простор, тем самым он выглядит жестом гостеприимства, как будто Его Светлость (Ришелье был одновременно и герцогом) приглашает зрителя стать его гостем. Обычно художник в парадном портрете всегда ищет способ несколько оживить прямую и статуарную позу персонажа. В данном случае - это оживляющий жест кардинала, иногда в королевских портретах в руках у короля или другой знатной персоны находится письмо или перчатки. Портрет в рост - это характерный признак парадного портрета, здесь на переднем плане мастером дано некое пространство, тем самым персонаж отодвинут от зрителя, то есть удален в свое пространство. Это подчеркивает его значимость, потому что герой смотрит на зрителя свысока - это тоже характерная особенность жанра парадного портрета.

В других своих произведениях Филипп де Шампень действует как художник, который стремится к композиционной строгости и чистоте. Очень характерным произведением мастера на религиозную тему является **"Благовещение"**. Картина датируется 1644 годом и находится в музее Метрополитен в Нью-Йорке. Здесь художник следует достаточно традиционным формам трактовки этого сюжета: Богородица в этот момент должна была находиться в Иерусалимском храме, куда Мария была посвящена с детских лет, где она предается изучению Священного Писания, молитве и размышлениям. Именно сюда является вестник небес Архангел Гавриил, который приносит благую весть (отсюда и название сюжета) о том, что она будет матерью Сына Божьего. Зритель видит коленапреклоненную Марию, которая была погружена в молитву, Богородица находится перед небольшим алтарем, где сложены массивные рукописи Священного Писания. Архангел Гавриил еще не опустился, он не касается ногой пола храма, а парит в воздухе. В тканях его одеяния, в его плаще, в летящих крыльях ещё живет отзвук небесных просторов, которые он преодолел. Над ним парит голубь Святого Духа, а над Марией - маленькие обнаженные гении, которые здесь должны восприниматься, как маленькие ангелы. С левой стороны расположена деталь, которая немного приближает образ Богородицы к зрителю - это плетеная корзинка с рукоделием, поскольку Мария занималась шитьем и вышивкой в своих одиноких мечтаниях. Окраска её одежды абсолютно классическая, она была закреплена и в итальянской, и во французской Академии: алая туника (у Филиппа де Шампеня она более мягкого розоватого тона) и голубой плащ. Архангел Гавриил изображен в небесно-голубом одеянии, движение в тканях и порыв, который отражен в

изгибах его плаща - это моменты, которые могут сблизить данное изображение с барокко этого времени, в том числе и с фламандским барокко. Этот момент оживляет всю композицию и делает её более живописной.

"Моисей с Десятью заповедями" датируется более поздним периодом (1648 год), картина находится в Эрмитаже. Это более строгая композиция, она снабжена парапетом снизу, в котором у камня даже есть щербинка, делающая замысел художника более приближенным к зрителю и к его восприятию. Прямо за древним каменным парапетом находится вождь людей, который дал им закон и сам служил олицетворением закона. Моисей спас свой народ, выведя его из Египта. Здесь, конечно, для самого Филиппа де Шампеня и для его зрителей, представителей двора Людовика XIII важен не столько Моисей-вождь, сколько Моисей-законодатель. Неслучайно таблицы с законами занимают примерно половину живописной поверхности. Образ Моисея соотнесен с натурщиком, в XVII веке почти все художники пользуются натурными штудиями. Образ Моисея с сединой, с пышной бородой и волнистыми волосами, с приоткрытым ртом, с направленным и очень сосредоточенным взглядом - это одновременно и Моисей-проповедник, который зачитывает законы, передает их своему народу, его памяти. Такое оживление этой мифологической фигуры - это требование искусства уже XVII века.

На картине **"Эшеваны из Парижа"** изображены члены Парижского городского совета, она датируется 1638 годом и находится в Лувре. Это групповой портрет, такой жанр существует в это время, он нам знаком по голландской живописи, в данной картине является тем видом группового портрета, который создан в соответствии с французским вкусом. Он более строгий, чем голландские групповые портреты Хальса, где главным стремлением художника была задача оживить общую композицию, связать персонажей между собой жестами, эмоциями и т.д., дать некую общую ситуацию. Здесь общая ситуация - это совместная молитва, преклонение, алтарь, распятие. В центре композиции находится председатель этого сообщества в роскошной мантии, остальные члены совета держат в руках молитвенники или присутствуют в особой позе поклонения со сложенными ладонями. Это традиционная поза адорантов - тех, кто поклоняется святыне. Зритель видит её - это крест со Спасителем, фоном которому служит синий бархат, украшенный лилиями, то есть гербовыми эмблемами Французского королевского дома. Изображенные персонажи - это одновременно и высшие чиновники, которые служат при дворе. Справа и слева художником изображены архитектурные детали - базы мощных колонн, которые говорят о том, что присутствующие могут находиться в своей молельне, которая располагается в торжественном и официальном светском здании, а не в соборе. Момент официальности, несмотря на то, что люди изображаются в моменте душевного движения - молитве, отражается и в том, как персонажи замерли в поклонении. Каждый портрет написан де Шампенем очень внимательно, хотя немного суховато, протокольно и фактологично, поскольку в членах совета отсутствует живая эмоция. Возможно, это соответствует замыслу художника и той ситуации, которую он выбрал.

В 40 - 50-е XVII века годы в портретах Филиппа де Шампеня замечена тенденция художника **создать образы людей интеллекта**, то есть образы не столько эмоций, сколько характера и ума. Один из наиболее ярких и известных таких портретов иногда называют просто "**Мужской портрет**", теперь его принято называть "**Портрет Арно д'Андилли**". Картина находится в Лувре и датируется 1650 годом. Здесь можно отметить характерный прием, который нам уже встречался - это обрамление в виде каменной рамы, которое обязательно выполнено с парапетом. Парапет был изобретением итальянских мастеров ещё XV века, потом его в XVI веке использовал **Джорджоне**, который осознал поразительный эффект этого каменного элемента, отделяющего мир картины от мира зрителя. Он заключается в том, что здесь можно дать пограничную ситуацию, которая состоит как раз в преодолении границы, и зритель это замечает. Арно д'Андилли находится в глубинном пространстве, которое предано художником очень тонким и элегантным мерцанием света, герой в одеянии красивого, очень глубокого синего тона, бархат которого переливается волнами. Зритель видит белый воротник, каштановые и шелковистые волосы, обрамляющие лицо мужчины, который не смотрит на зрителя, а погружен в свои мысли. Его взгляд направлен куда-то за пределы того пространства, где он находится. Жест - рука, положенная на камень парапета, и подвижный палец, говорят о том, что герой охвачен внутренним диалогом, какой-то мыслью, которая его беспокоит. Это момент внутреннего интеллектуального напряжения, присутствия мысли и внутренней жизни человека связаны не с чувством или, как в автопортретах Рембрандта, в которых мастер связан с воспоминаниями о прожитой жизни, а с моментом, который художник характеризует как сейчас происходящее действие, происходящее прямо перед зрителем. Но прямого контакта с изображенным персонажем быть не может, он погружен в себя, в свои мысли. Его интеллектуальная работа Шапменем улавливается - это результат, который может быть вписан в историю европейского портрета.

"**Портрет Омера Талона**" является портретом государственного деятеля Франции, он датируется 1649 годом и находится в Национальной галерее Вашингтона. Представитель парижского истеблишмента изображен художником в торжественной мантии. Налицо все приметы парадного портрета: пышный занавес и архитектурные детали позади сенатора Талона. Филипп де Шампень был очень востребован именно в качестве парадного портретиста.

Портрет "**Аббатисы, матери Катрин Аньес Арно и сестры Катрин де Сент-Сюзан**" по-своему исключителен в этом ряду, потому что является женским портретом, которых в это время создавалось не так много. На очень интересной картине художником изображены две монахини. Фамилия Арно здесь очень важна, потому что обе женщины были связаны с монастырем Пор-Руаяль в Париже, Арно Великий был основателем янсенизма - особого направления в французском католичестве этого времени, стремившегося к особой нравственной и моральной чистоте. Это было направление очень строгого и аскетического склада, что видно на примере монахинь, изображенных в светло-серых одеждах, которые, по всей

вероятности, белые, но художник трактует их в серо-серебристом тоне. Женщины в черных головных уборах, с красными крестами на груди находятся в атмосфере кельи, то есть уединенного пространства, среди каменных стен с аскетической обстановкой. Художник изображает стул с соломенным сиденьем, на котором лежит книга Писания. Одна из монахинь стоит на коленях в позе адоранта (в позе поклонения), таким же образом сложены руки и другой монахини, которая сидит в кресле, под ногами у неё находится скамеечка. На лицах женщин мастером передано светлое и сосредоточенное выражение, которое связано с молитвенным состоянием. Барочного экстаза, особой чувственности и распространения этой эмоции вовне, создания эмоционально насыщенного пространства вокруг здесь нет. Всё значительно строже, присутствует только легкая улыбка на губах монахинь. Это отвечает немного суховатому подчерку Филиппа де Шампеня и его вкусу как художника, может быть, даже как человека. Искусство мастера востребовалось очень широко, его место как художника короля было высоким. Филипп де Шампень создает свой тип человека мысли, и даже в этих женских фигурах эмоция передана художником несколько опосредовано, подспудно. Главное - это мысль, устремленная к высоким идеалам. Строгость в отношении художника к человеку и сдержанность живописного подчерка делают Филиппа де Шампеня одним из представителей уже формирующегося классицизма.

Клод Виньон

Иной эмоциональный строй у произведений Клода Виньона. В нашем изложении мы иллюстрируем известное выражение Бориса Робертовича Виппера: **"Начиная с XVI века, художественный процесс становится многогранным даже в пределах одной страны, одной национальной школы.** В нем возникают отдельные направления, чего до Ренессанса не было и быть не могло. Начинают играть большую роль личность художника и его вкусы, его живописный подход". Клод Виньон родился в 1593 году, умер в 1670. Так же, как у раннего Вуэ или у Жоржа де Латура, у мастера ощущаются караваджистские обертоны.

Картина **"Юный певец"** датируется около 1622 - 1623 года, это первая треть XVII века, когда влияние Караваджо и караваджизма на все европейские школы искусства было ещё достаточно ощутимо. Виньон учился в Париже, но испытал влияние и самого Караваджо, и караваджистов, то есть тех французских мастеров, которые в числе других национальных землячеств жили в Риме на рубеже XVI - XVII века, в особенности первые два десятилетия XVII века. Именно они принесли во Францию влияния и отзвуки искусства Караваджо. С другой стороны, художник восхищался Рембрандтом, отсюда и его контрасты света и тени. Это отражается и в свободном высветлении фона позади фигуры певца, трактованной для контраста темным на светлом фоне. В этой подвижной и иногда тающей светотени присутствуют отзвуки рембрандтовского влияния. Виньон жил и в Испании, где изучал Веласкеса и Мурильо, и отсюда более свободная живописная манера художника, которая очень ощутима по контрасту с работами Филиппа де Шампеня. Манера Виньона обладает

сочными мазками на меховой накидке юноши, его белый воротник написан широкой кистью очень свободно и динамично. Это отзвуки не столько караваджисткой, сколько барочной эстетики. Что отражается и в том, как написан рукав одеяния певца, где можно увидеть мазки красно-оранжевого, черного и золотисто-желтого. Сам по себе жанр этого произведения – это жанр-монолог, то есть однофигурное изображение, причем поясное. Картина напоминает и **"Поющих мальчиков" Хальса**, и ранние **автопортреты Рембрандта**. Это тот самый жанр, который был создан **Караваджо** в его ранние годы - картины **"Юноша с корзиной фруктов"** и **"Маленький Вахх"**.

Преобразить реальность, предать ей какую-то занимательность и интерес - данная проблема стояла и перед Караваджо, когда он только начинал свою реформу. Натурным этюдом в это время занимались все художники, так как штудии природы были обязательными для живописи. У Караваджо совершился **прямой перевод натурной штудии в картину**, но для того, чтобы она стала картиной, было необходимо определенным образом оформить или сюжет, который был бы связан со штудией, или использовать тот способ, который уже ощущался и в творчестве Караваджо, и в творчестве голландцев, последовавших за ним. Это **театральное преобразование модели**, её переодевание, наложение на неё неких атрибутов театрального персонажа или святого мученика. Все это присутствует в работах испанских мастеров. Клод Виньон был в Испании, где познакомился с работами **Риберы**, с его циклом **"Философы"**, где натура определенным образом преобразилась. **"Юный певец"** - это портрет, но портрет театрализованный, преобразенный, на нем изображен Франсуа Ланглуа в образе волынщика. Он держит в руках музыкальный инструмент и нажимает на его клавиши. Ланглуа одет в соответствующий костюм музыканта, который странствует с волынкой по улицам, привлекает прохожих и собирает деньги. На нем театральный головной убор с пышными перьями, его костюм немного обтрепанный, но явно придающий живописность этой натурной штудии, этому портрету. Лицо передано художником достаточно точно и действительно портретно, оно лишено каких-то внешних способов приукрашивания, напротив - все характерные черты, и взгляд, и приоткрытый рот, который говорит о том, что музыкант поет, и положение рук на клапанах волынки - сделаны достаточно убедительно. Красно-оранжевый тон рукава одеяния и берета певца - праздничный и привлекающий к себе внимание. Свет и тень подаются это изображение в рембрандтовском духе, с колебаниями и переходами светлого и темного. Фигура Ланглуа приближена к зрителю, это полуфигурное изображение. Эта близость, активность цвета, формы лица и рук - всё напоминает караваджистские жанровые произведения, которые можно видеть у последователей Караваджо рубежа XVI - XVII веков. Это тот же жанр-монолог: одна фигура, которая, тем не менее не бытовая, не мифологическая, а театрализованная. Это реальная натура (в данном случае индивидуальная, потому что это портретное изображение), которая преподносится зрителю особым образом - немного игровым, с переодеванием. Эта своеобразная театрализация создает особый колорит в портретах, которые исследователи так и называют - **"театральные портреты"**.

Возможно, не самое яркое произведение Клода Виньона называется "**Соломон и царица Савская или Есфирь перед Артаксерксом**". Картина находится в Лувре, это довольно раннее произведение 1625 года. Зритель видит царя Соломона на троне, к нему с поклоном приближается царица Савская со свитой и дарами, которые она ему принесла. На картине присутствует мощный архитектурный фон с колоннами дворца Соломона, с изображением его придворных, которые показывают царице богатства царя, и тающий в дымке, немного призрачный образ Иерусалима (потому что это, конечно, воображение художника, а не натура). Картина показывает, что Виньон, как и большинство связанных с двором художников того времени писал композиции и религиозно-мифологического характера.

Лоран де ла Гир

Ещё один мастер, который достаточно активно работал при дворе - это Лоран де ла Гир. Художник родился в 1606 году, умер в 1656. Он принадлежит к немного другой школе и другой традиции, Лоран был связан и с ранним французским маньеризмом конца XVI века, с придворной, утонченной и немного формальной Школой Фонтенбло, где формализм и изысканность формы, её вычурность и сложность сюжета становятся обыденным атрибутом живописи этого времени. Но какие-то предклассицистские черты в его живописи тоже угадываются. Лоран де ла Гир - это мастер, который был очень известен при дворе, в 1636 году он украшал дворец Ришелье, в 1648 году был одним из 12 членов-учредителей Королевской академии живописи во Франции. Соответственно, художник был признанным авторитетом. Мастер в основном работал над мифологическими и религиозными картинами, правда, писал и залитые светом пейзажи. Именно такой пейзаж можно увидеть на его картине "**Меркурий передает Вакха нимфам на воспитание**". Меркурий - бог торговли, демонстрирует свои атрибуты, у него в руке жезл-кадуцей, на голове шапочка с крыльями, потому что он летает по воздуху, и развивающийся плащ. Меркурий приносит младенца-Вакха нимфам для того, чтобы они его воспитывали, защищали и кормили. Эта картина довольно ранняя (1638 год), здесь заметны придворные и маньеристские черты: обязательный архитектурный фон - это живописные руины, некоторые колонны полуразрушены, зелень оплетает эти живописные останки зданий, некоторые колонны полуразрушены. Отметим прекрасный пейзажный фон, легкую живопись неба, просвечивает солнце, хотя оно незримо, поскольку дымка окутывает зелень пейзажа. Это один из тех светоносных пейзажей, которые потом становятся одной из отличительных черт художника. Обратим внимание, что до сих пор у Латура и Виньона всё-таки мы встречали традицию активных контрастов света и тени, это были мастера прозрачной тени и особого света - это та линия, которая идет от Караваджо. А сияющий солнечный свет - это то, что больше связано с классической традицией, в том числе ренессансной. Но это **новый свет, он более природный, более естественный и интенсивный, заполняющий весь небесный свод - это признак XVII века**. Это то, что потом станет отличительной особенностью самых крупных мастеров Франции этого периода - **Пуссена и Клода Лоррена**, о которых речь пойдет ниже.

Композиция "**Святой Петр исцеляет больных своей тенью**" трактует сюжет, известный со времен эпохи Возрождения. Картина датируется 1635 годом и находится в Париже, в соборе Нотр-Дам. Ей присущи определенные монументальные пафос и размах: архитектурные формы, грандиозные колонны, портик храма за спиной Петра. Всё говорит о том, что дело происходит в Риме. Петр действительно проповедовал в основном там, там же он был казнен, там же находится Собор Святого Петра на месте захоронения Апостола. Зритель видит Петра, который идет возле храма, на переднем плане и справа от его фигуры изображены люди, умирающие от чумы и других болезней. Проходя мимо несчастных людей, Святой исцеляет их своей тенью.

Более адекватна таланту Лорана де ла Гира "**Аллегория музыки**", картина датируется 1648 годом - это год основания Парижской академии живописи, она находится в музее Метрополитен. На картине изображена женская фигура с музыкальным инструментом, у которого большой гриф - это теорба. Женщина-музыкантша - это одновременно и воплощение музыки как искусства, она подтягивает поворотом колка струны, настраивает их, вслушивается. Перед ней нотная тетрадь, на столе лежит лютня, виден гриф виолы или скрипки, позади неё находится небольшой комнатный орган. Здесь перечислены те инструменты, которые были тогда в ходу (и старые, и новые), а также флейта - родоначальница музыки. Позади фигуры женщины на спинке стула сидит птичка, все легко узнают в ней соловья с серо-коричневой спинкой и белой грудкой - это словно сам голос природы, из которой происходит музыкальное начало. Это певучий звук, данный ей самой, дар, который люди потом переводят в искусство музыки. Все эти **своеобразные аллегорические постановки, атрибуты и умение читать эту аллегорию** было особенностью культуры этого времени. Аллегория была очень распространена и в академическом табеле о рангах, дающем представление о том, где и какое искусство занимает свое место:

- **аллегория и картины на мифологические или религиозные сюжеты** - это высший уровень мастерства, высшая шкала достоинства искусства, если художник не реализовал себя в этих двух видах живописи, то звание крупного или великого мастера он удостоиться не может.
- нижнюю часть этой шкалы составляли такие виды живописи, как **бытовой жанр, натюрморт и пейзаж** - это новые жанры, которые появились только в XVII веке, **портрет** - старый жанр, но он дает в это время совершенно новые разновидности, в том числе и портрет-жанр, и театрализованный портрет.

Картина "**Аллегория грамматики**" находится в Лондоне, в Национальной художественной галерее. На переднем плане Грамматика поливает цветы просвещения, которые связаны с гуманитарными науками. По самой живописи мастера видно, что Грамматика очень сдержанная и скромная. Это изображение вида духовной деятельности, неброской, неяркой и непарадной, но требующей углубления и большой работы.

Эстаж Лесюэр

Художник родился в 1616 году, умер в 1655, прожил Лесюэр не так много, но пользовался большой популярностью и занимал видное место при дворе. Достаточно сказать, что в Лувре довольно много работ художника, есть целые залы, которые посвящены творчеству Эстажа Лесюэра. С пятнадцати лет художник учился у Вуэ, долгие годы работал с ним вместе, писал мифологические и религиозные картины. С середины 40-х годов Лесюэр получал большие декоративные заказы, например, для особняка Ламбер и для Картезианского монастыря в Париже. В 1648 году мастер стал одним из учредителей Королевской академии живописи, также художник был живописцем короля. Картина **"Вакх и Ариадна"** рассказывает историю Ариадны, которая была трагична в своем начале, поскольку Тесей полюбил девушку, а она полюбила его и спасла героя, помогла ему выйти из лабиринта Минотавра на Крите. Греческий герой Тесей взял Ариадну с собой, он повез её на корабле в Афины, но когда они поравнялись с островом Делос, то раздался голос свыше, вероятно, божественный. Он приказал Тесею оставить девушку на Делосе и уплыть в Афины. Когда Ариадна спала, греки уплыли, проснувшись, она увидела, что брошена. И в поэзии, и в скульптуре, и в музыке эта ситуация была отображена, есть особая музыкальная, психологическая и лирическая ситуация, которая называется **"Плач покинутой Ариадны"**. В дальнейшем оказалось, что боги задумали решить судьбу Ариадны по-своему: они сделали её супругой Вакха - бога вина и виноделия, тем самым девушка обрела новое счастье. Обратим внимание, что лицо Ариадны на картине Лесюэра ещё несет на себе следы отчаяния, горя и слез, у героини в руках платок, которым она вытирала слезы. Но, появившийся из леса Вакх, в руках у которого художником изображена виноградная лоза с гроздьями винограда, а на голове венок из лозы, в динамическом движении предстает перед Ариадной и венчает её венцом. Это ещё одна небольшая аллегория - созвездие Ариадны, в которое она превратится после того, как станет супругой Вакха. Отметим утонченное, но немного вычурное сочетание живого и телесного начала в образе Вакха, его вакхической жаркой крови с бурной динамикой его розового плаща, осеняющего всю фигуру этого персонажа, и напротив - неестественной карнации Ариадны. Она белая, бледная, почти скульптурная, что, вероятно, обозначает скорбь и слезы, которые героиня проливали до появления Вакха, обещающего ей теперь новую жизнь.

Относительно поздняя работа Эстажа Лесюэра **"Агарь и Измаил утешаемые ангелом"** (или спасаемые ангелом) написана художником около 1650 года и находится в Художественном музее города Рейна. Агарь была наложницей праотца Авраама, которая родила ему сына Измаила. Когда законная жена Авраама Сара, уже в очень преклонном возрасте родила ему сына Исаака, то она настояла, чтобы Агарь была изгнана из дома Авраама. Агарь и Измаил довольно долго скитались в пустыне, они ослабели от отсутствия еды и питья. Зритель видит, что Измаил лежит совершенно обессиленный, его мать держит в руках белую ткань, она рыдала, будучи брошенной. К ним является ангел, который приносит поддержку и спасает их от смерти. Эти сюжеты

дают нам представление о круге тех тем, которые интересовали французский двор этого времени и были достоянием именно придворных художников.

Валантен де Булонь

Очень интересным явлением предстает художник Валантен де Булонь, который связан с караваджисткой линией во французском искусстве. У мастера можно отметить те же тенденции, которые мы наблюдали и у Жоржа де Латура, и у Клода Виньона, входящих в круг художников, вышедших из провинции. Валантен де Булонь родился в городе Булон, что отражено в его имени, годы жизни мастера - 1594 - 1632. Художник жил в Риме, где входил в круг французских караваджистов наряду с фламандскими, голландскими и другими мастерами. Валантен де Булонь очень много воспринял от реформы Караваджо: демократический типаж, непосредственность в выражении чувств и эмоций, крупную форму и близость к зрителю, контрасты света и тени, общий драматизм изображенной ситуации.

Картина "Суд Соломона" находится в Лувре, она относится к середине 20-х годов, ко времени довольно энергично существующего общеевропейского караваджисткого контекста. Мастер изображает на ней юного царя Соломона, который сидит на престоле, под его ноги в сандалиях подложена красная подушка, на голове - корона. Сюжет суда царя Соломона повторяется в картинах многих художников, он состоит с следующим: в те времена все люди спали вместе в шатрах, после сна было обнаружено, что одна из женщин во сне "заспала" своего сына, ночью он задохнулся и умер, теперь она утверждает, что её сыном является другой мальчик, настоящая мать ребенка оспаривает эти слова. Женщины пришли к Соломону, принесли мертвого мальчика и спорят из-за живого. Соломону было необходимо решить, кому из них поверить и отдать ребенка. Для этого царь приглашает палача и приказывает ему разрубить мальчика пополам, чтобы каждая из женщин получила свою долю. Настоящая мать мальчика, потрясенная этим решением царя, предлагает отдать ребенка, лишь бы он остался в живых. Тогда Соломон признает в ней настоящую мать. На картине зритель видит палача, который держит в руках страшное орудие, он схватил мальчика за руку и собирается разрубить его. Соломон жестом останавливает палача, его суд уже совершился. Здесь нет утонченного эстетизма, который можно наблюдать и у Лорана де ла Гира, и у Эстажа Лесюэра, напротив - это простонародные типы, которые отражены и в фигурах свидетелей суда, стариков-придворных Соломона, и в образах женщин. Отметим скромность цветового решения, довольно напряженные контрасты света и тени, действие придвинуто к переднему плану. Изображение в общем поколенное, это сделано художником для того, чтобы зритель чувствовал себя почти соучастником этой сцены. Отметим порывистость жестов персонажей, а также энергию драматического действия, которые связывают Валантена де Булоня с караваджисткой традицией. На этой картине даже более остро ощущается характерность народных типов, чем у самого Караваджо.

Откровенно караваджевская тема отражена в картине **"Шулер"** - это парафраз известной картины Караваджо **"Игра с шулером"**. Но здесь происходит некое изменение, мастером изображается другой социальный слой персонажей: шулер явно из асоциальной среды уличных бродяг или бродячих жуликов (у Караваджо шулер - это более элегантный пройдоха), а главное - страдающий от жульничества юноша, хотя он и при шпаге, но не такой нарядный. Это более простой и народный социальный слой, который менее обласкан жизнью. Жертва шулера, сжав в руке карты, напряженно их рассматривает, думая о том, какой совершить ход. За его спиной сидит сообщник шулера, он глядит в карты несчастной жертвы и на пальцах показывает шулеру, какие карты у юноши. Скорее всего, он является солдатом, который нанимается к любому хозяину для тех или иных военных действий. Отметим очень темный фон и довольно резкий свет, который выделяет фигуры и точно выполненные натюрмортные детали: карты и деньги, лежащие на столе. Шулер прячет карты за спиной - это тот же самый мотив, который присутствует в картине Караваджо. В лицах персонажей отсутствует придворная утонченность, которую можно увидеть у французских мастеров, которых мы анализировали ранее. Однако Валантен де Булонь тоже был признан в свое время, он не был заштатным мастером, напротив - художник был очень востребован.

Ещё одна тема в живописи мастера полностью отвечает особому явлению в итальянском искусстве того времени - это караваджизм в узком смысле, близкий к локациям сюжетов Караваджо, но отмеченный именем художника **Манфреди**. Манфреди любил изображать караваджистские мотивы в связи с темой концертов, караульни или соединения музыкального начала с образами отдыхающих солдат. На картине Валантена де Булоня **"Концерт"** присутствует характерный для Манфреди мотив каменного древнеримского саркофага, на котором разложена скромная трапеза. Это момент отдыха для солдат, среди которых присутствует и музыкантша. Тема караульни, солдатского отдыха и тема концерта в известной степени интерпретируются в таком духе, в котором полностью отсутствует элегантность, маньеризм, духовный аристократизм, которые есть в **"Концерте"** Джорджоне или у Тициана. Это перенос сюжета в совершенно другую среду и другой эмоциональный строй. Мир караульни одновременно тревожен, в нем есть ощущение тоски, скрытого напряжения, ожидания неожиданных и трагических перипетий жизни. Это настроение Рима рубежа XVI - XVII веков, которое в своих поздних картинах уловил и Караваджо, и художники, которые жили в это время в папской столице, переживавшая в то время не лучшие дни, потому что город со всех сторон был осажден восстаниями сельской округи, а также восстанием сельских баронов, иногда возглавлявших бунты крестьян. Зачастую бароны способствовали тому, что восстания становились более роковыми для Рима: поджигались усадьбы знатных семейств, сжигался урожай и т.д. На картине присутствует это ощущение предчувствия трагического перелома, чуть сумрачный и тревожный воздух. Он одновременно и романтический, потому что персонажи - это то ли контрабандисты, то ли действительно солдаты. Во всем ощущается некая бесприютность, потому что одомашненного, близкого к людям ощущения быта,

освоенного и своего пространства, где идет нормальная одухотворенная жизнь, здесь нет. Всё изображаемое находится на юру, на открытом месте, на голом камне. Люди воспринимаются как чужие на этой земле, как бесприютные бродяги. Этот момент Валантен де Булонь тоже почувствовал и ухватил, отчасти унаследовав его от караваджизма Манфреди.

Луи Ленен как представитель крестьянского бытового жанра

Мы переходим к трактовке совершенно другого явления во французском искусстве, которое находится напротив караваджисткой бесприютности, бродяжничества и прочего. Это искусство, которое связано с жизнью французского крестьянства, которое воспринимается как закономерный аспект жизни людей. Крестьянство - это определенное сословие, а не что-то разоренное и деклассированное, как это выглядит в работах Валантена де Булоня или в гравюрах Калло, где изображались цыгане и беженцы. Это уже устоявшийся быт, причем крестьянство здесь воспринимается в положительных тонах - как сфера жизни людей нравственных, трудолюбивых и живущих своим трудом, носителей совершенно определенной, своей собственной этики и своего достоинства. Это гуманизованная и в моральном, и в эстетическом отношении сфера. Носителями этого нового идеала стали художники, которых сейчас называют "Семейство Ленен". Это три брата: **Антуан, Луи и Матье Ленен**, но сейчас младших братьев Луи Лене́на перестали различать в собраниях, все картины их авторства идут под именем старшего брата, потому что он был более талантливым и наиболее ярко выражал данную художественную позицию. Луи Лене́н родился в 1593 году, умер в 1638 - это первая половина XVII века, когда **Франция создает совершенно оригинальный на общем фоне вариант крестьянского бытового жанра**. Такого нет нигде, даже анализируя блестящий расцвет живописи в Голландии - первой буржуазной республики в истории Европы, мы отмечаем, что жанровое разнообразие её искусства поразительно, но там практически нет сцен труда. В искусстве этой страны можно отметить пейзажи, портреты, бытовой жанр, в котором отражалось домашнее бытие или какие-то всякого рода сцены из жизни бюргеров (богатых горожан), но крестьянских образов почти нет. Во всяком случае, особого крестьянского жанра там мы не найдем. Образы крестьян есть в барочном искусстве, например, у **Рубенса**, но они словно влиты в общую картину природы, так как находятся в пейзажных композициях мастера. Также мы помним их по изображению "**Блудного сына**", где представители крестьянства играют косвенную роль.

Особый бытовой жанр, который в данном случае был выражением представлений о человеке вообще, представлений о том, что такое люди и как они живут, дала только Франция. И именно потому, что она, став уже национальным, централизованным государством, создала четкую систему сословий. Причем у каждого сословия был свой мир, свои эстетические идеалы и свой перечень моральных ценностей. В эту структуру культуры, социальную и государственную структуру, в том числе входило и **крестьянство, что очень важно - в качестве основы жизни,**

наиболее близкой к природе, к простым радостям, к основам жизни, к её фундаментальным чертам. Сакрально-бытовой синкретизм ещё сохраняется у Жоржа де Латура, в его произведениях присутствуют образы, которые имеют крестьянскую окраску, но они одновременно являются священными образам – это образы Иосифа, Марии, пастухов, которые включены в религиозные темы. Такого рода сознание становится достоянием одного мастера, в целом же оно уже утрачивается, приходит более рациональное, более связанное с реальностью, менее сублимированное представление о жизни. Это не религиозный, а светский бытовой жанр. Такая социальная конкретность свойственна именно французскому искусству, один из исследователей отметил, что художники семейства Ленен изображают крестьянство при свете дня, без таинственного сумрака, искусственного света и т.д.

Картина, которая называется "**Повозка**", датируется 1640 годом и находится в Лувре. Лувр - крупнейший музей Франции, он обладает великолепной коллекцией произведений Ленева. Повозка действительно присутствует на картине, на ней находится группа крестьянских детей, которых очень любит изображать Ленева. Основанием этому элементу картины служат снопы соломы, вероятно, собранные уже после того, как хлеб был обмолочен. На переднем плане зритель видит женщину с ребенком, она сидит прямо на земле, рядом прогуливаются цесарка и куры, позади женщины мастер изображает двороую собаку, живущую на улице. Слева находится вторая группа крестьянских детей, над ними стоит молочница с большим медным кувшином, в котором она разносит молоко. Рядом с ней сидит мальчик с хворостинкой, а перед ним - свиньи, которых он кормит. Обратим внимание на общий колорит, в котором нет яркости и эффектности. Это действительно реальная окраска сельских построек, не пышных, а именно бытовых. Это блеклые, серо-серебристые тона, осенняя земля в желто-коричневых тонах, скромная и строгая одежда персонажей. Такая же неяркая природа позади - сероватое осеннее небо с тяжелыми тучами. Интересна не только сама композиция, где повозка оказывается в центре самым крупным акцентом, но и состояние персонажей. Они изображены художником не занятыми какими-то действиями, а именно в состоянии созерцания. Все они словно оглядываются на зрителя и предстоят ему, но театрального позирования здесь нет, персонажи на картине просто существуют: стоят, смотрят, сидят, разглядывают свиней, которых опекает мальчик. Это картины жизни этого сословия, которое интересно для людей, потому что являет себя миру таким образом в первый раз. **В первый раз жизнь крестьян становится объектом наблюдения и воплощения средствами живописи.**

Интересный замысел Луи Ленева отражен картине "**Кузница**", она датируется 1641 годом и находится в Лувре. Кузница - это тоже часть крестьянского быта, на переднем плане картины находится большая и тяжелая наковальня. В центре композиции расположен кузнец в красной рубашке, который красным цветом на плечах словно поддерживает представление о своей огненной профессии. В печи полыхает пламя, там происходит работа с металлом, кузнец держит в руках клещи. Вся семья пришла к герою: справа стоит его жена, перед наковальней сидит старик, вероятно, это

его отец, вокруг кузнеца стоят три ребенка. Фигура женщины напоминает античную кариатиду из Парфенона, она своим существованием (в обычной крестьянской одежде, с платком на голове) воплощает основу жизни. Женщина находится за спиной у своего супруга - это его поддержка, его опора, основа семьи.

Тему кузницы Ленен попытался трактовать совсем в другом контексте, контексте мифологизированном. Картина **"Венера в кузнице Вулкана"** тоже находится в Лувре, как и большая часть зрелых композиций мастера, она относится к 40-м годам XVII века. Сюжет этого произведения заключается в том, что Венера пришла к Гефесту (одному из сыновей Зевса, хромоногую и несколько уродливую) для того, чтобы попросить сделать для своего сына Энея новый доспех. Мастер изобразил работающих кузнецов, на наковальне находится раскаленная деталь, кузнец собирается ударить по ней молотком, справа сидит Гефест, у ног которого лежат детали воинского доспеха. В глубине, около печи, где тоже виден открытый огонь, работают двое черноволосых юношей. Отметим по караванджистки острое сочетание идеального образа, каким выступает Венера, её женская фигура наполненных, округлых форм, с очень светлой, идеальной и, конечно, белой карнацией. Богиня босая, но на неё наброшена некая одежда, которую можно назвать условной драпировкой, рядом с Венерой стоит маленький амур. Героиня очень резко контрастирует с фигурами мужчин, работающих в мастерской Гефеста, имеющих очень натурную, естественную природу. Все они даны мастером с употреблением резких контрастов света и тени. Одна из фигур изображена художником против света, у нее совершенно темная спина, которая оказалась в тени, и ярко освещенное лицо. Здесь художника, конечно, интересует возможность передать открытый огонь, блики света на фигурах, атмосферу кузницы, её бытовые признаки. В то же время, это попытка создать из этого картину на мифологический сюжет, принятую в это время. Отметим условность изображения Венеры, несмотря на то, что Ленен пытается в причёске, в несколько простодушном лице, в пропорциях фигуры наделять её чертами реальной жизни. Здесь вспоминается **"Аполлон в кузнице Вулкана"** Веласкеса, это тот же самый контраст и возникающее в связи с этим ощущение или сознательной игры, или даже некоего юмора, возникающего, по всей вероятности, произвольно. Контраст идеального и реального здесь слишком очевидный, к гармоническому единству он не приходит. Стоит отметить, что принцип контраста здесь основной.

Более характерны для Ленена такие композиции, как **"Крестьянская семья в интерьере"** и **"Крестьянская трапеза"**, обе картины относятся к 1640 году и находятся в Лувре. Во второй композиции можно увидеть и характерную одежду, и облик этого социального слоя в целом. Важно подчеркнуть, что здесь нет ничего, что говорило бы о каком-то стремлении художника внести элемент анекдота, юмора, а тем более какого-то осуждения или насмешки. Ничего этого нет, несмотря на то, что в XVII веке такое отношение встречается, потому что крестьянских образов практически нет. Всё бедно, на персонажах дырявые, рваные костюмы, но их носители держатся достойно и спокойно. На столе лежит хлеб, стоит кувшин для вина, его зритель видит в

бокалах, которые держат крестьяне. Сидят только мужчины, женщина-хозяйка стоит за спиной одного из них. Позади Лененом изображен юноша с музыкальным инструментом, в картине присутствует музыкальное начало, то есть изображён какой-то семейный праздник. Справа стоит босой мальчик, который оглядывается на зрителя. Здесь ощущается спокойствие и достоинство, персонажи имеют право быть такими, какие они есть - это их жизнь, и она заслуживает уважения. Здесь есть этическая, моральная строгость самого художника, который ничего не приукрашивает, не вносит никаких оттенков какого-то сомнения или осуждения.

С точки зрения живописного мастерства "**Крестьянская трапеза**" более интересна, потому что среди грязно-серого колорита на картине присутствуют очень интересные оттенки темно-синего или сине-зеленоватого, тускло серо-коричневого. Особенно написан художником белый цвет, в нем есть жизнь реальной ткани. В центре композиции сидит хозяин дома, он отрезал большой ломоть от круглой краюхи хлеба. Маленький представитель этой семьи сидит прямо на полу, рядом с ним крестьянский натюрморт: корзинка и половник, кошка прячется за большой котелок. Слева сидит собачка, позади горит очаг, возле которого стоит написанная против света фигура мужчины. Пожилая женщина, вероятно, старшая представительница этой семьи держит кувшин с вином и наполненный им бокал, мальчик в центре картины играет на свирели. Это такой момент, когда в трапезе, в каких-то обыденных делах семьи вдруг наступает мгновение сосредоточенности, внутренней тишины, и звучит тонкий голос свирели, призывающий к размышлению и покою в обычной жизненной суете. В этом покое много достоинства, глядя на женские фигуры (на картине присутствуют и две девочки), действительно убеждаешься, что они сознают свое право так жить и быть такими, какие они есть. В этой картине мастером создается образ основы, чего-то глубинного, почвенного, земного, на котором может строиться окрашенная яркими красками придворная жизнь.

Картина "**Семейство молочницы**" находится в Эрмитаже и датируется 1641 годом. Это необычайно красивая картина, при том, что колористически она очень сдержанная, с серо-серебристым тоном, характерным для Ленена. В центре зритель видит саму молочницу в светло-желтой кофте, за спиной у нее висит большой медный сосуд с крышкой, в котором она хранит молоко, и ослика - главного кормильца семьи, потому что он перевозит этот тяжелый кувшин. Совершенно замечательно мастером написаны все тонкие оттенки поверхности его окраса, переходящие от темно-серого к светло-серому и золотистому. Замечательна фигура стоящей справа девочки. Разбирая эту картину, крупнейший отечественный искусствовед, академик **Андрей Андреевич Лазарев** говорил о том, что внимательное рассмотрение показывает, что даже фартук девочки, который мы воспринимаем, как грязно-синий, или её кофточка, которая грязновато-коричневатого тона с оранжевыми оттенками - все это соткано из множества цветных мотков: синего, серого, голубого, зеленоватого и т.д. Это **тональная живопись**, о природе которой мы говорили в связи с голландской живописью XVII века, именно голландцы создали её особый вид. Во французской

живописи XVII века только Ленены идут по этому пути, потому что даже у Жоржа де Латура, Валантена де Булоня или Клода Виньона значительно больше присутствуют яркие и контрастные тона - обширные пятна яркого цвета. Здесь все основано на тончайших переходах. Очень воздушно и тонко Лененом написан не только пейзаж, но даже тот кусочек почвы, на котором стоят персонажи, в нем тоже есть и коричневый, и зеленоватый, и золотистый оттенки. На переднем плане мастером изображен натюрморт с бочками и деревянным ведром, как ответ и контраст к композиции из четырех фигур. Позади молочницы стоит крестьянин в круглой шляпе - это её супруг, который ей помогает. Все фигуры спроецированы на перспективу дальнего пейзажа, он присутствует здесь для того, чтобы создать у зрителя ощущение того, как это семейство, путешествуя вслед за своим осликом, нагруженным большим сосудом с молоком, странствует по этой земле, по сельским дорогам от одного поселения к другому. Их осеняет огромное, свободное, дышащее, наполненное воздухом и светом небо. Тонкость и красота этой живописи сама по себе служит не оправданием, а одухотворением и возвышением этой предельно скромной жизни. Это совершенно особое достижение французской живописи - бытовой крестьянский жанр.

"Отдых всадника" - это такая же светоносная, с низким горизонтом и высоким небом картина Ленена. Всадник спешил, он сидит на камне, зритель видит голову его коня и собачку, часто присутствующую в картинах художника. Слева фигура девушки с большим медным сосудом для молока, на котором сияют световые блики. Она улыбается и действительно похожа на классическую кариатиду со своим босыми ногами, со стройной и крепкой спиной и высокой шеей и головой, на которой она держит этот сосуд, демонстрируя обычай многих веков и столетий - носить сосуд на голове. Рядом с ней два мальчика, один из которых играет на свирели. Они очень близки по своей свободе, по своему облику, по босоногости и непринужденности своих бедных одежд к персонажам художника XIX века **А.Г. Венецианова**. Не исключено, что в какой-то степени исторические фазы просто совпадали, потому что в русском искусстве эта тема только к первой половине XIX века открылась, как достойная живописи, достойная быть включенной в сюжетный арсенал живописного искусства. Здесь мы опять видим те же живописные тонкости Ленена, например, коричневый фартук на фигуре девушки, зеленоватую юбку и серо-зеленоватую кофточку, белый тон, в котором есть зеленоватые оттенки и сияющий золотом кувшин на её голове. Это та же строгая тональная живопись, серо-серебристая, сдержанная, но внутри обогащенная массой самых разнообразных оттенков, сотканная из них, требующая очень внимательного и проникновенного анализа.

Мастера натюрморта: Любен Божен и Себастьян Штоскопф

Луи Ленен был уроженцем Пикардии, далее мы познакомимся с художниками, которые произошли из провинции, но так или иначе оказались в средоточии французской культуры, в Париже. Ленены представили особую форму крестьянского, светского и бытового жанра - совершенно нового явления для европейского искусства

XVII века. Французы приняли участие в развитии и других новых жанров этого времени, в частности, натюрморта. На основе данного цикла лекций возможно сравнить различные формы натюрмортов, которые имели место быть:

- **в Италии**, где представителем первых образцов натюрморта в европейском искусстве был Караваджо - создатель этого жанра
- **в Испании**, у Франсиско Сурбарана
- **в Голландии**, в творчестве таких мастеров, как Виллем Клас Хеда и другие
- **в Фландрии**, в творчестве Снэйдера

Французский натюрморт, в связи с концепциями, которые нам уже знакомы - голландскими завтраками, фламандскими рынками, демонстрирующими изобилие земли, испанскими натюрмортами, где предметы кажутся представленными на алтаре и включенными в какой-то таинственный ритуал, - тоже обладает своими особыми чертами. Представителем этого жанра во Франции был Любен Божен, художник родился около 1612 года, умер в 1663. Выдающееся произведение, шедевр мастера называется "**Десерт с вафлями**", картина находится в Лувре и датируется 1630 годом. На ней художником изображен стол, покрытый голубой скатертью, для зрителя на этот стол необычайно отчетливо, как на особое пространство вынесена плетеная бутылка, в которой находится вино. Сверху бутылка заткнута белым куском ткани. На переднем плане находится серебряная тарелка с вафлями и довольно изысканный хрустальный бокал, в который налито вино сдержанного красно-розового тона, прекрасно соотносящегося с голубым, просвеченным светом тоном скатерти. Даже на глаз видно, что вафли хрупкие, они своим тоном соотносятся с соломой плетеной бутылки. Тон золотистый, очень нежный, тоже очень красиво соотносящийся с холодными и голубыми оттенками скатерти. Серебряная тарелка выдвинута за край стола и отбрасывает тень вниз, тем самым она подчеркивает пространство, которое есть между столом и зрителем. Там чувствуется глубина, некая пауза, пространственная дистанция. Глядя на удивительную отчетливость передачи серебряной тарелки, у зрителя возникает желание протянуть руку в картину и подвинуть тарелку, поставить её на место. Это абсолютно караваджисткий прием, который мы видели ранее в картинах мастера. И сама конструкция натюрморта, где темный фон и свет, который падает сверху и слева, заливает поверхность стола и четко выделяет предметы - это тоже караваджисткий прием. Возникает впечатление, что это особая среда, созданная воображением художника, которая стремится подать предметы зрителю наиболее выпукло, наиболее отчетливо, делает их значимыми и эстетически ценными. И плетение соломы на винной бутылке, и световые блики на хрустальном бокале, и красно-розовая глубина налитого в него вина - всё это художник подает как объекты эстетические, достойные любования, как **отражение красоты, значимости окружающего мира и составляющих его вещей.**

Приведем высказывание Спинозы о том, что **порядок вещей отражает порядок идей.** В связи с Францией особенно значимым является слово "порядок". Такая степень

упорядоченности, внятности, когда даже дистанция между предметами дана особенно отчетливо, ясно и определено, когда каждый предмет охарактеризован с исчерпывающей полнотой - это очень по-французски. То, что этот порядок, конечно, отражает определенную мысль - порядок идей - несомненно. Каждый, из изображенных здесь предметов - и хрустальный бокал, и соломенная бутылка - представляют собой особую поэтическую и художественную индивидуальность. Индивидуальность хрупкую, изысканную, женственную, нежную в бокале, и наоборот - объемную, пухловатую, простых контуров, но содержательную и полную внутри себя бутылку. Хрупкие вафли собраны в небольшой коллектив, перешептывающийся между собой, в своей хрупкости представляющий собой некую противоположность серебряной тарелке, отражающей свет, тогда как поверхность вафель его поглощает и наполняется идущим из него теплом. Отметим строгость, отчетливость и внятность композиции, где у каждого предмета своя роль, свое знамение. Это и есть регулярный, упорядоченный французский натюрморт с необыкновенным чувством формы, её самостоятельностью и законченностью.

"Натюрморт с шахматной доской" тоже находится в Лувре, он достаточно ранний и относится к середине первой трети XVII века. По всей вероятности, он соотносится с серией, которая называется **"Пять чувств"**. Имеются в виду чувства человека: зрение, осязание, слух, вкус и обоняние. Если приглядеться к составу этих предметов, то возможно увидеть, что прозрачный стеклянный кувшинчик с розовыми и красными гвоздиками, скорее всего, апеллирует к чувству обоняния. Хлеб и бокал с вином - к чувству вкуса, перевернутая лютня и нотная тетрадь - к слуху. Что касается шахматной доски, карт и кошелька, где лежат деньги, то это вряд ли связано с каким-то определенным чувством. Эти предметы связаны с тем, что всё объединяет - воображением, мыслью, функцией, которая требуется в момент игры. Это разнообразие в жизни, схватывание различных обстоятельств, осмысление. Вероятно, художником в состав пяти чувств внесено ещё и это чувство - главное и важное для французов - интеллект.

Себастьян Штоскопф - ещё один мастер французского натюрморта, который относится к художникам, пришедшим в главные центры французской культуры из провинции. Штоскопф происходил из Страсбурга, родился художник в 1596 году, умер в 1657. Один из его наиболее эстетических и утонченных натюрмортов называется **"Корзина с бокалами, паштет и письмо"**. Паштет - это объект, апеллирующий к чувству вкуса, он мягкий с немного чувственными и яркими контурами и содержанием. Бокалы - воздушные, легкие и звонкие, хрупкие, почти прозрачные. Очень интересен диалог сквозной и пронизанной воздухом соломенной корзины, которая выполнена из тонких и хрупких деталей, и её содержимого. Она наполнена хрупкими бокалами, которые действительно представляются почти каким-то миражом или видением, созданным нашим воображением. Живопись Штоскопфа необычайно тонкая, обратим внимание на то, что изображенные предметы находятся на каменном столе, на котором видна даже трещина. Возникает ощущение холода, камня, его плотности и тяжести,

чему противостоит легкое и почти прозрачное видение бокалов на нем, а также вязкое и плотное в паштете. Эта утонченность контрастов, такой образ, как прозрачные бокалы в сетчатой соломенной корзине - это французский вкус с его изяществом и тонкостью, где абсолютно нет необходимости развлекать зрителя чрезмерным изобилием, размахом и т.д., где можно получить полноту эстетического переживания, даже при самом скромном и тонком предмете.

Себастьян Бурдон

Себастьян Бурдон - ещё одна индивидуальность, принадлежащая французской культуре XVII века, мастер родился в 1616 году, умер в 1671. Художник три года провел в Риме, где одновременно получил заряд и академического искусства, связанного с наследием Болонской академии художеств братьев Карраччи, и, несомненно, караваджистских мотивов и внушений. Поэтому у мастера есть и большие, парадные композиции, в тоже время в его творчестве присутствуют и пейзажи, и изображения реальности, бытовых мотивов, живых наблюдений повседневной жизни. Его знаменитая композиция называется **"Известковая печь"** - это очень интересный мотив, где видна широта размаха. В глубине картины находится здание, очень напоминающее очертаниями Замок Святого Ангела в Риме. Вероятно, горизонт Рима, его широта, размах его зданий побудили художника создать композицию широкую, наполненную разнообразными мотивами движения. На картине изображен процесс работы с известью, видны ослики, которые её перевозят. Различные группы людей расположены вокруг центра композиции - это и бродяги, и труженики. Важно отметить архитектурные конструкции, которые несут в себе нечто величественное и таинственное, и в то же время, связанное с бытом, с реальной жизнью.

"Распятие апостола Петра" - картина большого размера, которая находится в Соборе Нотр-Дам в Париже и датируется 1643 годом. Себастьян Бурдон был в числе мастеров (наряду с Клодом Виньоном и Лораном де ла Гиром), которые являлись основателями Парижской академии живописи в 1648 году. Римский размах и академические навыки находили отражение в создании большой картины, которая обязательно писалась с архитектурными мотивами, с фигурами в разных ракурсах, со сложно задуманным движением. Но и в мотиве воздвижения креста, на котором апостол Петр прибит вверх ногами, оживают отзвуки **"Распятия Петра" Караваджо**, а также рубенсовского варианта этого сюжета, который создавался на основании образца Караваджо. Бурдон подхватывает это композиционное изобретение, когда крест находится в состоянии воздвижения, его только поднимают. Мотив веревки, привязанной к кресту, которую тянет за собой один из палачей, тоже имеет караваджистскую предысторию, отражающую всё усилие людей, пытающихся поднять тяжелый крест вместе с Петром. Оно концентрируется на звеняще натянутой линии, пересекающей живописное пространство почти по диагонали. Сверху видно изображение ангела, который венчает мученика, в отличие от традиции Караваджо всё

дается при свете дня, на фоне голубого неба. Колористическое решение картины довольно интенсивное и яркое.

Очень интересна картина, которая на первый взгляд кажется мужским портретом, но в действительности это **"Конный портрет Кристины Шведской"**. На нем изображена Шведская королева, которая покинула свой престол и страну, переселившись в Рим. Кристина была очень набожной, имела прочные связи с папским двором. Королева также была одной из основательниц одной из академий, которая получила название "Академия Аркадии". В ней зародилось классицистское движение уже внутри итальянского искусства и культуры, которое очень повлияло на развитие итальянской музыки и поэзии. Колористически композиция выдержана довольно строго, даже сурово, по-видимому, этого потребовали вкусы самой королевы. Юный паж, который изображен позади неё, тем не менее элегантно расцвечен. Зритель видит любимых собак королевы, которая изображена с хлыстиком в руке. Это одновременно и парадный портрет, и выезд на соколиную охоту, потому что паж держит на руке охотничьего сокола. Пейзаж бурный, потому что левая часть неба голубая и светлая (этот холодноватый голубой свет подчеркивает бледность лица королевы), а в правой части неба собираются густые тучи, облака просвечены невидимым солнцем. Все это задает интересный и живописный антураж вокруг фигуры королевы.

Шарль Лебрэн и канонизация французского искусства

Мы переходим к рассмотрению творчества мастера, значение которого не исчерпывается только его живописными дарованиями и его художественной деятельностью - это Шарль Лебрэн, который родился в 1619 году, умер в 1690. В 1634 году художник учился в мастерского живописца короля - Симона Вуэ, где он выполнил несколько своих ранних работ, одна из которых называется **"Распятие"** и находится в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. В период с 1642 по 1646 год Лебрэн жил в Италии, где он общался с Никола Пуссенем, изучал творчество Рафаэля, Гвидо Рени и других болонских мастеров. Там он написал картину, которая называется **"Мученичество святого Иоанна Богослова"**, она датируется 1641 - 1642 годом и находится в парижской церкви Сен-Николя-дю-Шардонне. Святой Иоанн Богослов был подвергнут ужасным мучениям, он был помещен в чан с кипящим маслом. Однако потом он был чудесным образом спасен и остался жив после этой жуткой казни. Здесь палачи ещё только собираются погрузить обнаженное тело Святого в чан, под которым разведен огонь. В чане кипит масло, над ним поднимаются клубы темного дыма, которые окутывают специально сделанное устройство для подтягивания тела подвергающегося казни вверх, чтобы затем опустить его в чан. Вокруг суетятся палачи и воины с секирами, конный римский воин указывает на тело Святого, словно показывая зрителю, что именно римские власти были ответственны за это страшное испытание, выпавшее Иоанну Богослову, любимому ученику Христа. С левой стороны статуей Геракла и архитектурными мотивами обозначен Рим, который, конечно, был хорошо знаком Лебрэну, этих обозначений для него здесь было достаточно. Сделано

все очень мастеровито, переданы и мускулы, и усилия палачей, а также сложная конструкция со своеобразным подъемником и натянутыми веревками. Отметим довольно пестрый цвет и то, что композиционно все изображено достаточно убедительно, но присутствует несколько рваная конструкция изображенного. Однако картина говорит о том, что с большой формой художник вполне справляется.

Около 1653 года Лебрен выполнял декоративные работы в Лувре и в галерее Геракла в Отеле Ламбер. Там он уже работает как мастер монументальной формы. Вскоре, в 1655 году он выполняет **"Портрет канцлера Сегье"**, картина находится в Лувре и представляет собой эталон официального искусства. Тяготение к созданию образцовых, эталонных вещей, соответствующих всем правилам академической теории - это особенность Лебрена. Он является художником, который менее всего руководствовался интуицией, а больше всего - своими обширными знаниями. На портрете канцлер восседает на лошади, покрытой драгоценной парчовой попоной, сам он задрапирован разноцветными шелками, выдержанными в золотистых тонах, его окружают пажы, которые ведут под уздцы лошадь и держат зонт над головой канцлера. Фон серо-серебристый и облачный, отметим очень низкий горизонт, на фоне которого, как торжественный памятник самому себе, возвышается канцлер. В движениях юных пажей отражается медленный и торжественный ритм появления канцлера перед зрителем – это его парадный выход.

Центральная галерея Лувра называется "Зеркальной", потому часть её стен покрыта большими зеркалами, в которых отражаются многочисленные торшеры и изысканный хрусталь, которым они украшены. Все эти хрустальные украшения - люстры и торшеры были восстановлены для **"Зеркальной галереи"** Лувра, когда происходила большая реставрация Версальского дворца. Более старая иллюстрация, относящаяся к 50 и 60-ым годам прошлого века, показывают её ещё без этого хрустального великолепия. Реставрация потребовала очень больших средств, но отличалась исключительной тщательностью. С остатков старых обоев, извлеченных со стен Версальского дворца, были взяты пробы и восстановлены старые обои времен создания и функционирования этой декорации в XVII веке. Также была произведена восстановление обивки мебели и т.д. О роли Лебрена в создании Версальского комплекса мы потом поговорим более подробно, а сейчас отметим, что до этой галереи Лебрен оформлял замечательный архитектурно-парковый комплекс - загородную резиденцию министра финансов Николая Фуке, замок Во-ле-Виконт, который относят к 1658 - 1667 годам. Во-ле-Виконт так пленил своим видом и внутренними украшениями короля Людовика XIV, что он нашел поводы обвинить Фуке в растратах, заключить его в тюрьму и забрать замок себе. Таким образом Во-ле-Виконт стал королевской резиденцией. В 60-е годы, после основания Королевской академии живописи, к которой Лебрен относится и как организатор, и как её патрон, он стал директором мануфактуры гобеленов, прославившейся на весь мир. Мастер выполняет декоративные работы в Версале, о которых мы говорили выше, и в целом создает стиль Людовика XIV. Об особенностях этого стиля мы поговорим не только на примере

"Зеркальной галереи", создававшейся в 1689 - 1684 году, но и залов "Мира и войны", где декорации Лебрена были созданы в 1685 - 1686 году.

Для комплекса украшений Версальского дворца Лебрен написал грандиозную композицию **"Въезд Александра Македонского в Вавилон"**, картина находится в Лувре и датируется 60-ми годами. В центре композиции находится Александр, который стоит в колеснице, он в золотом плаще, его сопровождают участники триумфа. А в триумфе, как это было положено в Греции, а потом в Риме, несут трофеи: на специальных носилках находятся драгоценные сосуды, серебряные столы и т.д. За Александром ведут пленников, слоны влекут за собой колесницу, на слоне сидит один из юношей свиты Александра. Общая концепция картины - это слава, которая здесь отображена в разных проявлениях: и в штандарте, который несут за Александром Македонским, и в треножнике, где возжигаются благовония. Фоном процессии служит и дым горящего Вавилона, и прекрасные архитектурные конструкции грандиозных зданий, и колонны, и античные статуи. Вся премудрость, воспринятая Лебреном в его итальянском обучении в Академии, присутствует здесь вся - во множестве разнообразных деталей и поз изображенных персонажей. Здесь изображены и кони, и воины, и даже римское небо, потому что темные пейзажные детали - деревья с темными силуэтами и с южной, твердой листвой на фоне высокого неба, старый акведук - все это для художника служит характерными чертами южного римского пейзажа. В данном случае речь идет о Вавилоне, о колорите Малой Азии, но Лебрен прежде всего использует здесь свои римские впечатления. Именно такой образ будущей столицы огромной империи Александра Македонского приводится мастером в качестве реалий того времени. Более подробный разговор о Лебрене будет тогда, когда мы будем говорить об архитектуре. Этому мастеру принадлежит совершенно особая роль не только как живописца, но и как теоретика академического воспитания и самого понятия Академии. В частности, он внес большой вклад в особенности академического обучения, например, создал специальный труд, где графически изобразил, как ему представлялось, различные способы выражения лиц разнообразных эмоций: гнева, изумления, радости, скорби, религиозного экстаза и т.д. Он создал образцовые мимические формулы, которые, как он полагал, будут использоваться учениками Академии. Лебрен был родоначальником тенденций к упорядочиванию, к канонизации живописных решений, что затем вошло в плоть академического воспитания и даже в сознание французов того времени.

Интересно, что такой же **канонизации подверглись приемы театрального искусства**. Сценические позы и движения были закреплены, например, в практике знаменитого придворного театра Франции **Комеди Франсез**. Они существовали очень долго, только в первой трети XIX века и актеры, и драматурги выступили против устоявшихся схем и действий, которые обязательно должны быть связаны с выражением того или иного чувства, того или иного положения. Упорядочивание и канонизация такого рода приемов в значительной степени связаны именно с именем Лебрена. **Правила, определенные законы - эта регулирующая особенность**

французского восприятия искусства и жизни, конечно, отразилась и составила отличительную особенность французской школы в широком понимании. Лебрен был её воплощением, он создал весь содержательно-символический состав образов Версаля, резиденции французского короля, наполненной всеми видами пластических искусств и составляющего синтез архитектуры, скульптуры, живописи и даже поэзии и академической учености. Вспомним, что в Версале прямо в саду, под открытым небом на лоне природы одновременно происходили постановки некоторых пьес высокой французской комедии, например, Вольтера. Это синтез, который также включал в себя единство архитектуры и природы Версальского парка и его фонтанов. Такого рода синтез представляет собой выдающийся культурный феномен.

Мастера заключительного этапа французской живописи XVII века

Заканчивая рассмотрение французской живописи XVII века, остановимся на том периоде культуры Франции, который можно назвать поздним. Это также поздний период царствования Людовика XIV, который правил очень долго и умер за хронологическими пределами XVII века - в 1715 году, в очень преклонном возрасте. Ему наследовал не его сын или внук, потому что они умерли от оспы. Эти потери произвели очень тяжело впечатление на Короля-солнце, как называл себя Людовик XIV, также его отождествляли и придворные. В результате этих событий после смерти короля возник такой период, когда его правнук Людовик XV, ещё совсем ребенок, будучи будущим королем, находился под опекой своего дяди, брата покойного короля. Этот период называется переходным, для него были характерны очень существенные изменения и в социальном строе Франции, и в общей художественной атмосфере. Дело в том, что в 1684 году был отменен Нантский эдикт, тот самый, о котором речь шла в самом начале нашего разговора об искусстве Франции XVII века, в котором король Генрих IV уравнивал в правах и гугенотов – протестантов, и католиков. Это был выдающийся акт, который обеспечил стране почти столетие спокойного развития, при том, что во Франции существовало две религиозные конфессии - протестанты и католики, она была единственной двух конфессиональной страной в Европе, которая так долго существовала в условиях мира. Но в конце XVII века престарелый Людовик XIV отменил Нантский эдикт, и это он совершил под влиянием своей морганатической жены мадам де Ментенон, в прошлом жены писателя Поля Скаррона, которая сумела каким-то образом овладеть воображением старого короля. Она отличалась необычайной набожностью, причем католической демонстративной. В этом смысле она оказывала очень сильное влияние на короля, когда-то любившего все жизненные удовольствия, пережившего периоды многих увлечений, а теперь уединившегося. Король переехал из большого Версальского дворца в Малый дворец, который был удивительным и первым в истории примером частного дворца короля. Король - лицо не частное, он не может вести частную жизнь, однако поздний период царствования Людовика XIV был связан как раз с тем, что на место государственной жизни была поставлена частная. Дворянство, прежде считавшееся опорой трона, которое служило опорой короля в Версале, потянулось из него в свои поместья. Возникло удивительное

положение, когда дворянство перестало быть опорой трона, перестало быть военным сословием, ориентированным на активную деятельность, в том числе завоевательную. Оно потеряло эту свою функцию, король уединился в частном жилище, а все состоятельные придворные разъехались в свои имения. Вследствие чего **возникла культура, которая поставила в центр дворянина, но как частное лицо**, свободное от государственных обязанностей. Этот новый герой частного масштаба оказался очень свободным в своих взглядах, так как отпало высокое должностное и парадное, всякого рода мифологемы вроде славы, тем более славы воинской и государственной. Во Франции родилось новое искусство, и чтобы почувствовать момент его рождения, мы должны рассмотреть последние акты великого царствования.

Робер Нантейль

Придворная графика играла очень существенную роль и была очень важной для культуры того времени. Среди графических изображений наиболее яркими примерами являются работы, которые связаны с именем **Робера Нантейля**. Его произведение **"Портрет Людовика XIV"** - это гравюра на меди 1667 года, где король ещё довольно молод. Людовик любил, чтобы его изображали именно таким образом - в виде полководца в доспехах.

"Портрет наследника престола герцога Бургундского" обращает на себя внимание богатством штриховки, которая покрывает не только фон, но видна в изображении костюма юного герцога и локонов его парика. Штриховка разнообразна и тонка, всё это работа металлическим листом на поверхности доски. Портрет датируется 1660 годом.

Пьер Меньяр

Пьер Меньяр родился в 1612 году, умер 1695, мастер был учеником Симона Вуэ в Риме. Его римский период продлился с 1636 по 1657 год, в эти годы Меньяр был соучеником Лебрена. В 1658 году мастер стал живописцем короля. **"Портрет Гортензии Манчини"** - это изображение одной из племянниц генерала Мазорини, которые были представлены при французском дворе, девушки славились своей итальянской красотой. В этом портрете уловлены декоративные элементы, которые призваны украсить живопись - это и цветы, которые украшают одежду и причёску девушки, и эффектный овал формы картины, который придает большую женственность и изящество всему изображению.

В картине **"Богоматерь с младенцем"**, которая находится в Лувре, видно стремление Меньяра сделать даже религиозную живопись более интимной, более близкой, доверительно общающейся со зрителем. Миловидная Богоматерь - это, конечно, апелляция к **Рафаэлю** и к **Корреджо**, то есть к мастерам Высокого Возрождения, которая очевидна и в её облике, и в чертах лицах с опущенными веками и летающей около губ Богоматери нежной улыбкой (вспоминается Леонардо да Винчи), и в образе младенца Спасителя в белой детской рубашке, кокетливо играющего

с вуалью, ниспадающей с головы матери. Он выглядывает из-под неё, кокетничая со зрителем, верхняя часть его лица написана в прозрачной полутени, очень легкой и нежной. Богоматерь держит в руках кисть винограда, на которой лежит ручка младенца - это символ евхаристии, символ жертвы Христовой - крови, которую он прольет во искупление грехов человеческих. Одежды Богоматери - красная туника и синий плащ отвечают каноническим правилам. Рядом с ней прелестный натюрморт с хрустальным сосудом и плодами в соломенной корзинке.

Картина **"Девочка, пускающая мыльные пузыри"** относится к 1644 году и находится в Версальском дворце. Мыльные пузыри - это очень характерный мотив для живописи конца XVII века и для начала XVIII века. Это детская игра, поэтому ввести такой мотив в детский портрет очень естественно. На картине зритель видит собачку, которая чувствует в этой игре, но здесь не так все просто, потому что мыльные пузыри - это и символ тщеты и преходящести всего земного. Поэтому этот детский портрет содержит и подтекст, который говорит, что не все в жизни будет таким веселым и радостным, как детство, что с детских лет необходимо ценить время жизни, потому что оно проходит очень быстро.

"Портрет живописца" относится к 1655 году и находится в Дижоне. Среди портретов живописцев, с которыми мы уже познакомились, он воспринимается естественно, никаких особенных неожиданностей здесь нет. Живописец держит папку с рисунками, на его столе находятся скульптурные произведения, как и на переднем плане. Это обстановка художественной мастерской, где находятся рулоны бумаги и прочие орудия труда мастера.

Никола де Ларжильер

Никола де Ларжильер - мастер женских портретов конца XVII и начала XVIII века. Годы его жизни - 1656 - 1746, художник учился в Антверпене, то есть был связан с фламандской традицией. Какое-то время Ларжильер проходил обучение в Англии, отсюда происходят некоторые его персонажи. Очень красивый портрет англичанки - это **"Портрет Элизабет Трокмортон"**. Он датируется 1729 годом, уже XVIII веком и находится в Вашингтоне, в Национальной галерее. Портрет необычайно изысканный по колористической красоте, в нем нет богатых и ярких тонов: на Элизабет белое монашеское одеяние с черной вуалью, накинутой на голову. Это совершенно удивительный и чисто английский типаж с нежным румянцем, прекрасной кожей и светлыми глазами. Портрет довольно крупный по масштабу и изыскано красивый.

Ещё более интересен по живописи портрет **"Страсбургская красавица"**, его красоту очень трудно передать с помощью иллюстрации. Национальный костюм уроженцев Страсбурга очень причудлив, в него входит большая черная шляпа. Отметим в наряде героини сочетание черного кружева, лент и фартука, алой юбки, золотого шитья в корсаже и шнуровке, белого цвета платка, который оторочен тончайшим кружевом. Собачка на руках дамы черно-белая. Фон составляют тона

осени, тона осенних, рыжеватых и зеленых листьев, которые это соотносятся с изысканным колористическим составом одеяния героини. Живопись настолько тонкая и колористически щедрая, что представляет собой живописный шедевр. Картина датируется 1703 годом и находится в Музее изящных искусств в Страсбурге.

"Автопортрет" мастера относится к 1725 году и находится в Художественном институте в Чикаго. Мы уже знакомы с автопортретами живописцев XVII века, здесь тоже присутствует канонический и известный ещё с Тициана композиционный прием – это изображение художника с орудиями своего труда в руках, перед которым находится мольберт. Возможны варианты с красками, которыми работает художник, или просто кисть в его руке. Это знаки и даже иконография изображения живописца. Отметим в персонаже уверенность, определенный оттенок самоутверждения и самолюбования, при этом портрет очень красивый.

Торжество женского портрета - это "**Женский портрет**" Никола де Ларжильера 1714 года из частного собрания. Художник очень любит изображать дам своего времени с высокими прическами, в которых уже присутствуют некие причуды - и цветы, и драгоценности. Любимое сочетание цветов художника - это необыкновенной красоты синий тон, глубокий и роскошный, который он сочетает с теплым золотым. Так выглядит поздний XVII век в творчестве Ларжильера - торжественно, достаточно пышно и парадно, изысканно красиво.

Гиацинт Риго

Гиацинт Риго работает в том же ключе, что и Никола де Ларжильер. Художник родился в 1659 году, умер 1743, даты его жизни довольно далеко заходят в XVIII век, но именно с ним связаны заключительные кадры Великого царствования, как называют XVII столетие. Его выдающееся произведение называется "**Портрет Людовика XIV**", картина находится в Лувре и датируется 1742 годом. Портрет представляет собой концентрацию того, что в те времена считали парадным портретом. Это воплощение той концепции, которую можно описать словами самого Людовика XIV: "Господа, вы думаете, что государство - это вы, а государство - это я!". По преданию, он сказал их представителям различных сословий, которые говорили ему о том, что необходимо собрать коллективный орган управления Францией, который ни разу не собирался при Людовике XIV. "Государство - я" здесь выражено средствами живописи: огромное место занимает мантия короля, в которой наблюдается роскошное сочетание меха горностая и изливающегося по обе стороны от фигуры Людовика синего бархата, затканного изображениями золотых лилий - знака королевского дома Бурбонов. Фигуре короля предоставлена своеобразная пространственная ниша, украшенная роскошным, красным бархатным пологом, позади которой находится архитектурный мотив – база колонны черно-зеленого мрамора с золотым основанием и рельефом. Под ногами короля лежит драгоценный ковер. Есть сведения о том, что художнику позировал не сам король, которому он подарил такую стройную фигуру, а специально выбранный натурщик из числа версальских гвардейцев. Вместе с тем, лицо короля портретно

достоверно. И его поза, и висящий сбоку ритуальный меч должны демонстрировать славу, государственное и личностное самоутверждение, а также образ того великого царствования, которое король олицетворяет с 40-х годов XVII века и до начала века XVIII.

"Портрет Данжу" Риго находится в частном собрании и представляет собой уже портрет придворного, в котором мастером используется тот же принцип, что и в королевском портрете - возносящийся над портретируемым роскошный занавес с кистями, пышными складками и переливами бархата. Сам персонаж полностью поглощен и обвешан со всех сторон драгоценными тканями, расшитыми, парчовыми и бархатными, на нем парик новой моды с роскошными и длинными концами, лежащими на груди. У персонажа самоудовлетворенный вид с самодовольной улыбкой, широкий разворот фигуры, занимающей почти все живописное пространство. Он положил руку на специальное возвышение, чтобы жест был широким и всеобъемлющим, вторая рука упирается в бок. Это олицетворение пышности, но мы понимаем, что героизация и увеличение масштаба фигуры здесь исходят не столько от фигуры самого портретируемого, сколько от обрамляющих его атрибутов.

В ещё одну концепцию парадного портрета, тоже с занавесом, с архитектурными мотивами, с прорывами в пейзаж на фоне, который связан с парком, воздухом и светом, вписан персонаж, роль которого не столько придворная, сколько интеллектуальная. Это **"Портрет Жака Бенни Буссюэ"**, религиозного мыслителя, католика, который разрабатывал проблемы морали, исходя из католических оснований. Тем самым Буссюэ вошел в историю философии Франции XVII века. Поскольку мастер создает портрет церковнослужителя, то на картине все намного скромнее и сдержаннее, хотя величественная мантия с красно-розовым подбоем присутствует. Голубая мантия обнимает плечи персонажа и спускается вниз, в руках он держит небольшую шапочку. Рядом с мыслителем находятся рукописи, потому что художник создает изображение мыслящего писателя. Голова Буссюэ освобождена от всякого рода украшений, от всего, что затеняло бы его высокий лоб, спокойное и величавое выражение лица. Рука портретируемого протянута, он держит в ней большую книгу, возможно, это собрание его рукописей. У героя светский и учтивый взгляд, просветленный вид мыслителя.

Лекция 18. Н. Пуссен - центральная фигура французской живописи XVII века

Ранний период творчества Никола Пуссена

Данная лекция будет посвящена творчеству центральной фигуры французской живописи XVII века - Никола Пуссену. Художник родился в 1594 году, умер 1655. В 1612 году Пуссен приехал в Париж из провинции, далее он учился у последователей школы Монтенбло. Это была придворная школа школы, которая в чисто формальном плане отличалась близостью к **маньеризму - искусству условному, вычурному, несколько опустошенному в своем содержании, в основном приверженному мифологическим и аллегорическим сюжетам.** Учитель Пуссена был скорее историческим живописцем, его звали **Жорж Лаллеманю.** Этот мастер практиковал в своей живописи изысканный линейный ритм, отчасти опираясь на наследие итальянского художника **Франческо Приматиччо,** в свое время работавшего на короля Франсиско I и оформлявшего дворцовые помещения, в частности, замок Фонтенбло. Определенное влияние на Пуссена, впрочем, оказал и его современник, французский скульптор **Жан-Антуан Гудон,** о котором мы будем говорить на следующих лекциях. 1613 - 1620 годы Пуссен странствовал по стране, по-видимому, набираясь впечатлений, в это время он совершил три попытки уехать в Италию. Известно, что в 1623 - 1624 годах мастер провел зиму в Венеции, с 1624 года Пуссен переселяется в Рим, а Италия становится его второй родиной. В итальянской среде, где поначалу художник был чужаком, он пытается стать последователем самых разных творческих тенденций, но к позднему маньеризму, который принадлежал одной из трех господствующих тенденций, мастер уже был подготовлен маньеристскими впечатлениями от своих учителей во Франции.

Характерным примером ранних опытов Пуссена являются картины, которые называются **"Битва Иисуса Навина с амаликитянами"** и **"Битва израильтян с аморреями"**, первая находится в Музее изобразительных искусств им. Пушкина, вторая - в Эрмитаже. Это те битвы, которые переселившиеся из Египта евреи вели с местными жителями. Они пытались освоиться на земле, которая было землей обетованной, то есть обещанной им Моисеем, но эти земли были заняты, поэтому евреям приходилось их завоевывать с окрестим в руках. Отметим, что обе битвы представляют собой тот **тип батальной живописи,** которую мы уже рассматривали - это **битва без героя,** хотя в библейском тексте были основания для того, чтобы сделать их сконцентрированными вокруг центрального персонажа. Здесь мы этого не видим, это маньеристский подход - все борются против всех. Наличествует набор этюдов и изображений фигур в разных позах: лучников, которые стремятся победить противостоящих им врагов, упавшие фигуры воинов, а также воинов, которые потеряли свои доспехи, шлемы, щиты, в этом месиве людей различимы и головы коней. **"Смешались в кучу кони, люди"** - это характеристика первых работ Пуссена абсолютно маньеристского характера.

Точно такая же композиция наблюдается и на картине **"Битва израильтян с аморреями"**. Обе картины датируются около 1625 года, основной пафос этих произведений мастера - это мрачное ожесточение. Можно подумать, что отношение к полю брани у Пуссена окрашено теми настроениями и переживаниями, которые вместе с религиозными войнами привнесли французы. Вспомним, например, Варфоломеевскую ночь и другие сюжеты и события. У зрителя возникает необычайное ощущение беспросветности этого взаимного ожесточения.

Этот элемент некой жестокости сохраняется и в большой композиции художника под названием **"Избиение младенцев"**, картина находится недалеко от Парижа в музее Шантйи и датируется около 1626 года. Сюжетом картине служит известный мотив Вифлеемского избиения младенцев, зритель видит страдающих и отчаявшихся матерей, которые пытаются удержать палачей. У Пуссена уже наблюдается стремление композиционно выделить основных участников действия, сосредоточиться на каком-то отдельном эпизоде в некоем контексте и тем самым укрупнить свой взгляд на происходящее и индивидуализировать участников. Палач в красном плаще с обнаженной грудью - это этюд мужского натурщика. Он замахивается огромным мечом на младенца, который упал на землю и ещё издает крики - зовет мать, а палач жестоко наступает ногой на его горло. Рядом мастером изображена отчаявшаяся мать, которая пытается удержать палача, он хватает её за волосы, чтобы устранить со своего пути. Отметим колористическое решение композиции: алый плащ палача, золотистую одежда женщины и сизо-синеватый плащ женщины позади основного действия. Она обращает лицо к небу с упреком к Богу, направленным против совершающегося злодеяния. В глубине картины видны небольшие фрагменты с изображением женщин и детей, голубое небо с облаками. На картине присутствуют и некоторые архитектурные мотивы римского характера: большая колонна с канелюрами и фрагмент храма на заднем плане. Работа Пуссена демонстрирует элемент маньеристской холодности в подходе к сюжету и одновременно стремление усложнить композицию, сделать её учёной, с пересекающимися объемами, со встречными ритмами, с грамотностью в подходе к мифологическому сюжету. Что было, вероятно, необходимым этапом для становления Пуссена на его пути к постижению живописного искусства.

Итальянский поэт **Джамбаттиста Морино** был ярким воплощением маньеризма в литературе. В это время он переселился из Италии во Францию. Поэзия Морино полна сложных образов, фонетической и словесной игры, замысловатых поворотов литературной речи, которые получили название кончеттизма. Поэт убедил Пуссена поехать в Италию, после попытки провести некоторое время в Венеции в 1624 году художник окончательно переселяется в Рим, с этих пор Италия становится его второй родиной. Исследователи обычно делят творчества Пуссена на три периода, сейчас мы знакомимся с ранним периодом творчества художника, который можно охарактеризовать как поиски себя, затем он сосредотачивается на погружении в наследие венецианской живописи эпохи Возрождения. Этот период, в частности,

связан с именем **Тициана, Веронезе** и других великих венецианских живописцев. Преклонение перед Венецией и её живописью ощущается и выборе художником сюжетов, как правило, мифологических. Пуссен применяет к решению этих композиций свои знания, которые он черпает и из классической ренессансной итальянской живописи, и из античной скульптуры, возможность изучать которую мастер получил именно в Риме.

Большая работа Пуссена **"Парнас"** находится в Испании, в Прадо и датируется 1626 годом. Это начало "настоящего" Пуссена, на картине можно увидеть группы участников сообщества античных поэтов, в центре которого находится Аполлон, его окружают музы, слева - поэты в венках на головах, на переднем плане изображены антиклизированные фигуры античных поэтов. Собрание персонажей олицетворяет собрание поэтических сил Древней Эллады.

Композиция этого же периода **"Явление Мадонны святому Иакову"** - это попытка художника поискать новые формы в сюжетике религиозной живописи. Большая композиция 1629 года находится в Лувре, в ней совершенно явно проявляется влияние больших барочных итальянских композиций, которые создаются примерно в то же время, в которое Пуссен работает в Риме. Небесное видение в образе Богородицы, младенца и маленьких путти, которые держат её на облаках, Святой Иаков, который потрясен этим зрелищем, и окружающие его люди, поклоняющиеся видению - входят в большую композицию, плотно заполненную фигурами. Создается впечатление, что художник еще не очень знает, что делать с большим пространством и старается как можно больше наполнить его движением, объемами, пластикой фигур.

Картина 1627 года **"Смерть Германика"** находится в музее Миннеаполиса в США. Художник использует другую тему - римскую историю. Тут Пуссен опять пробует себя, он переходит от мифологии к античному наследию, но в исторической теме. Германик изображен масером на ложе, он умирает, справа находится оплакивающая его семья, напротив - воины, которые переживают это обстоятельство. Такое мизансценирование у Пуссена обязательно связано с изображением точных римских реалий античности. Архитектура навеяна современной художнику итальянской архитектурой, в том числе античной, возможно, и рафаэлевской. Штандарты римских воинов, их одежда, шлемы, плащи, обувь и т.д. - вся эта грамматика римского исторического сюжета впервые применена и использована Пуссеном для создания впечатляющего зрелища.

Очень близко по времени к предыдущей работе (в 1628 - 1629 году) художник создает картину **"Мученичество святого Эразма"**, которая опять является погружением в барочную поэтику. Причем в самом характерном варианте - мученичестве святого, то есть в барочном мотиве, очень широко распространенном именно в данной стилистике. Картина находится в Ватиканской галерее, потому что она была написана мастером специально для Собора святого Петра. Это подтверждает, что к этому времени Пуссен стал известным художником, достойным таких крупных и

важных заказов, примером которых являются и "Явление Мадонны святому Иакову" и "Мученичество святого Эразма". Эразму была нанесена страшная рана: у него был взрезан живот, а палачи извлекали из него внутренности. Эразм испытывал страшную боль, на картине он изображен со связанными руками, чтобы не препятствовать палачам. Перед ним находится фигура античного жреца в белом одеянии (с обязательно покрытой головой), который указывает Эразму на изображение античного бога, с точки зрения христиан - идола. Жрец заставляет поклоняться ему, но мученик категорически противостоит этому. Красная драпировка, которая словно изливается красными складками с ложа, на которое повержен Эразм, здесь выполняет роль префигурации крови и страдания, которое испытывает несчастный мученик. Любопытствующие палачи склонились над ним, наверху зритель видит фигуру воина в доспехах. Над Эразмом парят ангелы, приносящие ему небесную поддержку, венки мученика и миртовую ветвь - традиционный барочный элемент христианского страстотерпца. Картина большого размера - это алтарный образ Собора святого Петра, в ней важно отметить владение мастером и рисунком, и светом, и цветом. Своим масштабом и яркостью колорита эта картина производит сильное впечатление.

В Риме Пуссен оказался в совершенно удивительной обстановке, мастер был там чужим и, соответственно, был свободен. Как от местных ограничений, которые могли бы ему вменяться, так и от самого главного - от каких-то ограничений и правил, которые могли бы исходить от двора. Французский двор был от него далек, художник был свободен, это ощущение творческой свободы - ключ к пониманию творчества Пуссена, который был занят своими собственными исканиями, художник пробует и испытывает на себе различные творческие модели. В результате мастер собственными силами вырабатывает себя самого как художника. Конечно, на нем сказались и определенные влияния, и знания, и изучение образцов, а в особенности - близкое присутствие классического ренессансного итальянского Возрождения. Пуссен становится единственным ярким представителем собственно классицизма, но не в поэзии, не в теории или в архитектуре, а именно в живописи. Помимо работ итальянских мастеров этому способствовало и то, что Античность присутствовала вокруг него не в пересказе, не в переработке, а как скульптурное наследие (к этому времени уже активно производились раскопки, многое было обнаружено). Во-вторых - Античность как среда, как место, где она творилась и была самой жизнью. Это было для Пуссена замечательной питательной средой, даже мысли о том, что это те же самые деревья, холмы, растительность, очертания почвы и цветы, которые существовали тогда же, когда здесь находились и действовали исторические и мифологические герои. От ренессансной венецианской живописи художник воспринимает определенный ритм линий, неторопливый и гармонический, мягкую пластику, одновременно и классически пропорционально выверенную, и естественную, а также перезвучие классических ренессансных цветов: алого, золотистого и глубокого синего. У Пуссена появляются меценаты, такими покровителями становятся итальянцы - братья Поццо и француз - граф Шантелу, дворянин, который находится в Риме при французском посольстве. С

этого момента художник выполняет очень мало официальных заказов, его сферой деятельности становятся картины по частному заказу. Для этого времени это довольно редкий феномен, если иметь в виду искусство, развивающееся в таких абсолютных монархиях, как Франция. Например, в Голландии почти весь заказ художников - это либо работа для сообществ вроде гильдий или городских советов, либо частный заказ. Ситуация, когда художник по преимуществу работает с частными неофициальными заказами - это большая новость для Франции. Фактически Пуссен оказывается в оппозиции к преобладающему придворному представлению о французской живописи XVII века. Его сфера деятельности - это станковая картина.

Живопись, которую создает мастер, идеальна в том смысле, что принадлежит **создаваемой Францией в XVII веке культуре разума, культуре, связанной с наследием Античности, культуре равновесия, гармонии и меры.** Декарт - это крупнейшая интеллектуальная фигура Франции того времени, его сочинения оказали огромное влияние на всю европейскую культуру. Это период, когда во главу угла помещается философия мысли, а знаменитая фраза Декарта - **"Я мыслю, следовательно, я существую"** ставит и в центр культуры, и в центр человеческого самосознания именно человеческую личность, видовым и родовым достоинством которой является мысль. С другой стороны, выделяется такая фигура, как религиозный философ **Блез Паскаль**, который особым образом, но тоже подчеркивает способность человека мыслить: **"Учится хорошо мыслить - вот основной принцип морали"**. То есть быть нравственным человеком, который человекен по отношению к людям, разумен и творчески относится к природе - это быть человеком, который хорошо мыслит. Во Франции к этому времени сложилась республика гуманистов, которая имеет свой филиал в колонии Италии. Именно та свобода, которую давало пребывание художника там, поддерживает гуманистические принципы в его подходе к искусству.

Пуссен антиквизирует Евангелие, то есть переносит евангельские сцены в античную среду. У художника для этого те основания, что Евангелие - это давно прошедшие времена. В этой давней дали и Древняя Греция, и Рим, и евангельские библейские времена пересекаются и соприкасаются. Но этот перенос для Пуссена не исторический и не географический, а художественный. Художник словно наделяет и библейскую историю, и евангельские сюжеты тем началом гармонии красоты, пластического совершенства, которые завещала Античность. В его подходе есть некоторый археологизм, мастер ищет реалии античного времени и обязательно вводит их в свои изображения в костюмах, в повадках и в жестах персонажей. Но он, конечно, поэтизирует этот момент - никакой сухости, никакого ученичества здесь нет, Пуссен апеллирует этими реалиями более-менее свободно. Античность для художника - идеал, но идеал, подлежащий осовремениванию, то есть приближению её к мыслям, чувствам и видению человека его времени. Потом история вырастает у мастера в особый жанр, но в первом периоде творчества Пуссена, который датируется примерно до середины 30-х годов XVII века, преобладающую роль все-таки играет миф, образ Античности. Исследователи отмечают, что мастеру в это время присущ **пантеистический лиризм**,

объемлющий природу и человека в некоем едином переживании, который сближает живопись Пуссена с творчеством **Пьера де Ронсара**. Сквозь сюжеты мифа художник старается увидеть реального человека и реальную итальянскую, но, конечно, идеализированную античную природу.

Иногда сюжетами и темами для творчества Пуссена становится итальянская поэзия, например, поэзия **Торквато Тассо**, **Лудовико Ариосто** и других. "**Нарцисс и Эхо**" - это лирическая композиция, которая рассказывает мифологический сюжет о том, как прекрасный Нарцисс, юноша необыкновенной красоты отвергал любовь к нему нимфы Эхо. Он любил только самого себя и целые дни проводил время на берегу ручья, вглядываясь в свое отражение. В результате Нарцисс случайно упал в воду и утонул. На картине изображена ситуация, когда уже мертвый юноша лежит распростертым на берегу ручья, оплакиваемый нимфой Эхо. Она сидит в глубине композиции и страдает, а образом любви, который соединяет обоих персонажей, выступает маленький дух - пугги с факелом в руках, так как любовь ещё продолжает гореть, жить в сердце Эхо. Здесь замечательно написан пейзаж, Пуссен выполнял большое количество натуральных рисунков реальных пейзажей римской Кампании, то есть той области, которая окружает Рим. Он зарисовывал отдельные мощные деревья с массивными стволами и раскидистыми ветвями, с трепещущей листвой. Мелкими мазками художник обрисовывал характерные детали и скалистые выступы. Он изображал землю Италии вообще, которая, будучи страной горной, всегда создает для художника впечатление пластического разнообразия: повышения и понижения почвы, то острых и каменистых геометрических очертаний, то плавных и мягких. Всё это пленяло Пуссена и создавало для него особый образ идеального, но в то же время, насыщенного реальными впечатлениями.

Композиция "**Аврора и Кефал**" изображает богиню зари, влюбленную в прекрасного юношу. Она пытается его удержать своей любовью, но он отстраняет её рукой. Крылатый конь юноши и лес, наверняка имеющий основания в реальных натуральных зарисовках Пуссена, находятся на дальнем плане. Действие происходит вечером - это особое освещение. На втором плане находится фигура бога реки, речное божество обычно изображается в виде спящей мужской или женской фигуры (это зависит от того, какая подразумевается река). В руках у бога урна, из которой вытекает античный источник. Маленький бог любви проясняет зрителю ситуацию - ситуацию любовного преследования. Фигуры Авроры и Кефала наделены античной пластикой и рельефом, фигурами с очень хорошо выдержанными классическими пропорциями. В женской фигуре пропорции наделены особыми певучими очертаниями. Персонажи немного различаются по цвету: мужские фигуры более смуглые, женская более светлая. Рисунок тканей подчеркивает цельность и нежность объема фигуры Авроры. Картина относится к 1630 году, она находится в Лондонской национальной галерее.

Картина, которая посвящена героям поэмы "**Освобожденный Иерусалим**" **Торквато Тассо**, принадлежит собранию Музея изобразительных искусств им.

Пушкина и датируется примерно 1625 -1627 годом. Героев поэмы зовут Ринальдо и Армида, она рассказывает о борьбе христиан и мусульман во времена Крестовых походов, которые совершались европейцами с целью освобождения святынь Гроба Господня от неверных. Волшебница Армида, которая всей душой возненавидела христианского рыцаря Ринальдо, потому что никак не могла его победить, усыпила его, унесла в свои сады и была готова погубить. Но, взглянув на спящего рыцаря, она попадает под очарование его красоты и юношеской свежести и отказывается от своего коварного замысла, начинается история их любви. **Виктор Никитович Лазарев**, представитель отечественного классического искусствознания западноевропейского просвещенного искусства итальянского Возрождения на занятиях для студентов-искусствоведов, посвященных анализу памятников искусства - сказал, что колорит этой картины служит выражением чувства любви. Обратим внимание, Ринальдо лежит на земле, с его головы слетел золотой шлем, увенчанный пышным плюмажем. Ключевым в колорите этой картины является синий плащ, который упал с плеч Армиды на землю рядом с рыцарем. Он совершенно удивительного густого сапфирово синего тона, очень глубокого, успокаивающего и бездонного. По контрасту рядом с ним начинает тихо возгораться словно изнутри, красный плащ Ринальдо, на котором он лежит. Этот возгорающийся огонь накладывает нежный румянец на его щеки, вспыхивают его золотые доспехи. Жар, идущий от алого и золотого цвета, устремляется к лицу склонившейся Армиды, которая воспринимает сонное дыхание рыцаря и красоту его юношеского облика. Это горение отзывается в роскошных парчовых рукавах её одеяния, она словно захватывается в эту особую цветовую, одновременно дышащую теплом и жаром колористическую стихию и замирает. Её роковой замысел отступает перед чувством возгорающейся страсти и в ней самой, и во всем, что излучает собой фигура юного рыцаря. Рядом с ним хлопочут маленькие путти, способствующие развитию чувства любви. На переднем плане находится бог реки, изливающий воду, ему тоже помогает маленький гений. Трехцветный колорит, ярко определяющий собой эмоциональное и цветовое ядро картины - это оранжево-золотой, алый и синий тона. В более ослабленном варианте в виде эха он отражается в одежде прислужниц. Золотой становится бледно-желтым, алый - розовым. Прислужницы находятся рядом с белыми конями Армиды, запряженными в золотую колесницу, они тоже отсвечивают серебристым сиянием. Небо трактовано таким образом, что черная туча, сопровождавшая страшный замысел Армиды, уходит, освобождая солнечный свет и голубое сияние чистого неба.

Пуссен очень серьезно относился к тому, как строить композицию, а также к тому, как выстраивать эмоциональный строй живописи и её смысловую ткань. Он считал, что **живопись необходимо уметь читать и в сюжетном отношении, и в её деталях**. В ранний период творчества художника очарование самого звучания колорита, то есть живописи как таковой, как искусства цвета - ещё побеждает это рациональное начало. Тем не мене оно тоже здесь присутствует. Такой мотив, как беломраморная колонна, не увенчанная базой, здесь воспринимается как образ

человеческой судьбы, точно также, как в картине Джорджоне "Гроза". Она сломлена и могла бы быть образом трагической гибели Ринальдо, но этого не случилось, поэтому колонна здесь является только напоминанием о том, какой грозный и трагический замысел обуревал Армиду. Интересны такие детали, как отражение маленького путти в поверхности ручья, на берегу которого лежит Ринальдо, как масса зелени, которая пронизана светом. Мощные стволы дубов явно заимствованы Пуссеном из его собственных натуральных рисунков. Это сочетание литературных поэтических ассоциаций, античных памятников, которыми художник вполне владеет (знает их пропорции, их классическую структуру), венецианской живописи, явно являющейся основой колористической гармонии картины, а также натуральных наблюдений - всё это и есть составные части живописи Пуссена.

Парная картина к изображению Ринальдо и Армиды - это "Танкред и Эрминия", которая находится в Эрмитаже. Картины разобщены, но в период выставки в Музее изобразительных искусств им. Пушкина оказались рядом и необычайно выиграли от этого соседства. "Ринальдо и Армида" – это золотая, исполненная чувством любви, торжествующая картина. "Танкред и Эрминия" - тоже картина о любви, но в другом, более печальном ключе, выполненная в вечернем освещении, более лирическом. Танкред - это рыцарь, представитель крестоносцев, он тяжело ранен, над ним склонился его оруженосец. Его противница, с которой он вечно сражается - Эрминия тоже склоняется над ним, но не для того, чтобы поразить его кинжалом, который она держит в руках. Пораженная его красотой и чувством любви, Эрминия отрезает свои волшебные волосы для того, чтобы залечить раны рыцаря. В её фигуре удивительная грация и стремительность движения, женственность и красота античных пропорций. Удивительно выбран и тон одеяния Эрминии, он темно-синего и серого с сизым оттенком, соединяющимся с золотистым тоном её волос, бледным лицом и попоны белого коня. Из сумрака печали и ожесточения Эрминии, мрака, который царил в её душе, она порывается и устремляется вперед к лежащему Танкреду, в образе которого доминируют красноватые тона римского воина. Кольчуга рыцаря блестит, воин, который над ним склоняется, вносит сюда ещё более отчетливо читающуюся римскую ноту. Рядом с воином лежит щит Танкреда, отражающий вечерний свет, стоит гнедой конь рыцаря. Отметим совершенно особое освещение светлого вечера. На дальнем плане видны тела поверженных врагов и печально задумчивый пейзаж. Здесь ярко проявляется удивительная эмоциональная грация Пуссена. Считается, что "Танкред и Эрминия" написана несколько позже, чем "Ринальдо и Армида", скорее около 1633 года, впрочем, главный отечественный специалист по творчеству Пуссена - Юрий Константинович Зотов датирует картину около 1630 года.

Ещё один пример раннего творчества Пуссена - это совершенно очаровательная композиция, которая называется "Царство Флоры". Картина датируется 1631 годом и находится в Дрезденской галерее. На картине изображено царство богини растительности, которую можно увидеть в центре композиции в легком танце, на ней зеленовато-золотистая туника, которая позволяет воспринять её образ, как образ живой

природы. Флора рассыпает вокруг себя цветы, около неё находится целое собрание античных героев, которые превратились в цветы в соответствии с мифом. То есть это одновременно и царство смерти, и царство новой жизни. На переднем плане уже знакомые нам Нарцисс и Эхо. Нарцисс вглядывается в свое отражение в воде, наполняющей большую стеклянную амфору. Зритель видит, что он превращается в цветы, рядом с ним сидит прекрасная фигура безутешной Эхо, задрапированная в белую и нежно-голубую ткань. Это совершенно античная фигура с характерной прической, профилем и т.д. Слева мастером изображен Аякс, в отчаянии бросающийся на свой меч, из его крови возникают цветы анемоны, справа - фигура Гиацинта, возлюбленного Аполлона, который был случайно убит его диском, он тоже превращается в цветы. В качестве "архитектурной" среды здесь представлена итальянская пергола - прозрачная беседка, по ивовым изгибам которой струятся легкие растения. Слева можно увидеть сумрачную скалу и мощный ствол дерева, а также фонтан, из которого изливается вода. На переднем плане тоже изображена вода, которая отражает небо, и античная скульптура. В небесах колесница Аполлона, квадрига с четырьмя белыми конями, и он сам, окруженный золотым сиянием в белых облаках, в просветах которых видно голубое небо. Это легкий и прозрачный мир светлой печали, ароматов цветов, гибкого движения тел, задрапированных и полуобнаженных. Это мир мечты, гармонии, соединяющий в себе и печальное, и светлое - это та **тема гармонии, разрешающей противоположности**, о которой в свое время писал **Аристотель**. Он говорил, что гармония - это не просто совершенное согласие - это согласие разногласного, то есть это особого рода соотношение противоположностей, контраст между которыми преодолевается их взаимодействием. Эта **тема была для классицизма одной из основополагающих**, потому что его поэзия заключается в том, чтобы противоположности не отменялись, а согласовывались. Узловым при этом является чувство меры, которая в данном случае является гармонией некоего согласия.

Композиция "**Вакханалия перед изваянием Пана**" датируется около 1605 или 1636 года, она находится в Лондонской национальной галерее. Здесь зритель видит ту сторону античной культуры, где проявлялась вторая сторона тех противоположностей, из которых она состояла:

- Первая - это **гармония**, связанная с образом Аполлона, **разум, ясность, определенность**.
- Вторая сторона - это **дионисийское начало**, стихийное и темное, страстное и бурное, не подчиняющееся сдерживающим правилам.

Дионисийское начало в античной культуре проявляется именно в праздниках бога Диониса, бога Пана, который изображен на картине в виде гермы, украшенной зелеными гирляндами. В танце вакханок и вакхантов выражается славословие Дионису. Слева изображен сатир, который набрасывается на нимфу, притягивая её к себе. Страстные выражения душевных порывов персонажей и их свобода должны

отражаться в танце, Пуссен это очень хорошо чувствует, но он в этот стихийный и бурный танец, с развивающимися драпировками все-таки вносит классицистскую аполлоническую меру. Он выстраивает композицию в виде гирлянды, где одно действие переходит в другое, разрешаясь и выходя в свободное и залитое светом пространство голубого неба из темного леса, из сумрака дионисийского начала, потаенного и чуждого всякой рациональности объяснений. Из этой стихии, даже растительной и природной вырывается динамика и страстность самоотдачи этому танцу, тем не менее вплетаясь в эту гирлянду переходящего от одной руки к другой движения, сплетаясь в некое единое целое, оно приходит к своему разрешению. Это начало устремляется в свободное пространство, а также комически поддерживается и одновременно нивелируется фигурами двух маленьких путти, завершающих эту динамическую композицию.

В это время в поле зрения Пуссена попадает трактат итальянского композитора **Джозеффо Царлино**, который называется "**Основы гармоник**" (Le istituzioni armoniche). Трактат был издан в 1633 году, в нем излагается теория пяти модусов, то есть музыкальных ладов: ионийского, дорийского, фригийского, лидийского, эолийского. Им соответствуют различные страсти - это стремление на музыкальной почве рационализировать, определить и разграничить определенные эмоциональные и ритмические интонации, которые по-своему музыкально окрашены. Соответственно, мысль Царлино заключалась в том, что для определенных образов автору-композитору необходимо использовать определенные музыкальные лады. Например, для вакханалий и бурных проявлений страсти необходимо использовать ионийский модус, а для важных, строгих сцен, полных мудрости - необходимо использовать дорийский. Для "Царства Флоры" - мягкого, на границе между задумчивостью, лирикой и печалью, связанной со смертью, Пуссен использовал нежный лидийский модус. Его можно использовать и для образов, связанных с сочетанием любовного, лирического начала и некой печали. Композиция Пуссена, которая называется "**Диана и Эндимион**", находится в Художественном институте в Детройте и датируется 1630 годом. На картине изображена Диана в белой тунике и золотистом плаще, из-за плеча у нее выглядывает амур, она охвачена любовью и страстью к юному пастуху Эндимиону. Но она не может быть вместе с ним, потому что её образ отмечен запретом на связь с мужчинами, она вечная девственница. Диана не может справиться со своей любовью и ночами издали наблюдает спящего пастуха, любясь его красотой. На картине зритель видит действие, которое показывает, что Диана охвачена любовью, а Эндимион понимает, что они не могут быть вместе. И печальный пейзаж, и богиня Аврора вдали, которая уже несет с собой утро, говорят о том, что печальный диалог персонажей должен скоро прекратиться. Справа изображена фигура Ночи, которая сворачивает свой темный полог, а ночь - это как раз время встречи Дианы и Эндимиона. Эти тонкие переходы ситуации любви, разлуки и печали необычайно занимают Пуссена в этот период. В данном случае опора на Царлино поддерживает художника в поисках разных гармоний - и радостных, солнечных, и печальных.

Очень важная работа Пуссена - это **"Вдохновение лирического поэта"**. В центре композиции находится фигура Аполлона с лирой, позади него изображена фигура нимфы - покровительницы эпической поэзии, а справа - поэт в состоянии вдохновения. Маленький гений венчает поэта венком. Здесь замечательно передан свет, играющий светлыми, солнечными бликами на лире Аполлона. Его образ очень живой и полнокровный в оранжево-алом плаще, в золотых сандалиях, с венком на голове. Поза нимфы и постановка её фигуры создают впечатление, что она как будто сошла с античного рельефа. В то же время, с точки зрения живописи всё это очень живое и яркое. И переливы оттенков живой зелени и солнечного света, и белый цвет, который вносит сюда ассоциацию с античной скульптурой. Все это находится в пейзажном фоне с голубым небом и облаками, по краям которых ощущается солнечный свет, с сочетанием зелени, земли, самих запахов и ароматов этой античной среды, в которую погружен Пуссен. Художник очень остро её чувствует, она оживляет и наполняет настоящим жизненным содержанием все мифологические композиции мастера.

Пуссен соприкасается и с религиозной тематикой, его произведение **"Спящая Венера"** - это включение в ту традицию, которая берет свое начало в Античности, начиная с Проксития, это и диалог со **"Спящей Венерой" Джорджоне**. "Спящая Венера" Пуссена, с одной стороны, сохраняет то идеальное в образе Джорджоне, ту же поэзию золотистого тепла в живом образе прекрасной женщины и её нежный румянец. С другой стороны, она спит более естественно и человечно нежели героиня Джорджоне, у которого в Венере сливаются образы Богоматери и богини. У Пуссена меньше идеального и божественного, а больше естественного и интимного, больше непосредственности. Маленькие путти, которые оберегают сон Венеры, не кажутся здесь лишними и чужими. В глубине композиции мастер изображает любовную пару, в которой развивается тема любви. В пейзаже господствует атмосфера ночи, но фигура Венеры освещена. Известно, что для её образа Пуссен использовал гиполидийский лад, выделенный Царлино, в котором сочетаются и чувственное, живое начало и начало лирическое.

Картина одновременно и поэтического, и философского содержания называется **"Аркадские пастухи"**. **"И я был в Аркадии"** - это тема, один первых вариантов решения которой, дан Пуссеном в этой композиции. Картина находится в собрании герцога Девонширского в Чатсуорте и датируется 1629 - 1630 годом. Её сюжет заключается в следующем: в Античности существовал образ идеальной страны Аркадии, которая действительно была реальностью - это была земля, которая находилась на полуострове Пелопоннес в Греции. Про неё ходила легенда, что это страна абсолютного счастья, где нет смерти, где люди живут вечно. Жители Аркадии - в основном пастухи, которые пасут свои стада и не знают ни войн, ни противоречий, они слиты с природой и живут по её законам. Однажды в своих странствиях со стадами пастухи находят гробницу, на мраморе которой выбиты слова "И я был в Аркадии". То есть они находят образ смерти, потому что человек, который похоронен под этим камнем, тоже был в Аркадии. Они потрясены тем, что в их идеальной стране,

оказывается, присутствует смерть. На картине можно увидеть, как пастухи читают эту надпись, как они поражены. Замечательна фигура девушки в белом пеплосе рядом с пастухами, которая предстает в образе пастушки и тоже читает слова откровения о том, что смерть существует и здесь, пришедшие из другого мира. Поэтому в пейзаже есть ощущение тревоги, особенно в темных облаках на небе, в некоем ритме склонившихся стволов деревьев, в которых есть оттенок печали. Фигура речного божества на переднем плане обращена к зрителю спиной, рядом с ним течет ручей. В группе пастухов ощущается их взволнованность как особые переходные состояния от счастья к тревоге, снова к любви и счастью – и это особенность творчества раннего Пуссена.

Трагическое для мастера ещё только проступает сквозь тонкие флюиды переливов радости, лирики и античной чувственности. **"Снятие с креста"** также относится к раннему периоду творчества Пуссена. Действие не занимает на картине центрального положения, но и здесь художник пытается найти свои интонации и для колорита, и для композиции. Картина находится в собрании Эрмитажа, она датируется 1629 годом. Знакомые нам красный и синий цвет здесь приобретают у Пуссена блёклый и потухший оттенок. Черная туча накрывает собой крест, как в словах Евангелия о том, что тьма накрыла Голгофу. Тело Спасителя уже снято с креста, оно перевито белой тканью, которая воспринимается уже как погребальный атрибут. Богоматерь, сложив руки, скорбит над телом умершего сына, которого поддерживает Иоанн - любимый ученик Христа. Зритель видит только лестницу, идущую от изножья креста к его крестовине, оттуда спадает белое покрывало в виде траурного знамени.

Переход ко второму этапу в творчестве Пуссена

Трагическое тоже присутствует в жизни, Пуссен соприкасается и с ним. Как раз в эти годы, в период после 1630 года совершается переход к началам стоицизма в творчестве мастера. Он знакомится с трактатом **Гийома дю Вэра** о моральной философии стоиков, опубликованном в 1590 году. Мысли дю Вэра кажутся художнику захватывающими, потому что цель автора трактата - **соединить христианскую мораль с моралью античной**. То есть это такой синтез, который характерен и для поисков самого Пуссена, и для французского гуманизма того времени. Одно из положений дю Вэра кажется Пуссену мыслью, которую можно взять на вооружение. Писатель как программу предлагает "отразить все атаки несчастья перед натиском безумной судьбы", то есть декларирует необходимость выстоять, преодолеть. Идея преодоления поддерживается и знакомством Пуссена с трактатом **Декарта "Рассуждения о методе"** 1637 года. Эти новые мысли отражаются и в "Снятии с креста", и в "Аркадских пастухах", и в картине **"Танец времен в человеческой жизни"**. Она датируется около 1638 - 1640 года и находится в Лондоне, в коллекции Уоллеса. В центре композиции четыре фигуры, которые кружатся в танце. Каждая из них воплощает собой какое-то время человеческой жизни. Мужская фигура в темном плаще - это зима, женщина в светлом, ярко синем одеянии и красном - это весна, женщина в золотисто-белом - это лето, в красно-золотистом одеянии и желтом тюрбане на голове - осень. С правой

стороны сидит старец с крыльями и лирой в руках - это старец Время, который отсчитывает проходящие годы. Слева маленький путти пускает мыльные пузыри, что для понимающего читателя означает преходящесть всего земного в чередовании времен года. Вверху композиции изображена колесница Аполлона, который является солнцем, одновременно это символизирует утро. Под Аполлоном клубится темная туча, которая говорит о том, что солнце тоже преходяще, что его могут закрыть облака, и все может измениться. Слева также находится герма - это образ бога Януса, он двуликий и смотрит и в прошлое, и в будущее. В действительности, это единый образ, потому что у него два лица, но они принадлежат некоему единству - прошлое и будущее соединены вместе. Все изображенное мастером - это **образы времени, которое уходит и требует от человека от человека определенной способности смириться с ним, понять его и войти в это чередование различных полос и ситуаций в своей жизни, суметь преодолеть тот натиск безумной судьбы, с которой каждый из людей встречается.**

Второй этап в творчестве Пуссена характеризуется тем, что его увлеченность мифом уступает место интересу к истории. Причем историческое у него проявляется в нескольких обликах: евангельская библейская история и римская история. Средний период творчества мастера датируется с середины 30-х до середины 40-х годов XVII века. Для него характерно создание больших картин и многофигурных сцен. Слово **носителем основных идей в этих картинах выступает уже не столько личность отдельного человека, сколько народ.** Это свидетельство новой зрелости отношения Пуссена к окружающему, это уже не поэзия, не любовь, не античный миф, не грация музыкальных ладов, а знание, опыт и, скорее, философия. Переходом послужил интерес художника к творчеству Гийома дю Вэра и Декарта. Среди таких композиций мастера находится большая **сцена "Поклонение золотому тельцу"**, она датируется около 1634 - 1635 года и находится в Лондонской национальной галерее, которая обладает целым залом выдающихся произведений Пуссена. Сюжет о Золотом тельце заключается в том, что Моисей удалился на гору Синай, где он беседует с Богом, который дает ему законы для жизни людей, выбитые на каменных скрижалях. Пока происходит это событие - народ соскучился и в нем появились всякого рода nepозволительные примеры поведения и распущенность, пали нравы. Тогда Аарон, брат Моисея, которого мастер изобразил в центре композиции в одеянии священника, решил дать своему народу какой-то объект поклонения, чтобы усмирить их страсти. С этой целью он решил дать образ божества, которое смиряло бы людскую распущенность и невоздержанность. Аарон сделал из золота тельца и поставил на своеобразный алтарь, а иудеи действительно сделали его объектом для поклонения. Пуссен изображает их по-прежнему невоздержанный танец вокруг тельца, они не воспринимают его всерьез. Аарон пытается обратить внимание людей на нового идола, фигуры справа внимают его речам, по-видимому, они относятся к этому серьезно и смиряются. Часть фигур напротив продолжает радоваться жизни и ведет свободно и раскованно. Не очень хорошо удалось Аарону смирить страсти человеческие, когда Моисей вернулся с горы Синай после разговора с Богом и увидел в каком состоянии

оказался избранный народ, то в гневе разбил скрижали. Люди были потрясены, они почувствовали, что прогневили бога. Тогда Моисей снова удалился на гору Синай и получил от Бога новые скрижали. Это произведение представляет собой такой историзм Пуссена, когда он погружается в библейскую тематику и главным действующим лицом действительно становится народ, причем в массовом своем воплощении - в разных лицах, разного пола, разного характера. Это и безудержные, распушенные и смеющиеся персонажи, и напротив - серьезные, иногда даже скорбные. Овладеть всей этой тематикой и воспринять её в таком широком масштабе, широком мыслительном горизонте, можно сказать, эпическом - это новый Пуссен уже зрелого периода.

К этому же периоду относится композиция "**Моисей, иссекающий воду из скалы**", которая находится в Национальной галерее Эдинбурга и датируется 1633 - 1635 годом. Это тоже народная сцена - на пути к земле обетованной евреи идут через пустыню, где нет воды и еды. В ответ на мольбу Моисея Господь дарит им волшебство манны небесной, которая сыпется с неба и насыщает людей. Но в данном случае они мучаются от жажды - и дети, и женщины, и старики. Тогда Моисей своим волшебным жезлом рассекает скалу и из нее ударяет поток воды. На переднем плане люди набирают воду в сосуды и чаши, пьют её, прямо не отходя от потока, наливают и передают другим, поят детей и т.д. Мы опять видим историческое событие в жизни целого народа, Пуссен дает широкую картину разнообразия жестов, движений, композиционных сочетаний разных фигур. Тем самым он демонстрирует свою замечательную подготовленность к решению таких монументальных и эпических задач. В ренессансную эпоху **Микеланджело Буонарроти** такие большие композиции со значительным количеством фигур не давались, потому что **ренессанс все-таки мыслит отдельным крупным образом**, который исчерпывает содержание той или иной ситуации. Сочетание множества персонажей, которые каждый по-своему характеризуется каким-то положением и движением - так, чтобы они образовывали некоторую большую массу, насыщающую огромное пространство своей жизнью, ренессансным мастерам не поддавалось. XVII век, в особенности барокко, которое Пуссен использует в своих работах, не останавливается перед тем, чтобы закрыть одну фигуру другой, передать другую фигуру фрагментарно, часто одним движением, или создавать отдельные целостные группы фигур (как, например, матери с детьми у Пуссена), или подать один эпизод более ярко на переднем плане (юноша пьет из чаши, в которую налил воду другой, расположенный к источнику ближе). Эти небольшие внутренние ситуации и связи Пуссен умеет соединить в целостную композицию и вписать её в пейзаж. Скала, которая стала источником воды, здесь передана очень внушительно и составляет плоть от плоти пейзажа, порождающего мощные, вековые деревья.

Античный эпизод, который тоже посвящен теме истории - это "**Похищение сабинянок**", картина датируется около 1635 года и находится в Лувре. Второй вариант этого сюжета находится в музее Метрополитен в Нью-Йорке, его относят к 1634 - 1637

году. Это исторический эпизод, который связан со становлением Рима. Ромул, который является его основателем, пригласил на празднество в свой город представителей соседнего племени сабинян, сам он был представителем латинян. Но у Ромула и его спутников, основавших Рим, почти не было женщин, только одни воины. Тогда, пригласив сабинян, римляне похитили их женщин. Пуссен изображает именно эти эпизоды: на переднем плане римлянин похищает сабинянку, Ромул наверху, с особого постамента благословляет действия своих воинов, в центре ещё один воин похищает девушку, как и наклонившийся всадник. Пожилая женщина в ужасе созерцает происходящее, одновременно зритель видит образ только что основанного Рима, правда, уже с римскими городскими двухэтажными домами, с античным римским храмом с треугольным фронтоном и колоннами портика. Здесь узнаются впечатления Пуссена, полученные от римского Пантеона. Жилые двухэтажные дома с лоджиями - это знания, приобретенные художником в Риме, он опирается не на свое воображение, а на то, что составляет историческое достояние реального облика античного Рима. Мы опять видим в его произведении грандиозное множество людей, охваченных драматическим действием, действием импульсивным и порывистым, во многом трагическим. Например, потрясенную женщину, у которой похитили дочь. Динамика, которой охвачены персонажи, была бы невозможна без того опыта, который Пуссен приобрел, соприкасаясь с барочным искусством.

Лекция 19. Мастера французской живописи XVII века: Н. Пуссен и К. Лоррен

Средний период творчества Никола Пуссена

Мы продолжаем знакомство с искусством Франции XVII века, на прошлой лекции мы остановились на среднем периоде творчества Пуссена, когда художник уже находился в состоянии творческой зрелости. На очереди к рассмотрению произведение "**Великодушие Сципиона**", которое находится в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. Сципион - римский полководец, который получил прозвище "Африканский", потому что был победителем войны Рима с Карфагеном, который Сципион захватил. В результате победы полководец получил заслуженную добычу, в числе которой оказалась девушка. Её жених просит у Сципиона проявить снисходительность и вернуть ему невесту, полководец проявляет великодушие, которое было важнейшей чертой облика римлянина. Пуссен построил эту сцену следующим образом: слева на возвышении находится кресло, в котором восседает Сципион в золотистом плаще, над ним изображена белокурая Слава, имеющая облик античной музы в белом пеплосе, она держит венок победителя; позади Сципиона в полутени стоят ликторы - воины, которые сопровождали Сципиона как победителя, его свита. С правой стороны им отвечает группа воинов, которые принимали участие в сражении: один из них в шлеме, другие держат в руках копья. Воины переговариваются, так как поражены тем, что происходит в центре композиции, где юноша в алом плаще и зеленой тунике склонился в поклоне перед победителем. Отметим мастерство жеста этого персонажа, характерное для Пуссена. **Живопись - искусство немое, жест играет в нем очень большую роль.** Опущенная вниз левая рука юноши - это смиренный знак преклонения и уважения по отношению к победителю. Другая рука молодого человека указывает на предмет просьбы, с которой он обращается к Сципиону. Герой указывает на свою возлюбленную в синем плаще глубокого тона (цвет, который Пуссен очень любил) и розоватой тунике. Девушка стоит, прижав руку к груди, словно присоединяясь к просьбе своего возлюбленного, её глаза скромно опущены, а лицо несколько повернуто в сторону Сципиона. Позади героини находятся женщины, вероятно, её кормилица и воспитательница.

Отраженная на картине ситуация напоминает сцену драматического театра: впереди - небольшая пространственная зона у самой рамы картины, которая позволяет взгляду зрителя свободно войти и совершить то, что Пуссен считал основой живописи - прочесть композицию. Художник указывал в своих письмах, что **композицию в живописи необходимо последовательно читать**, потому что в ней выражен главный смысл. Это особенность классицизма и как стиля, и как идеологии, определенной системы взглядов. Понятие, которое предлагает здесь Пуссен - это драма, которую необходимо читать, различать место каждого действующего в ней лица и уметь внутренне наделять действующих лиц своими собственными репликами. Для живописи, как для немого искусства, большую роль играет положение того или иного

персонажа в живописной драме, а также жесты и отношения между их фигурами. Глядя на Сципиона, восседающего в кресле победителя, в его жесте можно угадать, что просьба юноши будет удовлетворена, потому что вытянутая вперед рука с открытой ладонью - это традиционный риторический знак того, что персонаж говорит, то есть образ речи. Положение руки и пальцев полководца одновременно указывает и на девушку, и на юношу, этим движением Сципион словно отдает невесту жениху.

Концепция Пуссена, касающаяся отношения и к живописи, и к композиции как к некоей речи, как к некоей драме, которую необходимо читать и различать происходящее, противопоставит барочному пониманию искусства, в частности, живописи, которое сформулировал итальянский живописец **Педро де Кардона**. Этот мастер придумал способ работы над живописными произведениями, которые представляют собой монументальную роспись, например, украшение плафона (потолка) здания. Художник раскладывал на полу вырезанные из бумаги конфигурации светлого и темного, фигур и иных элементов и компоновал их так, чтобы это было наиболее выразительно с эстетической точки зрения: броско, ярко, динамично. Кардона был сторонником того, что живопись должна давать общий яркий эффект. **Эффектность, выразительность общего и его динамика - это основные признаки барокко**. В этом смысле Пуссен - оппонент Кардона, для него значим не общий живописный яркий эффект, а смысл происходящего, сама драма, где каждый из персонажей является носителем этого смысла. В данном случае - это образ благородства, воплощением которого является римский полководец Сципион Африканский. Сценичность этого подхода здесь очевидна: лежащая перспективная плоскость ещё со времен Возрождения оказывается неким прообразом сцены. У Пуссена и позы действующих лиц, и их движения, и развитие событий, и их динамика - все сценично. Даже то, что изображенное сдержанно по своему эмоциональному тону, говорит о том, что это скорее речь, чем бурное выражение чувств, характерное для барокко.

Живопись XVII века - это своеобразная лаборатория, из которой и выразительные средства, и сам принцип заимствует европейский театр, именно в этом столетии переживающий кардинальную реформу перехода от площадного действия, от театра под открытым небом - к театру под крышей. Этот переход встретил разное отношение со стороны современников, например, **Жан-Жак Руссо** относился к нему скорее негативно, называя театр под крышей "темным логовом" и противопоставляя ему греческий амфитеатр под открытым небом, в котором собирался практически весь полис. В течение дня трагедии в нем сменялись сатирами и комедиями, все это было общественным делом, в результате которого люди действительно переживали своеобразный катарсис, то есть синтез самых разных ощущений - и трагических, и комических. В результате возникало духовное обновление и складывалось равновесие противоположных начал - та гармония, о которой писал Аристотель. Классицизм XVII века в какой-то степени родственен этим принципам. Пуссен также стоял на позициях, которые декларировали, что **искусство имеет большое общественное значение и должно быть значимым, потому что**

разрабатывает основные кардинальные темы, которые касаются нравственности и героического. Кроме всего прочего, это всегда некий **внутренний конфликт**, в классицизме, как и в барокко, внутри поэтики лежит противоречие, контраст. Контраст в **"Великодушие Сципиона"** - это новое прочтение традиционной для классицизма драмы долга и чувства. Воплощением чувства предстают жених и невеста - это любовь, Сципион находится в средоточии драмы, его право победителя - взять девушку себе в качестве добычи. Это не может быть оспорено, он имеет это право, возможно, что вести себя, как подобает победителю - это даже его долг. Но полководец уступает движению души, здесь побеждает чувство. В то же время необходимо отметить, что уступка со стороны Сципиона не унижает, а возвышает его. Это тот **катарсис**, то **разрешение противоречий, к которому стремился классицизм.** Мы говорим о том, что каждая из сторон в классицизме по-своему права: представители, которые стоят на позиции чувства, и те, кто говорит о необходимости преобладания долга. Неразрешимость этого конфликта по существу требует соблюдения определенной меры, поэтому **мера - это кардинальное понятие для классицизма.** Каждый прав, но в известной мере и юноша, имеющий право соединиться со своей невестой, и полководец, который имеет право на добычу, но каждый из них в определенной степени, в определенной мере. Примирение того и другого на незримых весах дает ощущение **торжествования высшей справедливости, возносящейся над противоречиями - это и есть суть классицизма.** Отсюда такая строгость и торжественность в каждой изображенной Пуссенем фигуре, величавые движения складок одеяний, обрамляющих их, классические пропорции фигур и типы лиц.

В этом смысле классицизм потому и называется классицизмом, что он апеллирует к античной классике. Пуссен считался одним из самых оснащенных мастеров по части античных реалий, в частности, важно обратить внимание на крылатый шлем стоящего справа воина. И его меч, и щит - всё это не воображение художника, а достаточно достоверное воспроизведение сохранившихся античных реалий. Пуссен принимал участие в интересном предприятии, его меценаты, братья Поццо затеяли так называемый Бумажный музей, они собирались организовать графическое линейное собрание изображений на бумаге всевозможных римских памятников, надписей и прочего. В создании музея участвовали не только представители классицизма, но и представители барочной живописи Рима того времени, в частности, **Пьетро да Кортона.** Римские реалии для Пуссена - это не археологический объект, мастер умеет погрузить их в ситуацию, наполненную определенным смыслом и специфическим, возможно даже рациональным замыслом тех композиций, которые в это время пишет. Картина **"Великодушие Сципиона"** датируется около 1643 года.

С 1637 по 1642 год Пуссен пишет две серии работ на **сюжет Семи таинств.** Это картины, которые изображают такие важные события в истории христианства и жизни человека, как крещение, соборование (когда человек умирает), причащение и т.д. Одна серия подобных картин была написана художником для итальянца Кассиано даль

Поццо, покровителя Пуссена, вторая - для французского представителя при Римском дворе, графа де Шантелу. В настоящее время серии картин находятся в разных музеях. **"Тайная вечеря"** выставлена в Галерее Шотландии в Эдинбурге, она датируется 1637 годом. Все картины не очень большого размера, а камерного, кабинетного формата, тем не менее архитектурная основа последней трапезы Спасителя с учениками несет в себе оттенок монументальности и величия. Масляная лампа с языками пламени особым способом освещает апостолов и Спасителя, которые на античный манер возлежат вокруг стола, что соответствует евангельским строкам. Пуссен прослеживает влияние света на лежащие и сидящие фигуры, мерцание которого в серо-синеватой тьме создает оттенок и таинственности, и торжественности, и особой проникновенности слов, которые произносит Спаситель. Это одновременно и рассказ апостолам о таинстве причастия, потому что на этой последней трапезе Господь преломил хлеб и показал - "сие есть плоть моя", указал на вино в бокале - "сие есть кровь моя". Христос рассказал, что таким образом все люди (и апостолы) могут быть причастны ему и его вере, кроме того, именно здесь Господь сказал, что один из учеников предаст его. В Евангелии от Матфея говорится, что Иуда, услышав эти слова, встал и ушел. На картине зритель видит его уходящую фигуру, Иуда уже получил 30 серебряников для того, чтобы предать своего учителя. С точки зрения колорита Пуссен трактует эту сцену очень сдержанно. Глубокая тень позволяет различать архитектурные детали, хотя она довольно сгущенная и приглушает цвета. Красноватые оттенки в одежде Спасителя, а также чуть зеленоватые, золотистые и серо-лиловые тона в одеждах апостолов даны художником только легким касанием. Все краски немного притушены тьмой, эта сдержанность подчеркивает состояние сосредоточенности и близости друг к другу собравшихся здесь людей, с другой стороны - потаенность собрания и отдаленность этой группы очень близких людей, единомышленников от окружающего мира. Обаяние тайны прекрасно передано Пуссеном средствами живописи.

Ещё одна сцена из цикла Семи таинств - это **"Соборование"**, изображающая прощание с умершим, который лежит на ложе, рядом рыдают его близкие. Священник (в данном случае подразумевается, что это апостол Петр) закрывает глаза усопшему, в руках у него чаша с причастием, то есть покойный был причащен. Тем самым его душа, которая уходит в другой мир, может рассчитывать на то, что там она будет принята. Интерьер дома, где происходит действие, дан Пуссеном в духе работ старых мастеров, в том числе ренессансных: деревянные перекрытия дома, каменные стены с очень скупыми украшениями в виде рельефов и глухих ниш. Строгая архитектура служит прекрасным фоном - экраном, на который проецируются и яркие одежды действующих лиц, и силуэты их фигур, и их движения. Каждая из фигур персонажей демонстрирует зрителю определенное переживание чувства, устремленное либо к покойному, либо к небесам и Богу, либо сосредоточенное в себе, как, например, рыдание, которое пытается сдержать супруга покойного. Есть фигуры, данные мастером в рост, есть в движениях, они создают напряжение, одновременно динамику и разнообразие, например, фигура уходящей служанки. Стол со скатертью и какие-то сосуды на нем

говорят о том, что кончине этого человека предшествовала болезнь, а это - предметы ухода за ним. Пространство дано Пуссенем тоже весьма разнообразно, зритель видит просветы в другие помещения, например, в портик с колоннами, дверь, открытую в соседнюю комнату. Основным всё-таки являются строгие поверхности, окружающие эту насыщенную светом, динамикой и движением группу. Принцип Пуссена - **драма, которую можно прочесть, различив интонацию и движение каждого из героев композиции.**

40-е годы среднего периода творчества мастера ознаменовались очень важным событием в биографии – Пуссен был призван королем явиться в Париж с целью получения заказов от королевского двора. Мы сосредотачивались на том, что Пуссен, оказавшись в Италии, пережил состояние настоящей свободы, так как не был связан ни с цехом, ни с официальным заказом, а работал только для заказчиков из своего близкого окружения, которых хорошо знал и с которыми был определенным образом духовно связан. Вдруг последовал приказ от короля, которому художник был вынужден повиноваться, потому что он был французским подданным и живописцем. Парижский период Пуссена датируется 1640 - 1642 годами, в это время мастер получил заказ - расписать галерею Аполлона и небольшой салон в одном из дворцовых залов в Париже. Образцом живописи, которую Пуссен тогда выполнил, является сюжет **"Время спасает Истину от Зависти и Раздора"**. Картина находится в Лувре и является опытом монументальной росписи Пуссена. В центре композиции мастером изображено Время - умудренный и седой старец с крыльями и в развивающейся синей драпировке, он уносит в руках обнаженную Истину - это прекрасный образ, явно навеянный античной скульптурой. Зависть и Раздор изображены в виде монструозных фигур, одна из которых обладает кинжалом в руке и огнем на конце деревянного жезла. Эти атрибуты символизируют поджог и убийство. Зависть - это страшная фигура со змеями вместо волос, так как зависть чаще всего ассоциировалась с образом змеи. Аллегория и вообще олицетворение как определенный вид искусства и сюжет - почитались, поэтому они располагаются в верхнем ярусе длинной лестницы иерархии в искусстве.

На самом верху в академических представлениях о достоинстве искусства располагалась историческая и религиозная живопись, второе место занимала аллегория, которая была очень распространена в XVII веке. Правда, зародилась она ещё во второй половине XVI века, но именно XVII век её применяет очень широко. **Аллегория** - это персонификация, олицетворение какого-то общего абстрактного понятия. Эта обобщенность слишком неопределенного содержания и его связь с каким-то конкретным образом создает ситуацию, когда необходимо уметь знать и читать аллегории. Чаще всего они интерпретируются уже устоявшимися образами с характерными атрибутами. Конечно, это живопись безусловно умозрительная, она условная, а условием является знание этих отождествлений. Пуссен пытается создать для парящих в пространстве фигур Времени и Истины растворяющуюся в голубом небе и в темных, грозных облаках среду, которая позволяет ощутить этот возносящийся

вверх полет. Заслуга по раскрытию свода, когда потолок уничтожается живописью и там оказывается зияющее, глубинное и бесконечно пространство, принадлежит живописцам конца Возрождения и предбарочным мастерам. В частности, самые ранние опыты подобного рода представлены работами **Антонио да Корреджо**, самого молодого из мастеров эпохи Возрождения. Далее следуют предбарочные и барочные времена, отметим, что для барокко этот опыт становится устойчивым признаком. Для того, чтобы стать принятым в придворной среде и имеющим возможность выполнить придворный заказ большого формата мастером, Пуссен вступает на путь барочной лексики. Это очень характерный момент, потому что именно барокко умело поглощать живописью особого импровизационного характера, то есть динамической, открытой в бесконечно пространство, оно умело покрывать огромные пространства сводов, плафон и т.д. Пуссеновская концепция, требующая чтения сюжета как некой драмы и вживания в каждый образ, в его положении противоречит такого рода заданиям, поэтому между художником и придворным заказом возник конфликт, конфликт между Академией и придворной жизнью. В итоге Пуссену пришлось покинуть Париж, больше он туда не возвращался. Этот пример показывает, что классицистская концепция сдержанного, часто трагического и драматического театра для придворных вкусов была достаточно чуждой. Неслучайно Пуссен все время жизни в Риме работал с частным заказом в форме скорее станковой живописи и с форматом, который мог подходить для дворцовых залов, но все же был ориентирован на непосредственное восприятие картин зрителем как частным человеком.

Поздний период творчества Пуссена

После разочарования в героическом образе человека и мифологии аллегорического и нравственного плана Пуссен возвращается в Италию, где начинается поздний период творчества мастера (1642 - 1655 годы). Важно отметить, что поздний Пуссен коренным образом перерабатывает свою творческую концепцию, теперь значительное значение в живописи художника отводится пейзажу. Вероятно, это связано с тем, что ни единичный герой, ни те огромные человеческие массы, которые Пуссен пытался представить в свой средний период в исторических сценах из жизни Древнего Рима или библейского человечества, ни само живое начало его искусства не позволяли ему воплотить свой замысел с той степенью глубины и тонкости, какой художнику хотелось бы. В результате получается, что ни человеческие деяния, ни деяния народов в их историческом плане не позволяют разрешить главный конфликт с наибольшей внутренней убедительностью и тонкой диалектикой. **Это конфликт непосредственно происходящего и вечного, идеального и реального, которым занимается классицизм.** Найти эту гармонию, которая одновременно обладала бы и достаточной связью с окружающим миром и воспроизводила бы видимое, находящееся перед глазами человека, а с другой - было бы воплощением мысли об этом реальном, которое его окружает, и через эту мысль выходило бы на самый предельный уровень обобщения размышления о жизни как таковой, о жизни не только человека, но и мира, и природы, и человечества (к чему стремится классицизм) - этим образом для Пуссена

становится природа. Природа, которая вечно молода, поскольку даже если дерево переживает какие-то катастрофы, становится сухим и умирает, то тут же где-то рядом с ним вырастают новые побеги, и оно словно вечно зеленеет. С другой стороны, место человека в природе - это именно пребывание в природе. Природа выступает именно как среда, а не только как объект наблюдения и изучения, постому что природа - это то окружение, в котором развивается жизнь человека.

Очень характерным примером того типа картины, который Пуссен "исповедует" в своем позднем периоде, является **"Пейзаж с Иоанном евангелистом на острове Патмос"**. Характерное для живописи мастера моральное и разумное начало выходит за пределы истории, происходит деисторизация изображаемого. Художник берет сюжеты скорее вечногo характера: Иоанн находится на Патмосе, где его посещают видения о будущем человечества, именно там он пишет свой апокалипсис "Видения Иоанна Богослова". Но Пуссена занимают не сами видения, а именно образ, с которым ассоциируется мысль о проникновении человеческого разума в вечное, в те начала, которые обеспечивают человеку обновление окружающего мира и вхождение в него. Иоанн Богослов сидит на переднем плане, вокруг него природа, которую Пуссен видел в Италии. Мы уже отмечали удивительный момент обращения к античности, к библейской древности, который становится призмой, сквозь которую мастер пытается подняться до обобщения универсального характера: что есть жизнь, что есть мир, что есть будущее и человеческая линия во всем этом огромном мире? Этим образом для Пуссена становится природа Италии, которая вечно жива, зеленеет и цветет. Одновременно, уже как природные реалии она несет в себе и развалины, и обломки колонн - следы пребывания античной культуры. Этот синтез природного и культурного для Пуссена становится формулой, магическим кристаллом, сквозь который он пытается создать одновременно непосредственно близкий образ. Мастер изображает солнце, лежащее на обломках колонн и пьедестала, с которого упала и разбилась античная статуя, холмы, и в целом характерный пейзаж Италии - страны гористой и разнообразной. Почти каждая точка зрения, которую выбирает художник, обладает удивительной завершенностью, все планы четко прочитываются. Взгляд зрителя движется от фигуры Иоанна Богослова и его писаний к среднему плану, где можно увидеть мощные купы деревьев и красоту отдельных представителей этой чудесной природы, и далее - к дальнему плану, где как воспоминание, как знак присутствия античной культуры виднеются портик и обелиск. Ещё дальше - гора, залив и горы на самом горизонте, где-то там ощущается и присутствие моря. Все венчает голубое небо с белыми облаками, словно застывшее на века. Отметим, что художник демонстрирует солнце и свет именно полуденной страны, как выражались поэты XIX века, в том числе и русские. Страны полдня, яркого солнца, света, художник создает её идеальный пейзаж. Именно здесь **закладывается концепция идеального пейзажа, который будет господствовать в европейской живописи в XVII, в XVIII и в XIX веке.** Для того, чтобы прикоснуться к этому пейзажу, в XIX веке в Италию будут приезжать русские художники. Начальные этапы классического пейзажа заложили ещё **братья**

Карраччи - болонские академисты, с искусством которых Пуссен был хорошо знаком. Мастер развивает и обогащает эту концепцию, у Карраччи не так много такого рода примеров пейзажного решения общей концепции мира, а Пуссен её развивает очень активно и разнообразно. В живописи мастера позднего периода можно найти целое собрание подобных работ, где есть сюжетный мотив, развивающийся в пределах образа природы. Отметим, что образ - грандиозный и мощный, в нем присутствует необычайно точное ощущение реальных деталей: изображения деревьев, их стволов и листвы, планов, уводящих глаз зрителя от переднего плана все дальше в глубину картины к прекрасному южному небу. В то же время, над всем господствует особое состояние - состояние вечности, вечного цветения и вечного солнечного сияния.

Картина, которая называется "**Слепой Орион ищет Солнце**", изображает мифологического героя, который несет на себе фигуру мифологического персонажа. Внизу композиции находятся фигуры пастухов, они являются "детьми" природы, то есть пасторальное начало здесь соединяется с мифологическим. Пуссен соединяет в своей мастерской совершенно замечательные пейзажные этюды, создавая обобщенные образы природы.

Грандиозная панорама "**Пейзаж с похоронами Фокиона**" также имеет сюжетный мотив в центре композиции. Это произведение Пуссена можно было бы назвать просто пейзажем, но в нем сюжетной мотивацией являются похороны античного героя Фокиона. Картина датируется 1648 годом и находится в собрании графа Плимута. Здесь самая большая радость художника - это показать развитие пространства пейзажа от переднего плана в глубину. На переднем плане происходят похороны, далее зритель видит пастуха со стадом и перевозящую груз повозку, отражающую небо водную поверхность, скачущего всадника и постройки. Это антиквизированный пейзаж, то есть фантазия Пуссена на тему о том, как среди той итальянской природы, которую он видел и штудировал в своих рисунках, располагаются античные постройки, знакомые мастеру лишь в развалинах. Художник словно реконструирует и храм, и виллы, и небольшие беседки. Всё это последовательно прослеживается уступами итальянского пейзажного парка, пейзажного ландшафта, который террасами поднимается вверх к горизонту. На переднем плане мастером изображено дерево, сквозь его написанную легкими мазками листву просвечивает небо. Этот эффект свидетельствует о том, что Пуссен очень тонко чувствовал особенности итальянского пейзажа. Несмотря на то, что это мощная и сильная южная зелень, эффект пронизывающего её света знаком каждому, кто кого-либо находился в итальянском пейзаже.

К этому времени относится и второй вариант знакомого нам сюжета "**Аркадские пастухи**". Картина датируется первой половиной 60-х годов XVII века и находится в Лувре. Первый вариант этой композиции находится в собрании герцога Девонширского, он написан около 1629 - 1630 года. Прошло более 20 лет, художник опять демонстрирует образ Аркадии с её гористым пейзажем и зеленью, а также

пастухов, которые в один прекрасный день вдруг находят захоронение, на камне которого написано: "И я был в Аркадии". Герои узнают, что в Аркадии, которая представлялась им землей, где есть абсолютное счастье, человека тоже постигает смерть. Это откровение вызвало волнение среди пастухов на первом варианте изображения этого сюжета, в этом варианте всё очень сдержанно. Справа мастером изображена женская фигура, которая осеняет своим присутствием пастухов и успокаивает их. Она словно сдерживает их удивление, являясь воплощением природной закономерности, красоты и образа мудрости, который заставляет пастухов принять жизнь такой, какова она есть, то есть как жизнь, в которой есть радость, счастье земного бытия и смерть как закономерная составляющая земной жизни. Картина представляет собой **рассуждение, которое сопровождается образом, символизирующим преодоление этого противоречия, примирения и приятия**. Это образ катарсиса, воплощенный в мудрой и прекрасной женской фигуре, воплощающей такое приятие жизни, где есть всё. Это, конечно, концепция самого Пуссена, к этому времени примиряющегося и со страданием, и с одиночеством, и с конфликтами, которые постигают его самого.

"**Пейзаж с человеком, укушенном змеей**" является иллюстрацией, на картине зритель видит прекрасный наполненный солнцем пейзаж. Небо отражается в озере, группы деревьев замечательно скомпонованы в качестве кулис переднего плана слева и второго плана справа, сквозь них видно сияние неба и чередование дальних планов. В этой природе, в ее покое и величии, в её созерцательном состоянии, которое ничто не может поколебать, разыгрывается маленькая драма. На переднем плане художником изображена поверженная на землю и опутанная темной змеей фигура, испуганный человек бежит по дороге, он увидел это несчастье. На дороге сидит женщина, которая тоже реагирует на это событие, своими криками поддерживающая состояние произошедшего. Обратим внимание на то, что природа не реагирует на происходящую внутри неё драму людей. У А.С. Пушкина есть замечательные строки: "И (будет) равнодушная природа красою вечною сиять". Это природа, которая и у Пуссена сияет вечной красотой, тем не менее, в её лоне происходит драма смерти. Это, как и то, что Аркадские пастухи узнают про присутствие смерти в стране абсолютного счастья, тоже указывает на красоту, жизнь и величие, которое непоколебимо, независимо от того, что происходит под его сенью. Это **стоическая концепция - философское приятие смерти**, которую природа растворяет внутри своего величия и вечного сияния.

"**Автопортрет**" Пуссена датируется 1650 годом и находится в Лувре. Он встраивается в ту линию автопортретов художника, с которыми мы уже знакомы:

- **автопортреты Рембрандта**, которых мастером создано много, они разные: от раннего и счастливого периода, где мастер позирует, переодевшись в итальянский костюм, до позднего Рембрандта, где художник отдает себе отчет в том, что он сделал, как много сил потребовала от него жизнь для того, чтобы с ней примириться и её пережить.

- счастливый и гордый **автопортрет Рубенса**, получившего дворянский титул, где художник изображен со шпагой Мастера-рыцаря. Когда мы смотрим на его автопортрет, то не подозреваем, какие художник испытывает боли в конце своего творчества, когда ему приходится привязывать кисть к больной руке, которая не могла держать её сама.
- **автопортрет Ван Дейка** - рыжеволосого, нарядного, красивого, довольного собой, счастливого молодого человека в атласном костюме с аристократическими руками мастера-виртуоза.
- **автопортрет Пуссена** - это изображение художника-мыслителя. Все жизненные страдания, которые были в жизни мастера, здесь скрыты. Он не принимает той степени доверительности и открытости на зрителя, которые так потрясают в автопортретах Рембрандта. Это портрет-концепция, который несет внутри себя положение дю Вэра из морального трактата стоиков - отразить все атаки несчастья перед натиском безумной судьбы. Композиционно автопортрет задуман как римский бюст, правда, он несколько больше, чем бюст - это поясное изображение. Отметим линию плаща, которая слитно и торжественно описывает полуфигуру художника и его руку, которая покоится на папке рисунков, голову, которая освещена светом, падающим слева, хорошо передающую структуру лица, складку губ и напряженный взгляд, который почти всегда присутствует в автопортретах, поскольку художник всматривается в себя в зеркале. У автопортрета характерный фон, на котором также видно очертание двери. Картины Пуссена и их прямоугольные очертания создают разнообразие фона. Одна геометрическая структура находится в другой, создавая разнообразный, но рационально очерченный фон, в котором есть ощущение уверенности прямых геометрических линий. Это словно отражает разнообразные формы долга художника, который Пуссен принимает. Рядом из-за края одной из картин выглядывает улыбающаяся и женственная скульптура музыки. Правильность и регулярность, которые присутствуют в мышлении художника, рациональное, но многослойное и разнообразное, совсем не простое, а скорее усложненное начало соотносится и встречается с живой, органической, природной, смеющейся и улыбающейся стихией, возможно, в какой-то мере трудно регулируемой. Всё это Пуссен преодолевает, осознает и приводит к балансу самосознания, уверенности, твердости, но с оттенком трагической резиньции в напряженном взгляде. Зритель не видит здесь ни самодовольства, ни радости принятия окружающего мира, наоборот - есть знание, знание суровое, твердое, подчиненное правилам, но в то же время живое.

Нашей стране принадлежат два больших пейзажа Пуссена позднего периода творчества мастера, один из которых - это "**Пейзаж с Полифеном**", который находится в Эрмитаже. На картине художником изображен широкий итальянский пейзаж с группой веселый нимф на переднем плане, которых можно истолковать как

девушек, пришедших к источнику. В кустах прячется фавн, который может предпринять атаку на героиню, в глубине, на втором плане зритель видит пастухов, с левой стороны находится персонаж в венке, по-видимому, это олицетворение данной местности, дальше находится фигура пахаря. На фоне мастером изображены гористые вертикальные акценты, которые словно держат всю композицию пейзажа с раскидистым деревом, написанным на основе натуральных наблюдений художника. Наверху одной из скал видна спина играющего на флейте гиганта Полифема. Тоскливый звук его музыкального инструмента говорит о том, что он влюблен в прекрасную нимфу Галатею. Но она отвергает его любовь, при этом раздающийся над всей окрестностью голос страдания не откладывает абсолютного впечатления на весь пейзаж, потому что в нем присутствуют и голоса смеющихся нимф, и журчание ручья, и где-то там живут своей жизнью и говорят о себе пастухи. Это одна из интонаций этого пейзажа, в котором есть и суровые тучи, и небо, и солнце за тучами. Важно отметить, что обычно большие пейзажи Пуссена в юности воспринимаются так, что не останавливают внимание настолько, чтобы в них захотелось погрузиться, а это необходимо сделать, потому что в зрелом возрасте уже приходит то понимание творчества художника, которое не основано на каких-то внешних эффектах, на броских деталях, а требует долгого, сосредоточенного и медленного рассмотрения. Эта именно та идея, которую сам Пуссен высказывал о живописи, которую необходимо читать. Хотя здесь нет какого-либо драматического развития сюжета на переднем плане, но он здесь присутствует в фигуре Полифема. Это отвергнутая любовь, любовная тоска, при том, что кроме этого в жизни есть масса всякого рода эмоциональных оттенков, разнообразие событий и, кроме всего прочего, есть бытие природы, величавое спокойствие и молчание которой не может перебить никакая флейта, никакой момент частного переживания, поскольку это - торжественное, вечное, пронизанное светом, воздухом и солнцем бытие.

Парный к "Пейзажу с Полифеном" "**Пейзаж с Геркулесом и Какусом**" находится в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. По сюжету Геркулес поразил гиганта Какуса, схватил его и выбросил далеко в море, но у Пуссена зритель видит стоящего в боевой позе Геркулеса и опрокинутого навзничь Какуса. Художник внедряет сюжет в мощь скалы, которая поддерживает силу Геркулеса, представляя собой памятник и триумф его силе. Но и сам Геркулес включен в плоть и мощь скалы и служит своеобразной деталью, фрагментом её величия, её царственного покоя и грандиозности. Такой же подробностью и деталью воспринимается группа нимф с кувшинами, фигуры которых отражаются в воде источника. Среди зелени на переднем плане притаилась фигура старца, олицетворяющего бога реки и слушающего разговоры и смех, которые не долетают до драматической коллизии, расположенной наверху композиции. Всё это растворяется и поглощается грандиозным образом вечной природы - скалами, над которыми плывут облака, и солнцем, которое прячется за тучами и выходит из-за них, массой зелени, сквозь которую видны и пастухи, и лодка рыбаков, скользящая по воде, слышен шелест листьев. Этот пейзаж совершенно

поразителен по соотношению света и тени, можно сказать, что Пуссен здесь проследил и особенно сосредоточился на синтезе некоего целого. Здесь в противоречие вступают не только сюжетные мотивы - смех и радость нимф и драма борьбы, но и свет, и тень. Их баланс совершенно поразителен, пейзаж выполнен художником в серо-серебристых тонах, с такими тонкими переходами света и тени, что кажется, что они сведены на уровень квантов. Если задаться целью проследить баланс светлого и темного, то он совершенно завораживает. Пуссену действительно удается **создать образ слияния противоположных начал и добиться некоего объединяющего и растворяющего синтеза**. Именно в концепциях больших пейзажей, которые мастером "украшены" и оживлены для зрителя сюжетными мотивами, главным действующим лицом и главным средоточием интереса художника выступает образ природы.

Самые поздние произведения Пуссена неслучайно в конце концов сводятся к осуществлению цикла картин на тему времен года. Ранний рисунок мастера изображает **вакханалию перед гермой Пана**. Мы вернулись к раннему творчеству Пуссена для того, чтобы понять, что творческий процесс у художника начинался с наброска общей композиции, где ещё без цвета, в колористически нейтральном черно-белом рисунке он уже находит то движение, которое соединяет между собой танцующие, лежащие и устремленные друг к другу фигуры. Более усложненное композиционное начало, особенно в ранних работах Пуссена, связанных с античным мифом и с венецианскими предпочтениями, обязательно имеет такую подготовительную стадию.

Отметим роль природы и натурального видения в творчестве Пуссена, который действительно включал в свои пейзажи и сюжетные композиции очень много мотивов реальных наблюдений. Художник много странствовал по Кампанье, которая была низменной областью вокруг Рима, обладающей выходами горных массивов в предгорье Апеннин. Пуссен оставляет прекрасные натурные акварельные зарисовки, например, рисунок на котором можно увидеть мотив античной арки и дальнюю плоскую перспективу, открывающую широкий горизонт, рощу и город с окаймляющей его стеной. На рисунке, который тоже сделан на основе природных наблюдений, на переднем плане мастер изобразил Аполлона с лирой - это **рисунок к "Парнасу"**, на нем художник штудировал отдельные группы фигур, которые соединятся в некую общую композицию. Обратим внимание на то, как легко движется рука художника, на пронизанные светом кроны листвы и высокое небо.

Поздний цикл работ Пуссена называется **"Времена года"**. Образ весны связан для мастера с темой Адама и Евы, на картине **"Весна"** изображен пышный Эдемский сад с плодами, которым почти прикрыт дальний горизонт, только немного видны отражение неба в воде и дальние горы. Ева показывает Адаму на яблоки, это период райского блаженства первых людей накануне грехопадения. Радость, светлая интонация, характерная для весны, чистое голубое небо - всё это отражается в том числе и на образе весны не только как времени года, но и как времени человеческой жизни. Образ лета передан Пуссенем в картине **"Лето"** через изображение жатвы и

связан с темой Руфи. **"Книга Руфи"** не является канонической в Библии, но она очень популярна, поскольку это рассказ о людях, о бедной вдове, у которой никак не получалось устроить спокойную жизнь. Наконец Руфь встречает Вооза, владельца плодородных земель, с этого момента начинается её счастливая жизнь. На картине зритель видит полноту природного закона: земля плодоносит, приносит счастье и благополучие, насыщает голодных. Образ полноты, зрелости, созревания зрелости душевной, человеческой и, наконец, приход этого состояния в жизнь Руфи - всё это воплощается в пейзаже Пуссена. Вся серия "Времена года" датируется 1660 - 1664 годом и находится в Лувре.

Картина, которая называется **"Гроздь Ханаана"**, символизирует осень, потому что посланники иудеев, отправленные в землю обетованную, обещанную им Моисеем, должны узнать, действительно ли она столь счастливая, как была им обещана. Пуссен изображает возвращающихся посланников, которые несут людям виноградную гроздь из Ханаана, где иудеи предполагают поселиться. Они надеются найти там свое место, где избранный народ наконец будет счастлив, покинув египетский плен. Гроздь винограда грандиозна - это символ счастья и плодородности. Один из странников несет ветвь с плодами яблок, справа изображена женская фигура с корзиной плодов на голове и дерево, покрытое плодами, которые с лестницы собирает женщина. Это образ когда-то обещанного счастья, которое действительно будет полнокровным и щедрым. В грозди винограда воплощаются все надежды, а главное - то, что может дать человеку грандиозная, распахнутая во все стороны, с горами, с селениями, с легкими, прозрачными и пышно цветущими деревьями природа. Это образ, который воплощает, конечно, не только время года, связанное с созревaniem плодов, но и определенный период в жизни людей, период совершенной зрелости, отваги и силы.

Заключительное звено в цикле - это картина **"Зима"**, которая у Пуссена представлена как потоп, то есть наказание человечества за его грехи. Образ этого стихийного бедствия, когда вся земля исчезает под покровом воды, отражен и в фигурах тонущих людей, изображенных художником в совершенно разных вариантах. На скалах ютятся последние остатки уцелевшего человечества, на руки находящейся в лодке женщине мужчина, изображенный мастером на скале, передает младенца. Люди, которые плывут в воде, спасая своё имущество, цепляются за борта этой лодки, другие персонажи держатся за доски в воде, чтобы спастись. На темной скале изображена змея, которая тоже спасается от потопа, водопад устремляется вниз, в его бурном потоке гибнут гребцы в лодке. Во всем ощущается полная катастрофа, в тумане исчезает горизонт, его очертания едва-едва читаются. Страшная молния рассекает тучи, как удар с небес, поражающий земное существование. Гаснут все краски, появляется фосфоресцирующий отблеск на скалах, характерный для удара молнии. Завершающая цикл картина Пуссена одновременно является своеобразной притчей о жизни человечества, в которой есть ранний период - весна, где было счастье и свершение грехопадения, затем следует лето, полное плодов и счастья, и осень, насыщенная обещаниями будущей радости, и, наконец, полная катастрофа зимы.

Важно подчеркнуть, что здесь мы сталкиваемся с ситуацией, очень важной для истории искусства в целом. Отметим, что художественную концепцию, связанную с классицизмом, когда в принципе неразрешимое противоречие все же находит некий баланс и равновесие, Пуссен обнаруживает не в жизни людей (которые сначала представляются мастеру в виде античного мифа), не в жизни целых народов, не в истории, а в образе природы. В образе, где это противоречие времени, сиюминутного, преходящего и вечного разрешаются просто самим его бытием. Это очень важный указатель на то, что пейзаж как вид живописи приобретает очень существенное и мировоззренческое, и общехудожественное значение. В итоге **пейзаж выходит на передний план**, а ведь в табеле о рангах академий того времени (и Французской академии тоже) он занимает низшую позицию. На первом месте в нем находятся религиозная живопись, историческая живопись и аллегория, а не новые жанры, которые получили распространение именно в XVII веке. Достаточно вспомнить, например, все разнообразие голландского искусства: бытовой жанр, пейзаж, натюрморт (совсем новый жанр, которого раньше не было), пейзаж (который постепенно приобретает особенное значение). Далее нам предстоит анализ творчества французского живописца Клода Лоррена. Мы познакомились с разными работами Пуссена, в том числе и на мифологические сюжеты, и на исторические, и на религиозные, преемник мастера в линии развития классицизма в живописи был исключительно пейзажистом. Поздний Пуссен показывает, что в этом не было ничего случайного, напротив - это определенная закономерность.

Мастер пейзажа Клод Лоррен

Настоящая фамилия Клода Лоррена - Желле, Лоррен - это прозвище, которое появилось, потому что художник был каким-то образом связан с Лотарингией. Мастер родился в Шампани 1600 году, умер 1682. Лоррен рано осиротел и попал в Рим, где сначала был слугой, а затем и учеником итальянского художника-пейзажиста **Агостино Тасси**. Ранние работы Лоррена неизвестны, значительные заказы начинают поступать к мастеру с 60-х годов, среди его заказчиков были такие известные фигуры, как кардинал Бентивольо, известный нам по замечательному портрету работы Ван Дейка, и Папа Урбан VIII. Со временем Лоррен стал любимцем римской и французской знати. Подчеркнем то обстоятельство, что художник был исключительно пейзажист, но его пейзажи - это картины большого формата, то есть композиции для дворцовых интерьеров, в которых, тем не менее, сохраняются особенности станковой картины. Кроме всего прочего, пейзажный образ в картинах мастера связан с некоторыми сюжетными мотивами, которые оправдывают обращение художника к образу природы, что характерно для раннего существования пейзажа **Пейзаж Лоррена – это идеальный итальянский пейзаж**, который продолжает ту форму пейзажа, которую начали братья Карраччи, в особенности **Аннибале Карраччи**, а затем **Пуссен**. В этом смысле Лоррена можно рассматривать в качестве преемника творчества великого французского мастера, поскольку художник тоже оказывается в сходном положении, будучи французским живописцем, живущим в Италии. Именно идеальный пейзаж или

итальянский пейзаж, как он будет потом называться, поддерживает его творческий стимул. Лоррен любит интерпретировать таинственные и интригующие сюжеты в пейзаже, его интересуют водопады, руины, скалы, гавани с кораблями. Самый главный вклад Лоррена - это изображение различного освещения в зависимости от времени суток: утреннего, полуденного, вечернего и т.д. Как правило, структура пейзажа Лоррена узнаваема, так как она достаточно прочно поддерживается мастером на протяжении всего его творчества.

Ранняя работа Лоррена называется **"Пейзаж с пастухом"**, она датируется 1630 - 1635 годом и находится в Национальной галерее в Вашингтоне. Структура пейзажа у художника строится следующим образом: слева и справа изображаются кулисы, которые чаще всего образуют деревья или архитектурные сооружения, передний план и самое эффектное в пейзажах Лоррена - это прорыв. Кулисы поддерживают ощущение выхода из близкого пространства, рассматриваемого художником достаточно пристально и непосредственно, в далекую панораму, уходящую в бесконечное пространство, даже если оно в неопределенной дали окружено горами, тающими в воздушной дымке. В "Пейзаже с пастухом" уже видны все основные мотивы мастера: древесная кулиса слева, с сидящим под ней пастухом, овцы на переднем плане, которые выходят почти к самому краю изображения. Справа кулису образуют легкое деревце и старые пни, на втором плане находятся овцы и козы, а далее - по движению реки мы уходим все дальше и дальше к горизонту, который тает в утренней дымке. Здесь изображен утренний час, когда солнце только поднимается, а пейзаж насыщается теплом. Небо окрашено золотистыми и чуть лиловатыми тонами справа, от земли поднимается мягкая и смывающая все контуры дымка. Это ключ к восприятию работ Лоррена, тип его пейзажа, который после 30-х годов повторяется в разных композициях.

Очень интересная работа художника - это **"Клеопатра в Тарсе"**. Картина изображает встречу Антония и Клеопатры в городе Тарсе, где она ждала его после битвы. Картина датируется 1642 -1643 годом и находится в Лувре. Это ещё один вариант пейзажа Лоррена, где кулисами служат архитектурные мотивы. Справа зритель видит портал храма, данного мастером в перспективе, плиты входа в храм направляют глаз зрителя в глубину композиции. Далее находится изображение античного храма с высокой башней, а на переднем плане можно увидеть причалившие лодки и выходящих из них женщин в античных одеяниях. В центре композиции в темно-голубой тунике Лорреном изображена Клеопатра, протягивающая руки навстречу Антонию, который идет ей на встречу. Героя венчает типичный римский красный плащ. Но эта сюжетная линия - не самое главное, что хочет нам рассказать художник.левой кулисой пейзажа служат корабли, потому что и Клеопатра, и Антоний приплыли друг к другу на кораблях, между которыми плещется темно-синее море, бьющиеся о берега волны которого написаны материально и ощутимо. Цвет воды густой и синий, дающий ощущение глубины. Главное - это типичный лорреновский прорыв к горизонту между кулисами и восходящее солнце, которое теперь, в отличие от предыдущей картины,

выходит, поднимаясь над горизонтом. Удивительно умение художника писать сияющее солнце, создавать великолепный эффект солнечного свечения с помощью световой дорожки, которую солнце отбрасывает на темно-синюю поверхность моря, и с помощью просвечивающих на воздухе мачт кораблей со спущенными парусами, и оттенков голубого и лилового, которые словно сдвигаются восходящим солнцем к зениту.

Сюжет работы Лоррена 1643 года из музея Метрополитен показывает, как **троянские женщины ждут на берегу возвращения греческого флота во время Троянской войны**. На картине видна утренняя свежесть, на ветру развиваются флаги кораблей, у них свернуты паруса, снасти своей тонкой графикой способствуют передаче волны воздуха, идущего от горизонта на берег. Солнце стоит довольно высоко, поэтому от фигур женщин ложатся длинные тени. Ощущение утренней свежести и порывов воздуха, пепельные тона дали, зеленых холмов и даже самого моря, которое имеет седоватый оттенок - это особенность данного пейзажа. Его сюжет служит только своеобразным введением в картину природы.

Композиция немного другого рода - это **"Суд Париса"**. Сюжет картины Лоррена повествует о том, что троянскому царевичу Парису богами было доверено выбрать красивейшую из греческих богинь. Выбирая между Герой, Афиной и Афродитой, Парис передает яблоко Афродите, потому что считает её самой прекрасной, но главным образом потому, что она обещала ему любовь Елены, самой красивой женщины на земле. Афродиту придерживает за платье маленький амур, тем самым зрителю становится понятна вся ситуация и сюжет. Антиклизированные фигуры богинь представляют собой развлечение для зрителя, расцветивающее картину яркими красками: ярко-синими, розовыми, золотистыми. Они принимают на себя свежесть воздуха и света, но главное на картине - это мотивы природы, которые Лоррен заимствует из своих штудий итальянской природы. Это мощные деревья с щедрой и твердой зеленью, тенистые, держащие глубокую тень меж своими ветвями. Водопад в глубине композиции - любимый мотив Лоррена. Овцы на переднем плане помогают глазу зрителя двигаться в глубину картины, зрительными акцентами ведут его к центральной сцене, затем - к типичному для мастера прорыву между темными, данными против света силуэтами. Туда, где зрителя ждет заполненная светом даль и голубое небо с отсветами розового и золотистого на облаках. "Суд Париса" датируется около 1645 года.

40-е годы XVII века знаменуют увлечение Лоррена различными состояниями природы и различными эффектами освещения. Характерная работа масетра этого периода - **"Отплытие Урсулы"**. Урсула – это бретонская принцесса, которая отправилась проповедовать христианство в город Кельн, она отплывает туда вместе со своими подругами-девственницами. Это путешествие имело роковое значение, потому что язычники в Кельне напали на прекрасных девственниц, и все они были убиты. Предводитель язычников-гуннов захотел сделать Урсулу своей супругой, но она

отказалась, потому что у неё уже был суженный - английский королевич, который путешествовал вместе с принцессой. В результате Урсула пожертвовала своей жизнью, но этот трагический сюжет никак особенно не отражается на состоянии природы, которую изображает Лоррен, напротив - это пейзаж, который передает поры надежды принцессы и её подруг, поры ожидания радости и счастья для людей. Они собираются отправиться в далекие земли и донести образ христианства как образ любви и света, который Господь принес на землю, Дева-Марины спускаются по ступеням храма к ожидающим лодочникам, которые помогут им переправиться на корабли. Корабль ждет их, отметим любимый для Лоррена момент, когда солнце наполняет воздух, который пронизывает линии мачт, паруса на них свернуты, поэтому все снасти корабля позволяют тончайшей графикой передать эффект солнца, которое ещё находится за горизонтом. В утренней дымке тают здания, образующие кулису - это торжественный портик с балюстрадами наверху и античным словарем классической архитектурной лексики (не столько греческой, сколько римской). Отметим динамику живой процессии девушек с цветными пятнами одежд, спускающейся на передний план к лодкам, и самое главное - сияющую предрассветную даль, длинную тень от корабля, которая показывает, что солнце ещё за горизонтом. Все эти живописные радости лорреновского видения света и тени, наполняющие пейзаж, замечательно передаются мастером в этом произведении. Здесь художником в самом пейзаже создан образ чистоты и веры девушек, которых впереди их ждет трагедия, но они её не предчувствуют.

Небольшая любовная идиллия Лоррена называется **"Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской"**, картина датируется 1645 годом и находится в собрании Эрмитажа. Кумы - это город на севере Италии. Аполлон влюбился в Сивиллу, но она не ответила на его любовь, хотя бог обещал девушке продлить жизнь на только же лет, сколько пылинок содержится в пригоршне пыли. Несмотря на её отказ, Аполлон все равно подарил Сивилле долгожительство, но не дал вечной юности. В результате она была обречена на столетия существования в образе дряхлой старухи, но на картине Лоррена всё изображенное - утреннее и свежее, полно жизни и предчувствия любви. Фигуры персонажей небольшого масштаба, они являются сюжетным зачином для создания наполненного холодком утреннего пейзажа. На переднем плане мастером изображена группа из трех деревьев, просвеченная утренним светом. Левая кулиса - архитектурная, она здесь служит образом древности и дает зрителю понять, что перед ним легендарное предание, относящееся ещё ко временам Античности. Архитектурные мотивы и детали характерны и для реального итальянского пейзажа того времени, они убеждают своей подлинностью, но в центре композиции уже начинается миф. И руины, и дальние острова придают пейзажу подлинность, а сюжету - внушение действительной реальности.

Пейзаж **"Похищение Европы"** относится к 1655 году и находится в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. Сюжет известен: Зевс в образе белого быка явился на Крит, чтобы похитить царевну Европу и увезти её в Малую Азию. Европа играла на берегу моря со своими подругами, бык включился в их игру, спутницы

Европы украшали его цветами, Европа играючи села на быка, а потом к изумлению, а далее и к страху её спутниц бык устремился в море. На картине Лоррена зритель видит, как он увозит царевну в море очень интенсивного синего цвета, передающего ощущение пролады и утреннего ветра. Даже в самом колорите пейзажа виден драматический порыв, связанный с неожиданным событием похищения. В глубине композиции разворачивается широкий простор Средиземного моря, потому что события происходят на острове. За морем находится та цель, которую преследует Зевс, в дали видны корабли, данные мастером как легкие и почти графические наброски. Пейзажные мотивы - это мощные купы деревьев с роскошными кронами и морской берег с типичным для Лоррена стаффажем: пастухи и пастушки со стадами. Главное в пейзаже - это огромное небо и темная и интенсивно-синяя гладь моря.

Поздний период в творчестве Лоррена

60-е годы XVII века - это поздний период в творчестве Лоррена, в котором важно отметить серию пейзажей, связанную с определенным временем суток и его освещением. Картина из Эрмитажа называется **"Полдень"**, у неё есть сюжетный подтекст - отдых на пути в Египет. На картине можно увидеть Святое семейство: Богородица в синем плаще, у неё на руках находится младенец Христос, рядом с ними ангел (из апокрифов известно, что ангелы поили и кормили маленького Христа, в частности, финиками с пальмы), позади Святой Иосиф, опирающийся на посох. Рядом с ними стоит ослик, на котором путешествовало Святое семейство. Они находятся в пастушеской стране, вдали виднеется старый римский мост - это впечатления Лоррена в его странствиях по римской Кампании, а далее - большой город, это, конечно, вид Рима с Собором Святого Петра. Слева на картине мастером изображены элементы старой архитектуры, дорога, вид реки, вероятно, Тибр. На горизонте - широкие пространства, иногда заболоченные, и далекие горы - старые Апеннины. Художником опять применен кулисный принцип - это мощные и густо написанные массы зелени и светоносный, наполненный воздухом прорыв в даль.

Опыт создания вечернего освещения в творчестве Лоррена - это **"Изгнание Агари"**. Картина находится в Мюнхене, в Старой Пинакотеке и датируется 1668 годом. Здесь в качестве кулисы выступает архитектурная постройка, которая является домом праотца Авраама, и портик с двумя колоннами. Агарь была наложницей Авраама, поскольку его жена Сара долго была бездетна, то наложница родила ему сына Измаила. Но когда Сара родила Исаака, то для того, чтобы именно её сын стал наследником, она потребовала от мужа, чтобы он изгнал наложницу и её ребенка. На картине Лоррена можно увидеть, что Авраам, хотя он был удручен и огорчен, жестом указывает Агари, чтобы она уходила. Отметим вечерний пейзаж, солнце идет по горизонту, чтобы скрыться за горы. Из пейзажа веет прохладой, в углублениях лощин и ложбин между зарослями собираются тени, на кронах деревьев гаснет свет, на горизонт напозают тучи, тянет сыростью, ощущением тоски и бесприютности. Ощущаются одиночество,

которое ждет Агарь, и большие испытания, которые она вместе с сыном перенесет в странствиях в пустыне.

Интерес художника к различным состояниям света на протяжении суток рождает цикл своеобразных работ, созданный Лорреном в период с 1661 по 1672 год. "**Восход солнца в гавани**" находится в Мюнхене, в Старой Пинакотеке, картина датируется 60-ми годами XVII века. Здесь снова, как и в предыдущих пейзажных композициях, Лоррен изучает эффект раннего восходящего солнца, оно появляется из стоящего на горизонте облака и отражается в воде, возникает солнечная дорожка. На переднем плане видны фигуры рыбаков, с правой стороны - архитектурная кулиса, где для передачи римского дворцового масштаба мастером даны фигуры людей. В надписях на изображениях руин и архитектурных мотивах Лоррен демонстрирует свою оснащенность по части Античности, а также античных развалин, которые можно было наблюдать и в самом Риме, и в его окрестностях. Художник изображает и рыбацкие суда, и простые лодки, он опять использует две кулисы: с левой стороны пейзажа - судно с убранными парусами, справа - дворцовая постройка с каменной набережной. В центре композиции прорыв в очень широкий горизонт, где тает восходящее солнце, виден силуэт корабля со спущенными парусами. Большое живописное пространство занимает небо, примерно две трети живописной поверхности. Здесь Лоррен закладывает основы для изображения неба при разных условиях освещения, это в XVIII веке будет разрабатываться представителями разных школ, в том числе и итальянской. Это и знаменитая традиция венецианской ведуты - вида живописи, посвященного видам Венеции, где также большое значение будет играть своеобразный спектакль, который разыгрывается на небе с помощью облаков, венецианской лазури и света. В этом смысле Лоррен является первым классиком данной темы, поскольку художник был виртуозным мастером создания и изучения различных ситуаций в природе, связанных именно со светом.

Довольно поздняя работа Лоррена "**Пейзаж с Энеем на Делосе**" датируется около 1670 - 1672 года и находится в Национальной галерее в Лондоне. Зритель может увидеть, что Эней получает от оракула указание отправиться в Италию. В глубине композиции мастером изображены античный храм, перспектива морского вида и темные силуэты деревьев, которые подчеркивают заполненную воздухом даль. Классическая природа, образец ясности, спокойствия, отражающий во всем принцип идеальной веры - **классицистская концепция разумности и ясности мироустройства, отчетливости всех контуров**. Это и утренний трезвый взгляд на окружающее, где нет ничего таинственного, сокрытого и невнятного.

Рисунки Лоррена

Лоррен был блестящим рисовальщиком, мы познакомимся с несколькими его работами, при создании которых мастер использовал и сепию, как в рисунке, на котором изображен художник, занимающийся рисованием. На пейзаже, который называется "**Грот Нептуна в Тиволи**" мастер, вероятно, изобразил самого себя.

Техника Лоррена - это коричневый бистр с отмывкой (своеобразные чернила). Пейзаж датируется около 1640 года и находится в США в музее Тейлора. Зритель видит широту, напитанные раствором бистра мазки, причем от самого темного их сгущения в гроте скалы, до самого светлого, прозрачного и легкого в скалах. Видны даже движения руки художника, что, конечно, очень привлекает, так как придает наброску необычайную живость.

"Пейзаж с большими деревьями" тоже относится к 1640 году, здесь Лорреном применяется та же техника - коричневатый бистр, который дает отмывку. С его помощью художником даются массы зелени, их округлость, их цельность как особых объемов. Одновременно тонкой штриховкой Лоррен показывает отдельные ветви, а наряду с обобщенными пятнами, обозначающими купы деревьев, штриховкой пером даются структурные моменты: стволы деревьев, пасущиеся под ними козы, фигура пастуха, сидящего на пригорке. На пейзаже оставлены белые пятна - это воды текущей реки.

Замечательный рисунок мастера из Лувра датируется около 1635 года и называется **"Дерево и скала у ручья"**. Художник использует здесь и графитовый карандаш, и перо, и бистр. Отметим, что Лоррен, как и Пуссен, был привержен натурным штудиям, они его увлекали, мастер видел особую выразительность, даже особую экспрессию в натуральных природных мотивах и включал их в свою живопись. На основе того, с чем мы уже успели познакомиться в творчестве Лоррена, можно увидеть, как часто такого рода мощные стволы деревьев, сплетение их ветвей, контрасты света и тени, которые они приносят с собой, были мотивами в живописи мастера.

Пейзаж **"Вид Тибра в окрестностях Рима"** демонстрирует изгибы реки и образ Кампании с деревьями, с гористыми очертаниями этой земли. Отметим замечательное использование Лорреном акварели, которая к этому моменту не является широко практикуемой техникой художественного изображения. Ещё в XVI веке акварель использовалась как прикладная техника, ею расцвечивались архитектурные пейзажи. Начиная с конца XVI века, и далее, акварель все больше демонстрирует свои возможности, она сочетается с гуашью и т.д. Век акварели - это XVIII век, достижения мастеров XVII века служат преддверием для раскрытия возможностей этой техники.

Лекция 20. Французская скульптура XVII века

Франсуа Жиардон

В данном цикле лекций, посвященном искусству Западной Европы XVII века - началу Нового времени, мы продолжаем знакомство с искусством Франции. Нашей темой будет французская скульптура этого периода. На прошлой лекции мы остановились на анализе живописи Франции XVII столетия, на проблеме классицизма и творчестве Никола Пуссена и Клода Лоррена, главных представителей этого стиля в живописи. **Укоренение классицизма и в архитектуре, и в садово-парковом искусстве, и в скульптуре также происходит во второй половине XVII века.** Новый подъем в скульптуре характеризуется внедрением этого стиля и относится к 60 - 70 годам XVII века. 1665 год - это год приглашения в Париж **Лоренцо Бернини**, знаменитого итальянского скульптора и яркого представителя барокко, по существу создателя этого стиля в Италии. Приглашение мастера было связано с тем, что Людовик XIV хотел придать искусству своего времени размах, определенную пышность и образную яркость. Бернини действительно был лидером международного барокко, его пригласили в Париж подобно тому, как в 1621 году приглашали во Францию Рубенса, который написал цикл, посвященный Марии Медичи и состоящий из многих картин. Воздействие Бернини оказалось весьма ограниченным, в Париже мастер должен был представить проект восточного фасада королевского дворца (Лувра). Бернини проект сделал (он сохранился), но столкнулся с яркой придворной оппозицией, которая в своих вкусах уже была ориентирована на классицизм. Несмотря на то, что Бернини создал блестящий портрет Людовика XIV, который сейчас хранится в зале Дианы в Версале, его архитектурный проект осуществлен не был. Придворные сообщали королю, что мастер абсолютно не обращает внимание на настоящие жизненные потребности, а создает только пышные театральные залы, то есть давал точную характеристику барокко, не отвечающую тем критериям, которые набирали силу при королевском дворе. Например, Бернини совершенно не занимал вопрос о том, где будут находиться гвардейцы, охраняющие покой короля, то есть специального помещения для них мастер не создал и вообще об этом не думал. Рациональные критерии архитектурного проекта, включая удобство, соответствие задачам придворного этикета и прочее, в конце концов развенчали великого скульптора в глазах его заказчика. Бернини уехал домой в Италию, а его проект так и не был осуществлен. Заказ был передан французским мастерам **Луи Лево** и **Шарлю Леброну**, которые создали нечто, прямо противоположное барокко, позже мы познакомимся с Восточным фасадом Лувра, осуществленным в духе классицизма.

Скульптура как более живое и непосредственное воплощение интересов и вкусов придворных, как и живопись, несколько опережает появление крупных стилевых решений в области архитектуры, поэтому мы рассматриваем именно пластику. Изменение произошло и в искусстве самого крупного французского скульптора этого времени - **Франсуа Жиардона**, который родился в 1628 году, умер в

1715. Мастер учился в Риме, но не в кругу Бернини, а в кругу **Алессандро Альгарди**, практически единственного представителя Италии того времени, который склонялся именно к классицистским принципам, так как страна была почти целиком захвачена и личностью, и работами мастерской Бернини. Период учебы Жирардона проходил с 1648 по 1650 год, какое-то время скульптор учился и у Бернини. С 1651 года мастер работает в замке Во-ле-Виконт, то есть в замечательном первом парковом ансамбле, в определенной степени новаторском и осуществлявшем как раз те задачи, которые стояли перед французской архитектурой XVII века. Именно там воплотился **синтез архитектуры, скульптуры, живописи и садово-паркового искусства**. Затем Жирардон выполнял скульптурную часть расписанной Лебреном галереи Аполлона в Лувре. С 1666 года скульптор работает в Версале, который объединяет вокруг себя передовых для того времени архитекторов и скульпторов Франции. В 1668 году Жирардон в Тулоне инспектировал работы **Пьера Пюже**, мастера представляющего барочную линию. Жерардон писал из Тулона Всесильному министру французского двора Жан-Батисту Кольберу: "Если же захотите искать у него прекрасную натуру и красоту драпировок, то этого не найти". Это послание проявляет, с одной стороны, барочные вкусы Пюже, с другой стороны - тот классицистский критерий, который пытается применить к нему Жирардон. С этой точки зрения, конечно, скульптор не видит у Пюже ни прекрасной натуры, ни красоты драпировок, потому что вкус Кольбера классицистский - мера, стройность и красота линий. Пюже не отвечал этим требованиям, в отзыве скульптора проявляется, с одной стороны, Пюже и его барочное начало, с другой - вкусы Жирардона, который отстает от тех барочных зерен в творчестве, которые мог почерпнуть у Бернини.

Лучшие работы Жирардона относятся к концу 60-х - началу 70-х годов XVII века. Примером может послужить свинцовый рельеф "**Купающиеся нимфы**", который был создан скульптором для Версальского каскада, то есть череды фонтанов, которые украшали Версальский парк. Рельеф датируется 1668 - 1671 годом. Тема купания связана со стихией воды, в садово-парковом ансамбле Версаля вода - это одна из стихий, которую наряду с темой пространства, земли и растительности можно назвать господствующей. Отметим выражение свободы и стихийного движения, художнику даже удается в деликатном, низком рельефе передать ощущение плеска воды, создаваемого движением нимф. Слева скульптором изображено соединение воды с растениями, зритель видит стебли камыша на берегу. Особенно интересно изображение обнаженных девушек-нимф с антиклизированными прическами и развевающимися волосами. Здесь совершенно очевидна **ориентация на античное и на ренессансное искусство**. Пластика фигур не высокая, а очень мягкая, чувственная и деликатная, без барочной избыточности. Движения нимф напоминают некий ритмический танец, соотносящийся с живописью Пуссена. Не слишком большая высота рельефа и его мягкость создают ощущение приглушенных голосов нимф, соединяющихся с шорохом камыша. Изображение наготы купальщиц соединяет в себе мягкость, чувственность и нежность, линейность и объем. Такого опыта во французской скульптуре к этому

времени не было. Скульптором создается ощущение воздуха, окружающего фигуры нимф. Возможно, что и сама тема скульптуры, её пластичность, и ощущение атмосферы, окружающей фигуры нимф, вдохновляли такого известного представителя импрессионизма 60-х годов XIX века, как **Ренуар**, в работе художника над "**Большими купальщицами**".

Постепенно подчёрк Жирардона становится более холодным и формальным, то есть **классицизм обнажает ту свою сторону, которая связана не с чувственностью, не с природной естественностью, а с нормой, со строгим и формальным началом**. Примером этому может служить скульптурная группа скульптора, которая называется "**Похищение Прозерпины**". Это своеобразный спектакль-зрелище, потому что для этой скульптурной группы Жирардон создал не только высокий постамент, но и некое подобие стилобата для храма со ступенями, выложенными камнем на поверхности специально созданного пространства, образуемого арочным обрамлением. Торжественность ритма, в котором движутся арки, и красота их абрисов создают такую среду, которая парадно репрезентирует зрителю это скульптурное "событие". Сюжет этой композиции состоит в том, что брат Зевса, Плутон, которому было отдано подземное царство, похищает Прозерпину, дочь богини земли и природы Деметры. Несомненно, это ответ и даже своеобразный парафраз скульптурной группе **Бернини "Похищения Прозерпины Плутоном"**. Бернини создал свое произведение в 20-е годы XVII века, работа Жирардона была начата в 1677 году, а закончена в 1687. Отметим присутствие фигуры Деметры, которая пытается воспрепятствовать похищению, у Бернини этой фигуры нет, эта новация принадлежит только Жирардону. По сравнению с Бернини у мастера более отчужденная и холодная мраморная пластика, нет и необыкновенно живой и непосредственной чувственности. Это отчасти связано с тем, что данное произведение является парковой скульптурой. Галерея, которая её окружает, принадлежит архитектору **Франсуа Мансару**, и здесь зритель видит превосходный пример синтеза архитектуры и скульптуры. Весь Версальский комплекс в целом ориентирован на подобное взаимодействие разных искусств. Галерея Мансара и скульптурная группа Жирардона представляют собой очень хороший пример этого взаимодействия.

Мастера, участвовавшие в создании Версаля

Французский скульптор итальянского происхождения **Жан-Батист Тюби** родился около 1630 года, умер в 1700, мастер был совсем немного моложе Жирардона, с которым сотрудничал. Тюби родился в Риме, учился у **Алессандро Альгарди**, был близок к кругу Пуссена. Скульптор был почти единственным продолжателем принципов Пуссена во Франции, исследователи подчеркивают, что та органичность сочетания нормы, классицистской сдержанности, строгости формального начала с непосредственным и живым ощущением природы, которые были присущи Пуссену, можно найти и в творчестве Тюби. В 1662 году Тюби вызвали из Рима и привлекли к работе в Версале, где сложилась группа мастеров, потому что заказ, который был

связан с оформлением версальской резиденцией Людовика XIV, был очень обширен и совершенно непосилен для единоличного исполнения. Вместе с Тюби работали скульпторы Марси и Жирардон, мастера вместе участвовали в создании одной из самых знаменитых скульптурных групп Версаля "**Аполлон и нимфы**", которая датируется 1666 - 1673 годом. Это замечательное и очень красивое произведение, представляющее собой феномен в русле развития искусства скульптуры как вида искусства. Это целая сцена, разыгрываемая скульптурными персонажами, Аполлон находится в её центре, в характеристике его образа очень явственно проступают черты Аполлона Бельведерского - римского образца изображения бога солнца и бога поэзии. Нимфы также обнаруживают черты античных прообразов, в частности, фигура справа, своей прической и обликом явно напоминает одно из воплощений Венеры. Стремление скульптора приблизить свой пластический подчёрк к античным образцам здесь выражается достаточно откровенно - это одна из черт классицизма, мастер действительно открыто утверждает свое родство с античной классикой. Фигуры нимф образуют вокруг Аполлона своеобразный хоровод, который очень хорошо продуман ритмически: две фигуры справа и слева поддерживают вертикаль, проходящую через фигуру бога, обе склоняют головы и корпус в сторону Аполлона, одна из нимф держит большую амфору, из которой поливает бога водой, другая - протирает его торс. Нимфы, расположенные внизу композиции, даны мастером в коленопреклоненной позе, только нимфа справа дана отдельно, она поливает водой протянутую руку бога. Этот мотив разбивает монотонность движения, оживляет его, делает более свободным и непринужденным. Отметим очень хорошую трактовку мрамора, также необходимо отметить, что классицизм в некоторых деталях и в трактовке обнаженных фигур нимф заимствует и барочные открытия, в частности, открытия Бернини.

Главное творение Тюби - это **скульптурная группа, украшающая фонтан Аполлона**. Образ Аполлона является основным для всей мифологии Версальского дворца. Фонтан расположен в средоточии Версальского каскада, его тема - заходящее солнце, потому что весь Версальский комплекс ориентирован с востока, где восходит солнце, на запад. Линия с востока на запад прочерчена водными партерами, а затем каналом. Когда утром пробуждался король, то в окна его спальни светило восходящее солнце, а к вечеру, совершив свой круговорот по небу, солнце заходило. Его образ, который король воспринимал вечером с террасы большого дворца, воплощает фонтан Аполлона. Его струи довольно активно и ярко обрамляют скульптурную группу, которая состоит из коней бога, расположенных слева и справа морских божеств и дельфинов, которые сопровождают группу. Впереди находится трубящий Тритон, за ним Аполлон, который удерживает в руках вожжи своей квадриги. Фигуры композиции погружаются в воду, а когда фонтан функционирует, то заходящее солнце отражается и преломляется в его струях, создавая торжественную радугу. Эта скульптурная группа датируется 1668 - 1671 годом и является одним из самых значительных достижений скульптуры Тюби. Кроме того, мастеру принадлежат скульптуры французских рек (Соммы, Роны и других), которые оформляют водные партеры, находящиеся прямо

перед дворцом. Они относятся ко второй половине 70-х - началу 80-х годов XVII века. Вокруг каждой из фигур создается зона величавого покоя, ясности и мира, в фонтане Аполлона наоборот - ощущается динамическое начало, уходя на глазах зрителя, оно поглощается покоем и тишиной заливающей всё воды. Водная стихия играет большую роль для работ Тюби, его фигурами рек восхищались мастера конца XIX и начала XX века, в частности, **Аристид Майоль**.

"Водные зеркала" Версаля вместе с Тюби также украшал третий выдающийся французский скульптор **Антуан Кузевокс**, который родился в 1640 году, умер в 1720. Он не был равнодушен к соблазнам барокко, этому мастреу также принадлежат изображения рек Франции (Дордонь и Гаронна), в которых присутствуют барочные черты. Скульптурой Версальского парка ведал его создатель, архитектор **Андре Ленотр**, который внутренне был глубоко близок к гению Пуссена. С помощью естественной и исправленной природы, архитектуры и скульптуры мастер создавал ту гармоническую картину художественно созданного, идеального и цивилизованного мира и мира естественно-природного, "дикого", которая была основным узлом всего его творчества.

В Версальском дворце Жирардон и Кузевокс несколько иные, у них нет той свободы и той силы пластического выражения, которые присутствуют именно в садово-парковом варианте. В парке отражена классическая мера, уравновешенная пластикой, во дворце царствуют римское величие и пышность триумфального стиля. В этом смысле характерна **статуя Людовика XIV**, выполненная Жирардоном в 1685 году. Первоначально она была задумана как украшение площади Побед в Версале, но в настоящее время находится на Вандомской площади, где была поставлена в 1699 году. Статуя была разрушена во время Великой французской революции, а затем восстановлена. Бронзовая модель статуи находится в Эрмитаже. Король изображён скульптором в антикизированном одеянии, в латах и плаще римского императора, но в тяжеловесном парике, который связан с модой того времени. Сам тип статуи очень характерен для всех монументов монархов конца XVII - первой половины XVIII века.

Зал Войны в Версале Кузевокс оформляет более бурно и с оттенком барочного порыва. Овальный рельеф скульптора имеет двойное название - "**Триумф Людовика XIV**", "**Переход Людовика XIV через Рейн**". Он выполнен в материале, который удивляет, потому что это гипс, который обычно использовался для выполнения подготовительных этюдов. Рельеф представляет собой образ войн, которые вел Людовик XIV, монарх воевал с республиканской Голландией, с Испанией и Германией. Рельеф изображает как король на коне переходит через Рейн, на нем привычные латы, парик и развивающийся плащ - характерные черты монарха, которые были отражены и на знаменитом портрете Бернини. Под копытами скачущего коня находятся враги короля, один ещё жив и поднимает руку, стараясь защититься, другой уже повержен. Над головой монарха мастером изображена Слава, парящая в очень легком и тающем воздухе рельефа. Образ войны здесь персонифицирован в образе самого Людовика

XIV. Здесь скульптор входит в орбиту Шарля Лебрена, который ответственен за всю "мифологию", за все образное решение оформления залов Версаля, в том числе его парковой части. Бронзовые пленники, находящиеся внизу рельефа, которые одновременно поддерживают гирлянды декораций и демонстрируют образ поверженного врага, как и бронзовые Славы с крыльями и венками наверху рельефа, являются частью программы Лебрена, которая развивается и осуществляется во всем, даже в узорах дворцовой решетки Версаля.

Портреты этого исторического периода отражают почти те же барочные и классицистские (в некотором совмещении) тенденции. Одно из самых ярких проявлений барочного искусства этого времени, за исключением работы Бернини - это **портрет принца Конде**, выполненный Куазевоксом в 1682 году. Сейчас бронзовый бюст принца находится в Лувре, его отливка есть и в центральном зале замка Во-ле-Виконт. Необходимо отметить, что личность родственника короля и одновременно выдающегося полководца Франции замечательно схвачена скульптором. Несомненно, этой бронзовой отливке предшествовал выполненный в глине этюд. В портрете есть ощущение натурального и непосредственного восприятия модели, которая какое-то время позировала скульптору. О принце Конде говорили, как о полководце большого личного бесстрашия, при описании одной из битв повествуется, что под ним два или три раза убивали коня. Это свидетельствует о том, что принц был человеком риска, человеком порыва, и этот импульс Куазевокс сумел передать, уложить его в ощущение динамики, которая присутствует в бюсте. По концепции работа скульптора напоминает римские бюсты, выполненные со следующими особенностями: погрудные изображения с широко развернутыми в пространстве плечами, выполненные на высокой ножке, с особого рода драпировками, которые делают произведение разнообразным и эффектным. Даже парик Конде и его пряди, лежащие на плечах полководца, тоже героизируют героя, придают некую пышность, динамику и нарядность всему бюсту. Мастером замечательно схвачен профиль персонажа с акцентированным носом с горбинкой - родовым признаком Бурбонов. Здесь передана не только стремительность, но и властность, и королевская природа изображенного принца, содержательно отражено ощущение неповторимого и индивидуального (в духе характеров **Лабрюйера** и **Ларошфуко**), в то же время присутствуют и стилевые моменты: приподнятость, торжественность и апофеоз власти.

Пьер Пюже - представитель барочной линии

Представителем барочной линии был Пьер Пюже, который родился в 1620 году, умер в 1694. Сначала Пюже был корабельным резчиком по дереву, то есть оформлял корабли того времени, очень часто имевшие деревянную резную декорацию с изображением морских божеств: наяд, тритонов и т.д. Затем мастер занимался живописью, в 1642 - 1643 году он сотрудничал с итальянцем **Пьетро да Кортона** в декоративных росписях во Флоренции и Риме. Пюже начал заниматься живописью примерно с 1663 года, затем мастер овладел профессией архитектора и лишь в 1655 -

1657 годах в Тулоне впервые выступил как скульптор-монументалист, то есть создатель крупной формы. Мастером были созданы мраморные атланты на им же построенном фасаде ратуши. Пюже не принял власти и указаний Всесильного министра Людовика XIV Кольбера, проявлял независимость, характер у него был вспыльчивый. Мастер старался работать вдали от Парижа - в Тулоне, в Марселе и Генуе, где в 1661 - 1662 году был завален заказами.

Активной силой во Франции Пюже становится лишь после 1672 года, когда в Тулоне была начата работа над статуей **Милона Кротонского**. Мастер завершил работу уже в Париже, куда статуя была доставлена в 1682 году, сейчас она находится в Лувре. Сюжет этой композиции рассказывает историю Милона Кротонского, который был очень сильным и смелым кулачным бойцом. Однажды герой встретил льва, лапу которого защемил ствол дерева. Милон освободил зверя, но тот на него набросился, когда герой поместил свою руку в расщелину ствола вместо лапы льва. Драма крупного, сильного и свободного человека, который в силу случая вдруг оказался плененным, и теперь борется со львом, не имея возможности дать настоящий, полноценный отпор - это сюжет, который может рассматриваться как классицистский, когда от человека требуется доблесть вопреки обстоятельствам. С другой стороны, по форме и по обстоятельствам выраженной страсти, мучения и боли - это одновременно и барочный сюжет. В нем есть динамика, которая выражена в развороте фигуры Милона, есть противодвижение приложению силы льва и усилие вырваться, освободиться. Большую роль в объединении обеих фигур играют движение ствола дерева и плаща Милона, спадающего с плеча героя. Трактовка формы мастером и владение мрамором - на хорошем уровне, главное - скульптура имеет живописный характер. В ней есть и пустое пространство, которое все же захватывается границами композиции, есть и **патетическое звучание, которое связано с темой страдания - это барочная поэтика**. Страдания открытого, отраженного мастером в запрокинутой голове, крике и стоне, который выражает лицо героя.

Именно в этой скульптуре начинается линия в творчестве Пюже, темой которой становится пафос стихийной природы, часто темной и мрачной, образ мира, пребывающего в состоянии дряхлых мучений. Это некий **апогей всей барочной скульптуры**, в котором отражаются контрасты формы вздымающейся и пронизанной болью плоти, контрасты света и тени и экспрессия, которая порой доходит до грубости. Это свойственно таким работам Пюже, как **"Персей и Андромеда"**, знаменитая **"Голова Медузы"**, отливки её головы с искаженным лицом и шевелящимися змеями вместо волос широко тиражировались. Скульптурная группа "Персей и Андромеда" показывает освобождение девушки, прикованной к скале, в котором важно отметить разнообразные и напряженные контрасты света и тени, пересекающиеся формы и несколько рваную поверхность всей скульптуры, в которой присутствует и амур, говорящий о том, что перед зрителем разворачивается не только героическая, но любовная сцена.

Пюже принадлежит барельеф "**Александр и Диоген**", передающий сюжет о том, как Александр Македонский в своих походах захотел встретиться с философом Диогеном, который был киником и жил в бочке, пренебрегая всеми наслаждениями жизни. Александр Македонский был воспитанником Аристотеля, полководец приблизился к Диогену на коне как триумфатор, о чем говорит развивающийся за его спиной плащ и множество воинов вокруг. На барельефе можно наблюдать очертания храма позади фигуры Александра. Великий полководец и завоеватель половины мира обращается к Диогену и спрашивает его: "Что я могу для тебя сделать?". Он прижимает руку к груди, демонстрируя, что всей душой готов исполнить просьбу философа. Диоген отвечает герою единственной просьбой, которая адресуется великому завоевателю: "Не заслоняй мне солнце". Это своеобразная притча, но для мира, который в это время живет всевозможными колебаниями тенденций стоического характера, морализирующего и напротив - гедонистического и чувственного, характерны подобного рода античные анекдоты, притчи и эпизоды нравоучительного характера.

Милона Кротонского работы Пюже сначала поместили вглубь Версальского парка, поскольку совсем отказаться от такой скульптуры не могли. Благодаря правительству военного министра Лувра, скульптуру затем перенесли в начало королевской аллеи. Это было связано с тем, что **с начала 60-х годов XVII века начинает развиваться необарокко, то есть французский вариант барокко**. Вслед за этим последовала немилость короля, коснувшаяся Шарля Лебрена, создателя программы и всей сюжетной основы Версальского комплекса. На смену ему приходит **Пьер Миньяр**, который был связан с иезуитами и являлся автором религиозных и исторических картин, которые по словам Пуссена были "холодны, притворны и лишены силы и твердости". В 1685 году развивается дискуссия:

- сторонников Пуссена - **сторонников классицизма**, то есть сторонников строгой живописи как драмы, основанной на принципе меры и гармонии;
- сторонников Рубенса - **сторонников барочного вкуса**, связанного с ярким и открытым цветом, динамикой, пышностью, чувственностью и гедонизмом.

Эту дискуссию начал биограф Пуссена, теоретик французского искусства того времени **Андре Фелибьен**, годы его жизни 1612 - 1695. Он выступил с нападками на Рубенса и Ван Дейка в защиту "строгого стиля, опирающегося на примат рисунка над колоритом". Это противопоставление классицизма, в котором доминирует линия, очертания, где цвет располагается в строгих границах, проведенных линией, где каждое цветовое пятно адекватно самому себе и избегает сложных переходов, дает звучный и полный цветовой эмоциональный удар, и напротив - барокко. Барокко противопоставляется как что-то стихийное, не подчиняющееся разуму, связанное только с чувствами, причем не сдержанными и не цивилизованными. Берущая свое начало в 70-е годы XVII века дискуссия продолжилась и в XVIII веке, когда в искусстве

Франции оппозиция строгого стиля классицизма и чувственного, колористически разнообразного барокко продолжается на протяжении всего столетия.

Подводя итог обзора французской скульптуры XVII века, рассмотрим некоторые **примеры оформления Версальского парка**. Скульптуры в Версале очень много, она располагается в самых разных уголках парка, одна из её тем - это изображение времен года. Зритель может увидеть характерную фигуру Зимы в виде старца, закрытого драпировками и ежащегося от холода. Другой вариант этой темы также изображает Зиму в виде старика, который греется у пламени. В парке присутствуют и другие темы, в частности, изображаются времена суток, есть и мифологические образы, и образы другого характера, с которыми мы познакомимся, когда будем заниматься французской архитектурой XVII века.

Когда включен **фонтан Аполлона**, то можно увидеть разную форму струй, которые испускает свита бога - трубящие тритоны, дельфины и т.д. Здесь важно обратить внимание на то, что не французские, а итальянские скульпторы ещё в XVI веке открывают для себя воду как особую стихию. Стихию, прежде всего, природную, но итальянские скульпторы эпохи маньеризма обладают способностью формировать воду как некий материал, как некое пластическое вещество, которое подлежит формированию как камень, как зелень, а зеленая архитектура в итальянской традиции существует с XVI века. Французы берут все это на вооружение в XVII столетии. В фонтане Аполлона показано, что вода может существовать как отдельная струя, как некий поток, например, водопада, как мощный, столпообразный удар воды. Обычно это основная, башнеобразная струя воды, огромный вертикальный акцент, который придает фонтану его масштаб и торжествующую силу.

Фонтан с изображением Латоны, которая является матерью близнецов Аполлона и Дианы, открывает большой дворцовый Версальский каскад. С ним связана мифологическая тема, повествующая о том, что Зевс отличался большой влюбчивостью и не сохранял верность своей супруге Гере. Красавица Латона тоже стала объектом его притязаний и ухаживаний, в результате чего родились близнецы Аполлон и Диана. Но ревнивая Гера начала преследовать Латону и послала за ней огромного змея Тифона. Латона бежала от него, ища пристанища, где она могла бы защититься от угрозы. В своем неустанном беге от преследователя истомленная и страдающая от страшной жары Латона пересекала селение и обратилась к его жителям с просьбой дать ей воды. Они ей отказали, в результате были подвергнуты наказанию и мщению со стороны детей Латоны, которые превратили этих людей в лягушек. Фонтан Латоны задуман как скульптурная группа, увенчанная фигурой богини, которая изображена страдающей, обращающейся за помощью к Зевсу и своим детям. Богиня окружена маленькими фигурками амуров - гениев любви, потому что она действительно является воплощением любви божества. Постамент и ванна фонтана украшены изображением лягушек, из которых бьют струи воды, направленные в сторону богини. Когда фонтан работает, то Латона окружена струями воды, которые со всех сторон направлены к ней,

они создают подобие защиты, своеобразной водяной беседки, приносят Латоне влагу, свежесть и спасение. Можно сказать, что теперь воды достаточно, богиня получила то, что она просила, о чем умоляла. Этот красивый фонтан близок к верхней террасе Версальского дворца, где расположены водные, гладкие, отражающие небо и окружающее партеры. Если спуститься с этой террасы, то фонтан Латоны будет первым эмоциональным всплеском, созданным с помощью скульптуры и воды. Этот синтез очень характерен для мышления XVII века, где одним из важнейших достижений было создание садово-парковых комплексов, удивительным образом сочетающих и архитектуру, и скульптуру, и природную стихию: зелень, цветники, деревья и воду. Все это вместе создавало единое целое.

Лекция 21. Французская архитектура XVII века

Основные задачи архитектуры Франции в XVII веке

В цикле лекций, посвященном искусству Западной Европы XVII века, данная лекция будет рассказывать об архитектуре Франции этого периода. Ей предшествовали темы, посвященные живописи и графике, затем скульптуре Франции. Архитектура - это то, что создается на века, поэтому для развития этого вида творчества необходимы, по крайней мере, мир и спокойствие в государстве. Франция в XVI веке пережила 9 религиозных войн, затем на рубеже XVI - XVII веков всевозможные кризисы, которые были связаны с ранним убийством короля Генриха IV в 1510 году, установившем в стране определенную гармонию между двумя идеологическими противниками - протестантами и католиками. Затем последовал период смуты вокруг королевы Марии Медичи, ставшей регентшей малолетнего Людовика XIII. Только когда все постепенно успокоилось, такой трудный, эволюционирующий, но основательный и субстанциальный вид творчества, как архитектура обрел возможность для своего последовательного развития.

Рассмотрим ряд общих соображений о судьбе архитектуры Франции в XVII веке. **Архитектура была связана с преодолением и идеологического, и политического кризиса**, возникшая успокоенная ситуация выдвинула на передний план идеологию меры, равновесия, которая характерна для мышления классицизма, в котором важно отметить контрапункт личности и её стремлений с общественным долгом, то есть некую формулу гармонии между личностью и обществом, между чувством и долгом. Художественный рационализм (с положительным знаком) способствовал развитию и концепции архитектурного мышления. Архитектура наполнилась такими тенденциями и критериями, которые были связаны с ощущениями строгости и стройности, она стала выражением того, что было олицетворением идеологии этого периода - "счастливого спокойствия подданных". Эту формулу классицизм взял на вооружение и стал её воплощением, он приобретает эпохальный характер и распространяется не только на изобразительное искусство, графику и живопись, но и на театр, он захватывает и архитектуру. Постепенно это общественно окрашенное, но одновременно антропоцентрическое и моральное единство стало эволюционировать в сторону прославительских мотивов, ориентированных на личность монарха. **Становление французского абсолютизма естественным образом окрасило и архитектурную теорию, и архитектурное образное мышление.** В архитектуре развивается тяжелый пафос, патетика, своеобразный культ силы и внешней представительности. Апологетика монарха становится всё более откровенной, в конце концов происходит закономерное слияние классицизма, рассчитанного на **социальный мир и гармонию, и барокко.** Первоначально развивавшийся конфликт внеличного, общественного (в данном случае властного) и частного в итоге эволюционирует в сторону триумфа надличностного, связанного с идеологией абсолютизма.

Французская архитектура этого времени в архитектурном плане решает ряд задач:

1. Создается **регулярная городская площадь** - первая важная идея, воплощением которой становится площадь Вогезов или Королевская площадь, которая строилась с 1605 по 1612 год. По этой линии располагаются Вандомская площадь и площадь Побед.
2. Вторая проблема французской архитектуры этого времени - это компактный и замкнутый **королевский дворец**, примером которого является Мезон-Лаффит.
3. Очень важная архитектурная задача, центральная для всего искусства XVII века - это **связь здания с окружением**, с парком. Примером этого явления в архитектуре Франции является резиденция Во-ле-Виконт. В архитектуре крупных резиденций, к которым принадлежит этот замок, и религиозной архитектуре этого времени специфичной задачей является создание пластичного, динамичного купола, увенчивающего здание. Он становится очень важным ориентиром в трактовке города как единого организма. Здесь свою важную функцию выполняют церковь Валь-де-Грас и собор Инвалидов.
4. Доблесть французского искусства XVII века - это **регулярный парк**, раскрытый в бесконечную даль, примером чего является Версаль. Дальше принципы французского парка распространяются практически на всю Европу.

Необходимо заметить, что в самом языке архитектуры Франции XVII века некоторые готические принципы и приемы сохраняют свою актуальность и вливаются в новую классицистскую концепцию, как и наследие итальянского Ренессанса. Необходимо также констатировать довольно скромную роль церкви в архитектуре и строительстве Франции, в основном заказчиком выступало государство.

Первая регулярная площадь в Париже - площадь Вогезов обстроена со всех 4-ех сторон корпусами, построенными слитно, "плечом к плечу", включающими и королевский корпус, и корпус королевы, находящийся напротив. Площадь датируется 1605 - 1612 годом, в её центре - проездная арка на одной оси, площадь замкнута, никакие улицы в неё не вливаются. Структура площади отмечена зданиями, которые воплощают архитектурный стиль Франции самого начала XVII века. На плане средневековой застройки Парижа того времени можно увидеть, что застройка очень плотная и в определенной степени хаотичная. В неё вдруг внедряется строгий прямоугольник площади - это регулярное начало, первый признак архитектурного мышления Нового времени. Внутри замкнутого прямоугольника архитектурных корпусов площади Вогезов есть зеленая зона, корпуса в своем архитектурном облике очень строгие, это кирпичная застройка. Красно-розовый тон кирпича сочетается с белым мрамором вставок, по нижнему этажу идут арки, но проездные арки находятся только в центре каждой из четырех сторон корпусов прямоугольного комплекса. Архитектурная декорация здесь плоскостная, ордерное начало очень скромное. Отметим, что присутствующие здесь пилястры разделены по горизонтали выступающими

очленениями, ордерное начало это скрадывает, оно становится похожим на плоскостную орнаментальную декорацию. Здесь присутствует и характерная особенность французской архитектуры - это высокие крыши и каминные трубы. Эти особенности национального облика архитектурной застройки, идущие от Средневековья, Франция сохраняет очень долго. Это связано с особенностями климата, всевозможные осадки в виде снега и дождя должны иметь возможность стекать с поверхностей, итальянские плоскостные крыши здесь использовать нецелесообразно. Окна чердачных помещений существуют либо в виде округлых люкарн, либо в виде прямоугольных. Первоначально эти помещения не используются, они создаются только для того, чтобы проветривать потолки и своды, которые делаются из деревянных перекрытий. Только спустя некоторое время в архитектуре **Жюль Ардуэн-Мансара** начинают использоваться помещения чердачного характера, которые получают название "мансарда".

Королевский павильон, напротив которого находится павильон королевы, имеет проездные арки, но это не открывает пространство площади Вогезов, потому что улицы с неё не открываются, она закрыта. В королевском павильоне сохраняется череда крыш и каминных труб и тот же плоскостной, красно-белый, орнаментального типа декор зданий. Они в основном двухэтажные, стоит обратить внимания на французские окна, которые несут в себе наследие готических соборных окон. Причем на королевском павильоне они выполняют роль и окон, и балконных дверей, эта особенность французской архитектуры сохраняется в ней вплоть до современности. Муфтированные пилястры фасадов с поперечными отделениями, с этой точки зрения образный антикизированный строй здесь отсутствует, это характеризует то, что во французской архитектуре очень долго сохраняются средневековые и готические отзвуки. Это и высокие окна с частыми делениями, и оформление чердачных проемов, которые потом превратятся в мансардные окна. Полуциркульные арки первого этажа отмечены чистотой и красотой своих абрисов, они опираются на элементы ордера и носят классический характер. В нижнем этаже видны крупные пилястры - это основа, база всей композиции фасада, на котором присутствуют некоторые ордерные элементы - это полуциркульные и треугольные фронтоны. В целом этому архитектурному ансамблю присуща регулярность и чистота форм, по сравнению с барочной архитектурой Италии - это некая своя линия, которая скорее ближе к архитектуре Голландии этого периода. Неожиданное явление голландского классицизма мы рассматривали ранее.

Первое и по-настоящему развитое дворцовое здание строится не французским архитектором - это **Саломон Деброс**, который родился в 1571 году, умер в 1620. Архитектор построил для Марии Медичи **Люксембургский дворец**, окруженный замечательным садом, переходящим в лесопарк, который со временем стал излюбленным местом прогулок французского высшего общества. Впоследствии эти парки были открыты для всех жителей Парижа, сюда ходили гулять герои романа **Виктора Гюго "Отверженные"** Мариус и Козетта. Парижане любят проводить там

время и в наши дни. Саломон Деброс принадлежал к нидерландской традиции, он стал известным архитектором к 1600 году, в это время ему уже более 40 лет. Важно отметить, что Люксембургский дворец целиком построен из камня - это итальянская традиция. В строительстве павильонов на площади Вогезов принимали участие и кирпич, и белый камень. Композиция дворца состоит из центрального корпуса, активно оформленного ордерными элементами, колоннами и полуколоннами, и двух боковых ризалитов, соединенных между собой переходами типа галерей. В образе дворца сохраняются высокие французские крыши и каминные трубы, но уже достаточно широко используются ордерные элементы. Центральный входной павильон с часами обладает достаточно активным пластическим рельефом с парными колоннами. И в нижнем, и в центральном этаже фасад обходит балюстрада, которая тоже придает живописность фасадному решению. Она держит горизонтальную линию, повторяя линию земли, тем самым здание хорошо стоит на земле, широко раскинутое своими крыльями. Отношение к архитектурному сооружению как к определенному объему или совокупности отдельных, геометрически определенных и пластично насыщенных объемов - это тоже итальянский принцип отношения к архитектуре. Перед дворцовым зданием расположен большой водный партер с фонтаном, тем самым своими боковыми ризалитами здание словно выходит в окружающее пространство и частично принимает его в себя. Это наследие итальянского барокко, мотивы которого особо ощущаются, если подойти поближе, тогда активность рельефа здания становится очень ощутима. Обратим внимание на то, что колонны здания особого характера, потому что они перевиты горизонтальными пластическими лентами, словно муфтированы. Весь фасад украшен особой рельефной каменной кладкой, напоминающей стены, вырубленные в едином каменном массиве - это не столько барочная черта, сколько маньеристская, которая напоминает здание, построенное архитектором **Бартоломео Амманати** во Флоренции. В трактовке идущего поверху карниза используются рельефные античные элементы - ордерные сухарики. Скульптурное оформление центрального павильона будет воспринято французскими архитекторами в более поздний период. Люксембургский дворец строился с 1615 по 1621 года, он представляет собой очень крупное достижение французской архитектуры этого периода. Во дворце также имеется внутренний двор.

С конца 20-х годов и начала первой трети XVII века активную роль приобретают французские архитекторы. Первым из них стоит рассмотреть **Жака Лемерсье**, который создал Павильон часов в Лувре. Это один из дворов королевского дворца, который называется четырехугольный двор. Его центральный корпус - это павильон часов с троичной проездной аркой, оформление его верхней части с часами было поручено мастерской скульптора **Жана Гудона**. Зритель видит рельефные фигуры нимф, отличающиеся легкостью, внутренней грацией и изяществом. Нарядность этого легкого и воздушного рельефа с изображением нимф-кариатид связывает эту постройку с Ренессансом. **Франция в XVI веке не пережила полноценно фазы итальянского Возрождения.** Создается впечатление, что именно в начальных поисках французской

архитектуры уже XVII века отражаются какие-то тенденции и приемы, связывающие её постройки с периодом Высокого Возрождения. Такой момент в культуре очень важен, те закономерные фазы, которые в той или иной стране культурное развитие не пережило с достаточной полноценностью и яркостью - не отменимы, они все равно, так или иначе, возьмут свое и реализуются. Пусть даже не в тех хронологических границах, в которых они закономерно должны были присутствовать в общеевропейском масштабе. Франция переживает свои неосуществленные ренессансные идеалы и мечты позже. То же самое можно наблюдать в венецианских увлечениях первого периода творчества Пуссена. **Архитектура возвращается к ренессансной нарядности, к элегантности и красоте, связанными с особенным чувством жизни, светлого восприятия действительности, изящества, внутренней грации и т.д.** В верхнем ярусе дворца активно используются ордерные элементы и проходящая по верхнему краю каре балюстрада. Все это свидетельствует об использовании пластических ренессансных форм как в архитектурных формах, так и в скульптурных декорациях.

Связь здания с окружением

Жаку Лемерсье принадлежит такая известная постройка, как **церковь Сорбонны** в Париже, которая строилась между 1635 - 1642 годом. В основу церковного фасада скульптором было положено наследие итальянского барокко. Отметим характерное для него деление фасада на два яруса, нижний ярус выполнен с использованием ордерных форм, к фасаду тяготеет их укрупнение, пластическое набухание. Угловые стороны здания и углы оформлены пилястрами, это плоскостное решение. Активность пластических форм возрастает, видны спаренные колонны и колонны, которые оформляют вход в церковь. Такое нарастание энергии архитектурно-пластического ритма к входу - характерная особенность барочного мышления. Отметим очень сильный карниз, отделяющий нижний ярус от верхнего, происходит характерный для барокко эффект "прорастания" архитектурных форм сквозь карнизы и продолжение их в верхнем ярусе, но уже в ослабленном, уплощенном варианте. Там не видно колонн, остаются только пилястры, которые приобретают легкий и нежный, графический характер и замыкаются треугольным фронтоном, оформленным классическими элементами и куполом. Причем связь верхнего яруса с нижним осуществляется с помощью валют - лишенных функциональности архитектурных мотивов, динамика которых подчеркивает подъем здания с его нижней, усиленной, опорной и фундаментальной части. Далее следует его вознесение до фонаря купола, растворяющего всю композицию и её энергию в окружающем пространстве. Верхняя часть церкви более прозрачная, уплощенная, она переходит в тяги и ребра купола, который завершается венчающим моментом. Это очень важный опыт, поскольку здесь Лемерсье заимствовал характер купола у **церкви Сан-Карло-аи-Катинари** в Риме, которая была построена в начале 1612 года. Как раз тогда Лемерсье учился в Риме, это прямое проявление опыта обучения французских архитекторов в Италии. Характер обучения и созревания профессиональных архитекторов был характерен не только для Франции, но и для Англии, и для других стран к северу от Альп.

Франсуа Мансар и Жак Лемерсье возводят в Париже **церковь Валь-де-Грас**, которая тоже увенчана куполом. То есть и церковь в Сорбонне, и Валь-де-Грас решают **вторую проблему французской архитектуры - создание пластичного и динамичного купола, увенчивающего классическое здание**. Эта тема затем будет передана мастерам уже более позднего поколения и достигнет своего апогея в создании Дома инвалидов. Церковь Валь-де-Грас возводилась в Париже в 1645 - 1665 году, Исследователи отмечают в ней отсутствие цельности, она обладает куполом микеланджеловского типа, но он кажется слишком грузным для церкви, хотя барочный, активный и даже несколько агрессивный фасад решен достаточно грамотно. Но переход от плоскостно трактованных углов с пилястрами к полуколоннам и колоннам центрального портала слишком короток, а колонны входа в церковь и его портик кажутся несколько тяжеловесными. И здесь происходит облегчение вертикально устремленных делений от нижнего яруса к верхнему, присутствуют валюты, которые более развиты, чем в церкви Сорбонны. Они передают движение и объединяют противоречия, которые возникают от сочетания вертикали и горизонтали, нижнего и более широкого яруса с верхним - более узким и легким. Купол Валь-де-Грас был важным элементом в городской застройке Парижа, он обладает выступающими столбами, оформляющими барабан, и перекрытием купола, которому мы обязаны даже не Микеланджело, а его ученику **Джакомо делла Порта**. Он изменил стрелу купола, сделав его более устремленным вверх по вертикали, как того требуют барочная эстетика и идеология. В очищенном и отреставрированном виде, благодаря белому мрамору, церковь выглядит более светлой, радостной и торжественной. Но сгущение форм от фасадного портика несколько тяжеловесно, как и венчающий церковь купол. Он обставлен малыми куполами, это создает важный акцент, который рассчитан не на церковное здание, а скорее на городское пространство. Это - важная роль венчающего купола, который стягивает к себе значительный отрезок городского пространства, тем самым продолжает вслед за Римом особое стремление превратить город в единую образную среду. С этого момента купола действительно становятся тем, чем они стали и в барочном Риме - ориентирами городской застройки.

Очень важная и новая тема в архитектуре Франции связана именно с французскими проблемами - это создание частного дворца, так называемого отеля. Французский отель - это здание, которое получило название "дом между двором и садом". Более подробно эту тему мы рассмотрим на следующей лекции.

Лекция 22. Французская архитектура XVII века. Часть 2

Архитектура французских отелей

На предыдущей лекции курса, посвященного искусству Западной Европы XVII века, при рассмотрении архитектуры Франции этого периода мы остановились на отелях. Отели - это частные дворцы, в основном в Париже, с частью из них мы познакомились на прошлой лекции, сейчас мы вернемся к этой теме более подробно. Перед этим рассмотрим ещё один интересный памятник - это **Городской дворец**, который является постройкой репрезентативного, а не частного королевского характера. Этим мы продолжаем тему частного жилища и частного человека, в начале анализа французской архитектуры XVII столетия было отмечено, что **особым явлением внутри французской культуры стало появление у правящей дворянской верхушки интереса именно к своей собственной частной жизни**. Она была не совсем частной в нашем понимании, однако, как мы потом увидим, знакомясь с комплексом Версаля, даже король в конце своего царствования построил для себя особый частный дворец, покинув большой Версальский дворец государственного характера. До Версальского дворца, построенного Людовиком XIV, Париж дает первые опыты создания городского неусадебного дворца. Таким образом становится дворец **Мезон-Лаффит**, который открывает второй период развития французской архитектуры XVII века. Он связан с продолжающейся деятельностью **Жюля Ардуэн-Мансара** и творчеством выдающегося архитектора **Луи Лево**.

Мезон-Лаффит представляет собой довольно развитую архитектурную композицию, в нем есть черты замкового характера: он расположен на особой территории, отделенной от городской, по-видимому, ранее он был окружен рвом с водой, об этом свидетельствует и мост, ведущий ко входу во дворец, и углубленная территория вокруг здания. Образ со всех сторон обозримой крепости сохраняется в облике этого здания, тем не менее в нем уже отмечается регулярная и правильная этажность, внизу можно различить фундамент - базовое архитектурное образование, лишенное украшений и имеющее служебные помещения внизу. Затем идет второй этаж, который у итальянцев считался самым красивым и назывался *piano nobile*, то есть благородный этаж с парадными залами, у французов он называется *bel étage*. В дворце на этом этаже сосредоточены парадные залы, где хозяин устраивал приемы, принимал гостей и т.д. Второй этаж обычно отводился спальням и помещениям для слуг. Важно отметить конструкцию дворца и, в особенности, декорировку его стен, а также завершение всего ансамбля. Высокие французские крыши сохраняют свое значение почти до конца XIX века - это память о средневековом строительстве, завершавшемся, как правило, высокими башнями. Здесь они словно срезаны, все приспособлено уже не к собору, а к городскому дому. Функционально высокие французские крыши связаны с климатическими особенностями страны, поскольку во Франции бывают и дожди, и снег, то они способствуют тому, что осадки на ней не задерживаются. В итальянской архитектуре были приняты плоские завершения зданий, иногда делалось небольшое

возвышение в центре, которое не видно снизу, при этом образ здания был совершенно другим. Скрытый, а в крыше и явный вертикализм всей композиции Мезон-Лаффит - это наследие средневековой архитектуры, устремленной от земли к небу. Важным здесь является использование ордера и строго соблюдаемая этажность. Такая поэтажная организация - это историческое завоевание, такого не было в эпоху средневековья, тем более в не церковных, а в светских зданиях.

Однако от соборных воспоминаний остались высокие окна с частыми переплетами, они сохранялись в французской архитектуре вплоть до домов, сдававшихся в наем уже в XIX веке - это особенность облика французских зданий. Окна сочетаются с ордерными мотивами, **ордер** - это черты классической античной архитектуры, как греческой, так и римской. Само слово "ордер" означает порядок, в античном порядке была соблюдена человеческая мера, то есть соотношение с человеческой фигурой. Везде, где в постройках присутствует ордер, **присутствует ориентация на человека - гуманистическое начало в архитектуре**, которое не противостоит человеку как некая отчужденная от него масса, связанная со стихией камня, а напротив - принимает на себя пропорции, соизмеримые с человеческой фигурой. Ордерные элементы Мезон-Лаффит – это пилястры первого этажа, достаточно плоские и графичные, тонкие по очертаниям, контуры их заметны, они хорошо держат стену, разделяя её на определенные части – компартименты. Тем самым они лишают саму постройку монотонности и косности, всё становится пронизанным пропорциональной мерой. Помимо этих плоскостных решений, которые есть и на первом, и на парадном втором этаже, есть части здания, которые решены иначе - это портики с округлыми колоннами, выдающимися в окружающее пространство и вбирающими в себя его свет и воздух. Здесь можно увидеть, что здание, словно расширяясь, захватывает принадлежащие ему территории. Такую же живописную и динамическую роль принимает на себя и балюстрада, окружающая дворец, что делает его облик более приветливым и открытым человеку. Архитектором выделена центральная часть здания, композиция Мезон-Лаффит отражает и итальянский принцип архитектуры: центральный корпус с выступающими боковыми частями - ризолитами, где помещены портики. Центральная часть дворца, где расположен входной портал, оформлена спаренными колоннами и портиком с первого этажа здания до его завершения, этим подчеркнут центр композиции и портал входа, приглашающий посетителя внутрь. Интересны каминные трубы - это неременный элемент северной архитектуры, который тоже подчеркивает вертикали композиции исторического сооружения. Ордерные элементы обладают выразительной функцией, капители создают рельеф всего фасада, большую роль играют сильные горизонталы карнизов, особенно центрального и верхнего. Архитектор уделяет им особое внимание и оформляет, используя язык античной архитектуры - это мотивы, которые являются орнаментальными рельефами и выступающие прямоугольные ордерные сухарики. Горизонтальный карниз подчеркивает линию земли, тем самым в гармоническом равновесии находятся две динамически направленные линии здания: его вертикаль,

поддержанная колоннами, пилястрами и высокими крышами, и горизонталь, благодаря которой здание хорошо стоит - это линия земли. Поэтому здание устойчиво, фундаментально и монументально связывается со своей основой. Есть определенная мера соотношения вертикали и горизонтали, это придает дворцу уравновешенный и гармонический характер. Здесь зарождаются принципы того стиля, который окончательно сложится и станет господствующим в архитектуре к середине века. Мезон-Лаффит относится к 40-м годам XVII века, он ещё у начала процесса формирования стиля, который получит название "классицизм". И именно потому, что его важнейшим элементом является опора на классическую традицию, причем не только античную, но и ренессансную. От нее и от итальянских мастеров этого периода здесь тоже ощущаются связи, потому что некоторые черты ренессансной архитектуры, представленные такими именами, как **Микеланджело**, **Джулиано да Сангалло** и **Рафаэль**, произвела большое впечатление на мастеров по всему миру, в том числе и на французских. Другая сторона городского дворца Мезон-Лаффит является садовым фасадом, за которым располагается сад. Это регулярный сад - специфический французский вклад в садово-парковое искусство. Проблему соотношения здания и сада или парка мы рассмотрим на примере других построек, так как Мезон-Лаффит в данном случае не является ярким примером садово-парковой архитектуры.

Городской дворец, который уже имеет не совсем репрезентативную и государственную форму - это **отель Сюлли**. В этот период, с 1630 по 1660 годы происходят перемены во вкусах и художественном мышлении мастеров. Здания, которые отражают эти перемены - именно отели, то есть частные дворцы. Они получили название "**дом между двором и садом**". ОТЕЛЬ Сюлли, по-видимому, был сделан по проекту **Андреа Дюсерсо**, он датируется 1625 - 1630 годом. Его фасады украшают скульптуры, которые изображают времена года: на главном - лето и весна, в нишах на стене дворового фасада - осень и зима, на правом крыле здания расположены вода и земля, а на левом - вода и огонь. Такие аллегорические фигуры, как для архитектуры, так и для живописи вполне уместны, это отзвуки мифологического мышления, которое присутствует, несмотря на то, что немного отстывает перед новыми темами (что хорошо видно на примере Голландии). Франция ещё находится в русле ренессансной культуры, где мифологическая тема ещё играет очень большую роль. ОТЕЛЬ Сюлли в XIX веке был перестроен, но в 1952 - 1975 годах была произведена реставрация, были восстановлены парк и оранжерея. Какие-то черты здания начала XVII века здесь хорошо видны: высокая крыша, каминные трубы, высокие соборные окна с частыми переплетами остекления. Обратим внимание на их обрамление, треугольное в верхнем этаже и лучковое, округлое в нижнем. Такое чередование треугольных и лучковых обрамлений часто применял Микеланджело, поэтому можно сказать, что здесь есть отзвуки итальянского ренессансного искусства. Стена хорошо видна, на ней расшитые очертания каменных блоков в обрамлении вокруг проемов окон. Плоскость стены в целом чистая и ровная, на ней хорошо читаются деликатные и уплощенные скульптурные изображения. Стена отличается светлым и спокойным

характером, где предпочтительными оказываются не крупные и драматизированные пластические акценты, а прозрачные и легкие, графичные. В этом тоже есть светлый ренессансный дух, который улавливается и в квадратном дворе и павильоне с часами в Лувре. Этот отзвук Ренессанса продолжает жить в городских отелях, придавая им особенную прелесть.

Наиболее ярким воплощение самой сути городского отеля в Париже следует считать **отель Ламбер**. Он был построен в 1640 - 1644 годах на небольшом острове Сены, который называется Сен-Луи. Его автором был **Луи Лево**, фигура этого мастера очень важна для французской архитектуры второй половины XVII века. Фасад отеля Ламбер довольно интересный, потому что он обладает центральной частью с большой лестницей, двумя рукавами уходящей в глубину, и вестибюлем. Боковые крылья здания закруглены, дело в том, что каждый раз, когда в Париже приходилось строить отель, то архитектор подчинялся выбору хозяина, которому принадлежала постройка. Часто участок городской земли, который предназначался для застройки, имел неправильную форму, и к нему было трудно приспособиться. Центр здания выделен треугольным фронтоном, который как бы является портиком, над ним находятся две колонны верхнего яруса, под ними входные колонны на высоких постаментах. Боковые крылья и центр здания соединяет в единое проходящий и обнимающий их карниз с характерными античными мотивами. Фантазия архитектора соединила высокие французские окна, чтобы дать внутрь отеля как можно больше света. Отметим очень **интересные и новые конструктивные моменты**: во-первых, это анфиладное построение внутреннего решения дворца, когда залы располагались по одной линии и образовывали единую анфиладу, во-вторых - центром внутреннего решения становятся помещения, которые получают название "салон". В это время парижские салоны были центрами духовной и интеллектуальной жизни, именно в это время они начинают свою историю, которая кульминирует уже позже, в XVIII веке. Салоны, как правило, становятся местом собраний, во главе салона стоит женщина, от приемов в городских дворцах они отличаются тем, что собрания происходят в точно фиксированный день, который выбирает хозяйка. С другой стороны, очень важен состав приглашенных, для которого в XVII веке ещё характерна аристократическая дворянская публика, но в качестве приглашенных гостей и "изюминки" вечера могут выступать и писатели, и певцы, и философы. В отеле Ламбер, например, собирался салон мадам Дюпен, супруги одного из ранних владельцев здания, на собраниях которого можно было увидеть фигуры крупных современных просветителей. Какое-то время там жил **Вольтер**, посещали салон философ **Монтескье**, писатель и ученый, создатель идеологии просвещения **Фонтенель**, естествоиспытатель **граф де Бюффон**, труды которого пользовались большой популярностью во Франции этого времени. А в другом веке, значительно позже салон посещал известный деятель Французской революции **Мирабо**.

Достопримечательностью отеля Ламбер являются росписи, выполненные **Шарлем Лебреном**, мастером, активно работающим при королевском дворе Людовика

XIV и являющимся создателем идейной и мифологической программы Версаля. Наиболее известные фрески Лебрена в отеле Ламбер - это знаменитая галерея Геркулеса. Помещение вестибюля оказывается очень важным, так как помимо салона и анфиладной ориентации зданий в парижских салонах появляются помещения, которые свидетельствуют от том, жизнь становится все более комфортабельной, а самому комфорту уделяется все большее значение. Появляются ваннные комнаты, чуть позже уборные, в целом разрастается та часть жизни хозяев отелей, которая связана с обслуживающим персоналом и хозяйственными помещениями. Они составляют особую часть архитектурного комплекса. На плане отеля Ламбер отражен и большой внутренний двор, и сад, который в силу неправильной формы участка, расположенного на острове, оказывается сбоку, и хозяйственные постройки, обращенные в противоположную от входного павильона сторону. С улицы через решетку виден центральный вход в отель, практически все парижские отели имеют часть, которая обращена к улице и связана с её генеральной линией. Очень важную роль играет и **отель Бове**, он был достаточно популярен, его владельцы известны.

В Дворцовом комплексе королевской резиденции в Блуа располагалось крыло Франциска I, знаменитого французского короля эпохи Возрождения, с именем которого отождествляется приход Ренессанса во Францию. В XVII веке к нему было пристроено Орлеанское крыло, которое датируется 1635 - 1638 годом. В нем очень важную роль начинают играть ордерные формы, а нижний ярус корпуса здания представляет собой портик, который делает фасад сооружения необычайно живописным. Происходит соединение массива здания, его замкнутого на себе и огороженного стенами от окружающего пространства тела, которое словно делает шаг навстречу среде. Этим шагом является портик из сдвоенных колонн, над которым на втором этаже акцентирован центральный вход, над ним находится треугольный фронтон, который украшен скульптурами. У здания сохраняются высокие французские крыши, отметим его строгую поэтажную логику, вертикальные оси поддерживаются линиями окон и структурируют фасад. Здесь необходимо оценить чуткость Мансара, так как фасад носит светлый и ясный характер, спаренные пилястры, поддерживающие стену и лишь немного акцентирующие её строгими линиями своих очертаний, очень деликатно соотносятся в нескольких местах со сдвоенными колоннами с канелюрами и ионическими капителями. Пластика фасада Дворцового комплекса, прилегающая к стене, образует на ней скорее тонкий узор, чем ярко выраженные архитектурные акценты. В целом роль стены ещё достаточно существенна, её беломраморный и светоносный облик создает впечатление радостного, ясного и солнечного облика всего здания. Исследователи отмечают, что несмотря на острую кровлю, мы здесь имеем такую линию в архитектуре, которую иногда называют **возрождение Возрождения**. Это возвращение к облику и жизнерадостному характеру ренессансной архитектуры. Когда в XVI веке Италия переживает стадию Высокого Возрождения, Франция сотрясается религиозными войнами. По этой причине фазы Высокого Возрождения в архитектуре Франция в то время не пережила, но культура не позволяет миновать

какой-либо стадии в своем развитии, поэтому дух Возрождения, его светлый подъем и ясность, величавая сдержанность, отсутствие слишком выраженных эмоциональных аффектов, прозрачность форм оживают в архитектуре Франции XVII века.

Возникновение во Франции садово-паркового искусства

Мы переходим к очень важному памятнику в истории французской архитектуры XVII века - это дворцово-парковый комплекс, который получил название **Во-ле-Виконт**. Комплекс датируется 1656 - 1661 годом. Это пример такого вида деятельности, который уже объединяет не одно, а два искусства, одно из них совершенно новое - это садово-парковое искусство. Именно со времени создания Во-ле-Виконта оно становится особым и самостоятельным искусством, которое посвящено созданию садово-парковой среды вокруг архитектурного памятника. Во-ле-Виконт строился как владение министра финансов Людовика XIV Фуке, человека очень богатого, затратившего на его постройку очень большие деньги и сумевшего привлечь к строительству самых крупных мастеров этого времени. В архитектуре - это был **Луи Лево**, а создателем парка стал **Андре Ленотр**, выдающаяся фигура и основатель садово-паркового искусства во Франции, которое к этому времени уже имело свою предысторию - это итальянский парк или итальянский сад эпохи маньеризма. Примеры такого рода дают итальянские виллы XVI века. Для Италии, в силу особенности рельефа страны, характерен террасный сад, Франция работает на пространстве, которое лишено высотных различий и акцентов. Это совпадает с ориентацией вкуса и идеологии французской культуры данного исторического периода. В момент создания Во-ле-Виконта формируются классицистские предпочтения в садово-парковом искусстве. **Классицистская гармония**, которая основывается на чувстве меры, на определенной гармонии природного, естественного, стихийного, чувственного и рационального, исходящего от человеческой культуры, более естественно и результативно **воплощена именно в концепции французского регулярного парка**.

На примере Во-ле-Виконта можно очень хорошо увидеть границу, которую создатель парковой среды проводит между своим творческим созданием, воплощающим определенную идею и сформированные вкусы, и стихией природы, которая отражается в лесах, окружающих дворец. Это природа бурная, своевольная, пышная и нерегулируемая, от этой полной сил природы создатель парка проводит границу, которая проходит между ней и тем миром гармонии, спокойствия, ясности и рациональности, правильного геометрического расчета, который он создает. Это не значит, что регулярный французский парк вовсе лишен природной естественности и живости. Это не так, потому что природа сюда допускается, однако она допускается уже обработанной руками человека. **Типичными примам оформления регулярного парка** являются:

- **прямые линии основных осей - аллей**, которые пересекаются под прямым углом, вертикальная аллея идет от входа здания и через него выходит в садовую зону архитектурного комплекса;

- все направления - и аллеи, и дорожки сада представляют собой **прямые линии**, которые тоже пересекаются под прямыми углами и **делят парк на определенные зоны** - компартименты;
- **водные партеры**, водные плоскости вокруг фонтанов;
- **газоны**, имеющие форму низких партеров с узором, напоминающим вышивку - это так называем **бродри**, и газоны, которые заглублены, они располагаются ниже линии почвы - **буленгрины**;
- **зеленая архитектура** - растения, кусты и деревья, которые особым образом оформлены в геометрическом духе, эта традиция, которую Франция активно подхватывает, идет из Италии.

После итальянских походов французов происходит заимствование и архитектурных традиций из итальянского ренессансного искусства, и искусства маньеризма. В Во-ле-Виконте водный партер расположен вдали, рядом находится нимфей, вокруг дворца имеется ров с водой, который окружает центральный архитектурный комплекс, тем самым уподобляющийся замку. Через ров перекинут подъемный мост, эта замковая особенность Во-ле-Виконта говорит о том, что процесс превращения замковой архитектуры, которая была типична для Средневековья, в архитектуру дворцовую, начатый ещё в XVI веке, уже состоялся. Но воспоминания о нем остаются, художник использует эту культурную память и извлекает из неё особый выразительный эффект, который состоит в том, что парк и вся расчищенная и гармонизированная зона, плоско лежащая вокруг - контрастирует с мощной архитектурой здания с высокими крышами и замковым акцентом на своеобразную неприступность. Хотя в действительности эта неприступность тут же дезавуируется тем, что здание демонстрирует свою связь с окружающим пространством.

На плане дворцово-паркового комплекса можно увидеть службы, которые находятся слева и справа от центрального павильона. Главный фасад здания украшен высокими крышами и башенкой над куполом, сквозь которую проходит воздух, поэтому она кажется легкой и воздушной. Заполненный водой ров отделен от парка балюстрадой, терраса, на которой находится центральный архитектурный объем, облицована камнем и создает впечатление мощной твердыни. Замковые черты Во-ле-Виконта здесь обыгрываются художником специально, тем не менее в этом замке, состоящем из нескольких объемов: центрального корпуса, галереи и боковых ризалитов, Луи Лево использует и ордерные моменты. Это пилястры большого ордера, которые охватывают два этажа, оформляя стену, придавая ей регулярность и осмысленность, прочерчивая её особой ордерной графикой. Южный фасад центрального корпуса демонстрирует купол над залом и особый портик со статуями. Южный фасад в садово-парковых комплексах всегда более приветливый, более свободный по архитектуре, более нарядный и пышный. Портик выходит из объема здания навстречу парку, нежная и красивая графика большого ордера, которая есть на центральном фасаде, переходит на крылья южного фасада основного дворца. Большое пространство лестниц, которые подводят зрителя из сада к портику со скульптурами,

является и выходом из внутренних помещений с высокими окнами, которые открываются как балконные двери. Здание широким и ниспадающим движением словно выливается в парковую зону. Узоры на газоне парка, созданные из растительных мотивов, контрастируют с частями газона, посыпанными тертым кирпичом - это бродри, который по своему рисунку напоминает те узоры, которыми украшались рукописные книги эпохи Средневековья, узоры, уже воплощенные на просторах французского парка. Мотивами зеленой архитектуры бывают или пирамидки, или овальные объемы. Чаши фонтанов скорее напоминают водные партеры, потому что они достаточно большие и протяженные. Они тоже держат плоскость, которую здесь создал Андре Ленотр, создатель этой новой, облагороженной и эстетизированной среды, противостоящей природной стихии. Когда фонтаны работают, то проявляется эффекты их водяных струй, игры солнца и воздуха, пронизывающих струи - это особый динамический момент, который вносит в эту спокойную и регулярную среду, пропитанную чувством меры, ясности, устойчивости и просветленности, элемент радости. Партеры с бродри значительной протяженности, они тоже представляют собой важный мотив в садово-парковом искусстве. Центральная ось парка упирается в так называемый нимфей - это каменная постройка с нишами, где могут быть расположены фигуры мифологических существ - нимф, отсюда вода стекает в специальное углубление. **Нимфей** становится важной частью в оформлении парка ещё в XVI веке, когда создавались маньеристские террасные парки Италии, далее этот архитектурный элемент распространяется и в Европе.

Центральный зал основного здания архитектурного комплекса выходит окнами на парк. Окна высокие и заполняют светом весь беломраморный зал, который украшен бюстами римских императоров, стоящими вдоль всего зала. В его облике есть оттенок образа храма, храма искусств, триумфа духовных, эстетических и интеллектуальных занятий. Фасад зала оформлен мифологическими фигурами и колоннами, в которых Луи Лево делает очень сильный пластический акцент - в XVII веке это специфическое предпочтение мастеров с севера Европы - колонны с поперечными муфтами, которые называются муфтированными. Их впервые начали употреблять итальянские маньеристы, например, **Бартоломео Амманати**, искусство мастеров оказалось востребованным архитекторами XVII века, потому что в нем есть немного тяжеловесный и чуть агрессивный пафос некой торжественности и монументальности. Наряду с тончайшей ренессансной графикой можно встретить и мотивы поздней итальянской архитектуры, уже придворной, поскольку это архитектура герцогских дворов Италии середины и второй половины XVI века. Центральный зал Воле-Виконта был отреставрирован, в ходе работ был восстановлены купол и живопись на нем. Светоносность голубого облачного неба купола и светлый мрамор стен центрального зала создают эффект сияния. Также была восстановлена мозаика его пола, выполненная необыкновенно виртуозно.

Красота всего комплекса и центрального зала произвела огромное впечатление на Людовика XIV, которого министр финансов Фуке считал своим долгом пригласить

на открытие дворца. Король был так восхищен, что захотел сам стать его владельцем, и против Фуке было заведено дело о перерасходе средств, в итоге он был заключен в тюрьму, а Людовик XIV получил в свое распоряжение Во-ле-Виконт.

После успеха в создании садово-парковой резиденции Луи Лево получил новый заказ - это строительство **Коллежа Четырех Наций**, стройка которого продолжалась с 1661 по 1665 год. Он был учрежден Людовиком XIV для потомков покоренных народов, с которыми Франция воевала в XVII веке - это представители Голландии, Германии и Испании. У французского короля возникла идея воспитать новое поколение покоренных народов в любви и преданности к Франции. Комплекс расположен на берегу Сены и открыт навстречу набережной, его центральный корпус увенчан куполом и украшен мощным портиком. У основного здания есть крылья, которые создают пространство перед ним, это пространство захватывается и охватывается коллежем, превращается в прилежащую ему среду. Это не ренессансный принцип, а барочный, так как французское искусство XVII века, **начиная с 40-х годов, живет в условиях пышного расцвета итальянского барокко в Европе.** Это настолько значительное явление и в градостроительном, и в собственно архитектурном смысле, что не откликнуться на него французские архитекторы не могли. Наряду с ренессансной светоносностью и прозрачностью в Во-ле-Виконте у Лево появляются **элементы мощного и тяжеловатого большого стиля с оттенком прославительского пафоса.** Расцвет этого большого стиля во Франции относится к 60 - 90-м годам XVII столетия. Коллеж Четырех Наций свидетельствует о том, что такого рода стилевая архитектурная "речь" начинает складываться.

Центральный портик коллежа по барочному собирает мощные акценты от краев фасада к центру - это типичный прием барочных архитекторов Италии, который ими чаще всего использовался при создании храмовых сооружений. Поскольку это здание Лево мыслится как храм науки, духовных исканий и образования, то архитектор счел возможным использовать эти особенности. От уровня крыльев боковых корпусов, увенчанных сверху балюстрадами, движением самой архитектурной формы вперед и всё ближе к зрителю начинает нарастать архитектурный объем. Очертания подъемов играют свою выразительную роль. По краям большого ордера ещё присутствуют пилястры - плоскостные формы, которые охватывают два этажа, у самого входа они сменяются колоннами, то есть пластическая активность нарастает. Центральный вход воспринимается как проем, по контрасту динамически вбирающий посетителя в глубину своего объема. Венчающий коллеж купол теперь принимает участие в создании высотных акцентов в общей архитектуре Парижа этого времени, как купола Валь-де-Грас и церкви Сорбонны. Эти высотные акценты, так же как это было в барочной архитектуре Рима, играют свою роль, поскольку теперь **мышление архитектора выходит за рамки одного произведения и начинает ориентироваться на облик города как единого архитектурного пространства.** Точка зрения на коллеж слева показывает и динамику его боковых крыльев, имеющих закругляющуюся основу, силу и мощь портика, идущего навстречу городу и входящим в него людям. Эта мощь и

нарастание архитектурных объемов, переход плоских пилястр в округлые колонны - сугубо барочный принцип. То есть барочные приёмы были использованы архитектором в целях создания монументального, мощного и идеологически заряженного, направленного на восприятие зрителей стиля.

Восточный фасад Лувра

Вероятно, именно в русле подобных стремлений возникла идея пригласить в Париж с целью завершения композиции королевского дворца Лувра великого итальянского скульптора Джан Лоренцо Бернини, который был и создателем, и максимальным воплощением барокко как стиля, как системы восприятия архитектуры. Когда мастер приплыл из Ливорно, его торжественно встретили в Марселе придворные короля и сопроводили в Париж. Мастер сделал эскиз **восточного фасада Лувра**, в процессе этой работы он также выполнил **портрет Людовика XIV в мраморе**, который произвел большое впечатление на современников, но одновременно подвергся и критике. Критика по отношению к барочным вкусам Бернини и его барочному архитектурному строю постепенно развивалась из глубины французского двора и переросла в оппозицию. Придворные доносили королю, что мастер не учитывает в композиции королевского дворца прагматические соображения. Например, при создании спальни Его Величества было необходимо предусмотреть определенные помещения, где будет находиться охрана монарха. "Для быстрого и стремительного ума кавалера все это кажется неинтересным, он занимается проектировкой огромных театральных залов" - пишут придворные королю. В отношении барочного мышления это очень верное определение, потому что **барокко действительно свойственен театральный пафос**. Кроме того, Бернини вкладывает в барокко очень высокий и обостренный эстетический элемент - всё должно быть красиво, даже прекрасно, выразительно, динамично и ярко. Этот принцип встречается с утилитарной критикой, которая располагается внутри классицистских критериев, в соответствии с которыми все должно быть рационально, удобно и просто. В конце концов эта критика победила, проект Бернини не был принят, сам он был обласкан двором, но в итоге его выпроводили из Парижа. Критиковали и портрет короля, созданный мастером, придворные говорили, что развивающийся плащ Людовика XIV и его парик никогда не так располагались на его фигуре и голове. Отмечали, что пряди парика, ниспадающие на лоб, никогда не были распределены в стороны и не открывали лоб монарха целиком, и прочее. Вся эта критика была направлена на именно на барочные стороны созданного мастером портрета. Трезвость и утилитарность французов пришла в противоречие со вкусами и манерой Бернини.

Во главе классицистской оппозиции стоял **Клод Перро**, брат Шарля Перро, который известен по своим знаменитым сказкам. Он не был архитектором, но предлагал некоторые архитектурные идеи, а главное – идеологические. Его замыслы в основном выполнял архитектор **Робер Кот**. В результате этого сотрудничества возникло такое замечательное произведение, каким является восточный фасад Лувра,

но сначала мы познакомимся с другими работами этого архитектора, которые были созданы им в королевской резиденции недалеко от Парижа. Резиденция принадлежала не королю, а его брату Орлеанской династии - это **замок Шантийи**, который в значительной своей части был построен ещё в XVI веке и имеет довольно сложный конгломерат построек разных периодов своего существования. По дороге к замку находятся так называемые конюшни, построенные Котом. Отметим их строгий стиль, лишенный изобильных декораций, очень рациональный и регулярный. Отметим степень геометрической регулярности, чистоту линий в очертаниях проемов окон, даже портал оказывается очень скромными и суховатыми по использованным мастером приемам. Рациональность и своя особая холодноватая и трезвая выразительность этой постройки обнажает для зрителя подчерк архитектора. Замок Шантийи имел даже готизированную часовню, в нем много достаточно ранних замковых элементов, например, башни типа донжонов. Очень важен контраст происходящего: **наряду с развитием классицизма во французской архитектуре сохранялись очаги мышления, которое во многом было связано со средневековым наследием.**

Работа над **Восточным фасадом Лувра** началась в 1667 году и была закончена в 1678. Он был построен под влиянием антикизированных вкусов Клода Перро с классицистской рациональностью, которая сопровождала новое возвращение к Античности. Фасад довольно протяженный, особый замысел архитектора состоял в том, что он должен был завершать композицию королевского дворца, который первоначально был окружен рвом. Перед Восточным фасадом Лувра тоже есть ров, периодически он заполняется водой, но чаще всего туристы видят его сухим. Ров был реконструирован в XX веке, потому что в предшествующие века его застроили, закрыв камнем мостовой. Теперь стало возможным представить начальный замысел строителей, основа которого заключается в том, что два боковых объема, которые воспринимаются как особые составляющие фасада, соединены с центральным входом, оформленным треугольным фронтоном и проездной аркой. Арка обозначает вход в эту постройку и делится на два этажа. Нижний этаж Восточного фасада - это база с совершенно гладкими стенами и длинными соборными окнами с очень частыми переплетами и простыми завершениями. Самое красивая и выразительная часть здания - это второй этаж, который является главным полем выражением эстетических и образных критериев его создателя. Централь портик увенчан треугольным фронтоном, важно обратить внимание, что здесь нет высоких французских крыш - по верху здания идет балюстрада. То есть для зрителей, которые находятся у подножия здания, создается впечатление плоской крыши, сооруженной на итальянский античный манер. Эта антикизирующая Восточного фасада черта бросается в глаза, в действительности внутри есть некое возвышение, которое помогает стоку воды, но на облик здания оно не влияет. Фасад воспринимается как чистый пример классической архитектуры с оттенком имперского величия, что, собственно говоря, соответствовало задачам архитектора, который строил комплекс, входящий в единое целое, принадлежащее королевскому дворцу. Боковые компартименты оформлены пилястрами, на них

присутствуют небольшие включения с изображениями орнаментальных гирлянд, этот мотив характерен для классической архитектуры.

Галерея, которая соединяет два боковых компартиментов, выполнена с использованием очень эффектного и нового по своей выразительности мотива: стена здания отступает в глубину, где видны окна, за которыми внутри здания находится анфиладный зал, а перед окнами оказываются спаренные колонны ионического ордера, покрытые канелюрами. Эффект отступающей стены и выступающих на передний план спаренных колонн создает ощущение длинного и проходящего практически сквозь все здание портика. Тем самым окружающее пространство входит в композицию здания, становится его принадлежностью и частью. Здание приобретает дыхание, оно делает шаг навстречу окружающему пространству, такого рода приемы использовал **Андреа Палладио** - великий итальянский архитектор эпохи Возрождения. Соединение сурового пафоса, сосредоточенного в мощи спаренных колонн, в их марше, движении вдоль всего фасада, и причудливой, сменяющейся игры света и тени за колоннами, вносящей динамику и ощущение воздушности и пространственной свободы - придает облику Восточного фасада Лувра присущее ему своеобразие. Природная стихия, которую впустили внутрь этой композиции, тем не менее сдерживается всеми обрамляющими частями здания: мощными горизонтальными карнизами, проходящими по верхнему краю сооружения, вертикалями колонн и других вертикальных деталей, длинными линиями фасадного основания с почти голыми стенами. Внутри портика в прихотливом движении воздуха, света и тени живет некая произвольная жизнь - это особенность именно классицистской концепции: природа, чувства, органическое движение, незаданность живут внутри всё сдерживающей и довольно строгой формы. Это торжество меры, когда ничто не слишком - не слишком сурово и мрачно, не слишком произвольно и прихотливо. Можно сказать, что в облике Восточного фасада Лувра над чувственностью, произвольностью и эмоциональным началом уже преобладает державный пафос.

Дворцово-парковый Версальский комплекс

Мы переходим к важнейшему предприятию французской архитектуры XVII века - это **комплекс Версаля**, который был загородной резиденцией французских королей. Очень важна история возникновения этого памятника, на месте которого когда-то был небольшой охотничий домик. Все пространство комплекса в целом принадлежало охотничьим угодьям королевской семьи. Во времена Людовика XIII постройка Версаля была ещё довольно скромной, но именно в это время было положено начало перестройки дворца. Луи Лево начал работать с определения территории главного дворца, в его современном варианте ещё сохранились основания, заложенные мастером. Композиция Версаля включает в себя комплекс большого дворца и служебные крылья, за ними располагается парк, организатором которого был Андре Ленотр, слева и справа от большого дворца также располагаются южная и северная парковые территории. Перед дворцом находится основная решетка, отделяющая

резиденцию от места, где были конюшни, в которых оставляли лошадей придворные. Версаль сыграл существенную роль не только в архитектуре как таковой, но и в архитектуре, связанной с возведением отдельного здания, и в истории градостроительства. **Градостроительство тоже становится особым видом искусства в XVII веке, которое в первую очередь обращается к традициям барокко и перестройке Рима** конца XVI - начала XVII века, в которой принимал участие Лоренцо Бернини. Римское барокко предложило всей европейской архитектуре XVII века свою гениальную находку, которая связана с **осознанием города как единой эстетической среды**, и градостроительными решениями, одним из которых был так называемый **римский трезубец**. Это понятие возникло, когда к центру площади Санта-Мария-дель-Пополо в Риме были приведены три городские магистрали. Римский трезубец повторили в нескольких европейских столицах, в том числе и во Франции, где началом его применения в архитектуре и градостроительстве стал Версаль. Он дворца исходят три дороги, ведущие в Париж и королевские имения Фонтенбло и Со. Дорога, идущая в Париж, продолжается в нем одной из центральных улиц, которая называется Елисейские поля. Связь столицы с загородной усадьбой - это первый и яркий пример регионального планирования, которое выходит даже за рамки города. Внутри города принцип римского трезубца используется и в концепции Санкт-Петербурга, где в основании трезубца находится Адмиралтейство, а центральной его частью является Невский проспект. Основная ось трезубца в Версале проходит через въездной рукав дороги, далее сквозь дворцовое здание уходит к парку, потом движется через канал, уходящий к горизонту, и по существу растворяется в бесконечности. Это, конечно, уже барочная концепция.

Современная решетка Версаля была восстановлена, в 70-е годы прошлого века была проведена очень тщательная реставрация всего комплекса дворца. Настолько тщательная, что даже на различных внутренних помещениях Версаля были найдены остатки старых обоев времен Людовика XIV, по которым были восстановлены эти первоначальные декорации, которые сейчас присутствуют в залах дворца. Для этого даже были созданы специальные производства и затрачены существенные средства, помощь Франции в реставрации Версаля оказывало и Юнеско. Изображения, которые присутствуют на решетке Версаля, например, диск с лилиями и короной - это знаки французского королевского дома. Решетки представляют собой совершенно особый вид искусства - бронзового литья. Она была концептуально задумана и расписана Лебреном.

Все декорации, росписи, скульптуры, рельефы и даже орнаменты должны были служить одной идее - концепции короля-солнца. Это было время позднего французского абсолютизма, когда его такая созидательная сторона, как равновесие, позволяющая двуконфессиональной Франции быть единственной страной в Европе, которая на протяжении почти 100 лет существовала в состоянии мира, а не войны (которая могла бы возникнуть из противостояния гугенотов-протестантов и католиков римского обряда). Эта созидательная функция королевской власти в основном была

исчерпана уже к середине века, а общественная функция власти исказилась тем, что она по существу стала персональной, воплощенной в личности короля. В это время перестали собираться генеральные штаты, которые были коллективным органом управления страной. Когда старейшие представители генеральных штатов обратились к королю с намерением вмешаться в его политические установления, то он сказал им: "Господа, вы думаете, что государство - это вы, а государство - это я". "Государство - это я" постепенно мифологизировалось в олицетворение короля и солнца. Король-солнце - это свет нации, все зависит только от него и подчинено только ему. Эта концепция развивается во всем Версальском комплексе, который начинался как творение Луи Лево, но постепенно главная архитектурная функция перешла к другому мастеру.

Пройдя сквозь решетку Версаля посетитель оказывается на въездной площади Оружия, на которой находится памятник Людовику XIV. Монарх изображен в пышном парике, но при этом и в античных латах. Дворец открывается зрителю боковыми крыльями, которые обнимают мраморный двор, являющийся сердцевинной старого замысла Луи Лево. Мраморный двор в практике обычной жизни Версаля воспринимался своеобразно - одновременно и как внешнее пространство по отношению к дворцу, и как внутреннее, окруженное крыльями здания, как дополнительный зал. Здесь при свечах и факелах устраивались вечерние пиршества, важно отметить замечательный рисунок пола двора, выполненный из мрамора. Окна второго этажа принадлежали спальне короля, замысел Лебрена заключался в том, что окна обращены на восток, с которого поднимается солнце. Просыпающийся король должен был видеть солнце, которое поднималось над миром так же, как вставал король. Солнце совершало круг по небу, перемещаясь на юг, затем оно уходило на запад, и когда оно погружалось за край уходящего в даль канала - это было знаком того, что мир уходит ко сну, а король удаляется в спальню. Спальня и прилегающие к ней залы были оформлены Лево. Спальня Людовика XIV была значительно изменена в оформляющих её деталях, но сохранилось ложе и скрывающий его полог, перед ложем проходит балюстрада. Здесь происходили сложные обряды утреннего пробуждения монарха. Вечерний обряд, когда король уходил ко сну, назывался большое *le coucher*, большими эти обряды были потому, что они совершались на глазах придворных. Это были особые церемонии, театрализованные действия, когда король вставал, то отдельные детали его туалета передавались из рук в руки избранными представителями французского двора, это были высокопоставленные герцоги и графы. В спальне короля можно увидеть оформление стен роскошными тканями парчовыми обоями, которые были восстановлены в ходе последней реставрации Версаля. Перед балюстрадой проходили представители его двора, приветствуя своего короля-солнце в связи с его утренним пробуждением.

Мрамор лестницы королевы сдержанный и темный, в нем присутствуют коричневатый и черные тона, на стенах находятся особые инкрустации - это **часть старого дворца**, выполненного Луи Лево. По своему содержанию он менее

роскошный, но необычайно артистичный, искусно и достаточно дорого выполненный, потому что мрамор и инкрустация были ценными. Лево также принадлежат концепции близких к королевской спальне залов - это **зал Войны**, на стене которого находится уже рассмотренный нами ранее рельеф, изображающий переход Людовика XIV через Рейн. Его оформление менялось с течением времени, много было добавлено и в последующем XVIII веке. **Зал Мира** обладает изображением Людовика XV. **Зеркальная галерея Большого дворца** Версальского комплекса на своде вся расписана фресками, выполненными Лебреном и его мастерской, она украшена зеркалами большого размера, отражающими находящиеся здесь посетителей Версаля. Проемы окон галереи открыты в парк, она светоносна, так как отражения в зеркалах передают свет, идущий из окон. Присутствие зеркал в галерее расширяет пространство, в котором возникает игра отражений. Зеркала любимое барочное украшение, расширяющее пространство и наполняющее его динамикой движения света и фигур людей. В этой большой галерее происходили церемонии приема послов, представление членов двора королю и, конечно, балы. В изображениях галереи, которые относятся к 50 - 60-м годам XX века, нет того хрустального богатства, которое присутствует в ней сейчас. Нет украшенных хрусталем светильников и торшеров со свечами, все это было отреставрировано и восстановлено в 70-е годы.

Центральное звено большого дворца Версаля имеет в своей основе тот дворец, который создавался Луи Лево. Затем во главе строительства встал другой мастер - **Жюль Ардуэн-Мансар**, племянник того Мансара Великого, который работал ещё на рубеже XVI - XVII веков. Ардуэн-Мансар возглавил работы в 1678 году и перестроил Версаль, прежде всего его центральный фасад и Большой дворец в целом. Фасад был им расширен настолько, что его общая длина составила 576 метров. Также архитектором были пристроены северный и южный боковые края здания, соответственно, были перестроены и прилегающие партеры парка. Спальня короля-солнца находилась на оси восток-запад, а от центра садового фасада дворца проходит ось, которая погружается в ту эстетику и те содержательные моменты, которые связаны уже с парком. **Версальский парк** создавал Андре Ленотр - это его гениальное и самое крупное творение, ему принадлежит и парк замка Во-ле-Виконт. Многие из концепции резиденции Во-ле-Виконт было использовано и развито в Версале, но уже в совершенно другом, более грандиозном масштабе. Рассмотрим подробнее парковый фасад дворца, который был создан Жюлем Ардуэн-Мансаром. Это значительное явление, ставшее потом для всей Европы образцом, причем очень часто недостижимым образцом "лица" дворцового сооружения. Поскольку это парковый фасад, то он более нарядный и щедро украшенный скульптурой в виде различных мифологических персонажей, значения и имена которых были связаны с замыслом Лебрена. Здесь нет высоких французских крыш, а опять дается ощущение плоского перекрытия итальянского дворца, завершеного поверху балюстрадой, так же, как это делал великий архитектор **Андреа Палладио**. Здание украшено статуями, размыкающими дворцовый объем в окружающее пространство, в небо, в воздух, что создает ощущение

легкости и триумфальной праздничности, некоего торжества. Центральный компартимент выделен роскошным портиком со статуями в нишах, он сделан более широким и нарядным, чем портики боковых компартиментов, которые отмечены спаренными колоннами. Многократно повторяется горизонталь верхнего карниза с балюстрадой, затем того карниза, который отделяет верхний этаж с окнами малого размера. Верхний этаж является служебным и играет роль своеобразного аттика, а внутри центрального этажа находятся торжественные залы и спальня короля, он оформлен высокими французскими окнами с частыми переплетениями и полукруглыми завершениями, украшенными масками, эти маскароны напоминают архитектуру Микеланджело. На втором этаже в очертании окон повторяются окна первого этажа, в котором уже нет обильной декорации, он воспринимается как основа - база для всей нарядной и щедро украшенной концепции Большого дворца.

Перед ним расположены водные партеры, украшенные свинцовыми изображениями французских рек, которые выполнили скульпторы **Жан-Батиста Тюби, Марсо** и другие. По сравнению с богато дифференцированной архитектурой и её скульптурным украшением партеры являются неким успокоением, очищением. Чистая, ровная и спокойная гладь воды вносит оттенок отдохновения после напряженной артикуляции архитектуры Большого дворца, которая является достаточно сгущенной. Барочные черты в ней особенно ощущаются при движении вдоль здания, когда архитектура и скульптурное обрамление воспринимаются в косом ракурсе. Если спуститься вниз от двух больших партеров первой террасы дворца, то взгляду открывается фонтан Латоны с лягушками, испускающими воду. Согласно мифологическому сюжету в лягушек превратились жители селения, которые отказали преследуемой змеем Латоне в возможности напиться и избавиться от сжигающих её жажды и жары. Идущая от этого фонтана терраса - это спуск, далее находится большой зеленый газон, который называется *tapis vert* - зеленый ковер, огромное пространство выстриженной травы. XVII век, а в особенности барокко, используют, воспринимают воду и работают с ней, как с некой особой материей, которую можно формировать: можно сделать её тонкой струей и целой системой таких струй-нитей, можно сделать воду пышной массой, расцветающей на подобии букета или мягкого тумана, в котором преломляется свет, или в виде целого потока наподобие водопада. После *tapis vert* располагается фонтан Аполлона, изображающий заходящее солнце, которое погружается в воду. Аполлон сидит на колеснице, сдерживая своих коней, а трубящие тритоны перед колесницей бога играют вечернюю зарю. Дальше взгляду открывается широкий и уходящий в бесконечную даль канал, по сторонам которого расположен массив зеленой архитектуры, выстриженных в виде стены деревьев. Они поддерживают линию канала и создают особого рода перспективу, пространство сужается и устремляется к той незримой точке на горизонте, где именно мыслится, а не видится окончание парка. Туда садится солнце, тем самым кончается день, и весь замысел, который вращается вокруг короля-солнце, тем самым получает свое заключительное звено.

Отметим разнообразие пластически-архитектурных и одновременно связанных с образом воды **боковых комплексов**, которые расположены в разных краях парка Версаля. Каждый из них обладает своей мелодией и посвящен различным мифологическим существам. Выразительной особенностью парка, которая нам уже знакома по парку замка Во-ле-Виконт, являются зеленые пирамидки и бродри. Причем здесь не только травяные, зеленые бродри, но и цветочные, которые иногда занимают целые партеры, представляя собой цветочную лужайку. С южной от дворца стороны парка находилась оранжерея, где в кадках выставляли экзотические растения. Большую роль в развитии общей мифологической концепции оформления Версаля играли даже вазы, на которых тоже изображены мифологические персонажи, подчиняющиеся той логике идеологического внушения, которую разрабатывал Лебрен: есть ваза Мира, ваза Войны (так же, как залы Мира и Войны внутри дворца). Скульптурный комплекс "**Похищение Прозерпины**" окружен галереей, которая построена Мансаром. Известная нам по лекции о французской скульптуре сцена **купания Аполлона нимфами** тоже расположена в одном из рукавов Версальского парка. **Фонтан Дракона** утроен таким образом, что из его глотки бьет мощная струя воды, устремленная вверх. Вокруг дракона расположены различные персонажи фантазийного плана, они сочетают в себе черты и водных существ, и монструозных, сказочных.

Очень важным элементом Версальского парка, который был построен Жюлем Ардуэн-Мансаром, является **Большой Трианон**. До него от Большого дворца Версаля необходимо добираться на специальном транспорте. Большой Трианон - это удивительный архитектурный феномен. К концу своего царствования, которое длилось очень долго (Людовик XIV умер уже в XVIII столетии в 1715 году), король пережил всех своих родственников, от оспы умерли и сын, и внук короля, а Людовик XV, который воцарился в XVIII столетии, был правнуком Людовика XIV. Удрученный этими несчастными событиями, король женился на мадам де Ментенон, вдове писателя Поля Скаррона, которая передала монарху состояние экстатической набожности. В результате чего король стал тяготиться парадными залами Большого дворца и ему захотелось уединения, тогда был построен первый в истории и совершенно исключительный дворец короля как частного лица. Именно здесь Людовик XIV жил только со своей семьей, и только очень немногие близкие люди допускались к королю. Это здание, с одной стороны, обладает чертами представительности и некоторой парадности, в тоже время оно резко контрастирует с Большим дворцом Версаля. Сооружение представляет собой два больших павильона, соединенных очень красивым портиком, решенном в подчеркнуто антикизированном стиле. Можно сказать, что это воплощение классицизма в его очищенной, но строгой, суровой и монументальной форме. Трианон украшен пилястрами необычайно строгого и чистого облика, которые не слишком плоские, а обладают пластичностью ионического ордера. У здания вид плоского перекрытия, у него нет французских высоких крыш, но есть высокие французские окна с частыми перекрытиями и полукруглыми обрамлениями, всё это имеет балюстраду. Самый интересный архитектурный элемент - это портик со

сдвоенными колоннами ионического ордера и красивыми очертаниями арок. Это сквозное архитектурное творение, допускающее переливание пространства двора во внешнее пространство парка, обрамленное наверху балюстрадой, что придает южный и классический характер всему комплексу. Правда, это характер классики, который был зарожден уже на французской территории, но оттенок его строгости и даже некоторой суровости определяется настроением короля в этот период.

Андре Ленотр включил этот памятник в концепцию Версальского парка. Об этом мастере важно сказать несколько заключительных слов, так как он был совершенно выдающимся создателем садово-паркового искусства как элемента широчайшего синтеза архитектуры и природы. Он родился в 1613 году, умер в 1700. Можно сказать, что его синтез архитектуры, природы и садово-паркового искусства с характерными осевыми композициями - провозвестниками урбанизма будущих времен (можно вспомнить о связи Версаля с Елисейскими полями) подчеркивает особенность его вклада в европейское искусство и творческий облик самого мастера. Большой Трианон, построенный Мансаром, был начат в 1687 году, сквозной перистиль действительно вносит ощущение отдыха и умиротворенности, хотя и с неким оттенком суровости. Версальский комплекс Большим Трианоном был в значительной степени завершен.

Поздний этап французской архитектуры XVII века

Последний этап французской архитектуры XVII века располагается в области градостроительства. Работе Мансара принадлежит **Вандомская площадь**, впечатление, которое она производит на зрителей, довольно неожиданное. Её особенность состоит в том, что она воспринимается как элемент городской архитектуры - это внешнее пространство, но в тоже время она обставлена со всех сторон корпусами красивых пропорций с характерными высокими крышами и особым образом оформленной архитектурой, лишённой ярких и пластических акцентов, но с тонкими профилями стен. Это создает впечатление внутреннего пространства, большого зала, в котором человек чувствует себя удивительно уютно. Однако это уже открытая площадь, у неё есть две входящие и выходящие из неё улицы. Площадь датируется 1685 – 1701 годом, в её центре находится Вандомская колонна, ранее на её месте стояла конная статуя Людовика XIV работы Жирардона. Вандомская колонна повторяет колонну Трояна в Риме, на её верху находится статуя Наполеона. Дома Вандомской площади создают ощущение домашнего тепла и уюта, они словно обнимают стоящего на площади человека и своими ясными пропорциями, и тонкой, деликатной моделировкой стен. Все это рождает ощущение светлого покоя.

Другая работа Жюль Ардуэн-Мансара - это **площадь Победы** в Париже, строительство которой было начато в 1684 году. Последней работой архитектора был **комплекс Дома инвалидов**, строительство которого начал архитектор **Либераль Брюан**. Собор Дома инвалидов - это одна из вершин французского классицизма конца XVII - начала XVIII века, он датируется 1693 - 1706 годом. Постепенный переход

классицизма в барочную сторону, в том числе стремление к тому, чтобы открывать образ в бесконечность, тяжелый пафос и риторические моменты в архитектуре, ориентированные на зрителя, которые уже были нами отмечены ранее в Версальском парке (огромный канал и уход всей композиции парка в беспредельную даль) - заканчивается **синтезом классицизма и барокко в самом конце столетия**. Он отражается и в соборе, который создал Мансар. Облик или внутренний образ Собора святого Петра в Риме, конечно, присутствовал в воображении архитектора, тем не менее Собор Дома инвалидов по масштабу является менее размашистой постройкой. Но в куполе и его стреле есть воспоминание о куполе Микеланджело, как и в спаренных колоннах, обрамляющих барабан купола. Однако фасадная часть собора, которая разделяет композицию на два яруса сильным карнизом, возникает на основании всего опыта работы Мансара в архитектуре. Здесь нет мотива высоких французских крыш, напротив - присутствует завершающая балюстрада, напоминающая архитектурные работы Палладио. Портики со спаренными колоннами и паузой между ними вместе с треугольным фронтоном напоминают звено, которое было разработано итальянским архитектором позднего Возрождения и раннего маньеризма, часто повторяющегося в создаваемых им архитектурных композициях. Высотный акцент купола Собора Дома инвалидов очень важен для всей концепции Парижа и необычайно украшает город. Боковая точка зрения на его фасад показывает, что при определенном насыщении пластическими мотивами в сдвоенных колоннах и фасаде здания, направленном в сторону зрителя, тем не менее в нем присутствуют классицистское спокойствие и умеренность. В интерьере размах подкупольного пространства и арок производит сильное впечатление, мастер виртуозно владеет ордером, в центре подкупольного пространства находится гробница Наполеона с мифологическими статуями - образами его побед, которые по своей стилистике относятся уже к XIX веку.

Собор принадлежит **комплексу Дома инвалидов**, который около 1635 года начал строить архитектор **Либераль Брюан**, строительство комплекса было завершено в 1671 - 1708 годах. Это прямоугольное пространство, обрамленное со всех сторон крыльями с галереями, за ними находятся двери - входы в помещения, которые похожи на монастырские кельи, в них находились личные пространства военных ветеранов, которые здесь лечились и доживали свои дни. Дом инвалидов был инициативой Людовика XIV, это специальное учреждение предназначалось для создания условий существования вне армии для бывших военных. В основе композиции комплекса, лежит принцип монастырского клуатра и вообще организации здания монастыря с трапезными, кельями и тому подобным. Тем не менее в Доме инвалидов присутствуют вкрапления архитектурных элементов, которые напоминают о том, что это здание построено в позднем XVII веке, например, античный портик с треугольным фронтоном. В целом архитектура комплекса очень строгая, даже скупая и аскетическая, что сопрягается с назначением сооружения. Входной фасад Дома инвалидов украшен рельефом, изображающим Людовика XIV, который вносит долю парадной представительности в это здание. Небольшая, прилегающая к нему зона не столько

парка, сколько сквера носит в себе характерные черты, типичные для французского регулярного парка.

Памятник, которым мы завершим рассмотрение французской архитектуры XVII века - это работа молодого архитектора **Франсуа Блонделя**, больше связанного с архитектурой конца XVII века и началом XVIII века. Блондель был одним из авторов проекта Санкт-Петербурга, правда, неосуществленного. **Ворота Сен-Дени** в Париже представляют собой тип триумфальных ворот, в них присутствуют античные мотивы, которые можно увидеть и в карнизе, идущем поверху сооружения, он выполнен с использованием античных сухариков и надписью Ludovico, которая была посвящена Людовику XIV, годы правления которого у французов ассоциируются с понятием "великое царствование". Слева и справа от входной арки ворот находятся рельефы с изображениями трофеев, существующих ещё с Античности, и эмблем славы - это доспехи, шлемы, мечи, лавровые венки и т.д. Все трофеи заключены в композицию, которая по своим очертаниям напоминает обелиск. Обелиск, во-первых, является воспоминанием о культуре Древнего Египта и связан с прославительскими тенденциями власти фараонов и образом солнца, он входит в арсенал тех архитектурных средств, которыми пользовались, например, римское барокко, вновь поставившее поверженные и полуразрушенные египетские обелиски, привезенные в Рим еще в императорскую эпоху. Обелиски в то время стали очень важными пространственными ориентирами в концепции римского барокко. Здесь эта модель используется как изобразительный, а не архитектурно-пластический мотив. На проекте Ворота Сен-Дени можно увидеть, что Блондель задумал этот элемент не как плоский рельеф, а как объемную конфигурацию каменной пирамиды, которая приобрела в итоге уплощенный вид.

Особенности развития архитектуры Англии XVII века

При рассмотрении искусства Англии XVII века мы ограничимся только архитектурой по причинам, которые будут обозначены позже. Голландия пережила в XVI веке в своей истории революционные потрясения - это освобождение северной провинции страны Нидерландов от испанского владычества, возникновение государства Объединенных провинций, включавших в себя такие провинции, как Голландия, Зеландия, Утрехт и другие. Республика Объединённых провинций стала новостью для всей Европы, потому что она была первой буржуазной республикой в её истории. Позднее новая страна получила название Голландия. Англия тоже начинает свой особый исторический путь, в XVII веке страна представляет собой королевство, во главе которого стоит династия Стюартов. Потомок Якова Стюарта, сын Марии Стюарт - **Карл I Стюарт** содержит пышный двор, при котором работают заезжие мастера. В частности, живопись Англии XVII века определяется присутствием нидерландских художников **Антониса Ван Дейка** и **Сэра Питера Лели**. К 40-м годам XVII века в стране наступает кризис, который отмечен оппозицией между королевским двором и парламентом. Он завершается Английской буржуазной революцией 1749 года и казнью

короля. Следующий этап после этого события - это **диктатура вождя Английской революции Оливера Кромвеля**. Победа протестантов и особая ситуация в стране были связаны с тем, что особое многообразие политических вариантов развития Англии, возникшее в момент революции, обрывается диктатурой. Кромвель вводит довольно радикальные изменения в жизнь и культуру того времени: запрещаются театр и прочие развлечения, утверждается господство протестантской этики. Революционная армия Кромвеля в процессе революции пережила своеобразное преобразование, потому что все революционные идеи, касающиеся равенства и широкого демократического спектра всевозможных взглядов - всё это изменилось после того, как армии было разрешено пользоваться всевозможными благами своей захватнической деятельности. В итоге военные становились землевладельцами, им дарили и передавали в пользование захваченные земли разных районов Англии. Вследствие происходящего революционный пыл действующих лиц английской истории сильно поубавился, а сами они превратились в землевладельцев.

Родилась совершенно новая страна, период протестантского аскетизма, связанный с протекторатом Кромвеля, продлился в Англии значительное количество лет и сказался на истории английской культуры. Но архитектуры это коснулось очень выборочно, с живописью было труднее, потому что исчез коллектив старых заказчиков, особенно придворных. **Английская национальная школа живописи образовалась только в XVIII веке**. Важно вспомнить, что в XVI столетии Англия пережила разрыв с Римом, поскольку Генрих VIII прекратил отношения с папским двором, не разрешившим ему развод с Екатериной Арагонской. Он объявил себя главой английской церкви, ставшей англиканской и к тому же протестантской. Всё это привело к тому, что итальянские художники, итальянское наследие и манера, в том числе ренессансная, почти не коснулись изобразительного искусства Англии. В сфере пластических искусств XVI века **главным достижением Англии является миниатюра**, а мастера, обслуживающие двор Генриха VIII, являлись приезжими, среди них главная роль принадлежала немецкому художнику **Гансу Гольбейну**. Английская архитектура в этот исторический период все-таки развивалась. Что касается освоения этого материала, то существовали разные способы рассмотрения исторического процесса в развитии английской архитектуры:

- измерение и **выстраивание хронологии по различным вехам**, например, по правящим династиям;
- **выстраивание хронологии в соответствии с творчеством крупнейших зодчих**;
- объединяющим вышеперечисленные является **типологический подход**, связанный с освоением античных и итальянских архитектурных форм - это и стало стержнем, то есть рассмотрению подлежит в какой мере и как английские мастера соприкасались с данным наследием, как это в дальнейшем переливалось в их собственное творчество.

С этой точки зрения архитектуру Англии с XVII по XIX век называют **английским Ренессансом**, который разделяют на ранний, зрелый и поздний. Такого рода расширительная трактовка понятия Ренессанса современную научную мысль не устраивает и не убеждает. Существо и действительные масштабы архитектурного явления XVII века можно понять только в связи с предшествующей эпохой, необходимо соединить то, что происходит в Англии в этот период, с тем, что предшествовало этому, а также попытаться определить, как они связаны между собой, из чего проистекает архитектурное творчество XVII столетия. Исследователи делят его на два этапа:

1. 1610 - 1640 - конец XVI - начало XVII века: данный этап имеет кардинальное значение, так как возникает **новая типология зданий** и появляется **новый материал** - кирпич. Возникают новые элементы декора, но что ещё важнее - появляется и развивается **ярко выраженный национальный характер построек**. Это связано с тем, что в это время происходят Реформация и ранний разрыв с Римом в 1534 - 1535 годах. Следствием этих событий является быстрый рост народонаселения, **в центре оказывается не культовая, а жилая архитектура - это ключевая особенность** Англии. Поскольку католическая церковь теряет свой значение, то и значение религии как института отходит на второй план, потому что протестантизм переселяет все религиозные переживания в семейную среду, в среду дома. Усадьбы, причем не обязательно большие дворянские, а и усадьбы фермеров-овцеводов, а особенно мелкого местного, а затем уже и среднего дворянства участвуют в разработке национальных традиций, которые закладываются в характерном для Англии позднего Средневековья и первых Тюдоров архитектурном типе народного жилища. Этим типом был **коттедж**, хотя деревни, где он сложился, быстро исчезали. В конце XVI века возник процесс огораживания, отмечается разорение крестьянского жизненного уклада, в это время в стране активно развиваются мануфактуры, в основном суконные. Но затем рождается новый общественный слой - это слой среднего местного дворянства, который улавливает народные истоки прежней традиционной английской архитектуры.

Полнее всего национальные черты раскрываются в крупных усадебных домах и богатых загородных резиденциях знати, но и дома мелкопоместного дворянства - джентри развивают те черты, которые изначально присущи национальной строительной традиции англичан, главная из которых - это **исключительная приспособленность и соответствие устоявшемуся быту**, то есть изначально становятся не какие-то идеологические постулаты, а сама жизнь. Это укорененность архитектуры и требование комфорта в самом буквальном смысле, которые определили все стороны архитектуры - от планов здания, до их стилистики. Это явление можно проследить в превосходном эссе **Френсиса Бэкона "О строительстве"**, которое было написано в начале XVII века, но обобщает опыт и формирует эстетические идеалы надолго вперед. Философ, политический деятель и автор эссе пишет: "Дома строятся для того, чтобы жить в них, а не любоваться ими". Здесь зарождается то, что принято называть английским прагматизмом. Бэкон призывает "отдать предпочтение пользе

перед стройной согласованностью, если нельзя достичь обеих, а для одной лишь красоты пусть создают волшебные замки поэты". Далее он подробно обосновывает уже сложившееся **тип Н-образного дома** - основная композиция коттеджа. Центральной частью дома является поперечина буквы Н - это холл и парадные помещения, гостиная обычно располагается с левой стороны. Поперечина соединяет четко различающиеся по функциям крылья - вертикальные линии буквы Н: с левой стороны располагаются комнаты дневного пребывания хозяев, над ними спальни, а правый компартимент - это кухня с подсобными помещениями, комнаты слуг и домашняя часовня. Этот принцип построения зданий обладает очень большой устойчивостью и сохраняется в Англии на протяжении многих десятилетий. Бэкон также развивает идею необходимого выбора местности и планировки в зависимости от климата и пейзажа, затем он переходит к требованиям к хозяйственным задачам жилища. Обсуждает места охоты и рыбной ловли, а затем к оценке соседей и возможностей общения. Необходимо отметить, что эта часть трактата Бэкона, конечно, связана с трактатом **Витрувия**, у которого присутствуют все эти положения для выбора места виллы и её назначения. Они вошли в архитектурную теорию Италии эпохи Возрождения, опирающегося на данный трактат, следовательно, Бэкон не был изобретателем этого подхода, а развивает то, что уже было к этому времени общеевропейской традицией в подходе к светскому строительству, независимо от того, имеет ли дом назначение виллы как загородного сооружения, связанного с парком и дворцом, или это здание является усадьбой сельского владельца.

Более естественно и уместно Бэкон относится к утилитарным и эстетическим требованиям по отношению к формам помещений. Он рассуждает о необходимости повышения уровня высоты и освещенности, высокие окна, традиционные для северян, в том числе и французов, дают связь с природой, с окружением дома. Бэкон также рассматривает внутреннюю и наружную отделку дома, описывает типичные усадьбы, в качестве примера автор эссе предлагает следующий вариант:

- В центре дома расположен парадный вход со сплошь застекленными эркерами, которые скомпонованы в группы и богато украшены.
- Присутствуют **каминные трубы**, этот северный архитектурный элемент очень важен в архитектуре Англии, в отличие от архитектуры Италии, он наблюдается и во Франции. Трубы каминов особым образом группируются, при этом учитывается, как они будут смотреться в общем облике здания, так как они создают для постройки важные вертикальные акценты.
- **Фасад является очень протяженным**, так он содержит левый и правый компартимент, а также промежуточную горизонталь. По торцам фасад завершён флигелями-ризалитами, именно в них очень важными являются вертикали каминных труб. Иногда по концам обрамляющих фасад ризалитов и над входом в здание сооружаются башни, которые навсегда останутся в национальной

памяти англичан в качестве представления о средневековых соборных и крепостных постройках.

- К зданию примыкают **регулярные и плодовые сады**. Регулярный сад представляет собой тот тип парка, с которым мы познакомились, рассматривая французскую архитектуру - это рационально расчерченные дорожки и партеры около здания. Далее располагаются плодовый сад и английский парк, который является достижением английской мысли, по-настоящему и во всей полноте воплощающемся только в XVIII веке. Он будет противостоять всеевропейскому триумфу французского регулярного парка, являющегося геометризованным, строгим, плоскостным, а также соответствующим принципам классицизма.

Для английской архитектуры характерным является большая площадь застекленных поверхностей по отношению к стене, которая легко постигается глазом. Характерным является и **стремление к живописности не только в силуэте, но и во всей композиции здания, а также его связь с ландшафтом**, окружающей его природой, двором и садом. Эта черта английской архитектуры сформирована уже к началу XVII века. Почти за век своего распространения английский парк как мечта или представление о должном формулируется в XVII веке именно Бэконом, но он заимствует этот образ живописного парка с дорожками, повторяющими причудливые рельефы естественного ландшафта леса, из книг. В первую очередь из книг, которые издавались во Фландрии, а также из первых опытов итальянских садов. В основном идея живописности распространяется в формах декора, украшений, но тектонический смысл в этой живописности иногда теряется.

Английская поместная архитектура - это ведущий тип архитектуры, распространенный в стране в XVII веке. Главной фигурой в архитектуре в этот период является **Иниго Джонс**, до знакомства с его творчеством мы рассмотрим некоторые примеры усадебной архитектуры, характерной для разных областей Англии.

Лекция 23. Архитектура Англии XVII века

Английская поместная архитектура

Данным курсом лекций по западноевропейскому искусству мы охватываем начальный этап Нового времени - XVII век. Тема лекции - архитектура Англии, мы начали её обсуждать на прошлой лекции, важно отметить основные положения, характеризующие развитие архитектуры в стране в данный период. Весь этап её развития логически разделяется на два периода:

- **1 период:** 1610 -1640 годы
- **2 период:** 1660 - 1690 годы

Начиная с конца XVI века в английской архитектуре происходят определенные сдвиги, сначала мы остановимся на базовых понятиях, связанных с архитектурным мышлением Англии, которая довольно рано разорвала свои отношения с Италией, с Римом. Это сделал король Генрих VIII в 1534 - 1535 годах, он рассорился с папой, потому что тот не разрешал ему развод с супругой Екатериной Арагонской. Англия в культурном отношении в этот и исторический период оказалась более близкой к Нидерландам и Германии, где проходили реформационные процессы, и стала в их авангарде, поскольку порвала с традиционным католичеством раньше других государств Европы. Церковь Англии - англиканская церковь, во главе которой находится король, что, естественно, повлияло и на культурные связи, которые тоже были оборваны и восстановились только к концу XVI - началу XVII века. Это сразу повлекло за собой очень существенные изменения в стране, в том числе в строительстве и архитектуре. **Базовая основа для английской архитектуры связана с исконными автохтонными предпочтениями.** Как считают исследователи в их основе лежит усадьбы фермеров-овцеводов, с точки зрения плана эти здания напоминали латинскую букву Н. Это два продольных корпуса сооружения, но разделенных и самостоятельных, а между ними в качестве связи выступает горизонтальное помещение-галерея. Эта **архитектурно-строительная формула** сохраняется не только в крестьянских усадьбах, но эволюционирует и становится основой усадебного дома, связанного с жизнью как привилегированных кругов английского общества, так и достаточно демократичных. Эта основа носит название "**коттедж**", её строительство перестает быть деревенским и становится домом и для дворянства, при чем не обязательно высшего, но и среднего сословия, которое составляет потом основы британской государственности - это джентри.

Для того, чтобы лучше понять стремления британских архитекторов, строй и уклад английского быта и связанной с ним архитектуры, важно вспомнить выдающегося английского философа **Френсиса Бэкона**, который в процессе создания своего "**Свода новых наук**" обратился в том числе и к строительству, а в начале XVII века даже написал особый трактат, который называется "**О строительстве**". Портрет

молодого Фрэнсиса Бэкона - это замечательная миниатюра, выполненная английским миниатюристом конца XVI века **Николасом Хиллиардом**. В те времена миниатюра писалась краской на особой твердой основе, очень часто ей становились игральные карты, при создании миниатюры обязательно использовался некий момент натуры, то есть работа с моделью. Как вспоминает в своем труде живописец Николас Хиллиард, сеансы были не очень продолжительными, поэтому в основном художник схватывал черты лица модели, а костюм и оформление делались несколько позже. К миниатюре Бэкона можно отнести с доверием, в том смысле, что черты молодого мыслителя здесь отражены с портретной точностью. Существует изображение Бэкона в более поздний период жизни, когда он стал уже вполне зрелым и знаменитым человеком. Философ также был общественным деятелем, с точки зрения политической карьеры он достиг высот власти, став канцлером Английского королевства. На портрете Бэкон изображен именно в этом качестве - канцлер одет в парадный костюм с золотой парчой, позади его фигуры находится парадный занавес. Политическая судьба Бэкона сложилась причудливо: в некий период своего максимального вознесения он был обвинен в том, что брал взятки, поэтому мыслитель был взят под стражу и заключен в тюрьму. В дальнейшем эти обвинения были частично опровергнуты, Бэкона помиловали, и он вернулся к активной жизни. Сегодня философ интересует нас не столько как создатель своего знаменитого труда "**Органон**", а как философски ориентированный человек, рассуждающий о природе строительства и о том, как людям необходимо жить. Бэкон пишет: "Дома строятся для того, чтобы в них жить, а не любоваться ими" - это проявление английского прагматизма, который является не столько английским, сколько протестантским. Это строгость, стремление освободить быт и чувства людей от всего внешнего, показного, от излишней пышности и прочего. Такое предпочтение пользе можно встретить у теоретиков архитектуры, в частности, у **Андреа Палладио**, который пользовался известностью на всю Европу. У него к архитектуре прилагалось несколько требований - **рациональность, строгость, польза и красота**, причем красота в понимании итальянских архитекторов имела очень большое значение. Англичане и Фрэнсис Бэкон ставят акцент именно на пользе, а строгая согласованность элементов, то есть собственно красота, если достижима, то хорошо, но самым главным являются удобство и комфорт. Философ подчеркивает, что в архитектуре не нужно создавать волшебные замки и сказочные творения, а необходимо проектировать и строить дома, где людям уютно, а жизнь устроена рационально.

Имеющие **Н-образный план** дома имеют два больших корпуса, чаще всего входной портал, как центральный элемент здания, акцентирован. Помещения в доме подобной конструкции размещались следующим образом: в центре здания располагался холл и входное помещение, от которого шли лестницы в крылья постройки; в левом крыле обычно располагались комнаты дневного пребывания хозяев - гостиная, библиотека и кабинет хозяина, над ними находились спальни; в правом корпусе - кухня, подсобные помещения, комнаты слуг и домашняя часовня. Данная

схема устройства дома оказалась очень устойчивой, таким образом выглядели английские усадьбы, в облике которых обращает на себя внимание то, что их украшали небольшими башенками, играющими декоративную роль и подчеркивающими основные конструктивные особенности. Каминные трубы поддерживали вертикальное устремление в архитектурном целом, а горизонталы поддерживались карнизами. Такого рода усадебные дома могли быть более богатыми и дополнительно декорированными, с прилегающим парком или садом. Бэкон писал об этом, он считал, что дом обязательно должен располагаться, во-первых, в местности, которую необходимо выбирать, причем планировка дома обязательно должна быть связана с климатом и пейзажем, во-вторых - вокруг усадебного дома должны располагаться места хозяйственного назначения, в том числе места для рыбной ловли и охоты. Англичанину также было необходимо выяснить, кто же будет его соседями, выбор соседей предполагал особое состояние душевного спокойствия и комфорта при дальнейшем существовании в доме. Все эти основные признаки, связанные с пейзажем и общением с соседями, опираются на трактат римского архитектора I века до нашей эры **Витрувия** и на трактаты Палладио, связанные с понятием "**вилла**". Как форма загородного дома вилла необычайно распространилась в эпоху Ренессанса, существовало два вида вилл: городские и загородные. Следующий период популярности она пережила во второй половине XVI века, особенно в Венеции и центральной Италии. Если для итальянской архитектуры вилла была одной из областей, связанной с природой и пейзажем, то для англичан коттедж становится узловым принципом дома. В XVII веке было определено, что этот вид дома обязательно должен быть усадебным и связанным с пейзажем, с окружающим его пространством. Типический образ этих усадеб был в значительной степени определен именно трактатом Бэкона. Архитектурные ритмы зданий, их вертикали, поддержанные каминными трубами и иногда ордерными элементами, а также горизонталы, прочерченные карнизами, связывающими здание с землей и парковым газонами - все это создает определенную внутреннюю гармонию. В очень старом типе английского manor house, относящегося к концу XVI века, можно увидеть очень простые формы, его стены не оформлены какими-либо ордерными элементами, но соблюдается конструктивный принцип - два параллельных корпуса и связующее их центральное помещение, которое используют как холл.

В достаточной степени развитый усадебный дом, относящийся к XVII веку, уже имеет немного изменившуюся архитектуру. Он становится более строгим по формам и приобретает большие окна с частой решеткой. Многоячеистое остекление - это наследие церковной соборной архитектуры, которую можно отметить и во французской архитектуре. Для английских домов очень важны окна, англичане особенно любили окна высокие и широкие, которые давали много света, поскольку в стране нет такого изобилия солнца, как в южных областях Европы. В Италии окна имели традиционную форму, которая одновременно и вбирала свет и ограничивала его, потому что он приносил с собой зной. Англичане наоборот - очень активно открывают дом в окружающее пространство, в свет, в воздух, такие большие и высокие окна - это

отличительная особенность английских усадебных домов. Каминные трубы могут быть изящно оформлены, они введены в архитектурную конструкцию и поддерживают основные направляющие задания.

Работы Иниго Джонса

Первой крупной фигурой английской архитектуры, относящейся к рубежу XVI - XVII веков, был архитектор **Иниго Джонс**, который родился в 1573 году, умер в 1642. Джонс был первой яркой творческой индивидуальностью, ставшей в архитектуре Англии новым явлением. Его портрет был написан придворным художником **Антониусом ван Дейком**, знакомым нам по лекциям, посвященным живописи Фландрии. Джонс достаточно долго жил в Италии и привез с собой итальянский багаж, который был известен ему и по теоретическим трудам таких итальянских архитекторов, как **Палладио, Сервиус, Скамоцци**, и по подлинным сооружениям. Можно сказать, что он привез с собой палладианство, то есть некую по-своему воспринятую и преломленную традицию творчества Палладио, который был художником ренессансным. То, что итальянская ренессансная традиция вторгается важным элементом в английское архитектурное мышление - это важно, потому что это стало первым соприкосновением английской архитектуры с итальянской традицией, ведь ранее они были отчуждены друг от друга. У Джонса очень своеобразное палладианство, как о нем иногда говорят историки искусства - оно трудное и не сразу воспринимается в своей полноте и многообразии, мастерами что-то из него берется, а что-то преломляется на свой лад. Но это, тем не менее первые шаги, которые в конце концов приводят к такой фазе английской архитектуры, как **классицизм второй половины и XVII века, и XVIII века**.

В 1608 Иниго Джонс выполняет проект **Биржи в Лондоне**, но эта постройка не сохранилась, исследователи считают, что она была ближе к образцам фламандского ренессанса, чем итальянского. Нидерландская и немецкая традиции близки поискам английских архитекторов, потому что эти культуры близки английской культуре, как культуре протестантской. Период с 1615 по 1630 год – это время последнего длительного пребывания Джонса в Италии, он делает на полях трактата Палладио соответствующие заметки, также в это время архитектор создает особый альбом. В нем можно найти следующие аргументированные рассуждения Иниго Джонса об архитектуре: он критикует Микеланджело, считая, что у мастера присутствует некая избыточность декора; утверждает, что **монументальная архитектура должна быть серьезной, свободной от аффектации, от явно выраженной риторики, обращенной к зрителю, и базироваться на правилах**, в отличие от сценографии, то есть сценического оформления легких и недолговечных построек, носящих временный и праздничный характер, которые были очень распространены в Италии и в эпоху Возрождения, и в эпоху барокко. Здесь присутствует явное ощущение и предчувствие классицизма с его строгостью, это не просто элемент вкуса мастера, а продуманная и теоретически обоснованная концепция.

Результатом этих размышлений Джонса стал **Квинс-хаус** - дом королевы и одно из самых известных произведений архитектора, он создавался между 1616 и 1636 годом и находится в Гринвиче. Это здание не имело прецедентов в Англии по своей строгости и оголенной простоте, по сути оно представляет собой полемику архитектора с Микеланджело. В нем нет ни явно пластично-задуманных профилированных обрамлений на окнах, ни лучковых фронтонов, ни треугольных, а присутствуют очень строгие и похожие на линии определяющие края окон. Только одно центральное окно имеет арочный абрис, все остальные окна строго прямоугольные. Композиция здания двухъярусная, посередине её разделяет карниз, выполненный в духе минимализма, в нем нет даже традиционно используемых в европейской архитектуре античных элементов. Окна высокие и с частым сетчатым остеклением, важно отметить оформление верхнего края здания, где нет характерных для Франции высоких северных крыш, которые отвечают условиям климата страны, потому что дождь и снег должны стекать с крыши. В центре крыши Квинс-хауса существует небольшой подъем, но для создания другого образа здания, соотносящегося с теми представлениями о должном и достойном, в том числе и о гармоничном, которые присутствовали в идеях Джонса, завершение этого сооружения мыслится им как плоскостное. Во всяком случае, с земли оно именно таким и воспринимается, на создание этого эффекта направлена и венчающая сооружение балюстрада. Плоское перекрытие - это итальянский вариант дворцовой постройки - итальянского палаццо, а балюстрада, расположенная по верху здания - это палладианская черта, которая раскрывает фасад дома в окружающее его пространство, в небо, в воздух. Каминные трубы сделаны очень деликатно, важно отметить, что нижний ярус оформлен таким образом, что составляющие каменные блоки имеют свой абрис, а расшитые границы блоков - это черта итальянской архитектуры XV века, часто воплощающаяся в палаццо. Первоначальный вид здания был несколько иным: там, где теперь начинаются галереи, проходила дорога на Дувр, а здание состояло из двух корпусов. Два корпуса здания были наверху соединены закрытым мостиком, но затем первоначальная композиция была перестроена.

Центральный корпус Квинс-хауса отлично передает увлечение Джонса итальянской концепцией здания, то есть **концепцией здания как тела**. В нем хорошо передан объем со строгими гранями по углам, **сооружение самостоятельно и замкнуто в себе**. Это итальянский подход к зданию как к кубически организованной и каменной массе, музыкально расчлененной внутри определенными ритмами и проемами. Именно такое отношение к зданию, как к самостоятельной архитектурной индивидуальности, свойственное ренессансному итальянскому видению, Джонс и пытается активно воплотить в Квинс-хаусе. Галереи, которые идут слева и справа от основного корпуса, участвуют в широкой концепции комплекса. Просвет между корпусами закрыли в 1662 году, центральное здание стало цельным объемом, а мотив галереи был воспроизведен уже не в качестве мостика, а триединства составляющих комплекс элементов. Такой тип галерей историки архитектуры связывают с наследием и приемами итальянского маньеризма. В интерьере королевского дома существует

лестница, которую называют "лестница-тюльпан" - это спираль, ввинчивающаяся вверх и увлекающая идущего по лестнице человека за собой, и это, конечно, барочный принцип. Необходимо отметить зыбкую границу между ренессансными и барочными элементами, которые можно было заимствовать из реальной архитектуры раннего Рима начала XVII века - периода, когда Джонс последний раз совершил поездку в Италию. **Свободный выбор из накопленного Ренессансом, а также из новаций молодого барокко начала XVII века и предчувствие классицизма**, который ещё не состоялся (его время наступит позже, к 60-м годам столетия) - это особенность Джонса как архитектора, поэтому его наследие выглядит таким живым и сосредоточившим в себе самые разные тенденции.

Архитектурным шедевром Иниго Джонса является **Банкетинг-Хаус** (Banqueting House) при Уайтхолльском дворце в Лондоне, даты его возведения 1619 - 1622 годы. Он ближе к работам Палладио, то есть к ренессансному наследию, ему присуща благородная торжественность и последовательность ордерной структуры. По этим признакам это сооружение в Англии не имеет прецедентов, являясь самым ренессансным знанием страны, на которое могло опереться будущее палладианство. Фасад сооружения двухъярусный, при этом нижний ярус по пропорциям почти равен верхнему, но все-таки у него внизу наличествует основание с расшитыми блоками, которое воспринимается как общая база всей конструкции. Банкетный дом имеет очень красивые ордерные элементы: по краям здание достаточно строго отмечено сдвоенными пилястрами, но затем, как это принято в барочных церковных фасадах, ордерные элементы начинают усиливаться и набухать, они становятся более пластичными. По средоточию фасада находятся три оси, которые оформлены уже практически колоннами, так как представлена их почти полная окружность, приставленная к стене. Важно отметить разнообразие оконных наличников: в окнах второго яруса присутствует принцип строгих навесов, как и в Квинс-хаус, в нижнем - микеланджеловское чередование полуциркульных и треугольных фронтонов. Все это придает значительно большую живописность всему фасаду Банкетного дома. Иниго Джонс избирает для постройки ионический женственный ордер, имеющий мягкие очертания и стройные, красивые пропорции, но в верхнем этаже ордер уже коринфский, более щедрый и обогащенный декоративной рельефной галереей. Гирлянды этой галереи потом станут типичной декорацией классицистских зданий. Наверху сооружения находится балюстрада, являющаяся палладиевским архитектурным элементом, который создает ощущение плоского перекрытия, отсутствует и мотив каминных труб, и мотивы высоких готических завершений здания, поэтому Банкетинг-Хаус действительно может считаться тем опытом, который служит вдохновением для палладианства XVIII века. При рассмотрении здания в ракурсе хорошо видно, как плоскостные элементы - пилястры по его углам постепенно сменяются пластическими акцентами колонн в центре. Пропорции сооружения гармоничны, здание обозримо и ясно ощущается, как утонченный и единый каменный массив.

Ещё один опыт Иниго Джонса - это проект ансамбля, посвященного созданию в Лондоне первой регулярной площади - **Пьяцца Ковент-Гарден**, который, к сожалению, полностью утрачен. Слово "пьяцца" - площадь здесь использовано как шаг к указанию на то, что в его основе лежат итальянские принципы архитектуры. Мы уже познакомились с опытом создания подобной регулярной и прямоугольной площади правильных очертаний во Франции, в парижской застройке. Это была Королевская площадь, которая в настоящее время называется **площадь Вогезов**. Там тоже присутствует прямоугольное очертание, пространство которого по всему периметру обстроено корпусами. При создании проекта этого ансамбля Иниго Джонс сотрудничал с архитектором Джоном Уэббом, совместная работа мастеров продлилась при создании ещё одного произведения. На плане Пьяцца Ковент-Гарден можно увидеть, что в её центре помещалась колонна, существует живописное воспроизведение того, какой она могла быть.

Уилтон-хаус в Уилтшире - общая работа Иниго Джонса и **Джона Уэбба**, она датируется около 1640 - 1652 года. В этой постройке ощущается большая свобода в оперировании теми же самыми составляющими: - это два боковых корпуса и центральная горизонталь, связывающая постройки. Причем горизонталь украшена наверху балюстрадой, а центральный компартимент-ризалит со входом и боковые корпуса сохраняют вертикали каминных труб. Исследователи отмечают, что большая свобода английских архитекторов выражается в том, что выдерживаются основные вертикальные оси. Окна первого и второго этажей высокие, а окна третьего этажа небольшие, таким образом этот этаж ясно обнаруживает свой служебный характер. Композиция этого здания с другого ракурса демонстрирует, что это довольно значительное произведение, в нем есть архитектурный размах и уверенность. Считается, что Уилтон-хаус одновременно предвосхищает и английское палладианство, и некую свободу в барочном духе. Этот памятник архитектуры сгорел в 1647 году и был восстановлен самими Джоном Уэббом, даты жизни архитектора 1611 - 1672 год. Уэбб был наиболее выдающимся современником Иниго Джонса, но исследователи считают, что мастер был не особенно самостоятельным, так как много лет провел в качестве помощника Джонса. Со временем Уэбб стал автором одного из корпусов, включенных архитектором Кристофером Реном в **ансамбль Гринвичского госпиталя**.

В это время существовала архитектура и другого плана, так называемая **фольклорная, связанная с народными традициями**. Её представляли такие архитекторы, как **Роберт Смитсон, Джон Торп** и другие. Они использовали в своей архитектуре близкий к национальной традиции кирпичный декор. В этот период к 40-м годам XVII века **в городах появляется сплошная фронтальная застройка**, этому способствовала деятельность предпринимателя Уильяма Ньютона. Дальнейшему развитию английской архитектуры помешали исторические политические события: произошла Английская революция, возник конфликт короля и парламента, Карл I Стюарт был казнен. Революционные события завершились приходом к власти сильной

личности - **Оливера Кромвеля**, который стал лордом-протектором Англии. Его протекторат носил очень специфический характер обострения реформаторских идей, направленных в религии и культуре против католичества, отсюда возникла необычайная пуританская строгость во всем, вплоть до того, что были отменены театральные спектакли. Искусства пережили тяжелейшую фазу, характеризующуюся длительным затишьем во всех творческих областях, это было связано с тем, что и церковь этого времени, и сам Кромвель считали их излишествами, даже некоей областью греха. Но реставрация королевской власти, которая произошла в 1615 году, естественно, связала новую Англию с культурой Франции, а затем Дании. Это произошло через **гравюру и иллюстрированные издания**, которые оказались для англичан очень важными, причем не только в XVII, но и особенно в XVIII веке. Огромные увражи с трактатами и иллюстрациями итальянских архитекторов стали основой школы для англичан и способствовали восстановлению архитектурного энтузиазма и архитектурной традиции.

Кристофер Рен

Другая крупная творческая фигура английской архитектуры - это Кристофер Рен, он представляет собой культурный и художественный фокус эпохи. Это личность, которая занимает особое место в английской культуре наряду с Уильямом Шекспиром, Исааком Ньютоном и Джоном Мильтоном - крупнейшими фигурами в разных сферах творческой деятельности, театра, науки и литературы. Рен был сыном настоятеля Виндзорского аббатства и племянником епископа, по образованию и своим взглядам он был разносторонним человеком, но не универсалом в ренессансном смысле. Кристофер Рен не был гуманистом, а увлекался точными науками, был с этой точки зрения блестяще образован, к политике мастер был равнодушен, состоял в кружке передовых университетских профессоров, так являлся выдающимся математиком. Великий Ньютон говорил о Рене, что он один из трех наиболее выдающихся геометров своего времени. Рен был профессором астрономии в Оксфорде, а также изобретателем очень многих строительных механизмов, одним из основателей первого Королевского общества Британии, созданного в 1660 году и по сути являющегося академией наук. Он самый выдающийся зодчий своей страны. Кристофер Рен неоднократно избирался в парламент в период с 1685 по 1702 год, позднее был возведен в дворянское звание и получил титул баронета. На **портрете сэра Кристофера Рена** перед ним на столике находится план Собора Святого Павла в Лондоне, а в руках циркуль. С циркулем в руках в эпоху Средневековья даже в книжных миниатюрах обычно изображался Бог-создатель, эта деталь в портрете неслучайна, её можно оценивать в сугубо иллюстративном и прагматическом смысле - архитектор использует циркуль при создании своих чертежей и проектов, но портрет Рена явно носит парадный характер. На картине архитектор изображен в парадном парике, он сидит на высоком кресле с бархатной обивкой в нарядном кафтане, тем не менее циркуль в его руке расширяет его значение как мастера, он может быть архитектором не только в утилитарном и обыденном смысле, но и как фигура создателя, образ творческой личности.

Архитектором Рен стал только на 33 году своей жизни, тем не менее в архитектуре проявил себя очень ярко. Одна из его относительно ранних построек - это **Шелдонский театр в Оксфорде**, который был возведен на средства епископа Шелдона, отсюда и проистекает его название. В какой-то степени замысел также принадлежал епископу, поскольку задача, которую он ставил перед архитектором, была весьма конкретна - епископ мыслил это сооружение как достаточно торжественное и предназначенное для присуждения научных степеней, а также для организации всякого рода университетских торжеств и церемоний. Рен использовал в качестве примера схему **Театра Марцелла в Риме**, который является театром античным, открытым и круглым (как многие античные постройки). Шелдонский театр сохраняет плоское перекрытие, подвешенное к фермам - это подвесной потолок, пролет которого составляет 21 метр, он совершенно поразил современников, а роспись, которой был покрыт купол, изображала открытое небо и тенты античного прототипа. Это был опыт воплощения античного театра и, конечно, для английской архитектуры 60-х годов XVII века такое грамотное и сознательное использование античной традиции было, безусловно, явлением экстраординарным. Нижние арки этого сооружения очень высокие, важно отметить их размах и монументальное величие и то, что они придают всему зданию торжественность. Во втором ярусе можно увидеть изменения пропорций: окна уже очень небольших размеров, а выступ театра окружает галерея. Вид снизу позволяет считать, что постройка имеет плоское завершение, но в действительности оно приподнятое, так как необходим сток воды. Рен позаботился и о том, чтобы у театра присутствовала прилегающая к нему городская среда: здание окружает решетка со ступенями входа, немного напоминающими ступени лестницы **Библиотеки Лауренциана Микеланджело во Флоренции**. Шелдонский театр - это произведение архитектуры, которое ощущает себя ориентированной в общем наследии европейского зодчества.

В середине 60-х годов XVII века совершается некий перелом и в творчестве Кристофера Рена, и в самой жизни Лондона того времени. В 1666 году произошел большой лондонский пожар, в музее Лондона находится большая панорама города, демонстрирующая это событие. Город горел - это было страшным зрелищем, поскольку большинство зданий тогда были ещё деревянными. До этого трагического происшествия, ещё в 1665 году Рен оказался во Франции, французские впечатления были очень важны для мастера в последующем его творчестве. Во Франции он встречался с **Жюлем Ардуэн-Мансаром**, знакомым нам по лекции о французской архитектуре, который был строителем Версаля и создателем площадей французской столицы, например, Вандомской и Площади побед. Более того, Рен встречался с **Флоренцо Бернини**, который в это время тоже жил во Франции и работал над проектом **Восточного фасада Лувра**. Бернини - основатель и наиболее яркий представитель европейского барокко, то есть и такого рода опыт для Рена оказался существенным. Когда лондонский пожар закончился, то город оказался в состоянии почти руины, естественно, встал вопрос об его отстройке, так как его было необходимо

заново возводить. В этом процессе очень активная и существенная роль принадлежала Кристоферу Рену.

Во время своего пребывания во Франции мастер осознал и вообще по-новому оценил роль архитектуры, в его заметках говорится следующее: "**Архитектура имеет свое политическое назначение**; общественные здания являются украшением страны; она утверждает нацию, привлекает народ и торговлю; заставляет народ любить родную страну, каковая страсть - источник всех великих деяний в государстве". В одном из писем он называл Париж, который произвел на него большое впечатление, "школой архитектуры, сегодня, может быть, наилучшей в Европе". Парижские впечатления сказались на всем позднем творчестве Рена, который радикально отличался от архитектуры первой половины века широтой и разнообразием замыслов, свободой в обращении с языком зодчества как Античности, так и Возрождения, а главное - градостроительным подходом. **Градостроительство как вид искусства впервые возникает именно на рубеже XV - XVII веков**, здесь лидирующая и основополагающая роль принадлежит Италии, причем именно барочной Италии. Барокко проявил себя в градостроительстве как в одном из наиболее адекватных видов творчества, многие парижские решения, в том числе решения, которые были связаны со строительством Версальского комплекса во второй половине 60-х годов XVII века, преломляют в себе и те новации, которые барочные архитекторы Рима осуществили в конце XVI - начале XVII века в связи с перестройкой вечного города, начиная со времени папства Сикста V. В частности, это **градостроительные решения, связанные с римским "трезубцем"**, когда три улицы Бабуино, Корсо и Репетто вливаются в площадь дель Пополо или исходят из неё, разветвляясь в три городские магистрали. Ардуэн-Мансар затем использовал трезубец и при окончательном оформлении концепции Версаля, потому что к входу в Версальский комплекс устремляется три луча дорог. Или можно сказать наоборот - из резиденции короля в Версале тремя лучами выходят три магистрали: в Фонтенбло, в Со и в Париж, где улица продолжается до Елисейских полей. Это уже не только градостроительное, но и **региональное архитектурное мышление - завоевание начала Нового времени**, XVII века, которое произвело на Кристофера Рена очень серьезное впечатление.

Пожар стимулировал мыслить городом в целом, Рен создал **план перестройки Лондона**, в котором по сути дела можно узнать даже планировку Рима. План Рима, вероятно, был Рену неизвестен, но даже если он не был знаком с его изображениями, а также никогда не был в столице Италии, то мастер встречался с Бернини, так что очень может быть, что между ними могли происходить собеседования и обсуждения этой темы. Потому что прямые и рассчитанные на долевые перспективы улицы, лучеобразно сходящиеся к парадным репрезентативным площадям и общественным зданиям (как улицы вливаются в Риме в площадь дель Пополо) - это барочный принцип, который Рен использовал в своем плане центральной застройки Лондона. Исследователи отмечают, что в этом плане были отмечены важнейшие узлы города, который трактуется как единая пространственная композиция, то есть **город мыслится как**

единый организм. Собственно, благодаря именно этому градостроительство становится особенным и самостоятельным видом искусства. План архитектора не был принят, но в связи с тем, что он произвел впечатление и своим размахом, и своей эстетической стороной, Рен был включен в состав комиссии по восстановлению Лондона. Архитектор активно участвовал в составлении ряда указов комиссии о строительстве, например, ею было принято решение строить здания только из кирпича, определены высота построек, толщина стен и прочее. К процессу восстановления столицы Англии бы применен очень рациональный и фундаментальный подход.

Кристофер Рен спроектировал более **50 новых церквей** - это можно считать подвигом архитектора. Из них 35 церквей возводились при его непосредственном участии, к сожалению, сохранились только немногие из этих работ мастера, потому что они очень пострадали во Второй мировой войне во время бомбардировок Лондона. Мы рассмотрим принцип построения архитектором церквей, но ранее познакомимся с **капеллой Пембрук в Кембридже**. В её строительстве Рен использует античные элементы и выражает свои предклассицистские вкусы наряду с барочными.

Любимым архитектурным принципом строительства церквей у Кристофера Рена был следующий подход: высотный акцент - колокольня и примыкающие к нему малые объемы. В этом отношении особенно характерна церковь **Сен Стивен Уолбрук в Лондоне**, которая строилась между 1672 и 1687 годом. В ней можно увидеть важный высотный акцент, причем исследователи и историки архитектуры почему-то не отмечают тот факт, что завершающая его башня, украшенная спаренными колоннами и сквозными проемами, выполненная в несколько ярусов, уменьшающихся кверху и растворяющихся в окружающем пространстве, как раз напоминает завершения барочных построек в Риме, а не в Париже. Мы можем вспомнить такого рода завершения в церквях даже не Бернини, а **Франческо Борромини** - это церкви Сант-Иво алла Сапиенца и Сан-Карло-алле-Куаттро-Фонтане. Важно обратить внимание на то, что купол церкви Сен Стивен Уолбрук связан с тем, что центром композиции этих построек - протестантских церквей является большой и круглый зал, в протестантском культе самым главным было не обслуживание некоего ритуала, а выступление проповедника. То есть зал сооружения являлся помещением для верующих, напоминающим университетскую аудиторию, так как церковь в протестантизме - это прежде всего место для проведения проповедей, а не для осуществления эффектной сценической литургии. Рен очень четко сформулировал эти требования в специальной записке. Такого рода церковные постройки, повторяющие один и тот же **принцип высокого вертикального акцента и прилегающих к нему объемов**, ещё встречаются в Лондоне, правда, их осталось очень мало. Такие церкви небольшие и очень разнообразны по своему плану, а также искусно вкомпоновываются в неправильные и затесненные участки города, где стоимость земли очень значительна, что зачастую не давало архитектору размаха для осуществления его замыслов. Классицистские и строгие фасады этих церквей, часто оголенные и с активной ролью стены, а также цельные пространства их интерьеров - всё это отличительные черты творчества

Кристофера Рена именно в этой области архитектуры. **Сен Брайд на Флит стрит** относится к числу именно таких построек.

Знаменитые **колокольни** Рена очень важны, потому что они составляли вертикальные акценты всего города. При их возведении мастер, по-видимому, тоже имел в виду принцип строительства Рима, где подобную роль кроме высоких колоколен выполняли ещё и **египетские обелиски**, которые были подарены Древнему Риму ещё фараонами. Они были привезены в Рим в период межвременья между концом Римской империи и началом христианского Средневековья, в дальнейшем они были обрушены и лежали на земле, заросшие травой. Но в эпоху барокко по инициативе ученика Микеланджело **Джакомо делла Порта** и других архитекторов обелиски были подняты, отреставрированы и приняли участие в декорировании площади Святого Петра, а также площади дель Пополо в Риме, в результате они пронизали всю архитектуру столицы Италии XVII века и **создали перспективы, которые объединяли городское пространство**. От одного из обелисков было можно в доленой перспективе увидеть другой обелиск, эти связи, осуществленные через вертикальные акценты, составляли важнейшую черту римского градостроительства. В Лондоне Кристофер Рен придал подобную функцию колокольням своих церквей, которые были частично разрушены во время Второй мировой войны. Их композиции были различными, но сходными в легком, учающемся кверху ритме: тяжелое, серьезное и прочное основание постройки, затем начинается подъем вверх, а далее постройка буквально взмывает вверх к окончанию шпиля, растворяющегося в воздухе. Колокольни мастера были разработкой "темы с вариациями", то есть мотивом, который по-разному акцентировался, но создавал в итоге некое единство. Если бы реновский генеральный план Лондона был принят, то их функция была бы совершенно очевидной и очень действенной.

Наиболее известным произведением Кристофера Рена является **собор Святого Павла в Лондоне**, который явился совершенно грандиозным предприятием. Собор, который сейчас стоит в столице Англии, датируется 1675 - 1711 годом, но архитектор создал несколько предварительных планов этого величественного сооружения, которые относятся к 1672 и 1673 году. Планы содержали иной замысел мастера, а не тот, который можно увидеть в настоящее время. Его центром был купол в форме равноконечного греческого креста, венчающий собор, по существу он напоминал **собор Святой Софии**. Ветви греческого креста соединялись криволинейными линиями, то есть это был барочный вариант большого городского собора. Фасады здания в проекте были вогнутыми и волнообразными, Рен создал деревянную модель собора, куда человек мог войти в полный рост. Во втором проекте он добавил с восточной стороны к равносторонним ветвям креста основной конструкции апсиду, а с западной - собор был перекрыт малым куполом. Третий проект был создан архитектором по требованию духовенства, эта история очень напоминает строительство **Собора Святого Петра** в Риме, который был задуман как грандиозный центрический храм. Проект архитектора **Дonato Браманте** в плане тоже представлял собой греческий крест, этот план принял

Микеланджело и строил по нему собор именно как центрическое сооружение. До того, как во главе строительства встал Микеланджело, духовенство в тот период времени, когда им руководил Рафаэль, уговорило мастера перейти от греческого креста к кресту латинскому, потому что именно латинский крест отвечал необходимым правилам католической литургии. Микеланджело сохранил принцип центрического сооружения только в части хора и купола собора, а длинный конец латинского креста и фасад здания были завершены уже после его смерти. В соборе Святого Павла в Лондоне господствует латинский крест: продольный неф имеет длину 157 метров, английской чертой сооружения является очень развитый хор - алтарная часть. Такие большие хоры строились в английских соборах ещё в Средневековье, это происходило по причине того, что соборы этого периода все без исключения были монастырскими. В монастырях было принято отводить достаточное пространство и для духовенства, и для монахов. Для светских посетителей собора оставалась другая его часть - центральный неф, которая была соизмерима большому хору, но не преобладала над ним, как это обычно бывает в городских соборах. Рен сохраняет именно этот принцип, но с куполом сложилась очень интересная история: он возникает, как это и положено в католических храмах, на средокрестии, то есть на пересечении продольного и поперечного нефа, так как это латинский крест, то присутствует трансепт. Но его концы по сравнению с основной массой собора не сильно выдаются, масштаб купола совершенно грандиозный, по ширине он превосходит центральный неф и совпадает с тремя нефами поперечного объема - трансепта, который пересекает центральный неф. Поэтому подкупольное пространство представляет собой средоточие всего собора, стягивая все его пространство в центр. Этот замысел совершенно поразил современников Рена, предшественником купола был готический восьмигранник **собора Или**, настоятелем которого был дядя мастера. По-видимому, эффект грандиозного восьмигранника в центре большого готического собора произвел сильное впечатление на архитектора, который попытался воспроизвести его, но эффект получился иной, более близкий к пространству ренессансных соборов, собору Святого Петра и **собору в Павии**, построенному Браманте.

Высокие арки разделяют пространство нефа внутри собора Святого Петра на центральные и боковые части, важно отметить большую высоту собора, объединяющую два яруса, которые разделены карнизом над арками, создавая существенное пространство с окнами. Вид на алтарную часть собора демонстрирует пилоны, на которые опирается купол сооружения. Рен решил их таким образом, что внутри пилонов существует пространство - проходы, в результате каждый пилон превратился в четыре опоры, всего их получилось восемь. Таким образом их масса сведена к минимуму, а благодаря проходам они не воспринимаются тяжелыми, напротив - их внутренние арки поддерживают вертикаль и готовят зрителя к тому взлету, который воплощен в куполе собора. Интерьер здания очень целостный, пространство боковых нефов с окнами, что позволяет свету и воздуху переливаться в центральный неф, поэтому возникает ощущение светоносности и легкости. В интерьере

собора присутствует множество округлых и кружащихся форм, которые придают ощущение подъема и вдоха, а пространство в целом оказывается подвижным. Эта **динамическая барочная трактовка пространства** у Рена контрастирует с характером ордерных форм, которые имеют чистый и спокойный характер, при этом отсутствуют привычные для барокко витые колонны, а пилястры большого ордера по масштабам охватывают два этажа и представляют собой спокойные вертикали. В итоге получается, что вольное и очень динамичное барочное пространство переливается из одного помещения собора в другое, при этом ордерные формы очень выдержанные и отличаются большой чистотой. Особенностью архитектора является его приверженность к акцентированным вертикалям, которая традиционна именно для Англии. Если смотреть вверх, особенно если находиться под куполом собора, то возникает головокружительный эффект. Весь залитый светом купол возникает над арками пилонов, создавая ощущение взлета к его барабану. Этот эффект объясняется тем, что грани барабана купола немного наклонены к его центру, что усиливает эффект вознесения. Устройство купола очень интересно: в его центре находится круглый проем, напоминающий **окулус - отверстие в куполе римского Пантеона**, являющегося античным сооружением. Рен, несомненно, имел в виду тот же эффект, но в самом окулусе есть конструктивное решение, которое напоминает и купол собора Святого Петра в Риме, и Пантеона, но у Рена внутри окулуса находится кирпичный конус, прорезанный круглыми окнами, он поднимается ещё выше и несет в центре венчающий его фонарь, уходящий в бесконечную даль. Рен очень строг в ордерных формах, которые украшают детали собора Святого Павла, в том числе и деталей внутреннего купольного пространства. Изображения внешнего вида купола собора со стороны города относятся к сравнительно недавнему времени, раньше он был самой высокой точкой Лондона и господствовал над городом. Купол представляет собой достаточно тонкую свинцовую оболочку, которая держится на деревянных фермах - это совершенно замечательное конструктивное решение. В этом Кристофер Рен проявил себя как **математик, замечательный конструктор и архитектор**, который не только в XVII, но и особенно в XVIII веке, как и **Филиппо Брунеллески**, для воплощения своих идей в жизнь создавал и усовершенствовал специальные механизмы.

Фасад собора Святого Павла построен из светлого камня, одними из главных его черт являются ярусность и довольно глубокий колонный портик. На первом этаже портик широкий и состоит из спаренных каннелированных колонн, которые обладают эффектными и пышными коринфскими капителями, стилобат лестницы, ведущей ко входу в храм, покрыт торжественными ступеням - всё это очень напоминает собор Святого Петра в Риме. Сильный карниз отделяет первый этаж здания от второго, к центру он сужается, поэтому портик состоит уже не из шести звеньев, а четырех, то есть он становится стройнее - это барочный принцип. Однако дополнительных элементов, которые соединяли бы верхний и нижний ярус собора, архитектор не использует, но на портик второго этажа заходят объемы боковых башен здания. Его венчает треугольный фронтон, башни отвечают приверженности мастера к

английскому вертикализму, они, конечно, традиционны и для фасадов больших средневековых соборов. Верха башен, которые спиралью ритмов выходят от их колонных частей, очень напоминают башенки **церкви Сант-Иво в Риме**, построенной **Франческо Борромини** - это тоже является барочной архитектурной чертой. Вход в собор сделан торжественным, башни собора, в том числе напоминают и башни готических соборов, они делают вход очень репрезентативным, представительным и торжественным. Там, где выходят края поперечного нефа сооружения, он завершен по торцам трансепта небольшими полукруглыми колоннадами. Верхний этаж боковин собора не имеет окон, вместо них располагаются ниши, которые представляют собой экраны, завершающие и декорирующие продольные стороны храма.

Еще одной очень известной постройкой Кристофера Рена является **Библиотека Тринити колледжа в Кембридже**, её строительство было начато в 1676 году, закончено в 1674. Главный фасад этого шедевра архитектора приставляет собой двухъярусные ордерные аркады и барочные членения. В решении аркад вспоминается **двор Сан Дамазо дворца в Ватикане**, построенный **Донатом Браманте** и галереи, украшающие его верхний ярус. Открытые галереи нижнего яруса Библиотеки Тринити колледжа отличаются ренессансной чистотой и строгостью. В целом здесь чувствуется присутствие барочного и даже немного маньеристского подхода к архитектуре, потому что верхний этаж библиотеки тяжелее нижнего, который связан с наследием XVI века. В библиотеке воплощен традиционный обход, который был характерен для монастырских клуатров и для студенческих клуатров Кембриджа и Оксфорда. Архитектура библиотеки органично вливается в архитектуру этих студенческих городов. Рен опустил вниз пол центрального читального зала, находящегося во втором ярусе сооружения, почти до пят нижних арок и закрыл его тимпанами арок. Это было очень остроумным и смелым решением в тот исторический период. В итоге у Рена получился торжественный, звучный и крупномасштабный фасад, исследователи считают, что он близок к нижнему ярусу **Палаццо Барберини в Риме**, а также торжественным мотивам дворов ренессансной поры. Рен видит библиотеку в общем комплексе жилых корпусов Тринити колледжа, она отмечает собой конец первого этапа творчества Кристофера Рена и переход архитектора к более сложным композициям. Помещения внутри библиотеки имеют внутренние перекрытия, выполненные в средневековой стилистике, что совершенно неожиданно при таком барочном и маньеристском фасаде. Стилистически они напоминают монастырские библиотеки Средневековья.

Поздний период творчества Кристофера Рена

В позднем периоде творчества архитектора появляются новации. Отрывок из записей Рена иллюстрирует рассуждения мастера относительно ордерных форм. Он пишет о том, что пропорции, которые в них содержатся, и сам принцип их создания - неабсолютные, а скорее всего связаны с своим временем. Рен отмечает, что подход к ордеру у его современников в XVII веке должен быть разумным. "Современные

авторы, писавшие об архитектуре, - указывает Рен, - кажется, вообще мало что имели в виду кроме того, как установить пропорции колонн, архитравов и карнизов в нескольких ордерах: и, находя эти пропорции в древнейших постройках греков и римлян (хотя они и применялись там более произвольно, чем это хотят признать), они стремились свести их к правилам слишком строгим и педантичным, не нарушимым без греха варваризма, хотя по природе своей они всего лишь приемы и моды тех времен, когда были в употреблении. Любознательность могла бы подтолкнуть нас поразмыслить, откуда первоначально возникла эта склонность не считать красивым ничего, что не было украшено колоннами даже там, где в действительности для них нет нужды". Для нас это высказывания очень интересно тем, что так рано (а это связано с концом XVII века) **возникает некое сомнение в абсолютности античного наследия и вкусов**. Тем самым Рен, который работал и в начале XVIII века, предваряет ту критику Античности как абсолютного идеала для художников и архитекторов, которая разовьется уже в XVIII веке. Эта критика, начавшаяся и ознаменовавшаяся таким явлением как **рассуждение Шарля Перро о разнице между древним искусством и искусством новым**, в котором он передает первенство именно новому искусству - уже знакома нам по искусству Франции конца XVII - начала XVIII века. Теперь она наблюдается и в английском культурном сознании, представителем которого был Кристофер Рен. Этот момент для нас необычайно интересен, потому что **Англия XVIII века станет оплотом антикизирующей тенденции, связанной с палладиномством**. Это будет и ренессансная тенденция, поэтому она значительно более гибкая и свободная, чем собственно античная.

К последним годам XVII - началу XVIII века относятся две очень крупные постройки архитектора, которые связаны близким и образным строем, а также своим назначением. Это два госпиталя: **военный и морской госпиталь в Челси**, который был построен в период с 1683 по 1691 год, и **военный и морской госпиталь в Гринвиче**, который был начат в 1696 году. Это постройки, где Рен впервые экспериментирует с крупными массами протяженных объемов. Госпитали - большие сооружения, естественно, они связаны с оформлением больших территорий, так как существуют в пространстве Их широкая пространственная композиция представляет собой комплекс зданий, что является для мастера новым опытом. Военный и морской госпиталь в Челси состоит из нескольких корпусов: основного фасадного корпуса, двух боковых корпусов и внутреннего двора. В данном случае архитектура Рена очень скромная и строгая, а ордерные формы даже фасадной части госпиталя носят более чем деликатный характер и не отличаются яркой пластичностью, напротив - они плоскостные. Со стороны внутреннего двора фасад госпиталя обладает только портиком с колоннами большого ордера и легкой боковой колоннадой. Очень большую роль в этом здании играет стена, в которой почти не присутствуют активные ордерные акценты.

Военный и морской госпиталь в Гринвиче открыт своей композицией на реку. В створе между боковыми корпусами комплекса можно увидеть **Квинс-хаус Иниго**

Джонса. Это удивительный по своей значимости архитектурный ансамбль находится недалеко от Лондона и производит яркое впечатление. Госпиталь представляет собой комплекс из боковых корпусов с внутренними дворами, в их строительстве принимал участие не только Кристофер Рен, но и молодые архитекторы, которым затем принадлежит важная роль уже в следующем столетии - это **Джон Ванбру** и **Николас Хоксмур**, также в постройке одного из зданий участвовал **Джон Уэбб**. Массивы архитектуры комплекса оформлены с помощью большого ордера, а на их фасадах уже не колонны, а полуколонны, прислоненные к стене, которые составляют её часть. Открытых крупных ордерных массивов здесь уже нет, но ордер выполняет свою организующую и стилистически гармонизирующую роль. Госпиталь в Гринвиче строился между 1694 и 1728 годом, здесь Рен отказался от центрального положения купольного сооружения, а купола в композиции комплекса слева и справа выполняют роль обрамлений, акцентирующих проем, в котором читается Квинс-хаус Джонса. Важно отметить, что эти купольные башни также выполняют роль вертикальных акцентов, как и у лондонских церквей архитектора. Большое центрическое купольное сооружение, конечно, заслонило бы Квинс-хаус, при помощи боковых башен мастер обрамляет и преподносит его, делая необычайно эффектным в долевой перспективе. Ближний к реке правый павильон госпиталя включает в себя постройку Джона Уэбба. Увенчанные барочными куполами корпуса фланкируют курдонер (парадный двор) со стороны реки и связаны с Куинс-хаусом горизонтальной линией длинных колоннад, которые проходят и по боковым линиям сооружений. Здания госпиталя соединены в дальней перспективе с колоннадами Куинс-хауса даже проемами между зелеными газонами.

Еще одна постройка Кристофера Рена относится к **комплексу Хэмптон корт**, это была королевская резиденция, строительство которой было начато ещё во времена Генриха VIII Тюдора. Её стоил для себя не король, а кардинал Вулси, примерно так же, как это было в XVII веке с замком Во-ле-Виконт, который строил для себя министр финансов Людовика XIV Фуке: замок понравился королю и он забрал его. Строительство происходило между 1689 и 1694 годом, постройки Рена были оформлены уже в XVII веке и относятся только к парковому корпусу резиденции, темные фасады которого отделаны белым камнем и акцентированы в центре полуколоннами и другими ордерными элементами. Возле здания располагался парк, который был оформлен уже как регулярный французский парк с зеленой архитектурой в виде пирамидок и цветочными газонами. Парадный фасад входа в королевскую резиденцию - это архитектура XVI века с башнями, обрамляющими тюдоровскую арку особой формы - расширенной, скругленной, но с небольшим изломом в центре. Пройдя через арку, посетитель оказывается в **Часовом дворе**, в его восстановлении и реставрации Рен принимал активное участие, а следующий двор резиденции называется **Двор с фонтаном**, он уже создан самим мастером. В основании корпуса лежит арочная галерея, на втором парадном этаже располагаются высокие окна с частыми переплетами, в промежуточном этаже окна овальные, барочные, самый

верхний служебный этаж типа аттика - всё это окружено сквозной балюстрадой. Это уже архитектура другого образа, чем в соборе Святого Павла: белый камень и кирпич отвечают элементам той архитектуры, которую представлял собой Часовой двор или Королевский вход. Новую архитектуру было необходимо каким-то образом согласовать со старой, Кристоферу Рену это удается - здесь сочетается торжественность и королевская парадность, но с определенным оттенком интимности и обжитости, поскольку это не городская резиденция, а загородная. Предполагалось, что у короля будет возможность здесь отдыхать, заниматься охотой, парадными турнирами и т.д. Этот **рационализм архитектора, его строгость и даже своеобразный классицизма до классицизма или особый архитектурный прагматизм**, очень сближающий эти его постройки с голландскими постройками начала XVII века, говорит о том, что он обладал очень большим тактом. Выстраиваясь в первоначальный субстрат во многом еще средневековой и ренессансной постройки, каким был Хэмптон корт, Рен проявил себя как деликатный и понимающий архитектор. Комплекс резиденции очень многообразный и сложный, постройки мастера чувствуют себя в нем достаточно органично. К конструкции парка приложили руку архитекторы более позднего времени - XVII века, в нем можно увидеть "трезубец" садовых дорожек, это говорит о том, что **римские барочные градостроительные решения становятся достоянием и садово-парковой архитектуры**.

Кристофер Рен был похоронен в соборе Святого Павла, его надгробие выполнено с целомудренной строгостью, которая была характерна для тех архитектурных установок, которым следовал мастер. Надпись над надгробием содержит следующие слова: "Если ты ищешь памятник - оглянись вокруг", то есть памятником архитектору является тот самый собор, где он похоронен. Многие особенности английской архитектуры XVII века уже предваряют те достижения архитектуры и культуры Англии, которые она ознаменует XVIII век, когда возникнет и сложится собственная национальная живописная школа Англии во главе с такими мастерами, как **Уильям Годвард, Джошуа Рейнольдс и Томас Гейнсборо**. А также с архитекторами - создателями английского палладианства и концепции английского сада и парка - своеобразного исторического и культурного антипода французского регулярного парка, представленного Версалем.

Лекция 24. Искусство Италии XVII века

Исторические и социальные особенности стран Европы в XVII веке

Продолжая знакомство с искусством XVII века, мы начинаем цикл лекций, посвященный искусству Италии. **Ранний период Нового времени - XVII век**, который многие исследователи называют первым современным столетием, **предполагает совершенно новую картину мира и даже новую структуру художественной культуры**. Мы говорили об этом на вводной лекции данного курса, а сейчас рассмотрим эти особые закономерности применительно к Италии. Известный итальянский историк искусства **Джулио Карло Арган**, книги которого переведены на русский язык, назвал XVII век эпохой столиц. Это связано с тем, что многие государства в этот период консолидировались и собрались как национальные державы, это касается и Англии в период после войны Алой и Белой роз, находящейся под властью Тюдоров, и Франции, и Испании, ставшей одной из ведущих держав Европы уже в XVI столетии. Две страны - Германия и Италия остались раздробленными и не пережили национального единства, соответствующего целостности всей их территории, там существовало соседство нескольких государственных объединений. Тем не менее Германия стала центром Священной Римской империи германской нации, германский император обладал важной культурологической функцией, то есть концентрировал вокруг себя значительное количество художников и мастеров, которые предавали особую пышность его двору. Двор императора переезжает из одного места в другое, так как столиц у империи в этот период несколько, город Ангербург нельзя назвать всегерманской столицей, но столичные функции он выполнял, а император в нем пребывал.

Судьбы Италии отличается от ряда перечисленных государств: она не пережила ситуацию национального единства и осталась страной раздробленной, состоящей из разных городов-государств, которые постепенно к концу XVI века превратились в небольшие герцогства. Особую роль в судьбе Италии и судьбе итальянской культуры к XVII веку приобрел Рим, которой, начиная с XVI века, стягивает к себе основные художественные силы. Именно в Рим перемещается средоточие художественной культуры из Флоренции, которая была родиной Возрождения и играла ведущую роль в XV и XVI веках. Уже в начале XVI века в Рим переезжают **Рафаэль** и **Микеланджело**, в определенный период в городе находится **Леонардо да Винчи** и другие мастера. **Рим становится ведущим центром художественной жизни и культуры Италии**. Этот город издавна был культурным "вождем" не только Италии, но и всего западного христианского мира, но функции национальной итальянской столицы он не выполнял. Благодаря тому, что Рим выбирал универсальную и космополитическую роль, можно даже сказать - всемирную роль, потому что тогда мир расширился и до Западного полушария с двумя огромными материками Северной и Южной Америки, где католичество и христианская вера утверждались именно с его помощью. Значение

этого города в конце XVI - начале XVII века заслуживает особого внимания - это был последний, как утверждают исследователи, взлет папства на мировой арене.

Эта новая политическая и духовная ситуация, естественно, отразилась и на судьбах искусства. Папство всегда старалось учувствовать в политической жизни Европы, но теперь его значение и его активность были связаны с особым обстоятельством. Период перелома от XVI века к XVII представляет собой не просто пограничье двух разных художественных эпох: **Ренессанса и Возрождения с Новым временем**. В данном случае Новое время является новым потому, что начинается не просто новая художественная эпоха, а вообще **новая стадия в развитии европейской культуры, мышления и духовного сознания**. Всё, что было до Нового времени, то есть с начала времен, через всю Античность и Средневековье - до конца XVI века - это **архаическая стадия развития человечества**. Возражая этому тезису, можно сказать, что в эти периоды существовали и прекрасные достижения, и замечательные памятники искусства, огромные города, великолепные открытия в области познания окружающего мира. Всё это верно, но также присутствовала одна очень важная черта - это в основном был **мир ручного труда**, даже если существовали простые механизмы, то они, как правило, продолжали руку человека. Между человеком и окружающим его миром не было машины, поэтому отношение людей к миру было непосредственным, то есть каждый раз, когда художник или ремесленник особым образом осознал образ окружающего его мира, своё положение в нем и свою собственную индивидуальность, то он делал это **как автор, как творец**. Существует определение, которое утверждает, что **культура - это творчество**. Это действительно так, **творческое начало, которое одухотворяет культуру – это то, что человек вносит в окружающий мир**. Существует два мира: мир природы, который дан нам Вселенной или Создателем, и мир, который создан людьми - это и есть культура. В культуре есть разные ситуации отношения человека к миру:

- до конца XVI века - это отношение непосредственное, **прямое преобразование окружающего мира**. Если ремесленник делает некий предмет, то он преобразует окружающую его среду. Если строится город, если осуществляется какая-то политическая акция, то всё это представляет собой работу людей с тем миром, который был им дан.
- с конца XVI века - это **непосредственная работа с материалом окружающего мира и внесение в него человеческих намерений, замысла**, представлений о прекрасном, об удобном, о необходимом. То есть человек реализовал себя через окружающий мир и делал это прямо - мир был для него материалом. Непосредственность и цельность отношения к окружающему миру обуславливали то, что миф для людей был почти реальностью. Поэтическое сознание, работа воображения - всё это представляло собой целостный набор образов. Все это необычайно стимулировало искусство, потому что человеку, когда он в эпоху Возрождения стал самостоятельной и свободной личностью,

каждый раз приходилось становиться **актером всего процесса своей деятельности**: свой замысел, свой выбор материала, своя работа с этим материалом, то есть мастерство, рука и т.д. И, наконец, результат: человек в этом смысле был подобен богу, который в течении почти недели трудился, создавая мир, а потом, закончив его, оглянулся на сотворенное и почувствовал, что "это хорошо". Эта **ситуация свободы в самом процессе творчества, цельность этого процесса** и даже последняя фаза, когда, оглядываясь на сделанное, человек думает про себя, что это хорошо - это была та норма отношения человека к миру, которая объединяла всю архаическую стадию, когда связь творца с миром была непосредственной.

- со второй половины XVI века начинает формироваться тот уклад жизни, в котором мы прибываем сейчас, то есть **буржуазное общество и буржуазные отношения**. Первым реальным проявлением этого нового жизненного уклада стал такой социальный производственный механизм и даже организм, поскольку он состоит из людей - это **мануфактура**. Слово "ман" означает рука, то есть это всё-таки ещё нечто, что связано с ручным трудом, но это та ситуация, когда **коллективное начало преобладает над индивидуальным**, когда люди преобразуют окружающий мир уже неиндивидуально, а сообща. "Сообща" и "общество" - это однокоренные слова, возникает ситуация, когда человек свои намерения, свое преобразование мира производит уже в коллективе, в котором происходит очередной этап разделения труда, которых до этого момента было много:
 - первое разделение труда возникло ещё в эпоху существования племени - это **разделение труда между мужчиной и женщиной**. Мужчина - добытчик, охотник, воин и защитник, а женщина растит детей, занимается домом и собирательством для того, чтобы прокормить семью.
 - ещё один этап разделения труда очень важен для нашей истории - это **разделение скотоводов-кочевников, которые перемещались по поверхности земли, и земледельцев, которые вели оседлый образ жизни** - это совершенно разное мировоззрение людей, которое отражается в культуре этих сообществ.
 - **разделение города и сельской округи** на селян, труд которых очень тесно связан с землей, город - это ремесло и торговля, это организм, который обладает большой потенциальной способностью развития и движения (земледелие более консервативно). Город становится "мотором", который в конце концов приводит к возникновению того общества, в котором мы сейчас живем.

Особенность мануфактуры заключается в том, что, как отмечают исследователи, они спорадически, то есть местами иногда возникали ещё в эпоху Возрождения, но в достаточно ограниченной форме, Это, например, знаменитые суконные производства в

ренессансной Флоренции. Но то разделение труда, которое приходит с мануфактурой, касается не разделения слоев общества, а поражает сам процесс труда. Об этом замечательно сказал **Карл Маркс: "Когда разделение касается самого процесса труда, то это убивает человека, можно даже сказать - человечество"**. Потому что человек поражается в самой сердцевине своей родовой природы, своей главной человеческой особенностью - способности к творчеству. Мануфактурное производство флорентийских сукон предполагает, что кто-то пасет и, возможно, он же стрижет овец, но когда шерсть привозят на мануфактуру, то кто-то её моет, кто-то чешет, кто-то красит (красильщики во Флоренции однажды восстали, требуя своих прав), затем кто-то из окрашенной шерсти делает пряжу, в итоге возникает ткань - сукно. Зададимся вопросом: кто в конце этого процесса может, оглядываясь на его результат, сказать - "это хорошо, а я его автор"? **Конкретного автора у результата нет - это общественное деяние.** Когда происходит это обезличивание, снятие в процессе труда авторского начала, а результат становится итогом коллективной деятельности, то это означает, что **творческая потенция человека и его способности отчуждены в общее дело.** Это дает следующие преимущества: во-первых, повышается качество, так как минимизируются индивидуальные ошибки, всё приобретает нормативный и стандартизованный характер, во-вторых, повышается количество производимого. И вот это стандартизованное и нормативное качество, которое не имеет индивидуального лица, и нарастающее количество итогового продукта - это то, что приносит с собой Новое время. Оно поражает творческую способность человека в самой его сердцевине, и начинается то, что философы называют **отчуждением результата труда человека от него самого как личности.** Те преимущества, которые дает разделение труда, способствовали накоплению денежных средств, разрастанию производства и т.д.

На ситуацию в Европе того исторического периода, прежде всего, повлияло появление испанского золота, которое привозилось галеонами из Южной Америки. В результате упали цены, обесценилось практически всё, кроме земли, начался процесс, когда состоятельные люди считали необходимым вкладывать деньги именно в землю, ибо у нее есть вечная ценность, а продукты производства и ремесленные изделия очень сильно потеряли свою значимость. Начался процесс, который получил название **"рефеодализация"**, то есть стали снова утверждаться некие феодальные отношения, потому что они были связаны с землей. Состоятельные горожане, которые никогда не были ни грантами, ни землевладельцами, стали покупать землю, туда же стали уходило и финансовые средства. В Италии, где у людей, вкладывавших в нее деньги, уже не было средств, чтобы в дальнейшем обрабатывать землю и организовывать производства, возникли латифундии - огромные земельные владения, которые поросли травой, потому что на них никто не работал. При этом отнимались небольшие частные участки у крестьян, которые владели ими в течении многих лет, они изгонялись с этих земель. В Англии происходит процесс, который знаком нам из школьного курса истории - это так называемое **"огораживание"**. Лорды, которые владели значительными землями, превратили свою наследную феодальную собственность в

буржуазную, то есть они стали извлекать из неё доход: разводили овец, а их шерсть отправляли в Голландию, где уже возникли мануфактурные производства, в дальнейшем в стране появились собственные фабрики. Соответственно, в Англии происходил очень жестокий процесс, в ходе которого мелких арендаторов изгоняли с земель или они разорялись естественным образом, потому что не могли своей небольшой фермой соревноваться в уровне доходов и производстве с большими организациями, сформированными на буржуазной производственной основе. Эти люди теряли свою землю, и Европа в самых разных местах покрылась (и в Италии, и во Франции, и в Англии) огромным количеством людей, оторванных от земли и от своего традиционного, тысячелетиями закрепленного образа жизни. Они имели некое существование, которое не имело реального образа – эти люди превратились в бродяг, против них принимались жестокие законы, их преследовали, в этой среде разрасталась борьба с инакомыслящими, еретиками, с ведьмами и т.д. **Фернан Бродель**, автор замечательного труда, посвященного анализу Средиземноморья в эпоху правления Карла V и Филиппа II - испанских властителей, которые в это время играют в Европе очень важную роль, говорит о том, что возникли мириады "**человеческих насекомых**" - толпы людей, скитающихся по земле. Даже возникло целое "**королевство бродяг**", которое описано в замечательном произведении **Марка Твена "Принц и нищий"**, именно в него попал король, переодетый нищим.

В Риме ситуация приобрела совершенно катастрофический размах, потому что туда стекались нищие со всей Европы. Это был город с таким количеством святынь, которым поклонялись в определенные даты католического календаря, что нищие в это время заполняли улицы, а папы издавали специальные буллы - постановления по борьбе с нищенством, потому что, как писали папы, нищие во время мессы начинали склоки в храмах, мешая отправлению культа. В один прекрасный день нищих решили изгнать из Рима, как скот их связали попарно и погнали через городские ворота. Когда они уходили, то кричали горожанам, стоящим по сторонам дороги: "Вы не хотите терпеть нас в Риме как нищих, вы будете терпеть нас за его пределами как бандитов". Действительно, мириады нищих в итоге превращались в бунтарей, к концу XVI - началу XVII века сельская округа Рима восстала против города, образовались банды, которые грабили поместья знатных римских нобилей и поджигали урожай. Причем бедных людей они не грабили, более того, из тех средств, которые были отобраны у состоятельных граждан, им оказывалась помощь, а также оставлялись пожертвования в церкви и т.д. Ситуация войны людей, лишенных своего места в жизни, захватила все страны, в литературе Испании возникла такая особая форма, которая называется **пикарескный роман**, в центре которого находится Пикаро - это человек без рода и без племени, не прикрепленный к земле никаким занятием, у него ничего нет, поэтому Пикаро слоняется по земле как перекасти поле. Затем он вспоминает, что единственный момент, когда он был счастлив - это то время, когда он был нищим в Риме. Тогда счастье Пикаро заключалось в том, что римская церковь проводила специальные раздачи не столько денег, сколько пищи тем нищим, которые заполняли город. По

воспоминаниям современников по улицам Рима того времени было практически невозможно ходить, потому что к горожанам со всех сторон приставали нищие, которые просили подаяние. Папа в конце концов пошел на то, чтобы всю эту стихийную массу как-то ввести в некие рамки, обозначив регулирующий момент - были устроены корпорации нищих, в которые были объединены слепые, хромые, безрукие и т.д., для которых существовали определенные дни, когда церковь их поддерживала. Несчастный Пикаро был кем угодно: и слугой, и брдобреем, и помощником или камердинером некоего господина, и прочее, но нигде при этом не задерживался надолго, потому что чаще всего (и даже при господине) ему приходилось жить впроголодь, при этом терпеть его самодурство. В качестве нищего в Риме он бы свободен, так как у него не было хозяина - это такая вывернутая на изнанку ренессансная свобода, которую культура завоевывала на протяжении нескольких столетий. Это та самодеятельная и самостоятельная личность, свобода которой оказалась совершенно опустошенной, так как была превращена в свободу нищего.

Церковный кризис и возникновение концепции "священного искусства/arte sacra"

Это была катастрофа прежнего векового жизненного уклада, странам Европы на пути к формированию новой системы пришлось пережить довольно много всякого рода пертурбаций. На фоне происходящей катастрофы жизненной первоосновы тысяч людей происходили следующие события, которые заслуживают внимания: **церковный кризис или кризис веры** был одним из главнейших; рождается новая ветвь христианской религии - протестантизм, это происходит с большим напряжением, он отделяется от римской католической церкви вопреки её желанию и при её всяческом противодействии. Это было связано, в том числе и с процессом создания национальных церквей даже в сфере католичества. Свою национальную церковь захотела иметь Франция, впоследствии Англия в середине XVI века, когда Генрих VIII Тюдор воспользовался поводом, который ему предоставил папа, не одоблив его развод с Екатериной Арагонской, к чему король очень стремился. Папа отлучил Генриха VIII от церкви, тогда король прервал отношения с Римом и сам встал во главе английской церкви, которая получила название англиканской, она близка по своим установлениям протестантизму. Ещё в первые десятилетия XVI века началась "революция" Лютера, который, основываясь на опыте тех особых течений, каким, например, стала новое богочестие на севере Европы (в Нидерландах и в Германии), сформировал свою идею новой религиозности, которая не требует ни мощей, ни украшения церквей всякого рода изображениями, напротив - это должна быть строгая и очень скромная церковь. Более того, самая суть её заключается в доступности слова Божьего для широких масс людей, поэтому священные книги должны быть переведены на национальные языки, богослужения должны совершаться не на латыни, а на национальном языке, кроме того, эти национальные церкви совсем не должны платить Риму пресловутую десятину.

Эти экономические и политические требования, связанные с рождением национальных государств и национального самосознания, привели к довольно глубоким потрясениям в духовной сфере и жизни людей. Естественно, обе стороны - и протестанты, и католики объявляли сторонников противоположного лагеря еретиками и боролись с ними. Это духовное напряжение очень повлияло на культуру того периода, во Франции противоречия между католиками римского обряда и протестантами, которые там назывались гугенотами, привело к тому, что в стране на протяжении XVI столетия прошло девять религиозных войн. Разумеется, это не способствовало спокойному, закономерному и полнокровному развитию культуры, а необычайно обостряло и противоречия, и сознание, но зато Франция вышла из этого трудного периода таким образом, что в итоге в XVII веке оказалась единственной страной в Европе, которая является двухконфессиональной. Генрих IV принял Нантский эдикт, который утверждал возможность для гугенотов отправлять культ по своим правилам, он разрешил им заниматься экономической и политической деятельностью, то есть практически уравнивал в правах с католиками. Такого не было нигде, в результате Франция на протяжении почти 100 лет существовала в состоянии мира и внутреннего покоя и добилась необыкновенных промышленных и экономических успехов, а также духовных. В других странах такого рода эксцессы, которые были связаны с установлением новой религии и её оппозиции старой, продолжались достаточно долго. Достаточно вспомнить, что на раннем этапе своего развития протестантизм отрицал церковные изображения (иконы и росписи), произведения художников в то время сжигались на кострах. В результате мастера покидали свои родные места и уезжали в другие страны, что тоже было своего рода катастрофой.

На этом фоне для начала Нового времени характерно не только утверждение протестантизма как новой религии, но и реакция католической церкви, первое называлось **реформацией**, а реакция католицизма - **контрреформацией**. Это было создание совершенно новых принципов общения с верующими, при которых отпадали от Рима целые страны, например, значительное количество германских княжеств. Один и тот же город мог в течение нескольких месяцев колебаться и переходить то в католицизм, то в протестантизм. В итоге эта ситуация свелась к тому, что церковь создала новую идеологию по привлечению верующих, по завоеванию как можно большего количества новых приверженцев римского католического обряда, в первую очередь это были жители новых земель, где все это приобрело насильственные формы обращения в католичество, в особенности среди народов Южной Америки. Это касалось не только дальних земель, куда отправлялись католические миссионеры с целью устройства своих миссий. Многие из них погибали в результате противоречий с местным населением и канонизировались впоследствии как святые. Церковь принимала очень активное участие в строительстве нового контрреформационного католичества: во-первых, возникли новые ордена, история одного из них - Ордена иезуитов была связана с деятельностью и личностью **Игнатия**

де Лойола, испанского рыцаря, родившегося около 1491 года, а умершего в 1556. Офицер воевал в Южной Америке, а затем по возвращении в Европу в силу присущих ему энергии и таланта Лойола написал трактат, который назывался "**Духовные упражнения**". У этого сочинения есть несколько вариантов, самый ранний из них относится к 1522 году, далее основные положения устоялись и канонизировались к 40-м годам XVI века. В "Духовных упражнениях" их автор обращается к **новому типу верующего, к новому потребителю религиозной истины - это человек толпы**, не крестьянин, не дворянин, не рыцарь, он представляет собой совершенно новое явление - человека массы. Как правило, а Лойола это осознает, этот человек имеет некий духовный потолок, так как его духовный запас довольно бедный, а воображение и восприятие наивны. Поэтому Лойола говорит, что излагать церковные истины такому субъекту, погружаясь в таинство и мудрость, накопленные за тысячи лет, ни к чему, **религиозную истину необходимо сделать наглядной, увлекательной, доходчивой и доступной**. Главным средством этой новой политики становится изобразительное начало, апелляция к глазу, к непосредственному переживанию.

С этой точки зрения в противовес протестантизму контрреформационное католичество придает особое значение изобразительному искусству. Правда, отношение к нему было своеобразным - творчество современных художников-маньеристов представлялось слишком сложным. Художники, которые были учениками великих мастеров Возрождения, в этом противоречивом мире не могут существовать таким образом, чтобы главной целью их произведений было достижение гармонии, равновесия и красоты. Их искусство надломленное, противоречивое, иногда со склонностью к гротеску, а ренессансное удивительное и уникальное, единственное в своем роде единство идеального и реального распадается. Внутренняя расколотость дает острые сопоставления слишком сублимированной и возвышенной, даже астральной идеальности и напротив - вдруг появляются какие-то вульгаризмы, слишком нарочито выхваченные куски неидеальной, подчас достаточно грубой действительности. Эта трагедия мастеров маньеризма отражалась и в их личных судьбах, об этом очень хорошо написал в своей книге "**Борьба течений в итальянском искусстве XVI века: 1520 - 1590 год**" написал **Борис Робертович Виппер**. Он говорит о маньеристах, что они являются "целая группа мастеров, надломленных и неистовых, отчаявшихся и отчаянных". Конечно, их противоречивое, надрывное и острое искусство не могло стать тем орудием, о котором мечтал Лойола. Тогда возникла **концепция "священного искусства/arte sacra"**, были определены и его качества: доступность, близость, изобразительность, все святые изображаются с обязательным указанием имен и точных атрибутов, постоянно повторяющихся с целью закрепления узнаваемости, никаких маньеристских вытянутых пропорций и изломанных фигур на подобию буквы S и т.д., а также никакого изображения тех тем, которые были характерны для эпохи Возрождения.

Очень важным событием в итальянской культуре и культуре всей Европы был **Триденский собор**, который проходил в течении долгого времени (между 1545 и 1563

годом). Собор был созван по инициативе папского престола, папские кардиналы решили вызвать на дебаты представителей новой церкви - протестантов, но протестантские епископы не приехали, поэтому диспут не состоялся. Зато католическое верховенство разработало систему постановлений и декретов, которые должны были по-новому организовать взаимоотношения между церковью и верующими, между церковью и искусством. Интересный момент: в последний год существования собора, 3 декабря 1563 года был принят декрет **"О характере культовых изображений"**, там содержалось следующее требование - **"из искусства необходимо изгнать все соблазны бесстыдной красоты"**, то есть той чувственности, той радости жизни и полноты бытия, которые реализовались в известных античных мифологических образах в творчестве, например, Тициана и других венецианских мастеров. Следующее постановление было крайне важным: **"ни в какую церковь, сколь угодно автономную, не разрешается помещать какое-либо изображение, если оно не одобрено епископом"**. Это означает, что **творческая и художественная свобода отменялась, а на все то, что было завоеваниями Возрождения, был наложен запрет**. Само понимание искусства, его цели и то, каким именно оно должно быть, рассматривается в издаваемой в тот период специальной литературе, в которой церковь через своих адептов высказывается об этих вопросах.

В постантичную эпоху впервые именно в эпоху Возрождения искусство стало самостоятельной сферой реализации человеческих потенций и ценностей, одновременно оно было и средством познания. **Ориентация искусства на познание**, а это великое слово было произнесено ещё в Древней Греции на Акрополе, породило и те замечательные достижения в искусстве, где реальность заняла так много места, и, конечно, в великолепной античной греческой философии. Ренессанс взял на вооружение тот же самый принцип, искусство стало не только сферой познания, но и областью утверждения мастерства человека, его отношения к миру, реализацией его творческих потенций, кроме того, оно было областью красоты, наслаждения и радости жизни. **Джованни Андреа Джилио де Фабриано** выпускает два диалога, которые называются **"Об ошибках художников"**, книга была издана в городе Камерино в 1564 году. В ней осуждались змеевидные маньеристские фигуры персонажей с извивающимися и как будто сломанными руками и ногами, словно исполняющими экзотический танец вместо того, чтобы пребывать в созерцании. "Искусство, - пишет Джилио, - должно быть набожным", это отличается от того, как думал Микеланджело, который считал, что оно должно быть божественно написанным по уровню мастерства и виртуозности. В этом же ряду находятся и те духовные упражнения Лойола, которые утверждали, что искусство, доступное простому уму и непосредственной реакции, обладающее наглядностью - это искусство, например, мастеров раннего Возрождения или мастеров уже более поздних, но простодушного и естественного склада. Во всяком случае, он ориентировал церковь на искусство, которое существовало до Микеланджело, об этом же пишут авторы некоторых трактатов. Могло показаться, что было найдено некое решение, найден путь, возникает **священное искусство, главной**

особенностью которого является народность. Но народность не является совпадением со словом демократичность, потому что эта народность обедненного содержания, она вообще не говорит о природе человека и о духовном равенстве, она провозглашает доступность - это **искусство для нищих духом.** Поэтому необходимо апеллировать не к образам Ренессанса, Рафаэля и Микеланджело, а к более ранним и даже средневековым образам.

Священное искусство предлагает свой метод создания художественных произведений который получил название "**правильное смещение**", этот принцип был открыто эклектическим. Его применение предполагало, что из произведений разных художников, которые представляются достаточно достоверными, набожными и правдивыми в своих произведениях, необходимо собрать какие-то отдельные решения: композиции, типы лиц, определенные сюжеты и т.д. Далее следовало так соединить всё это вместе, чтобы получилось искусство, на котором не было бы отпечатка времени и индивидуальности художника. Эта формула называлась "**arte senza tempo - искусство вне времени**", сначала вектор его движения был направлен в сторону своеобразного примитива, но потом церковь обеспокоилась, так как получалось, что все великие достижения мастеров Возрождения, в том числе и те, которые делались по заказу церкви и находились в католических церквях, оказываются за пределами искусства вне времени. Тогда церковь внесла коррективы: искусство и Тициана, и Рафаэля, и Микеланджело было признано достойным того, чтобы новая концепция искусства с ними тоже работала, их стало можно использовать в качестве источников образов и других элементов. Иезуит по имени **Джузеппе Валериани** вместе с художником **Гаспаро Челлио** и другими переходил из одной церкви в Риме в другую и зарисовывал в альбом некие удачные решения, например, образ Богородицы или изображения святых младенцев и т.д., в результате возникло искусство, получившее название *arte sacra*. В замечательном произведении итальянского искусствоведа **Фредерико Дзери, "Искусство и контрреформация"** этому искусству дается оценка.

Шапионе Пульцоне да Гаэта был мастером, который с большей адекватностью и определенным уровнем ловкости и мастерства реализовал данную концепцию, он родился около 1550 года, умер в 1598. Его композиция, которая называется "**Богородица заступница Божья**", находится в Риме в монастыре Карло Сантаво аль Капиноре, на картине изображена Богородица, на коленях которой сидит младенец Христос, который тянется к младенцу Иоанну Крестителю, которого поддерживает его мать Елизавета. Очень трогательно выглядят чистые пеленки, находящиеся в деревянной люльке, в которые можно завернуть обнаженное тельце младенца. За плечом Богородицы находится Святой Иосиф, опирающийся на посох и с умилением смотрящий на происходящее. Дзери, анализируя это искусство, в частности, искусство Пульцоне, говорит, что этот вид нового художественного типа обязательно различает в своих персонажах плохих и злых персонажей, которые должны были иметь крючковатые носы, покрытые морщинами и бородавками лица. Хорошие персонажи должны обладать совершенно идеальными, словно отполированными лицами тонкого

рисунка, на которых должно быть выражено умиление. Все это необходимо выполнить мастеровито, с некоторым лоском и блеском в самой живописи, слитным мазком и яркими цветовыми пятнами. Типы лиц на композиции Пульцоне заимствованные, в образе Богоматери легко угадываются черты как рафаэлевских мадонн, так и образов **Корреджо**, белокурые младенцы родственны рафаэлевским изображениям и произведениям венецианских мастеров. Такое **прилизанное и выложенное искусство с постоянным умилением было своеобразной нормой**, такого рода произведения **Джузеппе Валериани** находятся в римской церкви Иль-Джезу в капелле Мадонны дела Страда: "**Благовещение**", "**Обручение Богоматери**", "**Вознесение Богоматери**", а также работы Пульцоне. Его биограф, **Джованни Бальоне** очень благожелательно говорит о том, что "ткани в произведениях написаны так близко к правде, что невозможно желать сделать их с большим искусством". Однако эта близость к правде, вещественность, осязательность и натуралистичность - не живая, а муляжная, это совершенно очевидно в тех произведениях, которые в насыщенной творческой среде Рима вызывают недоумение и вопрос: как это могло быть сделано? Действительно, считалось, что можно сочетать вместе работы и приемы мастеров самого разного уровня: **Гарофало, Феррари, Себастьяно дель Пьомбо, Баччо Бандинелли, Тициана и Рафаэля**. Результат получался удивительный, а тип искусства *arte sacra* существует до сих пор, например, он в своей неизменной форме присутствует в лавочках Рима, где продаются произведения религиозной направленности: всевозможные изображения святых, предметы с символами Ватикана и Рима.

То есть **задача создания искусства вне времени была решена**, *arte sacra* воспроизводится непрерывно изо дня в день в тех же образцах, которые заложены в самом начале его возникновения в XVI веке. Размышления по поводу этого искусства продолжают не только существовать, но и развиваться на протяжении не только XVI, а и XVII века:

- В трактате архиепископа Болоньи **Габриэле Палеотти**, написанным между 1582 и 1584 годом. Видный деятель церкви опубликовал трактат, который представлял собой **иконографический кодекс** с перечислением иконографии всех святых, их атрибутов и прочего, которые обязательно должны быть учтены художниками. Формировался своеобразный **образ художника-теолога**, который обязательно должен сверяться с всякого рода религиозными текстами и сохранять им верность, потому что **суть искусства в том, чтобы привести человека к богу**. Достигнутая во времена Ренессанса свобода и многообразие задач искусства, его полнота и отношение к нему, как к совершенно самостоятельному и ценностному самому по себе миру - в этот исторический период отменяется, искусство снова становится "служанкой" теологии, как это было в эпоху Средневековья.
- **Григорио Каманини** пишет трактат "**Фиджино**", Джованни Фиджино - это имя художника, который не был крупным мастером, но отличался мастеровитостью

и прославился тем, что умел изображать доходчивые аллегории. Трактат Каманини датируется 1591 годом, главная мысль автора данного произведения звучит следующим образом: **"задача искусства - воспитание человека согласно принципам церкви"**, а не эстетического начала и раскрытия красоты или удовольствия и радости от окружающего мира.

- В 1634 году, то есть уже в начале второй трети XVII века миланский архиепископ **Федерико Борромео** пишет трактат **"Священная живопись"**, посвященный той же мысли.
- В 1652 году иезуит **Джандоменико Атонелли** и художник **Пьетро да Кортонна** вместе сочиняют трактат о живописи, где искусство по-прежнему является по преимуществу средством религиозного воздействия.

Эта сторона художественной жизни Италии, которую невозможно игнорировать потому, что Федерико Дзери очень правильно отмечает, что в целях, а главным образом в **методе этого искусства - эклектизме и ориентированности на довольно примитивное восприятие, примитивные вкус и мысль**, на человека толпы существуют такие приемы, как изобразительный соблазн, стремление создать осязаемое, наглядное, трогательное, но не изображать никаких сложных переживаний, а использовать очень простые, ясные и однозначные чувства. Как пишет Дзери, в нем есть черты, которые объединяют его с коммерческой рекламой: ухватить, уловить, нажать на какие-то характерные и специфические черты восприятия зрителя, взять его в плен, привязать к себе и тем самым удовлетворить его потребность, а также внушить, что она была именно таковой. Хотя в действительности потребность людей в искусстве может быть куда более глубокой, осознанной и серьезной.

Академическая теория

Происходящее в Италии - это очень важное явление, которое характеризует художественную жизнь Рима на рубеже XVI - XVII веков, о котором не пишет папский врач **Джулио Манчини**, когда создает заметки по поводу художественной жизни Италии этого периода, в которых он рассматривает:

1. Поздний маньеризм.

В конце XVI - начале XVII века преобладающим направлением в итальянской живописи ещё оставался маньеризм, это уже был поздний маньеризм, очень усложненный, с нарочито выдуманностями, двусмысленными и загадочными сюжетами, которые было необходимо разгадывать, с очень переусложненной композиционной лексикой и формой, с холодными, как будто окаменевшими фигурами персонажей, с явлениями подчеркнутого эстетизма или наоборот - условности, связанной с изгнанием из изображения всех черт реальной природы. Вспомним, что в конце XVI века **маньеризм создал свою теорию, которая была полемичной по отношению к теории Ренессанса** в главном - маньеристы считали, что "ошибаются те, которые

полагают, что искусство имеет свои основания в математике", как писал **Федерико Цуккарро**. Это был большой камень в огород Ренессанса, который считал, что искусство в своей основе соответствует общим принципиальным законам окружающего мира, поэтому оно им подчиняется и ориентировано на реальность. Соответственно, в изобразительном искусстве Ренессанса были приняты и узаконены обязательные реальные штудии живой природы, а ценностями изобразительного искусства были такие составляющие, как перспектива, дающая иллюзию глубинного трехмерного пространства, знание анатомии, наука о пропорциях и т.д. Всё это маньеризм отрицает и считает, что в искусстве первенствует божественная идея, которая затем определенным образом влияет на воображение художника, который её по-своему усваивает и интерпретирует с помощью своего мастерства и манеры. Интерпретирует, конечно, в духе условности - либо с оттенком почти абсолютного отрыва от действительности: астральный цвет, холодные голубые и розовые тона или напротив - драматизированные сочетания цветов. Это **искусство условное, холодное, сухое, а связь с реальностью исчезает даже из его колорита, а не только из его линий и очертаний фигур**. Джулио Манчини констатирует наличие этой художественной реальности, нам было очень важно начать с её рассмотрения, потому что в этот период все президенты художественных академий в Италии были маньеристами, при этом они были придворными художниками при папском дворце. Даже чисто количественно маньеризма в стране в этот период было очень много.

2. Болонский академизм

Вторая школа, которую отмечает Джулио Манчини - это **школа братьев Карраччи**. Старшего из братьев звали **Лодовико Карраччи**, двух его двоюродных братьев звали **Аннибале и Агостино Карраччи**. Братья были болонцами, поэтому то направление, зачинателями которого они стали, получило название "болонский академизм". Манчини не разбирает особенности этого явления, он считает, что оно достаточно почтенно и имеет свои положительные результаты. Для нас оно необычайно важно, потому что в деяниях братьев Карраччи, организовавших около 1539 года свою академию, которую назвали **Академия вступивших на правильный путь** зародился академизм. Имелось в виду, что правильный путь был утрачен, и утрачен именно маньеристами, то есть Карраччи выступали в качестве критиков маньеризма. Правильный путь - это тот, который наметило и держало Возрождение, со стороны представителей академии братьев Карраччи демонстрировалось стремление вернуться на ренессансную стезю. Первое, что они собирались восстановить в искусстве - это **связь с природой**, то есть снова вернуть художника к необходимости штудировать природу, а затем на этом основании создавать свои произведения. Ещё одна составляющая для академистов - это **наследие великих классиков**, которых насчитывалось достаточное количество: античная традиция, то есть античная скульптура, поскольку античная живопись не сохранилась, и ренессансная традиция великих живописцев и скульпторов эпохи Возрождения.

Arte sacra

Прежде, чем перейти к академизму, проанализируем некоторые образы, которые создавало arte sacra, которых до него не было. Например, это определенное изображение Христа, такого рода работы называются "**Христос Святое Сердце**", потому что Господь держит в руках горящее сердце. Существуют разночтения этого сюжета, есть мнение, что это сердце Богородицы, но в действительности это сердце самого Иисуса, которое он приносит в дар людям, как и свою жизнь, своей мученической смертью открывая для них возможность вечной жизни. В изображении Спасителя присутствует не красота, а напояженная красивость черт, которые восприняты из искусства Возрождения, также присутствуют традиционные красные и голубые цвета, сияние вокруг головы, благородно ухоженные локоны волос, лежащие на плечах Спасителя, а также свет и излучаемый горящим сердцем, и вокруг головы Христа. Праздник Святого Сердца стал в контрреформационном католичестве одним из самых пышных и зрелищных, одновременно контрреформационное католичество обогатилось огромным количеством мощей, всякого рода дарохранительниц и других священных предметов. Оно приобрело особую сторону активной театрализованной демонстрационности, потому что каждый праздник в соборах предьявлялись какие-то священные реликвии: это мог быть зуб Святого Павла или мощи какого-либо мученика. Все это значительными массами людей переживалось как некий **эффект достоверности всего Священного Предания**.

Особую роль в требованиях и новых идеалах arte sacra сыграл Орден иезуитов, который не сразу стал орденом, его организационная сторона формировалась постепенно в результате активной деятельности Лойолы и его сторонников. Особенностью этого ордера явилось то, что он целенаправленно воспринимался как идеологический, именно с этой целью иезуитам было разрешено снимать орденскую одежду, ходить в светском платье, заниматься светскими делами и изнутри различных сторон жизни и слоев общества проводить ту политику, которая отвечала интересам контрреформационной церкви. Эту новую церковь характеризует нагнетание пышности, блеска и использование всякого рода реликвий и действий религиозного характера. К 1633 году папский престол объявил, что церковь победила всех своих врагов и еретиков, и наступает период торжествующей церкви. Искусство должно было соответствующим образом оформить этот момент торжества и победы римской церкви. В этом плане очень важно, что к концу XVI века (около 1685 года) по инициативе папы Сикста V началась **грандиозная перестройка Рима**. Современники были ошеломлены размахом этих преобразований, один из священнослужителей, посетивший город в это время, вспоминает: "Я в Риме, и я не узнаю его". Он не может обнаружить тот старый город, который знал - полусредневековый, ещё с античными развалинами. Перестройка Рима проводилась очень интересным образом, исходя из особых принципов. Она понадобилась, потому что контрреформационный город очень активно проводил политику выхода на международную арену и в сфере культуры, и в сфере политики. Папа участвовал в всевозможных политических предприятиях этого времени,

интриговал, связывался с теми или иными государственными, в том числе и военными силами, но самое главное заключалось в том, что **папский престол хотел предать Риму блеск и великолепие столицы мира**. Но не только католического мира, где живет наставник и духовный глава христиан, а столицы мира наследника Римской империи. Имперский блеск и грандиозность перестройки города собрала в Риме большое количество творческих сил. Рим этого времени вообще удивляет тем, что открывает границы во вне и привлекает массы людей самыми разными способами: и празднествами, и массовым отпущением грехов, и объявлением юбилеев, которыми были круглые даты. Считалось, что в это время особенно важно получить индульгенцию, то есть отпущение грехов, которое будет действительно действовать, потому что было произошло в такой особенный день. Одним из таких юбилеев был 1600 год, тогда со всех концов Европы и даже мира в Рим прибыло такое количество паломников, желающих приложиться к римским святыням и принять участие в мероприятиях, что их негде было разместить. Паломниками были заняты все подвалы и чердаки домов Рима, тогда встал вопрос о том, что необходимо перестраивать старый города, так как необходимо дать возможность двигаться большим массам людей по его улицам. В результате была принята новая градостроительная концепция города. Градостроительство являлось новым видом творчества, который связан с периодом Нового времени, мастера, которые осуществляли работы по перестройке Рима в основном были связаны с развитием и становлением нового стиля в Италии - это стиль барокко. Мы будем говорить об этом более подробно позже, а сейчас только заявим эту ситуацию. Новый, великолепный, торжественный и пышный Рим был полной противоположностью того, что вкладывали в содержание христианского учения протестанты, но он был привлекателен для многих стран, где христианство было ещё молодым и делало свои особые новые шаги. Это были страны, для которых именно контрреформационное католичество оказалось основной формой христианства: в первую очередь Польша и новые земли, которые активно осваивались католицизмом уже в эпоху конца XVI - начала XVII века.

Возвращаясь к **Академии братьев Карраччи**, отметим, что кроме функций учебного учреждения она была организацией, в которую входили художники. Академия их поддерживала и отмечала наградами, выделяла среди них тех, кто обладает особым весом и действительно создает выдающиеся произведения. Мы остановимся на явлении академизма в более широком плане, важно подчеркнуть, что братья Карраччи решили **преодолеть маньеристский тупик** и вернуть искусству его внутреннюю силу и широту интересов, познание природы и воссоздание красоты, о которой Альберти писал ещё в XV веке. То есть они попытались восстановить тот уникальный синтез идеального и реального, который составлял суть ренессансного искусства. Другой вопрос - возможно ли это было сделать уже в эту эпоху? Ранее мы говорили **о трагедии человечества в целом, о внутреннем разломе в творческом процессе, которым отмечен рубеж XVI - XVII веков** - это внутреннее противоречие между тем, что человек - это существо общественное и должен быть в коллективе, тем

самым отдавая часть себя коллективному целому, с другой стороны - творческая личность, которую создало Возрождение, не отменима и существует до сих пор. То, что каждый из нас воспринимает себя как индивидуальность, обладающую своим миром, интересами и характером - это тот дар, который нам дало Возрождение. Вся история и культура не только в художественной, но и во всех сферах, включая политическую и экономическую, которые известны, начиная с Ренессанса и по настоящее время - это **попытки гармонично соединить две стороны двойственной природы человека: человека-гражданина, представляющего часть коллектива, и человека - индивидуальное "я", его собственный мир.** Это противоречие между миром внешним, где человек меняет свои лица - он и гражданин, и подданный, и участник некоего производительного процесса, одновременно семьянин, верующий и т.д. Вся множественность его ликов - это то, что создает общество, это то - как человек отражается его глазами и та системная печать, которую общество на него налагает.

Рубеж XVI - XVII веков - это осознание этого конфликта между личностью и обществом, который неразрешим в принципе. Возможно только попытаться гармонизировать это противоречие, но оно, как сказали бы философы, субстанциально, то есть принадлежит тому способу жизни, который мы можем наблюдать в окружающей действительности человека, живущего на Земле. Эта противоречивость сознания, утрата естественного гармоничного видения и восприятия мира, которые были свойственны Ренессансу, на примере творчества братьев Карраччи очень заметно: они стремятся восстановить утраченную в маньеризме гармонию и для этого разрабатывают систему того, как это возможно сделать. Эта система в их представлении - **система профессиональной подготовки человека, который хочет быть художником-профессионалом.** Старший брат Лодовико Карраччи был руководителем мастерской и учил самому мастерству, манере, навыкам создания произведения искусства. Агостино Карраччи скорее был связан с теоретической стороной академии, что важно, потому что Академия Карраччи уже выделяет знание сюжетов, литературы и поэзии как одну из первейших черт образования художника. То есть **художнику необходимо ориентироваться в системе ценностей и знаний,** которая была заявлена ещё в эпоху Возрождения. Альберти писал, что художник должен обязательно вращаться в среде литераторов, которые помогут ему найти сюжеты и понять многие аспекты человеческой природы. Образовательная сторона общегуманитарного характера активно присутствовала в Академии братьев Карраччи. Искусство в их учебном заведении было разделено на определенные дисциплины, то есть то творчество, в частности, живописное, которое сложилось в эпоху Возрождения, было разбито на отдельные разделы:

- **композиция** - о которой Альберти и Леонардо да Винчи говорили ещё в XV веке;
- **рисунок** - лежит в основе живописного искусства. Азари и маньеристы тоже подчеркивали значение рисунка и в архитектуре, и в скульптуре, и в живописи;

- **архитектура** - как особая составляющая живописных произведений данного периода, которая организует пространство и артикулирует его;
- **перспектива** - главное завоевание Возрождения, без которого искусство теперь не мыслится, поскольку это определенная форма оптической иллюзии, которая подражает окружающему миру в ощущении глубинного пространства;
- **телесная пластика** - скульптурность искусства, которая создается рисунком и светотенью;
- **свет и тень** - являются одной из наук искусства.

Главное, что возродили сторонники Академии братьев Карраччи - это **отношение к натуре**. Художники этой академии понимали натурные штудии как учебный предмет, как затем и все натурные классы всех последующих академий. Это практика штудии отдельных предметов и штудии натурщиков, которых было можно выбрать и нанять. Подобные работы возможно увидеть в творчестве самих братьев Карраччи, но в художественном результате, о котором говорят братья, просто натурное изображение существовать не может, оно должно быть соединено с тем, что связано с проблемой прекрасного. Красоту необходимо штудировать по произведениям таких великих мастеров, как Рафаэль, Леонардо и других светочей Ренессанса. Каким образом необходимо соединять остро и точно переданную, аккуратно воссозданную реальную натуру, которая не является идеальной, потому что это реальный человек - живой натурщик, и представления о красоте, которые были созданы мастерами, жившими в ту эпоху, когда они не ощущали границы между идеальным и реальностью? **Как писал Рафаэль: "Чтобы написать красавицу, мне нужно видеть много красавиц"**. Это означает, что из реальности художник собирал определенные черты той идеи прекрасного, которая была у него внутри. Поэтому разрыва между идеалом и реальностью в художнике высокого Возрождения не ощущается, они считали, что человек прекрасен от природы, что он является самым совершенным её созданием. Поэтому они даже штудированную натуру воспринимали с точки зрения красоты и естественно выбирали у нее то прекрасное, что ей действительно присуще. Художники конца XVI - начала XVII века видели натуру по-другому: они видели её как своеобразное, как индивидуальное, как обладающее многими несовершенствами. Карраччи в данном случае рекомендовали свой метод - необходимо выбирать прекрасную натуру, игнорировать некрасивое, негармоничное, и даже натурщиков нужно выбирать красивых.

Первым создателем академической теории был **кардинал Агукки**, трактат его авторства дошел до нас в незавершенном виде, однако основная идея там выражена. Работа датируется 1607 - 1615 годом, она создана на основе знакомства Агукки с одним из учеников братьев Карраччи - **Доменико Зампьеро** по прозвищу **Доменикино**. Они жили в одном доме и очень активно общались, в результате кардиналу приходит в голову мысль, что художнику необходимо искать красивую натуру и избегать её несовершенств, а потом отдельное красивое обобщать с помощью заимствований, в основном из Рафаэля, который казался ему более нормативным и устойчивым, потом из

Тициана и других мастеров. Кроме того, эти теории излагаются и в сохранившихся письмах Агукки, они были опубликованы историком искусства **Карло Мальвазия**. Связь кардинала с искусством Доменикино была очевидна, мы убедимся в этом позднее.

Крупная фигура итальянской культуры XVII века **Джованни Пьетро Беллори** был главным антикваром Рима, а также другом великого французского живописца **Никола Пуссена**, жившего в Италии, и позднего представителя болонского академизма **Карла Маратта**. В подражание Дзари он создал труд "**Жизнеописание современных живописцев, скульпторов и архитекторов**", это сочинение датируется 1672 годом. Во вводной теоретической части работы Беллори отмечает изменения, которые пережило понятие "школа", он замечает, что раньше оно подразумевало преемственную связь в передаче ремесленных традиций от мастера к ученику. Затем появляется понятие "школа", которое уже подразумевает связь между ними на уровне стилистических и идейных тенденций. Также **возникает понятие "национальная школа"**, которое является ещё более крупным. **Понятие "идея" узловое для этого времени**, жизни этого термина, начиная от Античности и до Нового времени посвятил свой труд под таким же названием "**Идея**" **Эрвин Панофский**, выдающийся искусствовед и философ, принадлежащий Венской школе. В представлении Беллори **идея живописца скульптора и архитектора представляет собой "идею, исходящую из творящего духа"**, то есть идея творящего духа нисходит вниз, по аналогии с ней в душе художника рождается его собственная идея, его замысел. Этот замысел художника уже не имеет метафизической природы и ценности, он происходит из его опыта, из того, какие он в своей практике обыденной жизни получает впечатления, умения и прочее.

Художественная идея также возникает из познания природы посредством чувств, из созерцания, из живописной практики. Здесь у Беллори совершается выход к соприкосновению с реальностью, но дальше идея превращается в идею красоты, она преобразует чувственные впечатления, синтезирует образ совершенства через отбор природных красот. **Теория отбора является узловой для академической теории**, она предполагает, что необходимо не просто изображать то, что окружает художника, а выбирать достойное и прекрасное, а далее из этого частного красивого при добавлении греческой классики Рафаэля создается совершенный образ. Беллори делает следующее заключение: "Так, возникнув из природы, идея затем превосходит свой источник и превращается в мысленный образ совершенства, становящийся началом искусства. Извлекаемая из природы, она противостоит несовершенствам природы как прекрасный идеал". Таким образом, происходит разделение прекрасного - как идеала и природы - как некоего несовершенства. Чтобы они соединились, натуру необходимо усовершенствовать: во-первых, изначально отбирать прекрасное в ней, во-вторых - уметь усовершенствовать природу ради согласования её с идеалом. Соответственно, те натурные штудии, которые выполняют академики - это служебная натура, которая в дальнейшем подлежит облагораживанию с помощью тех приемов, которое им дает

классическое наследие, прежде всего Античности (античная скульптура), подражание и копирование произведений великих мастеров Возрождения. До сих пор в художественных академиях (в Советском Союзе они существовали как учебные учреждения) присутствует такая дисциплина, как студия антиков - античных гипсов, как деталей, так и целых скульптур. Очень важным предметом изучения остается натурная студия, в художественных образовательных учреждениях существуют специальные натурные классы. Теперь академическая теория не вменяется как основная доктрина, для того, чтобы стать профессионалом, художнику можно быть значительно более свободным, но начальные этапы становления художественного образования ещё сохраняют подобные приемы академии. В современной учебной практике большую роль играет личность учителя, а также самого ученика, который может быть достаточно яркой и свободной индивидуальностью. Если разобрать **академический принцип**, то станет ясно, что он **консервативен по своей природе, ориентирован на уже добытые результаты**, оперирует Античностью и Ренессансом, которые необходимы для того, чтобы облагородить те частные наблюдения действительности, которые даются в служебной практике в мастерской. Для академиков заранее известно, что идеал уже однажды достигнут - это античное искусство, к которому старается приблизиться искусство Возрождения.

В чем же тогда задача художника? Она состоит в том, что при создании произведения у него есть некое задание - воплотить тот или иной образ (светский или религиозный), он, следуя определенным законам, связанным с сюжетом, оперируя теми навыками в композиции, рисунке, светотени, колорите, обязательно в какой-то момент соприкасается с реальной натурой, работает с натурщиком (выбирая благородного), далее знание определенной природы художник определенным образом согласует с идеальными прописями великих мастеров или античными образцами. При этом мастер жертвует непосредственностью природы в пользу формирования идеала, который в академической практике господствует над натурой. С этой точки зрения **академическая мысль заключается и в том, что искусство выше природы, оно выше природы и выше реальности** - это совершенно особая сфера, она существует по законам красоты, а всё неблагородное, несовершенное и грубое должно быть отсюда изъято. Это особый тип не только образования, но и художественного мышления, а также художественного производства. Работы мастеров, являющихся приверженцами этой философии, всегда возможно отличить именно в силу того, что они выдержаны в практике создания прекрасного произведения. Академизм начали академики Карраччи, затем он в XVI веке распространился по всему миру, возникла **Французская академия**, потом несколько запоздав, только в XVIII веке появилась **Английская академия**, в это же время появилась и **Русская академия**. Они просуществовали вплоть до конца XIX - начала XX века. Несмотря на то, что они консервативны и основаны на том, что идеал уже найден, а результат предрешен, это явление просуществовало такое длительное время и было востребовано по следующим причинам:

- Это был **идеал придворного искусства**, а всякая власть предпочитает то искусство, которое стоит на страже стабильности, искусство, изображающее уже ставшее, а не становящееся. Поэтому академики всегда имели заслуженное место при европейских дворах, а академическое обучение всегда имело покровительство государства.
- У академизма есть ещё одна важная черта, ведь оно, повторяя уже найденное и сохраняя его, тиражирует вширь те его результаты, которые когда-то имели уникальное значение: манеру Рафаэля, манеру Микеланджело и т.д. **Тиражирующая природа академизма** имеет очень большое значение, потому что тот ореол, где должны распространяться академические учение и знание, тоже все время расширяется, все новые и новые слои общества и даже разные народы и государства приобщались к данному уровню европейского искусства.

Многие национальные художественные школы отставали от тех стран, где академии впервые появились или где они раньше начали действовать. Достаточно вспомнить отечественную школу: в XVIII веке, когда от древнерусского наследия в сторону европейского совершился переворот, то большая часть продукции тонких и одухотворенных русских художников, например, таких как **Левицкий** и **Рокотов**, составляли портреты. А портрет в академическом табеле о рангах занимает одно из финальных мест, главным является большая историческая или религиозная картина, затем идет аллегория, далее бытовой жанр, натюрморт, портрет и пейзаж. Прекрасные русские мастера XVIII века существовали до того академического уровня, который поддерживала Европа. Дальше произошло важнейшее событие в истории русской живописи - это творчество **Карла Павловича Брюллова** и его картина "**Последний день Помпеи**", которая была написана в Риме, восторженно встречена и получила премию. Поэт написал о ней: "И был последний день Помпеи для русской кисти первым днем", потому что это была картина на исторический сюжет, при этом античный сюжет, она была выполнена с применением античных образов, основанных на штудиях античной скульптуры. Кроме всего перечисленного, классицистская основа картины была дополнена романтическим энтузиазмом - это была трагедия, контрасты света и тени, разнообразие построения композиции, архитектурные мотивы, замечательные типы, написанные на античной основе. Это позволило признать, что русские художники вошли в европейский табель о рангах, поскольку большая живопись была создана, естественно, тем самым возвысилась и Русская академия.

Тиражирующий принцип, который академизм открывает в Новое время, как говорят культурологи, в частности, **Леонид Михайлович Баткин**, всегда **присущ культуре**. Но в давние эпохи он существовал в толще культуры и был малозаметен. Наши знания о греческом искусстве все-таки достаточно ограничены, выделять в его скульптуре некие передовые и второстепенные, более провинциальные тенденции специалисты могут, но вторичные произведения не были на переднем плане и не определяли суть культуры. А в XVII веке обучающая и подтягивающая отстающие

художественные ареалы до некоего общего уровня тенденция стала выполнять цивилизующую функцию, которую воплощал академизм. Само его появление указывает на то, что **меняется структура культуры**, в ней появляется тиражирующая, обучающая и нивелирующая концепция, делающая близкими друг другу различные национальные школы, создавая для них общепринятый и единый по своим ценностям уровень. Это очень важный момент, потому что теперь крупные художники, возникающие в национальных школах - это уже европейские художники. Все крупные мастера XVII века - мастера общеевропейского масштаба. На следующей лекции мы подробно рассмотрим академистов как живописцев и попытаемся различить в их произведениях те черты, которые были проанализированы в ходе данной лекции.

Лекция 25. Творчество Аннибале Карраччи

Предпосылки возникновения Болонской школы

Мы продолжим знакомство с искусством Италии периода раннего Нового времени - XVII века. На прошлой лекции мы начали тему нескольких направлений в искусстве Италии, возникших на рубеже XV - XVII столетий, необходимо подвести итог касательно двух из них: **arte sacra** - искусство католической церкви эпохи контрреформации, сознательно направленное на завоевание новых верующих, потому что значительное число адептов римской католической церкви перешло в ведение реформации, и **искусство академизма**. Это две проблемы, одна из которых была связана с феноменом создания целого направления в искусстве усилиями господствующей церкви, то есть искусства, которое должно было соответствовать идеологии реформационной церкви. Оно было ориентировано на широкие массы людей, одно из открытий, совершенных в это время католической церковью - это **открытие массового человека, человека толпы**. Это очень важно, потому что был создан определенный шаблон его сознания, что в истории искусства тоже было сделано впервые. Церковь полагала, что потенциальный потребитель созданного ею искусства - это простой человек с примитивным сознанием и нищей душой, которому необходимо очень подробно объяснять церковные догматы. Для этого все святые обязательно должны иметь полагающиеся атрибуты, иногда на художественных произведениях даже присутствовали развивающиеся ленты, так называемые картуши, на которых были написаны имена святых. По постановлению Тридентского собора это искусство должно было "избегать всех соблазнов нечистой чувственной красоты", в церковь ни в коем случае нельзя было помещать никакое изображение, если оно не было утверждено епископом. Тем самым **искусство лишалось свободы**, в отличие от творческого процесса в эпоху Возрождения, кроме того, оно **ограничивалось и в своем содержании**, так как должно было точно следовать догматам церкви и стремиться к тому, чтобы тот вечный характер, которыми они отличались, был передан и искусству.

Была поставлена задача создать искусство вне времени - **arte senza tempo**, этому были посвящены все усилия правящей церкви, которая объявила метод этого искусства, который называется "**правильное смещение**". Смещению подвергались образцы искусства предшествующей эпохи, то есть Возрождения. Сначала сознательно создавалась ориентация на искусство до Микеланджело, относящееся к XV веку, которое было достаточно простым, например, работы **Фра Анджелико**, но потом церковь спохватилось, потому что возникала ситуация, когда искусство великих мастеров, работавших по заказам церкви, в том числе работы **Рафаэля, Тициана и Микеланджело** - вычеркивалось из церковного наследия. Тогда было объявлено, что искусство этих мастеров является накопленным достоянием церкви, что его возможно использовать, но не опираться на творчество этих мастеров в целом, а заимствовать отдельные приемы. Тогда сложился метод **arte sacra**, то есть иезуиты в сопровождении художников ходили по римским церквям и из отдельных произведений зарисовывали

отдельные фрагменты: тип лица, поворот головы, композиционные приемы, ткани, украшения и т.д. В результате получалось искусство, лишенное единства и живого присутствия художника-автора. Максимально отрешиться от собственных чувств и вкусов сумел **Шипьоне Пульцоне**, ставший образцовым мастером в создании подобного искусства. В итоге церкви удалось создать такое творчество, которое в конце концов закрепилось и присутствует на всех произведениях церковного искусства, в любой лавочке Рима возможно найти кружки, медальоны, записные книжки, которые украшены изображениями в духе *arte sacra*.

Следующим явлением, которое мы рассматривали на предыдущей лекции, был **академизм**. Это не прикладное искусство, оно не посвящено некоей внеположенной цели, как в *arte sacra* было необходимо обращать верующего к богу, а остается на позициях собственно искусства, то есть создания прекрасного. Но у него есть некоторая особенность: оно действительно **объявляет искусство сферой более высокой чем реальность**, чем жизнь, это некое пространство красоты, которое тоже создается эклектическим путем. Заслуга академизма заключается в том, что он **восстанавливает ценность природы** и необходимость работать с ней. Натурные классы в академии, которую организовали три брата Карраччи - Лодовико и два его кузена Аннибале и Агостино, позволяли художникам восстановить связь искусства с природой, которую до этого времени отрицало направление, получившее название маньеризм. Но это обращение к природе не было её изучением в широком смысле, это было прикладная и штучная работа с натурщиком. Те или иные соприкосновения с природой: владение объемом, тканями, светотенью и т.д. - обязательно соединялись с идеальным началом, которое заимствовалося из произведений мастеров Высокого Возрождения. Поэтому **была разработана программа, которая стала одновременно и идеологией Академии братьев Карраччи**, Академии вступивших на правильный путь, и способом обучения художников. Академические способы обучения заключались в том, что идеал, к которому стремится искусство однажды уже был найден - это Античность и Рафаэль, соответственно, поисков нового совершенства от художника не требовалось, его задача заключалась в том, чтобы соединить некоторые прикладные и служебные наблюдения природы с подражанием идеалу, то есть не открытие нового, а тиражирование уже найденного.

Тиражирующий характер академизма выдает в нем то, что это не собственно творческое направление, не искусство в том понимании, как его осознавало Возрождение - не способ познания мира и человека, а повторение пройденного. Следовательно, **академизм принципиально консервативен**, но распространение уже найденного вширь, то есть его тиражирующая функция важна, так как она в принципе присуща культуре. Как говорил выдающийся отечественный культуролог **Леонид Михайлович Баткин**, эта способность культуры всегда существовала в её толще. С начала Нового времени она выходит на первый план и даже начинает диктовать свои условия культуре творчества, возникает драма, которая продолжается на протяжении всего Нового времени вплоть до современности, она разделяет художников, которые

исповедуют доктрину академизма и неакадемических художников. Историческая заслуга академизма, которая объясняет такое долгое его существование (с момента возникновения Академии братьев Карраччи, возникшей около 1583 -1585 года, и до XX века) заключается в том, что тиражирующая функция распространения итоговых знаний искусства на широкие просторы сначала Европы - это **функция цивилизующая**. Когда некоторые национальные художественные школы отставали от европейского звена, связанного с творчеством итальянских и французских мастеров, то они путем знакомства с академизмом, а также учреждением собственных академий и академического образования в итоге подтягивались к некоторому общеевропейскому уровню. До этого момента об этом вообще не было речи, потому что эпохальный стиль в разных странах и их национальных школах имел свой облик, но это было единство другого рода - стилевое, духовное, моральное, эстетическое. Оно рождалось само собой из плоти культуры, а **появившееся новое единство – это в некотором смысле искусственное создание**, произведенное усилием воли ряда художников и братьев Карраччи.

Далее проводниками этой идеологии стали академии, которые стали возникать в Европе с XVI века. Эти учреждения очень менялись в своем значении, в XVI веке возникают академии, которые в действительность были кружками художников во главе с каким-нибудь мастером, который решил объединить мастеров вокруг себя. Художники собирались для того, чтобы вместе порисовать с натуры и поговорить об искусстве, именно такой была **Академия Баччо Бандинелли** в Италии. Эти академии ещё не были учреждениями, тем более государственными учреждениями, но с переходом от XV века к XVII академии становятся организациями государственного типа. Первой такой академией была Академия братьев Карраччи, которая отличалась от других собственной программой и целью, которая состояла в **преодолении маньеризма** и возвращении к натуре. **Программа заключалась в соединении природы и идеала**, для этого выбирались красивые натурщики, которых представители этой академии использовали в специальных студиях, то есть действовала **теория отбора**, в соответствии с которой в природе и натуре необходимо было выбирать только достойные объекты. В частности, когда штудировались фигуры людей, то это должны были быть пригожие и пропорциональные персонажи, далее это красивое от природы было необходимо соединить с идеалом, воплощенном в творчестве Рафаэля или в античной скульптуре. Античная скульптура и натура, и в слепках подвергалась тщательному изучению, подобная работа продолжалась в академических студиях вплоть до начала XX века. Рафаэль и близкие к нему мастера, как другая область идеала, должны были стать источником для подражания. Далее все это суммировалось и объединялось с натурой, идеальное и реальное должно было каким-то образом идти навстречу друг к другу, несмотря на то, что они распались на рубеже XV - XVII веков, тем самым распался и тот синтез, та гармония, на котором основывалось искусство Возрождения. Это было единственное в истории искусство, которое было искусством воплощенного идеала, хотя идеал, если он идеал, не может быть воплощен, но

искусство Возрождения было связано именно с тем, что подобная гармония достигалась. Но она распалась, и её было необходимо каким-то образом восстановить, сделать это органически было невозможно, потому что уже **возникло противоречие идеального и реального**. Соединить их академисты предполагали следующим образом: необходимо усовершенствовать натуру, чтобы согласовать её с идеалом. Принцип отбора остался для академии руководящим принципом, тем самым он стал одновременно и учебной концепцией, но концепцией обучения не ремеслу, а профессии художника. Мастера до этого момента воспринимали науку от учителя в мастерской, сначала это были цехи, где работали художники, в них существовал цеховой норматив, за грань которого выходить было нельзя.

В эпоху Возрождения возникает новое **понятие "школа"** - это мастерская великого художника, поэтому есть школа Микеланджело, школа Рафаэля, школа Леонардо и т.д. Понятие "школа" у академизма другое - это было не обучение из рук в руки, а специально разработанная норма, следовать которой и обучаться по этому принципу могли все желающие. Это было некое общее клише, тем самым художником мог стать каждый, кто обучится этому как некоему правилу. Неслучайно потом, уже в конце XIX века, после нескольких столетий существования академизма учитель русских мастеров **Ильи Ефимовича Репина и Валентина Александровича Серова - Павел Петрович Чистяков** говорил: "Осла тоже можно обучить рисованию". Имелось в виду, что уже создана такая система, овладев которой, возможно стать художником, но таким художником, творчество которого будет состоять из неких общих мест и правил, индивидуальное начало будет в нем утрачено. Возникает конфликт академизма, как некой художественной и обучающей, но консервативной по своему характеру нормы, ориентированной на прошлое, и творческого запала индивидуальности, творческого индивида, который всегда ищет своё новое - неакадемическими художниками. Пока мы рассматриваем самую сердцевину этого процесса. Выдающийся живописец Франции XIX века, романтик **Эжен Делакруа** познакомился с рисунками академистов, в частности, с рисунками братьев Карраччи, это были штудии не натуры, а работ великих мастеров и античной скульптуры. Делакруа очень точно заметил о них, что художник слишком хорошо всё знает, поэтому не находит ни нового, ни оригинального. Это **основная беда академизма** - то знание, которое заглушает и закрывает авторское и неповторимое. Это явление сложилось и определилось не сразу, субъективные поиски мастеров Болонской школы, которую возглавляли братья Карраччи, были направлены на то, чтобы **преодолеть условности маньеризма и его оторванность от натуры**.

Эволюция творческого пути А. Карраччи

"Автопортрет Аннибале Карраччи" является портретной штудией с натуры. Мы будем анализировать его не как произведение, отражающее характер и индивидуальность мастера, а как образец его живописи. Художник помещает свой автопортрет в картину, находящуюся на мольберте, к которому справа прислонена

палитра, то есть Аннибале Карраччи заявляет о себе, как о художнике, который приглашает зрителя в свою мастерскую. Мастер действительно видит себя как реальную натуру, изображение отличается значительной правдивостью и непосредственностью. Важно отметить, что эта натура уже лишена идеализации, художник изначально видит в ней характерное и обыденное, эта новая натура XVII века (хотя автопортрет написан на рубеже XVI - XVII веков) отражает новое восприятие художниками реальности, которое отличается от её восприятия художниками Возрождения. С точки зрения Возрождения - вся природа прекрасна, поэтому даже в натуральных штудиях художники всегда подчеркивали то, что соприкасается с красотой: гармонию линий, благородство и изящество форм, и т.д. Но Карраччи изначально стоит на других позициях - он хочет видеть натуру "как она есть", значит не идеализированную, не соединенную с тем идеалом прекрасного, о котором писал в теории Джованни Беллори, когда реальную натуру обязательно необходимо приспособить к идеалу и тем самым приукрасить её. В автопортрете Карраччи нет приукрашивания, само понятие которого возникает только тогда, когда возникает академизм и **академическая теория приукрашивания природы**, подтягиванию её к соответствию идеалу. Аннибале вполне был способен видеть новую реальную натуру, вне идеологии Возрождения, вне синтеза идеального и реальности, именно такой, какова она есть. Следуя по этому пути дальше, он создает вещи, удивительные для конца XVI века.

Знаменитая работа Аннибале Карраччи "**Бобовая похлебка**" датируется около 1584 -1585 года - периода ещё XV века, картина находится в Риме, в галерее Колонна. В это время ещё жив последний великий художник Ренессанса **Якопо Тинторетто**, который никак не мог написать подобную картину. В работе Карраччи из-под власти идеала и облагороженности, которые были характерны для мышления Возрождения, вдруг открывается и выходит на передний план неприкрашенная натура. Крестьянин сидит за столом и хлебает из фаянсовой миски бобовую похлебку, перед ним на белой скатерти стола находится скромный натюрморт: перья лука, тарелка с вяленным мясом, хрустящий хлебец, кувшин с вином, перед которым стоит прозрачный бокал, в который налито вино. Фигура крестьянина отнюдь не идеализирована, это не идеальный пастушок на лоне природы, а человек в обычном, характерном костюме: куртке, рубашке, соломенной шляпе. Помещение, в котором он находится - это интерьер крестьянского жилья с небольшим окном, из которого льется световой поток, освещающий стол и порождающий прозрачные тени. Казалось бы, открывается поразительный путь к искусству природы, где она появится такой, какая она есть, но стоит обратить внимание на то, что художник не вполне объективен. Он действительно **открывает для себя нечто новое, но не воспринимает его с утверждающей позиции**, в картине присутствует некоторый элемент гротеска: жадно открытый рот, огромная и тяжелая рука крестьянина с обломанными ногтями, лежащая на куске хлеба, само выражение и черты его лица, видна даже линия загара под глазами и белый лоб, потому что шляпа во время работы на полях прикрывает только верхнюю часть

лица крестьянина. Художник улавливает даже такие острые натурные признаки, но вносит подспудный оттенок иронии и скрытой насмешки. Он понимает, что отражает существенное явление жизни, но душевно и со своих идеологических позиций не принимает его. Это взгляд горожанина на крестьянина несколько свысока, неслучайно художник выбрал именно момент жадного поглощения пищи.

Еще более причудливо отношение Аннибале Карраччи к натуре отражено в картине **"Мясная лавка"**, которая находится в Англии, в музее Крайст-Черч, она датируется около 1582 года. Художник здесь нарочито примитивизирует свой язык: торговый прилавок, на котором лежат куски мяса, немного опрокинут на зрителя, а не дается в перспективном ракурсе. Это архаическая черта, которая для этого мастера, вполне владеющего перспективой, является сознательным художественным приемом. Справа изображен кавалер в современной для того периода одежде, который достает деньги из кошелька, рядом продавец взвешивает кусок мяса, который тот покупает. Мясник на переднем плане разделывает овцу, другой мясник подвешивает туши к потолку. Традиционная, идущая ещё от Ренессанса и очень устойчивая линия в итальянском искусстве всегда **в эпоху Возрождения делала главным героем изображения человека, который находился на переднем плане и пребывал в качестве хозяина и оси мира.** Композиция Карраччи многофигурная и основного героя тут нет, ни одному из её персонажей нельзя отдать главную роль, потому что все они выполняют отдельные функции. А самое главное - по глазам зрителя буквально бьют выдвинутые на передний план картины туши животных с раскрытым нутром. Складывается впечатление, что художник сам поражен тем эффектом, который производит на человека вывернутое, вскрытое нутро природы. Захваченный этим зрелищем, он в известной степени эпатирует и зрителя, то есть натура, которую открывает Карраччи (смелость его творческого шага в этом отмечают и исследователи), одновременно и притягивает, и пугает, и даже отталкивает.

После этих смелых начинаний Аннибале Карраччи создает **"Изображение с обезьяной"**, которое может рассматриваться как первые опыты изображения отдельного человека вне сюжетного контекста. На картине изображен бродячий персонаж, который ходил по улицам с обезьянкой. Она сидит на сопровождающем её человеке и держит в лапке лакомство, этот сюжет, вероятно, является уличной сценкой, хотя она и не развернута во многих лицах. Художником взят только один мотив, но это мотив иронический, комический и даже причудливый, потому что обезьянка вызывает удивление, смех и т.д. То есть это опять отношение к эпизоду реальной природы, развивающееся под знаком иронии и насмешки. Именно такого рода моменты интересуют Карраччи, например, их можно увидеть и в картине **"Голова актера комедии"**, у персонажа которой удивительный головной убор и особая усмешка. Эта картина находится в музее Боргезе и датируется около 1584 года. Таким образом, интерес к натуре и обращение к реальности у этого мастера, хотя он работает в живописи, которая является по своей природе искусством утверждающим, не находит положительного подхода к ней, это всегда **изображение с оттенком гротеска, которое**

демонстрирует сомнение в её ценности. Это очень показательно и означает, что академизм, обратившись к натуре и утверждая, что работа с ней необходима, при этом воспринимает её с оттенком недоверия к её возможностям, к природной близости к тому идеалу красоты, который он исповедует.

Примеры академических штудий, которые практиковались в Академии братьев Карраччи, создавались в особом натурном классе. Заслуга академизма заключается в том, что он **расчленил искусство на отдельные дисциплины**, чего раньше в такой мере, так регулярно и осознанно не производилось. В академии изучались: архитектура, которая была особой линией в искусстве и артикулировала пространство, перспектива - построение трехмерного пространства, свет и тень, пластика, штудии с натуры и с античной скульптуры. Но всё это были отдельные мотивы, которые затем должны были использоваться для вставки в композицию, которая была задумана, исходя из совершенно других принципов - принципов идеала. То есть сохранялись иконографические клише, выработанные к этому времени, а также те способы идеализации, которые вычленились из искусства эпохи Возрождения, где они не были отделены от чувства природы. Ренессанс считал, что вся природа прекрасна, и человек прекрасен от природы, а усилия художника заключаются в том, чтобы открыть красоту в природе, а не привнести её извне, из области идеала. Вспомним знаменитое **письмо Рафаэля к Кастильоне**, где он говорит: "Для того, чтобы написать красавицу, мне необходимо видеть много красавиц". А поскольку их всех видеть невозможно, то впечатления ограничены, поэтому мастер руководствуется некоей идеей, которая приходит ему на ум. Но эта идея приходит именно от впечатлений, полученных от натуры, от знания многих красавиц. Непосредственная связь идеи и красоты с носителями красоты, реальной натурой - это особенность Возрождения, это идеализация, которая основана на том, что **закон красоты извлекается из реальности**. Теперь, когда закон красоты стал образцом в искусстве того же Рафаэля, он уже найден и, естественно, отвлекается от реальной натуры, которая воспринимается иначе, совсем другими глазами и даже критически. Она оказывается несостоятельной перед идеалом: может быть и некрасивой, и уродливой, и смешной, и т.д. **Сопряжение идеального и реального - это главная проблема академизма, и в этом диалоге побеждает идеал.** Что хорошо заметно по эволюции искусства Аннибале Карраччи, которую мы рассматриваем.

Работа Карраччи "**Мадонна со Святым Матфеем**" находится в Дрездене и датируется около 1588 года. Предыдущие работы мастера были небольшими и предварительными, ориентирующими нас в том, что выбирал художник в качестве своих объектов, когда был ещё молод. "Мадонна со Святым Матфеем" - это большой алтарный образ, в построении которого Карраччи руководствуется наследием Ренессанса. На картине присутствуют и величественные архитектурные мотивы - колонна с канелюрами, и торжественный занавес над фигурой Богоматери, который поддерживают крылатые гении-путти, а также свисающая позади Богоматери восточная ткань, которая присутствует и в работах **Тициана**, и **Джованни Беллини**, и

других венецианцев. Богоматерь в подобных работах всегда находится на некоем возвышении над фигурами других святых. Атрибутом Святого Матфея служит ангел, который сидит у его ног, он здесь изображен зарисовывающим Богоматерь, хотя подобное действие обычно связано с образом Святого Луки, поэтому очень может быть, что присутствие ангела не является атрибутом человека, который занимается портретированием Богоматери. Святой Франциск с тонзурой на голове очень узнаваем в своей серо-коричневой рясе, он трепетно прикасается губами к ножке младенца Христа. Как обычно, в композиции присутствует образ полуобнаженного юноши - это может быть и Святой Себастьян, и некий Святой рыцарь. Даже в трактовке тканей плащей и занавесей, которые повторяют ритмические изгибы линий, существуют повторы из работ великих мастеров Возрождения. То есть линия красоты в конце концов уводит Карраччи от того натурализма, который отличал его ранние работы.

У художника начинают появляться античные темы, например, в работе, которая называется **"Вакханка"**, представляющей собой блестящий натурный этюд женской натуры, взятой со спины. Она отличается очень верным тоном обнаженного тела, так называемой карнации - золотистым и теплым, конечно, навеянными венецианскими мастерами эпохи Позднего Возрождения, в первую очередь Тицианом. Бородатый сатир с вазой фруктов и маленькие гении, создающие обрамление - это эпизод из вакханалии, то есть радостного проявления бурных эмоций. Это персонажи из той кавалькады танцующих людей, которые обычно сопровождают бога Диониса - бога вина и виноделия. Всё, что изобразил мастер, даже прическа вакханки - это результат штудий и заимствований из античного и ренессансного наследия. Живопись очень мастеровитая, в ней есть оттенок жаркого горения и чувственности, изливающихся с этого холста. Здесь Карраччи показывает, что он как мастер вполне достоин того, чтобы быть интерпретатором искусства Возрождения. Академисты по цвету и характеру живописи, а в особенности по колориту - более живые и полнокровные, чем это видится в репродукциях.

Еще одна античная тема у Карраччи в раннем периоде его творчества - это **"Венера и Адонис"** из музея в Вене. Здесь можно отметить соприкосновение с Античностью самой темы картины: Адонис - охотник, в которого Венера была влюблена, она умоляла его не покидать её, но его страсть к охоте была настолько сильной, что все соблазны богини любви не могли оставить Адониса. Он прощается с ней и устремляется на охоту, которая окажется для него роковой, потому что Адонис погибнет, сражаясь с вепрем - диким кабаном. О том, что речь идет именно о любви, зрителя уверяет амур, сидящий рядом с Венерой и держащий в руках стрелу, а белые голубки - это символ Венеры как богини любви. Замечательно передан контраст темно-зеленых зарослей леса и светлой, одухотворенной наготы богини любви, которая одновременно и полнокровная, и чувственная. Адонис одет в звериную шкуру и золотистый плащ, его охотничьи собаки находятся в предвкушении охоты. Присутствует момент динамики, диалог между двумя героями - это и умоляющий взгляд Венеры, и прощальный жест Адониса. Картина очень красивая, в её композиции

очень элегантно расположены зелено-коричневые тона, кусочек голубого неба и выдвинутые на передний план фигуры главных персонажей. То есть Карраччи действительно овладевает ренессансным наследием, у него были даже свои особые предпочтения, в частности, ему очень нравился **Веронезе**, которого художник называл "божественный Паоло". Венецианская живопись в целом входит в арсенал памяти и является предметом изучения Аннибале Карраччи.

От двух предыдущих, достаточно живых и горячих примеров проникновения в античный, эстетический и образный ореол, мы переходим к картине Карраччи "**Образ Славы**", которая находится в Дрездене и датируется 1591 - 1592 годом. Здесь пластика персонажей становится более скульптурной и подчеркнутой, появляется не очень приятный черный контур. Натура, которую использует художник, активно идеализируется и приобретает статуарную холодность, самое главное - в искусство мастера вторгается аллегоризм. **Когда в работе художника присутствует аллегория, то условность самого мышления отражается на характере живописи.** Тем не менее мы должны отметить, что этот сдвиг в творчестве Карраччи произошел не сразу. Очень важно, что в нем открылись и другие способности. Когда все трое братьев - Лодовико и два его двоюродных брата Агостино и Аннибале ещё жили в Болонье, то они начинали как художники монументалисты, в том числе братья расписывали фреской дворцы болонской знати. Этот навык фресковой живописи проявился позже, когда два брата - Агостино и Аннибале переехали в Рим по приглашению кардинала Фарнезе, а Лодовико остался в Болонье в качестве главы мастерской и продолжил свой педагогический подвиг, обучая молодых мастеров, которые затем выстроили в истории искусств единую преемственную линию, получившую название "**Болонский академизм**".

Роспись, которая была выполнена для небольшого зала в Галерее Фарнезе в Риме, затем была снята со стены и заключена в раму. Сейчас она находится в музее Каподимонте в Неаполе, фреска датируется около 1596 - 1597 года. 90-е годы XV века стали переломными в творчестве братьев Карраччи, самое главное произведение, над которым они работали в Риме после приглашения кардинала Фарнезе, мы рассмотрим чуть позже, как одно из главных достижений этих мастеров, очень существенных с точки зрения развития всей итальянской живописи XVII века. Сначала познакомимся с произведениями Аннибале Карраччи, в которых появляется постепенный сдвиг в сторону все большей и большей условности и идеализации. Например, с камерной работой, которая называется "**Богоматерь молчания**", она имеет очень интересный мотив: маленький младенец Христос спит в объятиях матери, которая положила его на столик, на пеленку и подушку. Ребенок засыпает, но она продолжает его обнимать, согревая своим теплом. Фигура младенца целиком находится в пределах силуэта и формы фигуры Богоматери. К ним подошел маленький Иоанн Креститель и касается пальчиком ножки спящего младенца, а Богоматерь останавливает его жестом, словно говоря: "Не буди его, необходимо соблюдать тишину". Это жанровый бытовой мотив, момент игрового взаимодействия между младенцем Христом и младенцем Иоанном

Крестителем берет свое начало из очень дальней художественной традиции. В данном случае к работе Карраччи ближе всего находится традиция Рафаэля, в работах великого урбинского мастера существует несколько вариантов подобного взаимодействия: Иоанн приносит Христу птичку, они играют и т.д. Все эти мотивы приближают образы Священной истории к зрителю, но у Рафаэля это сделано очень деликатно, присутствуют возвышенность образов и образного строя, а красота линий, замечательный образ Богородицы и т.д. - делают бытовой мотив именно нотой в достаточно обобщенном и высокого строя художественном образе. У Карраччи это обытовление значительно более интимное и близкое к зрителю, происходит некоторое снижение образного строя. В качестве натюрморта на поверхности стола лежат вишни, которые в то время воспринимались не только как знак райского блаженства, но и как знак греха. Господь здесь ещё совсем дитя, но он - будущий Спаситель мира, который принесет свою жизнь в жертву. Эта жертвенность, несмотря на то, что речь идет о детстве, о ещё младенческой стадии развития христианского подвига Сына Божьего, здесь есть напоминание, что он приходит в мир и пока безмятежно спит в объятиях матери, но судьба его будет трагична. Работа мастера датируется 1597 - 1599 годом и находится в собрании Английского королевского дома в поместье Хэмптон-Корт.

У Аннибале Карраччи есть сцены, которые посвящены Античности, в них антиквизация и условность изображения подчеркиваются совершенно открыто. Это декоративные композиции, написанные на меди, они обладают жестковатыми формами. К ним относится работа "Аполлон и Силен", на которой изображен Аполлон, который пробует играть на флейте, которую изобрел Силен, картина датируется 1598 - 1600 годом и находится в Лондонской национальной галерее. Хотя в действительности обычно этот диалог строится на том, что у Силенна есть флейта (которая на картине Карраччи висит на дереве позади его фигуры), а Аполлон является изобретателем струнных инструментов, в том числе лиры. Сюжет работы не содержит в себе ничего драматического, а представляет собой изящную декорацию.

К числу безусловных достижений академизма, самого Карраччи и его последователей можно отнести создание особого рода пейзажа - это **идеальный пейзаж**, который отличается от того, что мы будем далее обсуждать в искусстве Голландии XVII века, где пейзаж будет портретом местности и точным живописным мотивом, связанным с определенным впечатлением от природы. Академисты ищут некий **образ природы в целом, природы как образ её величия и пребывания в вечности**, воплощения торжественного покоя, в который, как некоторые оттенки, вплетаются сюжетные мотивы, связанные с жизнью людей. Лунета из галереи Дориа, написанная Карраччи, отличается именно тем образом природы, который характерен именно для академической установки. Это природа как образ мира в целом, как правило, академисты выбирают для помещения в центр подобной композиции некий крупный архитектурный мотив, который обязательно находится на возвышении, как завершение горы или её составная часть - это пластические средоточие всего пейзажа. Пейзаж Карраччи панорамный, это означает, что взгляд художника, который отражен в

нем, фиксирует мотив, изображенный на переднем плане, в данном случае это – Святое семейство: Богородица с младенцем, ослик и Иосиф, который его погоняет. Карраччи показывает зрителю, что это - евангельский мотив "**Бегство в Египет**", но это только замысел, который приближает зрителя, помогая ему войти в эту панораму. Группа персонажей на переднем плане: ослик, цокающий копытами, плавные и спокойные движения Богородицы и явные усилия при в действиях Святого Иосифа - это мотив, который привлекает внимание. От переднего плана летят белые птицы, они уведут взгляд в глубину композиции, где можно увидеть течение реки, через которую Святое семейство переправилось с помощью лодочника. Момент преодоления Святым семейством рек и других препятствий по пути в Египет существовал в живописи и до Карраччи. Далее художник изображает противоположный берег реки, где пастухи пасут стада на каменистых образованиях скал, там изображены масса зелени и замок с куполом на горизонте, ещё дальше раскрывается морской залив и голубые силуэты гор на горизонте. Все вместе это дает ощущение величавой природы, покоящейся в себе, её бытие во времени определяется категорией "вечность". Это величие облика природы - конструкция идеального пейзажа, где, как правило, на переднем плане используются теплые коричнево-серые тона, связанные с изображением земли, второй план - зеленый, он связан с изображением растительности, наконец - голубое небо и очень широкий воздушный горизонт. Кулисами на переднем плане обычно становятся деревья и человеческие фигуры. Потом эту схему конструкции идеального пейзажа, созданного Карраччи, очень широко будут развивать французские мастера, в частности, **Никола Пуссен** в своем позднем творчестве и **Клод Лоррен**, фигура которого является одним из первых примеров, когда крупный художник целиком реализует свой талант именно в жанре пейзажа. Эту перспективу определил Аннибале Карраччи в рамках своего академического видения.

Пейзаж - это достаточно живая сторона в творчестве Карраччи, но со временем искусство Аннибале становится все более условным, в нем появляется риторика во взаимодействии персонажей. Очень характерным примером является композиция "**Куда идешь, Господин?**" - это сюжет, который связан с житием Апостола Петра. Петр изображен мастером на переднем плане в ярко-синей тунике и золотистом плаще, он проповедовал в Риме, когда начались очень жестокие гонения на христиан со стороны императора Диоклетиана. В результате преследований Петр был вынужден покинуть Рим, когда он оказался на Аппиевой дороге, то навстречу ему явился Господь, несущий крест. Вопрос "Куда идешь, Господин?" можно адресовать как к Спасителю от Петра, так и от Петра к Спасителю. "Куда ты уходишь из Рима, Петр?" - спросил Христос. Петр сослался на преследования и свою очередь задал этот же вопрос Спасителю. Господь ответил, что возвращается в Рим, чтобы быть распятым второй раз - это был укор Петру и потрясение для него. На картине Карраччи разыгрывается сценическая мизансцена, при этом живопись очень гладкая и жесткая. Непонятно, какая энергия сворачивает линии плаща Спасителя, во всяком случае, его движения не являются этому причиной, это какие-то самостоятельные изгибы, создающие

декоративный рисунок. Живопись скульптурная, особенно в фигуре Христа, а цвет жестко соответствует контурам того или иного изображенного предмета. То есть та живописная свобода, которой отмечена живопись позднего Возрождения, академическими установками Академии братьев Карраччи не воспринимается.

В некоторых композициях относительно позднего периода творчества 90-х годов XV века Аннибале Карраччи даже в риторической концепции и внешней патетике все-таки добивается определенного момента живого волнения и чисто живописной выразительности. Его знаменитая **"Пьета Фарнезе"** находится в музее Каподимонте в Неаполе. Известный искусствовед и специалист по творчеству Карраччи Денис Мехон датирует её около 1599 года. Мы выстроили большую часть творческого пути мастера, поэтому обратимся к тому произведению, которое стало шедевром и прославило его имя.

В конце 90-х годов XVI века братья Карраччи были приглашены кардиналом Фарнезе в Рим и получили от него заказ. Им было предложено расписать одно из помещений его дворца, выстроенного в Риме **Джулиано да Сангалло** и **Микеланджело**. Для того, чтобы оценить особенности этого произведения Карраччи, необходимо обратиться к его работе - большому алтарному образу **"Вознесение Богоматери"**, который находится в капелле церкви Санта-Мария-дель-Поло. Позднее рядом с ним поместят произведение **Караваджо**, контраст между работой Карраччи и в какой-то степени его конкурента - Караваджо мы сможем позднее проследить. В алтарном образе Аннибале присутствуют довольно жесткие контрасты светлого и темного цветов, скульптурной и холодной трактовке поддаются человеческие тела и движения, складки тканей обозначены глубокими рытвинами, а выражения чувств носят характер активной жестикуляции. Выражения лиц персонажей внешне крайне риторические, они усиливаются напряженными жестами, например, рук, прижимаемых к сердцу. В этой картине ощущается тяжесть формы конфигурации развивающихся тканей плаща и одеяний Богоматери, которые не гармонизированы, пластика её лица и рук немного гипсовая. Присутствует традиционная условность цветов, а то, как изображены и ткани, и лица, и жесты - заставляет вспомнить слова, сказанные **Эженом Делакруа** о рисунках Карраччи: «Художник всё слишком хорошо знает». Создается такое впечатление, что и позы, и типы лиц, и жестикуляция - всё это уже было, что это действительно тиражирование уже хорошо известного. В результате появляется некая холодность повторения пройденного. Позже у нас будет возможность сравнить эту работу мастера с росписями в галерее Фарнезе, которую он выполнил в период с 1597 по 1604 год. Важно отметить, что по сравнению с такого рода живописью росписи в галерее Фарнезе показывают возможности Карраччи как художника с лучшей стороны.

Роспись галереи Фарнезе

Галереей в итальянском искусстве обычно называли длинный зал с окнами на одной стороне, расположенный вдоль фасада дворцового здания. Это помещение

использовалось для проведения торжественных мероприятий, поскольку оно носило церемониальный характер. Галерея Фарнезе была перекрыта сводом, который носил название либо полуциркульного, либо коробового. На его арках видна четко прочерченная стрела полукруглого свода. В этом зале Аннибале Карраччи предстояло выполнить заказ своего господина, в качестве сюжета ему были предложены мотивы из **"Метаморфоз" Овидия**. Эта поэма содержала разные сюжеты, часть из них была выбрана для того, чтобы пометить их на большом пространстве свода галереи и в ее торцах. Интересно, что в это время, в конце 90-х годов XVI века - начале XVII церковная реакция, связанная с контрреформацией, приобретает в Италии очень острые формы. В 1600 году был сожжен **Джордано Бруно**, а преследование еретиков и борьба римского католицизма с протестантизмом за свои правила и установки носила очень жесткий характер. Римская церковь демонстрировала свою необычайную верность всем идеалам христианства, соответственно, языческие античные мотивы и все то, что было наследием Возрождения, не поощрялось. С другой стороны, очень набожное семейство Фарнезе допускает такого рода сюжеты в качестве оформления своего дворца. Дело в том, что даже по отношению к античным сюжетам применялся способ их иного толкования. Например, известный сюжет, который касался Амура и Психеи - прекрасной девушки, которая по своей красоте сравнивалась с Венерой, поэтому за ней ходили целые толпы восторженных людей, которые приносили ей дары как богине. Это вызвало недовольство у олимпийских богов, но сын Афродиты Амур влюбился в Психею и унес её в свои покои. Далее история красавицы завершилась тем, что в итоге, пройдя через ряд испытаний, она была принята на Олимп, где состоялась её свадьба с Амуром. Эта история была истолкована с точки зрения новой постреформационной идеологии как злоключения души (Психея в переводе - душа), подвергшейся испытаниям и в конце концов добившейся небесного блаженства, но это было весьма произвольным толкованием.

Общая конструкция изображений и то, как они расположены в галерее Фарнезе, совмещает несколько типов:

- наверху находится центральное поле в белой ступковой раме с орнаментом (ступка - это материал, который в дальнейшем формируется, он состоит из мраморной и гипсовой крошки, а также клея), которое идет через самую сердцевину плафона, на нем изображается свадьба Вакха и Ариадны - это одно большое пространство и одна живописная реальность, которая воспринимается как плоть от плоти самой архитектуры здания. Центральный компартимент с изображением свадьбы Ариадны сопровождается двумя вытянутыми компартиментами, где отображены сюжеты, которые непосредственно не связаны со свадебным шествием.
- по бокам центрального поля свода появляются изображения, поставленные на карнизы, которые мыслятся как картины, они в позолоченных рамах и представляют собой уже другую, сугубо живописную реальность. В торцах

свода тоже находятся картины в позолоченных рамах. В боковых изображениях присутствуют фигуры обнаженных юношей, как в Сикстинской капелле Микеланджело, они держат на лентах щиты или медные диски. А в проемах углов здания художник поместил голубое небо, где маленькие гении держат в руках миртовые ветви.

В этом объеме присутствует масса слоев всевозможных изображений и пространств, каждое из них представляет собой особый мир. **Игра разными реальностями и разными оптическими зонами** - это одно из важных завоеваний и открытий, совершенных Аннибале Карраччи. Некоторые исследователи оценивают эту работу мастера как проявление стиля барокко, но эту точку зрения сложно разделить, потому что отдельность каждого изображения и составной характер всей конструкции противостоят барочному принципу. Барокко представляет собой объединение самых разных мотивов в одном живописном пространстве, более того, сам почерк и формальная сторона изображения у Карраччи ещё далеки от барочной стремительности, динамики, импровизационности, свободе письма с широкими мазками и выпуклой фактурой. Здесь сохраняются те принципы художника, с которыми мы познакомились ранее: четкость контура, скульптурность, очень активная роль светотени, но именно как пластической светотени, создающей объем и тела, и т.д. В принципе, все темы, которые использует мастер - это сюжеты на темы любви богов, то есть любовный сюжет интерпретируется как форма любви божественной.

Центральное изображение росписи галереи посвящено свадебному шествию, на нем можно увидеть Вакха, который восседает на золотой колеснице, он обращен лицом к зрителю. Это полуобнаженный светловолосый юноша атлетического сложения, на его плечи накинута шкура, а его колесницу везут леопарды. Вторая колесница - белая, в неё запряжены козлы, и те, и другие погоняются маленькими гениями-путти. В белой колеснице восседает золотоволосая Ариадна в голубом одеянии, она сложена как античные богини. Слева находится бурная галерея их спутников: на осле сидит пышнотелый и полупьяный Силен, держащий в руках сосуд, в котором только что было вино, музыканты трубят в рога, девушка-вакханка бьет в бубен, по небу летают крылатые гении - образы любви, один из них венчает Ариадну короной, на которой изображены сияющие звезды. Это намек на то, что античные персонажи часто превращались в созвездия, созвездие Ариадны также присутствует на ночном небосклоне. Здесь есть совершенно замечательные мотивы, важно обратить внимание на фигуру нимфы в нижнем левом углу - это мотив, который известен со времен Античности, чаще всего она символизирует либо образ какой-нибудь реки, тогда она держит в руках амфору, либо одну из участниц вакханалии, утомленную танцем и возлияниями. Она образует мотив лежащей полуобнаженной женской фигуры, который повторяется на античных вазах и рельефах и представляет собой уже общее место в изображении античных сюжетов. Мотив девушки с корзиной в группе вакхов и вакханок отличается большой выразительностью. Она находится позади осла, на котором сидит Силен, он украшен цветами, рогатый спутник Диониса ведет его под

узды. Девушка обернулась на зрителя, по всей вероятности, этот мотив был опробован и проверен Карраччи на натуре. Он очень красив и декоративно выразителен, в данном случае Аннибале проявляет себя как замечательный мастер-декоратор. Широко раскрытые глаза вакханки становятся здесь общим признаком всех персонажей: и Вакха, и Ариадны, и участников свадьбы. Укрупнение масштабов фигур связано с тем, что изображение находится довольно далеко от зрителя, так как высота зала очень большая. Художник стремился, чтобы изображение было хорошо видно и хорошо воспринималось с большой дистанции снизу. В случае с нимфой художник действительно "всё очень хорошо знает": и позу, и ракурс поднятой вверх головы, и формы. Это выглядит как старательно заученный урок, так как ничего нового и интересного в данном изображении нет. Это чисто декоративная фигура, не несущая в себе большого смысла.

Чувство декоративного присущие Карраччи и в композиции, где изображен **Парис** - сын царя Трои, который в силу ряда обстоятельств провел свою молодость в роли пастуха, живя не в царской, а чужой семье. Рядом с Парисом сидит его собака, а сверху в очень сложном ракурсе к нему приближается фигура Гермеса или Меркурия в обуви и шапочке с крыльями. Мастерство изображения падающей вниз головой фигуры бога-вестника Аннибале демонстрирует зрителю как часть своего художественного достоинства. Гермес передает Парису золотое яблоко, которое тот должен присудить одной из трех богинь, которые явятся на его суд: Афродите, Гере или Афине. На яблоке было написано "прекраснейшей", что вызвало спор богинь. В соответствии с мифом Афродита обещала Парису любовь красивейшей женщины Греции - Елены Прекрасной, поэтому он передал ей яблоко. После чего оно стало яблоком раздора, Парис похитил Елену и началась Троянская война.

Ещё один из мотивов любви богов находится на боковом своде галереи, он в раме, словно вырезанной в мраморе самой стены. Сюжет изображения повествует о **любви Венеры и Анхиза**, влюбленного в нее юноши. Он развязывает сандалии богини - это час любви, что подтверждается присутствием амура и альковом с ложем Венеры. Обратим внимание на то, как утяжеляются и укрупняются пропорции фигур персонажей. Конечно, отчасти это связано с тем, что это изображение необходимо читать зрителю, который находится внизу, но с другой стороны, это присущие и всему академизму. Поскольку эти пропорции уже были однажды найдены, то у художника нет задачи найти их в натуре и передать как принадлежащие некоторому живому натурному прообразу. Это диалог уже известных персонажей и статуарных образов, которые сделаны средствами живописи - это **изображения атлантов** по сторонам сцены с Венерой и её возлюбленным. Можно подумать, что это скульптуры, но это тоже живопись, представляющая типичные античные и ренессансные мотивы: раковины, гирлянды и т.д. Существует разница между оформляющими скульптурами вокруг картин и сидящими ниже обнаженными юношами, которые у Микеланджело в Сикстинской капелле называются "иньюди" (обнаженные), они представлены Карраччи в виде живых персонажей, сидящих у ног скульптурных атлантов. Каменные атланты

обладают разной мимикой, некоторые из них улыбаются, другие посмеиваются, а также принимают другие различные мимические формы. Юноши, которые мыслятся как живые, даже освещаются светом снизу из интерьера зала, этот свет накладывает причудливый отпечаток на их лица. Что же из этого в композиции росписи является декорацией, а что изображением живого, и какому миру и пространству принадлежит живое?

В следующем фрагменте росписи **оформляющие его скульптуры** уже совсем другие: античная статуя, утратившая руку, и юноша, который по сравнению с предыдущим мотивом сменил позу и прикрыл лицо рукой. Это снова приводит нас к загадке: кто, собственно говоря, из изображенных персонажей живой, а кто является каменной скульптурой? Юноши, поддерживающие гирлянду - это прямое заимствование мотива у Микеланджело, позже мы сможем их сравнить. В центре данного фрагмента находится следующий мотив божественной любви - это **богиня-охотница Диана** со своей охотничьей собакой, её голова украшена небольшим изображением луны, потому что Диана одновременно считалась богиней Луны. Богиня-охотница влюбилась в юношу-пастуха Эндимиона и приходила к нему на ночные свидания. Важно обратить внимание на пропорции фигуры юноши, которые принадлежат атлету геркулесового сложения. Пропорциональные нарушения и смещения создают атмосферу игры и двусмысленности во всех изображениях Карраччи, с одной стороны, декоративный характер росписей допускает такой элемент игры, а с другой стороны - это **особый прием сочетания разных пространственных сфер и реальностей**. Он подготавливает тот **перелом в искусстве конца XVI - начала XVII века**, который приведет к становлению стиля барокко, в котором уже будет присутствовать целостное представление о реальности, находящейся на грани земного и небесного. Если провести сравнение фигур юношей, которые мыслились Карраччи как живые персонажи, держащие декоративные гирлянды, и иньюди Микеланджело, то можно отметить, насколько у великого мастера Возрождения энергичнее и мощнее дана форма, насколько разнообразнее позы персонажей, в которых всегда есть оттенки от размышления, меланхолии и спокойствия к образу тревоги, некоего драматического переживания. Герои Карраччи достаточно однообразны в своем эмоциональном состоянии и представляют из себя декоративные фигуры.

Композиция, которая расположена в торце галереи, рассказывает сюжет **царевны Андромеды**, которая, для того чтобы город исцелился от чумы, должна была быть съедена страшным монстром, живущим в воде. Её автором является брат Аннибале Карраччи - Агостино, который прославился как график. Его гравюры очень часто имели несовпадающий с духом религиозной реформы характер, так как были довольно смелыми и чувственными. Андромеда была обречена стать жертвой, зритель видит её прикованной к скале, с другой стороны стоят её страдающие родители - царь и царица, это властители города, который она призвана спасти своей жертвенной смертью. Агостино не очень удачно расположил царевну на скале, потому что он старался сделать композицию, которая хорошо бы лежала на плоскости, поэтому

фигура Андромеды немного сплющена и развернута. **Агостино Карраччи** сопровождал Аннибале в Рим, этот мастер был воплощением ученой части Болонской академии и в основном занимался образованием художников, сюжетами, текстами и т.д., потому что обладал более скромным живописным дарованием.

В выполнении росписи галереи Фарнезе принимал участие и ученик братьев Карраччи - **Доменико Зампьеро** по прозвищу **Доменикино**. Его роль заключалась в том, что он выполнил композицию, которая расположена над дверью галереи, она называется "**Девушка с единорогом**". В ней, с одной стороны, проявился более утонченный и лирический характер дарования Доменикино, с другой стороны - его вкус к пейзажу. Здесь проявляется именно та роль академистов в создании идеального пейзажа, о которой мы говорили в связи с Аннибале Карраччи. Единорог является символом девственности, на изображении можно увидеть воплощение девической чистоты и как девушка ласкает фантастическое животное. Единорог передан белым цветом в сиянии своей чистоты, но главное - это не только образ героини, наделенной девической мягкостью и женственностью, которая выглядит антиклизированным персонажем, но и окружающая её среда, собственно сам пейзаж. На переднем плане находится фигурная композиция, справа кулису образует дерево, справа - целая группа деревьев, а дальше между кулисами открывается перспективный посыл в глубину изображения, где отображены водопад и водная гладь озера, гористый склон с купой деревьев, далее опять залив и мягкие, тающие очертания гор на горизонте, а также большая область неба, наполненного светом и воздухом. Обаяние этого пейзажа создает ощущение поэтической и свежей, наполненной воздухом среды. Доменикино был мастером, который занимался и пейзажными штудиями, также он был графиком. Исторические источники сообщают, что художник предпочитал один рисунок другому только потому, что на нем была изображена античная арка, так как этот мастер был страстным поклонником Античности. Даты его жизни 1581 - 1641 год, роспись, которую он выполнил в галерее Фарнезе, датируется 1602 - 1604 годом, она была завершена уже на итоговом этапе создания всей композиции. Доменикино интересен ещё и тем, что какое-то время он жил в одном доме с **кардиналом Агукки**, одним из создателей академической теории искусств. Творчество Доменикино, конечно, повлияло на взгляды кардинала, который создает и подчеркивает **теорию отбора**, постулирующую, что при соприкосновении с Античностью необходимо отбирать в ней те мотивы, которые согласуются с античным идеалом красоты. Натура должна определенным образом преображаться, чтобы вступить в согласие с идеалом.

Во время работы над росписями галереи Фарнезе Аннибале Карраччи тяжело заболел душевной болезнью, он умер достаточно молодым в возрасте 49 лет. Мастер был признанным художником, современники превозносили его, считая приемником Рафаэля. Он был похоронен в Римском пантеоне недалеко от гробницы Рафаэля. Доменикино после смерти Аннибале Карраччи стал для молодых художников Рима одним из продолжателей его дела и воплотителем его идей. Эволюция творчества самого Доменикино происходила почти по тем же принципам, что и эволюция

Карраччи, то есть со временем его живопись становится все более холодной и скульптурной, а живое и нежное дыхание, которое ещё присутствовало в росписи "Девушка с единорогом", уходит. Изображение "**Сивилла**" показывает девушку в состоянии боговдохновения, она прислушивается к голосу свыше. Сивилла одета в причудливый восточный костюм, на голове у героини чалма, украшенная брошью. Сочетание темно-синей блестящей и шелковистой ткани с красно-розовой и золотистой - это академическая "трехцветка", которая состоит из основных контрастных тонов: синего, красного и желтого. Здесь она реализуется с академической отчетливостью и регулярностью. Лицо Сивиллы тщательно вылеплено с использованием света и тени, причем тени густоватые и темные, они придают скульптурность её образу, окраска тела девушки (карнация) весьма условная, скульптурная и бледная. Изображение дается на темном фоне, поскольку в картине присутствует довольно резкий свет, который падает на лицо и фигуру девушки. Подобная резковатая контрастность характерна и для других работ Доменикино. Молодые художники копировали его фрески в церкви Санта-Чечилия в Риме, как копировали и росписи Аннибале Карраччи в галерее Фарнезе.

Пример Доменикино заставляет обратиться к такому явлению, которое носит название "**Болонский академизм**". Он представлен работами учеников Аннибале Карраччи, которые последовательно сменяли друг друга в качестве глав его мастерской. После отъезда Аннибале и Агостино главой мастерской был их старший брат Лодовико Карраччи. После его смерти во главе болонской мастерской стал **Гвидо Рени**, который был очень известным мастером, пользующимся большим успехом, причем не только при жизни, но и в искусстве XIX века, в особенности у романтиков, которые романтизировали и его образы, и его личность. Гвидо Рени родился в 1575 году, умер в 1642. Болонский академизм в его лице и лице Доменикино переходит через границу веков и почти до середины XVII столетия представляет собой живую преемственность от учителя к ученику. Важно и интересно проследить этапы становления творчества этого мастера. Первый приезд Рени в Рим относится к 1601 - 1602 году, художник испытывается в этот период сильное влияние Караваджо, творчество которого - это линия искусства природы, где натура и непосредственное соприкосновение с жизнью и реальными образами являются самым стержнем искусства. Оно не ориентировано на прямое воплощение идеала, указание на идеал воспринимается как косвенное - как жажда идеала, как стремление к нему, основное составляет именно непосредственное ощущение природы. У Гвидо Рени влияние Караваджо очень проявилось в созданной им в ранние годы большой картине "**Распятие Апостола Петра**", которая находится в Ватиканской Пинакотеке. Если исходить из этой работы художника, то можно было бы ожидать некоего другого продолжения яркого начала его творческого пути.

Лекция 26. Живопись Италии XVII века

Творчество Гвидо Рени

Мы продолжаем цикл лекций, посвященный западноевропейскому искусству Нового времени, нашей темой является искусство Италии XVII века. На прошлой лекции мы рассмотрели очень важную проблему в европейской живописи XVI века - это **раздробление единого художественного процесса**. Ссылаясь на источник - "**Записки папского врача**" **Джулио Манчини**, были рассмотрены те направления в искусстве, которые возникли на рубеже XVI - XVII веков. Одно из них - это **arte sacra**, искусство, которое было создано по инициативе католической церкви эпохи контрреформации, второе направление - это **Болонский академизм**. Мы познакомились с творчеством основателей этого направления, создателями Болонской академии, братьями **Лодовико, Аннибале** и **Агостино Карраччи**. Главной фигурой был наиболее талантливый из них - Аннибале Карраччи. Братья были основателями целой линии в искусстве Италии XVII века, которую представляли их ученики и ученики учеников. Это была непрерывная традиция Болонского академизма, хотя мастера-наследники открытий братьев Карраччи совсем необязательно работали именно в Болонье, но они несли на себе основные признаки этой школы и академизма как явления в целом. Мы рассмотрели особенности академизма и определили, что это художественное явление, которое относится уже не только к культуре и к цивилизации потому что у академизма существуют следующего рода признаки: тиражирующая и обучающая функция культуры. Академизм существовал очень долгое время, начиная с конца с XVI века и почти до конца XX, во всяком случае, в России. Академическое обучение в определенной степени продолжает жить и сейчас, а академизм как система передачи традиций и создание определенного уровня профессионализма художников обладает несомненной ценностью и исторической оправданностью. Но ему присущи и осознанный, теоретически оправданный консерватизм, распространение и расширение зоны влияния того, что было уже найдено в искусстве. Академизм исходит из утверждения, что художественный идеал уже найден и достигнут в творчестве античных мастеров и в творчестве Рафаэля, поэтому задача художника в его творческой деятельности заключается не в том, чтобы создавать новые формы идеала, а в приближении к тому, что уже сделано. На этом базируется и та **система образования, которую дает академизм**:

- обязательное штудирование античного наследия, античной скульптуры, рисование с гипсов, как это принято в академических классах;
- копирование работ великих мастеров, в частности, мастеров Возрождения, работа в музеях;
- натурный класс, который является одним из важных достижений Академии братьев Карраччи, который после периода маньеризма, оторвавшего искусство

от реальности, означает определенный возврат к натуре. При этом предполагается использовать её особым способом - служебно.

Исходным результатом, к которому стремится академизм, является создание прекрасного. Неслучайно, что выставка художников-академистов, которая некоторое время назад была устроена в Третьяковской галерее, называлась очень осмысленно и глубоко - "Пленники красоты". Первый из Болонских академистов, с работами которого мы познакомились, был **Доменикино** - непосредственный ученик братьев Карраччи, который работал вместе с ними при создании росписи в галерее Фарнезе.

Возможно, наиболее ярким представителем академизма был мастер, которого звали **Гвидо Рени**, он родился в 1575 году, умер 1642. Художник учился в Болонье, в том числе у главы Болонской школы Лодовико Карраччи, с 1595 года он состоит в Академии братьев. Когда в 1619 году Лодовико Карраччи умирает, Гвидо Рени сменяет его на этом посту. Ранняя работа мастера называется "**Распятие Петра**", она датируется 1602 - 1603 годом, в это время художник живет в Риме и находится под влиянием Караваджо, то есть того направления в искусстве, которое затем будет выступать как антагонистичное по отношению к академизму. Но тогда Рени был увлечен искусством новатора, связь с творчеством Караваджо в его работе достаточно очевидна, а сама тема картины была использована Микеланджело во фресках капеллы Паолины в Ватикане. Рени явно был знаком и с работами Караваджо в церкви Санта-Мария-дель-Пополо, в том числе и с изображением "Распятие Петра". Самый близкий ученик Христа - апостол Петр также был распят на кресте, но вверх ногами, тем самым эта и без того позорная казнь приобретала особый оттенок унижения. По работе Рени видно, что он усваивает замысел своих великих предшественников: **Микеланджело Буонарроти** и **Микеланджело Меризи**. Изображение мастера демонстрирует сам процесс прикрепления тела Петра к кресту и утверждение креста, а с другой стороны - контраст между обнаженными телами палачей, воплощающих жестокую, давящую и карающую силу, и телом мученика. Несмотря на то, что художник использует характерных натурщиков, необходимо отметить, что в картине отсутствует резкий контраст между их обликом и обликом Святого Петра, они все-таки облагорожены. Второй момент - это то, что композиционно Рени поступает иначе, чем другие мастера, и это явно усваивает глаз зрителя: в его композиции есть стремление предать всему фигурному целому стройность, вытянутость и устремленность вверх. Обратим внимание на то, что два палача, которые расположены по сторонам от креста, как пластически массы все-таки тяготеют к центру, их фигуры подобраны и сливаются с ним. Ствол креста, к которому привязаны ноги апостола Петра, тоже подчеркивает устремленную вверх вертикаль, как и поза апостола. Его руки ещё не привязаны к поперечине креста, очень интересен жест его правой руки, тоже устремляющейся вверх - это знак обращения мученика к небесному заступничеству. Вся композиция вместе приобретает характер пирамидального, достаточно стройного и эстетизированного целого. Несмотря на то, что наверху креста находится палач, держащий в руках

огромный металлический костыль, которым он собирается прибивать ноги апостола Петра, создается впечатление, что темперамент и вкус художника все-таки тяготеют к гармонизированной трактовке этой трагической ситуации. Вместе с тем, некий драматизм этой композиции присущ. Картина "Распятие Петра" находится в Риме, в галерее Ватикана. Начальная фаза работы над композицией этой работы Рени была присуща всем художникам этого времени - это набросок, выполненный пером с отмывкой, а также с трактовкой света и тени, сделанной с помощью бистра, особого рода прозрачных чернил коричневатого тона, который сразу дает соотношение затененных и освещенных мест в композиции. Первоначально эта композиция изображала событие, при котором присутствовали многочисленные зрители, но потом Рени отказался от этого замысла и покрыл фон картины глубокой темнотой, тем самым продемонстрировав отклик на манеру Караваджо.

После отъезда из Рима, ещё не заняв пост главы Академии братьев Карраччи, Рени стал проводником их идей. Художник отрывается от главного стержня искусства Караваджо, который был не просто обращен на натуру, а именно на натуру, понятую как жизнь, как реальность. Картина Гвидо Рени "Давид" дает понять зрителю, что **соприкосновение с натурой для академистов является только элементом, который работает на некую зрительную оптическую достоверность**, но не на достоверность более глубокого характера. Библейский герой Давид, совершивший подвиг, когда был ещё юношей, защитив свой народ, страдавший от притеснений со стороны филистимлян, выступил против их предводителя, гиганта Голиафа и очень остроумно его победил, бросив в него с помощью пращи камень, попал в лоб и гигант был повержен. Это было своеобразным чудом, потому что этот библейский эпизод подтверждает истину, присущую многим событиям Библии и постулирующей, что главным является не сам подвиг человека, а воля божья, которая избирает его своим орудием. Миф о Давиде является подтверждением этому, у мальчика-пастуха были старшие братья-воины, однако пророк Саул избрал именно его для осуществления этой великой миссии по спасению народа. Гвидо Рени преподносит этот подвиг следующим образом: справа на картине можно увидеть огромную голову Голиафа, положенную на специальный постамент, сложенный из каменных блоков, архитектурными деталями подтверждается и величие образа Давида, они аргументируют тот факт, что перед зрителем находится герой. Давид опирается на часть колонны большого масштаба, которая укрупняет образ персонажа картины. Давид изображен мастером не в виде мальчика-отрока, а юноши со сложившейся мускулатурой - это подобие греческого героя Эфеба, который стоит не в позе героического триумфатора, скорее это непринужденно позирующий актер. Овечья шкура с изяществом накинута на плечо юноши, в руках он держит пращу, а на его голове изображен изящный берет с большим и пышным пером. Всё это напоминает атрибуты, связанные с желанием преподнести изображаемого персонажа более эффектно, картинно и красиво. На земле лежит меч, с помощью которого Давид отсек голову Голиафа. В целом, хотя ещё сохраняется караваджистский контраст довольно резкого света и темного фона, это уже немного

другое искусство, оно лишено настоящего драматизма и суровости, в нем больше театрального момента, внешней представительности и репрезентативности. Здесь мастер больше уклоняется в сторону искусства, которое по преимуществу становится областью красоты.

С этой точки зрения очень характерной является даже абсолютно натурная студия Рени **"Портрет матери"**. Это произведение выполнено на очень высоком художественном уровне, портрет отличается высокой достоверностью и большим вниманием к модели. Художнику удается уловить в лице матери и особенности возраста, и внутреннее душевное напряжение, связанное, вероятно, с определенными переживаниями. Мать Рени была монахиней, её монашеский облик особым образом аранжирован художником: вуаль, облаком овевающая голову женщины, ложится гибкими и мягкими контурами. В тоже время во всей композиции портрета действует принцип строгой симметрии и упорядоченности, а лицо модели подается очень выигрышно, оно оттенено темной одеждой и осенено легкой и полной воздуха тканью вуали. То есть Рени был вполне одарен для того, чтобы хорошо чувствовать натуру и передавать реальность, но его творческие вкусы и его душа художника всё-таки были устремлены от природы в сторону мира искусства как области красоты.

Одно из узловых произведений мастера - это большой алтарный образ **"Избиение младенцев"**, картина датируется 1611 - 1612 годом и находится в галерее Болоньи. Рени вполне владеет формой, это многофигурная композиция события, произошедшего по приказу царя Ирода, которому сообщили о том, что родился царь иудейский. Зная, что он находится в младенческом состоянии, Ирод приказал истребить в Вифлееме всех младенцев в возрасте до года. Это страшное убийство служит сюжетом картины Рени, отдельные эпизоды сюжета картины - это энергично орудующие ножами палачи. Эти темы существовали в искусстве и до этой работы мастера, но он сумел построить строго задуманную композицию. Одна её часть - это женщины, которые расположены на земле, они сидят на коленях, потрясенные случившимся, а возле них лежат тела убиенных младенцев. Некоторые дети ещё находятся на руках матерей, они кричат, а матери пытаются защитить их от палача. Его рука с ножом уже нависла над ними - это смысловой центр композиции, находящийся на пересекающихся вертикальной и горизонтальной осях картины. Подобные **рационально обдуманые моменты являются характерными для идеологии и практики академизма**. Художник создает крупные фигуры персонажей, на картине присутствуют фигуры в рост, например, женщина справа, которая пытается убежать, она устремлена за пределы композиции, пытаясь спасти своего ребенка. Динамика её фигуры подчеркнута линиями плаща, женщина прижимает к груди младенца и в ужасе кричит, а её волосы развеваются. Позади неё находится фигура другого палача, который своим жестом перекрывает всю живописную плоскость: в его правой руке находится нож, а левой он ухватил волосы и плащ убегающей женщины, пытаясь остановить её. Элемент борьбы и противостояния, который находится в центре композиции, и динамика движения фигур женщин, направленная за пределы картины -

всё это создает больше напряжение и разнообразие разнонаправленных сил. На переднем плане зритель может увидеть воплощение красоты и страдания - это фигура женщины, оплакивающей своего убитого сына. В её одеянии присутствует красивое сочетание из трех академических цветов, которые потом сохраняются не только в итальянском академизме, но и во французском - это золотистый, красный и синий тон. Эта академическая "трехцветка" здесь дана особенно ярко и звучно, даже с оттенком некой конкретизации в изображении ткани: синяя ткань - бархатная, золотистая - шелк. Благородный облик женщины, безусловно, является воплощением, с одной стороны, какого-то натурального опыта, а с другой - того прекрасного идеала, который так умели создавать академисты.

Умение Рени сгладить все противоречия натурального и идеального особенно проявляется в его религиозных композициях большого масштаба. Интересная и необычная работа мастера - это **"Пьета деи Мендиканти"**, она находится в Болонской галерее и написана на шелке. Скорее всего, работа представляла собой большой церковный штандарт, который выносился в дни значительных церковных праздников. Композиция изображения разделена на два яруса, в верхнем ярусе на плите, покрытой белой тканью, как на своеобразном смертном ложе изображен Христос с безвольно упавшей рукой, показывающей зрителю, что он уже мертв - это сцена оплакивания Спасителя. Справа и слева от Христа стоят ангелы, а над ним находится фигура Богоматери, обращенная к небесам, поскольку происходящее - это исполнение воли Бога-творца, принесение в жертву Сына Божьего для того, чтобы вернуть людям вечную жизнь после смерти. В нижнем ярусе изображения находятся фигуры местных и общепитальянских святых: в центре - миланский архиепископ Карло Борromeо, рядом с ним Святой Франциск в коричневой рясе и Святой воин. Ниже расположены фигуры маленьких гениев, которые сидят рядом с образом города Болоньи. Все изображенное - это соединение узнаваемых для верующих лиц, это связь с обрядом, с церковной практикой. В самом сглаженном, деликатном и красивом характере письма мастера уже кроется **предпосылка слияния академической практики и эстетики с эстетикой *arte sacra***, искусства целиком созданного конрреформационной церковью.

Рени, погруженный в этот период в эстетику и поэтику религиозной живописи, тем не менее, как и все академисты был открыт сюжетам светским, а в особенности мифологическим. Картина мастера, которая называется **"Гиппомен и Аталанта"**, датируется 1625 - 1630 годом и находится в Неаполе в музее Каподимонте. У этой композиции существует и второй вариант. Миф рассказывает о том, что красавица Аталанта никак не желала выйти замуж, поэтому каждый раз, когда появлялся претендент на её руку, она предлагала юноше посоревноваться с ней в беге. Девушка отличалась необыкновенной энергией, силой и быстротой бега, но юноша Гиппомен решил обмануть красавицу. Во время бега он стал бросать на дорогу золотые яблоки, Аталанта, привлеченная их блеском, останавливалась, чтобы подобрать плоды, тем самым она утратила скорость бега и была побеждена. В данной работе обращает на себя внимание его композиционное творчество художника, его умение сочетать в

композиции разные направления движения. По размаху ног Аталанты видно, что она бежала, но теперь девушка наклонилась, чтобы поднять золотое яблоко, ветер развивает её плащ и золотистые волосы. Гиппомен, который уже бросил приманку, что отражено в его жесте, тем временем устремляется вперед и имеет все шансы победить в соревновании. Два светлых пятна обнаженных тел героев выделяются на затененном фоне картины и образуют перекрестное движение, имеющее ориентацию вовне (и в правую, и в левую сторону). Такое **динамическое равновесие** - это замечательное изобретение Гвидо Рени, мастера, который имеет, несомненно, большое живописное дарование.

Ближе ко второй половине части своего творчества, когда уже стал главой школы и уделял определенное время работе в Академии, Рени постепенно начал сосредотачиваться на картинах меньшего масштаба. Это были изображения примерно поколенного размера. В это время появляется серия женских героинь мастера в более камерном виде, рассчитанном на частный заказ. Изображение **"Клеопатра"** показывает, как для того, чтобы не пережить позор, который уготовил для неё император Октавиан Август, египетская царица кончает жизнь самоубийством. Император был должен провести Клеопатру в цепях впереди своего триумфа, когда собирался вернуться в Рим из Египта. Она была об этом предупреждена, поэтому преданный слуга принес ей то, что она просила - винные ягоды в корзинке, где находилась и очень ядовитая маленькая змея. Этот сюжет был для Рени поводом изобразить легендарную красавицу в патетической позе и с возведенными к небу глазами, она располагается на фоне роскошного занавеса. Такого рода композиции разного содержания прославили художника, они пользовались большим успехом. Например, изображение римлянки Лукреции, которая была обесчещена Тарквинием, ставшим последним царем, после которого Рим был сначала республикой, а потом империей. Изображение **"Смерть Лукреции"** поколенное, то есть близкое к зрителю, в нем есть оттенок интимности и контакта. Лукреция тоже кончает жизнь самоубийством, в картине более напряженная светотень, более выражен эффект страдания, поскольку отражена оскорбленная невинность. Девушка пронзает себе грудь кинжалом в присутствии отца и других родственников. Это произведение является частным заказом.

В творчестве Рени элемент светской элегантности и внешней красоты постепенно возрастает, что даже противоречит сути тех образов, которые становятся темами сюжетов его картин. В произведении мастера **"Иоанн Креститель в пустыне"** из Лондонской национальной галереи можно увидеть человека, который возвестил о приходе Господа в мир. Иоанн Креститель был аскетом-пустынником, известно, что он был одет в выделанную шкуру и очень скромно питался, но в работе Рени перед зрителем предстает прекрасный юноша - античный Эфеб с великолепным и изнеженным телом, которое очень мягко и живописно трактовано. Хотя на картине присутствует знак Иоанна Крестителя - это крест, сделанный из бамбука, но с ним не очень согласуется образ юноши, в жесте которого есть некий призыв - это указание на

то, что за ним идет тот, о ком он провозглашает. Образ пустыни скорее представляет собой уголок парка с зеленым газоном, где очень быстрыми мазками намечены очертания фигур людей, к которым обращен призыв Крестителя. Это образ, самая суть которого - воспевание красоты и юной наготы. Подобного рода темы у Рени присутствуют и в изображении библейского героя Самсона, и победы Архангела Михаила над сатаной, которые являются яркими и звучным по цвету произведениями.

Религиозные работы позднего этапа творчества Рени занимают особое место, в особенности картина **"Распятие"**. В этом произведении мастера можно увидеть патетический смысл жертвы Христа, хотя складывается впечатление, что это всё-таки работа, которая выполнена художником в союзе с мастерами его большой мастерской. Исследователи специально изучают особенности творчество Рени, чтобы выяснить, насколько в этом произведении присутствует авторский почерк. Такого рода произведения часто создаются коллективно по наброску главы мастерской и широко распространяются.

"Святая Вероника" - произведение мастера конца 30-х годов XVII века, которое представляет собой авторскую работу Рени. Во время несения креста и страдания Господа к нему из толпы пробилась Святая Вероника, которая приложила плат к его лицу. Облик Спасителя отпечатался на плате, так возник нерукотворный образ Христа. Это тема была очень востребована в контрреформационном католичестве, поскольку это было одно из чудес, а Святая Вероника являлась образом красоты и невинности. Гладкое, элегантное и отточенное письмо Рени с хорошо схваченным выражением самопогружения, внутренней невинности и тишины лица Святой и напротив - патетики образа Спасителя - очень близко соприкасалось с теми требованиями, которым отвечало священное искусство. Это **сближение академизма с arte sacra было запрограммировано изначально**, потому что оба искусства несли в себе элемент некой идеологической конструкции: arte sacra было связано с определенным моментом эклектики (сочетания разного), этот же момент эклектизма был присущ и академикам, потому что натуру и реальность они воспринимали штучно, фрагментарно и очень прагматично. Она использовалась только служебно, для придания правдивости образам, которые были задуманы идеальными в своем содержании.

Это сближение особенно ощущается в образе **"Христа в терновом венце"**, он неоднократно повторялся мастерской Рени и имел широкое распространение. Необходимо отметить, что эта работа художника представляет собой удачный образец для религиозной пропаганды, которой академизм совсем не чуждался. Изображение Христа демонстрирует соединение задач arte sacra и академического искусства, ориентированного на победу красоты над реальностью, которое увенчалось решением, имевшим огромную популярность. Даже в XIX веке в интеллигентных семьях репродукции картин Рени с изображением головы Христа, которые уже выполнялись в гравюрах, а затем и в литографиях, были постоянным элементом интерьера в самых

разных странах, включая Германию и Россию. С этой точки зрения фигура Рени была известна и необычайно популярна, являясь персонифицированным лицом итальянского академизма XVII века. С этой крупной и интересной тенденцией в искусстве были связаны имена и других мастеров живописи.

Анализ творчества Рени важно завершить его произведением, в котором он выступает как мастер росписи и монументалист, работающий во фреске, что для итальянских художников являлось практически неременной частью их профессиональной реализации. Роспись носит название "**Аврора**" и находится в Палаццо Паллавичини-Роспильози в Риме, датируется 1613 - 1614 годом. В это время художник вступает в свой зрелый период, вслед за братьями Карраччи он вносит след в развитие фресковой росписи, то есть монументальной живописи XVII века. Аврора - это богиня утренней зари, она изображена художником на фоне ещё уходящей ночи - темного облака, но уже рассыпает на спящую землю цветы, которые утром раскрывают свои венчики и тоже являются знаком пробуждающегося мира. Вслед за богиней несется колесница Аполлона - восходящего солнца, которая дана в жарком отсвете золотистого облака, над конями парит маленький крылатый гений, несущий факел. Колесницу Аполлона окружает хоровод муз - его спутниц. Утренний космический ветер раздувает плащ Бога солнца, держащего поводья коней. Все действие происходит на небесах, в нижнем правом углу росписи изображена земля, ещё скрытая ночным сумраком, и только на горизонте начинает светиться полоса зари. Вся композиция насыщена движением и динамикой, тем не менее она и ритмически, и по контуру располагается на живописной плоскости, которая не прорывается в глубину. Движение идет вдоль её поверхности, которая растворяется в золотистом сиянии. Пространственный объем изображения сокрыт для зрителя, всё тяготеет к плоскости и к переднему плану картины. Несмотря на широкий шаг движений муз и их клубящиеся драпировки, вся динамика, включая движения коней и полет Авроры, располагается на переднем плане. Можно сказать, что в сравнении с тем, что нами было рассмотрено в росписях галереи Фарнезе, какого-то решительного изменения и движения за пределы плоскости в глубину композиции здесь не происходит. Как декоративная композиция эта роспись выглядит очень эффектно, она имела большую популярность, её повторяли и ей подражали. Таким образом, "Аврору" Рени можно охарактеризовать как значительное достижение академической живописи.

Джованни Франческо Барбьери

Джованни Франческо Барбьери по прозвищу Гверчино (Кривой) также является представителем академизма. Художник родился в 1591 году, умер 1666, он почти на 16 лет моложе Рени, поэтому нельзя сказать, что этот мастер принадлежит следующему поколению академизма. В начале творчества мастера важно отметить влияние Караваджо, которое является отправной точкой даже для академистов. Молодой Гверчино любит создавать поясные композиции с действием, которое располагается вдоль плоскости холста, и довольно крупными фигурами персонажей, которые

приближены к зрителю и отчетлива видны. В подобных работах мастера есть ясно осязаемый народный элемент. Картина **"Христос и грешница"** является подобной композицией, грешница в ней представлена как простая девушка-итальянка с косами, заколотыми на затылке, а её одежда напоминает одежду очень многих народов. Это некий канонически тип народной одежды: платье, сшитое в виде сарафана или корсажа, белая рубашка, открывающая шею и верхнюю часть груди. Удрученная девушка сложила руки на поясе и опустила голову, её привели к Христу мужчины-обличители среднего возраста, один из них воин в металлическом шлеме, который крепко держит её рукой, другой – старец-священник, представитель синедрона. Грешница рассказывает, что она нарушила обет, то есть изменила своему мужу с другим женщиной, что в Библии являлось страшным преступлением, за которое женщину обычно ждала очень тяжелая участь - казнь при помощи побоев камнями. Эти люди обращаются к Господу с обвинениями грешницы и требованиями жестокой казни, обращаются как к человеку, имеющему авторитет целителя, сотворившего многие чудеса. На что Спаситель отвечает: "Кто из вас без греха, первым бросит в неё камень", тогда наступили тишина и некоторая растерянность обвинителей, сопровождаемые размышлениями. Постепенно они покинули площадь, оставив девушку с Христом, потому что не оказалось ни одного человека, который считал бы себя абсолютно безгрешным. Важно отметить характерную особенность почерка Гверчино, присутствующую в данной картине помимо народного типажа и близкого к зрителю разговора, а также общей драматической интонации - это особое ощущение цвета. Сгущенным и словно горящим изнутри представляется оранжево-золотистый тон облачения священника, глубоким и сияющим внутренним светом зритель видит плащ Христа, а в красноватых оттенках его туники у Гверчино присутствует особый свет. Присутствие в искусстве в то время и самого Караваджо, и его напряженного контраста тени, которая часто покрывает весь фон изображения, и яркого света - находит поддержку у Гверчино. Но все-таки его свет совсем другой: нет ощущения, что он идет из одного источника, свет освещает каждый изображенный мастером объект по-своему, отдельно. Например, лицо Христа, лысину священника, фигуру девушки и её профиль, свет вспыхивает и на её рубашке, и отдельными фрагментами освещает голову воина в шлеме, также он бродит по фону картины. Особый отпечаток творчества мастера - это интенсивная синева неба, все краски его работы кажутся яркими и свежими, словно омытым после дождя. Немного влажный тон колорита Гверчино - это его отличительная особенность.

Очень известная композиция и тема, характерная для данного периода в итальянской живописи не только у Гверчино, привлекала особое внимание художников в начале XVII века, в начале Нового времени - это тема Блудного сына. Хорошо известна работа **Рембрандта "Блудный сын"**, но у Гверчино эта сцена отражена по-своему драматично. Он решает её в форме станковой картины, не монументальной, а довольно крупного кабинетного формата, на которой изображен заблудившийся грешник, проживший наследство отца и дошедший до нищеты, о чем говорит рваная

рубашка, которую он снимает. Отец принимает раскаивающегося сына и дает ему новую одежду, которую приносит слуга, он изображен мастером, держащим рубашку и обувь. В притче о блудном сыне говорится о том, что отец приказал заколоть тельца, чтобы устроить праздник в его честь. Старший сын, который оставался все это время вместе с отцом, был обижен и упрекнул отца: "Я все время был с тобой, а ты ни разу не заколол тельца в мою честь, чтобы я мог порадоваться со своими друзьями". На что тот возразил ему: "Ты со мной всё время, а твоего брата я потерял, я думал, что он умер, но он вернулся ко мне". Смысл этой притчи подтверждают слова Христа о том, что душа Господа одному раскаявшемуся грешнику радуется больше, чем тысяче праведников. Раскаившийся грешник - это очень правильный образ и идея для церкви эпохи контрреформации, которая широко раскрывает свои объятия для всех, даже если люди отступили от неё в какой-то период и впали в ересь, пойдя за протестантскими проповедниками. Но им можно вернуться, церковь будет ждать этого возвращения и примет раскаившегося грешника. Картина написана широко, уверенным мазком, энергичным цветом и характерным для Гверчино светотеневым потоком. Пятна цвета создают рябь смысловых и ярких акцентов, а также драматическую атмосферу происходящего события.

Гверчино был блестящим рисовальщиком, очень смелым и динамичным. **Изображение ангела** в одной из его композиций сопровождается декоративными элементами и выполнено сангиной - красным карандашом, интерес к которому проявили ещё мастера Позднего Возрождения. В XVII, а в особенности в XVIII веке сангина становится очень широко применяемым графическим средством, она придает рисунку теплый красноватый оттенок. Гверчино замечательно рисовал и пером с отмывкой, динамика, а трепет движения и общая взволнованность - очень характерные особенности его творчества.

Замечательным памятником монументальной живописи является "**Аврора**" Гверчино - роспись плафона Казино Людовизи. Казино - садовый павильон, Людовизи - княжеская римская фамилия, это здание находится среди римских вилл позади церкви Санта-Тринита-деи-Монти в Риме, к этому району города необходимо подниматься вверх по гористой дороге. Перед зрителем предстает замечательный пример уже ранней барочной живописи, то есть Гверчино, который по своему образованию и творчеству принадлежит к Болонской академии, в определенный период своего творчества (1633 год) соприкасается с зарождающимся искусством барокко. Принцип плафонной росписи, то есть росписи потолка или внутреннего свода помещения, обозначен мастером достаточно отчетливо. Он использует здесь те находки, которые можно наблюдать в росписи галереи Фарнезе у братьев Карраччи. Архитектурные мотивы здания подготавливает зрителя к тому зрелищу, которое открывается для него на плафоне. Они словно продолжают архитектуру интерьера, в котором зритель находится, реальная архитектура из камня и мрамора как будто прорастает в живопись, уходит вверх, а точка зрения - это точка зрения снизу-вверх, она великолепна выдержана художником. Подобным образом оформленная архитектура здания создает

иллюзию перехода одних художественных средств, связанных с реальной архитектурой, в её изображение - иллюзорную архитектуру. Далее она выходит за пределы интерьера в некое свободное пространство, над ней раскрывается небо, по которому несется колесница Авроры, рассыпающей цветы. Её сопровождают крылатые гении, наступает утро, а ночь вынуждена отступать, поэтому уходят темные облака, открывая голубое небо. Обратим внимание, что в отличие от колесницы Авроры авторства Рени, колесница Гверчино дана с точки зрения снизу-вверх, зритель смотрит на коней не сбоку, в снизу - в их подбрюшье. Правда, художник не целиком выдерживает этот ракурс, потому что не очень уверенно написана сама колесница богини, тем не менее предбарочный прорыв интерьера и уход в некую бесконечную иллюзорность небес здесь намечаются. Это ещё промежуточное решение, так как небо нависает голубой и окрашенной плоскостью над всей композицией, но облака, по которым несется колесница Аврор, даны уже затененными, потому что на них падает тень от земли. Эти оптические иллюзорные эффекты предваряют искусство другого плана, с иной драматической интонацией и с другим ощущением основных показателей изобразительного искусства: композиции, пространства, перспективы и т.д.

Эволюция творчества самого Гверчино шла примерно в том же направлении, что присутствовало у Доменикино, на основе творчества которого возникла теория академизма. То есть в сторону все большей отвлеченности и холодности, а горение, темперамент и связь с народными образами жизни в его искусстве раннего периода постепенно затухают. Большая композиция художника **"Погребение Святой Петрониллы"** находится в Болонье, она состоит из двух ярусов изображений. Внизу композиции с помощью специального полотнища мученицу погружают в могилу верные адепты, в верхней части - душа Святой в виде повторения её облика склоняется перед Господом, который раскрывает руки для духовного объятия. Композиция масштабная и по абсолютной своей величине, о том, что это монументальное произведение, говорит и архитектура большого ордера: пилястры, базы колон и т.д. Их можно воспринимать как развалины античных построек, потому что на смену Античности приходит новый мир христианских мучеников и героев. Гверчино здесь распознается по совершенно удивительному интенсивному синему небу, оно сгущенное и светится изнутри.

Живопись мастера становится все более холодной и абстрактной, что особенно заметно в его поздних композициях. Картина **"Аллегория Веры"** Гверчино находится в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. Зритель видит золотой сосуд, в которым символически присутствует кровь Христа, и облатку, которая кладется на язык верующего - это символ тела Христова, также художник изображает аллегорическую фигуру женщины. Обратим внимание на то, насколько холодным становится цвет, вся его гамма - это сочетания лилового, сиреневого, белого. Даже золотистый цвет, типичный для изображений Гверчино, угасает и становится серо-зеленоватым, а гамма становится астральной. Занавес позади фигуры женщины потерял торжественность и пышность, в нем присутствует аскетизм и холодность. Такова

закономерная эволюция большинства последователей академического искусства этого времени.

Итальянские мастера - представители академизма

Андреа Сакки принадлежит к числу мастеров академической традиции, его картина "**Святой Ромуальд рассказывает монахам о видении небесной лестницы**" находится в Ватиканской Пинакотеке и имеет разные датировки с 1631 по 1638 год. На картине изображены монахи в белых одеждах, поэтому из картины словно изгоняется цвет, остается только серо-коричневый цвет земли и почвы. Белые рясы монахов создают для художника определенные трудности, ведь для того, чтобы оперировать белым цветом, необходимо быть очень грамотным живописцем. На белых поверхностях одеяний монахов живет своей жизнью довольно разнообразный свет, то сгущаясь и образуя теплые золотисто-коричневые тени, то становясь более интенсивным. Видение небесной лестницы - это второй план композиции, где существует облачная и чуть прозрачная среда, а также фигуры, которые представляются образами сна и видения. Они дематериализованы и созданы сгущениями света и прозрачной тени, как и небесный луч, который пробивается сквозь облака. Светоносная среда второго плана картины подчеркивается, она кажется особенно светящейся и воздушной благодаря контрасту с резким силуэтом большого и мощного дерева, с его темным стволом и затененной кроной. Подобный колористический аскетизм продолжает линию охлаждения цвета и его сдержанности, которую можно отметить и в позднем творчестве Гверчино.

Ещё одним представителем академической линии является **Франческо Альбани** - очень популярный мастер и хороший педагог, у которого учились многие приезжающие в Италию художники. Интонация его искусства более светлая и немного идиллическая, он был подражателем Рафаэля и приверженцем ясной и антиклизированной гармонии с элементами игры. Любимые образы художника - это маленькие амуры, ангелы, а картина с танцующими амурами неоднократно повторяется Альбани и его мастерской. Этот мотив берет свое начало ещё в эпоху Возрождения, его можно встретить и в ренессансных рельефах **Донателло**, и в работах других мастеров, украсивших певческие кафедры в итальянских храмах XV века. Образ прекрасной и светлой страны, напоминающей счастливую Аркадию, подчеркивается и тем, что амуры сложили свои стрелы и колчаны на переднем плане картины Альбани. Они находятся не в состоянии охоты за теми, кто не исповедует истин любви и не отдается ей всей душой, а наоборот - свободны от своего долга и просто радуются жизни, светлому небу и теплому солнцу, которое разлито в воздухе. В верхнем правом углу композиции в облачной среде находится богиня любви Венера со своим сыном-амуром. Возможно, самое интересное в этой картине - это пейзаж. Этот жанр у Альбани имеет несколько декоративный оттенок, так как резные и зеленые силуэты деревьев слишком отчетливы на фоне голубого неба, тем не менее в них схвачены некие черты итальянского пейзажа: темная южная зелень, обязательный силуэт мощного

пластического акцента, например, горы на горизонте, даль, которая открывается между деревьями, выполняющими роль своеобразных кулис, обязательно присутствует либо морской залив, либо изрезанная часть морского берега. Всё это вместе объединяется в образ счастливой страны, который формируется в культуре XVII, а особенно XVIII века. Это и отношение к Италии как к стране по преимуществу искусства и полуденной природы, то есть природы вечного полдня, в которой обязательно присутствует яркий свет и светлый воздух, наполняющий дали, а также яркая, темная и даже терпкая по цвету южная зелень.

Следующий мастер, принадлежащий к линии академического искусства, интересен тем, что он завершает её и переводит академизм из XVII в XVIII век. Это рубежный мастер, который работал в поздние годы XVII и в начале XVIII века, его звали **Карло Маратта**, годы жизни художника - 1625 - 1713. Любимой темой Маратта является Мадонна с младенцем, он создал довольно много их изображений. Монументальное произведение мастера - это церковная алтарная живопись, где можно увидеть изображение Богородицы непорочного зачатия, которая находится на молодом месяце. Эта концепция подтверждения чистоты и девственности Марии стала очень актуальной в эпоху контрреформации. Это один из таких образов, который переходит из одной художественной школы в другую и связан именно с католической пропагандой, отстаивающей значение роли Богородицы как матери Христа, а также того, что она, с одной стороны, является воплощением девственности, а с другой - земная женщина, которая становится Царицей небесной. Этот момент дискутировался, поэтому католическая церковь вносит свои утверждающие и подтверждающие догматы в живопись этого исторического периода. Богородица на картине Карло Маратта, который продолжает быть верным католическому христианству, сопровождают популярные в это время святые, в том числе Иоанн Креститель. **Академические принципы искусства в религиозной живописи сохраняются в конце XVII века и переходят в XVIII.** Пути академизма в XVIII столетии имеют свои особенности и заслуживают специального рассмотрения. Единственное, что необходимо отметить сразу - это то, что разделение художников, связанных с академией и следующих её принципам, а также мастеров, которые прошли академическое образование, но не стали представителями этой школы, а приходят с ней конфликт, сохраняется и в XVIII, и в XIX веке. Очень характерный пример подобного конфликта - это русские передвижники, которые достигли необходимого профессионализма после обучения в академии, а затем вышли из её пределов. Это было неким антиакадемическим бунтом, но его приметы датируются не XIX веком, так как он возник сразу же, как создался академизм.

Микеланджело Меризи по прозвищу Караваджо

Примером подобной традиции, существовавшей параллельно с академической линией, является творчество основателя этого нового искусства, которое называется внестелевым, поскольку оно развивается и вне маньеризма, и вне тех двух стилей,

которые постепенно складываются в европейском искусстве: сначала барокко, чуть позднее - академизм. Имя это художника широко известно, его звали Микеланджело Меризи по прозвищу Караваджо, дата его рождения изменилась в последние десятилетия, ранее она датировалась 1573 годом, но усилиями одного из немецких исследователей были найдены документы с указанием другой даты. Художник родился в Милане, потому что туда уехали его родители Фермо Меризи и Лючия Аратори, которые были служащими маркиза Караваджо. Город Караваджо был небольшим маркизатом, он находится в том регионе на севере Италии, где размещается треугольник из городов Брешиа - Бергамо – Тревизо. Фермо Меризи характеризуется в биографиях Караваджо как домашний архитектор или управляющий маркиза, вследствие чего его связь с маркизом была достаточно тесной. Из новых документов стало известно, что мать художника, а позже его сестра были кормилицами в доме маркиза, то есть существовал и более близкий тип связи между семьей художника и семьей правителя. После рождения художника его семья опять вернулась в северную провинцию страны, а когда мальчик подрос и обнаружились его художественные способности, то в 14 лет его отдали на обучение в мастерскую художника-маньериста Симоне Петерцано в Милан. Это обстоятельство очень важно, потому что юный Микеланджело в течении 4 лет учился в Милане, то есть жил в городе, где находилась **"Тайная вечеря" Леонардо да Винчи**. По каким-то причинам очень многие биографы художника не предают большого значения этому моменту, который очень важен для становления творческого облика мастера. О том периоде, когда он вернулся домой в Караваджо информации крайне мало, доходят только отзвуки о том, что художник даже в юности был человеком бурного нрава и совершал не совсем благонравные поступки. Но вскоре умер его отец, Караваджо, его брату и сестре было необходимо думать о том, как жить дальше. Известно, что отец оставил детям определенную сумму денег, когда она была поделена на троих, то сумма для каждого составила чуть более 300 джулио. Исследователи считают, что на эти деньги Караваджо мог жить на родине около двух лет, но его старший брат к этому времени уже отправился в Рим.

Этот момент в биографии художника нуждается в некотором пояснении, дело в том, что 90-е годы XVI века были совершенно особым временем в истории Рима. Этот период ознаменован расцветом контрреформации, а перед церковью стояли задачи вновь поднять своё могущество, достоинство и авторитет. Перед лицом той критики, которая обрушилась на традиционный католицизм со стороны представителей новой религии - протестантизма, была поставлена задача превратить Рим в достойный центр всего христианского мира. Границы которого в этот период очень расширились, потому что посланцы римского католицизма активно осваивали целый континент - Южную Америку. Тем самым католицизм распространился на совершенно новые и огромные территории, кроме того, такого рода экспансия распространялась и на страны Востока: Японию, Индию и Африку. Католические миссии существовали практически всюду, а католические миссионеры стали отважными проводниками христианства на территориях многих стран, многие из них погибли в результате реакции местного

населения на их деятельность, в том числе в Перу и в Мексике, а также в других странах Южного полушария. Их признали новыми мучениками, целый ряд которых был причислен католической церковью к лику святых в 1616 году.

В 90-х годах XVI века эта деятельность церкви активно осуществлялась, в ней огромное значение имели труды и деятельность **Игнатия Лойолы** - основателя Иезуитского ордена, а также работа самого ордена. Папы, начиная с Сикста V, предприняли попытку **грандиозной перестройки Рима**, которая осуществлялась не только с точки зрения достижения особого величия и великолепия города, но и ради удобства верующих. Дело в том, что Рим был для католического мира объектом поклонения и паломничества, паломники стекались в город дорогами, ведущими из всех стран Европы. Для них было особенно важно, например, получить отпущение грехов именно в Риме, который активно продавал индульгенции. Кроме того, в город со всех концов мира устремлялись нищие, потому что там существовали раздачи пищи. В интересах такого значительного количества паломников церковь озаботилась тем, чтобы свободными и удобными стали подступы к пяти великим римским базиликам, где практиковались отпущение грехов и поклонение мощам. Мощи - частицы одежды или тел великих мучеников и святых, которые в это время начинают активно культивироваться, их красиво украшают и помещают в специальные мощехранильницы, которые изготавливаются из драгоценных материалов. Культ мощей даже принимал формы публичного действия, в определенные дни и определенные моменты католического ритуала они демонстрировались верующим. Это мог быть зуб святого, часть его бороды или туники, которые в обычное время хранились в церкви. Доступ к этим римским святыням для масс паломников было необходимо сделать удобным, для чего был **применен принцип, который потом оказался провозвестником нового европейского градостроительства**.

Важно отметить пять великих римских базилик: Святого Петра, Сан Паоло Фуори ле Мура, посвященная апостолу Павлу, Сан Джованни деи Фиорентини - базилика Святого Иоанна, Сан Джакомо Дельи Спаньоли - базилика Святого Иакова испанского, Сан-Джованни ин Латерано - базилика Святого Иоанна латеранского. Некоторые из них были базиликами землячества, которые существовали в этот период в Риме, потому что город стал средоточием, космополитическим международным центром, в котором жило значительное количество представителей разных народов и стран. Свое землячество было у фламандцев и представителей Нидерландов, а французское землячество имело очень существенное влияние, как и испанское. Свои национальные сообщества организовывали и представители разных городов-государств Италии, например, флорентинцы, которые были необычайно влиятельными, в том числе и флорентийские художники. Исследователи отмечают, что ранее при папском дворе как художники и декораторы действовали в основном флорентинцы, а к 90-м годам XVI века - времени великой перестройки Рима (времени, когда в Рим отправились братья Караваджо) все большую роль стали играть ломбардцы - выходцы с севера Италии. В ходе перестройки Рима папы решили соединить пять великий базилик

улицами, для того чтобы эти связывающие храмы пути были прямыми приходилось прокладывать новые улицы и разрушать старые постройки, которые мешали этому процессу. Тем самым **в основу городской структуры были положены пути сообщения, а не здания.** Такой принцип формулируется впервые, затем он будет положен в основу градостроительства всей Европы и даже совсем молодого государства – Америки, в которой он приобретет откровенный характер. Когда в XVIII веке строятся американские города, то в первую очередь прокладывается железная дорога. Механический путеукладчик укладывает рельсы, на его платформе находятся и шпалы, и только после того, как дорога построена, в определенных пунктах начинают появляться небольшие поселения, которые постепенно разрастаются в города. До явления значение путей сообщения в большом организме общеевропейского масштаба было осознано именно при перестройке Рима. Она длилась более нескольких десятилетий и активно перешла в XVII век. Изменения города были настолько удивительными и радикальными, что сохранились воспоминания людей, которые посещали его в конце XVI - начале XVII столетий. Например, священник писал, что, приехав в Рим, он не узнал его: "Новый Рим восстал из своих пепелищ". Действительно, современные исследователи различают: Рим античный, Рим ренессансный и Рим конца XVI - XVII века - Рим барочный.

Караваджо отправился в этот великий город вслед за своим старшим братом, который, вероятно, не приглашал к себе художника. Микеланджело ничего о нем не знал, но надеялся, что сможет найти старшего брата и получить помощь. Как сообщают биографы Караваджо, он отправился в Рим, когда ему было около 20 лет, то есть художник оказался там примерно в 1591 году. Сначала мастер очень бедствовал в Риме, вероятно, так и не найдя брата, который стал священником. У Караваджо не было денег даже на то, чтобы нанять натурщиков, ему приходилось перебиваться разными заработками. Что касается его художественной карьеры, то из биографии мастера, которую написал художник **Джованни Бальоне**, известно, что в этот период он снимал угол для жилья вместе с юношей, которого звали Лоренцо Сичильяно (Сицилиец). По всей вероятности, они позировали друг для друга, помогая и изображая модель. С другой стороны, известно, что в этот период Караваджо попал в госпиталь для бедных с некой болезнью (лихорадкой, в других источниках говорится, что художника ударила копытом лошадь). Он написал небольшие работы для попечителя госпиталя, которые тот увез на родину. В этот период Караваджо писал головы, вероятно, портреты, а потом было определено, что он очень хорошо пишет цветы и фрукты. Именно как специалист по их изображению он попал в мастерскую известного в то время мастера, который играл важную роль при папском дворе и даже получил дворянское звание "кавалер" - это Кавалер **Джузеппе Чезари д'Арпино**. Существует свидетельство того, что Караваджо работал вместе с хозяином мастерской, но ему доверялось только создание орнаментальных элементов во фресках. Ко времени работы у д'Арпино относятся две работы Караваджо, которые остались в мастерские главы этого предприятия. Это стало известно, когда д'Арпино уехал из Рима в Неаполь, а потом

скончался, а его наследство было описано чиновниками. Исследователи, которые опознали эти композиции как произведения молодого Караваджо, стали первооткрывателями творчества мастера на рубеже XIX - XX веков - это Лионелло Вентури, Роберто Лонги и Маттео Марангони. Это новое открытие работ Караваджо, произошло в эпоху становления молодого кинематографа, интересно, что один из участников этого события Роджер Фрай, познакомившись с ранним творчеством мастера, воскликнул: "Какой импресарио для кинематографа". То есть Фрай сразу почувствовал в Караваджо некое особое качество и визуальный эффект, который роднил работы художника с кинематографом.

Одна из картин, которые были найдены в мастерской д'Арпино - это "**Маленький больной Вакх**". Название этой работе, конечно, дали исследователи, на самой картине подписи нет. Отметим характерную для этого времени композицию изображения: угол каменного и холодного стола, возле которого притулился в немного зябкой позе молодой полуобнаженный человек, через его левое плечо перекинута белая ткань, она оставляет открытой спину юноши и его правую руку. На его голове венок, но не из виноградных листьев или гроздей, как это принято в изображениях Вакха, а из плюща, причем некоторые листья венка высохшие. Юноша перевязан бедной лентой фиолетового тона, конец которой брошен на серую поверхность стола, но самом углу которого находится очень скромный натюрморт - два пронзительно-желтых незрелых персика и кисть темного винограда со свисающими листьями. Листья свисают таким образом, что создают у зрителя ощущение, что они вторгаются уже в его пространство. Такое **стремление связать пространство изображения и пространство зрителя** наблюдались ещё в творчестве **Джорджоне** в XVI веке. Кисть светлого винограда находится в руке юноши, лицо которого настолько своеобразно и так близко к портретам Караваджо, которые оставили его современники, что это, несомненно, автопортрет. Вакх - это бог вина и виноделия, ренессансная традиция сделала его образом полноты бытия, щедрости, радости и красоты. В работе Караваджо можно увидеть, как в очертания этого образа вписывается реальная модель, реальный человек. Здесь очевидно контрастное несовпадение, прежде всего духовного и душевного состояния модели, так как особой радости, торжества, красоты и природной щедрости не наблюдается, напротив - можно отметить другую сторону. Реальная живая модель пытается исполнить роль Вакха: юноша улыбается, но его улыбка робкая, он оглаживается на зрителя словно не совсем уверенный в том, что его маскарад будет одобрен. Это, несомненно, практика переодевания, модель не совпадает с античным замыслом и античным образом.

Это несовпадение создает своеобразный, театральный и травестийный эффект переодевания, что связано с реальным воспроизведением природы, то есть с тем, что в эпоху Возрождения и позже было предварительным этапом создания картины. Академисты в эту эпоху тоже работали с натурой, которая далее подлежала преобразению так как согласно академической теории она должна была быть приближена к идеалу. У Караваджо можно отметить, что реальная натура схвачена

достаточно определенно, а приближение к идеалу дается с помощью атрибутов, в том числе куска белой ткани, которая не смотрится как красивая античная драпировка с гармоническими очертаниями и красиво расположенными складками. Натюрморт тоже не претендует на то, чтобы быть воплощением щедрости и красоты природы - это совершенно конкретные предметы, служащие атрибутами для образа Вакха. Именно такие грозди светлого и черного винограда, а также незрелые персики были перед лицом художника, когда он работал. Принцип изображения вроде бы портретный, но портретность вступает в противоречие с характером мифологического образа, в котором есть элемент поэзии и особого отношения к окружающему миру, отношения поэтически приподнятого и мифологизированного. Этот удивительный контраст заключается и в названии работы Караваджо "Маленький больной Вакх". Возникает вопрос: почему больной? В настоящее время картина выставлена в галерее Боргезе и имеет раму, а ранее её выставляли на мольберте без рамы. Тогда очень ясно было видно, что окрас тела Вакха неестественно желтый - цвет лихорадки или желтухи, вполне возможно, что он связан с периодом пребывания художника в госпитале. Натурное, особенное и индивидуальное в картине настолько обострено, даже специально заострено, что оно, бесспорно, приходит в противоречие с мифологическим характером мифологического образа. Вместе с тем, у художника была потребность определенным образом оформить натуру, чтобы представить её зрителю. Караваджо пока ещё не находит других способов обобщения и преподнесения натуры, кроме подобной мифологизации. **Это было очень смелым шагом - соединить миф с портретным изображением реальности**, необходимо отметить, что решение, которое здесь предлагает Караваджо, потом **станет особым методом восприятия натуры и преподнесения её зрителю, характерным для целой линии в искусстве XVII века.** Речь идет о трагическом портрете, то есть портрете с элементами переодевания и театральной игры, особенно в применении к мифологическим сюжетам. Этот способ трактовки мифа станет очень важным и магистральным для всего искусства XVII века, в том числе для того, которое будет развиваться по линии искусства натуры, то есть искусства великих мастеров XVII века: **Веласкеса, Рембрандта** и других художников, которые были связаны с линией Караваджо.

Другой образ, который был создан Караваджо в 1592 - 1639 году - это замечательная картина "**Юноша с корзиной фруктов**", которая была создана мастером в мастерской д'Арпино. Для нее, вероятно, позировал товарищ Караваджо Лоренцо Сичильяно, который делил с ним жилье, так как на картине изображен южный тип молодого человека, имеющего жгуче-черные волосы, густые брови и черные глаза. Художник изображает юношу в пояс, в композиции сочетаются натюрморт (плетеная корзинка, наполненная фруктами), в котором проявляются первоначальные таланты мастера, и фигура юноши, который, вероятно, тоже показан портретно достаточно близко к натуре. Во всяком случае, моменты идеализации, которые присутствуют в этой работе, связаны в основном с тем, что Караваджо приспущивает рубашку с его плеча, вызывая в памяти зрителя представление об античном Эфебе с приспущенной

драпировкой. Но это чуть иронические напоминания об искусстве большого и высокого стиля. В работе Караваджо опять побеждает натура, эту картину можно было бы счесть за очень острый натурный этюд. В ней присутствует отчетливая верность изображению природы, когда зритель видит даже червоточинки на яблоке, сухой лист, который свисает из корзины, запоминающийся своим сочетанием яркой зелени и желтизны. Это точно воспроизведенный объект, который наблюдал художник, когда писал его, то есть это работа прямо с природы. Так работали мастера более позднего времени, например, Шарден в XVIII веке, то есть Караваджо предвещает их больше, чем на столетие. Подобная работа в качестве натурального этюда могла существовать и в XVII столетии, но у Караваджо она становится картиной без упоминания мифа или некоего мифологического персонажа. Неслучайно исследователям хочется дать этому изображению свое название, его иногда называют "Торговец фруктами". Художник разрабатывает систему подачи этого образа зрителю, чтобы ему было интересно смотреть на картину. Один интерес связан с необыкновенным разнообразием тех объектов, которые художник выбирает: темный, красно-розовый и белый виноград, его живописные листья в разных поворотах (сверху, извне, пожелтевшие), пушистые поверхности персиков, листья другой формы, которые изображены неидеальными, а с дефектами.

В это время в таблице о рангах академического искусства на первом месте находилась религиозная или историческая картина, на втором - аллегория, и только потом шел портрет, после которого отмечали бытовой жанр и натюрморт. Во время Караваджо не было бытового жанра, как и отдельных картин, посвященных неодушевленным предметам. Мастер делает очень существенный шаг в направлении рождения натюрморта как особого объекта интереса и художественного освоения мира. В картине "Юноша с корзиной" помимо разнообразия, поразительной правды и соответствия природе Караваджо предпринимает ещё один шаг - подает фигуру юноши с блестящим натюрмортом зрителю с помощью света и тени. Фон работы не изображает ни города, ни улицы, где мог бы существовать продавец фруктов - это абстрактный экран сероватого тона, который необходим для того, чтобы проявить особый эффект света и тени, взаимодействующих с фигурой юноши. Глубокая тень справа от него создает такой эффект, что на её фоне ярко освещенный лист винограда становится остро схваченным, но в картине есть другой лист, который погружен в эту тень и почти исчезает в ней. Возникает разница восприятия желтого листа, который выстреливает в пространство зрителя, ощущающего его особенности и близость. Тем самым всё изображенное кажется особенно напряженным в своей реальности и очень близким, так как возникает особый иллюзорный эффект. Лицо юноши почти сливается с фоном, а его темные волосы напротив - выделяются резким контрастом на более светлом фоне. Освещенные шея и плечо молодого человека контрастируют и со светлым фоном, и в особенности с глубокой тенью в левом углу картины, на которой резко выделяется белая драпировка его рубашки. Фигура юноши словно выходит из тени справа в полосу яркого освещения навстречу зрителю. Это некое явление, которое заставляет напрягать

зрение, удивляться, схватывать эту реальность, тем самым она оказывается значительной и интересной. Это первые шаги Караваджо и становление его особого метода, который получил название **"тенебросо"** (темный), то есть **связанный с изображением света во тьме.**

Картина **"Вакх"** относится к более позднему периоду, её датируют около 1594 - 1595 года, она находится в галерее Уффици. По своей законченности и большей развитости самой темы Вакха эта работа по мнению биографов художника может быть отождествлена с первой картиной, которую Караваджо написал на продажу. В этот период в определенных местах Рима были созданы точки, где молодые художники могли продавать свои работы. Это было первыми звеньями зарождающегося художественного рынка, каким он станет, начиная с XVII века, причем даже не столько в Италии, сколько в Голландии. Тогда там не существовало системы заказного производства произведений искусства, которая относится ещё к эпохе Возрождения, такого рода рынок существовал и в Античности. **В XVII веке зародилось оторванное от заказа производство артефактов искусства** и свободная встреча художника с покупателем. Немного поврежденную картину "Вакх" в запаснике Уффици нашел Леонелло Вентури, который опознал в ней работу молодого Караваджо. В ней можно увидеть отличия от "Маленького больного Вакха": мастером выбран адекватный натурщик с белым и холеным телом, он розовощекий и полнолицый, с длинными и темными бровями, с черными кудрями, которые украшены роскошным венком из листьев осеннего винограда с гроздьями. Венок как корона украшает голову бога виноделия и вдохновителя вакхических праздников. Вакх задрапирован белой тканью, которая серебристо отливает в шелковистых складках драпировки, оставляя полуобнаженным тело юноши и прикрывая подушку рядом с ним. На переднем плане изображен натюрморт, близкий к натюрморту Караваджо из предшествующей картины, он специально живописно аранжирован листьями. Зритель может увидеть лопнувший гранат, груши, яблоки и другие плоды земли, слева расположен стеклянный сосуд с вином, его очертания настолько четкие, что как будто вырезаны алмазом. Цвет вина, которое налито в этот сосуд, а также в сосуд, который держит в руке Вакх (напоминающий античный, широкий и плоский в своих очертаниях килик) - именно винный, он темный, густой и не переливается эстетизированным рубиновым блеском, а написан трезво и просто. Юноша перевит черной лентой, которая подчеркивает сияние белого тона драпировки. Контраст черного и белого существует во всей гамме этого произведения. Важно отметить, что в этой картине есть существенная особенность: художник изобразил белое тело Вакха и смуглые кисти рук, то есть перед зрителем натурщик, а не мифологическое творение фантазии. Вакх - это натурная штудия, в которой есть элемент аранжировки и трагедии. Натурщик отличается типичной римской красотой, он чернокудрый и румяный, его глаза немного прикрыты, похоже, что он уже пригубил вина. Многие тонкости работы Караваджо, например, тени от бокала с вином и от листьев создают ощущение, что в изображении присутствует некая световая среда. Но обозначенного светового потока нет, направление теней говорит о

том, что объекты на картине погружены в атмосферу, где присутствует игра света с достаточно темным фоном благородного серого оттенка. Возникает ощущение некоего пространства праздника Вакха, некой одухотворенной среды с ароматами фруктов и красотой юного натурщика.

Перед зрителем предстает **сближение мифологического образа с реальностью земного народного праздника** - это бог, который пирует в таверне. В XVII веке большой интерес вызывают те мифологические построения в рассказах и литературе, которые связывают богов, даже олимпийских, с землей и жизнью людей. Например, **рассказы о Филемоне и Бавкиде** - скромных стариках, которые жила в хижине и принимали у себя в гостях Юпитера, то есть Зевса. Момент сближения мифологического и идеального с земным, которое в нем не обесценивается, а напротив - раскрывает свои возможности и внутреннюю красоту - это важный художественный ход, который в этой работе предпринял Караваджо. Он сыграет очень значительную роль в дальнейшем развитии не только итальянского искусства XVII века, но и испанского, и французского, и других. В античных мифах художников будут интересовать не собственно персонажи олимпийских богов, а скорее богов нижнего плана, например, Вакх и его спутники: вакханты, вакханки и сатиры. Происходит соединение античного персонажа и образа народного праздника виноделия и урожая. Караваджо предлагает этот **метод сопряжения идеального и реального** (при их несомненном противоречии и различии) мастерам данной эпохи, которые восприняли его, а сам мастер стал объектом для подражания.

Из этих ранних опытов художника по сопряжению мифологической темы и реальной жизни, реальных натурщиков вычленяется первый и важнейший итог творчества Караваджо - это натюрморт. Известно, что картина **"Корзина с фруктами"** была написана им по заказу, но это не совсем так, поскольку миланский архиепископ Федерико Борромео обратился в это время к римскому прелату кардиналу Дель Монте с просьбой добыть ему какое-нибудь произведение Караваджо. Дель Монте был одним из прогрессивных римских деятелей, римская церковь конца XVI - начала XVII века включала в себя людей просвещенных, интересовавшихся новыми научными открытиями этого периода. В частности, **Галилео Галилей**, который был придворным математиком Тосканского герцога, пользовался в Риме большим уважением, а его зрительная труба, которую он создал на основе открытий голландских исследователей, была встречена там положительно. Как и открытие фаз Венеры и обратной стороны Луны, которые также совершил Галилей. Церковь приняла эти научные прорывы в прикладном смысле, сочтя, что все это способствует мореплаванию. Но когда Галилей сделал из своих открытий выводы, которые касались системы космоса в целом и встал на позиции Николая Коперника, то есть на позиции гелиоцентрической системы, в центре которой находится Солнце, вокруг которого вращается Земля, то церковь заняла враждебную позицию по поводу пересмотра системы мироустройства. Галилею пришлось пережить довольно трудные дни, так как его обличителями выступили прежние церковные друзья, которые ранее относились к его работе с пониманием.

Известна ситуация, когда в 1633 году ему показали комнату пыток, и Галилей, который к этому времени был уже человеком пожилым, принял те требования, которые предъявил ему Ватикан. Астроном был сослан в Арчетри, в местечко, располагавшееся недалеко от Флоренции, где и доживал свои дни. Тем не менее, свою книгу "**Звездный вестник**" он целиком посвятил аргументации в пользу гелиоцентрической системы мира, работа была издана не в Италии, а в Голландии. Голландия республика, которая уже образовалась к 30-м годам XVII века, предложила Галилею место профессора в одном из университетов и даже присудила ему в качестве награды золотую цепь. Ученому пришлось бы бежать из Арчетри и стать изгнанником, и он не согласился. Основной причиной отказа было то, что недалеко от города в монастыре жила его дочь Мария Челеста, к которой Галилей был очень привязан и не мог с ней расстаться. Идея Галилео Галилея уже завоевывала сторонников по всему миру, однако в Италии она была осуждена. В 1660 году на Площади цветов в Риме церковь сожгла Джордано Бруно, а после победы над Галилеем в 1633 году начинаются торжества римской католической церкви, победившей науку.

Мы рассматриваем эти события в связи с тем, что кардинал Дель Монте был человеком, который находился в числе просвещенных прелатов, поддерживающих Галилея на раннем этапе его работ. И кардинал, и его брат интересовались также философией Джордано Бруно, которая позднее была осуждена. В конце XVI века Караваджо жил в доме кардинала Дель Монте, который пригласил художника и выделил ему помещение под мастерскую. В то время было принято оказывать покровительство творческим людям, когда Караваджо находился в доме кардинала, то был не единственным, кому в нем было предоставлено жилье. Более того, у римских светских и церковных князей количество приживалов, то есть людей, которые жили на разных правах и с разными целями в их домах, достигало сотен. В частности, у Дель Монте по описям того времени находилось около 400 человек, у кардинала ещё имелся свой театр, в котором играли юноши, так называемые миньоны. Среди всех этих людей находился и Караваджо, никакого особенного благоволения именно к нему это не означало. Сейчас исследователи любят подчеркивать ускоренность мастера в истеблишменте того времени, но вряд ли она была прочной и осуществлялась на равных. То, что Караваджо жил в доме Дель Монте, не означает, что они ели за одним столом. Относился ли художник к разряду слуг или к разряду особых гостей - сейчас сказать трудно, но маловероятно, что мастер был особым гостем. Быт Караваджо описывает автор, который работал над жизнеописанием и голландских мастеров XVII века, он состоял в том, что стол в его комнате был накрыт холстом от старой картины. Что касается его костюма, то в ранний период художник одевался во все черное, а на пятке черного чулка была дыра. Караваджо не был особенно элегантным и ухоженным, то есть отнюдь не был в своей римской жизни художником-кавалером, как Кавалер д'Арпино. Когда кардинал Борromeо обратился к кардиналу Дель Монте с просьбой прислать ему картину мастера, то Дель Монте ответил своему миланскому корреспонденту, что с этим человеком необходимо иметь терпение. Причудливость

облика Караваджо и его нравов определяли его как человека колючего и странного. Примером этого была ситуация, когда в доме Дель Монте появился брат мастера, который стал священником, а Караваджо, который уже приобрел некоторую известность, не признал его, сказав, что это не его брат. Кардинал был совершенно потрясен, вероятно, в этом поступке сказалась отчужденность, которая возникла у художника по отношению к старшему брату из-за того, что тот не поддержал его в ранний и бедственный период его жизни в Риме.

Лекция 27. Творчество Караваджо

Ранние работы мастера

В курсе лекций, посвященному искусству Европы XVII века, то есть первого века Нового времени, в прошлый раз мы остановились на анализе творчества Микеланджело де Караваджо и его ранних работах. Для того, чтобы войти в тему и дальше развивать единую мысль, сначала кратко пройдемся по тем работам мастера, которые мы уже затронули. Среди тех направлений, которые существовали на рубеже XVI - XVII веков в Италии и были отмечены папским врачом Джулио Манчини в его "Заметках", относящихся к началу XVII века, упоминались три направления искусства:

- **маньеризм** - искусство согласно манере, которое в этот период было очень почтенным, а художники-маньеристы занимали ведущее положение среди папских мастеров;
- **академизм** - направление, которое создали и развивали братья Карраччи и ученики Академии;
- **искусство Микеланджело де Караваджо** и его последователей, которое можно назвать искусством природы, потому что в отличие академистов Карраччи и маньеристов это направление считало верность природе и прямое отражение явлений окружающего мира основными критериями в творчестве художника.

Искусство Караваджо можно назвать реализмом, но после обзора творчества этого мастера мы сосредоточимся на таком особом понятии, как **реализм Нового времени**, потому что реализмов, как и академизмов в искусстве Европы было много. Достаточно вспомнить, что представление о необходимости верности природе существовало и в искусстве Древнего Египте, где существовал реализм особого рода, который называется **магическим реализмом**, потому что египтяне, создавая портреты умерших, которые потом накладывались на лицо мумии, стремились к достижению портретного сходства для того, чтобы душа, покидавшая умершего, потом могла вселиться в его образ. Это было следование природе особого рода, а человек, который возникал на египетских масках или на фаюмских портретах - это, как правило, был человек, связанный с образом смерти, с образом вечности, в нем было нечто неподвижное и неподверженное никаким воздействиям или минутным настроениям. В период Средневековья напротив - считалось бранным все, что было связано с телом человека, а художники стремились подчеркнуть духовное начало и преодолеть телесное. Соответственно, телесное начало умахалось, делалось схематичным, теряло полноту и жизненную яркость, которая была присуща языческому искусству в эпоху Древней Греции. Греческий реализм тоже существовал, античное наследие стояло на позициях воспроизведения человека таким, какой он есть. Но это было всё же не совсем так, потому что греки изображали людей и спортсменов-победителей особым образом. **Реализм Древней Греции** - это реализм **космологический**, как его называет

отечественный искусствовед **Алексей Федорович Лосев**, потому что человек представлялся грекам в своем телесном облике самым совершенным явлением природы. Он был наиболее виртуозным и изощренным воплощением сути всего космоса, потому что космос воспринимался, о чем говорит и само это слово, которое означает "совершенный", как некое, прекрасно оформленное тело. Его повторением или самым высоким и совершенным воплощением и был человек, поэтому нам необходимо настраивать свое зрение таким образом, чтобы видеть в слепках античной скульптуры (не говоря уже о подлинниках), в том числе и в "**Дорифоре**" **Поликлета** изображение самой сути представлений людей о природе, которое существовало в это время. В тот период тело не было телом конкретного человека, даже если статуя ставилась в ознаменование победы того или иного спортсмена, то это всегда было изображение человека вообще, представителя рода, самого совершенного творения природы. Поэтому **образ человека был обобщенным, лишенным каких-то индивидуалистических и мелких субъективных деталей.**

Соединение индивидуального и общего с акцентом на общее характерно именно для реализма Древней Греции, а **Средневековье преодолевало языческое начало и старалось одухотворить человека, подавляя в нем телесное и подчеркивая духовное.** Фигуры людей наделялись устремленностью к потустороннему миру, искусство того периода старалось избегать полноты физической природы человека и схематизировать её, подчеркивая линейное начало в изображении. Тем самым преодолевалась приверженность красоте тела человека, которая характерна для Античности. Когда начинается эпоха Возрождения, то в связи с возрождением Античности, а также с открытием мира и человека осуществляется синтез высокого и духовного, наследованного от Средневековья, и прекрасной телесности, которая была унаследована от Греции. **Классическое воплощение реальности как осуществленного синтеза идеального и реального - это особенность Возрождения.** Маньеризм отходит от этой полноты и гармонии, он отказывается от изображения мира, опирающегося на натуру, в его идеологии преобладает божественная идея, которая вселяется в разум художника. Она должна быть реализована в искусстве с помощью совершенной манеры художественных средств самого мастера, его почерка. С одной стороны, это субъективность, с другой - отход от реальности, от штудий натуры, от математических законов изображения. Всё это привело к некоему кризису маньеристского искусства, которое утратило не только контакт с натурой, но и контакт со зрителем. Именно против этого было направлено церковное священное искусство *arte sacro*, которое создавала церковь эпохи контрреформации. Академизм, оставаясь в пределах высокого искусства, апеллируя к классикам Ренессанса и Античности и снова восстанавливая штудию натуры, стоял на позициях преобладания идеального начала. Искусство для академизма по преимуществу было сферой красоты. В это время можно наблюдать распад единства идеального и реального - тайны, которая была присуща искусству Возрождения и составляла его уникальность как особого периода воплощенного идеала.

Ренессанс отличался тем, что идеальное и реальное совпадали, когда в следствии конфликта они распались, то мастера пытались восстановить это единство по-своему. Один вариант давало *arte sacro*, другой - академизм, где идеальное подавляло реальное, а художнику было необходимо обязательно совершенствовать натуру для того, чтобы она совпала с идеалом, который мыслился как нечто давно известное и уже достигнутое - это красота в античном духе или духе Рафаэля. То завоевание Ренессанса, которое было связано с открытием мира и человека, с открытием реальности, окружающей человека, реальности природной, жизненной и социальной - отделилось от идеального и тоже приобрело свою самостоятельную и утверждающую его концепцию. Именно оно связано с творчеством Караваджо, с этой точки зрения он был художником-новатором, от которого идет та линия в искусстве, которая постепенно делает своим критерием не красоту, а художественную правду. Разделение правды и красоты на рубеже XV - XVII веков затем проходит через все европейское художественное искусство вплоть до нашего времени: либо это свободное творчество художника, который хочет создать некое художественное произведение по своим собственным критериям, либо это искусство мимесиса, то есть подражание, отражение окружающего мира. Караваджо был тем самым мастером, который впервые так отчетливо и внимательно ориентируется на натуру. Его творческий метод современные ученые иногда затрудняются назвать реализмом, но это происходит именно потому, что существовало много разных реализмов. Иногда творчество мастера называют "натуроподобием", но этот термин тоже не является хорошим определением, потому что такое явление существовало на протяжении веков, начиная с доисторических времен и пещерных росписей. **Ориентация на натуру как система, как сознательный выбор, на котором стоит художник, как определенная творческая программа** - именно в таком виде формируется реализм в эпоху Нового времени. Он ориентирован не на прямое воплощение идеала, а на возможно более полное и точное изображение окружающего мира, причем сначала в каких-то отдельных его предметных деталях и образах, но затем оно поднимается до представления об окружающем мире как жизни. Именно такой творческий подвиг совершает Караваджо.

Художник **Оттавио Леони** создал портрет Караваджо, который, вероятно, достаточно точно воспроизводит внешний облик мастера. Сам рисунок является очень артистичным, он выполнен сочетанием итальянского карандаша (прессованного угля) и белил, которые можно увидеть у ворота рубашки художника, а его лицо тронута сангвиной - теплым и красноватым карандашом, розовый тон которого хорошо виден на губах Караваджо. Для облика черноволосого художника характерны черные брови, которые очень выделяются на его лице. В описаниях, которые сохранились от биографов Караваджо, отмечается, что мастер в первое время жизни в Риме очень бедствовал, он снимал жилье вместе с Лоренцо Сичильяно, не укорененном в римской среде и таким же юным, как и сам Караваджо. Молодые люди вместе снимали бедное

жилье, они были настолько неустроены, что перебивались случайными заработками и даже не могли оплатить работу натурщиков.

Первая работа Караваджо называется "**Маленький больной Вакх**", но это название дали исследователи, так как сам мастер ей наименования не дал. Это, конечно, натуральный этюд, который был сделан художником, когда он работал в мастерского маньериста, который был придворным художником, обслуживающим папский двор. Это был кавалер Джузеппе Чезари д'Арпино, то есть человек получивший дворянское звание, именно в его мастерской после смерти владельца осталась эта картина Караваджо. В ней замечательно то, что, во-первых, в качестве модели художник изображает себя, зритель узнает в Вакхе черные волосы Караваджо и раскрытые темных бровей, и глаза, и складку губ, которую можно увидеть на рисунке Оттавио Леони. Но художник позирует для преображения портретного натурального этюда в мифологическом образе Вакха, потому что он ещё не готов к тому, чтобы подать зрителю обыкновенную и неидеализированную штудию природы. Мастер ищет средства, которые позволяют ему, не отступая от реальности, сделать изображение интересным для зрителя. Пока для этого он использует переодевание: на голове юноши находится венок, но в отличие от Вакха - персонажа, который связан с воплощением щедрых сил природы, так как это бог вина, веселья и виноделия, это венок не из виноградных листьев, а из плюща. Вероятно, под рукой у художника была именно эта возможность. Важно отметить, что листья плюща не идеализированы, присутствуют и сухие, и желтые экземпляры. В композиции картины присутствуют две кисти винограда - светлая и темная, кисть светлого винограда Вакх держит в руках. Важно обратить внимание на разницу между мятой и белой тканью, перекинутой через плечо юноши, и вольно и красиво лежащими драпировками в картинах великих мастеров Возрождения. Персонаж Караваджо перепоясан довольно жалкой ленточкой, он сидит перед крышкой темного стола, на которой находится небольшой натюрморт, состоящий из незрелых персиков, которые были в это время под рукой у мастера.

Отметим ещё один интересный прием художника - виноградные листья спускаются с края стола и словно попадают в пространство зрителя. Этот **прием связи между пространством зрителя и пространством изображенного персонажа является одним из средств убедительности изображенного**, подчеркивающим, что оно является частью реальности. Вакх чувствует себя не очень уверенно перед зрителем, в его улыбке есть некая зыбкость, подчеркивающая его неуверенность в том, что он ему понравится, но он все равно посылает этот знак своего расположения. Ранее в галерее Боргезе картина "Вакх" выставлялась на мольберте без рамы, в ней поражает желтизна окраса тела Вакха, которая отражает цвет лихорадки или желтухи. Тем самым контраст выбранной художником модели, совершенно неидеальной портретно, и идеального мифологического образа был ещё более острым, почти таким же острым, как незрелые персики, вызывающие у зрителя ощущение оскомины. То есть мифологический образ превратился в поэтическую литературную ассоциацию, они разделились с реальной натурой и возникло то самое противоречие, о котором мы

говорили ранее. Это противоречие эпохальное, а не связанное только с этой работой мастера, можно сказать, что Караваджо интуитивно почувствовал этот контраст и хотел по-своему его преодолеть, приукрасив самого себя и став Вакхом. Но это у него не очень получилось, так как произошло распадение аспектов идеального и реального.

Вместе с тем Караваджо увлекся и самой реальностью, что можно отметить в его работе **"Юноша с корзиной фруктов"**. Для этой картины, вероятно, позировал Лоренцо Сичильяно, потому что персонаж обладает очень жгучей чернотой волос и теплым оттенком кожи, которые говорят о том, что это уроженец юга страны. Губы юноши приоткрыты, а веки приспущены, за ними мелькает белок глаз, он стоит перед зрителем и держит в руках соломенную плетенную корзинку, наполненную фруктами. Караваджо спустил с плеча юноши рубашку и добился этим контраста между теплым телом и холодным тоном ткани рубашки, это говорит о том, что он определенным образом стремился подать свою модель зрителю. Мастер хотел, чтобы это было по-своему выразительно, интересно и приятно для глаза. Юноша обнимает рукой корзину, его силуэт вписывается в очертания римского скульптурного бюста. Караваджо подает модель не только с помощью пластики, но и с помощью света и тени. Обратим внимание на то, что световой поток виден по тому, как он отражается на фоне картины, который ничего не изображает, а является специальным живописным экраном. Световой поток присутствует и на лице юноши, а в тени оказывается его глаз, тень падает и от пряди волос на лбу, она формирует и его плечо. То есть в картине присутствует световая среда, которая особенно ярко видится зрителю в изображении фруктов, глядя на которые он с доверием воспринимает это изображение и понимает, что скорее всего именно эта корзина и фрукты были перед художником в момент создания этой картины. В своей сущности это - натуральный этюд, потому что изображенные на картине листья совсем не кажутся прекрасными, а являются такими, какие они есть, особенно лист, выстреливающий вниз, в свободное пространство. На нем присутствуют все краски осеннего виноградника - переходы от ярко-зеленого к желтому тону, другой лист обернулся и стало видно его обратную сторону, некоторые листья смялись, у некоторых есть отверстия, которые сделали насекомые. Не идеализированы и фрукты: яблоко представляет собой обыкновенное яблоко, а не золотое и наливное, а персики имеют характерный окрас. Художник изобразил и кисти светлого, ярко-розового и темного винограда. Всё это так наполняет корзину, что словно выходит из неё, создавая ощущение полноты и щедрости природы. Иногда этот натуральный этюд рассматривают как изображение уличного торговца, который предлагает корзину с фруктами покупателю, предполагая, что губы юноши приоткрыты в характерном крике уличных торговцев Рима, у каждого из которых был свой позыв, с помощью которого они обращали на себя внимание.

Важно сосредоточиться не только на этом повествовательном мотиве торговца, но и на резкости и открытости подачи реальных признаков природы, которые возникают благодаря свету. С другой стороны, важно обратить внимание на то, как Караваджо подает свою модель с натюрмортом в руках в целом. Тень в правом нижнем углу

композиции позволяет резко проявиться листу винограда, другой лист, уходя в тень, почти исчезает в своих реальных качествах. Только на свету каждый элемент этого единства обретает свою особую яркость и выпуклость, а также рождает почти вкусовые ощущения у зрителя. Каждый из фруктов, лежащих в корзине, благодаря достаточно яркому свету приобретает близость глазу человека и свою собственную конкретность, которая исчезает, когда предмет уходит в тень. Фигура Вакха подана на грани света и тени: в тень уходит его левое плечо, которое становится почти невидимым, там же теряет свою конкретность и его драпировка. Напротив - на свету очень ярко выделяется чернота волос юноши, а тень в правом углу картины дает почувствовать белизну рубашки и теплый тон его тела. То есть свет и тень позволяют подать модель в некоем движении из тени к свету, здесь Караваджо делает первые шаги в формировании своей будущей изобразительной системы. В 1591 году юный Караваджо оказывается в Риме, его работа "Маленький больной Вакх" относится примерно к 1594 году.

Более зрелая работа мастера и называется "**Вакх**", она находится в Уффици и датируется около 1595 года. Как отмечают биографы художника, скорее всего именно эту картину Караваджо впервые выставил на продажу. Места для торговли произведениями искусства уже существовали в Риме этого периода, но настоящий художественный рынок ещё не сложился, потому что, как правило, все работы писались мастерами по заказу. Молодые художники в 90-е годы XVI века имели возможность выставить картину, написанную по собственной инициативе, в определенных местах города, где их работы могли быть проданы кому угодно, а не отданы заказчику. Для картины "Вакх" Караваджо, вероятно, позирует кто-то из его друзей, обладающий яркой римской красотой. Черные кудри Вакха увенчаны пышным венком осеннего виноградника, в нем пурпурные с красновато-коричневым оттенком, золотистые, серо-золотые и почти совсем глубоко палевые листья. В венке видны и крупные ягоды винограда, он представляет собой корону Вакха - бога виноделия и веселья. Обратим внимание на фигуру позирующего - это полнотелый юноша, его плоть дана художником как живая, она гладкая и свежая. Юноша задрапирован белой тканью, но здесь нет такой широты, величия и напевности линий, как в картинах великих мастеров Возрождения, напротив - художник стремится показать складки материи такими, какими они были на плечах его модели в реальности. Вместе с тем в трактовке полотна драпировки нет известковой белизны как, например, в картине "Юноша с корзиной фруктов", а присутствуют мягкие серебристые тени, дающие впечатления о характере ткани. Черная лента, которой опоясан Вакх, контрастирует с белым, такой черно-белый контраст делает более яркими и свежими другие живописные колористические пятна: и золотистый, и красно-розовый тон. Строгость аскетического черного и белого тонов делает другие цветовые пятна более насыщенными и разнообразными, а внимание зрителя различает эти тонкости в трактовке фруктов. Они теперь лежат в гипсовой миске, но опять настолько изобильно, что словно выходят из своих контуров, но художник аккуратно обрамляет этот небольшой натюрморт, располагая его на столе так, чтобы листья придавали этому

мотиву выразительность и изощренность. В прозрачном круглом сосуде мастером изображено вино, стеклянные контуры сосуда обведены таким образом, что кажутся вырезанными алмазом. Тон вина не поэтичный рубиново-красный с внутренним светом как у Тициана, а имеет винный цвет. Он густой, темный и басовитый, характерный именно для вина. В картине есть определенная световая среда, которая ранее отмечалась в картине "Юноша с корзиной фруктов". Тень указывает на то, что передний план залит цветом. Фон изображения нейтральный, серо-серебристый, что ещё больше подчеркивает свет, присутствующий на переднем плане, он изливается сверху. Концепция образа персонажа отличается от концепции образа в "Маленьком большом Вакхе", этот Вакх румяный и здоровый, по-видимому, он уже пригубил вино, поэтому щеки его горят, а глаза немного прикрыты. Его молодая и свежая римская красота уже не говорит о болезни, но все равно связана с натурой. Явным натурным признаком того, что эта модель была именно такой, какой её изобразил Караваджо, является то, что у белотелого юноши загорелые кисти рук. Вакх, которого изобразил мастер, не обнажен, как говорят в возвышенном стиле о классических персонажах, а раздет по определенному случаю, чтобы изобразить Вакха. В обыденной жизни юноша прикрывает обнаженные в картине части своего тела, это ощущение реальной природы подчеркивает ориентацию Караваджо на правду реальности даже в мифологическом сюжете. Тогда венок, вино и драпировка являются неким маскарадом, игрой или можно сказать более деликатно - это травестия, то есть переодевание. С точки зрения художественной образности это можно истолковать, как попытку преобразить природу для подачи зрителю, при этом сама натура художником не идеализируется, потому что она сама может быть красивой, молодой и свежей. Подчеркивающие природу атрибуты Вакха создают совершенно особую реальность, в которой бог пирует среди людей в таверне во время праздника урожая. Праздничный, театральный и травестийный образ как способ трактовки мифологических сюжетов оказался у Караваджо провидческим и имел большое будущее в искусстве XVII века, ориентированном на реальность и природу. Далее мы познакомимся с опытами такого рода и у Веласкеса, и у Рембрандта, этот момент преобразования реальной природы связан именно со стремлением сохранить верность реальности и правде жизни, но в то же время он стремится и приподнять её, и опозитивировать. Метод, который предлагает Караваджо, переносит мифологический образ в стихию народной жизни и народного праздника.

Открытия Караваджо

На основании опытов изображения окружающих предметов возникает новый жанр, у истоков которого стоит Караваджо. Он называется натюрморт - это французское слово, которое означает "мертвая природа", в голландской живописи и в живописи Германии существует другое название этого жанра - *stilleben*, то есть "тихая жизнь". Это самая суть рождающегося жанра, потому что для того, чтобы возникли не только картины, а особый жанр живописи, который изображает неодушевленные предметы, их был необходимо (как это ни странно) особым образом одушевить, то есть одухотворить. Этой одухотворяющей стихией у Караваджо выступает свет, художник

преподносит этот мотив как нечто самодостаточное и самостоятельно значимое. Он ставит его на поверхность стола и дает прямую проекцию на фон, который покрыт золотисто-палевым тоном, в результате чего появляется очень четкий силуэт. Листья лимона и других фруктов изображены художником совсем неидеализированными, присутствует даже явно увядающий и свернувшийся лист, который создает достаточно выразительное обрамление мотиву. Но главным является даже не проекция на светлый фон, которая монументализирует картину, заявляя о том, что её смысл заключается в самом присутствии разнообразных плодов земли и всего целостного объекта, а свет. Свет в картине **"Корзина с фруктами"** падает слева сверху, он ласкает поверхности яблок вне зависимости от того, что они имеют червоточины, он согревает ярко-желтый с зеленоватым оттенком цвет лимона, светится в ягодах красно-розового винограда и отражается в черном. Зритель видит бархатистую поверхность персика и освещенные винные ягоды, свет ложится и на плетение корзины. Возникает ощущение особой жизни этих предметов, у которых есть какое-то свое особое бытие, состоящее из прикосновений друг к другу, оно присутствует и в контрастах их окраски и форм. В результате появляется диалог предметов и их сообщество, каждый из предметов охарактеризован Караваджо в своем своеобразии, но главное заключается в том, что есть общая среда их существования. Это не проекция на пустой фон и утверждение предмета как своеобразного памятника самому себе, а именно световая среда. Это означает, что у предметов есть своя жизнь, что является ключом к тому, чтобы подобное изображение корзины с фруктами стало особым жанром и особым видом живописи - натюрмортом.

Далее Караваджо соприкасается с религиозной темой, что было неизбежно, так как художник жил и работал в Риме. Италия в это время переживала трудные времена в связи с церковным расколом между католиками римского обряда и протестантами. Караваджо был католиком, в своей работе он следует сюжету, который повествует об отдыхе Святого семейства по пути в Египет. По указанию ангела Мария с новорожденным Сыном Божьим и сопровождающий её Святой Иосиф должны были очень быстро покинуть Вифлеем и отправиться в Египет для того, чтобы спасти новорожденного. Это произошло вследствие того, что Царь Ирод узнал о рождении иудейского царя и приказал уничтожить всех младенцев в Вифлееме в возрасте до года. После чего и произошло знаменитое Вифлеемское избиение младенцев. Мотив отдыха Святого семейства стал часто изображаемым сюжетом, у которого была своя иконография: семейство располагалось на земле под деревом, как сказано в апокрифе - "ангелы служили Христу", иногда художники изображают, как ангелы срывают плоды с пальмовых деревьев и передают их младенцу. Караваджо выбрал другой мотив для своей работы - Святое семейство сидит под дубом, позади Иосифа стоит ослик, на котором путешествуют герои, обычно на нем сидит Богородица, держа младенца в руках. Признаки далекого путешествия присутствуют здесь в предметных деталях: Иосиф сидит на дорожном мешке, рядом на земле лежит фьяска с водой для младенца (бутыль в соломенной оплетке), заткнутая тряпицей. В центре композиции находится

фигура ангела, который сопровождает Святое семейство в путешествии в Египет. В его фигуре и её постановке чувствуется, с одной стороны, связь с моделью, которой был подросток, с другой стороны - в абрисе фигуры ангела есть черты нарочитой изысканности, в частности, белая драпировка, обвивающая юношу и развивающаяся от невидимого ветра, который не трогает ничего другого из изображенного на картине Караваджо. Это особый признак и способ одухотворения фигуры ангела, подчеркивающий его небесную природу. Но крылья на спине ангела обращены к зрителю в лобовом ракурсе, перпендикулярно живописной поверхности, форму левого крыла даже сложно различить. Зато другое, отодвинутое в сторону, дает понять, что это действительно птичьи крылья. Хроники жизни Караваджо сохранили эпизод 1603 года, который произошел значительно позже даты создания данной картины. Он повествует о случае, когда художник и его близкие друзья были вызваны в суд по делу диффамации, то есть оскорбления художника **Джованни Бальоне**. На суде им был задан ряд вопросов, в частности, один из последователей Караваджо - **Орацио Джентилески**, который был значительно старше мастера, рассказал о том, что давно не видел Караваджо, но помнит, что некоторое время назад он одолжил у него пару крыльев. То есть художники обменивались предметами для того, чтобы создавать картины. Возможно, крылья ангела из композиции "**Отдых Святого семейства на пути в Египет**" - это те самые крылья, которые мастер заимствовал у Джентилески, то есть реальные птичьи.

В этом опять проявляется приверженность Караваджо к натуре, причем в маньеристски изысканном образе музицирующего ангела, который играет на скрипке. Святой Иосиф услужливо держит перед ним развернутые ноты - это трогательный жизненный мотив, который немного обытовляет фигуру Святого и всю ситуацию в целом. Обратим внимание на то, что старательность Иосифа выражается даже поджатых ногах, как будто он боится что-то сделать не так и хочет соответствовать пожеланиям ангела. Очень отчетлива разница между светящейся, свежей и подростковой карнации (цвете тела) ангела и смуглым лицом, и обожженными солнцем руками старика Иосифа. Богоматерь с младенцем представляет собой особый мотив, а то, что Мария простоволоса - является идеей Караваджо. Бронзовый отсвет на её волосах попадает в световую среду, она устало склонилась к Христу, который спит в её объятиях. Степень правдивости и натурной точности спящего младенца в руках Богоматери, степень близости к реальности подчеркивают его золотистая голова, румяные во сне щеки, ресницы, лежащие на щеках, и маленькая детская рука, вылепленная светом и нежнейшей тенью. Рука младенца Христа по своей правдивости и лирической красоте не имела до этого времени прецедентов в итальянском искусстве. Эти фигуры особенным образом обласканы светом, зритель чувствует его острее, поскольку темное крыло ангела создает контраст. Следы света и тени видны и на кисти Богоматери, и на её пальцах, свет ударяет в её лицо и шею, а также освещает младенца. Световая среда создает не только новую оптику, то есть делает все изображенное ближе и достовернее, но и совершенно особую эмоциональную среду - тишину, в

которой слышно совокупное дыхание матери и сына, ощущается их смешивающееся тепло и окутывающая их нежности, а также состояние глубокого покоя, связанное с образом сна.

Важно обратить внимание на общую композицию картины, где можно выделить и особую зону Богоматери с Христом, и музыкальную ноту, которая связана с музицированием ангела и помощью ему Иосифа. Световая зона на переднем плане работы Караваджо отличается особым качеством реальности и концентрированной достоверности. На земле можно разглядеть отдельные камешки и растения, которые очень напоминают так называемый леонардовский гербарий, то есть пучки зелени, которые располагаются в картинах Леонардо до Винчи. Рядом с Марией изображен камыш на берегу реки, а также отдельные листья и стебли травы - всё это увлекает зрителя своей достоверностью и конкретностью. Картина находится в Риме в галерее Дория, посетителю галереи хорошо видно, как на свету полощется драпировка, в которую одет ангел. Особо осязаемым становится в определенном ракурсе и световой поток, падающий сверху слева. Некоторые детали картины захватывают и обращают на себя внимания свежестью восприятия, например, листья, которые тронуты светом, платье Марии, ножки ангела, переступающие в ситуации, когда он напряженно играет на скрипке, ноги Иосифа. Группа фигур Святого семейства приближена к переднему плану, где существует заливающая его световая среда, а на втором плане, который написан мастером очень мягко и свободно, создается ощущение существования некой бесконечной дали. Художник изобразил и голый горизонт, и немного пасмурное небо, которые создают ощущение того, что от в отличие от близости Святого семейства к зрителю, который почти слышит звук скрипки ангела - там, где-то далеко её звуки же не слышны. Это умение Караваджо с помощью света приблизить изображение к зрителю так, что оно кажется близким и легко завладевает вниманием и эмоциональным состоянием воспринимающего картину человека. Оно достигается **контрастом между пространственной и предметной близостью, почти осязаемостью и фоном, который кажется неопределенным, далеким и данным очень обобщенно.** Это первые подходы Караваджо в формировании своего образного строя.

Около 1625 - 1626 года (как и "Корзина с фруктами", и "Отдых на пути в Египет") возникает произведение художника "Гадалка", картина находится в Лувре. Это один из шедевров раннего этапа творчества художника, его биографы, в частности, Джованни Бальоне, сообщают, что Караваджо однажды увидел на улице цыганку и пригласил её к себе мастерскую, где написал картину, на которой изображено как она предсказывает судьбу. Исследователи не могут точно сказать, что такая ситуация была, но важным является то, что биограф преподносит это как достоверный факт. Во всяком случае ясно, что и у современников художника, и у тех, кто оценивал искусство Караваджо несколько позже, создавалось ощущение, что он действительно всё пишет с натуры. То, что эта женщина является цыганкой, подтверждается очень интересным фактом, который отражен в дневниках одного из граждан Рима этого времени -

высокопоставленного члена Римского сената. Это упоминание об особом указе папы римского, который назывался булла. В нем содержался запрет на ношение национальной одежды для цыганок и описание самого запрещенного костюма. Цыганки в тот период предпочитали белую рубаку с вышивкой у ворота и белую повязку на голове, которая также была украшена черной вышивкой, а также длинные зеленые или синие плащи. В них и была сосредоточена главная особенность и опасность их костюмов, потому что, входя в римские дворы, женщины захватывали плащами бродивших там кур, то есть воровали их. Папа решил пресечь эту деятельность, но цыгане продолжали носить национальную одежду. Караваджо изображает цыганку, предсказывающую судьбу юноши, которого можно назвать благородным молодым человеком. Колорит художника в этой работе отличается удивительной жизненной достоверностью и сочностью: теплый и золотистый тон бархатной куртки нарядного кавалера оттенен черной полосой и ослепительно белым воротом рубашки. Удивительной элегантностью и своеобразной динамикой отличается линия плаща, уверенно перекинутого через плечо юноши, что придает ему облик человека, который уверен в себе, годится своим благородством и внешностью. Также уверенно и эффектно на его голове сидит шляпа с пышными перьями, сбоку у него прикреплен шпага, причем её блестящая на свету рукоять словно вторгается в пространство зрителя. В этой работе интересна характерная для Караваджо довольно крупная подача образов, собственно в натуру, они находятся близко к зрителю - это приглашение к некоему соучастию и соприсутствию в этой сцене. Игра света и тени похожа на перебор струн, который дает колебания светлого, уверенного, солнечного и ясного тонов. Свет бьет в лицо юноше, который предлагает руку цыганке, чтобы она ему погадала, он пребывает в уверенности, что судьба улыбнется его молодости и красоте. Лицо женщины погружено в тень, что придает таинственности её облику. На губах цыганки едва заметная улыбка, она вопросительно смотрит на юношу и не обещает однозначного ответа. Караваджо мыслит эту сцену как эпизод определенного драматического конфликта, потому что юноша оказывается на рубеже своей судьбы, которая может быть благорасположенной к нему, а может и тревожной, и даже трагической. Цыганка здесь и по своему облику с тюрбаном на голове, и по тому, как тень скрывает её лицо, уподобляется древней Сивилле. Затененное плечо женщины оказывается на светлом фоне, а рукав её рубашки напротив - начинает ярко сиять при сопоставлении с глубокой тенью в левом углу картины. Юноша также оказывается между светом и тенью, в самом замысле художника присутствует колебание между светлым и темным, радостным и печальным - это своеобразная театральная перипетия, перемена положения, которая может обернуться и радостью, и печалью.

Это один из первых примеров особого рода жанра, который называется бытовым. Интересным является то, что Караваджо не обставляет эту сцену какими-либо дополнительными обстоятельствами: изображениями улицы или какими-то сопутствующими персонажами. Художник не вносит интонации анекдота или насмешки, которые потом можно увидеть в работах его последователей. Напротив - это

итальянская серьезность и итальянское восприятие природы с позиций человеческой значительности персонажей, заданного природой человека достоинства и красоты, хотя какого-то специального внешнего облагораживания здесь нет. Стоит задуматься о костюме юноши, потому что современники Караваджо так не одевались. Молодой человек изображен в костюме XVI века, именно по моде этого времени - 90-х годов XVI века подобным образом наряжались светские дворяне и пажи знатных персон. То есть в изображении персонажа Караваджо есть некий момент праздничности в подаче природы, тем самым ситуация немного приподнимается над обыденностью и укрупняется, становится более яркой и звучной, немного театрализуется. Это особый подход именно итальянского мастера, который чуток к красоте формы, к выразительности человеческого облика в разных ситуациях. Караваджо не склонен уж слишком откровенно обытовлять сюжеты своих работ, тем более с оттенком насмешки или гротеска (в отличие от того, как воспринимал природу **Аннибале Карраччи**). Линия плаща кавалера, перекинутого через его плечо, говорить о том, что даже при соприкосновении с бытовыми сценами у Караваджо есть необыкновенное благородное чувство формы, свойственное итальянской классической традиции.

Менее романтизированный, но более углубленный в реальность **пример формирующегося бытового жанра в европейском искусстве XVII века** - это композиция Караваджо, которая называется **"Шулер"** или **"Игра в карты с шулером"**. Эта картина была впервые замечена в самом начале XX века на одном из аукционов, но потом она исчезла, по-видимому, была куплена. Далее её никто не видел, поэтому сохранились только черно-белые воспроизведения этой работы Караваджо, и лишь совсем недавно, уже в конце XX века выяснилось, что все это время картина находилась в собрании одного из крупных североамериканских коллекционеров. После его смерти наследник все-таки счел необходимым сделать **"Шулера"** достоянием общественности и мирового культурного горизонта. На картине изображена сцена, которая по-своему драматизирована: благородный и скромный юноша, вероятно, состоятельный, о чем говорит его бархатный костюм и красивая шляпа, а также благородство его черт, он играет в карты с проходимцами, которые каким-то образом вовлекли его в это действие. Очень красиво написаны руки юноши, держащие карты, художник использует для их изображения ракурс, который раньше не встречался в живописи - это новая тема. Молодой человек смотрит в свои карты, с ним играет юноша, обладающий другой наружностью, он принадлежит к иному социальному слою. Об этом говорит его не очень богатое одеяние с характерным сочетанием оранжевых и черных тонов, которое любит Караваджо. К поясу камзола шулера прикреплен кинжал, а за спиной он прячет карты, вместо которых достает те, которых не было в колоде на столе. Очень верно схвачен мастером совсем другой головной убор простолюдина и пройдохи. Мало того, что он жульничает сам, между игроками находится фигура сообщника шулера, Караваджо изобразил его руки в рваных перчатках. Это человек явно разбойничьего вида, он откровенно заглядывает в карты юноши и показывает своему компаньону на пальцах - каковы они. На столе находятся

карты и деньги, совершенно очевидно, что происходит обман и жульничество. Композиция картины чуть более, чем поясная, тяготеющая к поколенной, близкая к зрителю и освещенная ярким светом. Драматизм происходящего подчеркивается образом центрального персонажа, в котором есть что-то роковое и даже дьявольское. Профиль шулера с полуоткрытым ртом и устремленными на свою жертву распахнутыми глазами отличается тем, что Караваджо схватил некоторое характерное выражение. Но его подчеркивания или какого-то гротеска здесь нет, ирония и насмешка - может быть, но очень сдержанная, потому что у художника имеется великолепная интуиция - он понимает, что живопись, а тем более станковая и крупной формы (фигуры персонажей даны почти в натуральную величину) - это искусство утверждающее. Какие-то явно сатирические, а тем более анекдотические темы в таком крупном полуфигурном жанре вряд ли допустимы. **Новый крупнофигурный жанр, который создает Караваджо**, так активно воздействующий на зрителя и обладающий немного театрализованным духом некоего сценического действия, обладающего некой, заключенной в нем интригой с яркими персонажами, противопоставленными друг другу - это особенность творчества Караваджо. Потом всё это будет подхвачено его последователями, но особая сдержанность и благородная умеренность в трактовке такого рода коллизий будет утрачена.

В этом ряду работ мастера возникает картина, которая находится в коллекции Эрмитажа в Санкт-Петербурге. Она называется "**Лютнист**", можно отметить, что именно в ней уже складывается и приходит к определенности живописный метод света и тени Караваджо, который получил название "сумрачный". На картине изображен юноша, играющий на лютне, в его облике есть то сочетание светлой одежды и перекинутого через плечо темного плаща, которое встречается ранее в ранних работах Караваджо, в том числе и в уффицивском Вакхе. Перед лютнистом на поверхности стола лежит скрипка со смычком, исследователи уже прочитали то, что написано в нотной тетради, лежащей рядом с музыкальным инструментом - это мадригал. Все это сочетается с натюрмортом, в который входит стеклянный кувшин с букетом цветов - это мотив, который потом разовьется в **особый вид натюрморта - цветочный натюрморт**. Во фруктах, лежащих на поверхности стола, можно различить капельки росы, они свежие и омытые, такой же свежестью и яркостью отличаются изображенные мастером огурцы. В картине обращает на себя внимание особый эффект света и тени: свет идет лучом, направленным сверху слева, зритель видит его край, который отражается на поверхности стены. Свет заливают фигуру юного музыканта и согревает собой предметы, лежащие на столе, в том числе старое и гладкое дерево скрипки, её лакированную поверхность. Шелестят страницы старых нот, пальцы юноши перебирают струны, а его приоткрытый рот говорит о том, что он и слушает, и напевает. Освещенная среда картины, которая приближает к зрителю качество каждого изображенного художником предмета, заставляет его переживать их реальность как очень близкую и осязаемую. Замечательно написана Караваджо прозрачная и **светоносная тень** - та самая, которую Леонардо да Винчи считал основой

живописи. Тип героя близок к тем юным персонажам Караваджо, которых мы встречали до сих пор. Свет скользит по вьющимся волосам юноши, рождает коричневатые отсветы и создает совершенно особый эффект: пространство комнаты не очерчено художником, он демонстрирует зрителю, что свет способен ограничивать его и вырезать из какой-то неограниченно большой протяженности некое эмоционально близкое к человеку пространство - светоносную и одухотворенную среду, в которой он живет. Эта концепция напоминает то чувство, которое возникает у человека, когда он встречает освещенное окно в ночной тьме большого города - у человека возникает ощущение, что там есть жизнь, которая сосредоточена вокруг того, кто находится за этим окном и по какой-то причине не спит. Во всяком случае, это особый мир, возникновения которого и добивается Караваджо. На картине отражена бытовая сцена, но она музыкальна, и зрителю кажется, что тихий перебор струн лютни и голос певца замыкаются освещенной средой. Но позади него, где все поглощено тьмой, уже не слышен голос музыканта, там может находиться какое-то неопределенно большое пространство. Все то, что освещено в произведении художника, находится очень близко к зрителю, который сопresentствует вместе с героем.

Рождается новый метод обобщения, картины великих мастеров были изображением человека в центре мира и мира как центра, сосредоточенного вокруг человека. В качестве примера можно привести "Мону Лизу" Леонардо да Винчи, но совершенно очевидно, что Караваджо в своей работе выделяет и вырезает из бесконечности окружающего мира именно эту, сосредоточенную на молодом человеке и близкую ему жизненную среду. Потом этот способ извлечения какого-то конкретного события или образа человека получит у французов название "a morceau de vie" - кусок жизни. Это сегментация определенных событий и персонажей, которая очень характерна для искусства театра, где в первом действии персонаж может быть юношей, а во втором - стариком. В театре зрителю показывают отдельные картины из судьбы человека, которые являются определенными вырезанными сегментами, как об этом говорит **Юрий Михайлович Лотман. Первый опыт обобщения на основе деталей, а не создание в картине некоего целостного мира** - это гениальное открытие Караваджо, которое определит развитие всей последующей живописи не только XVII и XVIII веков, но и современности. В чем же заключается обобщение, что является общим? Чем конкретней, острее и ближе передана художником особенность события, факта или объекта, чем конкретней зритель воспринимает то, что демонстрирует ему мастер, тем более абстрагированным и общим воспринимается им то, что находится за пределами этого небольшого события. Это может быть что угодно, например, белые ирисы, которые были таковыми именно в тот момент, когда Караваджо писал свою картину, как и груши или фиги, которые рассыпаны на столе, как и скрипка, которая лежит так, как будто музыкант ожидает к себе партнера. Кажется, что зрителю достаточно протянуть руку, чтобы коснуться грифа этого музыкального инструмента и стать вторым участником дуэта. Мир в целом обобщается и становится неким миром вообще, обобщение на основе отдельного, конкретного - это тот стиль

художественного и поэтического мышления, который будет характерен для Нового и Новейшего времени.

Исследователи пишут о литературном реализме XIX столетия следующее: для художника важным и существенным является именно сама натура, он прячется за ней и говорит со зрителями необыкновенно живым и близким воспроизведением какого-то отдельного явления, но тем самым он от противного заставляет воспринимать его как часть огромного мира. Через эту часть человек воспринимает и разнообразие, и множественность составляющих мир объектов, то есть огромность мира воссоздается теперь не большими и универсальными композициями, например, панорамами, над которыми царит взгляд художника, а через отдельное, через конкретное. Этот **способ обобщение через вырез из некой большой совокупности её некой части, фрагмента** - это то открытие Караваджо, которое затем ляжет в основу всей живописи вплоть до XIX века.

Изображение простых аффектов и драматических композиций

В искусстве мастера продолжает сохраняться привязанность к юным образам. Изображая юного человека и натюрмортные детали, Караваджо начинает экспериментировать с эмоциями и чувствами. В **"Трактате о живописи"** Альберти писал, что изображение чувств - это самое трудное, что есть в живописи. Мы не будем говорить о каких-то сложных чувствах и переживаниях, потому что Караваджо, стремясь к тому, чтобы не обманывать натуру, а стараться найти в ней то, что можно ухватить средствами живописи, поначалу изображает не сложные переживания, а простые аффекты, то есть какие-то моментальные острые реакции. На этом построена композиция мастера, которая называется **"Юноша, укушенный ящерицей"**. Она имеет несколько вариантов своего осуществления, один из которых находится в собрании искусствоведа Роберто Лонги. На картине изображен юноша в белой рубашке и темном плаще, перекинутым через плечо, он демонстрирует зрителю испуг. Частью замечательного натюрморта стали уже известный зрителю по другим работам мастера прозрачный сосуд, в котором стоит свадебная белая роза, а также вишни и фрукты, из которых выскакивает ящерица, кусающая юношу за палец. В действительности ядовитые и кусачие ящерицы в Европе не водятся - это постановка художника демонстрирующая внезапно поразивший человека страх и удивление от чего-то неожиданного. Караваджо схватывает жест рук юноши, и его мимику, в этом натурном этюде попутно зритель получает и некий факт о жизни мастера, который в этот период продолжает находиться в доме кардинала Дель Монде. Новая живописная манера Караваджо, для которой характерен световой луч, вторгающийся в густую тьму, вынудила некоторых современников, а потом и исследователей полагать, что мастерская художника во дворце кардинала располагалась в помещении с круглым окном, из которого луч проникал в затененную мастерскую, рождая подобный эффект. Но в этой работе Караваджо можно увидеть на поверхности стеклянного сосуда отражение окна мастерской мастера, которое имеет обычные геометрические

очертания. Свет Караваджо - это не воспроизведение обстоятельств, в которых он жил, а выбор мастера, имеющий художественную ценность. Можно с уверенностью сказать, что он выступает продолжателем того открытия, которое ранее совершил Леонардо да Винчи, сделавший свет и тень атрибутами не объема, не пластики - не средствами, с помощью которых создается рельеф и осязательность изображаемого, а атрибутами окружающей среды, которая сразу наполнилась квантами их движения, проникающими друг в друга и создающими вибрацию. В силу этого **пространство стало способно передавать эмоции**, в том числе и те чувства, которые выплескивались и апостолами **"Тайной вечери"**. Вспомним, что Караваджо четыре года жил в Милане, когда учился у Симоне Петерцано, и видел эту композицию Леонардо да Винчи с замечательной реализацией особого эффекта светотеневой среды. Мастер становится его продолжателем, свет и тень у него являются эффектами и пластики, и объема, но главное - они определяют и эмоциональный строй образов, и пространственное положение героев в "куске жизни", который мастер воспроизводит.

Роль светотеневого луча, вторгающегося в затененное пространство, отмечается и в картине **"Жертвоприношение Исаака"**, которая находится в Уффици. В данном случае свет-луч соединяет в некоем единстве, выстраивая в одну линию (как и сама композиция Караваджо): руки Авраама, решительным жестом схватившего своего позднего, единственного и бесконечно любимого сына, "зеницу ока" и прижавшего его к жертвеннику как жертвенное животное; другая рука Авраама, в которой он держит нож, хищное и заостренное лезвие которого вот-вот должно вонзиться в шею юноши; рука ангела, останавливающая движение праведного отца, стремящегося выполнить волю бога. Жестом другой руки ангел указывает Аврааму на агнца, предлагая заменить жертву. Бог убеждается в крепости и нерушимости веры Авраама и отменяет свое жестокое указание. Важно обратить внимание на то, как свет выделяет передний план картины с развивающейся перед глазами зрителя сценой, которая дана единым драматическим ударом. Затененный фон написан Караваджо очень мягко, с предрассветной полутьмой. Данный тип изображения - освещенная среда, оптически близкая зрителю, и размытый или полностью погруженный в полутьму второй план - это сложившаяся формула живописи мастера.

В эти же годы в студии простых аффектов и драматических композиций Караваджо создаёт картину **"Юдифь"**. Юдифь спасла свой родной город Ветилуя от осады филистимлян, вызвавшись перед городскими властями отправиться в лагерь осаждающих врагов, чтобы предложить им провести с ней вечер пир и угостить жестокого предводителя Олоферна. Вдова уговорила полководца, и он пришел к ней в палатку, после чего Юдифь сумела опить его и отсечь голову мечом. Справа от главной героини Караваджо изобразил служанку, которая приготовила мешок для головы врага. Женщины незамеченными вернулись в Ветитую, а воины, осаждавшие город, найдя утром своего предводителя обезглавленным, испытали сверхъестественный ужас и покинули лагерь. Юдифь представлена мастером в виде девушки в костюме, который напоминает скорее народную одежду или наряд

горожанки. Модель, с которой работал Караваджо, ощущается очень отчетливо - у нее характерное лицо и прическа с косами, заколотыми на затылке, и более светлыми, чем убранные прядями волос у висков. Выражение лица девушки не содержит ни ненависти, ни угрозы, а скорее брезгливости и осторожности - Юдифь отстраняется, чтобы не забрызгать платье ударившей из раны кровью Олоферна. Фигура полководца - явно натурная штудия, художник проверил на натурщике, что должен чувствовать человек, пораженный мечом. Мимика Олоферна несколько условна и неподвижна потому что когда её проверяют на натуре, то это всегда некое "выражение лица", а не настоящая боль и драма. Тем не менее Караваджо в период исследования человеческой натуры и простых аффектов как своеобразного факта, подтверждаемого реальными натурными штудиями, данное живописное решение удовлетворил. Последователи художника ещё какое-то время будут продолжать подобные опыты. Для того, чтобы из трехфигурного эпизода сделать довольно импозантное произведение, Караваджо прибегает к помощи занавеса, который расширяет и венчает композицию, она становится более развитой в пространственном отношении, хотя фигуры персонажей располагаются на переднем плане. В картине в одежде Юдифи снова присутствует много сочетаний белого, золотисто-желтого и черного. Свежесть её облика и эффект жемчужной сережки в прозрачной полутени, которой закрыта левая сторона её лица и шеи - это оптика нового натурализма, берущего свое начало со времен Леонардо да Винчи. Прозрачная и светоносная тень, по мнению Леонардо должна стать основой живописи, и Караваджо в этом смысле следует за своим великим предшественником.

Подготовленный таким образом к овладению большой формой, к крупным общественным заказам мастер привлек внимание владельцев личных капелл в римских церквях. В церкви французской общины Святого Людовика Французского, в капелле Контарелли (французского кардинала Матье Куантреля), которую начал расписывать фресками кавалер **Чезари д'Арпино**, бывший работодатель Караваджо, вдруг оказалась без художника. Сюжет, посвященный житию апостола Матфея, остался нереализованным, но с ним были связаны только фрески на плафоне, а две большие композиции по бокам должны были изображать призвание Апостола и его мученичество (убийство в храме), в главном алтаре должна была разместиться картина с изображением Святого Матфея, работающего над Евангелием, и ангела, который представляет собой его символ. Тогда, вероятно, благодаря рекомендации кардинала Дель Монде уже достаточно известный в связи с выполненными заказами Рима Караваджо был рассмотрен в качестве исполнителя. В результате две большие боковые композиции должны были быть исполнены маслом на холсте, а не в виде фрески. Станковая живопись в лице Караваджо приобретает новое значение и новые задачи. Она должна создать монументальный образ, но средствами масляной живописи, соответственно, с такой степенью достоверности, близости и убедительности для зрителя, что решить подобную задачу, как думалось заказчики, сможет именно Караваджо. Данный заказ относится к 1599 году, художник начал его выполнение с композиции "**Призвание Матфея**", которая и сейчас находится на своем исходном

месте в капелле Конталли. Сюжет картины был записан в тексте договора ещё мастером, который предшествовал и Дарпино, и Караваджо. В нем говорилось, что необходимо изобразить сидящего за столом и собирающего подати Матфея, который был мытарем, то есть представителем презируемой профессии. Также художнику было необходимо изобразить Христа, проходящего мимо с апостолами и призывающего Матфея последовать за собой. Смысл этой сцены заключается в том (что в Евангелии встречается довольно часто), что по призыву Господа человек низкого происхождения вдруг возвышается к другой, несвойственной ему ранее жизни, что доказывает власть и силу божественного слова и призвания. Караваджо в точности и полностью следует описанию сюжета, хотя оно было составлено для маньериста Мациано. Композиция разделяется мастером на две жизненных сферы: одна - пестрая и яркая - это стол Матфея, сидящего по его центру, сборщика налогов окружают вооруженные юноши, которые помогают в его деятельности, рядом с ним стоит старик в шубе, рассматривающий сквозь очки деньги. Изображенное Караваджо действие, по-видимому, происходит на улице, так как на картине зритель может увидеть угол дома и окно с отодвинутой ставней. С другой стороны, композиции проходят Христос с апостолом Петром, в положении ног Спасителя можно увидеть, как уходя, он оборачивается назад и делает жест рукой, призывая Матфея, который не сразу понимает, что это касается именно его. Мытарь прижимает руку к груди в вопросительном жесте.

Для того, чтобы освободить эту сцену от маньеристской или академической риторики и придать ей по-своему возвышенный смысл, при этом не выделяя её из реальной жизненной среды, Караваджо применяет очень интересные способы реализации данной задачи. Во-первых, мир Матфея дан художником очень ярко и сочно, сопровождающие его юноши одеты также, как кавалер в "Гадалке" - в одежды, которые характерны для моды более раннего периода (XVI века): береты с перьями, их верхняя одежда сочетает бархат, шелк и колористически очень богата (темно синеватая, серая, оранжевая с красным, красная с зеленым и желтым). После того, как картины были открыты для зрителей, ценители определили, что Караваджо вернул цвету жизненную силу в колорите, ту энергию и правду жизни, которые были характерны и для Джорджоне, и вообще для мастеров Высокого Возрождения. Эти особенности были совершенно утрачены маньеристами, живопись которых стала холодной, абстрактной и белесой, утратив колористическое богатство. Караваджо восполняет это и возвращает яркие, земные, плотные и живые тона, а также конкретность материального начала. Художником прекрасно написаны перья, как и шелк с бархатом. Очень свободно движение жестов персонажей, особенно фигура юноши, обращенного к зрителю спиной и оседлавшего скамью. Такой позы в итальянском искусстве того времени ещё не было. По большей части присутствующие за столом персонажи написаны с натуры, исследователи различают среди них людей, с которым Караваджо был близок. В годы жизни художника в Риме они составляли вокруг него некое сообщество, которое вело не совсем регулярный образ жизни, иногда

входя в противоречие с законом и его представителями сбирами. К этой группе относились и архитектор Онорио Лунги, который позировал для образа Матфея, моделью для юноши на скамье послужил живописец Лионелло Спада по прозвищу Шпага, старик в шубе, рассматривающий деньги на столе, предположительно связан с образом торговца картинами Валентино, одним из первых заметившего талант Караваджо и порекомендовавшего его кардиналу Дель Монде. Эти "портретность" и непосредственность видения жизни были замечены маньеристскими критиками, в частности, Федерико Цуккари, который по сообщению биографа Караваджо Джованни Бальоне пришел посмотреть из чего возник шум. Когда он увидел работу Караваджо, то сказал, что не видит в ней ничего, кроме манеры **Джорджоне**. Кроме того, Цуккари возмутило, что в картине на религиозный сюжет он видит персонажей в чулках и беретах. Ноги фигур из левой группы, которые написаны художником с помощью прозрачной полутени, и их необычные позы - возмутили маньериста.

Помимо "куска жизни", сосредоточенного на картине Караваджо вокруг Матфея, важно обратить внимания и на вторую тему, где Христос и апостол Петр в отличии от сидящих персонажей даны в рост. Это отделяет их, показывая, что они задуманы в ином ключе - более величавом и торжественном. Караваджо также ввел в полотно ещё один интересный мотив - диалог Лионелло Спада и апостола Петра. Вероятно, юноша спрашивает: "Кто вы такие и зачем пришли?". Петр успокаивает его жестом, а из-за его фигуры выходит призывный жест Спасителя, облик которого - это, как всегда у Караваджо, именно то, что решает выбор модели. Например, у юношей - непосредственность и живость образов, а в изображении мытаря - портретная непосредственность рыжебородого архитектора. Отсчитывающий монеты юноша и старик в шубе не замечают того, что происходит. В лице мытаря нет ни сверхъестественного прозрения, ни особенного понимания, напротив - он находится только на границе того преобразования, которое далее коснется его души. В выборе модели для образа Спасителя решающую роль сыграли выразительность и благородство облика, но в нем нет знакомой нам по *arte sacra* необыкновенной красоты и напыщенности. Это образ скорее суровый и исполненный достоинства, а самое замечательное в нем - это жест руки Христа. В целом его фигура скрыта фигурой апостола Петра, а рука неожиданно выходит в пустое пространство между двумя группами персонажей и повисает в нем. Удар света приходится на её запястье - это одинокая реплика во всеобщем молчании, которая звучит как нечто, что действительно меняет жизнь и весь мир мытаря Матфея. Несомненно, Караваджо здесь по-своему преображает и переосмысливает тот созидательный жест Саваофа, обращенный к Адаму, который **Микеланджело** изобразил на фреске "**Сотворение Адама**" на Сикстинском плафоне. Этот жест бога-творца пробуждает искру жизни в фигуре Адама, в картине Караваджо жест Спасителя также пробуждает в Матфее искру духовного прозрения, которая затем поведет его за Христом. Важно обратить внимание на то, как удар света, вторгаясь во тьму, освещает светом большого события жизнь мытаря и обыденное состояние мира. Зритель понимает, что упреки в грубости, в

отсутствии благородства и обыденности персонажей, которые последовали в адрес мастера из маньеристского лагеря, утрированы, так как никакого нарочитого огрубления персонажей и опошления здесь нет, напротив - присутствуют глубокая, необычайная проникновенность и тонкость в решении. При том, что явно происходит соприкосновение бытового, возвышенного и глубокого, это случается внутри жизненной среды, а не за её пределами, не в каком-то сверхъестественном и чудесном пространстве. Что вполне оправданно, потому что сам сюжет касается земной жизни Спасителя и апостола Матфея. В этой картине присутствует замечательный натюрморт: мешочек с деньгами, чернильница, листы с записями и звенящие монеты. Свет делает все эти предметы и конкретными, и осязательными фактами реальной жизни, одновременно переливающимися различными оттенками цвета. У зрителя возникает ощущение непосредственности от того, что он чувствует согревающее воздействие света на волосах склонившегося юноши, на лбу старика, который созерцает деньги сквозь очки. Свет бьет в лицо Матфея, заставляя вспыхивать волосы его рыжей бороды, и застывает на лице мытаря, облагораживает его и обещает будущее преображение.

"Мученичество Матфея" было для Караваджо существенным испытанием, потому что первый вариант картины не был принят заказчиком и его пришлось переписать. Несомненно, в акте переделывания работы сыграло свою роль давление маньеристской среды и осуждение всевозможных авторитетов. В ряде моментов этой композиции Караваджо вынужден был пойти навстречу тем критериям и требованиям, которые исходили из академической и маньеристской среды.

Лекция 28. Творчество Караваджо. Часть 2

Цикл картин для капеллы Контарелли в церкви Святого Людовика Французского в Риме

Продолжая курс лекций об искусстве XVII века - раннего этапа того периода, который называется Новым временем мы возвращаемся к творчеству Караваджо. На прошлой лекции мы остановились на цикле картин, который мастер написал для римской церкви Святого Людовика Французского, принадлежащей французскому землячеству. Караваджо получил заказ на две композиции, украшающие капеллу кардинала Контарелли. Так имя кардинала звучит по-итальянски, в действительности он был французом по имени Матье Куантель, после смерти которого наследники решили украсить посвященную ему капеллу. Её свод расписал художник маньерист - кавалер **Джузеппе Чезари д'Арпино**, у которого Караваджо работал в ранние годы своего пребывания в Риме, а боковые стены капеллы оставались незаписанными. Благодаря протекции кардинала Дель Монде, в доме которого жил Караваджо, мастер получил этот заказ. Но художник не работал во фреске, с его единственным фресковым произведением мы познакомимся чуть позже. Поэтому мастер решил оформить боковые стены капеллы станковыми живописными произведениями, выполненными маслом. "**Житие Святого Матфея**" - именно святого кардинала Контарелли (Матье/Матфей) должны были изображать: первая композиция - "**Призвание Святого Матфея**" (была проанализирована на прошлой лекции), вторая композиция располагается справа от входа в капеллу, на ней должно было быть изображено "**Мученичество апостола Матфея**", который был убит в храме во время службы. Эту сцену Караваджо сначала задумал примерно в том же духе, что и "Призвание Святого Матфея", то есть композиция картины должна была состоять из нескольких фигур на переднем плане, расположенных близко к зрителю.

Караваджо уже по поводу первой из данных работ встретил резкую оппозицию со стороны художников, особенно среди мастеров, занимавших ключевые посты в художественной жизни Рима того времени. Ранее было отмечено, что в этот период руководителями академий и обладателями крупнейших заказов были представители маньеризма (в основном флорентийского), именно они не приняли концепцию Караваджо. "Призвание Святого Матфея" подняло много шума и в художественной среде, и среди народа Рима, поэтому посмотреть на картину пришел **Фредерико Цуккари**, один из представителей итальянского маньеризма и глава Академии Святого Луки. Как отмечают биографы Караваджо, Цуккари отметил, что не видит в работе художника ничего, кроме манеры **Джорджоне**. Юноши в куртках и беретах, как и теплый колорит, сочетающий в себе золотистые, красные, зеленые и голубые тона на картине Караваджо, показали маньеристу продолжением колористической гаммы Джорджоне. В других своих высказываниях он обличал Караваджо за то, что он трактует священный сюжет таким образом, что в нем присутствуют люди в чулках и беретах, которые являются современными персонажами, что снижает моральное и

художественное достоинство картины. Тем не менее Караваджо попытался и вторую свою большую композицию, связанную с мученичеством Святого Матфея, решить в этом же духе, но его обличили в отсутствии пространства в картине, в не владении перспективой. А также в том, что в ней отсутствует важный, по мнению теоретиков маньеризма и академистов элемент живописи – архитектура, которая играла важную роль в композиционном решении живописи этого времени. Критики отмечали, что в работе Караваджо нет настоящего движения, в результате мастер поддался влиянию и попытался реабилитировать себя в глазах законодателей истинного искусства того времени - решил композицию как крупнофигурную и многофигурную сцену с динамикой и с архитектурными мотивами. Но для этого были основания, потому что Святой Матфей действительно был убит в храме.

Художник намечает среду храма: слева на картине можно увидеть колонны, в центре - алтарь, украшенный крестом, на нем горит свеча. Зритель видит Матфея, поверженного палачом, занимающего центральное место в композиции. Святой упал на возвышение на ступенях амвона, его рука повисает в пустом пространстве на переднем плане композиции, другой рукой Матфей пытается защититься от палача. Сверху к нему на облаке спускается ангел, который вручает в протянутую руку Святого миртовую ветвь - знак мученичества. Слева и справа по академическим законам композиции находятся фигуры персонажей, которые обрамляют центральное действие, расположенное на втором плане - это полуодетые нищие, теснящиеся к алтарю. Они выполняют служебную функцию аксессуарных фигур, служащих путеводителями для взгляда зрителя и направляющих его внимание на второй план. Опрокинутое тело Святого в облачении, а фигура палача дана Караваджо полуобнаженной, она вылеплена светом (мастер верен себе). Световой поток на картине идет слева из верхнего угла, в световой среде оказываются основные действующие лица: палач, который уже ударил Матфея мечом (видны капли его крови, в том числе и на одежде Святого), собирается добить свою жертву, его лицо изображает гнев и устрашение. Фигура палача дана художником в такой позе, что получилась несколько распластанной на плоскости, в целом она представляет собой ярко вылепленный пластический иероглиф злого начала. С правой стороны - фигура убегающего маленького служки, пораженного страшным зрелищем. Детская фигура в белом облачении, а особенно лицо мальчика, на котором изображен крик, рвущийся из всего его существа - это применения знаний Караваджо, который до этого в студиях изучал простые аффекты. Возможно, наиболее живым в этой композиции является многофигурная сцена с группой прихожан, ставших свидетелями жестокой казни. Она дана в движении и зритель видит, как световой поток, проходя сквозь людское множество, освещает простертые в ужасе и в вопрошающем, потрясенном движении пальцы одного из персонажей. За ним стоит ещё один потрясенный увиденным человек. Из храма убегают юноши, в них можно узнать типичных героев Караваджо – это молодые люди в беретах с развевающимися перьями, в руках у них шпаги. Они вносят в композицию краски живой жизни: золотистые и голубовато-зеленые. За ними находится фигура, написанная против света,

и автопортрет Караваджо, проступающий в прозрачной полутени. В целом весь этот фрагмент картины кажется настолько живым и динамичным, с ощущением происходящей драмы, что воспринимается не столько живописным, сколько кинематографичным, поскольку здесь главными действующими средствами художника выступают не только краски и пластика фигур, а в первую очередь, свет и тень. Важно обратить внимание на фрагмент картины, где изображен ангел, который спускается на облаке и вручает Матфею пальму мученика. Художник дает его фигуру в повороте - это нарочито усложненный контрапост (противодвижение). Что является демонстрацией немного наивной виртуозности, обнажающей попытку художника прикоснуться к тому специфическому и усложненному языку маньеризма, который является языком его критиков. Фрагмент с убегающими юношами поражает своей динамикой, живостью и кажется куском, вырезанным из реальной жизни. С каким разнообразием и мастерством изображены в едином световом потоке фигуры молодых людей, находящихся в разных положениях и движениях: лицом, со спины, наклоненные, в рост. Против света написана рука юноши в перчатке, которая держит шпагу, и человек, который закрывает от зрителя Караваджо.

Несмотря на то, что отношение к этой композиции Караваджо было противоречивым, тем не менее общественное мнение сводилось к тому, что в общем мастер справился со своей задачей. Но история капеллы Контарелли на этом не заканчивается, в качестве алтарной композиции наследниками кардинала было выбрано скульптурное произведение, которое изображает Святого Матфея с ангелом - это знак Евангелиста Матфея, чаще всего показывают, как ангел присутствует при написании Евангелия, автором которого был Святой. Но итальянцам показалось, что в композиции, заказанной нидерландскому скульптору **Якобу Хобарту**, нет естественности и свободы выражения. Она оказалась несколько суховата, при этом несколько угловато соединялись фигуры Святого и ангела, скульптура некоторое время находилась в алтаре, но затем было принято решение о её замене живописным образом, реализация которого была поручена Караваджо. Но ещё до того момента, как художник получил этот заказ, он был оценен в своих творческих возможностях наследниками владельца капеллы Черизи в церкви Санта-Мария-дель-Пополо, где предполагалось разместить две композиции, изображающие мученичество апостолов Петра и Павла. Данная тема была в свое время парно представлена в капелле Паолина в Апостольском дворце Ватикана, названной в честь Папы Павла II, где работал **Микеланджело Буонаротти**, который интерпретировал эти сюжеты в технике фрески. Соприкосновение с поздним творчеством Микеланджело не в скульптуре, а именно в живописи не оставляет сомнения в том, что для жителей Рима, а особенно для художников эти произведения были известны. С связи с этим важно затронуть такую проблему, как гипноз имени, на эту тему существует много различных спекуляций, но применительно к Караваджо, который при рождении получил такое же имя, как и великий Буонаротти, несомненно, это психологически наложило определенный отпечаток и на самого мастера, и на осознание им своего места в жизни и своей роли

как художника. Микеланджело как идеал, как образец, к которому Караваджо стремился, безусловно, присутствовал в жизни мастера, доказательством этому служат духовные и живописные проникновения в замысле великого предшественника, которые можно обнаружить в произведениях художника. Одно из них мы уже отмечали - это призывный жест Христа в картине "Призыв апостола Матфея", так напоминающий жест бога Саваофа в фреске "Создание Адама" на плафоне Сикстинской капеллы.

В композициях "Мученичество апостола Петра" и "Обращение Савла" (превращающегося из гонителя христиан в меч Божий апостола Павла) присутствуют воспоминания и прикосновение к наследию Буонаротти. Тема поднимания креста, которую можно увидеть в работе Караваджо "Мученичество апостола Петра", с уже помещенным на него телом мученика - это замысел Буонаротти. Позиция, когда Апостол приподнимается на кресте, устремляя взгляд на горящие свечи алтаря и обращаясь к богу за душевной поддержкой - открытие Караваджо. У Микеланджело Петр обращает гневный взор на зрителей, то есть на современников, по сути на людей, которые окружали крест во время его казни. Как и у одного, так и у другого мастера злая сила, реализующая акт насилия над христианином, воплощена в фигурах палачей. Объектив искусства Караваджо сосредоточен на самом главном, данная сцена передана мастером даже более концентрировано и собрано, чем у его предшественника, у которого данная она является большой многофигурной композицией, представляющей собой открытое людям и римским воинам зрелище. У Караваджо это не первый вариант данной композиции, так как первые два заказчики не приняли. Они были написаны на кипарисовых досках, "Обращение Савла" сохранилась и находится в коллекции графини Бальде в Риме. То, что работы художника не были приняты, свидетельствует о том, что в биографии Караваджо присутствовали трудности, он не сразу завоевал определенное место среди римских коллекционеров и истеблишмента, в особенности трудно складывались его отношения с церковным клиром.

Принятый вариант картины демонстрирует, что замысел художника стал более четким, простым, концентрированным, лишенным нарочитости и приобрел почти классическую структуру. Он вполне соответствовал представлению Караваджо о неких художественных ценностях, которые мастер хотел воплотить, прежде всего, это особое ощущение материального пластического начала. Оно находится на переднем плане, потому что художником изображается сцена мученичества, подавления человека, противостоять чему он может только силой духа. Хотя тело апостола Петра явно проштудировано на живой натуре, обладающей жизненной полнотой и достоверностью (особенно в характеристике его головы), однако главный акцент поставлен мастером на том, как Петр остается одиноким в окружающем его насилии. Апостол пытается найти духовную опору, приподнимаясь на кресте и преодолевая боль, он приоткрывает рот не для стенаний, а для молитвы - обращению с внутренним порывом к богу. Палачи воплощают и акт поднимания креста, и акт насилия как такового, это люди без лиц, видны только их фигуры. На переднем плане глаз зрителя встречает мощный и вызывающий мотив - это согнутая фигура палача, обращенная к нему спиной: у него

грязные босые ноги, он разгибается с таким усилием, что крест даже собирает в складки рубашку на его спине. Этот человек действует как механизм - разгибаясь, он пытается поднять вертикаль креста, а два других палача помогают ему. Лицо одно из них еле видно в полутени, оно безобразного типа и с коротким носом, возможно, это раб из восточной страны. Этот человек обхватил крест мощными руками, другой тянет его веревками, перекинутыми через его спину. Мотив веревки, который концентрирует на себе внимание и наискось пересекает живописную поверхность как диагональ, в более ранние времена в живописи иногда встречался, но такую степень напряжении ему придает именно Караваджо. Необходимо отметить, что эту находку далее использовали другие мастера. Фон на картине темный, тень концентрируется, поэтому яркий удар света сверху выделяет фигуры персонажей, и вся композиция прочитывается резким зигзагом. Все элементы изображения связаны между собой и представляют собой единую структуру, направленную к единой цели. Материальное начало проявляется даже в таком мотиве, как плащ апостола Петра традиционного голубого тона и лезвие лопаты, на которое падает и вспыхивает на острых краях свет - это дополнительно подчеркивающая жестокость происходящего деталь. Складывается впечатление, что пластика телесного, но не духотворенного, подчеркнута безличного и агрессивно атакующего глаз зрителя - это символ и образ подавляющего и враждебного начала. Отметим, что почти все картины Караваджо, когда они рассматриваются на том месте, для которого были созданы, в своей реальности и активности, обращенной на зрителя, кажутся еще более впечатляющими. Тень на переднем плане оказывается не такой густой и непроглядной, а напротив - прозрачной и наполненной воздухом. От этого фигуры палачей кажутся ещё более телесно убедительными, жестокими и сильными, а в их энергии, направленной на зрителя, присутствует реально ощущаемая угроза.

Сцена, которую Караваджо пережил и воспроизвел с некоторым воспоминанием о композиции Микеланджело Буонаротти - это преображение полководца Савла и превращение его в меч Божия апостола Павла. Рассказ об этом событии свидетельствует о том, что Савл был самым жестоким преследователем христиан, тем не менее по пути в Дамаск произошло чудо - невидимой силой полководец был сброшен с коня, а голос сверху обратился к нему с вопросом: "Савл, почто преследуешь ты меня?". Именно этот момент изображает Караваджо, у многих авторов, трактовавших этот сюжет, в том числе у Микеланджело в капелле Паолино данное зрелище является многофигурной сценой, а голос с небес воплощен в виде Христа, сопровождаемого ангелами, которые появляются на небесах и планируют оттуда движением, идущим вслед за вытянутой рукой ангела. Звучащий вопрос представляет собой некую кару, которая сверху устремляется на Савла, его конь убегает внутрь композиции, егерь пытается его удержать, к распростертому на земле полководцу бросаются воины. Одно из самых сильных впечатлений зрителя от работы в капелле Паолино возникает тогда, когда он смотрит на полусидящего на земле Савла, обращенного к нему лицом с закрытыми глазами. В этом мощном и крупном теле

происходит поворот тяжелых жерновов - преобразуется весь внутренний мир полководца, а за его прикрытыми глазами ощущается процесс преображения. У Караваджо это выражено несколько иначе, но тоже с помощью жестов и тех средств, которыми обладает молчаливое искусство - живопись. Мастер убирает из композиции воинов и сокращает пространство, максимально приближая изображение к зрителю. Фон на картине затенен, устремленный сверху поток света освещает коня Савла, он опустил голову и бьет копытом, а воин из войска полководца удерживает его, так как животное ещё переживает страх и потрясение. Фигура коня занимает почти всю живописную плоскость в композиции, это совершенно поразило и художников-маньеристов, и современников Караваджо. Этот прием показывает зрителю с какой высоты упал Савл, что он действительно повержен и распростерт на земле. Композиционно ракурс его фигуры, идущий от переднего плана в глубину, где видны согнутые в коленях ноги полководца - это косая линия, показывающая ту динамику диагонали, которая затем станет преобладающей в композиционных построениях барокко. Некоторые исследователи данного направления связывают его возникновение с этой картиной художника, по-видимому, данную связь установить можно, однако утверждение, что Караваджо был основателем барокко, не имеет под собой оснований.

В композициях из галереи Фарнезе **братья Карраччи** направили внимание и ощущения зрителей в сторону игры разными реальностями и формами оптических иллюзий, характерных для барокко, тем не менее это была предварительная фаза. В данных работах нет единства динамического пространства, фигур и всех видов искусства, характерного для барокко. Нет и стремительности, то есть барочного импровизационного динамического письма, которое все объединяет. У Караваджо тоже не доминирует непрекращающаяся барочная вибрация или постоянная устремленность от земного к небесному, все-таки у мастера главным является натура и человек, его потрясения и переживания. Слов, которые раздаются с небес, на картине нет, но из верхнего правого угла идет поток света, заливающий и спину лошади, и поверженного всадника. Шлем с его головы упал, свет касается его блестящей поверхности и украшающих его перьев. Навстречу свету устремляется жест полководца, но глаза его закрыты, так же как полуприкрытые глаза Савла Микеланджело, который этим подчеркивает, что потрясение от происходящего свершается внутри персонажа, не делающего никаких особенных риторических жестов. У Караваджо наоборот - Савл протягивает вперед руки, он осязает как слепой, касаясь кончиками пальцев и лица ориентир в этом новом, открывшемся ему мире. Слепление полководца - это знак внутреннего прозрения, знак того, что к нему приходит новое понимание и зрение. Данная работа Караваджо является шедевром, цикл работ для капеллы Черизи был закончен в 1602 году. В самой капелле эта композиция расположена справа от входа, она сразу захватывает зрителя своей динамикой, подходя к ней, он оказывается в таком положении, когда ракурс и направление его взгляда совпадает с направлением взгляда Савла. Зритель следует внутрь живописного мира и включается в светотеневую среду с

удивительной магией визуального гипноза. Этот момент в творчестве Караваджо важно запомнить, в дальнейшем мы ещё проанализируем его.

Зрелый период творчества мастера

Работа Караваджо над центральным образом в капелле Контарелли относится к 1602 году, в этот же период был выполнен образ Святого Матфея с ангелом и шедевр, осуществленный по частному заказу и являющийся, вероятно, максимальным выражением художественной концепции мастера - композиция **"Христос в Эммаусе"**, которая находится в Лондонской национальной галерее. Эта картина объединяет все характерные завоевания художника, совершенные им на протяжении десятилетий, и становится проявлением творческой зрелости. Концепция Караваджо "свет во тьме" с напряженным и резким контрастом света и тени уже сложилась полностью. В работе "Христос в Эммаусе" важно отметить пластику и натуру в широком смысле, то есть реальность, которую художник мыслит, начиная от реальности отдельного предмета. Это можно увидеть и в предметах натюрморта на столе: от хрустящего хлеба, прозрачного майоликового кувшина с вином, замечательного этюда - корзины с фруктами (которая уже знакома нам по первому написанному в истории искусств натюрморту, хранящемуся в галерее Амброзиана в Милане), до лежащей на серебряном блюде курицы. Отметим сочетание фигур персонажей и натюрморта - всего того, в чем Караваджо чувствовал свои силу и умение.

Сюжет картины рассказывает об одном из явлений воскресшего Спасителя своим ученикам, наряду с явлением Марии Магдалине и апостолам в Иерусалиме. Ужин в Эммаусе был моментом, который соединил в себе жизненный эпизод и элемент чуда. Известно, что когда апостолы направлялись в Эммаус, то по дороге к ним присоединился спутник, они не разглядели его лица и не узнали незнакомца. Прибыв в город, апостолы собрались отужинать и уговорили спутника пойти с ними. Зритель может увидеть трапезу, стол накрыт восточным ковром, поверх которого накинута белая полотняная скатерть, а рядом со столом стоит хозяин заведения. Художник изобразил апостолов как людей скромных, облаченных в бедную одежду и обладающих атрибутами странников или паломников, например, раковины на груди. Когда Господь преломил хлеб и благословил его, то "открылись глаза их" (как говорит Евангелие) - по этому жесту они узнали своего воскресшего учителя. Перед Караваджо стояла задача показать, как происходит преображение Спасителя и апостолов, которые были специально выбраны художником как выражение народного демократического типа, лишённого внешней красоты или благости. Мастер применяет довольно смелое решение - Господь представлен в алом одеянии и белом плаще, это не канонические цвета Христа, у которого обычно красно-розовая туника и синий плащ. Белый плащ - это свидетельство исключительности его явления, потому что Сын Божий является после смерти. В этом плаще есть совпадение (хотя бы по цвету), напоминающее плащаницу, в которую Спаситель был завернут при погребении. Алый цвет одеяния свидетельствует о торжестве победы над смертью - это цвет жизни. Лицо

Христа также не канонично, зритель видит человека, которому не 33 года, нет традиционной бороды, волосы струятся по плечам и завернуты в локоны. Это воспоминание о молодом Христе Эммануиле, образ которого на самой заре христианства был каноническим образом Спасителя. Вечно молодой образ Христа, явившийся апостолам, замечателен и тем, что принимает на себя свет - это тот самый мощный удар, который освещает обыденное, превращая его в большое событие, а в данном случае - в чудо. Он ложится сияющей глазурью на лицо Спасителя с опущенными веками, преображая его в лик. Интуиция Караваджо удивительна, художник не создает сияния вокруг головы Христа, в картине нет ничего сверхъестественного - это чудо, которое рождается из реальности, и в ней остается. Потрясенный апостол раскидывает руки, словно измеряя этим жестом пространственную глубину изображения, подчеркивая его трехмерность. Хотя пространство картины не обрисовано линиями перспективы, плиткой или вымосткой (как это часто бывает в работах ренессансных мастеров), но оно заполнено светом и тенью - текучей и неприметной материей, а жест апостола дает почувствовать зрителю его реальность. Апостол, находящийся слева, настолько потрясен происходящим, что с силой отодвигает стул, создается впечатление, что от этого напряжения лопается ткань на его локте. Он пристально смотрит на руки Спасителя, благословляющего хлеб. Замечательно в картине и то, что хозяин не замечает происходящее, для него этого чуда нет, он совершенно равнодушно и спокойно присутствует при его свершении. Эта разница в реакции понимающих и видящих персонажей и того, кто олицетворяет обыденное течение жизни, чуждое настоящему прозрению - замечательный способ трактовать исключительное событие.

В данной работе художника присутствуют типичные караваджистские "радости", ориентированные на связь пространства зрителя и пространства картины, например, выразительная трактовка натюрморта - мастер ставит корзину с фруктами на самый край стола, чтобы у нас возникло интуитивное желание протянуть руку и поправить её. Это одновременно и связывает два мира, и разделяет их, при этом подчеркивает и тот момент, что зритель непосредственно присутствует при чудесном событии. В Лондонской национальной галерее при рассмотрении этой работы мастера возможно поймать ту самую точку, на которую ориентирована вся её оптика, то есть попасть в средоточие светотеневого единства, из которого она представляется особенно яркой, призывной, впечатляющей своей энергией и непосредственностью бытия. Эта энергия такова, что даже белая скатерть сиянием своей белизны поддерживает впечатление исключительности совершающегося события. **Сила переживания сверхъестественного, показанная художником с помощью вполне реальных и обычных вещей** - это сердцевина данного образа и особенность живописи Караваджо. С помощью света и тени наблюдатель ощущает воссозданный эффект присутствия, который является не живописным, а театральным. Театр - это искусство живого актера, сейчас зритель находится в театре под крышей и с освещенной сценой, а зал погружен во тьму - это воспроизведение того самого эффекта света во тьме, который был

предварительно разработан в живописи как в лаборатории таким гениальным мастером, как Караваджо. Эффект соприсутствия для живописи необязателен, как правило, это стороннее созерцание человеком из своего мира некой композиции или действия на картине. Композиция "Христос в Эммаусе" раскрывается для зрителя и словно втягивает его в себя, этот театральный эффект очень важен, потому что **в эпоху Нового времени появляется новая оптика света и тени**, у истоков которой стоял **Леонардо да Винчи**. Он первым превратил свет и тень не в средства создания объема, пластики, а в атрибуты пространства, которые делают его глубинным. С помощью живописи от переднего плана картины пространство начинает струиться в её глубину, как это происходит в портрете Моны Лизы, где оно окутывает даже огромную панораму мира за её спиной. Тончайшее, буквально на кванты дифференцированное отношение света и тени рождает ту динамику струения и живого дыхания, которая составляет основу новой живописи - живописи Нового времени. По настоящему единственным продолжателем этого открытия Леонардо выступает Караваджо, который **усиливает свет и концентрирует тень**. Тот контраст, который Леонардо стремился смягчить, сделать его обволакивающим и тонким, светоносным изнутри, ласкающим и легким - Караваджо делает драматическим, ударным, действующим на зрителя с невероятной энергией. Но принцип светотеневой оптики, увлекающей зрителя в визуальный гипноз, родился именно у Леонардо и был воспринят мальчиком Караваджо, когда он учился в Милане. Таким образом, Караваджо выступает наследником: венецианского колоризма Джорджоне; энергичной, крупной и сильной пластики Микеланджело и светотеневой концепции Леонардо. Маньеристская эстетика задумала **концепцию идеальной картины**, теоретики маньеризма говорили, что она должна сочетать в себе: рисунок и пластику Микеланджело, колорит Тициана и венецианцев вообще, а также люменизм Леонардо. При попытках создать подобную работу получалось холодно и эклектично, но коль скоро такая задача была сформулирована культурой для живописи, то она решала её не искусственно (мыслительно и теоретически), а собственным развитием (созданием художника, решающего задачу).

Единственное произведение Караваджо, выполненное в технике фрески - это **роспись кабинета во дворце кардинала Дель Монте**, где тот занимался натуральной магией. Подобные исследования были чрезвычайно распространены в этот период, натуральная магия включала в себя и алхимию, и астрологию, и прочее. На плафоне кабинета Караваджо изобразил античных богов, возглавляющих четыре мира: подводный, земной, небесный и подземный. Юпитер парит в воздухе со своим знаком - орлом и поддерживает сияющий образ космоса, содержащий в себе союз планет, брат Юпитера - Плутон изображен художником с трехглавым цербером, этот бог господствует в подземном мире. Представитель морского мира Нептун - это конь с ногами-ластами, все эти персонажи вместе олицетворяют разнообразие окружающего мира. Здесь Караваджо попытался решить задачу в соответствии со своими принципами: каждый из богов представлен как некая штудия натуры, при этом изображенная в очень сложном ракурсе снизу-вверх. Стараясь внести в композицию

элемент парения, художник дает очень смелые ракурсы для фигур богов и справляется с этим замыслом.

Шедевр, прославивший имя Караваджо - это **"Успение Богоматери"**, ранее картину датировали 1606 годом, но потом исследователи перенесли дату к 1603 году, отождествив её с упоминанием в архивах, сейчас все возвращается на круги своя, и композиция опять датируется более поздним временем. "Успение Богоматери" находится в Лувре - это алтарный образ, выполненный для одной из римских церквей, работа мастера производит сильное впечатление. История этой картины является свидетельством того, что не всякая композиция даже такого, уже известного к этому времени мастера принималась заказчиками без возражений. Зритель видит довольно неожиданное решение Караваджо, когда тело Богоматери изображено не на большом и широком ложе с подушками, как это было закреплено традицией, а на узком и поднятом на высоких опорах. Справа от ложа на низком стуле сидит склонившая голову и рыдающая Магдалина, которая вытирает слезы платком. Апостолы не окружают Богоматерь, а сконцентрировались с одной стороны, их образы поражают, во-первых, народностью и демократизмом. Этот демократизм выбора модели - постоянное и неотрывное качество Караваджо, в качестве примера можно привести Юдифь в образе горожанки или крестьянки, напоминающей и Магдалину, изображенную мастером в таком же народном платье типа сарафана и рубашки, с косичками, заколотыми на затылке. Во-вторых, художник сумел в типичной для себя композиции фигур, расположенных внутри падающего сверху в темноту светового луча, сделать это так, как подобное выражение чувств действительно выглядит в жизни - апостолы, которые находятся ближе к умершей, острее переживают её кончину, потому что они видят, как меняются черты лица Богоматери и то, что она не отзывается на их слова и чувства. Один из апостолов, упав на колени, пытается скрыть рыдания, другой - по-детски прикрывает глаза руками. В головах ложа стоит Иоанн, который присутствует здесь в качестве сына, потому что на кресте Господь препоручил заботы о Богоматери именно ему. Как говорится в Евангелие, Иоанн после смерти Спасителя взял Марию к себе. За наиболее близкими фигурами к ложу Богоматери зритель видит тех апостолов, которые сдерживают свои чувства и обмениваются тихими словами воспоминаний.

Удивителен образ самой Марии - из источников известно, что в Риме ходили слухи о том, что Караваджо написал её с утопленницы. Это факт, который так же трудно подтвердить, как и опровергнуть, но смерть изображена художником с поразительной достоверностью: с особым сероватым цветом кожи и с тем, что пристальное наблюдение различает, как постепенно сдвигаются черты её лица, лишённые живой энергии. Замечательно написаны руки Богоматери, поразительно по красоте живописи, естественности и женственности: правая рука, как будто спит, свернувшись на её груди, она поддерживает для зрителя иллюзию, что Мария не умерла, а спит. Клир церкви Санта-Мария делла Скала, для которой была предназначена эта композиция, не принял её, потому что решил, что обнаженные ноги

Марии и собранный неупорядоченными складками плащ не выглядят благородно и не вносят необходимо достоинства в изображение. В это время в искусстве уже формируется понятие "декорма", в эпоху Возрождения под этим понималось соответствие сюжету всех жизненных обстоятельств, необходимых признаков и деталей в картине. Если по сюжету полагалось, что герой должен быть молодым или королевского рода, то именно так он и должен быть изображен. **В эпоху маньеризма и позже у академиков это было связано с идеей усовершенствования реальности**, то есть с её украшением и облагораживанием, приведением в соответствие с идеалом, с той мыслью, что искусство должно быть прекрасно, так как оно - это область красоты. Караваджо идет в разрез с этими догмами, для него главным признаком является правда жизни. **Именно на рубеже XVI - XVII веков происходит распадение ренессансного органического единства идеального и реального.** В искусстве выделяется направление, которое стоит на позициях доминирования идеального - это академизм (отчасти и маньеризм), и напротив - те **крупнейшие завоевания искусства Ренессанса, которые были сделаны в области открытия реальности - мира и человека, обособляются и становятся особым направлением**, которое противостоит идее непосредственного выражения идеала. Когда зритель смотрит на картину Караваджо, то он не стоит на тех позициях, на которых находились критики мастера, и не считает его искусство грубым, бездуховным и нарочито вызывающим. Здесь просто совсем другой идеал, он не демонстрируется в красоте, благородстве или приглаженности - это **идеал человеческих ценностей, моральных качеств, живого человеческого чувства**, глубины переживания утраты близкого человека. Это то, что называется правдой жизни, которая становится художественной правдой. Караваджо с присущей ему зоркостью именно к реальному отмечает и смещение черт умершей Марии, потому что ткани её лица утрачивают свою упругость и силу, тем не менее мастер отображает красоту и женственность рук Богоматери, которые вполне могут соотноситься с областью одухотворенного и прекрасного. Прекрасного не как красоту мифологических героев, а той красоты, которая живет в реальном, даже если оно достаточно связано с жизнью и обыденно.

Для алтаря капеллы Контарелли Караваджо выполнил композицию **"Святой Матфей с ангелом"**, картина некоторое время находилась в алтаре прежде, чем была отвергнута заказчиками. Эта работа мастера также вызвала бурную реакцию у современников, существует довольно убедительное предположение, что она была впоследствии приобретена известным коллекционером и покровителем Караваджо, кардиналом Юстиниани. По-видимому, именно тогда картина была обрезана, вероятно, ранее она имела более протяженный передний план, поэтому фигуры Матфея и ангела находились от зрителя дальше, в глубине композиции. Это подчеркивало значительность и монументальность работы, красоту силуэта и белых крыльев ангела, четко выделяющихся на темном фоне, а особенно мощь фигуры Матфея, который предстает не в образе канонизированного старца, а некой индивидуальностью. В нем очень остро чувствуется та натура, которую выбрал Караваджо для своего образа:

огромная голова со лбом Сократа, мощные руки, а в особенности, выставленные на зрителя и оголенные по колено ноги с пыльными ступнями. Это ноги паломника, странника, проповедника, прошедшего долгий путь, как это было характерно для апостолов в то время, когда ещё был жив Спаситель. В фигуре ангела присутствует некая вычурность, здесь Караваджо явно использует приемы из арсенала маньеризма, особенно в трактовке ткани одеяния и в положении ног ангела. В композиции все работает на контраст мощной правдивости, воплощенной в фигурах апостола и обитателя небесных сфер. Но именно обнаженные ноги Святого, которые являются ногами простого человека улицы, выполняющего роль Матфея, стали решающим моментом для того, чтобы картина была отвергнута. К этому времени у Караваджо уже образовался определенный круг ценителей, которые осознавали оптическую силу его живописи и микеланджеловскую мощь его героев, тонкость и ум художника, проявивших себя в решении уже давно известных сюжетов, от которых уже никто не ожидал особой новизны. Но она появлялась, и особая визуальная энергия, новая оптика изобразительного искусства, которую принес мастер, постепенно завоевала понимание и даже покровительство со стороны круга пресвященных ценителей.

Караваджо пришлось написать другой образ "Святого Матфея с ангелом", он сохранил некоторые детали своего натурального видения и в этом решении. Теперь задрапированный в плащ и прикрывший наготу тяжелых ног Матфей с облагороженной внешностью получает импульс от ангела, который парит над ним в смелой и сложной позе. Полотнища ткани закручены вокруг его фигуры, а крылья раскрыты, хотя сам по себе он сохраняет черты уличного мальчишки. Самое главное - это его жестикация, ангел диктует некие положения Евангелия Апостолу и отгибает при этом пальцы - первое, второе - это риторика итальянкой жестикации того времени, которая является типичной в разговоре и в изложении мысли итальянцев.

Лекция 29. Творчество Караваджо. Часть 3

Композиции на религиозные темы

В курсе лекций, посвященному западноевропейскому искусству Нового времени, а точнее искусству самого начала этого периода - XVII века, мы остановились на знакомстве с творчеством Микеланджело Меризи де Караваджо, подойдя к очень важному моменту в его биографии - выполнению цикла картин на религиозные темы для капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези (церкви Святого Людовика Французского) в Риме. Нами были проанализированы боковые композиции, посвященные житию Святого Матфея, который был святым патроном заказчика цикла, французского кардинала Матье Куантреля. Правда, к тому времени, когда Караваджо выполнял свои работы, кардинала уже не было в живых, поэтому художник в основном общался с его наследниками. На боковых стенах капеллы были изображены **"Призвание апостола Матфея"** и **"Мученичество апостола Матфея"** - его трагическая смерть в храме во время богослужения. Проблема алтарной композиции, находящейся в центре капеллы, состояла в том, что сначала там стояла статуя нидерландского скульптора Хобарда, но она не удовлетворила заказчиков. Поэтому Караваджо было предложено выполнить живописную композицию, и мастер создал **"Святого Матфея с ангелом"**, к сожалению, эта картина в 1945 году погибла во время пожара в Музее императора Фридриха в Берлине. Уже во времена Караваджо судьба этой композиции была неблагоприятна, потому что она не понравилась наследникам кардинала, которые сочли, что Святой изображен неподобающим образом - с оголенными по колено ногами, с тяжелыми ступнями и грязными, пыльными подошвами. Простонародный вид Матфея, в котором очень чувствовалась реальная модель (подобное непосредственное изображение натуры очень свойственно для творчества мастера), несмотря на то, что стоящий рядом с ним ангел нес в себе отпечаток маньеристского излома и изысканности - привел к тому, что картина простояла в алтаре очень недолго.

Караваджо было предложено сделать новый вариант, и мастер выполнил заказ в 1602 году. Исследователи удивляются тому, что и здесь, как в свое время при выполнении цикла картин для капеллы Черизи, художник в ответ на требования заказчиков довольно быстро смог изменить живописную концепцию. Новая концепция диалога Святого Матфея с ангелом сейчас находится на своем месте в капелле Контарелли в Риме. Зритель видит апостола уже не сидящем на стуле, а в положении стоя, при этом одним коленом он опирается на скамейку, которая изображена художником перпендикулярно к живописной плоскости, она словно покачивается под движением Матфея. Апостол оборачивается через плечо, чтобы услышать то, что сообщает ему парящий над ним ангел. В данном случае выбранный Караваджо тип тоже несет на себе черты реальной натуры, правда, более облагороженной, а ангел напоминает типичного итальянского уличного паренька. Он изображен в сложном ракурсе - вниз головой, условное отношение мастера к этому образу особенно

сказывается в рисунке драпировок, нарочито усложненных и развевающихся от невидимого ветра. Мальчик, излагая послание бога к апостолу, жестикулирует точно таким образом, как это и по сей день делают итальянцы во время разговора - отгибая пальцы и упорядочивая таким образом свою речь, перечисляя пункты изложения. Караваджо старался снабдить новый вариант своей картины ощущениями непосредственной реальной природы и в передаче драпировок Святого Матфея, и в блеске его глаз, и в таких предметных деталях, как рукопись Евангелия, объем и пластика фигур, которые ярко выделены светом на затененном фоне. Важно отметить, что это был компромисс, в данном случае это ещё один указатель на то, что линия, которую в своем искусстве выбрал мастер – это **линия, непосредственно связанная с передачей природы, при чем таким образом, чтобы она казалась особенно близкой и убедительной в своей правдивости.** При этом Караваджо встретил оппозицию со стороны менее пресвященных церковных кругов, хотя любители искусства сразу отметили новизну этой позиции художника, и те картины, которые были отвергнуты заказчиками, оказывались в частных коллекциях крупных римских прелатов и представителей знатных фамилий.

Вокруг 1602 года группируются произведения Караваджо, в которых особенно наглядно и остро проявляется чувство природы. Картина **"Неверие Святого Фомы"** находится в собрании Потсдама в Германии, её сюжет рассказывает об особенностях темперамента и образа Святого Фомы, который был одним из последователей Христа. После воскресения Господь несколько раз являлся своим ученикам, однажды он появился тогда, когда Святой Фома отсутствовал, поэтому он не поверил апостолам, которые рассказали ему о произошедшем чуде, и сказал, что поверит только тогда, когда вложит персты свои в раны на груди и руках Христа. Когда Спаситель явился ещё раз, то Фома смог выполнить заявленное, причем сначала он оробел, но Господь взял его руку и помог Святому. Караваджо решает эту тему следующим образом: на переднем плане находится Святой Фома и в его фигуре, и в складках на лбу, и в том, как он созерцает чудо прямого соприкосновения с ранами Спасителя - важно отметить верно и точно схваченное сосредоточенное напряжение. Фигура Святого согнута, а пальцы левой руки вонзились в рану Господа. Караваджо дополняет фигуру Фомы двумя апостолами, стоящими позади него. В результате вокруг Христа образуется очень слитная, необычайно ощутимая и пластически яркая группа - это композиционное ядро из четырех человеческих фигур, которое своей предметной насыщенностью создает ощущение реальности. Все лица изображенных кажутся портретными и действительно являются реальной природой, а в образе Спасителя присутствуют и облагораживающие черты: завитки волос и светлая одежда. Но они находятся в пределах натурального видения, в них нет ничего сверхъестественного или особенно эстетически возвышенного Господь предстает перед зрителем человеком, несмотря на то, что изображаемый момент связан со временем после его воскресения. Когда Христос первый раз явился апостолам, то они решили, что перед ними призрак, а Спаситель подозвал их к себе, дабы они убедились, что он воистину воскрес, причем в

человеческой телесной оболочке. Это же проверяет и Святой Фома, изложение данного сюжета кистью художника должно было быть убедительно для зрителей.

Такой степени пластической, то есть объемной и колористической убедительностью Караваджо постарался насытить и большую композицию **"Положение во гроб"**, которая наряду с **"Успением Богородицы"** и циклом картин из капеллы Черизи является визитной карточкой мастерства художника, а также воплощением его творческой программы. В данной работе мастер выбрал особый композиционный принцип - он тяготеет не к горизонтали (вслед за телом Спасителя, которого поддерживает склонившийся Иоанн в красном плаще, с другой стороны - ноги усопшего придерживает Никодим), как это было обычно, а ярусами строит композицию по вертикали. Тело Христа является нижним основанием этой пирамиды, его фигура решена в ренессансных пропорциях титанического и сильного тела героического персонажа. В контексте только что отошедшего Ренессанса Караваджо воспринимает самопожертвование Сына Божьего именно как подвиг. Мастер очень деликатно применяет уже привычный для многих художников жест опадающей вниз руки Христа. Бессилие этой сильной и мощной руки можно встретить и в работе **Микеланджело "Оплакивание"** в соборе Святого Петра, и у художников более раннего периода. Караваджо особенно остро передает момент касания кончиками пальцев руки Спасителя тяжелой каменной плиты, на которой стоят все действующие лица этой сцены. Плита нависает над выдубленным в скале отверстием, где помещается каменный гроб. Иосиф Аримафейский уступил Христу свою гробницу, которая словно находится в пространстве перед картиной, в пространстве зрителя. Выбор композиции, когда тяжелая плита, которая закрывала вход в пещеру, теперь на картине располагается под углом по отношению к наблюдателю, сделан для того, чтобы он почувствовал близость свершающейся церемонии. Её острый угол подчеркивает глубину пустоты под ней, а то, что отодвинутая плита положена на боковые камни, позволяет увидеть кусок почвы и растение, и в результате вся композиция фигур помещается на некоем, повисшем в пространстве каменном выступе. Тем самым происходящее на картине приближается к зрителю, его восприятие обостряется, он ощущает и объем плиты, и приближение к нему фигуры Христа, и сопровождающих его уход действующих лиц. Локоть Никодима специально подчеркнут художником, он тоже вторгается в незримую стену, отделяющую живописное произведение от окружающего пространства, являясь обостренной оптической приманкой Караваджо, который все время стремится создать для зрителя впечатление непосредственного присутствия. В этом пустом и навеянном прозрачным воздухом пространстве висит белая пелена ткани, на которой будут опускать тело Спасителя в предназначенный для него гроб.

Позади апостолов находится фигура Богоматери, здесь художник отступает от традиционного для Италии изображения Марии как вечной девственницы с юным и прекрасным лицом, не тронутым ни одной морщиной. Художник отобразил её в качестве матери 33 летнего сына с немолодым и бледным лицом, окутанную темно-

синим плащом, с белым головным платком, который подчеркивает серые тени страдания и горя. Мария распростерла руки крестом, словно осеняя и благословляя тело умершего сына, рядом с ней стоит рыдающая Магдалина, которая вытирает слезы платком. Это опять персонаж девушки из народа в характерном костюме - абсолютно естественный образ из толпы, тяготеющий даже не к городскому плебсу, сколько к крестьянству. Последняя фигура - это одна из святых жен, возможно, Мария Клеопова или Саломея, которая тоже следовала за Христом. Её патетически вздетые вверх руки - это крик в пространство о том, что происходят похороны бога. То обстоятельство, что все происходит в затененном и ограниченном пространстве, показывает отсвет на боковой стене грота. Пробивающийся снаружи световой поток не является мотивированным физически, он создан художественным образом и охватывает всю группу в целом. Свет бликом отражается на пальце Богоматери и наиболее ярким и светлым пятном выделяет в композиции тело Спасителя. Здесь зоркий взгляд Караваджо не жесток, а точен: он замечает и то, как сдвигаются, чуть оплывая, черты лица Христа, поскольку они принадлежат уже мертвому человеку (как и в изображении Марии в сцене "Успения Богоматери"). "Положение во гроб" было выполнено для одной из капелл собора Святого Петра, какое-то время картина там находилась, но потом тоже была признана недостаточно облагороженной и слишком открыто демократически ориентированной на народный вкус. Вскоре картину приобрели в частную художественную коллекцию, сейчас она находится в Картинной галерее Ватикана. Это монументальное произведение, алтарный образ, опровергающий упреки критиков Караваджо из маньеристского лагеря в том, что его методом светового луча, вырезающего из жизненного потока один эпизод, невозможно создать крупное произведение.

Близкой по сюжету к выше рассмотренным работам мастера оказывается композиция **"Поцелуй Иуды"**, которая рассчитана на менее масштабное впечатление, но захватывает своей необычайной энергией и близостью драматического изложения известной ситуации. Иначе эту картину называют **"Взятие Христа под стражу"**. Долгие преследования со стороны священников синедриона свелись к тому, что по договоренности с Иудой, который получил за это плату в 30 сребреников, Спасителя должны были опознать по поцелую бывшего ученика. Это произошло по выходе апостолов с Тайной вечери, их последней совместной трапезы накануне Пасхи и того момента, когда, как говорил Господь, он предаст себя в руки недругов. Караваджо изображает как Иуда целует Христа, подавая знак, после чего воины, как сказано в Евангелие - "наложили на него руки" и увели с собой. Наряду с Иудой в композиции зритель видит и фигуру Иоанна, любимого ученика Спасителя, который криком о помощи, криком негодования и тревоги обращается в пространство. Кроме него в действии принимают участие два воина и человек, поднимающий фонарь, который объясняет присутствие на доспехах воинов ярких световых бликов, создающих дробные и светлые пятна, оттененные металлическим блеском. Это подчеркивает состояние тревоги и драматического события, при котором происходит много

движения, шума и голосов. Когда воины и сопровождавшие их священники, фарисеи и зеваки пришли с факелами, копьями и мечами брать под стражу Христа, то услышали его слова: "Я долгое время проповедовал в храме, вы меня видели и слышали, а сейчас пришли как к разбойнику с копьями и ножами?". Художник смог в такой относительно не многофигурной композиции без широко раскрытого пространства создать ощущение тревоги, а в особенности ощущение напора злой силы, которой вынужден противостоять Спаситель. Он не сопротивляется, напротив - сложенные руки говорят о том, что он принимает это испытание, удерживая апостолов и запрещая им применять оружие. Ибо все происходящее предрешиено свыше, и он должен принять эту муку для того, чтобы вернуть человечеству дар вечной жизни. Можно увидеть, как свет мягко ложится на каштановые пряди волос Христа, освещает его лицо, замирая на нем и делая его самым ярким пятном в композиции. Напирающая на носителя духовного и высокого начала злая и механизированная сила воинов подчеркнута тем, что художник не показывает их лиц: тени от шлемов срезают их глаза, видны только кончики носов и бороды. Это бездушная и безликая сила, которая подавляет, и даже фигура Иоанна позади Христа не способна ни защитить, ни помочь, потому что осуществляется то, что предрешиено. А человеческое любопытство, жаждущее насладиться неожиданным событием, передается мастером с помощью образа человека с фонарем, представляющего всю шумящую толпу.

В эти же годы, где так ярко проявились трагические темы в живописи Караваджо, художник снова возвращается к образу юного персонажа. В данном случае это не бытовой, а религиозный образ - **изображение молодого Иоанна Крестителя**, ласкающего ягненка. Это часть той миссии, которую несет апостол - проповедь об агнце Божьем, принесенном в жертву Всевышнему, посылающего на Землю своего сына в человеческом образе для спасения грешного человечества. Подход к образу Иоанна у Караваджо необычен - он изображает юного апостола как симпатичного и очень живого юношу, в котором натурная убедительность, несмотря на атрибуты (волчью шкуру, сброшенный плащ и присутствие ягненка, помогающие зрителю подойти к сюжетной стороне образа), побеждает остротой молодости и юности. Атрибуты словно отступают на второй план и оставляют зрителя перед переживанием свежести и непосредственности изображения юного существа. Юная натура занимала художника, который варьировал изображение этого персонажа от живого и обращенного в то счастливое будущее, которое несет людям явление Спасителя в мир, с переходом к более взрослому изображению Иоанна Крестителя уже с оттенком трагизма и аскетическими чертами, приближающим соприкосновение с тем, кто вопиет в пустыне.

В первое десятилетие XVII века Караваджо пишет необычайно натуральный по приближению к позирующему персонажу **образ амура-победителя**. Художник изобразил мальчика, которого можно увидеть на улицах Рима, он насмешливый и хитрый. Герой картины изображен в виде сына Венеры с птичьими крыльями, вокруг него находятся атрибуты искусств и земной славы, а он над ними царит. Это сюжет,

который находится в русле идейного комплекса искусства этого времени (уже светского, а не религиозного). На картине изображены музыкальные инструменты, ноты, инструменты архитектора, лавры и доспехи воина, справа на столе лежат короны и скипетры, то есть амур царит и над властью, и над героической доблестью воинов, и над всеми искусствами - любовь побеждает все. В руках мальчик держит стрелы, оптика его изображения была настолько гипнотической и острой, что кардинал Юстиниани, в коллекции которого находилась эта картина, применял особый прием её демонстрации: работа Караваджо была прикрыта зеленой легкой шторой, подводя посетителей к своей коллекции, кардинал отодвигал её, и вдруг внезапно взгляду зрителя открывалось необыкновенное по своей остроте, живости и непосредственности зрелище. О процессе, который в 1603 году против Караваджо и его товарищей затеял художник Джованни Больоне, говорят сохранившиеся записи. Они освидетельствуют от том, что художника Джентилески спросили, давно ли он видел Караваджо. На что тот ответил, что долгое время с ним не встречался, но помнит, что мастер одалживал пару крыльев. По всей вероятности, эти орлиные крылья были общим фондом для круга римских художников, а Караваджо одолжил их у товарища по цеху для изображения именно этого мифологического персонажа. Миф здесь даже не в содержании, имеющем в своей сердцевине элемент фантастического допущения, он не побуждает художника изменить особенности своего творческого метода. Амур и даже его крылья захватывают своей натуральностью, оптической и физической достоверностью. Перед зрителем действительно **появляется линия искусства природы**, которая побеждает все легенды и их сказочные повороты, делая их захватывающе близкими и убедительными.

В это же время у мастера присутствуют и иные решения - это блестящий **образ Святого Иеронима**, который находится в галерее Боргезе в Риме. На картине изображена противоположность всепобеждающей, отроческой и активной юности (даже несколько игровой) - это красота старости, одухотворенность и мудрость, которые с ней связаны. Эпизод из жизни отца церкви, Святого Иеронима, показывает, как он занимается переводом Библии на латинский язык, удалившись от мира, занимаясь умерщвлением плоти и слушая глас Божий, который доносил ему божественные истины. Обычно Святого изображали слышащим звук небесной трубы, но Караваджо в этом сюжете взял другую ноту - он сосредоточился на том порыве вдохновения Иеронима, на стремлении своей собственной сосредоточенностью и накопленной за всю жизнь мудростью проникнуть в божественное слово и отдать ему. Художник стремился передать момент интеллектуального усилия и духовного напряжения, которые требует от Святого его труд. Зритель видит старческое тело аскета с плотью, которая истончается благодаря усилиям долгого поста, что в этом образе создает ощущение преобладания духовного над телесным. Мотив духовного напряжения и внутреннего горения Иеронима опосредованно передается и переливами алого цвета в его плаще, который наполнен внутренним светом. При этом по контрасту с алым тоном плаща свисающая со стола салфетка в сочетании с черепом, венчающим

собой пирамиду книг, воспринимается как напоминание о смерти, о тщете всего земного и в результате становится образом савана. Святой Иероним противостоит этим знакам бренности и утверждения ожидания смерти своими усилиями, энергией и трудом. Такие непростые и небанальные решения в творчестве Караваджо свидетельствуют о том, что художник отнюдь не был таким, каким его представляют некоторые высказывания оппонентов из академического лагеря: не был сознательно грубым, не стремился сделать свои картины отталкивающими, безобразными и неблагородными.

Лорето - это город на севере Италии, который наряду с Римом стал очень почитаемым центром паломничества, потому что был связан с легендой, что когда-то туда ангелы на своих крыльях перенесли из Назарета домик, где родилась Мария. Этот дом впоследствии был перекрыт специально созданным футляром, чтобы он не разрушился от времени. Караваджо в композиции "**Мадонна ди Лорето**" изобразил тот момент, когда опирающиеся на посохи паломники, которые босиком двигались в Лорето со всех концов католического мира, пережив на своем пути холод и зной, добрались до домика Марии и видят, что чудесным образом им навстречу выходит Богоматерь, держа на руках младенца Христа. Видна облупившаяся стена и притолока дома, у ступеньки которого художником изображены воссозданные в типическом облике паломники в характерной одежде. Это мужская и женская фигуры, живопись которых отличается от того, как передана Богоматерь. В них все точно и верно: и особенно охристые тона одежды (золотисто-коричневые и серые), и абсолютно достоверно переданные с натуральных впечатлений типы лиц. В образе Марии и в её немного усложненной позе отражается стремление художника воссоздать образ, наделенный красотой и женственностью, однако в этой красоте не ощущается тех условностей, которые присущи представителям академизма или *arte sacra*. Это действительно образ реальной римской красоты, исследователи обычно повторяют замечание биографов Караваджо, которые были его современниками, о том, что очень часто для изображения Богоматери (в том числе и для этой работы) моделью служила его возлюбленная Лена. В этом образе и правда нет никаких признаков красоты надмирной, очень эстетизированной или аристократичной - это характерный облик темноволосой римлянки, пряди которой перевиты скромной лентой. Правда, одежда Марии передана как более нарядная и праздничная: атласные, вишневого тона рукава платья и синий плащ. Младенец Христос, несомненно, тоже отражает натурные впечатления художника и красоту, которая существует в жизни. Красота черт Богоматери не противостоит народной среде как нечто сверхъестественное, а поднята над паломниками как некий естественный объект поклонения. Когда зритель находится перед картиной и воспринимает точку зрения снизу-вверх, то положение рук Марии, поддерживающих младенца, кажутся очень убедительными. Караваджо оставляет рядом с паломниками небольшой кусок пустого пространства перед порогом, на котором стоит Богоматерь, словно приглашая зрителя оптикой картины, прозрачной тени и свободой обласканного светом пространства мысленно занять это место рядом с

паломниками. Эта композиция находится в капелле Кавалетти церкви Санта Агостино, удивительно отношение верующих к персонажам христианского предания, как к своим близким людям. Ведь в Италии возможно в воскресный день во время прогулки увидеть картину Караваджо и прореагировать на образ Мадонны, как на изображение реальной женщины, отметив её красоту.

Около 1600 года произошло трагическое событие в жизни Караваджо, не отличавшегося благородством и спокойствием нравов и имевшего взрывной темперамент. Художник не желал мириться даже с намеками на пренебрежение или унижение. Известно, что раздраженный отношением трактирного слуги, он швырнул ему в лицо блюдо артишоков. А однажды в приключениях на римских улицах вместе со своей компанией, куда входил и архитектор **Онорио Лунги**, известный нам по картине "**Призвание Матфея**", и **Леонелло Спада**, Караваджо поссорился с полицейскими и бросал в них камни, за что был заключен в тюрьму. Там мастер бывал не раз, но показательно то, что обычно за него сразу вступались представители очень привилегированных кругов, например, французский или испанский посол. Несмотря на то, что картины Караваджо подчас встречали неприятие, и их отказывались помещать в храмы, тем не менее число ценителей его искусства неизменно множилось. Один раз художник во время игры в мяч поссорился с Рануччо Томассони да Терни. Эта игра в то время немного походила на теннис, потому что для неё использовались специальные приспособления, напоминающие ракетки, а мяч необходимо было перекидывать через сетку или натянутую веревку. Спор возник из-за счета, в результате он перешел в поединок на шпагах, а ношение оружия в Риме было запрещено папской буллой. Караваджо неоднократно задерживался и за это, но продолжал носить с собой длинную шпагу. В итоге оба противника оказались ранены: художник был не только сильно ранен, но даже обезображен, а Рануччо Томассони умер после нанесенной ему раны. Дуэли были запрещены, а когда дуэлянт погибал, то его противнику грозила очень серьезная кара вплоть до смертной казни. Караваджо был вынужден бежать из Рима, существует предположение, что он скрывался поблизости от города в поместьях знатной семьи Колонна, известной своей оппозицией к папскому двору и чувствовавшей себя достаточно самостоятельной. Вероятно, осень 1606 года мастер в ожидании помилования провел там. Несмотря на то, что за Караваджо хлопотали, помилования все не было, поэтому к 1607 году художник был вынужден бежать в Неаполь.

Исследователи предполагают, что как раз в этот трудный год, окончившийся трагическим моментом в судьбе мастера, Караваджо написал **второй вариант "Ужина в Эммаусе"**. Первый вариант этой композиции является ярким и активным, с ударным впечатлением открывшегося апостолам чуда, а в втором присутствует иная интонация - Спаситель уже не молодой Христос Эммануил, он изображен в своем историческом облике. На его лице отражается не только возрастная зрелость, но и усталость, складывается впечатление, что он изображен именно в тот момент, когда упрекает медлительных сердцем людей, которые не способны уловить смысл его идей.

Апостолы, так же, как и первом варианте картины, воссозданы мастером на основе натуральных впечатлений, особенно сидящий за столом справа с трогательно торчащим ухом. Персонажи одеты в бедные одежды, ярких пятен цвета здесь нет, а обычно активный и вырывающийся из потока жизни некий эпизод свет Караваджо становится мягким и ласкающим. Даже на поверхности скатерти нет такого яркого сияния, которое можно увидеть на предыдущем полотне. Это свет тлеющий и самовозгорающийся из глубины световых пятен, хотя они очень мягкие и сдержанные. Он притрагивается к изображенным предметам и обволакивает их, однако световая среда всё же присутствует в композиции, это видно по лежащим теням. Световой поток традиционно идет слева сверху, он освещает сюжет, когда апостолы внезапно распознают в спутнике, встреченном по дороге в Эммаус, черты Спасителя. Господь благословляет хлеб, его лицо становится не лицом, а ликом, а апостолы узнают своего учителя. Естественно, что хозяин, а тем более стоящая рядом служанка с блюдом чуда не видят, они воплощают здесь течение обыденной жизни, в которой не бывает внезапных прозрений. Это обыденность и правдивость, а также в определенной степени убогость каждодневного бытия, лишённого высоких идей и настоящего света души. Известно, что перед тем, как Караваджо покинул Рим, для обозрения была выставлена картина **"Успение Богоматери"**, которую для своего хозяина купил великий фламандский художник **Питер Пауль Рубенс**, который во время своего восьмилетнего итальянского путешествия служил герцогу Мантуи Гонзаге. По поручению герцога Рубенс для его коллекции приобретал картины, тогда же он увидел **"Положение во гроб"** и сделал с него эскиз, почувствовав красоту и мощь замысла этой композиции, необыкновенно артистично и сильно отражающей собранную воедино композицию из нескольких фигур вокруг тела Спасителя. Художники Рима потребовали, чтобы перед тем, как картина покинет город, она была выставлена для всеобщего обозрения в течении недели. Это говорит о том, что творчество Караваджо, несмотря на маньеристскую и академическую оппозицию, к этому времени уже завоевало достаточную известность и было принято и художниками, и любителями искусства.

Поздний период творчества Караваджо

Второй вариант **"Ужина в Эммаусе"** находится в галерее Брера в Милане, с него начинается новый период в творчестве мастера. Он более проникновенный, более мягкий по интонации, более человечный и не лишённый открытой яркости и ударности в цвете и в действии. **"Ужин в Эммаусе"** стал предвестием этого периода, но не решительным поворотом, потому что многое изменилось с приездом мастера в Неаполь, который был вторым после Рима крупнейшим городом Италии. Он был очень ярким по своей истории и повседневной жизни центром Средиземноморья, где смешивались народности и языки. В Неаполе бывали и крестоносцы, и корсары разных национальностей, в том числе и представители Востока. Состав населения и жизнь города характеризовались тем, что Неаполь в этот период был столицей Неаполитанского королевства, принадлежавшего Испании. Королевством правил испанский вице-король, а придворная жизнь была по-испански необычайно тяжёлая,

так как подчинялась строгим ритуалам. В тоже время этому противостояла активная народная жизнь южного города, большая часть земли которого была скуплена церковью, имевшей множество монастырей. Население Неаполя в значительной степени составляли рыбаки и работники шелковых мануфактур, когда туда в начале 1607 года прибыл Караваджо, то в городе происходили очередные народные волнения. Многоликая и шумная активность народной жизни, выливавшейся на улицы, произвела впечатление на художника, и у него рождается тот новый стиль живописи, который по аналогии с музыкой великого **Клаудио Монтеверди** исследователи назвали "**возбужденный**" стиль.

"**Мадонна с четками**" - это картина, которая была создана по заказу доминиканцев и демонстрирует портреты представителей Доминиканского ордена. Праздник четок связан с личностью Святого Доминика, который изображен Караваджо вместе с Богородицей раздающим верующим четки, висящие на его пальцах. Мария указывает верующим на него, а они протягивают руки к Святому. Интересна судьба этой композиции, которая сейчас находится в Музее истории искусств Вены, ранее она появилась на местном художественном рынке и была куплена нидерландским художником, вследствие чего оказалась на его родине. Исследователи обратили внимание на то, что в этой работе присутствует недостаточно основательная живопись занавеса над несколько условным образом Богородицы. Это говорит о том, что Караваджо либо исполнял картину в напряженные сроки, либо в ней присутствует рука другого мастера (позднее от этой гипотезы отказались). Здесь есть очень интересный персонаж, изображенный художником в нижней части композиции, которая представляет собой наиболее сильный элемент живописи. Это изображение людской массы паломников - толпы, которая на коленях приближается к объекту поклонения в надежде получить из рук Святого Доминика четки. Среди них присутствуют люди разного возраста и сословий, а юноша на переднем плане явно является профессиональным нищим. Очень выразительна фигура женщины из народа в характерной одежде, она изображена с маленьким мальчиком, одетым в штанишки с разрезом сзади. Особенно обращает на себя внимание персонаж, который по своей внешности явно имеет северное происхождение, скорее всего, он не итальянец. Его присутствие дало повод исследователям предположить, что эта фигура вписана в композицию чужой рукой в более позднее время. Самое живое и интересное в этой картине - это **образ народа**, которой после "**Мадонны ди Лорето**" художник изображает пронизанным стремлением приблизиться и приобщиться к божеству, получить от него некую долю благой силы. Этот широкий замысел, то есть многофигурная композиция, которая отражает именно тему народной среды и народных чувств, конечно, был новым для живописи того времени. Если вспомнить, что в этот же исторический период писали академики или представители *arte sacro*, то становится ясно, что Караваджо предложил совершенно новое искусство.

Около 1607 года в Неаполе уже были признаны значение и масштаб личности Караваджо, и мастер пишет для церкви Пио Монте делла Мизерикордиа картину

"Семь деяний милосердия". Деяния были перечислены Господом в Евангелии и служили предметом изображения ещё со времен Средневековья. Обычно их сюжеты выстраивались в виде отдельных сцен и каждое существовало обособленно от остальных, но Караваджо передает их, включив в картину жизни неаполитанской улицы. Это тесный и заполненный людьми проулок среди высоких зданий, а внимательное рассмотрение этой суеты, характерной для старых кварталов Неаполя и в то время, и сейчас, позволяет выделить семь деяний, к которым Господь призывает людей для того, чтобы поддерживать друг друга, выручать из сложных обстоятельств и проявить христианскую заповедь любви к ближнему. На переднем плане композиции можно увидеть сидящего на земле полуголового нищего и проходящего мимо кавалера - это уже знакомый нам персонаж Караваджо в виде юноши со шпагой на боку, в плаще и берете. Он отрезает полу своего плаща, чтобы прикрыть наготу нищего, и зритель распознает здесь сюжет, изображающий Святого Мартина Турского, совершившего такое же действие - то благое деяние, которое связано с одеванием нагих. Позади юноши находится фигура странника с раковинной шляпой, являющейся знаком паломника, он по своему облику напоминает образ Христа, направляющегося в Эммаус. К нему обращен очень характерный профиль полного человека - это явно натуральный, почти портретный образ, человек пальцем указывает страннику на вход в таверну. Считается, что здесь Караваджо изобразил немца, державшего известную в Неаполе таверну Черильо. Хозяин заведения приглашает Христа войти, тем самым иллюстрируется деяние кормления голодных. Позади выделяется своими масштабами рослая фигура библейского Самсона, пьющего из челюсти осла - мотив, показывающий жажду и её утоление. Левая группа персонажей устремляется за пределы композиции, тем самым её энергия центрирована, в правой части персонажи наоборот - ориентированы в противоположную сторону. Там в глубине видны похороны и священник, сопровождающий умершего словами молитвы, а также служитель похоронного ордена.

Факел освещает пространство в глубине картины - это другой источник света, а не привычный зрителю световой поток Караваджо, падающий слева вниз. Один из наиболее ярких образов - это женщина, которая навещает в тюрьме отца и кормит его своим грудным молоком. Что иллюстрирует знаменитый эпизод римлянки Перо, кормящей своего отца Кимона, находящегося в тюрьме - милосердие является образом, идущим из древности и говорящим о том, что дочерняя любовь такова, что способна и на подобный акт. Её образ поразителен тем, что она изображена в виде крупной фигуры женщины героического плана, обращенной лицом к центру композиции. Рот её приоткрыт, по-видимому, Перо произносит некие слова. Посещение пленника в тюрьме и оказание ему всевозможной помощи - одно из семи деяний. Примкнувшая к тюремной решетке фигура женщины во всей композиции выглядит самым ярким ударным цветовым пятном - зеленым, желтым и ярко белым. Тип героической женщины, которая вполне могла бы возглавить голодный бунт (что бывало и в Риме, и в Неаполе) и повести народ в моменты возмущения и протеста, немного напоминает те

женские образы, которые создавала в кино периода неореализма знаменитая итальянская актриса Анна Маньяни. Всю композицию, направленную в разные от центра стороны и динамически раскрывающую происходящие события, собирает явление Богородицы с младенцем и ангелами. Именно их явление освещает всю эту разнородную и разнонаправленную активность основного живописного поля полотна. Рука планирующего вниз ангела устремляется в центр картины и собирает все её эпизоды вокруг одной идеи - идеи человеколюбия, милосердия и человеческого тепла. Группа фигур с Богородицей живописно интересно и причудливо изображена художником, а в ярком свете на фоне полутени фона она действительно воспринимается как чудесное явление. Но в этом чуде Караваджо в соответствии со своим восприятием старается подчеркнуть некие реальные аспекты. Два ангела, обняв друг друга, образуют базу, на которой помещается фигура Марии и младенца Христа. Ангельские крылья в порыве донесения на передний план космического ветра венчают причудливой короной земные и обыденные дела, освещая их светом глубокой христианской идеи, тепла и нежности, воплощением которых выступает Богородица с младенцем. Это одни из самых человеческих, благородных и нежных образов в искусстве Караваджо.

Трагический перелом в жизни художника

Жизнь художника в Неаполе оказалась беспокойной, Караваджо чувствовал, что его преследуют и однажды действительно стал жертвой нападения. На пороге таверны Черильо художника обезобразили, он понял, что прощенья из Рима не дожидается и был вынужден бежать и из Неаполя. Караваджо отправился на Мальту, где встретил неплохой прием, поскольку сумел завоевать расположение главы Мальтийского ордена ионитов **Алофа де Виньякура**, написав портрет этого француза с пажом и выполнив для него большую композицию, где глава ордена был изображен в виде **Святого Иеронима**, а также создав грандиозное полотно для собора Святого Иоанна в столице Мальты Валлетте. Для этой работы был выбран сюжет на тему **Иоанна Крестителя**, потому что орден и собор были связаны с этим именем. Караваджо изображает тюремный двор и собор с воротами, оформленными каменными блоками, в окне можно увидеть пленников, которые сквозь решетку наблюдают, что происходит снаружи. На переднем плане композиции зритель встречает характерных персонажей - это палач, который склонился над убитым Иоанном Крестителем, пораженным его мечом, он достает нож из-за пояса для того, чтобы отделить голову Святого. С левой стороны можно увидеть фигуру Саломеи с золотым блюдом, на которое она собирается поместить голову убиенного и отнести её на пир в дом царя Ирода. Дело в том, что это событие было выполнением скрытого от царя заказа его супруги Иродиады. Иоанн Креститель, даже пребывая в тюрьме, куда Ирод долго не хотел помещать его, боясь гнева народа, продолжал обличать царя, а особенно греховность его жены. Тогда она задумала его погубить и пообещала Ироду, что устроит пир, на котором будет танцевать её дочь Саломея. Это действие очень нравилось царю и было для него своеобразным подарком, поэтому он пообещал выполнить любое желание жены в

уплату за это удовольствие. Иродиада сначала не высказала никакого тайного желания, которое царь предположительно должен был удовлетворить, а когда Саломея собралась отправиться на пир, то поступило распоряжение для начальника тюрьмы, который изображен Караваджо в центре группы персонажей с ключами от камер на поясе, убить Иоанна Крестителя. Служанка Саломеи в ужасе о совершающиеся жестокие деяния, а сама Саломея готовится отнести голову Святого матери и исполнить обещанный танец. Ирод был испуган и смятен произошедшим, но жена напомнила ему о выполнении желания. Художник решил эту тему используя непривычно большое для себя свободное пространство, обычно мастер концентрирует свое видение на изображении самого фигурного сюжета. И на этой композиции он собирает фигуры персонажей в некое единство, которое очерчено полукруглой и обнимающей их линией, а средоточием всего является фигура Иоанна Крестителя и меч, лежащий рядом. Жест начальника тюрьмы указывает палачу на блюдо, говоря о том, что отсеченную голову будет необходимо положить на него. Свободное пространство, занимающее большой масштаб и придающее всему действию монументальный характер, показывает, что концентрация драматического действия смещена в сторону и не заполняет всей композиции. Художник отражает эпизод жизни, все остальное погружено в отчужденное молчание, характерное для архитектурных мотивов. Камень стены и одиночество пленников за решеткой создают впечатление, что в этом огромном пространстве почти не слышны глухо раздающиеся слова. Преступление совершается тайно без открытости и публичности, зло было совершено в углу тюремного двора. В работе Караваджо есть ещё один совершенно поразительный мотив, который ранее у мастера не встречался - это имя художника, написанное кровью, вытекающей из раны Иоанна Крестителя. Мастер обычно не подписывал свои картины, но в этом случае у него возникло желание таким странным способом заявить о своем присутствии, авторстве и размышлении о жизни. Кровь мученика, одновременно передающая имя Караваджо - это некий символ, предчувствие будущей гибели, указание на страдания и внутреннюю обреченность, которая в этот период мучила художника.

Судьба Караваджо на Мальте сложилась очень причудливо: сначала художник был щедро награжден руководителем Мальтийского ордена и принят в него, он получил желаемое всеми художниками этого времени звание кавалера, то есть рыцаря, ему были подарены два черных раба и золотая цепь. Однако в своем новом качестве мастер пробыл около двух месяцев, так как поссорился с рыцарем ордена, который был дворянином высокого достоинства и осмелился пренебрежительно высказаться по поводу дворянского звания художника. Караваджо, естественно, получил его не по причине принадлежности к высокому роду, а был пожалован им за заслуги, то есть в благодарность за совершенные деяния. В результате спора произошел поединок, а поскольку рыцарь был ранен, то художника лишили звания и полученных благ, а в дальнейшем заключили в тюрьму. Ла-Валлетта - это крепость, которая находится на высоком утесе, возвышающемся над морем, поэтому стены тюрьмы совпадают со склонами скал, что делает её совершенно неприступной, но Караваджо удалось бежать

оттуда. В настоящее время выдвигаются предположения, что у художника были помощники, вместе с тем, это был побег, несравнимый по своей отваге даже с бегством Бенвенуто Челлини из замка Святого ангела. Беглеца ожидала фелюка, то есть небольшое судно, на котором Караваджо отплыл на Сицилию. Пребывание художника на острове и работы, которые он там выполнил, были пронизаны непрекращающимся тоном преследования, как будто его бегство продолжалось. В Сиракузах мастером была создана большая картина на тему казни Святой Цецилии в катакомбах, это произведение, как и большинство поздних работ мастера, плохо сохранилось и несет на себе следы разрушения, но последняя реставрация закрепила живопись, сохранив её. На переднем плане изображены фигуры двух огромных могильщиков, роющих могилу: один из них похож на итальянца, а второй - мавританец экзотического облика. Рядом на носилках лежит Святая Цецилия с лицом, отмеченным печатью смерти, за ней можно увидеть своеобразный фриз, составленный из фигур плакальчиков-христиан: старой женщины, прижимающей к лицу сжатые руки, юноши, в отчаянии переплетающего пальцы, и других персонажей. Справа изображена фигура епископа в митре, благословляющего Святую. Этот эпизод относится к временам раннего христианства, в его воспроизведении Караваджо опять в какой-то мере отказывается (это может быть связано и с современным состоянием самой картины) от эффекта сильного светового луча во тьме. Наоборот - фон картины покрыт вибрирующей серо-золотистой тенью, а фигуры переднего плана сохраняют на себе следы довольно отчетливых ударов яркого света, но единая световая среда здесь выдержана не так резко и отчетливо, как раньше. Крупные фигуры на переднем плане и последующий уход на второй план с изображением мученицы, а далее - фриз плакальчиков с разными интонационными и эмоциональными акцентами в каждой фигуре - все это производит сильное впечатление на зрителя.

В Национальном музее Мессины находится ещё одно произведение Караваджо позднего периода - это "**Рождество**" или "**Поклонение пастухов**". Картина замечательна тем, что композиционно построена так, что к зрителю ближе всего оказываются натюрмортные детали: корзинка с едой и прочее. Богоматерь с новорожденным младенцем изображены в глубине второго плана, причем здесь абсолютно нет связанных с ней элементов радости или поклонения новорожденному. Мария предстает в виде женщины, истомленной тяжким моментом родов и прижимающей к себе младенца, который только что появился на свет и перевязан тканью, оказавшейся под рукой. Образ Богоматери поразителен по эмоциональной сложности и яркости, выражение усталости и печали на её лице - это то ли печаль момента, то ли дальнего предвидения несчастной судьбы сына. Вдали не очень отчетливо проступают фигуры осла и вола, поскольку действие происходит в пастушеской хижине. Справа находится Иосиф в золотистом плаще и пастухи, которые воспринимают происшедшее с изумлением, восторгом и поклонением. Некоторый момент открытости и пронзительности эмоционального чувства, образ незащищенности и усталости молодой матери с младенцем трогают зрителя. Другой

вариант этой картины со Святым Лаврентием и Франциском, к сожалению, был украден из музея в городе Палермо, место его нахождения до сих пор неизвестно. Он сохранился лучше первого, и живопись Караваджо в нем более энергичная, более предметно пластичная и убедительная.

"**Давид с головой Голиафа**" Караваджо имеет много вариантов исполнения: совсем ранняя картина, где Давид представлен совсем юным мальчиком; работа среднего периода творчества мастера, находящаяся в Музее истории искусств в Вене; работа, которая датируется 1609 - 1610 годом и считается поздней, возможно, она создана не на Сицилии, а по возвращении мастера в Неаполь. В ней почти незаметен зеленый занавес, но вновь возвращается довольно активный свет Караваджо, который как в финале некой сценической трагедии выделяет фигуру юного пастуха, обнаруживающего явные черты конкретной натуры. Он уже победил Голиафа, бросив в него камень, который попал в лоб гиганта, после чего Давид отсек ему голову мечом. Оружие находится в правой руке юноши, другой рукой он за волосы поднимает голову гиганта, из которой потоком льется кровь. Лицо молодого человека абсолютно лишено победительности, самодовольства или самоуверенности, которые можно наблюдать в образе Давида, созданном кистью Гвидарелли, скорее оно выражает смущение, возможно, даже жалость. Поразительной чертой данной композиции является то, что Караваджо придал голове Голиафа свои собственные портретные черты. Это ощущение того, что меч судьбы, по всей вероятности, уже занесен над головой художника, которого ждет трагическая гибель. Оно, несомненно, обнаруживает способность мастера к ощущению драматического начала не только в традиционных сюжетах. Центральным персонажем данной композиции оказывается не один Давид-победитель - будущий царь, но и тот, кто был гигантом и надеялся на победу, находясь на вершине славы. Но Голиафа постигло великое разочарование, вполне возможно, что это именно то чувство, которое наполняло душу самого Караваджо.

До художника дошли слухи, что помилование приближается, он нанял корабль, погрузил на него все свои вещи, включая поздние произведения, и отплыл из Неаполя в сторону Рима. По пути следования судна испанская стража (земли к югу от Италии принадлежали Испании) приняла мастера за преступника и арестовала. Пока выясняли личность художника, его корабль исчез вместе со всем имуществом. Исследователи предполагают, что он был конфискован, именно таким образом в Испанию попали некоторые поздние картины Караваджо. Отпущенный стражей мастер, оставшийся ни с чем, пешком двинулся вдоль берега по направлению к Риму. Он шел через пески, мимо болот, был поражен приступом лихорадки и умер в 1510 году в городе Порто Эрколе, весть об этом дошла в Рим через полтора месяца. Если сравнивать судьбу двух родоначальников новых тенденций в искусстве Италии Нового времени - **Аннибале Карраччи** и **Микеланджело де Караваджо**, то в их судьбе можно обнаружить некоторое сходство: Карраччи был сражен душевной болезнью, ознаменовавшей глубокий кризис, а Караваджо умер от лихорадки. Но первый из выдающихся мастеров был похоронен в римском пантеоне, его искусство было объявлено образцом для

истинного художника, а второго мастера Академия не признала, и никакой достойной оценки своего жизненного вклада Караваджо не получил. Вместе с тем то, что мастер создал своим творчеством, действительно оказалось началом новой европейской живописи, может быть, даже ещё в большей степени, чем начало академизма, захватившее своим влиянием несколько столетий. **Искусство природы Караваджо**, свободное от стилевой формулы, разделяющей искусство и реальность – это искусство, стремящееся быть как можно ближе к зрителю и вовлечь его в свое пространство, рождающее эффект присутствия при том событии, которое изображено на картине. **Этот эффект стал основой нового художественного видения, которое со временем развернулось в концепцию реализма Нового времени** и захватило не только изобразительное искусство, а впоследствии и литературу, в особенности в XX веке.

Об искусстве Караваджо достаточно разумно и остро высказывались его современники, особенно представители враждебного лагеря. Они остро реагировали на ту популярность, которую получили работы молодых художников, когда они, "не подумав", как утверждали авторитеты в среде академизма, старались подражать Караваджо, не понимая того, что искусство мастера - это результат его пламенного и гениального таланта, что он является совершенно авторским и повторить его невозможно. Это, конечно, очень верное замечание, но с другой стороны, современники поняли, что искусство Караваджо отменяет все правила и условности, которые с педантичностью выстраивала академическая доктрина. Интересно, что мастер в своей практике не пользовался рисунками и набросками, во всяком случае, материальных свидетельств этому не осталось. Когда исследователи анализируют произведения мастера с помощью различного излучения, то не обнаруживают рисунка, лежащего в их основе. Известно, что картины сохранили следы линий, которые Караваджо прочерчивал черенком кисти прямо по сырой краске, выверяя очертания и контуры фигур и драпировок. Это такое **искусство, которое предлагало совсем иной способ живописи**, в дальнейшем резвившийся и в идею импрессионизма о создании картины сразу на открытом воздухе. Караваджо работал в мастерской, но то, что у его современников возникало убеждение, что художник приглашал к себе тех персонажей, которых мастер писал - это правильная интуиция. Сторонники стилевых форм, например, классицизма или барокко считали приход художника в мир явлением антихриста, принесшего с собой разрушение живописи, но это было разрушение академической и маньеристской концепций, которое привело к рождению нового искусства. В результате именно в кильватере искусства природы - внестилевого искусства строилось творчество всех крупных мастеров XVII века. Это можно отметить в искусстве Испании и Голландии этого периода: и Веласкес, и Рембрандт в свой ранний период были последователями Караваджо. Примерно к концу XVI - началу XVII века образовалась группа мастеров, так или иначе соприкасавшихся с искусством мастера и ставших его последователями, они получили название "караваджисты". Современной наукой различаются караваджисты разных периодов, наиболее близкие по времени - это итальянские последователи художника, в первую очередь группа

мастеров, встретивших Караваджо в тот период, когда они уже были сложившимися художниками. Поэтому мастер оказал влияние только на какие-то особые периоды их творчества.

Лекция 30. Караваджизм

Вклад творчества Караваджо в развитие искусства и его последователи

Мы продолжаем исследование искусства Западной Европы XVII века - первого века, который получил название Новое время. Он начинается со второй половины XVI века, со времени становления буржуазного уклада и появления в жизни людей и в их мировосприятии внутреннего противоречия, отражающего антагонизм личности и мира, общественного и личного в жизни человека. Вся сфера деятельности людей, в том числе и художественной, отошла в сторону общественного и приобрела несколько отчужденный от человека характер. Проблему отчуждения, которая связана именно с буржуазным обществом, на протяжении нескольких столетий исследуют и философы, и другие ученые.

На прошлой лекции была завершена большая историческая тема, связанная с творчеством **Микеланджело де Караваджо** - замечательного художника, который был реформатором европейской живописи. Изменение художественного строя, который привнес мастер, заключается в том, что он с помощью особых приемов яркого направленного света и глубокой тени **разработал в живописи новый метод обобщения через фрагмент** - своеобразный вырез определенных тем и мотивов из жизненного потока. Караваджо своим творчеством создал новое направление в искусстве, которое можно назвать искусством природы, в дальнейшем оно получило название "реализм Нового времени". В противовес принципам академического направления в своем искусстве в качестве главной ценности мастер утверждает жизнь и реальность, превосходящую ценность виртуозного мастерства и индивидуальной манеры художника. Для академистов важным продолжением ренессансной традиции было совмещение реальности и идеала, при этом реальность выступала как служебная функция, которая должна была помочь утвердить идеал и придать ему характер правдоподобия. Причем реальность рекомендовалось преобразовывать и приближать её к идеалу, тем самым усовершенствовать. Караваджо полемически стоит на противоположных позициях, для него **главным содержанием искусства является максимальное приближение к реальности**, воссоздание её с возможно большей достоверностью в очень широком смысле, то есть под реальностью следует понимать не натуру, как это делали художники-академисты, а жизнь во всем её содержании. Реформа, которую произвел Караваджо, вызвала резкое неприятие со стороны его оппонентов (и маньеристов, и сторонников академизма). Предшествующая лекция была завершена цитатами критиков художника из лагеря академизма, которые считали, что мастер был антихристом, который явился в мир для того, чтобы разрушить живопись, что его живопись ущербна, потому что в ней нет важнейших дисциплин, установленных академистами как обязательные: перспективы, архитектуры, идеального образа и его воплощения в картине. Это соответствует действительности, потому что ни один из образов, включая даже образ Богородицы и младенца Христа, которые были созданы Караваджо, не являются воплощением идеала как такового. Отраженные в

картине, они вызывают у зрителя жажду идеала, а наполнение реальности собственным, очень важным жизненным смыслом побуждает человека и в жизни искать отражение положительных ценностей. Если жизнь не дает для этого почву, то человек может стремиться к этому идеалу, подобное отношение к нему является началом искусства Нового времени. Потом в эстетике романтиков в начале XIX века это явление будет осмысленно теоретически, но де факто в художественной реальности эту ситуацию начинает именно Караваджо.

Евсей Иосифович Ротенберг определил искусство мастера как **внестилевое**, потому что оно действительно существует вне больших стилей (классицизма и барокко) этой исторической эпохи. Его особенность заключается в том, что художник отстраивает непосредственный контакт человека с окружающей реальностью, а не руководствуется определенной формулой системы - знаком должностования, предшествующим творческому акту. Именно непосредственность видения и близость к объекту наблюдения придают особую внушающую силу искусству Караваджо. Оптический эффект приближения к объекту художник создает с помощью контраста света и тени, в результате рождается то, что называется **эффектом присутствия**. Это не собственно живописный эффект, а театральный, когда на сцене действует живой актер. Но в это время в той концентрированной форме, в какой его создает свет во тьме Караваджо, он не существует ещё и в самом театре. Таким образом, живопись мастера выступает своеобразной **лабораторией будущих способов подачи действия и сюжета на театральной сцене**. Немного ранее в театре совершается реформа, происходит переход от площадной сцены, представления на подмостках под открытым небом к театру под крышей в специальном здании. Выстроенная сцена-коробка впервые начинает использовать световые эффекты с XVI века, но именно к XVII веку использование контраста освещенной сцены и затененного зала начинает применяться настолько часто, что к XVIII веку становится формулой спектакля театра под крышей. Это тот же эффект, который Караваджо смоделировал в своей живописи - приближение к действию и сюжету, где каждый наблюдатель оказывается соучастником происходящего и отождествляет себя с героями того действия, которое разыгрывается на сцене. **Эффект присутствия вырастает в типическую черту реализма как художественного метода**, при этом главным является натура, а художник находит в ней опору, показывая не себя, а окружающую жизнь. Мастер прячется за картину реальности, а его достоинство заключается в том, чтобы на первое место вышла именно она. Непосредственная близость изображаемого к зрителю, а потом в литературе и к читателю - становится новым способом воспринимать и оценивать окружающую действительность во всех видах искусства. Караваджо с этой точки зрения такого же масштаба фигура, как и **Леонардо да Винчи**, с помощью особой трактовки света и тени первым сделавшим шаги в этом направлении. С возникновением молодого кинематографа на рубеже XIX - XX веков исследователи искусства Караваджо открыли его вторично и оценили эту своеобразную близость творчества мастера и зарождающегося искусства кино.

Несмотря на отрицательное отношение к работам мастера, отмечаемое у господствовавших в тот период представителей маньеризма и академизма, Караваджо оставил очень заметный след в жизни не только последующих поколений, но и своих современников. Он стал особым типом художника, неведомым до того времени: мастер не был связан ни с городской средой, ни с постоянным заказчиком, которым может быть королевская особа или её двор. Караваджо работал с частными заказами, в том числе для церквей, но именно клир часто отвергал картины мастера, после чего их приобретали в коллекции пресвященные ценители его творчества. Самое главное - Караваджо нашел поддержку у художников, у него было большое количество подражателей, и в результате сложилось **особое направление в истории западноевропейского искусства** рубежа XVI - XVII веков, которое получило название "**караваджизм**". Несмотря на инвективы обличения со стороны академического лагеря, художники испытывали непосредственный гипноз воздействия караваджисткой живописи.

Орацио Джентилески

Один из первых последователей мастера, замечательно яркий и интересный художник **Орацио Джентилески** был даже старше Караваджо. Он родился около 1565 года, умер в 1640. Одно из ранних произведений Джентилески называется "**Мадонна дома Розети**", на картине изображена Богоматерь, которая держит на коленях спящего сына, она прикрывает прозрачной вуалью его лицо от яркого потока света, устремляющегося с правого верхнего края композиции. Фигуры представлены на темном фоне - это караваджисткий прием, они ярко освещены, и световой поток ощущается очень наглядно. Можно увидеть, как он проявляется в прозрачных и светоносных тенях на фигуре младенца и лице Богоматери. Поражает интенсивность цвета, которой словно зажжен этим прозрачным, очень чистым и чуть холодноватым световым потоком. Эта особая кристальная чистота света в картинах Джентилески создает у зрителя впечатление, что он смотрит на изображение сквозь хрустальную призму, наполненную светом. Настолько отчетливы контуры и близко ощущаются все предметы и фигуры действующих лиц: золотистые волосы и румянящиеся щеки младенца, нежный румянец на лице Марии. Особенно выразительны ткани, известный итальянский искусствовед Роберто Лонги назвал Джентилески лучшим ткачом и портным всего итальянского искусства XVII века. В изображении мастером тканей присутствует убедительность и четкость их поверхностей и контуров, а также моделировки, то есть выделки объемных частей. Все это характеризует флорентийскую традицию художника, который был наследником мастеров Раннего флорентийского и Высокого Возрождения. Важно обратить внимание на лицо Богоматери, рисунок её рук и пластику тела младенца Христа, которые выполнены Джентилески с оттенком скульптурности и определенности. Что касается колорита, то он следует тому возвращению к единству света и материального начала, которое было связано с живописью Караваджо. Даже его критики из академического лагеря признавали, что мастер снова вернул живописи живой цвет, который был утрачен маньеристами.

Разнообразие тканей на картине Джентилески – прозрачных, шелковистых и более плотных, а также соединение голубого, белого и золотистого, теплый тон которого преобладает в этой картине – сами по себе являются возвращением к основам живописи, в том числе и к ренессансной. Яблоко, которое держит в руках спящий младенец – это образ яблока, которое с древа познания и зла Ева сорвала и передала Адаму, тем самым свершился грех, связанный с нарушением запрета Господа прикасаться к этому дереву. Этот символ первородного греха, который будущая жертва – Сын Божий должен искупить и вернуть людям право на вечную жизнь. Вероятно, встреча Джентилески с искусством Караваджо произошла ещё в начале его творческого пути, потому что ранние произведения художника показывают то впечатление, которое оказали на него прозрачным светом и отчетливым воплощением реальных природных форм ранние же работы Караваджо. Некоторый оттенок "натюрмортности" также присутствует в работах Джентилески.

Работа зрелого периода творчества мастера называется **"Мадонна с младенцем и Святой Кларой"**, она датируется началом 20-х годов XVII века и находится в Национальной галерее Урбино. Богоматерь Джентилески очень напоминает персонажей ранних работ Караваджо – это народный образ юной Марии с характерной прической (волосами, заколотыми на затылке). В то же время в композиции ощущается оттенок чуда – сверхъестественного явления Богоматери, пришедшей к Святой в её видениях. Этот момент подчеркнут присутствием облака и сияния, являющимися прорывом в зону сверхъестественного, а также изображением маленького ангела, выступающего в роли церковного служки. Само видение художника – очень пристальное и передающее даже шерстинки и выбоинки на мраморных ступенях. Эта особенность мастера видна и в том, как он передает облик и одеяние Святой Клары: сочетание белизны и темной ткани монашеского облачения, оброненный маленький молитвенник лежит у её колен. Облик Богоматери замечательно обаятелен и отражает её величество, чистоту и девственность, связанную с образом искренней и преданной девушки из простой среды.

Произведение **"Лютнистка"** датируется около 1626 года и находится в Национальной галерее в Вашингтоне. Данный образ навеян произведениями уже зрелого Караваджо. Как и в "Лютнисте", который находится в Эрмитаже, в этом образе можно отметить световой поток, проникающий справа сверху в затененную среду картины. Как отмечают исследователи, изображенная девушка чиста и телом, и духом, она является представительницей флорентийской городской среды. На лютнистке нарядное, но скромное платье, в её облике нет ничего избыточного, украшательского или манерного. Отметим чистоту профиля девушки, её наивные рыжеватые косички и светоносность карнации, лишенной чувственного жара. Обласканная светом скрипка примерно также, как и в работе Караваджо, повернута грифом в сторону зрителя, словно приглашая ещё одного участника к этому небольшому концерту. Нотные тетради, общая лирическая и сосредоточенная атмосфера, прислушивание к перебору струн лютни наполняют комнату музыкальной гармонией, нарушающей тишину и

одновременно создающей проникновенность звуков, приглушенных тенью и придающих интимный характер действию - это музицирование для себя. Компания необычайно тонко построена колористически: мшистого тона бархатная скатерть на столе и очень красивое сочетание соломенно-желтого платья девушки с красной бархатной драпировки на стуле. Все это показывает тонкое проникновение Джентилески в суть мотива Караваджо, его лирического характера и необычайной новой оптики, которая делает зрителя соучастником, способным вслушиваться в звуки лютни, которые при фактической тишине и сокровенности все-таки доступны восприятию наблюдателя. Это новая живопись, которая построена на основах видения Караваджо реальности натуры.

Джентилески использует приемы караваджистского освещения и в религиозных композициях. Одна из самых известных работ мастера называется "**Благовещение**", находится в Турине и датируется 1621 - 1623 годом. Картина отличается замечательной выразительностью и притягательностью трактовки тканей, характерной для художника. Полог ложа Богоматери представляет собой низвергающийся сверху поток алых всполохов, осеняющих фигуру Марии, изображенную в позе скромного и стесненного приветствия ангелу. Её рука в душевном смятении пытается заслониться перед лицом того известия, которое несет ей посланник небес - одновременно пугающего и вызывающего благоговение. Белый цвет ирисов, которые ангел держит в руке, представляет собой символ чистоты Богоматери. Ощущается трепет лепестков цветов и крыльев ангела, несущих на себе отзвук его космического полета. Очень тонкие градации цвета в одежде ангела более мягкого, чуть блеклого тона и напротив - одеяние Марии расцветает звучными пятнами, передающими момент торжества происходящего. Это событие, когда на земную женщину нисходит благодать Божья, которая возвышает её. Джентилески даже использует в фигуре Марии особые пропорции - чуть вытянутые и делающие её более стройной. На образ девичьей и скромной застенчивости художник накладывает подтекст будущей Царицы небесной.

Ещё один мотив, связанный с музыкальной темой, Джентилески отразил в образе покровительницы и создательницы музыки **Святой Чечилии**. На картине изображен и её жених Святой Валерьян, а в проеме двери можно увидеть Святого Тибурция, который заглядывает в покой, украшенный домашним органом и венком из бело-розовых цветов, призванным украсить голову Чечилии. Такой же венок держит в руке летящий ангел, рисунок его расправленных крыльев и белых драпировок, обвивающих тело юноши, эффектно выглядит на темном фоне. В другой руке он держит миртовую ветвь, венчающую мученический подвиг изображенных Святых. С точки зрения открытий Караваджо в этой работе Джентилески особенно интересным является присутствие яркого света на переднем плане. Тени, которые лежатся на предметы, прочерчивают направление потока света. Очень проникновенно написан мягкий свет в проеме двери, из которого появляется присутствующий при чуде Святой Тибурций. В этом фрагменте живописи Джентилески приоткрывается будущее развитие светотеневой системы Караваджо - она становится более мягкой и

проникновенной. Период эволюции от зрелого и яркого римского периода переживает и само творчество мастера, это происходит ближе ко времени после трагедии 1606 года. Эволюция творчества Джентилески связана с тем, что караваджисткий период постепенно остается в прошлом. Творческая биография художника была довольно длинной, он работал не только в Италии, далее мастер переместился во Францию, где работал при дворе. Становится заметен его переход от караваджистских приемов к искусству, более тяготеющему к классицизму, хотя в работе **"Отдых на пути в Египет"** остается луч на стене и близкая к караваджизму, очень осязательная и четко переданная форма, но в более развернутой композиции и общем более холодном и прозрачном строе его искусства проглядывают черты классицизма.

Артемизия Джентилески

Очень интересный феномен - это **появление женщины-художницы**, что в то время было совсем незаурядным событием. До этого периода прикосновение женщин к художественному творчеству заключалось в том, что некоторые из них (особенно монахини) изготавливали замечательное кружево и вышивки. Правда, ещё в XV веке в Италии Раннего Возрождения вышивальщицами во множестве были мужчины, потому что обычно сложными изображениями украшались церковные облачения, которые вышивались шелком и золотом, а для того, чтобы справляться с золотой нитью, были необходимы сильные руки. Женщина-живописец - это совершенно особое явление, которое возникает в культуре именно во второй половине XVI - начале XVII века. Дочь Джентилески Артемизия сначала помогала отцу в его мастерской, а затем осмелилась стать самостоятельным автором работ. **"Юдифь"** Артемизии очевидно отражает влияние Караваджо - это трактовка жестокого события. Зритель непосредственно присутствует при моменте, когда Юдифь мечом отрубает голову сонному Олоферну, которого она умудрилась и очаровать, и опохмелить. Тем самым предводитель войска врагов, осадившего родной город девушки Ветилуя, оказывается повержен. Придя утром в шатер, когда Юдифь со служанкой, отделив голову врага вместе с трофеем уже покинули вражеский лагерь, воины филистимлян, потрясенные зрелищем обезглавленного предводителя, сочли его сверхъестественным действием единого бога иудеев. Устрашившись, они покинули свои позиции, а Ветилуя была спасена.

Джованни Баттиста Караччоло (Баттистелло)

Другой последователь Караваджо ориентировался на более зрелые произведения мастера, его звали Джованни Баттиста Караччоло по прозвищу Баттистелло. Неаполитанский художник родился около 1570, умер в 1637. Одним из примеров его творчества является работа **"Освобождение апостола Петра из темницы"**. Конфигурация композиции этого сюжета показана на темном фоне, значительная часть живописного пространства в верхней части изображения оказывается пустой и затененной. Она венчает происходящее действие, расположенное на переднем плане близко к зрителю и находящееся в поле действия светового луча, падающего сверху

слева, как и у Караваджо. На переднем плане можно увидеть фигуру спящего воина, изображенного близко к фигурам нищих, как и в композиции Караваджо "**Мученичество апостола Матфея**". Мимо него ангел в белом одеянии осторожно выводит апостола Петра, который своим жестом останавливает возможные признаки пробуждения воинов. Их фигуры выделены довольно резким светом, а контраст светлого и темного в картине несет напряженный характер, подчеркивая драматизм происходящего события. Фигура воина на переднем плане приближает изображение к зрителю, визуально включая его в притягивающую, гипнотически активную и освещенную среду.

По тем же принципам караваджистского эффекта втягивания зрителя в изображение построена и композиция, демонстрирующая **Святых Косму и Дамиана**. Наблюдатель видит в этой работе типичный для Караваджо композиционный прием - стол, с изображенными на нем предметами и поперечные изображения двух Святых, расположенные по горизонтали и приближающие композицию к зрителю. Святые одеты в темные одежды и контрастируют, с одной стороны, с освещенным фоном, с другой - сливаются с глубокой тенью в левой части композиции. Их изображения и диалог между ними, который не слышен, но заставляет зрителя прислушаться, обретают характер серьезного и важного священнодействия. Всё это решается без патетических жестов и без ухищрений с выходом в сферу потустороннего, наоборот - это интеллектуально окрашенная сцена собеседования двух характеров.

Работа Карачолло, изображающая **Святое семейство**, датируется около 1610 года и близка к периоду творчества Караваджо. Она находится в Национальной галерее старого искусства в Риме. В картине можно отметить типичный для художника холодноватый свет, отношение темного и светлого у этого мастера более сдержанное и драматичное, а пластика лиц Богородицы и маленького Христа суровая, она изображена с холодноватым оттенком и несколько отчуждающей эти образы от зрителя скульптурностью, что характерно для неаполитанской живописи. Святая Анна играет с младенцем, как будто художник стремится внести в эту сцену оттенок домашней непринужденности, но сама манера его живописи придает ей возвышенный и монументализирующий характер. Создается впечатление, что это не изображения живых людей, а воплощение статуарной группы.

Крупные произведения Карачолло так или иначе напоминают работы Караваджо, в том числе и картина "**Омовение ног**", в которой присутствует высокое пространство, придающее ей монументальный характер. Фигуры персонажей, составляющие композицию, представляют сюжет, когда Господь предложил омыть им ноги апостолу Петру. Апостол сначала отказывался, но Христос решил осуществить это действие как пример формулы "люби ближнего своего как самого себя" и завещал апостолам поступать также по отношению к друг другу, не настаивать на важности собственной личности и быть готовыми выполнить все, что потребуется ближнему. Смущение апостолов, реплики, которыми они обмениваются, и изумление, вызванное

открывшимся зрелищем, переданы художником в немногих жестах присутствующих и очень сдержанно. Фигуры апостолов крупные и подтверждены на натуре, каждому образу придано характерное обличье. Типаж их, безусловно, демократический, эти образы, лица и жесты художник явно заимствовал на улицах Неаполя.

Орацио Борджанни

Орацио Борджанни так же был последователем Караваджо и в немногих своих произведениях обнаруживает близость к образному строю мастера, например, в картине "**Экстаз Святого Карло Борромео**". Борджанни изображает неаполитанского епископа, причисленного к лику святых, при этом близость к караваджизму подтверждает только осязаемость и материальность предметной достоверности. Сама манера мастера со временем становится все более свободной, свет играет существенную роль в его композициях. Картина "**Святое семейство со Святой Елизаветой и Крестителем**" включает в себя мотив музицирующего ангела. Зритель видит фигуру Богородицы с младенцем Христом и родственницы Марии Елизаветы с маленьким Иоанном Крестителем - это Святое семейство, расширенное до диалога, связанного с игрой святых младенцев. Этот мотив любили изображать и художники Высокого Возрождения, например, традиционный мотив флорентийских Мадонн Рафаэля. Борджанни здесь уделяет большое внимание всевозможным примерам домашней жизни Святого семейства: люльке младенца и его игрушкам. Подобное укоренение Священного Предания в жизненных реалиях - это тоже завет Караваджо. В композиции присутствует и занавес, и достаточно определенный, резкий контраст света и тени - плоды наследия караваджизма в творчестве Борджанни.

Карло Сарачени

Карло Сарачени был венецианцем, художник родился около 1558 года, умер в 1620 году. Мастер был намного моложе Караваджо, оказавшего на него настолько сильное впечатление, что биографы сообщают о том, что Сарачени завел себе точно такого же черного пса и прогуливался по улицам Рима в сопровождении питомца. "**Святая Цецилия с ангелом**" - известная работа художника, которая датируется 1610 годом и находится в Национальной галерее старого искусства в Риме. В работе Сарачени присутствует тема музицирования, которую любил Караваджо. Святая Цецилия была покровительницей музыкантов и в определенной степени даже изобретательницей музыки. Лежащая у её ног нотная тетрадь с шелестящими страницами - это тоже мотив Караваджо. Зритель видит и не только лютню в руках Святой, но и виолончель, и трубу, и флейту. Ангел поддерживает и вдохновляет Цецилию, а красивые очертания его белых крыльев создают впечатляющий эффект в композиции. Мотив Караваджо, который демонстрирует крылья ангела, распростертые на темном фоне, знаком нам по картине "**Святой Матфей с ангелом**".

Ещё одна работа Сарачени отражает тему Юдифи, которая есть и у Караваджо, и у целого ряда его последователей. "**Юдифь**" Сарачени решена как картина для

интерьера, такие работы можно в определенной степени отнести к жанру монолога. В картину, где изображается девушка с отсеченной головой Олоферна, включена и её служанка, держащая в руках мешок, в который Юдифь должна положить свой трофей. В своей мимике голова предводителей врагов утверждает принцип проверки на натуре, присущий Караваджо, то есть - что может выразить человек, переживающий подобное страдание. Ещё один караваджистский элемент в данной работе - это свет и тень, которые определенно контрастируют и изменяют лицо героини, потому что свет идет снизу-вверх, от свечи, которую держит служанка. Прием Караваджо заключается в том, что **свет искусства не имеет определенного источника, наоборот - источник находится за пределами изображения** и исходит из некой точки, положение которой в пространстве является неопределенным. Приемники мастера конкретизировали свет, сделав его более понятным для зрителя и снабдив его определенным источником, чаще всего это была свеча или масляная лампа. Что обытовляет свет искусства, но позволяет зрителю вместе с художником проследить те эффекты, которые он порождает, когда соприкасается с формой. Когда источник света находится внизу, то он определенным образом освещает и преобразует лицо и фигуру героини картины, рождая оттенок тревоги. Создается впечатление, что мастер изобразил во многом таинственное, важное и трагическое событие, которое вызывает чувство сопереживания. Сарачени поручили написать большой алтарный образ на сюжет смерти Богородицы после того, как соответствующая работа Караваджо, написанная им для церкви, была отвергнута клиром за несоблюдение декорума, то есть определенного почтения и облагораживания образов настолько высокой темы. Композиция Сарачени в церкви Санта-Мария-ин-Трастевере, вероятно, по причине того, что художник был стеснен мыслью о том, что там должна была находиться другая картина, с живописной точки зрения была написано довольно слабо.

Мы рассмотрели последователей Караваджо, которые были его современниками и находились примерно в том же возрасте, то есть встретились с творчеством мастера тогда, когда их образный строй уже практически сложился. Караваджизм занимал ограниченный период в творческой биографии этих художников, которые в итоге шли своим собственным путем.

Караваджисты, работающие в 20-х годах XVII века

Бартоломео Манфреди

Новое поколение последователей Караваджо работали в 20-х годах XVII века, именно их творчество называется караваджизмом в узком смысле этого термина. Это были мастера, которые повторяли сюжеты картин Караваджо и отдельные мотивы из его композиций, его типажи. Во главе этого направления стоял Бартоломео Манфреди, художник родился около 1580, умер около 1620 года, а весь его творческий путь занял около 20 лет. Как правило, его произведения - это жанровые композиции, главной основой для подражания были работы Караваджо, выполненные на сюжеты, связанные с жизнью римской улицы, а также с широким представлением об обитателях вечно

города. Это **"Игра в карты с шулером"** и **"Предсказание судьбы"**, то есть тема гадалки и образ кордегардии - тема солдатской жизни, музицирования, выпивки, которые заимствуются из **"Призвания апостола Матфея"**. Подобного рода картины Манфреды, как правило, довольно крупной формы (редко поясной, обычно поколенные), фигуры даются на темном фоне и носят оттенок сюжетной остроты. Но в них чувствуется бесприютность, в атмосфере композиции нет человеческого тепла и ощущения одухотворенной связи между персонажами. Это неустроенный и бродячий быт городского плебса или солдат, иногда в картинах мастера встречаются античные мотивы - люди музицируют и пьют вино, в композиции присутствуют элементы античной архитектуры. У Манфреды можно различить такие заимствования у Караваджо, как мотивы костюмов юношей в полосатых куртках, чулках, беретах и со шпагами. Но у него эти элементы более разрозненны: художник сочетает разные мотивы, связанные с присутствием вооруженных людей в касках, с темой игры в карты. Мастер произвольно соединяет сюжеты Караваджо в одной работе, например, предсказание судьбы и игру в карты.

У художника есть изображения, посвященные библейским сказаниям - это **"Отречение Петра"**, на котором изображено как Петр, проникнув во двор первосвященника, смешивается с толпой челяди, а служанка, узнав его, сообщает одному из римских воинов, что "этот человек был с ними", то есть с апостолами и Христом. Петр отрекается от Христа, а челядь, греющаяся во дворе первосвященника, объединена художником игрой в наперстки и мотивом денег. Это бытовой жанр крупной формы с натурными изображениями персонажей, правда, несколько приукрашенными в сторону экзотичности и необычности. В основном персонажами работ Манфреды являются солдаты или представители улицы - это узкий вариант караваджизма на итальянской почве. Другая тема, которую Манфреды заимствует из творчества Караваджо - это **тема музыки**. Действующие персонажи его работ легко узнаваемы - это типы солдатского быта и улицы, они небрежно одеты и играют на простых инструментах (флейта, лютня). Ко всему прочему, они ещё и пьют вино, в атмосфере происходящего нет того переживания лирического и облагораживающего воздействия музыки на персонажей, которое присутствует у участников концертов **Джорджоне** (сам сюжет концерта идет от искусства этого мастера), это другая среда и другие мелодии.

Адам Эльсгеймер

В разряд караваджистов исследователи включают и немецкого художника Адама Эльсгеймера, который жил в Риме в начальные годы XVII века и был знаком с творчеством Караваджо. Художник родился в 1578, умер в 1610 году. Эльсгеймер работает несколько в иной форме, он создает уютные кабинетные картины небольшого размера - это то, что в то время называлось "картина для коллекции". Основное, что связывает мастера с караваджизмом - это его интерес к свету и его эффектам. В работе **"Бегство в Египет"** зритель видит Богоматерь, сидящую верхом на ослике, и Святого

Иосифа, который держит в руках фонарь и направляет движение. Вдалеке горит костер, у которого Святое семейство далее будет греться, и пейзаж с деревьями с пышными кронами явно южного абриса. Композицию заливает свет луны, который отражается в водоеме, на небе мерцают звезды. Эти эффекты ночного света, конечно, напрямую не связаны с караваджистским контрастом света и тени, но это признаки **стремления моделировать пространство картины с помощью света** (фонарь Иосифа, свет костра, луна на небе), когда он каждый раз создает некую особую среду. Эта способность света, по всей вероятности, отчасти была заимствована и усилена в творчестве Эльсгеймера.

Джованни Серодине

Имя и наследие Джованни Серодине, стали предметом интереса после большой выставки, которая была посвящена итальянской живописи XVII века, состоявшейся в 20-е годы XX века. Тогда впервые в большой панораме раскрылась картина творчество мастеров XVII века, который до этого традиционно считался эпохой упадка, пришедшего в итальянское искусство после Ренессанса. Оказалось, что это поверхностная трактовка, которая основана на том, что об итальянской живописи данного периода было слишком мало известно. Серодине родился в 1594 году, умер в 1630, это очень интересный мастер, поддерживающий особый интерес к свету и его способности организовывать действие в картине, ставить соответствующие эмоциональные акценты, создавать ощущение и таинственности, и трагизма, и лирически окрашивать среду. А также его способность преобразовывать бытовые стороны жизни, лишённые внешней красоты и возвышенности, придавая ей оттенок значительности. Картина **"Милостыня Святого Лаврентия"** демонстрирует, как Святой в одежде дьякона раздает ценности церкви нищим, чтобы дать им возможность к существованию. Художник изображает этих несчастных людей с изуродованными ногами и руками, в бедной одежде и с соответствующей неказистой внешностью. Действие происходит на улице или на пороге храма. Отметим, что манера у Серодине иная, несмотря на то, что активная вспышка света присутствует на фигуре Святого Лаврентия, но потом свет становится мягким, мерцающим, обволакивающим и согревающим фигуры персонажей. Такого резкого контраста света, какой обычно присутствует в работах Караваджо, здесь нет.

Одно из самых сильных произведений Серодине - это **"Встреча апостолов Петра и Павла, идущих на казнь"**, картина изображает процессии, связанные с концом земной деятельности двух проповедников христианства. Апостолы в какой-то степени являются антиподами: требовательный и жесткий в отстаивании основ религии Павел и более податливый, человечный, подверженный некоторым слабостям Петр. Мастер изображает момент, когда процессии сталкиваются, и два человека, которым предстоит мученический конец, смотрят друг на друга в последний раз. Взгляд Павла жесткий и указывающий, что необходимо сохранять мужество и не поддаваться слабостям. Взгляд Петра почти не виден, но в наклоне его головы ощущается, как он

вбирает взор Павла и черпает в нем необходимое мужество. Отметим резкий контраст света на обнаженной фигуре палача слева, который заставляет вспомнить персонажей Караваджо из цикла работ для капеллы Черазии или "**Мученичества апостола Матфея**". Но это только эпизод, далее свет Серодине становится более мягким и разнообразным в своих реакциях на определенные предметы, он не представляет собой оптически цельного потока, а дробится. Композиция в целом приобретает ту живописность соединения света и цвета, которая скорее связана с поздними произведениями венецианской живописи, например, у **Тинторетто**, или с живописью более позднего и зрелого XVII века.

Последователи Караваджо 30-х годов XVII века

Доменико Фетти

В произведениях римского художника Доменико Фетти отчетливо прослеживаются особенности римской живописи конца XVI - начала XVII века: внимание к объему и пластике, немного тяжеловесная колористическая гамма с темными, густыми тенями и довольно скромным светом. Работа художника, которая называется "**Меланхолия**" или "**Кающаяся Магдалина**" демонстрирует образ Святой, одетой на караваджисткий манер в народное платье. Она созерцает череп, а также предаётся раскаянию и очищению души при воспоминаниях о том, какую грешную жизнь вела до встречи со Спасителем. Этот образ соединяется с сопутствующими атрибутами: изображением глобуса, книг, предметами художественного мастерства, включая скульптуру и живопись. Это разрастание образа кающейся Магдалины в образ общего медитативного созерцания и одновременно изображение тщеты всего земного, когда время побеждает все, даже все виды искусства. Фетти заявил о себе и как интересный мастер портрета. В Эрмитаже находится работа мастера, на которой изображен актер, держащий в руках кожаную маску, в которой выступали в тот период артисты итальянского театра, называвшегося *commedia dell'arte*, то есть искусная комедия. Предположительно, это портрет Тристано Мартинелли, исполнявшего роль слуги в постановке театра, вероятнее всего, роль Труффальдино. На портрете актер изображен в качестве представителя профессии, что является очень интересным, потому что в **XVI веке появляются типы профессиональных портретов**, которые в XVII столетии приобретают особый подвид жанра, переживающего в это время бурный расцвет.

Фетти - очень талантливый живописец, судьба которого изменилась после того, как он стал придворным художником Мантуанского герцога, для которого мастер выполнил первую серию картин особого рода. Они были небольшого масштаба (кабинетного формата) и соединены в цикл, посвященный евангельским притчам - особого рода коротким повествованиям. Иногда они были с развитым сюжетом, иногда - включающим в себя один эпизод, который Господь приводит в качестве сравнения, поясняя апостолам, своим ученикам, и народу, что такое Царствие Небесное, и какова его ценность. В частности, Христос приводит следующий пример: стремление к нему и

необходимость затратить все силы души для приобретения Царствия Небесного подобны тому, как потерявшая монету женщина готова перевернуть всю мебель в своей комнате в её поисках. Она будет искать утраченное до тех пор, пока не обретет. Изображенная Фетти женщина схвачена в своем обыденном облике, но она интересна не с точки зрения своих характеристик, а с точки зрения поисков утраты. Зритель видит её позу и лампу, которую женщина держит в руках, а также перевернутый вид комнаты, где поиски заставили её все сдвинуть со своих мест. Стена позади героини, с одной стороны, освещена, а с другой - закрыта гигантски разросшейся и увеличивающейся тенью, падающей от фигуры женщины. Все это придает происходящему атмосферу таинственности, поисков чего-то сокровенного и очень важного. Чем ближе женщина приближает лампу к поверхности пола, тем острее ожидания зрителя - вот-вот, сейчас, в щели или в щербинке пола она найдет свою пропажу. Это и есть содержание притчи - полная самоотдача для поисков того, что представляет собой Царствие Небесное, это смысл христианина, его внутренняя задача. Таким образом, с помощью бытового сюжета, как это делал и Христос в Евангелии, Фетти пытается подать истину. Караваджисткой особенностью его работы является эффект света, который создает совершенно особую среду, несовпадающую с архитектурной, так как моделирует и ограничивает её, исключая из неё фрагменты. Этот свет наполняется особым содержанием и смыслом, это говорит о том, что Фетти действительно проник в особенное смысловое содержание света Караваджо. Первая серия притч была создана художником между 1618 и 1621 годом, в частности, "**Притча о потерянной драхме**". Затем Мантуанский герцог направил своего нового придворного художника Фетти в Венецию с целью закупки картин для своей галереи. Великий мастер фламандского барокко и один из крупнейших живописцев XVII века **Петер Пауль Рубенс**, который ранее занимался подбором произведений для коллекции герцога, в 1606 году оказался в Риме. В это время Караваджо пришлось спасаться бегством после трагической дуэли. Рубенс обнаружил и приобрел в Риме картину Караваджо "**Успение Богоматери**", которую до того, как увезти в Мантую, по требованию художников выставил на неделю на всеобщее обозрение.

В Венеции Фетти создает вторую серию притч, где отражается облик города на берегах Венецианской лагуны, а также общий тонус и облик венецианской живописи. В частности, живописи **Веронезе** с архитектурными мотивами, заимствованными у великого архитектора **Андреа Палладио**: арками, украшенными маскиронами, и галереями с любопытствующими персонажами, которые сверху рассматривают улицу. Композиция Фетти "**Притча о блудном сыне**" изображает тот момент, когда блудный сын, растративший все наследство отца, разорившийся до состояния нищего и унизившийся до состояния бродяги, хлебающего из свиного корыта, наконец все-таки находит обратный путь домой. Отец устремляется навстречу сыну и принимает в объятия полубнаженного бродягу в лохмотьях. На радостях он приказывает устроить пир в честь его возвращения и заколоть тельца. Тогда старший сын упрекает отца, говоря о том, что всю жизнь был с ним и работал на него, но не заслужил в свою честь

пира, где мог порадоваться и отпраздновать со своими друзьями. Отец ему возразил, что считал блудного сына умершим, но обрел его заново. Смысл этой притчи в Евангелии толкуется словами Христа: "Душа Господа одному раскаивающемуся грешнику радуется больше, чем тысяче праведников". Раскаившийся грешник - это смысл и средоточие данной притчи. У Фетти действие происходит среди большого ордера - гигантских колонн торжественной венецианской архитектуры, столицы Адриатики, с использованием палладианской арки, вдаль виден пейзаж с зелеными кипарисами и голубым небом с легким облаками. Отметим в этой работе мастера отпечаток живописи Веронезе с изображением многих персонажей, когда на первое место постепенно выходит не один герой, а жизнь целого сообщества. У Веронезе оно патрицианское, у Фетти - народное, особенно характерна в его работе фигура простолюдинки с малышом на руках, а также фигуры подростков, и даже неких восточных персонажей в непривычных головных уборах. Все это подчеркивает связь мастера с венецианской живописью в его второй серии притч, которая была создана художником с 1621 по 1623 годы.

Совершенно замечательно Фетти выполнено преломление **притчи о драгоценной жемчужине**, в которой говорится о ситуации, когда купец видит у менялы на рынке чудесную жемчужину и бежит домой, чтобы продать свое имение и купить её. То есть Царствие Небесное уподоблено драгоценной жемчужине, ради которой человек может пожертвовать всем. Перед зрителем возникает совершенно удивительный пример пейзажа, изображающего городскую жизнь. **Пейзажи подобного типа с изображением городского вида как особый жанр живописи сформировались в Италии отнюдь не в XVII, а XVIII веке.** Фетти в своих картинах провидчески угадывает обаяние и выразительность городского вида. На переднем плане мастер изображает женщину, продающую голубей - это намек на иную торговлю и на тех торгующих, которых Господь, застав в Иерусалимском храме, единственном храме иудеев, изгнал оттуда. На втором плане находится другой вид торговли, там купец восточного типа сидит за столиком, где разложены монеты, а вокруг него развешаны драгоценности. Меняла рассматривает драгоценную жемчужину, которую держит в руке. Эти зарисовки созданы воображением художника, но в то же время они отражают его реальные впечатления от облика Венеции, где на улице много восточных персонажей, а сама атмосфера города нагрета особым светом и воздухом Венецианской лагуны с итальянским небом и высокими облаками. Облик открытого всем ветрам города с развитой торговлей очень остро, наблюдательно и гармонично схвачен художником. В результате у Фетти получилась удивительно красивая работа, главными цветовыми созвучиями которой являются оранжево-желтый цвет куртки одного из персонажей, голубые и белые тона пейзажа и костюмов действующих лиц. Воздушная и солнечная атмосфера этой картины говорит о том, насколько сам художник был очарован не только живописными приемами венецианского искусства эпохи Возрождения, но и самим городом. Это притяжение было настолько велико, что герцог,

несмотря на призывы вернуться поскорее в Мантую в письмах к Фетти, не дождался художника, который скончался в Венеции в 1623 году.

Вслед за притчами картины мастера, которые были связаны с различными библейскими евангельскими сюжетами, утверждают привязанность Фетти к произведениям небольшого формата. Это кабинетные работы, которые украшают интерьер, одним из примеров подобного рода является **"Исцеление Товита"**. Картина находится в Эрмитаже, мастер неоднократно повторял сюжет, в котором рассказывается история о праведнике Товите. Господь в свое время испытывал веру Авраама, он решил проверить и веру Товита, у которого было все - дом полная чаша и много детей. В один день он лишился всех благ, более того, он даже потерял зрение, но не отчаялся и не отошел от веры в отцов своих. Тогда Господь в благодарность послал ему ангела, который привел с собой сына праведника. Когда они путешествовали, то оказались на берегу реки, где ангел приказал юноше выловить рыбу и достать её печень. Желчью печени было необходимо смазать глаза Товита для того, чтобы он прозрел. На картине изображен Товия в алой одежде и сопровождавший его ангел, а также жена Товита Анна, которая долго его ждала. На крыльце дома праведника можно увидеть его домашних, которые переживают волнение от происходящего события. Группу фигур, которая непосредственно связана с сюжетным моментом, художник собрал воедино, а окружающую среду трактовал очень общо, включая колонны и ступени, обозначающие богатый и пышный дом Товита. Слева находится часть замечательного пейзажа с голубыми горами, зеленью и высоким небом. Сочетание алого, синего, белого и зеленого оттенков создает живописность и обаяние такого рода небольших картин Фетти. У художника очень живая манера, в которой большую роль играет фактура, мелкий мазок и движения руки художника.

Подвижность и эскизность, присущие притчевым и сюжетным композициям мастера, превосходно реализованы в его картине **"Бегство в Египет"**, которая находится в Музее истории искусств в Вене. Это поразительно красивая работа, композиция которой изменена Фетти: обычно направление движения ослика, ведущего его Иосифа и Марии даются вдоль живописной поверхности, но в данном изображении они даются таким образом, что идут из глубины композиции навстречу зрителю перпендикулярно живописной плоскости. Это очень живой и новый прием, который позволяет заглянуть в лицо Марии, неслышный ветер немного раздувает полы её плаща, краем которого она прикрывает от света спящего в её объятьях младенца. Рядом с осликом решительно шагает вперед Иосиф, который ответственен за их жизнь. Замечательный пейзаж написан мастером с удивительной легкостью, чуть голубоватый цвет зелени связывает её с голубыми тонами неба, а пушистое облако слева освещено из глубины композиции и отражает тень, падающую от земли. Вода озера или реки отражает краски неба. Как символ происходящего на переднем плане изображены тела мертвых вифлеемских младенцев, убитых по приказанию царя Ирода. Это причина того, что Святое семейство было вынуждено бежать из Вифлеема, поскольку царь своим страшным приказом стремился погубить новорожденного царя иудейского,

каким был Сын Божий. Переходы мягких и теплых коричневых тонов в светло-зеленые, легкие и голубоватые составляют прелесть и красоту этой композиции, написанной живым и легким мазком.

Бернардо Строцци

Мастером, которого искусствоведы относят к караваджистам 20 - 30-х годов XVII века, является Бернардо Строцци. Художник родился в 1581 году, умер 1644, он был родом из Генуи, которая в то время была оплотом маньеризма, являющегося условным искусством со сложными сюжетами и отвлеченной, эстетизированной формой. Изображение **Святой Цецилии** сопровождается её атрибутами - органом и другими музыкальными инструментами. В характере лица Святой, а особенно в его холодном колорите, который называют астральным, материальной природы зритель не чувствует. Мастер использует риторический характер подачи с крупными и торжественными архитектурными формами на темном фоне - это пример развитого маньеризма. Около 1605 года Караваджо на протяжении месяца выполнял работы в Генуе, тогда художники смогли познакомиться с творчеством мастера. Этого оказалось достаточно для того, чтобы в их творчестве проявились признаки караваджизма. В 1606 - 1608 году Геную посетил **Рубенс**, а чуть позже **Ван Дейк**, тогда в городе возникла большая фламандская колония, а **влияния Караваджо и Рубенса соединились и определили совершенно особенную направленность Генуэзской школы XVII века.**

Несомненно, знаменитая картина Строцци "**Кухарка**", которая находится в Генуе в Палаццо Бьянко - это смешение ориентации на натуру и на бытовые сюжеты, которые впервые в итальянском искусстве были программно заявлены Караваджо, и влияния фламандской живописи с её вниманием к быту и живописным изображениям животных или натюрморта. Зритель видит в данной картине кухарку, которая является хозяйкой кухни, очень живописно выглядит группа подвешенных к крюкам глухарей. Девушка ощипывает лебедя, на столе присутствует и другая дичь. С сугубо эстетической точки зрения здесь по контрасту с пушистой поверхностью перьев присутствует серебряный кувшин изысканной формы. Ещё одним персонажем композиции является большой чугунный котел, подвешенный к очагу, в котором полыхает пламя. Это сочетание различных фактур и стихий, разнообразие земной материи насыщает картину массой впечатлений для зрителя. Кухарка явно ощущает внимание к себе и вступает в некий контакт с наблюдателем. Развести впечатления Строцци, полученные им от эффектов света во тьме или света, контрастирующего с глубокой тенью, и натуральных элементов из фламандской живописи - не представляется возможным. Они составляют некий синтез черт караваджизма и фламандского искусства.

Подобное обращение к жизненным мотивам лежит в русле реформы Караваджо, но такого рода произведения Строцци нуждаются в некоем моральном и содержательном подтексте. Сюжет картины "**Старая кокетка**" повторялся в истории живописи не один раз - это изображение старой женщины, которая молодится и мыслит

себя юной красавицей, вглядываясь в зеркало. В нидерландском искусстве мотив смотрящей в зеркало женщины, был традиционным изображением суеты и одновременно греха себялюбия и гордыни. Зритель видит в этой композиции, с одной стороны, наслаждение художника живописью, возможностью написать и дорогой наряд старухи, и драгоценности на столе, и реализовать интерес к зеркалу, который в XVI веке проявляется у многих мастеров, с другой стороны - определенный элемент иронии и сатиры. Молодые и свежие девушки-служанки, которые помогают своей хозяйке, в праве подсмеиваться над ней. Второе название этой композиции - "**Суета сует**", её варианты находятся в музее изобразительных искусств им. Пушкина и в частном собрании в Болонье.

Тема музыки заимствуется Строцци из жанровых работ Караваджо более определенно, художник изображает сходных персонажей - молодых людей, одетых в несколько театрализованные костюмы, что вызывало критику Цуккарро в сторону Караваджо. Это **жанр-монолог, когда художником изображается одна фигура, которая занята неким действием.** У Караваджо он начинался с изображения юноши, который чистит плоды или просто держит в руках корзину с фруктами, а мотив музыки в творчестве мастера знаком нам по картине "**Лютнист**" из Эрмитажа. Он встречается у многих современников и может быть отнесен к караваджизму. Наиболее зрелой с точки зрения живописи и близкой по решению к "**Лютнисту**" Караваджо является картина Строцци "**Лютнистка**". В данном случае тема музыки реализуется художником в женском образе, где с необыкновенной живописной утонченностью передана атласная красная юбка героини и ленты тона голубинового крыла. Это портретное изображение, выполненное мастером с фламандской полнотой и чувственностью по отношению к обнаженному телу. Караваджисткий мотив здесь явно сочетается с фламандским и предбарочным ощущением формы и предметного мира. Эволюция Строцци закончилась тем, что мастер перешел в ранг барочных живописцев, что можно увидеть в его изображении **Святого Себастьяна**, в позе которого и в обрамляющих его фигурах Святой Ирины и женщины, которая помогает Святому в его страданиях, явно ощущается барочная пышность, разнообразие и риторика.

Иоганн Лисс

Мастер, который связан с влиянием Караваджо, тоже относится раннему XVII веку. Иоганн Лисс был немцем, художник родился 1597 году, умер совсем молодым в 1629. Его творческий путь не очень обширен, при этом мастер был чрезвычайно талантлив. Картина "**Юдифь и Олоферн**" демонстрирует очевидную переключку с работой Караваджо на этот сюжет, потому что фигура обезглавленного Олоферна со срезом шеи и текущей из него кровью повернута на зрителя. На Юдифи совершенно роскошный плащ с сочетанием золотистого и черного, она держит голову предводителя врагов, отвернувшись от зрителя, но смотрит на него через плечо. В этой очень сложно закрученной композиции присутствуют скорее барочные, чем караваджистские черты.

Она была создана художником после 1624 года и известна в двух вариантах: будапештском и венском.

Важно отметить участие Лисса в становлении бытового жанра. Картина **"Игра в морру на лоне природы"** изображает мотив игры, участники которой бросают кости. Это переводит изображаемое действие в бытовую сферу, что можно отнести к продолжению тем бытового жанра Караваджо. Жанровые композиции Лисса относятся к 20-м годам XVII века. Недолгая эволюция художника завершается его переходом в барочную стихию, характерным примером является **"Экстаз апостола Павла"**, написанный мастером незадолго до своей кончины. Эта картина находится в Берлине, в ней можно отметить барочную живописность, вязкость, динамику и широту цветовых акцентов, а также совершенно особый и не караваджисткий контраст света и тени, который возникает в живописи пятнами. Подобное не свойственно Караваджо, сохраняющему цельность и определенность формы, несмотря на то, что мастер разделяет световую и затененную зоны. У Лисса свет и тень перемешаны в очень сложном динамическом и живописном контрапункте, что явно находится за пределами караваджисткой эстетики.

Лекция 31. Общевропейский отзвук на искусство Караваджо

Караваджисты – представители национальных школ

На прошлой лекции цикла, посвященного западноевропейскому искусству Нового времени, мы познакомились с караваджистами, то есть с художниками, которые испытали очень сильное воздействие искусства Караваджо. Был рассмотрен караваджизм в узком плане, связанный с творчеством **Бартоломео Манфреди**, и мастеров-современников Караваджо, которые познакомились с его творчеством уже будучи сложившимися мастерами - это **Джентилески, Лисс, Строцци** и др., а также связанный с художниками следующего поколения. Мы проанализируем творчество мастеров других стран, которые оказались в Риме на рубежном этапе между XVI - XVII веками и тоже подверглись сильному воздействию работ мастера-реформатора. Искусствоведы относят к лагерю караваджистов нидерландских, фламандских, французских и испанских художников. Таким образом, мы познакомимся с общевропейским отзвуком на искусство Караваджо. Караваджизм, как особый фермент искусства, вошел в творчество всех великих мастеров XVII века: **Рембрандта, Веласкеса** и даже **Пуссена**, который был идейным противником натуралистической направленности творчества Караваджо и считал его человеком, способным разрушить живопись. Но и он не избежал влияния мастера, главный импульс творчества которого - это **возвращение к натуре и превращение её в центральный мотив и основную цель художественного творчества**. Цель возможно близкого общения с натурой и создание с помощью света и тени особого эффекта, который называется эффектом присутствия, то есть **установление непосредственной связи между зрителем, его восприятием и художественным произведением**. Речь пойдет о тех мастерах, которые работали в рамках национальных землячеств, сложившихся в Риме, ставшем в это время интернациональной и космополитической столицей христианства и одновременно культурной столицей не только Италии, но и всей Европы.

Мастера голландского землячества Рима

Хендрик Тербрюгген

Картина "**Флейтист**" находится в картинной галерее в Касселе и принадлежит очень талантливому художнику Хендрику Тербрюггену, который родился в 1588, умер в 1629 году. Его творческий путь сосредоточен на рубеже XVI и самого начала XVII века. Композиция Тербрюггена явно навеяна тем особым жанром, с которого начинал и молодой Караваджо. Вслед за **Борисом Робертовичем Виппером** мы будем его называть **жанр-монолог** - это бытовая картина, представленная одной изображенной фигурой, взятой крупно, но не в полный рост, а погрудно. В работе художника отражен мотив музыкального времяпрепровождения, которое вносит в достаточно бытовой образ некоторый элемент поэтического преображения. Мальчик-флейтист одет по примеру героев Караваджо в не современную и не бытовую одежду, она несколько театрализована. Зритель видит на переднем плане полосатый бело-голубой рукав,

который напоминает полосатую одежду героев известной картины "**Призвание Святого Матфея**". На голове юноши находился украшенный перьями берет - это тоже отсылает нас к персонажам Караваджо. Он поглощен игрой на флейте, а фон картины представляет собой своеобразный экран. Глубинного пространства там нет, потому что полуфигура флейтиста находится в световом потоке, который начинается где-то слева сверху и позволяет наблюдателю ощутить и материальную убедительность фигуры молодого человека, и особую эмоциональную среду, которая её окружает - это тоже характерный прием, присущий творчеству Караваджо.

"**Флейтист в красном плаще**" - ещё одна работа Тербрюггена, картина датируется 1621 годом и имеет довольно большой размер (71 на 56 см.). Это крупный жанр, изображающий обыденную бытовую фигуру, приближенную к зрителю. Молодой человек взят художником в довольно ярком потоке света, на картине изображено очень простое занятие - игра на флейте. Все это связано с традицией ранних работ Караваджо, с их ярким и прозрачным светом, с мотивами музицирования и мотивами ранних работ мастера, изображающими юношу за столом с очень простым занятием - молодой человек чистит грушу или яблоко. Реальный человек преобразуется художником тем, что он вносит в него ноты, характерные для изображения мифологических героев. Тербрюгген приспускает рубашку юноши с плеча, показывая зрителю пластику его фигуры, мастер дает довольно теплые тона в оттенках его красноватого плаща, что тоже связано с важной заслугой Караваджо, которую отмечали даже его противники - возвращение цвету живой тональности вместо отвлеченной и астральной маньеристкой.

Очень интересна работа Тербрюггена, которая называется "**Меланхолия**", она находится в Художественной галерее Торонто. Свет, который у Караваджо был **светом искусства, позволившим создать для зрителя театральный эффект непосредственной близости натуры или натурального мотива**, для художников-караваджистов (что было отмечали ещё у итальянских последователей мастера) свойственно придавать ему более конкретный характер. Как правило, они стремились изобразить источник света, хотя у Караваджо он обычно исходил от чего-то, что находится где-то за пределами изображения, и на его указании мастер почти никогда не настаивал. В картине Тербрюггена можно увидеть пламя свечи, которое своим языком устремляется вверх, и девушку простой наружности. Иногда эту картину называют "**Спящая служанка**", но на голове девушки изображен головной убор, несущий в себе оттенок "восточного вкуса". Героиня держит в руках череп, её глаза закрыты, но она не спит, а предаётся духовному опыту: её духовный мир отмечен размышлениями о преходящести всего земного и неизбежности смерти. Иногда этот образ связывают не просто с меланхолией, а с образом кающейся Марии Магдалины, то есть у него имеются разные обертоны. Позади девушки находятся песочные часы, которые указывают понимающему зрителю на то, что время течет непрерывно и быстро проходит. В картине есть интересный эффект изображения модели, когда она освещена снизу. Тербрюгген показывает преобразующую функцию света, благодаря которому

формы немного искажаются, тем самым вполне заурядное лицо модели (а то, что мастер использует реальную модель, очевидно именно по характеру лица девушки) приобретает оттенок таинственности и повышенной одухотворенности. Этим мастер показывает, что хорошо понимает, какие функции придавал свету Караваджо.

Одна из самых красивых картин Тербрюггена называется **"Концерт"** и находится в Лондонской национальной галерее. Зритель видит участников концерта, которые несут на себе караваджисткий отпечаток, они различаются по полу - это мальчик, юноша и женщина, которая одета в костюм цыганки. Образ цыганки, которую Караваджо изобразил в композиции **"Гадалка"**, где происходит предсказание судьбы, присутствует в работе Тербрюггена как экзотическая реалья. Юноша одет в немного театральный, специфический караваджисткий костюм с широким рукавом из шелковистой ткани, покрытой темными полосами на светлом фоне. Мальчик поет, держа в руках нотную тетрадь, цыганка присутствует в композиции в качестве участницы музыкального дуэта, по всей вероятности, зритель видит край лютни, которая находится у неё в руках. Юноша сопровождает пение своего товарища игрой на флейте. В картине присутствует источник света - это свеча, горение которой преобразует лица участников концерта и накладывает сочетания ярких пятен и теней на их одежду. На краю стола стоит небольшой натюрморт с изображением фруктов, это сочетание фруктов и музыки идет, например, из картины Караваджо **"Лютнист"**, которая находится в Эрмитаже и была проанализирована ранее. Наблюдателю видны движения тени позади фигур героев и ещё один источник света - лампа, которая висит на стене позади них. Переходы прозрачных и затененных участков изображения в ярко освещенные, с одной стороны, создают ощущение таинственности, с другой - праздничной приподнятости, они преобразуют вполне заурядных и обыденных героев, перенося их в некий мир с оттенком волшебства, поэзии и искусства. Форма изображения достаточно крупная - это уже не поясное изображение, а почти в три четверти. Караваджисткий эффект вторжения в мир зрителя поддержан в работе натюрмортом и пышными рукавами костюмов и цыганки, и флейтиста.

Гееррит ван Хонтхорст

Голландский художник Гееррит ван Хонтхорст родился в 1590, умер в 1656 году. Мастер оказался в Риме в благоприятное время, он испытал и преобразовал влияние Караваджо в свои собственные формы жанра-монолога. Персонажем его работы является караваджисткий персонаж в театрализованном одеянии с полосатыми, пышными и шелковыми рукавами, шляпе с пером и со скрипкой в руках. Кроме всего прочего, он держит в руке бокал с вином и словно высовывается из окна. Видна его рама и горизонтальная линия подоконника, сверху героя прикрывает красивый восточный ковер, который он отодвигает, чтобы обратиться к зрителю, находящемуся перед картиной. Герой призывает наблюдателя поддержать его порыв в занятиях музыкой, на его лице выражены праздничная эмоция и заразительный смех. Интонация, привлекающая зрителя к соучастию, выражена в работе Хонтхорста очень ярко, эффект

присутствия Караваджо обретает особую динамику, он совершенно явно обращен к наблюдателю, которого изображенный художником персонаж приглашает в свою компанию. Это свойство именно голландского жанра-монолог, которое характеризует творчество и Хонтхорста. Художник прожил достаточно долгую жизнь, пребывание в Риме и караваджизм стали эпизодом в его искусстве, но они во многом определили и известность мастера, и его вклад в развитие голландской живописи XVII века.

Ещё одна интересная работа мастера называется **"Зубной врач"**. Это многофигурный жанр, зритель видит большую сцену, которая выполнена с оттенком юмора и показывает, как несчастному человеку удаляют зуб. Караваджисткого типа мальчик в одежде пажа и в берете с пером держит в руках источник света, он прикрывает свечу рукой. Этот мотив далее можно увидеть у европейских мастеров XVIII века и более позднего периода. Больной кричит, его удерживают, чтобы он не препятствовал работе лекаря. У исследователей существует предположение, что источником этой картины послужила работа Караваджо, которая не дошла до настоящего времени. Этот сюжет имеет несколько реплик разного качества, подчас довольно заурядного, но подлинник до сих пор не обнаружен. Вместе с тем, научное сообщество сходится во мнении, что он существовал.

Караваджисты - представители национальной школы Франции

Французское землячество в Риме было достаточно обширным и даже имело свою церковь Святого Людовика Французского, где находятся шедевры Караваджо из цикла **"Житие Святого Матфея"**. Французы обладали определенным влиянием на жизнь Рима, в частности, французский посол заступался за Караваджо, когда мастер в силу своего взрывного характера оказывался в довольно сложных положениях (вплоть до заключения в тюрьму).

Валантен де Булонь

Валантен де Булонь более свободно и на свой манер воспроизводит тему игры в карты, которая вошла в историю римского искусства после композиций Караваджо. В работе мастера можно увидеть двух молодых людей, увлеченных игрой: один из них занимает наступательную позицию - это пройдоха, который держит за спиной карты и явно пытается обыграть второго юношу, лишённого черт патрицианства и социального превосходства, как на картине Караваджо. Вероятно, это вполне заурядный и провоцирующий атаку со стороны проходимца солдат. Позади обреченного быть обманутым юноши зритель видит сообщника шулера, который на пальцах показывает ему цифры карт солдата. Близость к замыслу Караваджо в работе французского художника очевидна. Картина находится в Дрездене и датируется около 1610 года – того времени, когда память о Микеланджело Меризи де Караваджо жива (мастер скончался в 1610 году). Отметим темный фон, который тоже характерен для мастера, и яркий поток света, идущий сверху и слева, о чем говорят направления теней, и теплый колорит изображения с присутствием красноватых и золотистых тонов.

Творчество представителей Фландрии

К началу XVII века Нидерланды разделились, семь северных провинций образовали новое государство, которое сначала называлось Республика соединенных провинций, а через некоторое время получило свое именование по названию наиболее большой из провинций - Голландия. Южные Нидерланды не сумели освободиться от испанского владычества и остались под властью Испании. Но и там наблюдается яркий расцвет искусства после тяжелых войн, выдвигается ряд мастеров, среди которых самым ярким именем Фландрии XVII века являются: **Петер Пауль Рубенс** и его школа в лице **Антониса ван Дейка** и **Якоба Йорданса**. На искусство Рубенса тоже повлияли караваджисты, но это были фламандские художники.

Теодор Ромбоутс

Картина Ромбоутса "**Флейтист**" демонстрирует зрителю музыканта в театрализованном костюме с большим замысловатым беретом с большим количеством разноцветных перьев. Это момент трагедии, призванной облагородить натуру и придать ей характер праздничного подъема. Отметим шелковистые переливы фиолетового костюма персонажа и восточный ковер на столе перед ним, на котором находятся высокая пивная кружка, трубка и нотная тетрадь. У лица музыканта немного странное выражение - напряженное и даже несколько враждебное по отношению к зрителю, но смысл произведения остается тем же - раскрыть бытовое изображение жанровой картины с облагораживающей темой музыки, заимствованной у Караваджо. Музыкант подтягивает лопнувшие струны на деке лютни, при этом можно отметить те же приемы, которые итальянский мастер использовал для того, чтобы сделать натурную штудию интересной для зрителя - вносил оттенок артистизма. Картина Ромбоутса "**Игра в карты**" также сопровождается мотивом музицирования и изображает персонажей разного пола. В её композиции присутствует и мотив шулерства.

Дирк ван Бабюрен

В работе фламандского мастера Дирка ван Бабюрена угадывается караваджистское наследие, которое выражено в **образе музыканта-флейтиста**. Это погрудный жанр-монолог с довольно яркими контрастами черного и оранжевого в одежде молодого человека, у которого простонародный тип, украшенный беретом с перьями - всем тем, что так возмущало академистов в творчестве Караваджо. Его персонажи в чулках и беретах проникли в религиозные композиции мастера, но начиналось все с героев, принадлежащих к бытовому жанру. И голландцы, и фламандцы внесли очень большой вклад в формирование нового типа жанровой живописи, родоначальником которой является Караваджо.

Ещё одна характерная караваджистская тема у Бабюрена отражена на картине "**Гадалка**", где женщина предсказывает превратности судьбы не романтичному юноше, как в композиции Караваджо, а мужчине и женщине. Дама явно нестрогого

повеления пытается привлечь кавалера, который предлагает ей деньги. Нравоучительный характер этих образов с заострением темы порока идет от идеологии и образного строя, характерных для стран к северу от Альп. У Караваджо он так явно не проявлялся, как и оттенки гротеска, которые есть и в изображении женщины, и её кавалера, и старухи-сводни, которая одновременно выполняет роль цыганки. Это специфические для данной национальной школы моменты интерпретации образов итальянского мастера, но яркий поток света слева сохраняется, можно даже увидеть грань его луча на фоне контраста света и тени. От пальцев женщины, перебирающей струны музыкального инструмента, падают резкие тени. Фигуры персонажей изображены Бабуреном очень близко к зрителю, в этом есть некая агрессия со стороны живописной формы, в которой присутствуют явные караваджистские цитаты и в характеристике персонажей, и в самом сюжете. Тем самым в данной работе отмечается воздействие мастера-реформатора и его обращение к натуре с характерными формами её преобразования.

Композиция, изображающая тему концерта, находится в Государственном музее прусского культурного достояния и датируется около 1616 - 1620 года. Это довольно крупное (88 на 11 см.) и скорее поколенное произведение, которое является очень близким к караваджистским жанрам и отражает традиционный для него мотив - стол, на котором расположен скромный натюрморт, состоящий из хлеба и сосудов с вином. Косо лежащий нож тоже является цитатой Караваджо. Вокруг стола стоят три персонажа разного возраста: справа - человек в солдатской оранжевой солдатской куртке с черными полосами и скрипкой в руках, слева - мальчик, держащий гитару, человек в центре поет и играет на гитаре. Герои пьют вино и поют, а мальчик оглядывается на зрителя, тем самым привлекая его к духовному соучастию в этом своеобразном концерте. Позади него сидит обезьянка, которая показывает, что герои, возможно, являются бродячими певцами и актерами. Фон картины скромный и нейтральный, но ощущается яркий поток света, который идет сверху. Художник изображает прозрачные тени, свет очень ярко выделяет фигуры на фоне, делая их ощутимыми, материальными, близкими и приоткрывая особый мир этих людей. Ранее эту картину считали работой неизвестного художника, последнее время авторство отдают молодому Веласкесу, но для него она слишком грубовата по живописи и немного упрощенная по своему замыслу.

Развитие внестилевой линии итальянской живописи

Питер ван Лар

Мы рассмотрели линию последователей Караваджо, которые цитировали мастера, перехватывали найденные им формы, участвовали в начатой им линии формирования бытового жанра, вносили вклад в изображение неодоушевленных предметов. **Караваджизму свойственны особая направленности на реальность и отсутствие частого обращения к мифологическим сюжетам, которые находят продолжение на почве Италии, но уже позднее - к середине XVII века.** Питер ван Лар

был руководителем сообщества северных мастеров, в основном голландских. Члены данного объединения чаще всего воспроизводили жизнь римской улицы. Картина **"Продавец баранок"** изображает интересный мотив и характерных персонажей, зритель видит корзинку, на которой висят баранки, и разного вида покупателей вокруг неё, главным образом, это те люди, которые составляет основную массу уличной толпы Рима. Действие происходит на фоне неких крупных архитектурных масс, что характерно для города, значительную часть которого в то время составляли заросшие растениями и покрытые пылью античные руины. На фоне величавых руин идет достаточно бедная и даже в чем-то жалкая жизнь, но художники умеют придать ей оттенок человечности и тепла, хотя этот контраст очень ощутим.

Антонио Карнео

Последующее развитие итальянской живописи, которое можно назвать линией искусства натуры или внестилевой линией, имеет своих интересных и ярких представителей, особенно в середине и второй половине XVII века. В продолжении той бытовой линии, которая была отмечена в связи с творчеством Питера ван Лара, возникает особое и очень интересное явление, связанное с **народным жанром**. Эта линия затем продолжится в итальянском искусстве за пределами XVII века, перейдя в XVIII столетие, например, в творчестве **Черутти**. В рассматриваемый нами период представителем народного жанра является Антонио Карнео. Его изображение крестьянина - это работа крупной формы, где персонаж изображен художником без театральной игры в своей обычной одежде и на фоне реального пейзажа, представляющего гористый склон и скромную растительность. Этот образ трактован художником таким образом, что убеждает наблюдателя в реальной человеческой значительности персонажа, в изображении которого отсутствуют какие-либо иронические или морализирующие моменты. Когда мы рассматривали творчество мастеров, работающих на рубеже XVI -XVII веков, то отмечали, что подобная новая натура привлекала художников, но решиться на то, чтобы сделать её темой своего искусства было для них довольно затруднительно. Обращение к данной теме встречается у **Аннибале Карраччи** на картине **"Бобовая похлебка"**, однако в последствии художник достаточно быстро снова вернулся к мифологическим сюжетам, к проблеме идеала и утверждению того, что искусство выше натуры. Перелом наступает постепенно, в Италии он произошел в достаточно революционной форме в творчестве Караваджо, наследие которого продолжает жить не только в повторениях сюжетов и образов мастера, а развивается в новый тип художественного видения, которое стремится воспринимать природу и натуру такими, какие они есть. Подтверждение этого можно найти и в творчестве Антонио Карнео.

В середине и второй половине XVII века в искусстве Италии, которое в достаточной степени определенности уже обращается к реальному облику действительности, появляется несколько иной способ её трактовки. Его можно назвать **"романтизированным"**, потому что **романтизм как существенное художественное**

явление в культуре Западной Европы появляется в конце XVIII - начале XIX века. В Италии многое происходило несколько ранее, чем в других странах, подобные провидения возникали и в XVII веке, который характеризуется тем, что это первое столетие Нового времени. Именно в этот период многие тенденции, характерные потом для искусства Европы на протяжении трех столетий, проступили очень отчетливо в качестве аспектов, подлежащих углублению и будущему развитию.

Сальватор Роза

Очень интересный мастер Сальватор Роза создал **автопортрет**, где изобразил себя, держащим в руках своеобразный картуш, который утверждает, что лучше молчать, чем говорить. Это, конечно, горький вывод из кочевой и во многом не удовлетворявшей жизни разнообразно одаренного мастера. Роза был и театральным актером, когда работал при флорентийском дворе, и как писатель и автора сатир даже внес в состав итальянского театра дель арте некоторых новых персонажей, например, Пульчинелла. Его портрет лишен каких-либо черт парадности и выдержан в скромных коричнево-черных тонах. На художнике треуголка, а его напряженное лицо имеет строгий, пронизывающий взгляд и горькую складку губ. Фигура мастера дана на фоне высокого неба, написанного очень легко и воздушно с летящими и поблескивающими облаками, освещенными солнцем, и сгущением, пронизывающим облака светом изнутри, а не снаружи. Такая точка зрения проецирует художника на безмерность огромного мира, по-своему утверждает и возвеличивает его, хотя в автопортрете нет никакой риторики жестов или украшающих вещей. В герое чувствуется дух противоборства и смелого, а иногда даже отчаянного противостояния окружающему миру и борьбы с ним.

Подобная романтическая интонация проявляется у Сальватора Роза в характере многих его образов, включая **"Портрет контрабандиста"**. Контрабандисты привлекают художника в связи с тем, что эти люди становятся характерными фигурами этого исторического периода. Италия в это время переживает блестящую эпоху церковного торжества после процесса над Галилео Галилеем. В 1633 году церковь считает, что она победила всех еретиков, что инициирует период её триумфа, который получит яркое выражение в стиле барокко. А то, что находится по другую сторону этого торжества, то есть в жизни народа, является непрекращающейся ситуацией народного бунта против городов и пышности итальянских дворов, возникающих в разных бывших центрах городов-государств на территории Италии. Одним из воплощений народного бунта сельской округи против феодалов и городов выступают и контрабандисты, которые находят поле деятельности для смелых операций и борются с преследующими их властями. Для художника они представляют собой тип смелого человека, с риском для жизни самостоятельно решающего свою судьбу. В них преломляется некое воспоминание о яркой личности эпохи Возрождения, которая живет в атмосфере свободы. Герой картины итальянского художника реальной свободы в Италии в это время не ощущает, но он пытается её утвердить в этом

сложном мире, когда часть страны находится под властью испанцев, являющихся иностранными завоевателями, а в XVIII веке и австрийцев. Контрабандист является носителем свободы, художник чувствует это и отражает в его образе черты борца. В фигуре, лице и напряженном взгляде этого человека виден посыл противостояния и борьбы. Резкий контур выделяет его на светлом тоне, составляющем фон картины, а сочетание белой рубашки и черного плаща выполнено таким же образом, как в работах Караваджо: плечо персонажа в белой рубашке дано художником на фоне затененной части фона и напротив - черный плащ на его левом плече дает четкий и черный контур на специально высветленном фоне.

Ещё один мотив в творчестве Сальватора Роза - это **аллегория**, например, аллегория Музыки. Если сравнить аллегории этого мастера с аллегориями, которые создавали академисты, использовавшими мифологизированные, связанные с классическими образцами, гармоничные, торжественные образы с благородным цветом, то у итальянского мастера аллегория музыки связана с образом девушки, более всего напоминающей цыганку с небрежно растрепанными прядями волос и причудливой повязкой на голове. Героиня, вероятно, ведет бродячий образ жизни, она держит в руке перо и записывает в альбоме свои мелодии и песни. Это образ дикарки и песен улицы, соответственно, художником использован совершенно определенный образ, который демонстрирует, какого типа музыкальные произведения сочиняет эта удивительная женская фигура, явно навеянная романтикой кочевого быта цыган.

Тема, которая прославилась Сальватора Роза, внесшего с её помощью определенный вклад в историю западноевропейского искусства - это **пейзажи**. Чаще всего мастер создавал морские пейзажи, которые называются марини, однако в них мы не находим туристического блеска южных неаполитанских пейзажей. Роза был родом из Неаполя, но залитого солнцем сверкающего голубого залива и рыбацких лодок в его работах нет, напротив - зритель видит большое количество живописных с точки зрения художника мотивов: руины, хижины, сухие стволы, принесенные к берегу волнами, гористые очертания, рыбаков и прачек у берега моря, шхуны с опущенными парусами. Создается впечатление соединения быта, располагающегося по берегам итальянских теплых морей, и тревоги, которая ощущается в изображении туч наползающего сумрака. Художник демонстрирует не яркое сияющее солнце, а именно жизнь такой, какова она есть, при чем это бедная и лишенная радости и мифологических красот жизнь. Это романтизированный пейзаж, где можно ожидать каких-то столкновений, где могут жить контрабандисты. Иногда помимо рыбаков и прачек мастер изображает на берегу моря и солдат, таящихся от преследователей в пещерах. Очень интересен пейзаж Роза с **евангельской тематикой**, на переднем плане которого изображены Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне, и апостолы, которые устремляются вслед за жестом проповедника, указывающего им на появляющуюся вдали фигуру Христа. Иоанн Креститель мыслил себя тем, кто идет впереди и предвещает явление Господа в мир, эту тему и выбирает итальянский художник. Но мир, куда приходит Спаситель, призванный своей жертвой спасти людей, утративших из-за греха способность к вечной

жизни, оказывается суровым и неупорядоченным, встречающим Христа острыми и колючими контурами. Он решен художником в серо-коричневой гамме, только в одеждах апостолов можно увидеть очень сдержанные касания золотистого, голубого и красного тонов. Над миром нависает тревожное небо, перед наблюдателем пейзаж, который может рассматриваться как первый акт высокой трагедии, которая разовьется и вовлечет в себя изображенных персонажей, начиная с фигуры Спасителя. Это абсолютно индивидуальная и романтическая концепция достаточно традиционного сюжета.

Для творчества Сальватора Роза характерна ещё одна тема, заставляющая воспринимать художника как предшественника романтиков конца XVIII - начала XIX века. Это тема колдовства, ведовства, некоего параллельного мира, который существует очень близко от грани жизни человека. Большая работа мастера называется "Колдовство ведьм" и демонстрирует зрителю чудовищ, процесс страшного соединения разных компонентов для создания напитков, которыми ведьмы воздействуют на людей, и мрачный пейзаж с красноватыми оттенками, напоминающими адское пламя. Художник предлагает удивительное разнообразие фигур персонажей, которое свидетельствует о том, что он обладал незаурядной фантазией. Различные ведьмы занимаются всевозможными видами колдовства, сочинить и объединить все это в единое зрелище, конечно, было доступно только художнику, определенным образом ориентированному на те стороны жизни, которые представлялись ему рационально необъяснимыми и сложными. Это совершенно особое миропонимание, которое возникло в Италии в период достаточно трудных дней для её реального и будущего бытия. Оно отражает и сумрак, наступивший в головах людей и в их чувствах. Наряду с изображением жизни таковой, какова она есть, Роза своим искусством представляет фантастическую и романтическую линию. В какой-то мере интонация его искусства, тяготение к причудливому, острота и разнообразие формы созвучны тому большому явлению, которое развивается в искусстве Италии в XVII веке параллельно. Это развитие большого эпохального стиля, получившего название "барокко", мы познакомимся с ним на ближайшей лекции.

Лекция 32. Барочная римская архитектура

Эпохальные исторические стили: барокко и классицизм

Исследователи считают XVII век, то есть начальный этап Нового времени первым современным столетием, потому что многие из начавшихся в этот период явлений продолжаются и в настоящее время. В частности, переход от эпохи Возрождения к Новому времени для судеб искусства - это действительно переломный момент. **Главный перелом заключается в том, что меняется весь жизненный уклад европейцев, происходит новое разделение труда**, которое впоследствии определяет весь жизненный уклад. Это было связано с тем, что из глубины веков первым разделением труда было его разделение между полами: мужчина - охотник, а женщина занимается домом, детьми и сбором кореньев. Следующее разделение труда произошло между земледельцами, ведущими оседлый образ жизни, и охотниками, переходящими из одного региона в другой, ведя динамический образ жизни, что влияло на их представления о мире, характер культов и пр. Ещё одним разделением стало размежевание на город и деревню, когда в первом, по преимуществу, оказываются ремесленники и торговцы, а сельская округа кормит город. Между ними происходит необходимый обмен, а город становится импульсом, который ведет общество к усовершенствованию и дальнейшему развитию. В результате на рубеже Возрождения и Нового времени, то есть последней трети XVI века происходит очень важный сдвиг - это **разделение, которое происходит на уровне самого процесса труда**. Оно оказалось необычайно глубоким, определяющим для всей дальнейшей судьбы человечества и заключалось в том, что появились такие единицы производства, которые были названы мануфактурой. Подобные организации были известны ещё в эпоху Возрождения, но тогда они существовали как спорадические явления. Начиная с рубежа XVI -XVII века мануфактуры становятся важнейшим звеном в развитии производственной жизни жителей Европы. Их особенность заключается в том, что единый процесс труда, который ранее выполнял один человек, который, например, выращивал овец, стриг их, обрабатывал шерсть и получал из него сукно, был разделен на отдельные действия, выполняемые разными людьми. Выращивали и стригли овец одни люди, другие - чистили и окрашивали шерсть. В свое время красильщики шерсти подняли восстание во Флоренции, которое получило название "Чомпи", это был один из первых примеров восстания рабочих, недовольных своим существованием. Далее из шерсти делали пряжу и создавали знаменитые сукна. Естественно будет задать вопрос: кто же является создателем этого продукта? Таким образом, получается, что единого создателя нет. Подобное разделение труда становится обычным для всей последующей истории человечества, начиная с конца XVI века и до его современного состояния.

Когда произошло **разделение самого процесса труда, то К. Маркс оценил это событие как "убийство человека"**. Это связано с тем, что человек утрачивает целостное отношение к миру и целостное понимание самого себя - кто он? Человек перестает быть тем, кто от себя самого преобразует окружающий мир, так как теперь

может делать это только в союзе с коллективом. Между личностью человека и коллективом возникает противоречие, которое заключается в том, что индивидуальность человека теряет свою целостность. Мы это прекрасно знаем и по своей жизни: в какой-то ситуации мы - служащие или студенты, в другой - родители или дети, в третьей - пассажиры или пациенты. Люди примеряют на себя различные варианты общественной значимости, но где же тогда мы как таковые, каждое индивидуальное человеческое "я"? Таким образом, происходит ещё одно очень важное разделение - **разделение внутреннего мира, интимной жизни человека и его внешней, общественной индивидуальности**. Это противоречие заключается в том, что от внутреннего духовного единства человека отделяется сфера его деятельности, и только общество в целом может теперь совершать те великие дела, которые мы наблюдаем вокруг себя: осваивать Землю и космос, изобретать невероятные машины и т.д. Правда, в XVII веке между человеком и окружающим миром машина ещё не стоит, некоторые инструменты и приспособления, в основном продолжающие руку человека - да. Машины начнут играть значительную роль в конце XVIII века, когда люди начнут понимать, что она вытесняет их из окружающего мира, выполняя те виды деятельности, которые они осуществляли руками и мыслью. Тогда возникают первые восстания против механизмов.

Уже в XVII веке ощущение того, что человек встречается с миром только через посредство коллектива, отражающее противоречие между личностью и обществом, по-разному осознается в художественной сфере, и **возникает период отчуждения**. С тех пор представление человека о мире и о положении, которое он в нем занимает, окрашены именно этим противоречием, выступающем в качестве контраста. Оно характерно для искусства именно XVII века, мы уже познакомились с ним, когда говорили о том, что возникает искусство вневещной линии, ориентированное на натуру. Но подобный взгляд на натуру оказывается вынужденно фрагментарным - свет Караваджо выделяет из окружающей полноты мира именно некий фрагмент, с которым зритель может непосредственно соотносится, а представление о целом мире возникает только от противного - чем острее человек переживает ограниченность (хотя и близость, и достоверность) непосредственного присутствия какого-то события, действия или предмета около себя, тем острее ощущает, что это некая часть и определенное ограниченное знание. Только через контраст, от противного люди понимают, что это часть большого безграничного мира - затененного фона картин Караваджо, уходящего в бесконечность. Только через близко освоенную человеком часть огромного мира, которую французы называли "кусочек жизни", он получает представление о мире в целом. Но на рубеже XVI - XVII века это был не единственный способ понимания окружающего мира средствами искусства. Известно, что в предшествующие эпохи существовала категория, как стиль, а также **эпохальные исторические стили, например, в Средневековье - романский и готический**. **Теорию особенностей эпохальных стилей в отечественной традиции разработал Евсей Иосифович Ротенберг**, она получила наиболее подробное и яркое изложение в

его книге "**Искусство XVII века**", изданной в серии "Памятники мирового искусства", и во многих других более поздних произведениях. Ротенберг справедливо пишет об эпохальном стиле, что в первую очередь, **большой стиль, обнимающий всё искусство данной эпохи - это категория синтетическая и обязательно связан с синтезом искусств**. Причем до XVII века этот синтез осуществлялся на почве архитектуры, наиболее ярким примером является **готика** - большой городской собор, который воплощает представление об огромном мире и насыщен значительным количеством скульптуры, в особенности во внешней своей поверхности. В целом живопись представлена в готическом соборе в форме витражей, то есть в виде цветного стекла окон. Собор представляет собой синтез всех изобразительных искусств: архитектуры, скульптуры и живописи на базе архитектуры. В этой целостности обязательно есть некоторая художественная форма, которая представляет собой максимально лаконичное и четкое выражение самой сути этого стиля. Такой "**формулой стиля**" (как её называет Ротенберг) в готике является готическая арка, которая рождается на основе античного наследия - полуциркулярной арки, опирающейся на две колонны. Но в ней изменяется и не завершается то движение, которое есть в вертикалях колонн, как это было в классическом стиле в римскую эпоху. Готическая арка раскрывает его вверх, в бесконечность, её излом указывает своим острием на пространство, которое находится за её пределами. Этот **выход за пределы законченной и закрытой формы является основным импульсом готики** - прорваться из земного, телесного, ограниченного и обыденного мира в вечность, где пребывает бесконечность, объединенная в триединстве бога. Этот готический порыв является сутью стиля "готика".

К концу XVI века, после эпохи Возрождения, где понятие стиля требует специального разбора, эпохальный стиль переживает кризис, который заключается в том, что жизнь человека к этому времени так усложнилась и оказалась наполненной таким количеством противоречий, что выразить это в одной художественной форме оказалось невозможно. Кризис стилевой системы, в частности, выражался в том, что на рубеже XVI - XVII столетий возникли два стиля: барокко и классицизм. Два новых эпохальных стиля выступают в положении контраста, то есть как антиподы:

- **Барокко** переживает это противоречие не в открыто социальной форме, а в природной, ему кажется, что это - противоречие между телесным и духовным в человеке, которое ему присуще. Существует противоречие между человеком и его жизнью, а также жизнью природы, которая воспринимается как некая непознаваемая, бесконечная, огромная и очень часто враждебная по отношению к человеку стихия. Как и телесное начало в самом человеке, потому что отказаться от него, подавить и зачеркнуть, как это пыталось сделать Средневековье, уже невозможно, поскольку за плечами находится Ренессанс, который оправдал земное существование человека и раскрыл полноту и красоту этого мира, разнообразие жизненных сил человека, связанных с физической природой мира. Барокко отражает драму человека, который воспитал и вырастил

в себе привязанность к земному миру и телесному началу, к красоте мира и полноте жизненных сил в себе самом, к разнообразию и яркости жизненных страстей, в том числе чувственной и духовной любви, а также драме и конфликтам самой жизни. Стремление к абсолютному возвышенному идеалу в барочной системе, как и в традиционной религии, воплощается в личности бога, выходе за телесные пределы в порыве, который в какой-то мере сходен с готическим порывом - это порыв самозабвенного экстаза, преодолевающий земные границы.

- **Классицизм** стоит на позициях не стихийного и не эмоционального, а рационального начала и трактует противоречие между человеком и миром в социальном плане, то есть как противоречие между личностью и обществом. Таким образом он осваивает ситуацию, когда в эпоху Возрождения личность человека уже состоялась и была объявлена важнейшей ценностью жизни, когда были раскрыты её возможности, необыкновенный творческий потенциал и яркость деятельного начала. Потом было определено, что крупные ренессансные личности - титаны, которые строили мир по своей мерке, принимали участие в борьбе всех против всех. Интересно, что Ренессанс не создал ни одной социальной концепции, которая позволяла бы строить жизнь по некоему образцу. Единственным способом социализации гигантских личностей, предложенных Ренессансом, было научное и художественное сообщество *Sodalitas* (сообщества поэтов, математиков, художников). Только в этих объединениях оказывалось возможным сохранить гармоническое равновесие всех принятых в них индивидуальностей. Общество развивалось по другим законам - законам отчуждения. Великий скептик **Мишель де Монтень** после рассмотрения ситуации, когда человеческая личность приобрела совершенно титанические масштабы, что повлекло за собой необходимость найти некий способ сосуществования, приходит к выводу о том, что человека необходимо ввести в пределы природы. То есть в пределы какой-то закономерности, которая была бы способна обуздать произвол титанических личностей, описанных **Шекспиром** в своих поздних трагедиях, где такие персонажи, как Яго и Макбет, получили название Макиавелли, то есть людей, лишенных моральных оснований, добивающихся своих целей любой ценой, не останавливающихся перед убийствами. Монтень считает, что подобную личность необходимо связать законами, вместить её не только в пределы природы, но и в пределы общества. Таким образом на рубеже XVI - XVII века будущий классицизм рассматривает другое противоречие, и это не противоречие между телесной природой человека и окружающей его природной стихией, оно между личностью и коллективом. В это время во Франции - родине классицизма и личность, и общество оказываются рано претендующими на свое значение. Политическая и духовная ситуация в стране такова, что в претензиях к друг другу оказываются все: личность требует от общества соблюдения своих

завоеваний, полученных в Ренессансе, а общество требует от личности отдачи и понимания необходимости служения, то есть отчуждения части своих свобод и возможностей в пользу общества. На этом и вырастает в дальнейшем классицизм и его идея гармонии, когда правы и личность, и общество, но в известной мере. Эта мера, это рациональное сознание взаимной правоты сторон и необходимости идти навстречу друг другу и есть составляющая гармонии, которая характерна именно для классицизма.

Два эпохальных стиля имеют разное происхождение: классицизм в своей основе базируется на рациональном начале, функциональности и социальной пользе, барокко - это стихийный и чувственный стиль, оперирующий категорией мира как целого и бесконечного. Конфликт между стихийным, телесным, природным и духовным началом, в частности, в итальянском барокко наиболее ярко выражается в конфликте в архитектуре между массой (телесным началом) и пространством. Барокко мыслит пространство как бесконечную и огромную созидательную силу, обладающую своими собственной энергией и законами. Это в итоге способствовало тому, что именно **итальянское барокко создало новый вид искусства**, которого до того времени не существовало вовсе. Этот новый вид искусства называется "**градостроительство**", а барочная особенность заключается в том, что барокко начинает осваивать реальную жизненную среду в неведомых до той поры масштабах. Это масштаб не одного здания и его внутренних помещений, а целого комплекса зданий, городской площади и даже целого города.

Барокко в архитектуре храмов Рима

Барокко зарождается ещё в конце XVI века, причем это происходит довольно внезапно. Это свидетельство того, что это - органический стиль, возникший, когда концентрируется накопление мировоззренческих, эмоциональных и прочих интенций, которое вдруг взрывается, приобретая новые и совершенно неожиданные формы. Таким первым барочным памятником в Риме, который был средоточием и центром итальянского барокко, стала **церковь Иль-Джезу**, то есть церковь Христа. Это иезуитский храм, связанный с Орденом иезуитов, о котором мы говорили ранее, и один из основополагающих памятников и барокко, и всей культуры этого периода в целом. Фасад Иль-Джезу представляет собой некое новое обстоятельство в истории архитектуры. Античные памятники, начиная с Парфенона, имели такую форму, где фасад был очень значительным, чаще всего он был оформлен треугольным фронтоном, на котором помещалась скульптурная композиция. Но весь памятник определялся колоннадой портика, окружающего здание со всех сторон, а внутреннее помещение античного храма было небольшим. Его тело было окружено колоннами, которые раскрывали античное здание в окружающее пространство, потому что тот ритуал, центром которого должен был быть храм в античную эпоху, проходил вокруг него в виде шествия. Внутреннее помещение было очень небольшим и предназначалось для того, чтобы там стояла статуя бога. Таким образом, **античный храм - это жилище**

бога, а христианский храм - это храм верующих, поэтому для него очень важно внутреннее пространство - пространство молитвы.

В барочном храме очень большую роль начинает играть фасад, конструкция самого здания сохраняет форму античной базилики - это длинный и уходящий в глубину неф. Причем в античном храме однефные решения редки, чаще всего строились трехнефные, а в раннехристианских больших римских базиликах было пять нефов. Барочный храм выносит на фасад основной эмоциональный импульс всего здания и то противоречие, о котором шла речь выше. Такой фасад имеет двухъярусную композицию, в церкви Иль-Джезу ярусы разделяются мощным карнизом, причем он не лежит ровно, как в античных храмах, а выполнен выступами. Такой разорванный карниз называют раскрипованным, он развивается некими синкопами, потому что должен следовать той пластической конструкции, которую придает нижнему ярусу архитектор. Ступени храма приподнимают его на некое возвышение, нижняя часть фасада украшена ордерными элементами. Античный орден означает порядок, в нем всегда есть преобразенная человеческая мера, то есть он антропоморфный. Обычно в барочном фасаде используется большой ордер, который распространяется на два этажа. Нижний ярус здания оформлен пилястрами и колоннами, при этом к центральному portalу (их всего три, но центральный больше по размеру) пластика фасада начинает нарастать. Во-первых, по углам обычно использовались сдвоенные пилястры, далее идут тоже сдвоенные пилястры, а затем происходит переход к полуколонне, которая составляет почти полную окружность, то есть просто прислонена к плоскости. Развивается мелодия фасада храма, которая переходит в некие крупные пластические акценты. Порталы имеют обрамления: боковые - треугольные, а центральный - лучковый фронтон, который приподнимается за вертикальной устремленностью всех делений нижней части фасада. В нишах появляются скульптуры, то есть пластика сгущается к центру храма, где расположен герб с инициалами Христа. Далее вертикали нижнего яруса своим усилием поднимают большой треугольный фронтон над входом и лучковый фронтон над ним, то есть накапливается энергия, которая дает контраст вертикали и горизонтали. Вертикальные импульсы сквозь карниз прорастают на второй этаж, но там они присутствуют в более ослабленной форме - в виде графически чистых пилястр, которые окружают пустые ниши.

В центре второго яруса здания находится большое окно, которое освещает центральный неф. В готических храмах в центре располагалась округлая роза, но в Иль-Джезу вместо неё находится окно с красивым оформлением и треугольный фронтон, традиционный для античных храмов. Над окном располагается герб. Важно отметить одну особенность этого храма - по своему масштабу верхний ярус меньше нижнего, такое острое сопряжение, то есть угол, который образуется между верхним этажом здания и его нижним ярусом, прикрывается и декорируется мотивом, который называется волота. Это завиток, соединяющий горизонталь верхнего яруса с крышей, он является конструктивно совершенно бесполезной частью здания, носящей чисто зрительный и пластический характер. Тем самым подчеркивается, что фасад барочного

здания представляет собой скульптурно оформленную пластическую картину борьбы вертикали и горизонтали, борьбы объемных и плоских форм. Это напряжение становится драматической заставкой к тому, что можно обнаружить внутри храма. Противостояние разных контрастных форм выносится архитектором на фасад, когда верующий входит внутрь храма, то для него открывается совершенно новая картина. Этот храм имеет долгую историю, первоначально его строителем был **Джакомо да Виньола**, но фасад был построен учеником Микеланджело **Джакомо Делла Порта** - первым барочным архитектором в европейской истории. К этой конструкции никаких предварительных подготовительных этапов не было, барокко действительно рождается неожиданного, как Афина из головы Зевса. Датировка храма довольно ранняя - 1575 год, всего 11 лет назад скончался Микеланджело, а в Венеции продолжает работать последний крупный представитель Ренессанса **Якоб Тинторетто**, но барокко уже сказало свое слово.

Территория храма довольно большая, она называется иезуитская коллегия и состоит из многих построек и внутренних дворов. Иль-Джезу имеет широкий главный неф, по сторонам которого расположены капеллы - небольшие часовни со своими алтарями, посвященные святым и обычно связанные с покровительством знатных семейств Рима. В центре здания находится большой купол, все церковные барочные постройки обязательно купольные, а сами купола храмов становятся своеобразными ориентирами городской застройки. В центральной части абсида расположен алтарь, цельность этого единого пространства захватывает зрителя. Контраст между плотно замкнутым фасадом и взлетом высокого, открывающегося под куполом храма пространства, конечно, создает сильный эмоциональный эффект. Здесь также присутствуют сдвоенные пилястры - элементы большого ордера, покрытые канелюрами. Над алтарем находится полуниша, которая называется конха. Единое пространство церкви кажется свободным, вертикали повторяются очень часто, все в этом интерьере посвящено духовному порыву и устремлено ввысь.

Другой важный момент, который необходимо отметить - это **синтез искусств, который характерен для барокко**. Наблюдатель видит, что пластика акцентируется и в архитектуре: в пилястрах и капителях, в арках, на которые опирается купол и подкупольное пространство - треугольные своды паруса, покрытые живописью. Живопись находится и на зеркале перекрытия центрального свода. Отметим особую роскошь в использовании разных материалов: белый и цветной мрамор, большое количество позолоты и всякого рода украшений, которые появились не сразу, а постепенно. Барочный храм празднует свое торжество, посвященное победе над еретиками, то есть над протестантами. Реформа церкви, связанная с идеологией реформации, отделила от традиционного католичества целые страны, но она способствовала и расширению территориальных возможностей католичества. Особая энергия римского престола была направлена на то, чтобы завоевать новых верующих. Хорошо известны те завоевательные принципы, которые христианство римского обряда распространило на Южную Америку, куда направились конкистадоры, которые

одновременно были и поборниками христианской веры. Затем появились посланцы папы, которые оказались и в регионах Африки, традиционное католичество проникло и в Японию. Таким образом, это была необыкновенно широкая экспансия. Торжествующая церковь осуществила грандиозную перестройку Рима, папы-строители примерно после 1585 года начинают превращать город в космополитическую столицу мира и центр мирового христианства, распространившегося на все земные полушария. Отсюда такие роскошь и пышность, стремление поразить верующего и такое здание, как хорал, не говоря уже о том, что и музыка принимала участие в синтезе искусств. От папы Сикста V к Клименту VII и далее развивалась грандиозная перестройка Вечного города, о принципе которой мы подробнее будем говорить позже. Над интерьером Иль-Джезу работали архитекторы **Якомо Бароцци да Виньола** и **Джакомо Делла Порта**, автор фасада церкви.

Еще один пример барочного храма, очень типичного для ранних работ барочных мастеров - это церковь, посвященная **Святому Игнатию Лойоле**, который своими духовными упражнениями формировал идеологию и был инициатором создания Ордена иезуитов. В интерьере **Сант-Иньяцио** можно увидеть необычайную роскошь в сочетании белого и цветного мрамора. Цвет камня варьирует от золотистых красновато-розовых тонов до малахитово-зеленых и черных. Такая чувственность и яркость цвета - характерная особенность барочного стиля. Интерьер Сант-Иньяцио датируется 1626 - 1630 годом, его создавали архитекторы **Орацио Грасси** и **Карло Мадерна**, в более позднюю эпоху - **Алессандро Альгарди**. Ещё один пример внедрения барокко можно отметить и в фасаде церкви Сант-Иньяцио, где присутствуют характерные черты: двухярусность, деление центрального портала, переход от пилястр к полуколоннам, а также верхний ярус, который соединяется с нижним при помощи валют. Это уже устоявшиеся черты стиля, которые незначительно варьируются с переходом от одного здания к другому.

В качестве примера особенностей барочного мышления можно остановиться на куполе **собора Святого Петра**. Его строителями были архитектор **Донатто Браманте**, потом руководство взял на себя **Рафаэль**, после которого работали **Антонио да Сангалло** и **Бальдассаре Перуцци**, а затем руководителем строительства собора стал **Микеланджело**. До своей кончины Микеланджело достроил четыре основных больших пилонна, на которых держится купол храма, и создал его деревянную модель. Если подняться в помещения, которые находятся за барабаном купола, то там происходит демонстрация этой деревянной модели, которая не совпадает с тем, что можно наблюдать в реальности. Микеланджело сделал купол по рисунку точного полуциркульного абриса, то есть совершенно классический, в камне его выполнял ученик мастера, **Джакомо Делла Порта**, который изменил стрелу купола. В результате чего его абрис стал не полукруглым, как задумывал Микеланджело, его стрела немного поднялась вверх и ушла в роскошный фонарь, тем самым напряжение и движения ушли в бесконечность - это барочный замысел. Несмотря на то, что барабан был оформлен примерно так, как Микеланджело запланировал, вертикальный порыв в спаренных

колоннах и пластическая мощь в изначальном замысле мастера закрывались, то есть гармонизировались полукруглым завершением купола. Джакомо Делла Порта выпустил его наружу, в бесконечность - это тот барочный порыв, который изменил концепцию и облик собора Святого Петра. Но это не единственное дополнение, которое было сделано после смерти Микеланджело, завершение купола храма относится к 1593 году, именно тогда под звук церковей папской столицы собор был освещен. В это время Караваджо уже был в Риме, вероятно, художник присутствовал среди толпы, переживающей великое событие завершения строительства века, ведь первый камень в основание собора был заложен в самом начале XVI века. Строительство храма было завершено уже не в ренессансном духе, а в барочном. Перестройка собора была начата в то время, когда ей руководил Рафаэль, по инициативе которого к зданию был пристроен такой длинный неф, хотя Микеланджело мыслил его центральным, то есть зданием, которое скорее собрано вокруг купола.

Барочные особенности градостроительной концепции Рима

Перестройка собора Святого Петра имеет отношение к градостроительной концепции, связанной не только с самим зданием, но и с той средой, которая к нему прилегает, над которой здание доминирует. К храму прилегает колоннада и две площади, это дополнение было построено под руководством выдающегося архитектора итальянского барокко, **Джан Лоренцо Бернини**. Площадь, примыкающая к собору, имеет трапециевидную форму, вторая представляет собой вытянутый овал. **Овал - это любимая форма барокко**, потому что она представляет собой компромисс между пересекающимися линиями - продольной и поперечной осью. Возникает ощущение, что продольная ось сильнее, она вытягивает пространство, которое при таком осевом разделении могло быть и круглым. Что касается трапециевидной площади, то с позиции аэрофотосъемки можно увидеть, что её стороны расходятся в направлении собора. Это было сделано архитектором Бернини сознательно, потому что для зрителей, которые находятся на площади, они кажутся параллельными именно при условии небольшого расхождения сторон. Если мастер таким образом не изменил бы особенности восприятия наблюдателя, а сделал бы их параллельными, то они бы, согласно особенностям зрения человека, сужались в сторону храма. Для барочных мастеров очень характерно учитывать особенность человеческого глаза, исправлять и помогать создавать те выразительные эффекты, которые компенсируют некоторые особенности восприятия.

Собор Святого Петра и окружающая его городская застройка - это один из самых известных ансамблей, построенных барокко, и вообще один из самых известных архитектурных ансамблей мира. Особенности овальной площади совершенно уникальны, в её центре поставлен египетский обелиск, а по сторонам находятся два фонтана. Дело в том, что в позднюю римскую эпоху Египет был завоеван Римом, а впоследствии, после того, как в правление Птолемея в Египте побывал Цезарь, многие египетские правители дарили Риму обелиски. Они долгие годы лежали в черте города,

некоторые из них были разбиты, другие - засыпаны землей и заросли травой. Когда началась эпоха перестройки и украшения города для превращения его во всемирную столицу, архитектор Джакомо Делла Порта решил поднять, отреставрировать и расставить обелиски в различных точках, то есть создать высотные акценты, которые связывали бы между собой городские территории. Помимо того, что у этой площади есть овальная конфигурация, выделяющая часть городского пространства, она обладает и центральным высотным акцентом, связанным с египетским обелиском. В дальнейшем мы сможем проследить, как различные районы Рима перекликаются друг с другом, а один обелиск видит в перспективе следующий, тем самым раскрывается **особенность барочной архитектуры - мышление городом в целом как единым пространством**. Таким образом барокко переходит уже на региональное планирование, которое не связано с определенным ансамблем. Что касается связи пространства площади с собором, то обе площади, которые создал Бернини, представляют собой две руки, обнимающие части города и присоединяющие их к собору. Идеологически это было совершенно обосновано, потому что храм – это резиденция папы, где он служит. Позади него находятся дворцы и стены теперь принадлежащего католической церкви государства Ватикан. Папа появляется для диалога с верующими в одном из окон собора Святого Петра, а площадь перед храмом заполняется тысячами людей со всего мира, тем самым слову наместника бога на земле придается вселенский масштаб. Особенность этой площади заключается в том, что она выделяет некую часть городского пространства и присваивает его себе, присоединяя к собору. Колоннада, окружающая площадь, делает её вроде бы закрытой, но она проницаема, поэтому потоки людей свободно проникают сквозь нее. Получается, что площадь - это и внутреннее пространство при соборе, где происходят определенные церемонии, а с другой стороны - это часть города. Колоннада площади Святого Петра, построенная Бернини, датируется 1656 - 1667 годом и состоит из довольно мощных колонн, обладающих энергией, размахом и пафосом католической столицы мира. В них есть чувственная мощь, когда одна за другой они выстраиваются в мощны строй, на верху колоннады располагается балюстрада, на которой находятся изображения святых, соединяющих её с пространством неба, света и воздуха. Тем самым она внедряется в жизнь мира в целом, то есть в жизнь универсума, соединяющего в себе и земное, телесное, и духовное.

Строителем фасада собора Святого Петра был выдающийся барочный архитектор **Карло Мадерна**. Храм был закончен после освещения в период с 1607 по 1614 год, необходимо отметить, что задача у мастера была непростой - дать грандиозному внутреннему пространству собора и его куполу достойное обрамление, которое стало бы лицом храма. Фасад здания имеет два яруса и большой карниз над ними, а выше - дополнительный этаж, который называется аттик, украшенный скульптурами, как и колоннада. Под сильным карнизом и треугольным фронтоном с гербом находится фасад, логика которого напоминает уже рассмотренные нами ранее: значительные пилястры большого ордена по краям и постепенный их переход в

полуколонны, который завершается мощным акцентом у самого входа, где находятся центральный и четыре боковых портала. Здание представляет собой пятинефную базилику, справа находится вход в папские покои, где обычно стоят папские гвардейцы. Грандиозный ордер с большими колоннами, охватывающий два этажа собора, создает ощущение вселенского масштаба и грандиозного размаха. Перед наблюдателем действительно находится собор соборов. Боковые фонтаны на площади Святого Петра напоминают о роли фонтанов в градостроительстве и организации городского пространства Рима, о чем мы будем говорить специально. Уже с центральной площади города фонтан, как пластический и архитектурный акцент, связанный с присутствием воды, её организацией, формой и шумом, тоже принадлежит к поэтике барокко. При близком соприкосновении с фасадом храма можно отметить мощь его входных колонн, являющихся грандиозной мерой всех тех претензий папского престола, которые реализуются в эпоху конца XVI - начала XVII века. С 1633 года католическая церковь, расправившись с еретиками и завоевав огромное влияние на всех материках, а также свершив процесс над Галилеем, когда она сумела восторжествовать и над новой наукой, объявила период торжествующей церкви. Одним из первых проявлений этого периода явилось завершение собора Святого Петра. Находящийся на площади перед храмом человек ощущает себя в центре не только католического мира, но и в центре огромного пространства, которое здесь разумным образом устроено и вбирает его в себя, демонстрируя, что это - мир людей с мыслями о бесконечности бога, людей как грандиозного всечеловеческого коллектива.

Ещё одна очень важная точка Рима - это **Народная площадь (Пьяцца дель Пополо)**, которая тоже представляет пример новой градостроительной энергии барокко. В её центре Джакомо Делла Порта поставил очередной центрирующий египетский обелиск. Особенность площади заключается в том, что она открыта, и в неё вливаются улицы. На плане Пьяцца дель Пополо представляет собой знаменитый "**римский трезубец**", то есть из неё исходят три луча улиц: центральная - Корсо, слева - Бабуино, справа - Рипетта, которая идет по набережной Тибра. Как градостроительный прием римский трезубец имел большой успех, его повторением является трезубец, который исходит из решетки Версаля и раскрывается в три королевских владения: Фонтенбло, Со и Париж. Нечто похожее есть и в Санкт-Петербурге, где центральной улицей является Невский проспект, в финале которого находится Адмиралтейство и его шпиль. На площади дель Пополо у концов трезубца, то есть улиц, выходящих на площадь, помещены две близкие, но все-таки различные церкви: Санта-Мария-деи-Мираколи, построенная в 1661 - 1679 году, и Санта-Мария-ин-Монтесанто, которая датируется 1662 - 1675 годом. Архитекторами храмов были **Карло Райнальди, Карло Фонтана и Лоренцо Бернини**. Обелиск Фламинио Бернини установил на Пьяцца дель Пополо в 1589 году, примерно тогда же, когда по инициативе архитектора в Риме были установлены и другие обелиски.

Еще один пример градостроительных устремлений барокко связан со старой римской базиликой, создание которой относится к эпохе раннего христианства (V веку

нашей эры) - это **церковь Санта-Мария-Маджоре**, одна из самых старых и крупных базилик города. Её фасад был переделан уже в XVII веке, а иного стиля колокольня относится к более ранней эпохе. Нас интересует обратная сторона этого здания, где на холме расположена абсида с алтарной частью базилики. От этого места открывается улица Эсквилино и стоит египетский обелиск, который был построен в 1673 году, когда был оформлен задний фасад храма. От него открывается дальняя перспектива в город, где виднеется ещё один обелиск.

Характерным примером регионального обустройства города, когда в его различных местах появляются акценты, ориентирующие городское пространство как некое единство, части которого связаны друг с другом и перекликаются, является и **площадь Минервы**. Недалеко от римского Пантеона Бернини поставил так называемого слона с обелиском. Изображение слона находится на постаменте внизу, а на его спину опирается египетский обелиск.

Лекция 33. Искусство итальянского барокко

Барочное архитектурное мышление

Мы продолжаем цикл лекций, посвященный западноевропейскому искусству Нового времени. На прошлой лекции были рассмотрены общая характеристика барокко и некоторые его ранние памятники, которые появились ещё в конце XVI века. В отличие от классицизма барокко рождается стихийно и неожиданно, можно даже допустить сравнение с рождением Афины из головы Зевса. Первый рассмотренный памятник - это **церковь Иисуса или Иль-Джезу** в Риме, строительство которой было начато по проекту **Джакомо да Виньола**, но фасад и оформление интерьера храма создавались под руководством ученика Микеланджело, **Джакомо Делла Порта**. Особенности нового барочного храма являются:

- **значительная роль фасада** - как говорят исследователи, на фасад выносятся вся драма барочного искусства, в данном случае она выглядит, как противоречие и некая внутренняя борьба между сильной горизонталью и вертикалью;
- **сгущение пластических ордерных форм - пилястр и колонн к центру**, то есть к главному входу в церковь - характерный пример барочного храмового фасада, по краям которого находятся сдвоенные пилястры;
- у барочного храма всегда **существует второй ярус**, поддерживающий вертикальную ориентацию фасада и отделенный от первого яруса **мощным горизонтальным и раскрипованным карнизом**;
- разнообразие оформления порталов и окон;
- **наличие валют** - драматизировано передающих энергию нижнего яруса храма на её облегченный верх и соединяют два этажа, они не имеют конструктивного значения, но важны для чисто зрительного соединения ярусов фасада;
- **наличие купола** - ещё одна отличительная черта барочного храма, которая символизирует ту драматическую и духовную ситуацию перехода верующего от земной суеты, от ощущения себя как телесного существа - к порыву духа, к преображению себя и окружающей среды в некое духовное пространство молитвы.

Пилястры и колонны большого ордера Иль-Джезу охватывают два этажа здания, их движение постепенно нарастает, между ними находится пустая стена, затем опять идут сдвоенные пилястры, далее стена уже украшена нишами со скульптурой, а в центре виден сильный акцент - это высокий портал, который по своему размеру больше боковых. Над ним располагается герб Иезуитского ордена, а пилястры сменяются колоннами почти в полную окружность. Такая динамика и набухание формы в нижнем ярусе затем резко останавливается мощной горизонталью карниза. Барочные карнизы называются раскрипованными, потому что они не гладкие, а снабжены выступами, которые повторяются ударными синкопами. Над центральным порталом помимо лучкового фронтона, напоминающего растянутый лук, виден герб, выше портал

обнимается лучковой и треугольной формами фронтонов, которые вместе с пилястрами и полуколоннами напоминают образ триумфальной арки. Триумфальный акцент на главном портале имеет силу громкой речи, обращенной к верующему с призывом подняться по ступеням и войти в портал центрального неффа. Вертикали нижнего яруса Иль-Джезу прорастают сквозь карниз и находят продолжение в легких, чистых и граничных формах верхнего яруса. Здесь полуколонны выступают в качестве центрального обрамления большого окна, освещающего неф. Треугольный фронтон храма напоминает античные двускатные ниши, а связь между более узким верхним ярусом и мощным нижним осуществляется с помощью типично барочных элементов - так называемых валют. Своей упругой и устремленной вверх энергией они поддерживают вертикальную направленность Иль-Джезу. Вся разыгранная здесь формами драма противоречий и противоположных движений подготавливает тот эффект, который вырастает из контраста внутренних помещений и фасада храма.

Церковь Иль-Джезу - это базилика с единым пространством, она не разделена внутри рядом колонн. Боковые помещения храма - это капеллы, посетитель видит ряд арок на высоких столбах, отделяющих центральное помещение от небольших частных молелен с небольшими алтарями. В центре базилики есть подкупольное пространство, а сам купол поддерживает порыв от земного к небесному. План храма иезуитской коллегии говорит о том, что Иль-Джезу был частью специальной застройки, где располагались и другие иезуитские здания. Переходя к внутреннему интерьеру храма, важно отметить, что после того, как верующий входил в портал, он оказывался на пороге необыкновенного зрелища. Интерьер распахивался перед ним, увлекал его внутрь, вперед и вверх - под купол здания. Авторами внутреннего оформления Иль-Джезу были архитекторы **Джакомо Делла Порта** и **Джакомо да Виньола**. Здесь присутствуют формы большого ордера - это гигантские сдвоенные пилястры с канелюрами и роскошными капителями, очень высокие и широкие арки, которые представляют собой входы в боковые капеллы. Отметим устремленность всего пространства храма к центру, к алтарю, а затем взлет купола. Поражает разнообразие материалов, используемых в интерьере храма, и яркость цветовых акцентов. Барокко славилось щедростью в употреблении самых разных цветных мраморов: белых, серых, зеленоватых и даже с красным оттенком.

Все это придавало необычайное богатство тому зрелищу, каковым является интерьер католического храма. Употребление золота особенно усилилось в 30-е годы XVII века и даже позже, когда наступает период триумфирующей церкви. Считалось, что она подавила всех своих врагов, включая еретиков и оппозицию со стороны науки. 1663 год был годом конца процесса над Галилеем, где он был вынужден уступить натиску католических критиков, после чего был отправлен в ссылку в местечко недалеко от Флоренции. Возникновение протестантизма - нового извода христианской религии нанесло церкви существенный урон. Под эгиду протестантизма подпали многие большие территории, в частности, он стал главной религией самого нового государства XVII века - Голландской республики соединенных провинций. Он

сохранился в Южных Нидерландах, получивших название Фландрия. Очень рано к нему отошла Англия, которая приняла протестантизм в 30-х годах XVI века. Это были существенные потери, к тому же со временем вся Скандинавия стала протестантской, как и многие княжества Германии. Церковь приняла этот вызов и очень активно устремилась к утверждению своей силы и власти, возник период, который называется "контрреформация", были созданы новые церковные ордена, например, Орден иезуитов, храм которого мы сейчас обсуждаем. Пространство этого храма - единое, свободное, торжественное и величественно устремляется в порыве кверху к куполу.

Еще один очень важный иезуитских храм Рима - это церковь **Святого Игнатия Лойолы** или **Сант-Иньяцио**, которая строилась усилиями нескольких римских архитекторов: **Орацио Грасси**, **Карло Мадерна**, на позднем этапе и **Алессандро Альгарди** принял участие в создании её скульптурного оформления. Здесь опять легко различить форму барочного фасада, которую мы рассмотрели на примере церкви Иль-Джезу: три портала, центральный портал выделен, очень сильный горизонтальный и раскрипованный карниз, более облегченный по сравнению с нижним верхний ярус, идет нарастание форм от краев здания к его центру, пилястры сменяются колоннами, присутствует разнообразие оформления порталов и окон, двухскатный фронтоны заставляет вспомнить античные храмы, присутствие валют. Интерьер церкви Сант-Иньяцио очень торжественный, он отделяет центральное пространство большого нефа от боковых помещений. В нем важно отметить соединение разных материалов и цветовых акцентов, например, красноватый с немного теплым золотистым акцентом мрамор. Архитекторы разнообразят конструкцию храма сочетанием элементов большого ордера, в данном случае беломраморных пилястр, и колонн другого цвета и масштаба. Все это создает изобилие и насыщенность архитектурной пластики, причем каждый элемент архитектурной конструкции обрабатывается в скульптурном пластическом плане, акцентируются капители, в основе которых лежит античная коринфская капитель с акантовыми листьями. Появляются рельефы и изображения фигур в виде фриз над арками. Во всем принимает участие и живопись, то есть перед наблюдателем находится **пример барочного синтеза искусств: архитектуры, скульптуры и живописи**. Общий облик храма - это, с одной стороны, триумф торжества, победы и прославления католической церкви, её римского величия и роскоши, с другой - преодоление внутренних контрастов и противоречий, разрешение их в устремлении от земного к небесному, от телесного и пластичного к воздушному и свободному. Очень характерный для барокко процесс перехода от связи с земными делами, с жизнью, с телесным в самом человеке, обуреваемым страстями и чувственностью, к духовному порыву, к устремлению в сферу трансцендентного.

Неоднократно упоминавшийся архитектор Джакомо Делла Порта был учеником Микеланджело, ему выпала честь достроить купол **собора Святого Петра в Риме**. Строительство этого храма было строительством века, которое начал архитектор **Донатто Браманте**, первый камень в основание собора был заложен около 1502 года. Но Браманте довольно скоро умер и руководство строительством переходило к разным

мастерам: **Рафаэлю, Антонио да Сангалло, Бальдассаре Перуцци**. Последним архитектором, который во многом определил концепцию храма, стал **Микеланджело**, который вернулся к изначальной идее центрического храма, перекрытого куполом. Но ещё во времена Рафаэля под давлением клира от изначального плана Браманте отказались. Клир настаивал на сохранении базиликальной формы церкви, поэтому к собору был пристроен продольный неф, но значение центральной подкупольной части и четырех огромных пилонов, на которых изнутри держался купол, сохранился, потому что они были возведены почти при жизни Микеланджело, который умер в 1564 году. Для купола мастер оставил деревянную модель, которую можно увидеть внутри собора, поднявшись по лестнице в подкупольное помещение. Модель была детализированной, на ней хорошо видны спаренные колонны на выступах, напоминающие контрфорсы, и венчающий фонарь, завершающийся шаром, тоже со спаренными колоннами, но более мелкого масштаба. Возвести купол довелось ученику Микеланджело, **Джакомо Делла Порта**, который как барочный художник внес изменение стрелы, то есть абрис дуги, которая обнимает верх купола. У Микеланджело купол завершался правильной классической полусферой, она примеряла контрасты и борьбу формы внутри храма и в его фасаде. Джакомо Делла Порта приподнял стрелу купола, она замкнулась и устремилась вверх, в ней словно ожила память о готической стрельчатой арке, тем самым все напряжение, которое копилось в контрастах формы, было выведено вверх, в бесконечность реального пространства. После завершения купола в 1593 году собор Святого Петра был освещен, это событие стало грандиозным праздником, который происходил под звон колоколов всех церквей столицы. В это время в Риме, вероятно, был Караваджо, который стал участником праздника.

После вступления, в котором были рассмотрены особенности барочной архитектуры и барочной образной речи, то есть те формы, которыми оно оперировало на уровне отдельной постройки или даже только купола, мы переходим к очень важной проблеме барочного мышления. Барокко стремилось преобразовать и по-своему освоить не только конструкции отдельного здания, но и пространство перед ним, а затем и пространство целого города. В результате это завершилось возникновением нового вида искусства, которое называется "**градостроительство**". Площадь перед собором Святого Петра стоит рассматривать с точки зрения аэрофотосъемки, её строителем был выдающийся архитектор и скульптор эпохи барокко в Италии, **Джан Лоренцо Бернини**. Далее мы более подробно будем изучать его творческий вклад в архитектуру отдельного здания, а в особенности в скульптуру. Вклад мастера в градостроительство тоже был очень значительным, Бернини построил около храма две площади. Первая из них примыкает к собору и имеет трапециевидную форму, её боковые стороны расходятся в сторону храма. Это решение обусловлено тем, что для наблюдателя, стоящего в центре площади, они казались бы сходящимися к собору. Архитектор преодолевает эту особенность зрения человека, раздвинув их, после чего стороны площади воспринимаются как параллельные, а в их створе возникает фасад собора Святого Петра, который они определенным образом преподносят. С другой стороны,

создается впечатление, что храм распространяется в пространстве перед собой. Этому способствуют ступени, которые обозначают вход в здание и одновременно спускаются к площади. Затем трапециевидная площадь переходит в следующую, имеющую форму овала, а её разомкнутые боковины напоминают две руки, обнимающие пространство перед храмом. И в целом, вместе с трапециевидной площадью - появляется активная проекция собора Святого Петра в прилежащее пространство. **Античная классика и Ренессанс очень любили форму круга**, который был для ренессансных мастеров чудом, потому что он считался одновременно бесконечным, так не имел ни начала, ни конца (как и шар), с другой стороны - он был очерчен, то есть ограничен. **Парадокс пластически замкнутой бесконечности - это своеобразная формула мышления итальянского ренессанса и его мастеров**. Даже человек, как норма и форма ренессансного искусства, был олицетворением и прямым воплощением такой бесконечности, потому что он телесно ограничен. Выдающийся отечественный культуролог **Леонид Михайлович Баткин** использует выражение "окаем личности", которым для каждого человека являются границы его тела. Но личность имеет другое измерение - духовное начало, которое является бесконечным. Парадокс очерченного и замкнутого, соответственно, имеющего предел, и в то же время бесконечного, каквой представлялась личность человека в эпоху Возрождения, была и форма круга. Барокко предпочитает не эту совершенную и сосредоточенную в себе форму, а именно овал, который дает ощущение того, что главные для этой формы поперечная и продольная ось находятся в состоянии некоего противоборства. В результате энергия их противостояния растягивает стороны идеального круга, превращая его в овал. Это ощущение напряжения внутри формы - очень барочная черта, ценившаяся в это время.

В центре овальной площади стоит **египетский обелиск**. Во время трудных взаимоотношений Римской империи и её восточных провинций правители Египта дарили Риму обелиски, которые в египетской системе верований обозначали лучи солнца, обращенные от земли к небу. Очень часто их острые окончания покрывались медью, а когда восходящее солнце поднималось из-за горизонта, то его первые лучи касались их и вспыхивали. Кроме того, обелиск - это каменная вертикаль, соединяющая небо и землю и являющаяся утверждением торжества и величия египетского государства и фараона. В Древнем Риме обелиски имели свои места, но ко времени конца Средневековья и начала Ренессанса они по большей части были разрушены и находились в горизонтальном положении, часто были расколоты. По инициативе **Джакомо Делла Порта** обелиски были обнаружены, расчищены, отреставрированы и подняты. Один из них был поставлен в центре площади Святого Петра.

Подробнее остановимся на соединении храма и площади: на первоначальном плане храма, созданном Браманте, можно увидеть, что верхняя часть собора представляла собой равноконечный в своей основе греческий крест, но во времена Рафаэля священники настояли на том, чтобы храму была возвращена форма базилики с длинным продольным нефом, необходимым для совершения определенных процедур, в частности, католической мессы (выходов, процессий и пр.). Когда строительство

собора перешло к Микеланджело, то мастер сохранил центральную часть собора и уделил особое внимание четырем большим пилонам, которые имеют не прямоугольную, а трапециевидную форму. Своими выемками они обращены в сторону подкупольного пространства, пилоны поддерживают гигантский купол храма, украшены пилястрами и тягами, эти элементы представляют собой прекрасные произведения архитектуры. Большое пространство собора выходит вперед, захватывая пространство перед собой и прорастая ещё одной конфигурацией - трапециевидной площадью. К этому ансамблю пристраивается знаменитая колоннада собора Святого Петра, а слева и справа от египетского обелиска располагаются два фонтана, украшающие площадь. Элементы оформления городской среды: обелиски, площади и фонтаны - определенным образом существенны именно для облика Рима, но затем этот способ оформлять городскую среду, придавая ей определенное единство, был воспринят и другими европейскими столицами.

Характер овальной площади создает **колоннада**, которая имеет интересный эффект: с одной стороны, она выделяет пространство площади из городской среды, а с другой - колоннада проницаема. Она состоит из четырех рядов очень мощных колонн, между которыми могут свободно проходить люди, тем самым движение среды, носителями которой выступают горожане, связывает площадь перед собором Святого Петра и пространство города. Колоннада обладает своей динамикой, каждый из её изгибов передает жизнь самого пространства, которое она ограничивает, динамизирует и заряжает энергией, присущей замыслу Бернини. В жаркие дни она дает тень, неслучайно между колоннами всегда располагается значительное количество не только туристов, но и римлян. Телесная и объемная сила пластики колонн с оттенком мощи - характерна для барокко. Бернини многое черпает из древнеримской архитектуры, здесь присутствуют имперский размах и триумфальная, утверждающая, торжественная сила. По верху колоннада ограничена балюстрадой, украшенной статуями, которые соединяют земной и небесный миры, то есть само небо и колоннаду, которая пронизывается воздухом и захватывает часть воздушного пространства. Появляется наглядная форма синтеза архитектурного мышления, пластического скульптурного начала и внешней среды. **Все барочные постройки соединяются и взаимодействуют с внешней средой очень активно.** Колоннада Бернини была построена между 1656 и 1667 годом - это достаточно позднее проявление торжествующего и размахистого барокко, очень ярко воплощающего тенденцию оформлять с помощью архитектуры больших пространств реальную жизненную среду людей, в данном случае городскую среду.

Фасад собора Святого Петра был оформлен позже, чем основная часть храма. Это произошло в XVII веке, то есть уже после того, как был завершен купол, а сам собор был освещен. Выдающийся барочный архитектор **Карло Мадерна** был строителем фасада собора Святого Петра, который возводился между 1607 и 1614 годом и соответствует структуре барочного фасада храма: по краям здания идут пилястры большого ордера, который охватывает два этажа, от пилястр пластическое

движение направляется к центру, где большой портал венчается особым трехчастным портиком. Порттик поражает величию своих масштабов и силой ордерных элементов, которые своими пропорциями и формами соответствуют масштабам фасада. Колонны фасада выстраиваются в мощную когорту опор, имеющих не только конструктивное значение, но и являются мощным эмоциональным посылом в сторону мира. Это храм всего католического мира, простирающегося не только на Рим и Европу, так как после возникновения активной реакции католической церкви на протестантизм, миссии римского католичества распространились и на страны Востока, включая Китай и Японию, а также и на Африку, проникнув в глубины этого континента. Самое главное приобретение католического мира - это страны Южной Америки, завоеванные европейцами (в основном испанцами и португальцами). Речь идет не только дележе колоний и вывозе оттуда золота или победе над местными богатыми государствами, в частности, Перу, но и о внедрении и последующем распространении христианства именно римского обряда. Торжество, всемирный и глобальный пафос католичества, вопреки всем попыткам его ревизии, выражен и в соборе Святого Петра. Трапезицеобразная площадь, примыкающая к храму, является функциональной, она образует переход между ним и овальной площадью, которую очень часто можно видеть покрытой рядами стульев. На них сидят верующие, которые слушают проповедь папы, выступающего через специальное окно на фасаде собора. В обычные дни площадь наполнена туристами, которые любят фонтаны, необычайно украшающими пространство и приносящими ощущение свежести, а разносимая ветром водяная пыль дает туристам отдохновение и радость в жаркие дни. Водный плюмаж фонтанов, взрыв, уносящийся в небо - это очень барочная черта, именно **барокко научилось рассматривать воду, как особый тип материала, который можно формировать**. Римские фонтаны демонстрируют разнообразие возможностей обращения с водой и трактовки живой водной стихии как начала, подлежащего формированию.

Ещё один замечательный пример планировочной активности барокко, его виртуозности в преобразовании пространства и в соединении городской среды с определенными акцентами – это **Пьяцца дель Пополо** или **Народная площадь**. Мы уже отметили важные планировочные акценты в градостроительстве Рима эпохи барокко, в частности, обелиск в центре площади. **Обелиск Фламинио** был перевезен из Египта в Рим в период правления консула Фламинио, поэтому и носит такое название. Он был установлен в 1589 году Джакомо Делла Порта и стал важным высотным акцентом, которые всегда важны для городской застройки, а со времен римского барокко становятся заботой архитекторов в самых разных столицах Европы. Кроме того, от площади дель Пополо отходят три улицы, которые образуют знаменитый **римский трезубец**: центральная и одна из самых известных в Риме - Корсо, слева - Бабуино, справа - Рипетта, которая выходит на набережную Тибра. В основании трезубца находятся две церкви, они типизированы и очень похожи друг на друга. Это церковь Санта-Мария-деи-Мираколи, построенная в 1661 - 1679 году, и Санта-Мария-ин-Монтесанто, построенная в 1662 - 1675 году. Архитекторами храмов были **Карло**

Райнальди, Карло Фонтана и Лоренцо Бернини, который в качестве важного представителя барочной художественной концепции играл обобщающую и завершающую роль. Площадь Дель Пополо тоже тяготеет к овалу, что касается римского трезубца, то он был впоследствии переосмыслен архитекторами нескольких стран. В частности, принцип трезубца можно обнаружить в архитектуре Версаля, от въездной решетки которого в другие поместья французского короля распространяются три дороги: в Париж, в Со и в Фонтенбло. Нечто похожее есть и в Санкт-Петербурге, где Невский проспект выступает в качестве главной линии, в его конце возникает знаменитый шпиль Адмиралтейства - золотая адмиралтейская игла.

Ещё один важный градостроительный узел - это одна из самых старых базилик Рима, **церковь Санта-Мария-Маджоре**. Существует всего пять римских базилик, которые связаны с началом христианской эры и в основном датируются V - VI веком нашей эры, в их состав входят храмы: Сан-Джованни-ин-Латерано, Сан-Джакомо-дельи-Спаньоли, Сан-Джованни-деи-Фиорентини. Это церкви национальных землячеств, которые образовались в Риме к концу XVI - началу XVII века. Церковь Санта-Мария-Маджоре разновременная по своей архитектуре и периодам строительства, например, её старая колокольня относится к средневековым временам. Если церковь обойти, то с её оборотной стороны можно увидеть выступающую вперед полукруглую абсиду - алтарную часть храма. Абсида стоит на небольшом холме, потому что поверхность города, который стоит на семи холмах, очень различна. От абсиды начинается площадь Эсквилино, на которой тоже стоит обелиск. Если встать около него и посмотреть вперед, то в конце улицы можно увидеть следующий обелиск. **Египетские обелиски становятся акцентами, которые визуальнo связывают все пространство Рима в единое целое - это поворотный момент в истории архитектуры.** Градостроительство занимается не только пространством, прилегающим к данному памятнику, а мыслит пространством города в целом, то есть архитектурное мышление городских планировщиков приобретает региональный масштаб. Важно отметить, что линии римских трезубцев в застройке разных европейских городов выходят за пределы города и устремляются дальше.

К особому барочному мышлению, связанному с новым видом искусства, каким является градостроительство, относится ещё один интересный узел городской застройки - **площадь Минервы**. В центре небольшой площади позади Пантеона архитектор Бернини поставил причудливое изображение слона, на спину которого опирается очередной египетский обелиск, но уже меньшего масштаба. Он вторит большим обелискам и является акцентом, который присоединяет площадь Минервы к единой римской городской среде. Позади него находится оборотная сторона римского пантеона, который когда-то был украшен драгоценными мраморами, впоследствии удаленными и использованными для нового строительства. Площадь и слон с обелиском были возведены в 1667 году.

Значительно более размашистый и объемный ансамбль связан с **церковью Тринита-деи-Монти** или **Святой Троицы на горах**, которая приподнята на несколько уровней над основной поверхностью города. Храм имеет две башни, перед ним тоже поставлен египетский обелиск. Все обелиски обычно венчаются либо крестом, либо шаром. К церкви примыкает знаменитая испанская лестница, которая двумя боковыми маршами, сливающимися в один центральный, ниспадает от церкви вниз. Но её можно рассматривать и по-другому - как будто она восходит вверх от нижнего уровня городской среды, поднимаясь по террасным складкам. Пространственная линия лестницы поднимается довольно высоко и приводит к району вилл, украшенных зеленью. Испанская лестница является важным элементом общественной жизни города, например, на ней устраиваются выставки цветов. В её основании находится фонтан Баркачча, который позволит нам перейти к теме фонтанов Рима. Он имеет вид полузатонувшей лодки, которая наполнена водой, струящейся из отверстий. У нее совсем другой голос, потому что вода формирована не пышным и взлетающим вверх султаном, а струится, сочится и журчит. Из звуков, которые создает вода, возникает сонное бормотание, обычно у этого фонтана любит встречаться молодежь, потому что такой голос воды настраивает на созерцательное настроение и размышления.

Фонтаны Рима как характерная черта его барочного облика

Ещё один большой ансамбль Рима - это **Пьяцца Навона**. Аэрофотосъемка позволяет увидеть особенности площади, которая возникла на месте старого древнеримского цирка и имеет вытянутую форму, поскольку по её диаметру проходили соревнования колесниц. В центре площади Навона находится главный фонтан, а по краям - фонтаны меньшего размера. Напротив центрального фонтана стоит церковь Сант-Аньезе-ин-Агоне или базилика Святой Агнессы работы современника и оппонента Бернини, архитектора **Франческо Борромини**. Площадь Навона оформляли с 40-х годов до конца 50-х, её центральный фонтан был построен по проекту **Джан Лоренцо Бернини** и называется Фонтан четырех рек. В его центре стоит египетский обелиск, дающий необходимый высотный акцент и тем самым не позволяющий плоско лежащей площади выпасть из активно структурированной среды города, поднимая её за собой. **Фонтан Мавра** и **фонтан Нептуна** тоже принадлежат мастерской Бернини. Мавр окружен водными существами: трубящими тритонами и причудливыми существами. Фонтан четырех рек украшен крупными скульптурами, воплощающими аллегии самых больших рек Средиземноморья: Тибра, Нила, Роны и Рейна. Образ Тибра необычайно близок древнеримской скульптуре, изображающей Нил, именно на неё опирался скульптор, создавая фигуру атлетического божества с прекрасно развитой мускулатурой, которая символизирует мощь и силу реки. Тот Тибр, который можно увидеть в настоящее время, совершенно не похож на полноводную реку периода XVI - начала XVII века, которая разливалась в весенний период, принося необычайные разрушения. Вода выходила из берегов Тибра и заливала город, так как набережные ещё не были обстроены до конца. Энергия воды была настолько сильной, что в городских хрониках описывается напор, который был способен сорвать бронзовые

двери храмов. Поэтому Тибр в представлении Бернини - это мощный древний бог, а его облик и лицо с пышными волосами и бородой напоминает изображения Зевса. Справа находится фигура очень интересного божества, которое закрывает свое лицо драпировкой - это аллегория Нила, потому что к тому времени, когда мастер создавал его изображение, ещё не было известно, где находятся истоки этой реки. Нил представлялся таинственной сущностью, хранящей некие неожиданные открытия. Архитектор также изображает элементы среды, связанной с той или иной рекой, например, пальму рядом с фигурой Нила. Из пещеры фонтана выходит лев, который наклонился, чтобы попить воды. Эти натуралистические и пейзажные элементы, которые присоединяются к аллегорическому языку, очень характерны для барочного мышления и эстетики. Барокко, как правило, является искусством чувственным и пластичным, другим его полюсом стал религиозный экстаз и стремление самозабвению прорваться за пределы телесной оболочки в пространство духа. Но одновременно барокко было очень чутким к ощущению природы как безбрежной и мощной стихии, захватывающей человека. Конечно, в таком образе природы сказывались и новые знания о ней. Вода в фонтане четырех рек - это многоголосье, потому что в нем много тем и образов. Складывается впечатление, что одна струя воды не соответствовала бы многомерности образа, созданного Бернини, поэтому она стекает из разных точек фонтана, представляя собой сочетание разных струй, тембра и темпа. Поскольку дальше речь пойдет о европейских реках - Роне и Рейне, то в фонтане появляется изображения лошади, лебедя и фантастического существа, при идентификации которого возникают разные точки зрения.

Один из самых удивительных по красоте и замыслу фонтанов - это фонтан, который находится на площади Барберини. Он построен во время правления папы Барберини Урбана VIII и соединяет поразительной цельностью и органичностью язык скульптуры и общий архитектурный замысел, а самое главное - саму скульптуру и струю воды. Это **фонтан Тритона** - воображаемого морского существа в виде человека с рыбьим хвостом. Зритель видит телесную мощь Тритона, трубящего в раковину, из отверстия которой вместо звука вырывается столб воды, являющийся воплощением этого звука, заполняющего окружающее пространство. Подогнув хвост, Тритон сидит на распахнутой раковине тридакны - самой большой морской раковины, где растет жемчуг. Её поддерживают хвостами дельфины, которые изливают воду в ванну фонтана. Эти разнообразные описательные и повествовательные, живые и пластические барочные темы, связанные с движением и пребыванием в открытом пространстве, с энергией человека и энергией живых существ вокруг него, находящихся в разных природных стихиях, в том числе и в водной - тоже характерные особенности именно барочного мировосприятия.

Фонтан Треви открывается для зрителей неожиданно: если идти по улице Корсо, то издали можно услышать его отдаленный шум, а выйдя из-за угла, вдруг оказаться перед лицом этой удивительной композиции. Фонтан встроены в архитектурную постройку, в его центре находится фигура Нептуна, вокруг которого

располагаются представители морской стихии: купающиеся наяды, трубящие тритоны и другие. Выходы дикого камня были сделаны мастером специально, вода окружает замечательное целое, состоящее из торжественной и монументальной подачи образов, которая в то же время имитирует природную среду, выполненную из камней. Звук Треви - это звук водопада, то есть стоящий в воздухе шум, где звучание отдельных струн не различается, создается впечатление мощи голоса живой водной стихии. Фонтаны Рима - это особая сторона города, которая является характерной чертой его барочного облика, потому что в них есть соединение движения, телесной пластики, мифологии, аллегории и причастности всего перечисленного к обычной жизни города, к движению людей, к солнцу, воздуху, дождю и ветру. Эта тема связана с вторжением природных стихий в жизнь города, даже если оно создано искусственно, и **отражает важнейший барочный тезис о том, что природная стихия является важнейшей составляющей бытия человека на земле.**

Ещё один тип архитектуры, который развивают барочные мастера - это **вилла, являющаяся загородным домом и даже жилым комплексом.** Вилла вошла в обиход людей ещё в эпоху Древнего Рима, когда ярко выраженная урбанизация, то есть преобладание городского начала в истории этого периода, сочеталась со стремлением жителей покинуть городские стены с их напряженным ритмом, включая напряженность политической борьбы и противостояния, и оказаться на лоне природы. Очень важную роль в этом процессе играли торговля и присутствие иноземцев. Идеология виллы была разработана не только со стороны архитектуры, но и с самых разных точек зрения. Она учитывала связь устройства загородного дома со средой и пейзажем, при этом необходимо было принимать во внимание и направление ветров. Обязательным условием была близость воды к владению, а также соседство людей, которые живут рядом с выбранным участком. Это предусматривалось для того, чтобы жизнь была достаточно гармоничной, а общение с соседями приносило радость. Все перечисленное определил римский архитектор **Витрувий**, живший в конце I века до нашей эры - начале I века нашей эры. Его трактат был обнаружен в эпоху Ренессанса, а в эпоху Возрождения возникли два вида виллы: **вилла урбана** - городской дом, куда знатные люди, а в особенности представители правящих кругов, удалялись для того, чтобы отдохнуть, например, папы, которые имели не только официальные резиденции, но и дома, где можно было перевести дух и побыть наедине с собой; **вилла субурбана** - загородный дом, расположенный на лоне природы.

Культура Возрождения была необычайно развита и дифференцирована, особенно в прилегающих к Венеции землях. Барокко XVII века унаследовало эту традицию, развивая и по-своему обогащая её. Примером такого рода барочной архитектуры является **вилла Альдобрандини** - очень крупного римского семейства, из которого происходили папы. Она находится в местечке, которое называется Фраскати, в нем же находились и древнеримские виллы. Архитектура этого здания, с одной стороны, достаточно значительная, потому что вилла большая, а с другой стороны - очень скромная и простая, без сложных конструкций. Главный акцент поставлен на

прилегающей к зданию территории, которая обязательно должна включать в себя выходы реальной живой природы. Обычно территорией, прилегающей к вилле, был парадный двор, который сменялся садом и огородом, на котором выращивались необходимые плоды, которые переходили в парк. Созданное итальянцами обустройство садово-парковой территории затем послужило своеобразным образцом для садово-парковых концепций остальных стран Европы. Террасная организация сада, соответствующая разным уровням почвы, была реальной особенностью итальянского пейзажа, которая была воспринята как художественный прием. Поэтому подобные террасы устраивались в парковых комплексах Франции, где рельеф довольно плоский. Вилла Альдобрандини украшала бытие своих обитателей и с помощью растений в вазонах, которые на зиму убирались, так как были теплолюбивы. Вазоны устанавливались на балюстраде виллы и на эспланаде перед ней. Важно обратить внимание на обрамление садового участка виллы, выполненное с помощью архитектуры: торжественные ворота с вазонами наверху и изгородь, украшенную лежащими овалами. Здесь барокко тоже говорит своим собственным языком.

Очень важный элемент вилл этого времени - это **нимфей**, то есть место жилища муз. На вилле Альдобрандини оно представляет собой архитектурную постройку в виде полукруга, украшенного акрами, где в нишах стоят изображения нимф, а в центре находится фигура властителя морской стихии Нептуна, держащего над собой глобус. Над нимфеем можно увидеть часть зеленой архитектуры виллы, в Италии зелень очень плотная, с твердыми и упругими листьями, она, как и вода, служила материалом для зеленой архитектуры и фигурно выстригалась. Это могли быть прямоугольные массивы или геометрические фигуры (шары и пирамиды). В нише нимфея находится изображение фантастического существа, сочетающего в себе черты человека и животного. Сама ниша скульптурными средствами имитирует ситуацию того, что она заросла мхом. Из этой таинственной, мшистой и причудливой среды, поражающей зрителя изобилием всякого рода проявлений жизни, живого роста и своеобразных конфигураций, которые приобретают стебли, цветы и мхи, возникают те особые составляющие барочных садово-парковых комплексов, которые представляют собой грот. Такого рода нимфей создают красоту и элегантность садово-парковых комплексов вилл.

Мастера - представители барочной культуры Италии

Джан Лоренцо Бернини

Одним из главных представителей барочной культуры в Италии Нового времени является **Джан Лоренцо Бернини**. Ранее мы отметили вклад мастера в градостроительство Рима, в том числе и в архитектуру площади собора Святого Петра. Бернини родился в 1598 году, умер в 1650. Сын мастера писал в своих дневниках, что одной из любимых построек Бернини была церковь **Сант-Андреа-аль-Квиринале** или **церковь Святого Андрея на Квиринальском холме**. Её план сам по себе достоин особого рассмотрения: во-первых, он овальный, то есть овал переходит уже в структуру

отдельного здания, во-вторых, пространство храма едино и не разделено внутри, а купол имеет окулус, выходящий в открытое пространство. Капеллы расположены по периметру овала, а две колонны словно выступают из тела здания навстречу зрителю. Концентрические ступени тоже выполнены в овальной форме, по сторонам от входа в храм находятся крылья - это стены, которые завоевывают для церкви определенное пространство городской среды. Этот архитектурный шедевр Рима имеет портал, который представляет собой триумфальную арку с пилястрами большого ордена, строгим фронтоном и относительно спокойным антаблементом без сильной раскриповки. Карниз, который тоже мог бы быть спокойным и горизонтальным, вдруг выгибается в форме овала и выступает вперед, а над ним располагается эффектный герб. Здесь удивительно ярко и наглядно проявляется барочная форма активной связи здания с окружающим его пространством и потенциальным зрителем. Тело здания демонстрирует округлость центрального овала, а невысокие стены своеобразными руками забирают у пространства города его часть и делают его интимной средой именно этого храма. Если зайти в церковь Святого Андрея на Квиринальском холме, то в оформлении её внутреннего пространства можно увидеть прекрасный белый, розоватый и серый мрамор. Алтарная часть храма оформлена мощными колоннами, они цветные и не производят отчужденного и холодного впечатления, напротив - это радостные, богатые и светлые вертикали, которые поднимают своим движением возносящуюся вверх фигуру Святого Андрея. Разорванный лучковый фронтон - это тоже мышление барочного мастера, такой прием никогда бы не позволил себе представитель классицизма. Фигура Святого Андрея дана в развивающихся драпировках и с рукой, протянутой навстречу зримому им Господу. Позолоченный купол храма покрыт розетками и тягами, по его нижнему краю идут окна, освещающие и сам купол, и весь храм. Церковь была очень богатой и считалась связанной с аристократическими кругами Рима, потом храм некоторое время был заброшен, но вновь ожил и сейчас выглядит уже достаточно импозантно. Рядом с резными и позолоченными нервюрами купола располагается большое количество скульптур, как правило - это ангелы, присутствующие при торжественном вознесении апостола (и маленькие гении, и довольно крупные фигуры). Церковь Святого Андрея на Квиринальском холме - это характерный пример барочного синтеза искусств: архитектуры, которая сказала свое слово при входе верующего в храм; оформления нижнего яруса храма с помощью мраморов; взлет позолоченного купола. Сын Бернини отмечал, что иногда заставлял отца сидящим в храме и погруженным в размышления. Если провести взглядом по всему овалу карниза, опоясывающему помещение храма, то может возникнуть головокружение, потому что сосредоточенная в нем динамика передается и восприятию человека. Колебательный ритм захватывает все существо наблюдателя, создавая эффект головокружительного полета.

Для нас очень важна ещё одна постройка Бернини, потому что она не церковная, а светская. Это дворцовое здание - **Палаццо Барберини**, принадлежавшее роду кардинала Барберини, который впоследствии стал папой Урбаном VIII. Концепция этой

постройки тоже в какой-то мере стало образцом. Ранее свой тип городского дворца создала ренессансная культура, это были великие ренессансные дворцы XV века, украшающие Флоренцию и другие города-государства Раннего Возрождения. В XVI веке такие дворцы знати появляются в Риме и Милане. Бернини опирается на ренессансную традицию, но решает её по-своему, в частности, обычная нижняя и базисная сторона подобных построек имеет кубическую форму, во флорентийских и ранних римских дворцах первый этаж представляет собой тяжеловесную основу, в которой присутствуют черты грубого руста, а Бернини сделал основой портик с проездными арками в центре, ведущими во двор. За ними таится спасительная тень, в которой можно укрыться в солнечные дни. Создается впечатление, что вся конструкция фасада дворца обладает способностью парить, так как большие массы свободного пространства и воздуха становятся частью всего здания. Второй этаж дворца всегда является самым важным и парадным, в нем располагаются залы с высокими окнами с мелко деленными переплетами - это некая экспансия соборной архитектуры в светскую. Очертания арок окон классические и округлые, необходимо отметить, что из всех барочных архитекторов Бернини был наиболее классическим мастером. Уступая барочным причудам, связанным с особой трактовкой пространства и пластики, с синтезом искусств (архитектуры, скульптуры и живописи), мастер в арсенале используемых им средств все-таки очень педантично и постоянно опирается на ордерные формы в их классической форме.

В пространствах дворцового сооружения в данный момент располагается картинная галерея и парадные залы, несущие на себе следы барочной живописи. Фасад дворца был построен Бернини между 1625 и 1633 годом. Парадный двор предшествует фасаду и находится сразу за решеткой ограды. На плане дворца видны его боковые крылья и две лестницы: овальная и прямоугольная. Перед дворцом есть площадь, которая называется площадь Барберини, на его заднем дворе располагаются конструктивные элементы, связанные с творчеством другого барочного мастера, **Франческо Борромини**. Участие этих двух мастеров в строительстве палатцо можно проследить на примере различий его лестниц. Движение по овальной лестнице происходит по спирали, если встать на её нижний ярус и посмотреть наверх, то возникает ощущение, близкое к головокружению. Спирально ввинчивающееся восходящее пространство - это типичный для барокко мотив, который мы потом встретим и у Бернини, но такая динамика восхождения и кружения характерны именно для Борромини. Бернини построил во дворце прямоугольную лестницу более спокойных очертаний, которая имеет классические, торжественные и устойчивые формы, характерные для античных ордерных форм.

Прославившим Бернини произведением является **Королевская лестница в Ватикане**. Вход в нее находится справа от основных порталов собора Святого Петра, и обычно там стоит гвардеец значительного роста. Все гвардейцы папы до настоящего времени рекрутируются только из белокурых швейцарцев ростом не менее двух метров. Справа от Королевской лестницы находится рельеф, который создал Бернини,

изображающий Константина I на коне. Христианский император борется с императором язычников Максенцием. Явившийся во сне к императору Константину ангел сообщил ему, что он победит с помощью креста. На верху рельефа можно увидеть явление креста, выполненного из мрамора. Над лестницей находится трубящая Слава и папский герб, а по её бокам расположена уходящая в глубину колоннада, которая выполнена мастером с ощущением красоты и выразительности чистых ордерных форм. Свод является полукруглым, скорее коробовым, самое главное заключается в том, что он поддерживает эффект перспективы, уходящей вслед за поднимающейся лестницей. Перспектива сознательно усилена Бернини, для чего по мере подъема мастер уменьшает разницу между боковыми сторонами колоннады, сознательно её сближая. От этого перспектива кажется особенно стремительной, а когда на верху лестницы появляется фигура папы, то она воспринимается особенно значительной и даже грандиозной. Когда мы рассматривали трапециевидную площадь около собора Святого Петра, то говорили об **особых зрительных эффектах, которые барокко либо нейтрализует, либо наоборот усиливает**, что является одной из его важнейших особенностей как стиля.

Очень важным и интересным творением Бернини является так называемый **Балдахин**, который располагается в соборе Святого Петра между грандиозными пилонами Микеланджело почти под куполом. Каково его назначение? - это выносное обрамление алтаря, поскольку, когда в соборе при большом количестве верующих служит папа, то возникает потребность приблизить его фигуру под средокрестие храма от основного алтаря, который находится далеко. Это место было необходимо оформить, так как под выносным алтарем находится погребение Святого Петра - ближайшего ученика Христа, проповедовавшего в Риме. Он считался наместником Господа на земле, первоначальное имя апостола было Симон, именно Спаситель назвал его Петром, сказав: "Петр - ты камень, и на сем камне я создам церковь свою". Над погребением апостола на белом мраморном алтаре и под балдахином папа совершает торжественные службы. Сын Бернини вспоминает, что на первое место мастер поставил обдумывание материала, когда перед ним была поставлена эта задача, поскольку высота навеса над выносным алтарем составляет 42 метра, и сооружение такой высоты было необходимо поместить под куполом храма между пилонами Микеланджело. Представим себе эту задачу, при условии, что балдахин был бы сделан из белого мрамора: во-первых, он бы сливался с интерьером, во-вторых - его силуэт в разных ракурсах пересекал бы линии архитектуры Микеланджело, чего Бернини, конечно, не хотел. Тогда он выполнил это сооружение из бронзы, причем сделав её черной с золотом. В тот период, когда не проводится сопровождаемая светом множества свечей служба, то золото понемногу тлеет на затененной поверхности бронзы, а когда наступает черед торжества, то большое количество светильников и свечей поджигают его, золото вспыхивает и раскрывается драгоценный характер балдахина. То, что он выполнен из иного материала, дает понять наблюдателю, что это предмет иного рода, который не соперничает с архитектурой, а принадлежит к сфере

временного и прикладного искусства, то есть искусства оформления. Очень интересна его форма, связанная с бронзой, которая роднит балдахин с дарохранительницами и всевозможными украшениями. С другой стороны, он представляет собой нечто похожее на те балдахины, которые носят над епископом или папой во время процессий, проходящих по улицам Рима. Эта конструкция опирается на причудливые вьющиеся конструкции - штопорообразные колонны. Сохранилось мифологизированное сообщение, что такими были колонны в самом первом христианском храме Константина, воздвигнутом в городе. Бернини использует штопорообразные колонны не совсем в историческом или археологическом плане, а в эстетическом. Они очень живые и заряженные движением, а наверху, словно на архитектурном антаблементе как изделия из драгоценной ткани повешены фестоны с колокольчиками, на которых изображены три пчелы - гербовый знак семейства Барберини и папы Урбана VIII. Наверху балдахина представляет собой сквозную конструкцию, которая поддерживается фигурами ангелов, тоже сделанных из бронзы. В результате возникает ощущение того, что балдахин черно-золотым видением вырастает из алтаря и поднимается вверх, либо - ангелы спускают его с небес и увенчивают им алтарь. Римский балдахин датируется 1624 - 1633 годом, эта относительно ранняя работа сразу прославила Бернини, продемонстрировав, что он заслуженно считался главным придворным мастером папского двора. Таким образом балдахин мастера представляет собой удивительное явление, которое несомненно принадлежит архитектуре, с другой стороны - он обладает чертами временного сооружения декоративного характера и напоминает выносное сооружение, которое использовалось для процессий в дни больших праздников. Материал этого удивительного памятника (бронза в сочетании с позолотой) роднит это большое произведение 42 метров в высоту с предметами прикладного искусства, с драгоценными изделиями, которые можно во множестве увидеть в католических храмах (орнаментальные элементы, светильники, дары). Бернини служил нескольким папам и был необыкновенно широк в арсенале своего творчества, ему принадлежали и градостроительные концепции, он отдал дань архитектуре отдельных и очень разнообразных сооружений, заявил о себе как автор столь удивительного феномена, как балдахин. Кроме всего перечисленного Бернини был отличным скульптором.

Бернини выполнил свой автопортрет из терракоты - это натурный этюд, который достаточно живо и естественно передает черты лица мастера, находящегося в зрелом возрасте. В волнах его кудрей сосредоточена живая динамика, лоб напряжен, а устремленный в даль взгляд говорит о том, что ему присущи состояние творческого порыва и активная духовная жизнь. Личность Бернини удивительна, Новое время стремится к тому, чтобы личность человека ограничивалась определенным видом занятий, этот эффект специализации или признак культуры, которая с ним связана, в условиях которой мы сейчас живем, свидетельствует о том, что возникла некая новая ситуация, которая наступила после конца Возрождения. Ренессансные мастера претендовали на то, чтобы быть универсалами, они работали в различных смежных

областях творчества. В качестве примера можно привести Микеланджело, который был и архитектором, и живописцем, и скульптором, и поэтом, и градостроителем, которому принадлежит ансамбль римского Капитолия. Рафаэль, которого мы знаем почти исключительно как живописца, одновременно был и архитектором, сохранились его архитектурные работы. Кроме всего прочего, он был организатором искусства и надзирал над всеми античными памятниками Рима. Начиная с XVII века, объективное движение в сторону специализации в сфере искусства отразилось в творчестве многих мастеров, но барокко в силу своего стиливого характера, универсализма и всеохватности порождало и мастеров универсального плана. Именно такой личностью, работавшей уже в Новое время, и был Бернини, который работал и сценографом для театра того времени. Мастер очень активно осуществлял постановки, в частности, оперу "Святой Алексей" в римском театре. При этом Бернини предвидел многие особенности, которые стали характерны для нового театра под крышей. Это уже был не тот театр, который разыгрывал свои представления на специальных телегах или подмостках на площади или на паперти соборов, так как находился в специальном театральном здании. Несмотря на то, что для нового театра была свойственна такая непонятная особенность, как ситуация, когда знатные люди сидели прямо по сторонам сцены (в частности, во Франции король всегда занимал место именно там), Бернини уже ощущал сцену как особый мир. Он провел линию рампой, то есть границу между сценическим миром и миром зрителей, а также особым образом осветил сценическое пространство, расположив вдоль этой линии осветительные плоскости. Это говорит о том, что в театре наступают существенные перемены, которые были связаны и с появлением декораций, в том числе и подвижных. Бернини в этом процессе тоже принимал участие.

Франческо Борромини

Франческо Борромини был современником Бернини и отчасти его оппонентом. Мы уже рассматривали работу этого мастера, когда говорили о двух лестницах в палаццо Барберини, образ которых очень различен. Овальная лестница, ввинчивающаяся в тело здания наподобие демонически заряженной пружины, принадлежала работе Борромини, который родился 1599 году, умер в 1667.

Лекция 34. Искусство итальянского барокко. Часть 2

Творческий путь Бернини-скульптора

Продолжая рассматривать тему "Итальянское барокко", мы остановимся на том разделе творчества Джан Лоренцо Бернини, который связан со скульптурами мастера. Для этого исторического периода Бернини был удивительным явлением, поскольку Новое время отличается нарастанием специализации, в том числе в художественном творчестве. В это время появляется всё больше мастеров, которые реализуют себя в определенном виде искусства. Возникают специалисты в области портрета, пейзажа и иных самых разных жанров. Бернини представляет собой сохранившееся от прошлого явление художника-универсала, в этом смысле он и по масштабу, и по темпераменту, и по количеству реализованного продолжает плеяду великих мастеров эпохи Возрождения.

Автопортрет Бернини выполнен в мягкой технике, но потом обожжен, так как материал, из которого он создан - это терракота. Ещё в XVI веке, в эпоху Возрождения теоретик искусства этого периода **Леон Баттиста Альберти** разделил скульпторов на скульпторов-рубщиков, работающих в твердом материале и действующих способом удаления лишнего, и скульпторов-лепщиков, которые работают в мягком материале и действуют путем прибавления. Во втором варианте скульптор творит с помощью инструментов и даже пальцев, налепляя на основу новые куски мягкого материала. Обычно глина (терракота) использовалась для создания подготовительных этюдов, которые затем переводились в твердый материал. Особенностью подобных набросков была большая живость, ощущение непосредственного соприкосновения с моделью и с работающим скульптором. Наблюдатель может представить, как мастер пальцами ощущает податливую массу живого материала. Автопортрет Бернини демонстрирует, что он был крупной личностью, изображение пронизывает ощущение внутреннего движения и одушевляющей энергии. Взгляд мастера направлен не на зрителя, а выше и дальше, как будто он созерцает широчайшее поле свое деятельности. В беспокойных движениях волос архитектора есть неутомимая энергия, поражающая его современников. Бернини был и живописцем, существует опыт живописного автопортрета мастера, в котором присутствие внутреннего порыва ощущается меньше. Помимо работ Бернини в сфере архитектуры - прекрасных светских и религиозных зданий, мы оценили масштаб его таланта и в градостроительстве - мастер был одним из градостроителей барочного Рима. Далее мы рассмотрим, как многогранный талант Бернини развернулся в различных жанрах скульптуры.

Творческий путь Бернини-скульптора начался с небольших произведений, которые называются "**мемория**". Это надгробные воспоминания об умершем человеке, представляющие собой вставки в стенах собора над захоронением, которое чаще всего находилось в полу храма. **Мемория врача Габриэля Фонсека** преподнесена мастером таким образом, что зритель видит героя, проникнутого внутренним страданием, которое ощущается и в его правой руке, сжимающей ткань одеяния в области сердца.

То, что это - изображение умершего человека, накладывает отпечаток на его образ и создает образ внутреннего томления, порыва и страдания. Важно обратить внимание на самостоятельную жизнь формы - очень беспокойную, с глубокими рытвинами и изгибами. Пластическая форма работы Бернини сама живет возбужденной жизнью, проникнутой неким внутренним страданием - это **свойство барокко, которое доносит до зрителя основные эмоциональные и содержательные импульсы не только через фигуру, лицо и мимику человека, но и через жизнь скульптурной пластической формы.**

Подлинник скульптуры Бернини, украшающей фонтан Нептуна на площади Навона, был перенесен в музей и датируется 1620 годом. Это фигура морского бога Нептуна, который решительным движением держит в руках трезубец и повелевает в морской пучине. У его ног располагается трубящий в раковину тритон - это существо, которое наполовину является человеком, но обладает и рыбьим хвостом. Этот мотив в исполнении Бернини также используется в качестве украшения фонтана, который находится на площади Барберини. В скульптуре можно отметить характерную для барокко динамику и энергию, барочное начало развивается и в других произведениях мастера.

Статуя Давида работы Бернини, которая относится к ранним скульптурам мастера 20-х годов XVII века, является очень известной. Образ Давида как сюжет известен и по знаменитому **Давиду Микеланджело** - гиганту, который стоит на площади Синьории во Флоренции. Если мысленно вспомнить скульптуру Микеланджело, то появится фигура отдыхающего атлета, который спокойно стоит. Одна его рука поднята к плечу, где Давид держит конец пращи, другой конец которой помещен во опущенной вниз руке героя. Замысел Микеланджело можно было бы охарактеризовать, как гнев Давида, поскольку в пластике его фигуры прослеживается, как нагнетается ощущение энергии и нарастает внутренний гнев. В итоге Давид резко поворачивает голову, а его глаза распахиваются. Они даны мастером в глубоких глазницах с довольно напряженным контрастом света и тени, который поддерживает пышная шапка волос. Микеланджело передал в скульптуре будущий подвиг Давида, праща ещё в руке героя, но он раскрутит её над головой, камень полетит в Голиафа и поразит его в лоб, после чего герой осечет голову гиганта мечом. Давид Бернини уже действует, что характерно для барокко. Герой захвачен тем же движением - рука с пращой и камнем отведена назад, Давид закусил губу и собрался. Далее должен произойти разворот его фигуры, и камень полетит во врага. Для того, чтобы опознать персонаж, скульптор указывает его пастушескую сумку, которая находится на его боку. А внизу расположены изображения доспехов, которые имеют двойное значение. С одной стороны - это повествовательный момент, элемент сюжета, в соответствии с которым при выборе царя Иудеи был призван пророк Самуил. Он должен был сметить царя Саула, потерявшего доверие граждан страны и впавшего в болезнь. Беседуя с богом, Самуил узнал, из какой семьи будет выбран новый иудейский царь. Но в ней было несколько сыновей разного возраста, при этом старшие были воинами. Самуил

думал, что кому-то из них предстоит победить врага, а по обычаям того времени победа присуждалась не только по итогам коллективного сражения, но и в поединке предводителей. Со стороны противника сражался колоссального роста мощный гигант Голиаф, а со стороны иудеев не могли выбрать, кто же будет ему противостоять. Тогда единый бог иудеев указал, где необходимо искать героя, который в случае победы мог сменить на царском троне царя Саула. Господь выбрал орудием победы для иудеев мальчика-пастуха, который был ещё подростком. Именно такого подростка изображает в качестве Давида-победителя замечательный ренессансный скульптор Италии XV века - **Донателло**. Слепок с его работы находится в Итальянском дворике Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Давил не был слабым или недостойным выбора Господа, в тексте Библии есть упоминание о том, что когда на его стада нападали волки, то он им противостоял, отстаивая вверенных ему животных. Когда выбор пал на Давида, то старшие братья были удивлены, но захотели его поддержать и предложили свои доспехи, которые оказались велики герою. Об этом сюжетном повороте и напоминает присутствие воинского доспеха у ног Давида Бернини. Одновременно он выполняет и техническую функцию, потому что мрамор - это не только тяжелый, но и хрупкий материал, а у Давида всего одна точка опоры - правая нога, левая нога героя отставлена назад и опирается только на носок. Для того, чтобы статуя стояла хорошо и была защищена от случайностей, мастер использует изображение доспеха, важного и в содержательном плане, потому что то, что совершает Давид - это подвиг, достойный воина.

Смысл этого образа в Библии (также, как и образа Юдифи), заключается в том, что Господь для осуществления акта справедливости может выбрать своим орудием не чиновного, важного, а слабого или ничем не отмеченного человека. Подвиг Давида демонстрирует не только его личную доблесть, но является и подтверждением могущества единого бога иудеев. Начиная с Возрождения, художественная мысль открывает другое содержание в этом сюжете - личную доблесть героя и героизирует личность Давида. Это можно увидеть и у Донателло, где мальчик-подросток увенчан лавровым венком, второй веной лежит в основании статуи, и у Бернини, который демонстрирует, что подвиг стоит усилий, энергии, отваги и сосредоточенности героя. В этой работе мастера можно различить, как он способен справиться с подобным сюжетом. Открывается еще одну особенность барочной скульптуры: начало действия находится за пределами образа, который созерцает зритель - Давид схватил пращу, завел руки назад и размахнулся - ещё до того, как его увидят зрители. Его движение закончится тоже вне поля наблюдателя, который мысленно переживает его, внутренне прочерчивая. Таким образом, и начало, и кульминация происходящего находятся за пределами статуи, но художник схватывает центральный момент перехода. Тем самым образ Давида целиком погружен в действие, которое кажется непрерывным и составляет самую суть этого открытого во вне образа. Самое главное - герой погружен в процессуальный момент, **процессуальность барокко - это важнейшая черта его художественного мышления**. Давид Бернини фиксирует цель взглядом и собирается

совершить судьбоносный бросок в Голиафа, Микеланджело не мог себе позволить передать подобную мимику у своего героя, потому что действует в рамках классического искусства и бережет красоту персонажа.

Одна из очень известных ранних скульптур Бернини называется "**Аполлон и Дафна**". Эта необычайно красивая скульптурная группа датируется около 1622 - 1624 годом и находится в галерее Боргезе, которая была основана в Риме кардиналом Шипионе Боргезе, племянником папы. Кардинал имел большие финансовые возможности для постройки здания и размещения в нем своей выдающейся коллекции скульптуры и живописи. Сюжет скульптурной группы заключается в следующем: бог солнца и покровитель искусства Аполлон, которого сопровождали прекрасные музы, посмеялся над сыном богини Афродиты (в римском пантеоне Венеры), богом любви, маленьким амуром Эротом. Оружием, которым Аполлон отомстил за свою мать Латону, был лук и стрелы, а у Эрота лук был небольшим. Амур это запомнил и отомстил Аполлону, пустив него из своего маленького лука золотую стрелу. Бог солнца тотчас влюбился в прекрасную нимфу Дафну, сердце которой амур поразил свинцовой стрелой, чтобы она ни в коем случае не ответила на любовь бога. Возникла ситуация, когда Аполлон своей любовью и признаниями преследует прекрасную Дафну. Бернини изобразил, как фигуры героев следуют друг за другом: легконогий Аполлон бежит за нимфой, которая стремительно почти улетает от него. Эта открытость движения, которое зарождается где-то в пространстве и продолжается на глазах зрителя, не до конца завершено. Когда Аполлон уже почти настиг Дафну и коснулся рукой её стана, то она взмолилась, обратившись к своему отцу, морскому богу. Он сжалился над ней и превратил нимфу в лавр. Тем самым создается совершенно особая ситуация для создания скульптурного произведения: Аполлон ещё бежит за нимфой, а в это время уже происходит процесс её чудесного преображения. Нежное тело нимфы одевается корой, а из простертых в мольбе пальцев рук вырастают ветви и даже возникает шелест уже раскрывшихся листьев лавра. Бернини передает происходящее с помощью мрамора, что совершенно удивительно. Образцом для прекрасной головы Аполлона Бернини, безусловно, послужила римская копия античного греческого произведения, получившая название "**Аполлон Бельведерский**", стоявшего в нише папского бельведера. После превращения Дафны лавр становится деревом Аполлона. Бернини различает мужскую пластику бога солнца и женственную пластику нежной нимфы. Ветер развивает волосы Дафны, которая посылает свой крик в пространство. Все это охвачено любовным порывом Аполлона и порывом к спасению, который одушевляет нимфу. Из кончиков пальцев Дафны вырастают корни будущего лавра, которые погружаются в пейзажный фон, образованный выступами земной поверхности и листьями растений. Бернини замечательно владеет мрамором и полирует свои скульптуры.

Нечто близкое по замыслу и интонации к "Аполлону и Дафне" можно увидеть в скульптуре, где покровитель земного царства, бог **Плутон со своим трехглавым псом Цербером, похищает Прозерпину**, дочь богини Диметры, от которой зависит вся

растительность и плоды земли. Цербер своим массивом поддерживает мощную статую бога, потому что он тоже дан в движении - мощном шаге, а его отставленная нога только кончиками пальцев касается земли. Похищая Прозерпину, Плутон уносит её в свое подземное царство, где намеревается оставить девушку навсегда, но отвечая на её мольбы, позволяет раз в год встречаться с матерью. Именно во время их встречи на земле начинается весна, все расцветает и созревает урожай. В отличие от стройного и легкого Аполлона мощная фигура Плутона - это воплощение мужской, первобытной и хтонической силы. Все неохватное количество пространства, связанное с подземным миром, его энергия и мощь - выливаются в эту мужскую фигуру. Прозерпина полна девической хрупкостью и нежностью, девушка бьется в руках Плутона как пойманная птичка. Бернини замечательно дает разницу фактур фигур персонажей: волосы Прозерпины развиваются на ветру, мощная рука Плутона (Урана в римском пантеоне) поднимает тело девушки, подчеркивая разницу мужского тела и девичьей податливости, хрупкости и незащищенности. Владение мрамором, которое Бернини продемонстрировал на этих скульптурах, совершенно поразительное, у него есть поразительное качество - все, что было отмечено ранее, переводит нас от скульптуры в живописную сторону. Мягкость движений героев, их порывистость, легкость и одухотворенность в кристаллически-прозрачном материале мрамора, несущего свой свет, одновременно сочетаются с его твердостью камня. Современники мастера и его сын отмечали и ценили в работах мастера удивительное свойство сообщать многообразие жизненных особенностей мертвому камню мрамора. Сын Бернини писал в своем дневнике, что отец мог сделать его живописным и податливым как глина, в частности, мастер умел передавать под глазами своих героев тени, которые порой кажутся синевой.

Виртуозное владение материалом было таково, что Бернини отчетливо сознавал, что дальше по этому пути для него хода нет. Он решительно высказывался: "Многих мое искусство сделает дураками». Норма жизнеподобия, которой скульптор добился в мраморе, была предельной. Он стал воздерживаться от такой близости к природе и делать образы более абстрагированными и обобщенными. В частности, это чувствуется в статуе "**Святой Бианы**", которая помещена в одну из ниш четырех больших пилонов в соборе Святого Петра, на которых возносится вверх знаменитый купол Микеланджело. Шедевр Бернини демонстрирует удивительное решение - **алтарь Святой Терезы**, который помещен в капелле семьи Корнаро в римской церкви Санта-Мария-делла-Витториа (церковь Святой Марии Победоносной). Название храма связано с одной из побед продолжавшейся в это время Тридцатилетней войны в Европе, которая началась в 1618 году, закончилась в 1648. В нее были вовлечены почти все значительные государства того времени, но театр военных действий в основном располагался на территории Германии и Чехии. Это стоило Германии очень дорого, потому что почти за весь XVII век в области архитектуры и пластических искусств вообще было сделано очень мало. Самое ценное, что страна создала в этот период, было связано с литературой, театром и музыкой. Что касается литературы, то можно

вспомнить знаменитый роман "Уленшпигель", поэзию и театральные постановки барочных поэтов Германии. В войне противостояли друг другу протестантские государства и католический мир, в сражении у селения в Чехии под названием Белая гора объединенные воска, значительную часть которых занимали воины папы и те воины, которых он оплачивал, одержали первую победу католичества. В результате с благословения папы построена специальная церковь, где было установлено совершенное удивительное произведение Бернини - алтарь, представляющий собой яркий пример синтеза искусств, который осуществляется на почве барокко. Он роскошно оформлен, для этого, как это принято в барокко, используются мраморы разного цвета: белый, черный с белыми вкраплениями и зеленый. В архитектурной форме алтаря можно увидеть характерные для барокко раскрипованный (обладающий выступами и словно разорванный) карниз с обычно украшающими классическое здание выступами (сухариками). Создается впечатление, что прекрасные колонны, которые даны в полный объем, раздвигаются в обе стороны и открывают алтарную нишу, в которой происходит чудо, связанное с видением Святой Терезы.

Святая Тереза Авильская принадлежала к очень важному явлению конца XVI - началу XVII века, происходившему в Испании - это появление крупных персонажей, выходцев из монашеского сословия, которые принадлежали к испанской мистике. Это уже была не средневековая и не ренессансная мистика, которая обычно связана с личностью Святого Франциска, а поздняя мистика, порожденная контрреформацией, то есть периодом, когда католическая церковь воевала с новой ветвью христианской веры - протестантизмом. У противоборствующих сторон были очень существенные идейные разногласия, кроме всего прочего, церковь воевала и с приобретшей в этот исторический период большую силу, энергию и претензии на истину новой молодой наукой. Около 1633 года, по окончании процесса над Галилеем церковь оценивала сложившуюся ситуацию, как победоносную. После этого начался период триумфирующей и празднующей свою победу над еретиками и неверными католической церкви. Этот момент триумфа в римских церквях и вообще в ситуации церкви уже к XVII веку более всего выражен именно средствами искусства барокко. Торжество, красота форм, пластическая мощь, утверждающая сила, роскошь форм, цвета и света сосредоточены в колоннах цветного мрамора, находящихся по краям алтаря Бернини. Свет падает из окна, находящегося наверху алтаря, мастер подчеркивает его металлическими позолоченными лучами. В центре алтаря происходит видение, записанное мистической монахиней Святой Терезой Авильской, которое рассказывает о том, что однажды ей явился поражающий своей красотой небесный ангел. Он склонился над Святой с улыбкой гипнотической силы и погрузил в её сердце золотую стрелу божественной любви. Ангел погружал стрелу, вынимал её и погружал снова, а Святая Тереза испытывала необыкновенное состояние душевного восторга и растворения в необыкновенном чувстве любви к богу, но одновременно и боли. Это описание очень барочного по своему характеру состояния - торжества, подъема духа, растворения в некоем душевном и небесном восторге с оттенком боли и на грани жизни

и смерти. На облаках, выполненных из сероватого камня травертина, Бернини помещает Святую Терезу в монашеском одеянии, перед ней стоит ангел - это обаятельное юное существо с крыльями, которое держит в руках золотую стрелу. Он улыбается Святой с нежностью и некоторым оттенком лукавства, а Тереза находится в совершенно особом пограничном состоянии. Глаза Святой смежены, под ними пролегли глубокие тени.

Обращает на себя внимание мимика формы, обе фигуры персонажей сделаны из белого мрамора. Как вложить в человеческий образ, который ограничен собственной формой, ощущение потрясения и одновременно подъема духа, которые переживает ясновидящая? Мастер выражает это косвенным путем в экстазе формы, общаясь со зрителем, она своими собственными словами и эмоциями пытается описать, какую бурю чувств испытывает Тереза, почти изнемогая от потрясения, принесённого ей волей бога. Из жестикующей массы, основой которой является одеяние Святой, наблюдатель видит только несколько деталей: красивой формы женственную руку, узкую ступню и голову женщины с приоткрытым ртом, которая закинута назад и передает её состояние на грани жизни и смерти. **Экстаз, как знак перехода из мира телесного в мир духа - это очень характерная барочная форма**, которая присутствует и в живописном искусстве, а также описывается в словесных искусствах: барочной лирике и театре. В этой связи интересно высказывание одного из персонажей пьесы **Педро Кальдерона "Стойкий принц"**, где герой произносит фразу, которая характеризует дух барокко: "С нами Бог, мы - португальцы, мы и в смерти не страдальцы!". Здесь подчеркивается, что для барочного героя и сама смерть может быть прорывом или переходом из земного бытия в некую новую реальность духа. Поэтому даже страдание смерти может быть счастьем перехода и духовного восторга. Очень интересно в работе Бернини то, что по сторонам от алтаря изображаются ниши, в которых как в театре сидят члены семьи Корнаро. Они переговариваются, обсуждая то чудо, которое видят, позади них мастер сделал рельефное описание той церкви, в которой они находятся. Здесь тоже можно увидеть использование различных материалов и цветных мраморов, что создает драгоценную оправу этому удивительному зрелищу. Здесь неслучайно употребляется слово "зрелище", потому что это произведение - своего рода пластический, скульптурный и архитектурный театр.

Роль театрального начала в скульптуре XVII века очень велико, именно в этот период изобразительное искусство (архитектура и живопись) уходят с главной магистрали культуры, несмотря на то, что они занимали это место со времен эпохи Возрождения. Первенство теперь имеет не искусство предмета, вещи, а то искусство, которое может более непосредственно, чем, допустим, скульптура у Бернини, передать ощущение времени и окружающую реальность жизни как процесс, как некое действие. Доблесть искусства театра - это пространственно-временное искусство. С одной стороны, театр является зрелищем, неслучайно в театральной программе драмы можно встретить словосочетания "явление первое" или "картина вторая", потому что картинное начало театру, несомненно, присуще. Но все-таки статические картины,

которые обрисованы для зрителя сценой-коробкой современного театра, существующего как особое здание под крышей - это одна сторона театра. Другая его сторона - это действие, переход, смена картин от одной к другой, например, в первой картине персонаж представления может быть юношей, а в последней - стариком. Таким образом театр обладает способностью сегментировать реальность, разделяя её на части и монтируя их, а воображение людей это принимает. Именно подобным образом театр справляется с одной важной проблемой - ценностью, которую открывают люди на рубеже XVI - XVII веков - определяющим в их жизни становится время, а не предмет. Поэтому философы говорят, что в этот исторический период **культура совершает переход из мира вещей в мир процессов**. Первый ещё сохраняет в значительной степени свою ценность, но время уже вступает в свои права и становится такой ценностью, которая проникает и в статические искусства, искусства пространственные - скульптуру и даже архитектуру, а также в живопись.

Еще одна сфера деятельности Бернини существовала в виде творчества, имеющего синтетический характер - это **надгробия, находящиеся в соборе Святого Петра** по сторонам центрального алтаря, которые мастер выполнил для римских пап. Бернини по существу создал их концепцию: надгробие папы Урбана VIII располагается в нише - это образ храма, который осеняет папу и напоминает о характере его деятельности, внизу стоит саркофаг из бронзы, чуть выше него располагается фигура смерти с надписью, поясняющей зрителю, что перед ним Урбан VIII. Находящиеся по краям саркофага аллегорические фигуры из белого мрамора изображают Правосудие и Милосердие, а на основном объеме надгробия помещается фигура сидящего в кресле папы в тиаре и мантии, который благословляет паству. Это апофеоз папства и прославление периода его правления. Мрамор, как всегда у Бернини, гибкий и пластичный, всю красоту этого замечательного материала можно увидеть в женских аллегориях. **Надгробие папы Александра VI** выполнено несколько более сухо, чем предыдущее, но принцип тот же: ниша и высокая арка, осеняющая фигуру папы и все надгробие. Над всем этим располагается конха, выложенная восьмиугольниками, которые обычно свойственны для большой архитектуры. Папа изображен коленопреклоненным, его фигура выполнена мастером из мрамора и стоит на основании из серого гранита. Аллегорические фигуры связаны с темой смерти и вечности, смерть изображена в виде скелета, который держит в руках песочные часы и указывает на дверь, ведущую в другой мир и одновременно в вечность. Персонажи этого надгробия не только скорбят, но и прославляют ушедшего папу. Выразительность используемых материалов, включая изгибы цветного мрамора, свидетельствует о поразительном мастерстве и воображении скульптора, который сумел из надгробия создать контрастное, напряженное и активное зрелище. Барокко являет здесь свое чувственное начало и переживание материала как драгоценной массы самой природы.

Ещё одно произведение Бернини комплексного синтетического характера, объединяющего разные материалы и разные виды искусства - это так называемая **Кафедра**, которая украшает центральный алтарь Святого Петра. Мы уже

познакомились с выносным алтарем на месте захоронения апостола, украшенного резным балдахином. Менса, то есть основание алтаря, где размещаются дары, выполнена мастером из цветного мрамора разного тона, на ней стоят фигуры отцов церкви, которые на символических лентах поддерживают кресло Святого Петра, незримо присутствующего в храме. Большие бронзовые фигуры (более 2 метров) отцов церкви украшены епископскими тиарами - это Григорий Великий, Августин, Амвросий и Афанасий. Трон Святого Петра выполнен из бронзы. Также, как в алтаре Святой Терезы, и даже нагляднее, Бернини использует реальный свет. Окно, которое находится над алтарем окружено желтым стеклом и изображениями ангелов, сделанных из стукко - материала, представляющего собой смесь, которая готовится на клею из мраморной крошки, гипса и т.д. Какое-то время будет мягкой и активно формоваться, будучи очень податливой, и с её помощью можно было создать счастливые зрелища множества парящих ангелов, образующих вокруг сияющего центра, в котором расположен свет Святого Духа, славящее его аллилуйя. Это хор славящих его голосов, объединенный и воплощенный в предметном, реальном материале. Из центра исходят золотые лучи, которые являются бронзовыми и позолоченными, все это сопровождается присутствием грандиозных фигур отцов церкви, задрапированных в длинные роскошные епископские облачения. Все изображенное представляет собой апофеоз того, что собор Святого Петра в Риме - это кафедра апостола Петра, где он проповедовал, и где продолжает присутствовать его наместник - Папа Римский. Это зрелище поражает своей пышностью, величием и грандиозностью, оно замечательно сочетается с музыкальными элементами римского христианского ритуала, той прекрасной музыкой, которую создавали для римской католической церкви композиторы разных эпох, в том числе XVII и XVIII столетий. Когда работал Бернини, ещё господствовала полифония, то есть старое многоголосье, которое стало необычайно изошренным. В нем принимало участие семь и даже более голосов, что создавало особое ощущение музыки и звука, которые композитор наподобие скульптора формирует, разделяя на разные голоса и разные художественные индивидуальности, которые переплетаются и соединяются, превращаясь в грандиозный хор, пронизанный хвалой богу и растворением христианской души в этом незнающем границ подъеме в вечность.

Момент экстаза можно очень часто увидеть в изображениях святых барочной эпохи. **Святая Вероника Альбертони** работы Бернини на своем смертном ложе тоже переживает это состояние. Над ней парят ангелы, а душа Святой переносится из земной оболочки в небеса. Здесь тоже можно отметить внутреннее мучение и пароксизм преодоления земных границ духом, который вырывается из своей темницы. Вся эта напряженная духовная ситуация внутреннего кризиса, когда жизнь, преображаясь, приобретает новое и чисто духовное содержание. Бернини схватывает это в удивительной экстатической артикуляции и выразительности самой формы.

Бернини был выдающимся портретистом, но у каждого типа портрета есть свои особенности. Портреты мастера в большинстве своем представляют собой бюсты - это

следование античной традиции. Бюст - это оплечное изображение на специальной подставке. Даже слои подставки **бюста кардинала Шипионе Боргезе**, племянника папы воспроизводят традиционные римские произведения. Если работы Караваджо отвергались клиром местных церквей, то его ценители наоборот - охотились за произведениями мастера. Кардинал довольно рано начал коллекционировать работы Караваджо, а также покупал для своей коллекции работы Бернини. Сын которого вспоминал в своем дневнике о том, как работал мастер, который обычно садился с альбомом в углу помещения, где находился объект его искусства, и смотрел, как человек двигается. Бернини занимал не спокойно сидящий объект, а именно человек в жизни: как он двигается, как говорит и пр. Это **принцип барочного портрета - обязательно ухватить жизненный сгусток в личности человека**. Бернини это удалось, мастер komponует портрет кардинала, исходя из особенностей его внешнего вида. На Шипионе Боргезе надета кардинальская пелерина, которая может быть разной, но в данном случае это именно та, которая сделана из муарового оттенка шелка. Зритель явно ощущает красно-розовые переливы этого матерела, хотя мрамор, из которого сделан бюст - белый, но Бернини вызывает эти цветовые ассоциации переливами его поверхности. Под пелериной широко развернуты плечи кардинала - это разворачивает его пространство, делая фигуру портретируемого значительной. Голова Боргезе немного откинута назад и увенчана кардинальской шапочкой - это действительно увенчание, потому что композиция имеет внизу узкое основание, затем разворот плеч, а затем увенчание. Лицо кардинала выполнено с соблюдением портретного сходства, но главное в нем - это отпечаток жизни: рот немного приоткрыт, глаза устремлены на незримого собеседника. Видно, что Боргезе схвачен автором произведения в момент общения - это и есть принцип барочного портрета - жизнь не только в движении формы, но во всем остальном: пелерине, воротнике, очертаниях шапочки, но главным образом - в лице персонажа, в его направленном, осознанном и сосредоточенном на конкретном объекте взгляде, а не просто взгляде в пространство. В облике кардинала прочувствовано сочетание образа активного и живого человека со здоровой полнотой, любящего жизнь.

Прославленный **портрет французского короля Людовика XIV** был выполнен Бернини во время его поездки в Париж в 1665 году. Мастер был приглашен для создания проекта восточного фасада королевского дворца (Лувра), который ещё не был построен. Бернини какое-то время жил при французском дворе, но довольно скоро он встретил оппозицию со стороны местных художников и архитекторов, которые начали порицать его в своих доносах Людовику XIV. Бернини уже получил рыцарское звание и звался кавалером, поэтому в доносах было написано, что кавалер слишком увлечен парадными и театральными залами вместо того, чтобы думать о комфорте правителя. Восточный фасад Лувра - это корпус, который должен был замыкать композицию королевского дворца, в нем должны были располагаться и покои короля. Осуждавшие итальянца и рационально, а не зрелищно и помпезно настроенные французы говорили о том, что необходимо подумать о комнате, где будут находиться гвардейцы,

охраняющие покой Людовика XIV. Все функциональные и определяющиеся бытовыми потребностями стороны архитектуры Бернини совершенно не занимали. **Интерес к функциональной ориентации архитектуры - это складывающийся стиль классицизма**, в котором очень большую роль играл рациональный подход, связанный с жизненным укладом, традициями и ритуалами. В **барокко** это выражалось по-другому, оно **соответствовало духовному религиозному и эмоциональному человеческому порыву**. **Классицизм отвечал на вопросы отношения человека с обществом и жизнью**, его эстетика заключалась не в выходе за установленные границы и не в погружении себя в бесконечный и иррациональный экстаз, а наоборот - для него было важно **чувство меры**. Классицизм тоже понимал необходимость, например, изображения в образе короля оттенков величия, но значительно более трезвых и определенных заданными правилами и критериями. То, как Бернини изобразил молодого короля, который в это время ещё был удачливым полководцем и счастливым любовником, не устроило придворных, которые говорили, что никогда не видели, чтобы парик на голове Людовика разделялся на две стороны, открывая лоб правителя, что никогда не видели, чтобы монарх драпировался подобным образом. Король изображен скульптором в образе полководца в латах и развивающемся плаще, но придворные считали, что Людовика XIV было бы лучше изобразить как великолепного придворного. Бернини подошел к этому иначе, его сын вспоминает, что у мастера есть рассуждения о том, как необходимо изображать человека в портрете, в зависимости от того, кем является портретируемый. С одной стороны, безусловно, необходимо уловить и отразить сходство человека, но барочный скульптор, по мнению Бернини, должен уметь усилить в его образе сильные и важные стороны и нейтрализовать или не показывать то, что человека не красит. В частности, мастер объяснял, что сделал открытый лоб короля для того, чтобы придать его образу величие. Существуют гравюры, изображающие Людовика XIV в этот же период с челкой парика, прикрывающей лоб монарха, который таким образом выглядит более обыденно. В изображении Бернини в лице короля появляется ощущение приподнятости и полета, не говоря уже о том, что парик - это та вещь, где барочное возбуждение, трепет и одухотворенность не нашли свое полное выражение. Бернини понял и оценил значение побед, которые в это время одерживала Франция над своими врагами - Англией, Германией, Испанией и Голландией. Восхождение Франции, которая стала в этот период главным государством Европы, интуитивно вложено мастером в образ её короля. В итоге придворные смирились с этим, и объясняли себе портрет Людовика XIV следующим образом: Его Величество словно отдает приказ господину маршалу или господину принцу, имелся в виду брат короля и выдающийся полководец, принц Конде. Бернини смог вложить в образ монарха победоносный героический пафос, который очень польстил ему, и портрет был принят.

Портрет герцога Франческо I д'Эсте Бернини пытается решить в таком же ключе. Семья герцога правила в Феррари и отчасти в Парме. Этот персонаж не имел за своими плечами ни героических побед, ни исторического горизонта, исполненного

важного значения, но скульптор решил передать его в той же концепции: с лентой через плечо, в доспехах, с развивающимся плащом и с очень пышным париком, в котором по моде того времени волосы концентрируются до плеч, а дальше спускаются волнистыми косицами. В этом образе Бернини сумел передать горделивость и самоудовлетворенность, дворянский и самодержавный пафос этого столетия, который связан с последним взлетом аристократии на исторической арене. В этой работе можно отметить совершенно удивительную работу скульптора с мрамором, зритель ощущает разницу между фактурой шелка, бронзы, волос парика и кружева воротника.

Портрет особого рода - это не парадный и представительный, а интимный портрет. Барокко с его громогласностью и увлечением мощной, зрелищной формой оказалось способным говорить совсем другим языком - исполненным ощущением нежной лирики. Это портрет возлюбленной Бернини, которая была женой ученика мастера. Женщину звали **Констанца Буонарелли**, она изображена не в парадной одежде, а в немного расстегнутой рубашке. Главное в этом произведении Бернини - это то содержание, которое скульптор вложил в этот образ: героиня исполнена живым чувством, у нее немного приоткрытые, мягкие и сочные губы, а взгляд устремлен в пространство. Во всем облике Констанцы присутствует ощущение ожидания, именно так женщина ждет своего возлюбленного - все её существо и каждая черточка её лица наполнены внутренним трепетом. Причем в разных ракурсах портрета Бернини сумел передать в облике своей возлюбленной и восходящее движение ожидания, и предчувствие радости, которая читается в её взгляде, но с другой стороны - возникает ощущение ниспадающего движения пластической линии, связанной со страхом того, что этот счастливый миг не наступит. Это переход от надежды и счастливого предвкушения к разочарованию и беспокойству того, что он не придет. **Барокко даже в своих пластических пределах является очень тонко нюансированным**, оно очень разное, ему доступны не только крупные и громогласные переживания, но и очень деликатные.

Декоративная скульптура - это очень сильная сторона барокко, можно даже с ответственностью сказать, что классицизм в этом отношении подчас менее эффективен. Очень характерным примером этого является статуя ангела, эскиз контрой, несомненно, был выполнен Бернини, а исполнение было доверено мастерской мастера. Во второй половине творческого пути скульптора количество предлагаемых и выполняемых заказов было очень большим, Бернини не мог в одиночку справиться с таким объемом работы. **Ангел является одной из фигур, украшающих мост Святого Ангела в Риме**, который связывает замок Святого Ангела, бывший Мавзолей императора Андриана с противоположным берегом Тибра. Вдоль всего моста стоят статуи, выполненные мастерской Бернини и являющиеся символами страстей. Они держат в руках колонну, миртовую ветвь и другие атрибуты. Один из них повторен в статуе, украшающей собор Святого Петра, в руках у этого ангела находится терновый венец. Обратим внимание, что в этой скульптуре тоже читается взволнованность барокко - одежды ангела развиваются незримым космическим ветром, который

одновременно является ветром чувств и воображения зрителя, связанных с воспоминанием о распяты. Выполнение скульптуры и работа мастера с материалом находятся на самом высоком уровне. Статуи на мосту Святого Ангела - это одни из поздних произведений Бернини, самые яркие работы мастера - портреты Шипионе Боргезе и Констанцы Буонарелли относятся к 30-м года XVII века. К позднему творчеству Бернини относятся фонтаны и градостроительные проекты, включая колоннаду у собора Святого Петра. Мастер прожил долгую жизнь и умер в 1680 году, вспоминая его творческий путь, в заключение можно добавить, что Бернини работал до последнего момента своей жизни. Кроме того, что он был архитектором, градостроителем и скульптором разных жанров - монументальной и декоративной скульптуры, портрета, причем и парадного, и интимного, он ещё довольно активно работал в сфере театра. С энергией и воображением Бернини связана знаменитая постановка на римской сцене **оперы "Святой Алексей"**. Мастеру принадлежит идея акцентирования разного освещения в театре: более мягкого, сдержанного для зрительного зала и яркого для сцены. Вдоль рампы Бернини помещал ряд ламп с открытым пламенем, которые создавали на сцене совершенно особый мир и подчеркивали разницу между миром зрителя и миром сцены. Во времена Бернини театр отличался изобретательностью в сфере всякого рода технических сооружений, помогавших передать на сцене удивительные мотивы и зрелища. Например, изображение грозы или движение светил вокруг Солнца, полеты всякого рода небесных существ: ангелов, духов и тому подобное. В представлениях того времени в качестве сюжетных моментов были эпизоды, когда персонажи исчезали или проваливались в преисподнюю, для чего на сцене существовал особый люк. Иногда эти зрелища настолько привлекали зрителей, что становились более существенными для них, чем основная интрига той или иной пьесы. Композитора, писавшего музыку для спектаклей, подчас специально просили проиллюстрировать в его музыкальном решении образ грозы или небесного зрелища. Это делалось для того, чтобы зрители могли в своем воображении перенестись в надземный мир. Барокко справлялось и с этими задачами.

Франческо Борромини

Франческо Борромини является ещё одним выдающимся представителем барокко в итальянском искусстве, архитектор родился 1599 году, умер 1667. В какой-то мере его считают соперником Бернини, мастера были современниками и иногда работали вместе. Одно из самых ярких произведений Борромини сразу дает нам представление об особенностях его подчерка. Архитектор был родом с севера Италии, исследователи различают в римских постройках его североитальянское наследие. **Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане** или **церковь Святого Карла у четырех фонтанов**, была построена Борромини на месте неправильной формы, здание выходит углом на площадь Четырех фонтанов, а основным фасадом на улицу Барберини. Необходимо обратить внимание на характер фасада церкви - это подвижная, пластичная и динамическая форма. Барочный храм имеет два яруса, но сказать, что

идет медленное развитие от пилястр к центру нельзя, здесь взята очень высокая и эффектная пластическая нота - с боков здания сразу идут колонны, которые движутся к его центру. Поверхность фасада не имеет спокойной и пребывающей в себе стены, то есть гладкой поверхности, все необычайно активизировано нишами, занятыми либо архитектурными деталями (проемами и окнами), либо скульптурой. Центральный портал не выделен от карниза, но небольшое оформление у него есть, над входом в храм помещается фигура Святого Карло Борromeо. Карниз, который обычно отделяет нижний край барочного храма от верхнего, выполнен архитектором изогнутым. Он не только раскрипован отдельными выступами, но и волнообразный. Вертикали нижнего яруса церкви прорастают в верхний, где вместо пилястр опять находятся колонны. У второго яруса храма тоже очень активная пластика, там можно увидеть целое зрелище, потому что архитектор создал на медальоне в центре изображение Святого Карло, возносящегося на небеса, а чуть ниже - изумленных свидетелей этого события. Верхний карниз здания создает своими изгибами рифму для нижнего, только она уже более синкопированная, разорванная и острая. Совершенным чудом храма является башенка, располагается не в центре здания, а находится на его боковом фасаде. Она обращена к площади, у нее сдвоенные колонны и многоярусный крыша, выполненная наподобие крыши китайской пагоды, но с легким завершением - шаром и крестом.

Еще более удивителен внутренний вид храма, на плане которого можно увидеть вытянутый овал - это типично барочная конструкция, в которой нет характерных для базилики разделений нефа в центре здания. Оно представляет собой единое пространство, в котором можно отметить определенные внутренние акценты - алтари и капеллы. В храме есть потайной выход, который ведет во дворик, что является своеобразным откровением для его посетителей. Интерьер церкви белый, светлый и сияющий, внутреннее пространство здания небольшое, поэтому церковь иногда называют Сан-Карлино алле Куатро Фонтане. Над алтарем располагается небольшая конха, архитектурная и пластическая форма очень насыщенная, колонны большого ордера с хорошим объемом охватывают два этажа. Динамическое решение многослойного карниза, охваченного внутренним колебательным движением, можно наблюдать и внутри храма. Это словно ритм барочной музыки того времени. Самое главное откровение внутреннего помещения Сан-Карло - это его купол, появление которого готовится очень активной пластическим и почти скульптурным решением стен, затем идет овальный, вытянутый и волнообразный карниз, а далее на небольших арках возникает сам купол. В его основании есть несколько окон, которые создают ореол, благодаря чему купол храма весь заполнен светом. В его середине находится окулус, который идет до уровня башни. Повисшее над головой посетившего церковь верующего светоносное облако, созданное архитектурой, совершенно удивительно, потому что это не гладкая поверхность вытянутого овала, а оформленная восьмиугольными и четырехугольными впадинами, которые создают нежную вибрацию перезвон исключительных, почти хрустальных форм. Сложно поверить, что этот поразительный эффект создан архитектурой. Игра такого рода геометрическими

формами, их сочетание - это то, что Борромини унаследовал от практики архитектуры Северной Италии. В небольшом дворике церкви Сан-Карло можно увидеть наполненные формы колонн, чисто и красиво вычерченные арки, второй ярус дворика тоже представляет собой портики, в которые легко входит свет и воздух. Дворик поражает тем, что наблюдатель увидел уже столько причуд и в карнизах, и в формах, и в прочем оформлении храма, как вдруг оказывается в состоянии тишины, покоя и ясности. После напряжения, вибрации и трепета приходит спокойное отдохновение и возрождается строй классического искусства. То, что у барокко за спиной находится ренессансная классика - это не случайность, а особенность этого художественного стиля. Правда, исследователи согласны с тем, что более классичным из мастеров был Бернини, потому что даже в его больших формах всегда сохраняется мера в оперировании античным орденом, он не решается на смелые и деконструктивные выходки, как Борромини. Но и Борромини в какой-то момент может испытать жажду успокоения и прозрачных форм, архитектурно переданной ясности и тишины. Церковь Святого Карла у четырех фонтанов датируется 1638 - 1667 годом.

Ещё один шедевр Борромини - **церковь Сант-Иво алла Сапиенца** была построена с 1642 по 1660 год. Сапиенца - это Римский университет, в композицию которого был встроен храм. Двухъярусные колоннады, которые можно увидеть по бокам церкви, были построены учеником Микеланджело, архитектором **Джакомо Делла Порта**. Около 2000 года храм был расчищен, тогда открылось, что он был двухцветным: белого и чуть розоватого теплого цвета. Обращает на себя внимание совершенно необыкновенная форма этой постройки, имеющая волнующиеся очертания, но уже с более мягкой и тягучей формой изгибов. Фасад церкви изогнут и уходит в глубину, он имеет два яруса, в центре второго находится окно, освещающее центральный неф. По верху церкви идет своеобразный аттик, слева и справа от него располагаются гербы папы Александра VI. Внутренний вид храма выполнен из белого мрамора с очень тонко прорисованными ордерными элементами. Поскольку внутреннее помещение церкви невелико, то Борромини не оперирует большим скоплением колонн, представляющим собой архитектурную телесность, напротив - все прозрачно, строго и графично. Но линия карниза, описывающая купол храма, может быть, даже более изящна, причудлива и свободна, чем в церкви Святого Карло. План постройки является очень смелым, на аксонометрии видно удивительное сочетание геометрических фигур с причудливыми выемками - это воображение мастера, который связан с ломбардскими традициями в архитектуре, касающимися свободного оперирования разного рода геометрическими фигурами. Чудом храма Сант-Иво алла Сапиенца является его купол, в котором присутствует магия света, создаваемого проемами в его основании. Светоносная среда заполняет купол сверху, а его ребра формируют структурные ощущения целого, но внутри них все воздушно, создается ощущение парения. Купол неслучайно оформлен звездами и изображениями крылатых херувимов - он является возносящимся и возносящим чувства верующих к некой божественной точке в центре, принадлежащей уже другому миру, миру с выходом в

надземное пространство. В увенчании церкви Святого Иво есть откровенно орнаментальные элементы в виде шаров, благодаря чему возникает ощущение чистой декоративности и нарядности. Борромини хотел сделать свою постройку и приветливой, и одновременно утонченной. Немного дробное завершение храма как будто сделано из драгоценных бусин, спаренные колонны придают ему ощущение устойчивости, а всей конструкции убедительный характер.

Очень известно здание Франческо Борромини в Риме - это **Оратория филиппинцев**. Филиппинцы - это последователи Святого Филиппа Нери, их сообщество возникло в конце XVI века, а затем продолжало существовать на протяжении XVII. Его особенность заключается в том, что Святой Филиппо Нери возрождал приемы общения с паствой, идущие ещё от Святого Франциска Ассизского: доверительный тон, стремление увлечь слушателей простыми и доходчивыми жизненными ассоциациями, перевод церковного текста на обыденный язык. Под крыло Святого собралось сообщество, относящееся уже к широким кругам жителей Рима. Демократический тон братства Святого Нери очень часто исследователями сопрягается с духом искусства Караваджо, которое обращается к демократическому зрителю и оперирует народными образами из среды римского плебса. В здании, построеном Борромини, можно различить более сдержанную и мягкую волну внутреннего барочного движения. В центре основного карниза, разделяющего ярусы здания, это не так заметно, но в карнизе второго яруса видно, как сдержано волнуется, сочетая острые линии с мягкими и обрамляющими, живет и переливается дух итальянского барокко. Здесь нет крупных и наполненных скульптурных форм, все приобретает более сдержанный, плоский и графический характер. Если пилястры большого ордера в первом ярусе постройки кажутся достаточно энергичными, то в верхнем они почти прозрачные. Отметим причудливое оформление окон, которые делают поверхность здания и его фасад более интересным, разнообразным и деликатным. В целом присутствует оттенок картинного восприятия, как будто здание является не столько пластическим телом или архитектурно-оформленным пространством, сколько прекрасной картиной со своим ритмом и своими набухающими, уходящими в глубину акцентами легкой и прозрачной формы. С одним из произведений наследия Франческо Борромини мы уже встречались, когда рассматривали палаццо Барберини в Риме. Там присутствовало два голоса, поскольку основная роль в постройке этого сооружения принадлежала Бернини, Борромини построил его дворовый фасад. Внутри здания было два участка архитектурной конструкции, которые обозначали присутствие этих двух авторов: прямоугольная лестница работы Бернини и овальная лестница работы Борромини.

Бальдассаре Лонгена, архитектор церкви Санта-Мария делла Салюте работал не в Риме, а в Венеции, храм его работы является примером венецианского барокко. Здесь меньше драматизма, контрастов, той таинственности, которая порой ощущается в римских памятниках, нет особого восприятия формы, когда из неё хотя бы извлечь массу всякого рода эмоциональных акцентов: тайны, полета, ощущения томления или

драматических контрастов. Церковь Санта-Мария делла Салюте - это воплощение радости жизни, стоящее на Большом канале в Венеции. Воображению и архитектурной деятельности Бальдассаре Лонгена принадлежат некоторые венецианский дворцы. Церковное здание пронизано светом и ощущением, что главным в архитектуре должно быть проявление красоты и радости. Отметим сочетание строгих линий архитектуры и ордерных форм: полновластных, округлых и чувственных колонн на высоких импостах, обнимающих два яруса большого ордера и обладающих обильными капителями, которые вписываются в некое подобие храмового портика с треугольным фронтоном, венчающим основной вход, у которого есть своя, немного растянутая полукруглая арка. Также, как и у Борромини, здесь можно увидеть отсутствие гладкой стены - все заполнено нишами и скульптурой. По верху храма проходит сквозная балюстрада, захватывающая часть свободного пространства и воздуха. Большое количество статуй населяет весь верх этого прекрасного здания, а очень широкий и крупный купол стягивает к себе самые разные части постройки, даже отдельные объемы, принимая их под свое главенство. Купол увенчан красивым фонарем, общая цельность замысла архитектора превращает церковное здание в образ венецианской красавицы, которая вольно дышит и купается в двух стихиях: отражается в зеленоватой воде канала и проецируется на высокое небо, то лазоревое, то окрашенное красками заката с легкими облаками. Барокко Лонгена предвещает барокко XVIII века, которое можно охарактеризовать как барокко дневного света.

Живопись барокко

Живопись барокко подчинена тому синтезу архитектуры и скульптуры, о котором мы говорили ранее. Она выполняет определенную функцию, в частности, оформляет своды и создает переход между нижними ярусами внутренних помещений зданий, где господствуют архитектурные ордерные формы. Затем идет ярус, где присутствует пластика и большое количество статуй, в итоге - взлет купола. Живопись более других элементов создает переход единства пластики, человеческих форм и архитектуры к тому восходящему над ними уже не материальному, а иллюзорному миру. Один из главных представителей живописи барокко в Италии - это **Пьетро да Кортоне**, художник родился в 1596 году, умер в 1669. Мастер является близким по датам современником Джан Лоренцо Бернини и Франческо Борромини. Художник известен как мастер станковой живописи, его картина "**Возвращение Огари**" демонстрирует сюжет, в котором девушка была изгнана Авраамом по настоянию его жены Сары, но снова возвращается в его дом. Работа художника находится в Венском художественно-историческом музее и датируется примерно 1637 годом. Пьетро да Кортоне прославился как представитель монументально-декоративной живописи. В его большой работе "**Похищение сабинянок**" можно увидеть, как римляне пригласили на праздник соседей-сабинян. Так как в Риме в основном жили воины, то они остро нуждались в представительницах женского пола и похитили женщин сабинян. Кортоне понимал и открыто пропагандировал то, что барочная живопись в первую очередь должна быть проникнута движением и охвачена единым порывом, её колорит - это

яркие и ударные цветовые пятна, а различать отдельную фигуру, обособленную от других - неэффективно для барочной живописи, которая вся должна быть проникнута особой динамической вибрацией и представлять собой некое единство, а не распадаться на отдельные моменты. Это было очень плодотворно именно для фундаментальных решений, связанных с архитектурой и предназначенных покрывать большие пространства.

Роспись плафона большого салона палаццо Барберини является шедевром Кортоне. Концепция её сюжета заключается в том, что в центре изображения находится аллегорическая фигура Провидения, держащая в руках свет, который озаряет жизнь людей, так как божественному провидению подчиняется жизнь каждого из земных жителей и все устройство мира. В нем Кортоне выделяет несколько точек, связанных с ролью церкви и соединенных с идеями культуры. Отметим аллегорию Церкви и аллегорию Правосудия, в основании облака, на котором находится Провидение, изображены представители различных фаз жизни людей: детства и зрелости, даже смерть с косой находится под властью провидения, которое способно направить её туда, куда захочет. Ещё одним важным моментом является лавровый венок, который поддерживается аллегориями духовных ценностей. В центре венка добродетелей находятся пчелы – это гербовое изображение семейства Барберини, а также папы Урбана VIII, происходящего из этого дома. Соответственно, роспись плафона является и триумфом папы, и изображением триумфа божественного провидения. Все изображение в целом решается сочетанием архитектуры, которая делит и формирует пространство, и живописных фигур, которые живут в этом пространстве. Большой и имитирующий скульптуру мраморный карниз, парящий над головами зрителей, выделяет пространство внутри и по краям произведения Кортоне. На периферии возникают дополнительные сюжеты, изображающие различные элементы, из которых, как полагали люди того периода, состоит вся жизнь – это воздух, земля, вода и огонь. Изображенные художником персонажи перелетают с карниза на внутреннюю часть росписи и напротив - из внутреннего пространства сияющего плафона на боковые части. Все это создает живописность и яркость композиции, в периферийных боковых сценах изображения возникает даже нечто пейзажное. Основным достоинством этого произведения является декоративный эффект. Кортоне работал совершенно особым способом, художник раскладывал общий эскиз на полу, после чего вырезал из цветной бумаги различные фрагменты и компоновал их. Мастер говорил, что **для монументально-декоративной живописи важна не отдельная фигура или мотив движения, а сияющий общий эффект**. Это барочный принцип, который параллельно развивавшийся классицизм принять не мог. Знаменитый французский художник **Никола Пуссен** возмущался тем, что в живописном целом можно потерять отдельную фигуру, поскольку живопись - это драма, у которой есть сюжет и действующие лица. Для Кортоне сюжет не представляется достаточно важным, в отличие от сияющего декоративного эффекта, но художник пока не утрачивает целостность отдельной фигуры, изображения героев на плафоне достаточно определенно решены пластически,

обладают контуром и отделяются друг от друга. Для мастеров более позднего времени фигура постепенно все более теряет свою ценность.

Росписи Кортонна можно увидеть и во Флоренции, где мастер выполнил работу в **палаццо Питти**. В настоящее время там находится галерея Питти, а когда-то это был дворец правителя Флоренции. На плафоне зала излагается история юноши, проходящего определенные стадии своего развития и воспитания: зона любви, где он находится под властью Венеры; Афина в шлеме увлекает юношу к новой, более взрослой и разумной жизни, где он должен пройти обучение, возмужать и приобрести мудрость. В другом компартименте находится зал Марса, где можно увидеть зрелище борьбы мрачных и светлых сил. Юноша здесь сражается с антигероями, важно отметить замечательный мотив Кортонна - это гребная галера с поднятыми веслами и битва с морскими пиратами. Зритель воспринимает все изображенное мастером с точки зрения снизу-вверх, Кортонна великолепно владеет этой новой драматической перспективой. Над головой наблюдателя на щите парят восемь шаров - гербовый знак Медичи, они находятся в океане свободного пространства, решаемого чисто живописно и без употребления перспективы, без ориентации на какие-либо архитектурные формы. Это уже единое живописное пространство, где несколько сюжетов росписи сопрягается в одном плафоне.

Энергия подобного пространства в живописи Рима впоследствии возрастает, замечательный пример синтеза архитектуры и скульптуры появляется и в творчестве **Джованни Баттиста Гаулли**. Художник создает **роспись плафона церкви Иль-Джезу** - первой барочной церкви в Риме и в истории итальянского барокко. Живопись появилась значительно позднее, чем интерьер храма, она датируется 1674 - 1679 годам. В едином пространстве церкви плафон имеет овальную форму, на нем изображен триумф Христа, его инициалы растворяются в центре росписи в потоке ослепительного света. К светоносному центру с разных концов Земли стекаются представители христианства, святые, мученики, проповедники. Граница, отделяющая центральный плафон, нарушается действующими лицами, которые переходят из живописи на решенные в цвете скульптурные изображения и создают единое перетекающее образное движение с архитектурных элементов, которые украшены позолоченной резьбой. Они соединяются со скульптурами, которые помещены в оконных проемах храма, все это вместе образует оптически гипнотизирующее и втягивающее в себя зрелище. Но движение происходит не только к центру изображения, но и наоборот - с овала плафона вниз выплескивается масса грешников и падших ангелов, которые ниспровергаются в ад. Это выполнено не собственно средствами живописи, а преобразенной цветом пластикой, которая является частью общего зрелища, но уже входит в реальное пространство. В этой работе Гаулли уже трудно различить отдельную фигуру, которая утрачивает свое значение, главным действительно становится общий сияющий эффект.

Еще одним примером поздней барочной росписи является работа, выполненная священнослужителем, падре **Андреа Поццо**. Роспись мастера в **церкви Иль-Джезу** подчинена одной идее - это триумф Ордена иезуитов, который захватывает разные земли и государства. Фигура Игнатия Лойолы, создателя ордена и автора знаменитых духовных упражнений изображена художником парящей на облаке. С каждой стороны росписи находятся разные материи, куда проникла деятельность Ордена иезуитов: Европа, Азия и Африка. Изображение посвящено не только прославлению Игнатия Лойолы, но и образу Спасителя, парящая фигура которого помещена Поццо в центре росписи. Поццо был замечательным математиком, поэтому геометрия архитектурных форм поднимается с нижнего яруса собора и вырастает в живописное изображение, а колонны, являющиеся опорами собора, перерастают в живописные. Вся эта оптическая конструкция в перспективе снизу-вверх написана таким образом, что владение особой, выразительной и живописной перспективой, но не картинной, а монументально-декоративной переживает свой триумф.

Её эволюция прослеживается на ряде памятников, заключительной в этой последовательности стоит признать роспись, выполненную барочным мастером-виртуозом, очень востребованным при европейских дворах этого исторического периода. **Лука Джордано** работал очень быстро, создавая грандиозные композиции, чем заслужил прозвище Лука Фа-Престо. **Роспись галереи в палаццо Медичи** во Флоренции не имеет никаких архитектурных опор, то есть карнизов или других архитектурных делений единого пространства. В ней все оформлено чисто живописно, а центр произведения почти свободен, в нем парят только отдельные фигуры. Большая часть действующих лиц росписи расположена по краям нижних и боковых карнизов композиции. Фрагменты изображения говорят о том, что меняется даже колористический строй живописи, который становится более холодным, из него уходит ощущение органической жизни. Сюжеты росписи самые причудливые, например, нападение необычных существ на прекрасных женщин и мир богини цветов Флоры. В воздухе парят не только ангельские существа, но и маленькие дьяволята, соответствующие образу смерти. Довольно странное впечатление производит обилие темных контуров, которые не растворяются в окружающем пространстве, а напротив - сильно выделены. Холодный и пестроватый колорит живописи с ярко-голубым, блекло-зеленым, белым и чуть заметным золотистым тоном, явно несодержащим в себе достаточное количество тепла, говорит о том, что из барокко уже выходит его живая, наполненная чувственностью и полнотой струя, которая была присуща скульптуре Бернини и живописи Пьетро да Кортона. Это финальная стадия развития барокко в Италии, в других странах, например, во Фландрии ему ещё предстоит новый апофеоз. **Барочные тенденции и образный строй переживут свое второе рождение в XVIII веке в той стадии, которое получило название "барокко дневного света".**



ФИЛОСОФСКИЙ
ФАКУЛЬТЕТ
МГУ ИМЕНИ
М.В. ЛОМОНОСОВА

teach-in
ЛЕКЦИИ УЧЕНЫХ МГУ