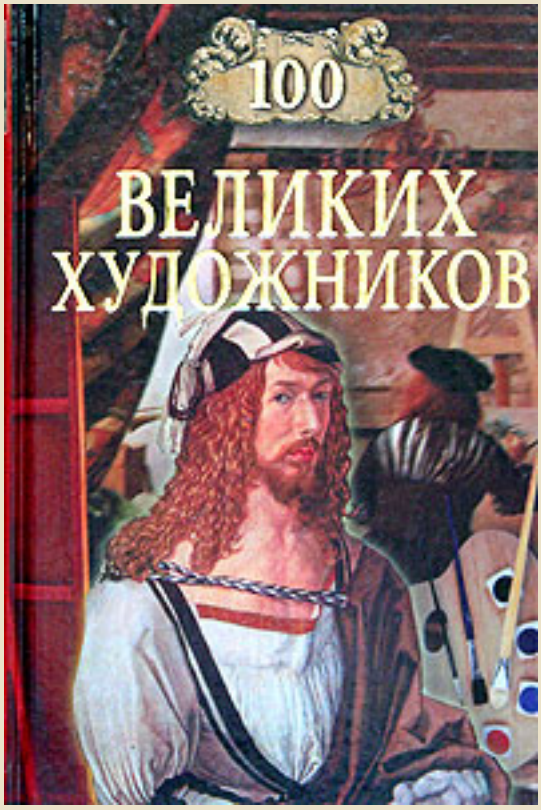


Рублев, Веронезе, Гойя, ван Гог, Дюрер, Кандинский, Матисс, Рембрандт – это художники разных времен и разного стиля… Но их всех, как истинных мастеров, объединяет вечное горение, вечное вдохновение, вечно одержимая любовь к искусству. Среди великих художников мира, представленных в данной книге, нет двух одинаковых мастеров. Все они очень различаются по манере письма, творческому подходу, колориту и темпераменту. Но каждое из великих имен с благодарностью и любовью вспоминают подлинные поклонники живописи. Благодаря им живо искусство мастеров прошлого и настоящего. Именно им, любителям и ценителям мировой живописи, предназначена новая книга из серии «100 великих».

100 великих художников

Д. К. САМИН
100 ВЕЛИКИХ ХУДОЖНИКОВ
ВВЕДЕНИЕ

«Искусство любит многообразие, как с исторической, так и национальной точки зрения, – отмечал художник Мартирос Сарьян. – Динамика истории человечества заключена в ее многогранности. Этим определяется и содержание мира и лицо всемирного искусства. Один художник работает в России, другой – в Италии, третий – во Франции, четвертый – в Бельгии. В работах каждого живет национальный стиль, национальный характер, они дышат своим временем, они передают думы, мысли и чаяния народа.

Художник живет атмосферой своей страны, живет в окружении своих соотечественников, в своей родной природе. Каждый народ представляется мне могучим деревом. Корни этого дерева уходят в родную почву, а усыпанные цветами и плодами ветви принадлежат миру».

Го Си, Рублев, Веронезе, Гойя, ван Гог, Дюрер, Кандинский, Матисс, Рембрандт – это художники разных времен и разного стиля… Но их всех, как истинных мастеров, объединяет вечное горение, вечное вдохновение, вечно одержимая любовь к искусству.

Художник не может творить, если его душа мертва, а сердце холодно. Он не будет живописцем, если его чувства не воспринимают красок жизни, гармонии природы, если его не трогают судьбы людей. Искусство не самоцель. Оно создается для того, чтобы закрепить в материале произведения жизненно ценное, выразить то, что волнует современников, что сам пережил в моменты наивысшего подъема своего духа, разума.

Леонардо да Винчи назвал живопись «немой поэзией». Картина безмолвна. Звуки и слова лишь предполагаются зрителем. Картина неподвижна. Люди, события, предметы предстают в определенном, раз и навсегда данном состоянии и виде. Не в силах художника показать, что было до запечатленного момента и что случится после него.

«Живопись – не болтливое искусство, – писал французский художник девятнадцатого столетия Делакруа, – и в этом, по-моему, ее немалое достоинство… Живопись вызывает совершенно особые эмоции, которые не может вызвать никакое другое искусство. Эти впечатления создаются определенным расположением цвета, игрой света и тени – словом, тем, что можно было бы назвать музыкой картины».

Настоящий художник никогда не копирует действительность, а по-своему воспроизводит ее и толкует. Для этого он прибегает к различным приемам, условным по своей сути. Язык живописи – цвет! Замысел художника, тема, которую он избрал, и идея, которую он хотел донести до зрителя, получают жизнь благодаря живописной форме. Цвет в живописи – средство эмоциональной выразительности, всю гамму чувств и настроений можно выявить им. Цветом дается характеристика образов. Цвет действует на зрителя, именно цвет в первую очередь вызывает у него определенное отношение к изображенному.

Но в основе настоящего произведения искусства лежит идея, мысль. Идея диктует выбор композиции и колорита, рисунка и пропорции. Рождение настоящего произведения искусства невозможно без таланта.

«Счастлив ты, – писал Гете, – родившийся со зрением, зорко улавливающим пропорции, которые ты обостряешь, воспроизводя всевозможные образы. И когда вокруг тебя мало-помалу пробудится радость жизни и ты познаешь ликующее человеческое счастье после трудов, надежд и страха, когда поймешь счастливый возглас виноградаря, которому щедрая осень наполнила вином его сосуды, поймешь оживленную песню жнеца, высоко на стене повесившего свой праздный серп, когда позднее уже с более мужественной силой забьется в твоей песне могучий нерв страстей и страданий, когда ты довольно стремился и страдал, довольно наслаждался земной красотой и теперь стал достоин отдыха в объятиях богини, достоин изведать на ее груди то, что возродило богоравного Геракла, – тогда прими его, небесная красота, ты, посредница между богами и людьми, но и он – не лучше ль Прометея? – сведет с небес блаженство бессмертных».

Эти слова в полной мере можно отнести к Рафаэлю, Кустодиеву, Малевичу, ван Дейку, Дега, Пуссену, Тернеру и другим живописцам, представленным в данном издании. Среди них нет двух одинаковых мастеров – это художники разные по манере письма, творческому подходу, колору и темпераменту, наконец. Но всех их объединяет благодарность и любовь настоящих поклонников живописи. Благодаря им и живо искусство мастеров прошлого и настоящего. Им собственно и предназначена эта книга.

ГО СИ

(ок. 1020–1090)

Наивысшего расцвета китайская средневековая культура достигла в VII–XIII веках во времена образования двух крупных государств – Тан (618–907) и Сун (960–1279). А высшим достижением искусства стала живопись, охватившая многообразный круг жизненных явлений, отразившая преклонение людей перед красотой природы.

Наиболее известными танскими пейзажистами были Ли Сысюнь (651–716), Ли Чжаодао (670–730) и Ван Вэй (699–759).

«Их творчество показывает, насколько разнообразными были пути пейзажной живописи, – пишет Н.А. Виноградова. – Пейзажи Ли Сысюня и Ли Чжаодао ярки и насыщены по цвету. Синие и малахитово-зеленые горы обведены золотой каймой, которая делает картину похожей на драгоценность. Пейзажи Ван Вэя, написанные черной тушью по золотистому шелку, мягче и воздушнее. Дали в них едва прорисованы, они как бы тают в далеком тумане, а вся природа кажется спокойной и тихой. Его картины были так поэтичны, что современники говорили: "Его стихи – картина, его картины – стих"».

Манеру Ван Вэя восприняли как основную сунские живописцы, которые главным образом стремились к передаче лирической красоты и гармонии природы.

Разработанные еще в танское время своеобразные законы перспективы, построения пространства и колорита достигают высокого совершенства в пейзажах Го Си, вошедшего в историю искусства завершителем традиции монументального пейзажа X–XI веков.

Художник продолжал творчески развивать черты, присущие пейзажам Цзин Хао и Дун Юаня, Ли Чэна и Сюй Даонина. Го Си подчеркивал вред слепого копирования: «Великие люди и ученые не ограничиваются одной школой, а непременно совмещают, сравнивают, широко обсуждают, тщательно изучают (все существующее), чтобы создать свою собственную школу, и только тогда достигают нужного».

О жизни Го Си известно немного. По всей вероятности, он родился между 1020–1025 годами и умер до 1100 года. Вот что сообщает современник художника Го Жо-сгой, закончивший свои «Записки о живописи» в 1082 году:

«Го Си родом из уезда Вэпь в Хэяне. Ныне занимает должность наставника в искусстве в Императорском ведомстве Шу-юань. Пишет пейзажи зимнего леса. Картины его искусны и разнообразны, композиции – пространственно глубоки. Хотя он изучал и восхищался Ин-цю, но смог выразить свои собственные чувства. Огромные ширмы и высокие стены (с его росписями) намного сильнее (чем у предшественников). В нынешнем поколении он – единственный».

Другие источники мало что добавляют: все сходятся на том, что Го Си учился у Ли Чэна, превзошел его, «создал свой стиль», что кисть его была «свободной».

Известно, что между 1078 и 1085 годами Го Си расписывал двенадцать больших ширм для даосского храма и что, несмотря на преклонный возраст, сила его кисти не ослабла. В старости он особенно любил делать стенные росписи. Дэн Чунь, автор «Записок о живописи» XII века, рассказывает, что однажды Го Си увидел выполненные на рельефе росписи одного мастера VIII века, в которых были использованы неровности стены. Го Си самому захотелось написать «рельефный» пейзаж. Он попросил не заглаживать штукатурку на стене строящегося здания и по непросохшей поверхности руками наметил план будущей росписи, используя выпуклости и впадины. Когда стена высохла, он расписал ее тушью и красками, и пейзаж выглядел будто «созданный самой природой».

О творческом методе художника рассказал его сын Го Сы: «В те дни, когда мой отец брался за кисть, он непременно садился у светлого окна, за чистый стол, зажигал благовония, брал тонкую кисть и превосходную тушь, мыл руки, чистил тушечницу. Словно встречал большого гостя. Дух его был спокойный, мысли сосредоточенными. Потом начинал работать».

Из произведений Го Си сохранились двенадцать свитков и знаменитый трактат «О высокой сути лесов и потоков», который после смерти художника составил Го Сы, собрав высказывания отца об искусстве живописи. Сыну принадлежит введение и последний раздел, отцу – три основные части, куда вкраплены комментарии Го Сы. Трактат этот – лучшее, что было написано в Китае об искусстве пейзажной живописи. Высказывания художника помогают понять его творчество.

Го Си в своем трактате требует от современников умело и точно воспроизводить реальную действительность. Он настойчиво требует изучения природы, порицая тех, кто, не имея длительной теоретической и практической подготовки, считает себя живописцем.

«Глаза и уши уже не видят и не слышат, но вот руки мастера сокровенное сделали явным. Не выходя из комнаты, в одиночестве, кажется, что сидишь у потоков и пропастей, и в ушах звучит пение птиц и крики обезьян, а перед глазами цвет воды и сияние гор. Разве все это не радует думы людей и не захватывает мое сердце?! Вот почему главная идея картин гор высоко оценивается в мире».

Живописец должен быть хорошо знаком с правилами перспективы: «Гора вблизи имеет определенную форму. Если смотреть на расстоянии нескольких ли, гора имеет другую форму; если смотреть на расстоянии нескольких десяткой ли – опять иную. Каждое удаление вносит различие. Вот почему говорят, что форма горы с каждым шагом другая».

Мало увидеть, надо уметь видеть, уметь выбрать «существенные темы»: «Тысячи ли гор не могут быть всюду одинаково прекрасными, а разве могут быть везде красивы десять тысяч ли вод?!»

Проводя ряд философских идей своего времени, Го Си сопоставляет природу с человеком, одухотворяет ее, наделяет ее человеческими качествами: «Природа живая, как человек… отдельные ее органы имеют свои функции. Камни – кости природы, они должны быть сильными, вода – кровь природы, она должна быть текучей».

Дошедшие до нас немногие картины – величественные монохромные пейзажи Го Си, написаны обычно только черной тушью. «В качестве примера можно привести картину Го Си "Осенний туман рассеялся над горами и равнинами". На длинном горизонтальном свитке шелка художник располагает фантастические причудливые горы, поднимающиеся бесконечно высоко, так, что самые высокие вершины уходят за пределы картины. Горы окаймляют широкие водные пространства. Основное внимание Го Си уделяет передаче воздушной среды, в изображении которой художники сунского времени достигли высокого совершенства. Неясные и нечеткие горы, несколькими планами расположенные в глубине картины, словно вырастают из тумана, скрадывающего их очертания у подножия и отдаляющего их на гигантское расстояние от первого плана. Грандиозность просторов Го Си подчеркивает сопоставлением масштабов. Сосны, расположенные у самого края свитка, являются как бы единицей измерения; с ними соотносятся масштабы всех остальных предметов. Цветовая гамма, построенная на тонкой вибрации тонов черной туши, мазки которой подчас еле уловимы для глаза, подчас сочны и смелы, способствует большой цельности картины», – пишет Н.А. Виноградова.

Впечатление от другой картины художника «Осень в долине Желтой реки» хорошо передает высказывание самого Го Си: «Виденное чередой проходит в груди, так что глаза не видят шелка, руки не чувствуют кисти и туши; громады камней катятся лавиной, таинственное и безбрежное – на моей картине!»

В «Ранней весне» Го Си изображает одну гору, возносящуюся над водой. Как пишет художник, «Горы без светлого и темного лишены солнца и тени… В горах, где есть солнце, – светло, где нет солнца, – мрачно, поэтому светлое и темное – обычное состояние гор. Как же можно не различать светлое и темное?!»

В начале XII века монументальные пейзажи Го Си вышли из моды, а предпочтение стало отдаваться художникам, писавшим цветы и птиц. Одним из свитков художника просто накрывали стол, работы Го Си, украшавшие дворец, заменили новыми. Но традиции его возрождаются позднее в эпоху Мин и Цин.

ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ

(ок. 1267–1337)

Джотто справедливо считают отцом европейской живописи, родоначальником реализма. Многочисленные ученики, последователи и подражатели прославленного мастера распространили его влияние на многие культурные центры Европы.

Боккаччо считал, что он «по праву может быть назван одним из светочей флорентийской славы». «Живописцем, не только превосходным, но и прекрасным, слава которого среди художников велика», – называл его Петрарка.

Джотто ди Бондоне родился в округе Веспиньяно, неподалеку от Флоренции, вероятно в 1267 году, поскольку известно, что умер в 1337 году в возрасте семидесяти лет. Согласно Вазари, Джотто был сыном хлебопашца. Он же рассказывает такую историю. Однажды прославленный в те времена живописец Чимабуэ, идя по дороге из Флоренции в Веспиньяно, увидел пасшего стада мальчика, который рисовал на гладком камне овцу. Чимабуэ взял его к себе в ученики, и вскоре ученик превзошел учителя.

Анонимный комментатор «Божественной комедии» XIV века утверждает, что Джотто был отдан обучаться ткацкому ремеслу, но убежал из мастерской ремесленника в мастерскую художника.

Вместе с Чимабуэ Джотто, должно быть, впервые попал в Рим около 1280 года, а затем побывал в Ассизи. По-видимому, в конце 80-х годов молодой художник женился на Джунта ди Лапо дель Пела, от которой имел четырех дочерей и четырех сыновей.

По свидетельству Боккаччо, Джотто имел самую заурядную, невыразительную внешность – «маленького роста, безобразный». В новеллах того времени Джотто выступает как острослов и весельчак, всегда имеющий по отзыву Вазари: «Словечко под рукой и острый ответ наготове». Рассказывали, что как-то во время страшной жары король сказал художнику, занятому, по обыкновению, напряженной работой: «Будь я на твоем месте, я бы немного отдохнул». – «И я тоже, будь я на Вашем», – парировал живописец.

Что нового внес Джотто в живопись? Он не постиг еще законов перспективы, не изучил анатомию человека, фигуры на его фресках не соответствуют своим размером пейзажам. Но… «мир трехмерный – объемный и осязаемый – открыт вновь, победно утвержден кистью

художника… Отброшена символика византийского искусства… Угадана высшая простота. Ничего лишнего… Все внимание художника сосредоточено на главном, и дается синтез, грандиозное обобщение», – пишет о первом среди титанов великой эпохи итальянского искусства Л. Любимов.

Девяностые годы художник провел, по всей видимости, в Ассизи, где принимал участие в росписи Верхней церкви Сан-Франческо. К самым ранним его произведениям относят некоторые фрески на тему Ветхого и Нового завета – в верхней зоне стен продольного нефа. Эти росписи были сделаны в первой половине девяностых годов. Предполагают, что Джотто ездил затем на некоторое время в Рим, где на него произвела сильное впечатление живопись Каваллини и раннехристианские мозаики.

К этому же периоду относятся большое, высотой в пять метров, «Распятие» (около 1293–1300), сделанное для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, и «Мадонна ди Сан-Джорджио алла Коста».

Фрески нижнего яруса Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи написаны были во второй половине девяностых годов, когда Джотто вторично пригласили в Ассизи, уже как руководителя всех живописных работ.

В конце 1290 – начале XIII века Джотто был в Риме, где выполнил огромную мозаику «Навичелла» для базилики св. Петра, на ней был изображен Христос и ладья с апостолами. Мозаика погибла в начале XVI века при разрушении старой базилики.

В первое десятилетие нового века Джотто живет в основном в Падуе. К 1303–1305 годам относят начало его работы в Капелле дель Арена. Выполняя заказ местного богача, ростовщика Энрико Скровеньи, он покрыл стены его домовой капеллы фресками на евангельские сюжеты о жизни Христа и мадонны. Заказчик торопил с окончанием работ, и мастер вынужден был начать роспись недостроенного помещения. Фрески капеллы Скровеньи – лучшие фрески Джотто.

Этот обширный фресковый цикл включает в себя роспись коробового свода, уподобленного синей небесной тверди с золотыми звездами и заключенными в медальоны изображениями Христа, Марии и пророков, композицию «Страшный суд» на западной стене, тридцать четыре сцены из жизни Марии и Христа, расположенные в три ряда на длинных боковых стенах.

«В искусстве Джотто много мягкости, чистоты и какой-то трогательной любви к людям, – пишет О.М. Персианова. – Его герои исполнены благородного достоинства и духовной красоты. Движения, позы, жесты сдержанно, но удивительно верно передают душевное состояние: материнской нежности полна Мария, склонившаяся над новорожденным младенцем ("Рождество"), глубоким горем охвачены люди, собравшиеся у тела мертвого Христа ("Оплакивание"), торжественно-праздничное настроение царит в группе волхвов, пришедших поклониться младенцу ("Поклонение волхвов").

Для Джотто кульминацией является не искупительная смерть Христа, но переход от его деяний к страданиям. Связующими сценами, размещенными под "Искупительным произволением" и "Благовещением" на стене триумфальной арки, Джотто сделал "Встречу Марии и Елизаветы"

как первое приветствие и "Поцелуй Иуды" как первое предательство.

Искусству Джотто свойственен определенный психологизм, который особенно отчетливо проявился в одной из известнейших фресок цикла – "Поцелуй Иуды".

Иуда подходит к Христу и вытягивает губы, чтобы его поцеловать. В ответ на это Христос смотрит ему прямо в глаза пристальным и многозначительным взглядом. Этот проникновенный и невыразимый словами взгляд вскрывает глубочайшие недра человеческой души. При этом Христос сохраняет исключительное спокойствие, хотя он, видимо, знает о предательстве ученика. Это спокойствие в соединении с ясным сознанием своей судьбы придает ему характер возвышенного героизма, настоящего стоического мужества».

Закончив работы в капелле, Джотто остается некоторое время в Падуе и покрывает фресками на светские темы большой зал палаццо Раджоне. Затем со славой возвращается во Флоренцию.

Здесь в 1310 году для церкви Всех Святых Джотто выполнил ныне знаменитую, монументальную картину «Мадонна Оньисанти», изображающую мадонну с младенцем в окружении ангелов и святых.

Легкая структура трона подчеркивает плотный голубой цвет мафория, не препятствуя его погружению в золотистую прозрачность фона, с которым перекликаются позолоченные нимбы и светлые одеянияангелов.

Запредельные и пышные изображения непроницаемых идолов, характерные для эпохи дученто, уступили место человечнейшей матери семейства, со светлым и открытым лицом и даже с чуть заметной улыбкой в складке губ. Земная природа Марии заявляет о себе весомостью ее тела, еще более очевидной из-за контраста с хрупкими архитектурными деталями трона.

Для флорентийской церкви Санта-Кроче Джотто пишет два следующих фресковых цикла: «Легенда о св. Франциске» (капелла Барди, 1317–1328), «Сцены из жизни Иоанна Евангелиста и Иоанна Крестителя» (капелла Перуцци).

Индивидуальные характеристики присутствуют и здесь, однако, в отличие от падуанских фресок, больше не акцентируется главное действующее лицо. Не прибегая к занимательным подробностям, художник придал повествовательному стилю больше силы и ясности: пространство стало обширнее, а движения фигур свободнее.

В эпизодах, изображенных в капелле Перуцци, архитектура играет доминирующую роль. В «Наречении имени Иоанна Крестителя» фигуры изображены в обширных помещениях, в которых равномерно распределены свет и тень; в сцене «Воскрешение Друзианы» фигуры расположены на фоне стены, очертания которой, то возвышаясь, то опускаясь, соответствуют расположению фигурных групп. И в том, и в другом случае все цветовые оттенки подчинены основной тональности, выступающей в качестве их общего знаменателя.

«В капелле Барди Джотто снова возвращается к легенде о св. Франциске. Однако характер трактовки этой темы теперь иной. Нет здесь прежней занимательности повествования, наивной непосредственности. История Франциска приобрела скорее характер кантаты, в ней появилось что-то торжественное, триумфальное. Но самое главное отличие этой

росписи от более ранних циклов Джотто состоит в том, что стена не разбита на отдельные клейма, не раздроблена орнаментальными тягами…

Строгая построенность, вписанность всех фигур в архитектурный каркас особенно поражает во фресках капеллы Барди. Каждое из шести панно, расположенных на боковых стенах, само по себе является архитектурной композицией. Наиболее совершенная с этой точки зрения – фреска "Явление Франциска в Арле".

В 1334 году флорентийская Синьория назначила Джотто главным руководителем строительства городского собора. Это назначение было, прежде всего, актом публичного признания его заслуг: "Эти работы, выполняемые для города, должны прославить и украсить его, что может быть сделано надлежащим образом только в том случае, если руководить ими будет мастер опытный и знаменитый, – говорится в одном из документов того времени. – Во всем мире нельзя найти человека более одаренного в этой и во многих других областях, нежели живописец Джотто Бондоне из Флоренции; он признан в своем отечестве великим мастером, и нужно, чтобы он постоянно оставался на этой должности и работал, так как он принесет много пользы своей ученостью и своими познаниями, и город получит от этого большую выгоду"» (И. Данилов).

Джотто не только руководит работами по строительству, но и выполняет престижные заказы. Между 1329 и 1333 годами художник работал в Неаполе для короля Роберта Анжуйского. Около 1335 года – в Милане для правителя Аццоне Висконти, как о том сообщает в своей «Хронике» Джованни Виллани. В то же время он уверенно руководит своей мастерской, из которой выходили очень сложные по изобразительным задачам произведения, изумляющие роскошью и горением красок. Пример, два больших полиптиха – из Болоньи и из капеллы Барончелли в Санта-Кроче, – оба подписанные Джотто.

Сверкающее «Коронование Марии» из капеллы Барончелли, над декорированием которой Джотто работал не ранее конца двадцатых годов, – это, безусловно, один из последних великих замыслов мастера. Однообразные, но яркие шеренги улыбающихся святых на боковых крыльях напоминают упорядоченный Рай – переданный в перспективе, но без границ, поскольку боковые панели могут продолжаться в бесконечность. Вместе с тем, центральная сцена с элегантными и отточенными в своих формах главными действующими лицами заключает в себе нечто от светского изящества придворной церемонии.

В хронике Виллани так говорится о смерти художника: «Мастер Джотто, вернувшись из Милана, куда он был послан нашей республикой на службу владетелю Милана, скончался 8 января 1337 года и был с большими почестями похоронен на государственный счет в соборе св. Репараты».

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

(ок. 1370–1430)

В страшные времена войн и усобиц XIV–XV веков на Руси появился великий иконописец Андрей Рублев.

Сохранилось представление о Рублеве, как о человеке доброго, смиренного нрава, «исполненного радости и светлости». Ему была

свойственна большая внутренняя сосредоточенность. Все созданное им – плод глубокого раздумья. Окружающих поражало, что Рублев подолгу, пристально изучал творения своих предшественников, относясь к иконе как к произведению искусства.

Хотя имя Рублева упоминалось в летописях в связи со строительством различных храмов, как художник он стал известен лишь в начале двадцатого столетия после реставрации в 1904 году «Троицы» – главнейшей святыни Троице-Сергиевой лавры, самого совершенного произведения древнерусской живописи. После расчистки этой иконы стало понятно, почему Стоглавый собор постановил писать этот образ только так, как его писал Рублев. Только тогда начались поиски других произведений художника.

Андрей Рублев родился в конце 60-х годов XIV века в небольшом городке Радонеже неподалеку от Троице-Сергиевой лавры. По всей вероятности, в юности Андрей был послушником этого монастыря, а потом принял сан монаха.

Во время Куликовской битвы в 1380 году Рублев уже входил в княжескую артель мастеров, которая переходила из города в город и занималась строительством и украшением церквей. В то время на Руси возводилось много церквей, в каждой из которых должны были работать иконописцы.

Невозможно последовательно проследить творческий путь Рублева, потому что древнерусские художники-иконописцы никогда не подписывали и не датировали свои работы.

Дошедшие до нас исторические свидетельства о жизни и творчестве Андрея Рублева крайне бедны хронологическими данными и во многом противоречат друг другу. Бесспорны лишь два сообщения, фигурирующие в летописях под 1405 и 1408 годами.

Вот первое, где говорится о том, что Феофан Грек, Прохор с Городца и Андрей Рублев начали работу над иконостасом Благовещенского собора Московского Кремля. «Тое же весны почаша подписывати церковь каменую святое Благовещение на князя великаго дворе, не ту, иже ныне стоит, а мастеры бяху Феофан иконник Грьчин да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаша ю». Исследователи установили, что Рублев написал для собора одну из лучших своих икон – «Преображение». Об этом пишет и В.Н. Лазарев: «Особенно хорошо "Преображение", выдержанное в холодной серебристой гамме. Надо видеть в оригинале эти серебристо-зеленые, малахитово-зеленые, фисташковые и белые тона, тонко гармонирующие с ударами розовато-лилового, розовато-красного и золотистой охры, чтобы по достоинству оценить исключительный колористический дар художника. Только прирожденный колорист мог так умело обыграть эти различные оттенки зеленого, образующие гамму редкой красоты».

По-видимому, к тому же времени относится и исполненный Рублевым настоящий памятник книжного искусства – «Евангелие Хитрово». Это название рукопись получила по имени боярина, которому она принадлежала в XVII веке.

Рукопись выделяется безупречностью выполнения. Миниатюры, заставки, фигурки зверюшек-букв – это особый мир, где все живет, все

одухотворено. Здесь много выдумки, юмора, все проникнуто глубоко народным простодушием, каким овеяны наши русские сказки. Мягко вьются линии орнаментов, напоминающие стебли трав, формы листьев, цветов.

Ощущение радости и непринужденности создают легкие, светлые краски: лазоревая голубизна сочетается с нежной зеленью, алеет киноварь и поблескивает золото.

«Самая замечательная миниатюра "Евангелия Хитрово" – это изображение ангела в качестве символа евангелиста Матфея, – считает М.В. Алпатов. – В этом светлом видении юношеской чистоты ярко проявилась неповторимость художественного дара Рублева. Снова, как в иконе "Преображение", мотив круга имеет определяющее композиционное значение. Мастер превосходно решил трудную задачу – он так замкнул крылатого кудрявого юношу круглым обрамлением, что оно придает широко шагающей и парящей фигуре спокойствие и завершенность».

Ученые предполагают, что такая драгоценная рукопись, как «Евангелие Хитрово», могла быть создана на средства великого князя или самого митрополита.

Во втором сообщении 1408 года говорится о том, что мастера Даниил Черный и Андрей Рублев отправлены расписывать Успенский собор во Владимире: «Того же лета мая в 25 начата подписывати церковь каменую великую съборную святая Богородица иже в Владимире повеленьем князя великаго, а мастеры Данило иконник да Андрей Рублев».

Владимирский Успенский собор особо почитался в Древней Руси, и великие князья московские не переставали заботиться о его убранстве. Так произошло и в 1408 году, когда великий князь Василий Дмитриевич, сын Дмитрия Донского, повелел заменить новыми фресками утраченные части его росписей XII века.

Сохранившиеся фрески представляют фрагмент грандиозной композиции Страшного суда, занимавшей западную стену храма. Анализ стилистических особенностей помог ученым определить группу изображений, принадлежащих Рублеву: в них ощущаются артистизм, музыкальность линии, грациозность. Юношески прекрасен трубящий ангел, вдохновенно решителен Петр, увлекающий праведников в рай. Трактовка сцены Страшного суда, ее эмоциональный настрой необычны: здесь нет ощущения ужаса перед страшными карами и торжествует идея всепрощения, просветленное настроение; в этом ясно ощущается мировосприятие Рублева.

М.В. Алпатов пишет: «Исключительное место в творчестве Рублева, во всей древнерусской живописи занимает образ трубящего ангела, возвещающего близость Страшного суда. Сама фигура отличается изяществом и легкостью, она невесомо парит в пространстве. Лицо ангела решительно непохоже на принятый в церковной иконографии тип. Художник повернул его голову почти в профиль, и это придает ему необычный в практике церковной живописи облик. В нем есть и изящество, и возбуждение, и почти кокетливая улыбка на устах. Древнерусский мастер достигает здесь выражения той ступени самостоятельности человека, которая в то время была чем-то неслыханным. Недаром это единственный в своем роде образ в творчестве Рублева».

Долгие годы исканий, которые проявились уже во фресках Успенского собора, нашли завершение в образах так называемого «Звенигородского чина». В них Рублев обобщил размышления своих современников о моральной ценности человека.

«Звенигородский чин» – это часть иконостаса, созданного для одного из звенигородских храмов. Время создания этого иконостаса точно не известно. Сейчас от росписей в соборах сохранились только фрагменты, а из икон дошли лишь три. Они были обнаружены в 1919 году советскими реставраторами.

«Их создателем, – писал о звенигородских иконах И.Э. Грабарь, первый исследователь драгоценной находки, – мог быть только Рублев, только он владел искусством подчинять единой гармонизирующей воле эти холодные розово-сиренево-голубые цвета, только он дерзал решать колористические задачи, бывшие под силу разве лишь венецианцам, да и то сто с лишком лет спустя после его смерти».

Из всего монументального замысла Рублева сохранились только поясные изображения «Спаса», «Архангела Михаила» и «Апостола Павла».

«Несмотря на то что от "Спаса" дошли только лик и часть одежды, всякий испытывает силу воздействия его проницательного взгляда, – пишет И.А. Иванова. – Это произведение показывает нам, как представлял себе художник идеальный характер человека. Внешний и внутренний облик "Спаса" глубоко национален. Он полон энергии, внимания, благожелательности…

"Апостол Павел" дан художником как сосредоточенный философ-мыслитель. Широко и мягко очерчена его фигура. Полны сдержанного звучания серовато-сиреневые с голубым тона его одежд…

Совсем другой замысел лег в основу нежного образа "Архангела Михаила". В нем Рублев воспел тихое, лирическое раздумье поэта. Мы забываем о том, что это ангел, то есть существо "бесплотное", "небесное", – так обаятельна в нем земная красота человека, переданная Рублевым. Как плавны очертания задумчивой фигуры архангела, сколько юной прелести в округлости его лица, как тонко отражают розовые и голубые тона его одежд светлый мир его чувств!»

Пока иконописцы работали во Владимире, на Москву двинулось войско татарского хана Едигея. Не сумев взять Москву, татары сожгли множество городов, и в том числе Троицкий монастырь. Настоятелем монастыря был игумен Никон. Он с большим рвением принимается за восстановление и украшение монастыря. На месте деревянного храма возводится в 1423–1424 годах белокаменный.

В середине двадцатых годов Даниил Черный и Андрей Рублев были приглашены Никоном расписать новый каменный собор Св. Троицы. Эти работы Рублева относятся к 1425–1427 годам.

Рублев написал главную икону монастыря – знаменитую «Троицу». Три ангела – Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух – вписаны художником в треугольник и круг. Линии крыльев и одежд перетекают одна в другую, как мелодии, и рождают чувство равновесия и радостного покоя.

Особо поражает общая светозарность иконы. Художник нашел идеальные пропорции не только в решении фигур композиции. Совершенны

также отношения светлых тонов, не вступающих в борьбу с контрастными темными цветами, а согласно и тихо поющих с ними гимн радости бытия.

Это мерцание цвета позволяет художнику достичь поистине симфонического звучания оркестра красок палитры. Чуть-чуть поблескивает стертое старое золото на темном от времени левкасе.

Мудрое переплетение форм, силуэтов, линий, прочерков посохов, округлости крыльев, падающих складок одежд, сияющих нимбов – все это вместе со сложной мозаикой цвета создает редкую по своеобразию гармонию, благородную, спокойную и величавую.

И только два черных квадрата на фоне – вход в дом Авраамов – возвращают нас к сюжету Ветхого завета. Светоносность «Троицы» настолько разительна, что иные иконы экспозиции Третьяковской галереи кажутся темными и красно-коричневыми.

Вскоре после завершения работ в Св. Троице, по-видимому, умер Даниил, похороненный в Троице-Сергиевом монастыре. Потеряв своего друга, Рублев вернулся в Андроников монастырь, где выполнил свою «конечную» (то есть последнюю) работу. Если верить Епифанию Премудрому, Рублев принимал участие не только в росписи церкви Спаса, но и в ее построении. Эта церковь была возведена около 1426–1427 года. Вероятно, ее фрески были написаны в 1428–1430 годах.

Рублев скончался 29 января 1430 года в Андрониковом монастыре в Москве, который сейчас носит его имя. В 1988 году, году тысячелетия крещения Руси, Русская православная церковь причислила Рублева к лику святых. Он стал первым художником, который был канонизирован христианской церковью.

ЯН ВАН ЭЙК

(ок. 1400–1441)

«Самый главный художник нашего века» – так назвал Яна ван Эйка его младший современник, итальянский гуманист Бартоломео Фацио. Такую же восторженную оценку дал через полтора века голландский живописец и биограф нидерландских художников Карел ван Мандер: «То, что ни грекам, ни римлянам, ни другим народам не дано было осуществить, несмотря на все их старания, удалось знаменитому Яну ван Эйку, родившемуся на берегах прелестной реки Маас, которая может теперь оспаривать пальму первенства у Арно, По и гордого Тибра, так как на ее берегу взошло такое светило, что даже Италия, страна искусств, была поражена его блеском».

О жизни и деятельности художника сохранилось очень мало документальных сведений. Ян ван Эйк родился в Маасейке между 1390 и 1400 годами. В 1422 году Ван Эйк поступил на службу к Иоанну Баварскому, правителю Голландии, Зеландии и Генегау. Для него художник выполнял работы для дворца в Гааге.

С 1425 по 1429 год он был придворным художником бургундского герцога Филиппа Доброго в Лилле. Герцог ценил Яна как умного, образованного человека, по словам герцога, «не имеющего себе равных по искусству и познаниям». Нередко Ян ван Эйк по заданию Филиппа Доброго выполнял сложные дипломатические поручения.

Сведения, сообщаемые хроникерами того времени, говорят о художнике как о разносторонне одаренном человеке. Уже упомянутый Бартоломео Фацио писал в «Книге о знаменитых мужах», что Ян с увлечением занимался геометрией, создал некое подобие географической карты. Эксперименты художника в области технологии масляных красок говорят о познаниях в химии. Его картины демонстрируют обстоятельное знакомство с миром растений и цветов.

Существует много неясностей в творческой биографии Яна. Главное – это взаимоотношения Яна с его старшим братом Хубертом ван Эйком, у которого он учился и вместе с которым выполнил ряд произведений. Идут споры по поводу отдельных картин художника: об их содержании, технике живописи.

Творчество Яна и Хуберта ван Эйков многим обязано искусству иллюстраторов братьев Лимбургов и алтарного мастера Мельхиора Брудерлама, которые работали при бургундском дворе в начале XV века в стиле сионской живописи XIV века. Ян развил эту манеру, создав на ее основе новый стиль, более реалистический и индивидуальный, возвещавший о решительном повороте в алтарной живописи Северной Европы.

По всей вероятности, Ян начал свою деятельность с миниатюры. Некоторые исследователи приписывают ему несколько лучших листов («Отпевание» и «Взятие Христа под стражу», 1415–1417), так называемого Туринско-Миланского часослова, исполненных для герцога Беррийского. На одном из них изображены святой Юлиан и святая Марта, перевозящие Христа через реку. Правдивые изображения различных явлений действительности встречались в нидерландской миниатюре и до ван Эйка, но раньше ни один художник не умел с таким искусством объединять отдельные элементы в целостный образ. Приписывается Ван Эйку и авторство некоторых ранних алтарей, как, например, «Распятие».

В 1431 году ван Эйк поселился в Брюгге, где стал придворным живописцем, а также художником города. А через год художник завершил свой шедевр – Гентский алтарь, большой полиптих, состоящий из 12 дубовых створок. Работу над алтарем начал его старший брат, но Хуберт умер в 1426 году, и Ян продолжил его дело.

Красочно описал этот шедевр Э. Фромантен: «Прошли века. Христос родился и умер. Искупление свершилось. Хотите знать, каким образом Ян ван Эйк – не как иллюстратор молитвенника, а как живописец – пластически передал это великое таинство? Обширный луг, весь испещренный весенними цветами. Впереди "Источник жизни". Красивыми струями вода падает в мраморный бассейн. В центре – алтарь, покрытый пурпурной тканью; на алтаре – Белый агнец. Вокруг гирлянда маленьких крылатых ангелов, которые почти все в белом, с немногими бледно-голубыми и розовато-серыми оттенками. Большое свободное пространство отделяет священный символ от всего остального. На лужайке нет ничего, кроме темной зелени густой травы с тысячами белых звезд полевых маргариток. На первом плане слева – коленопреклоненные пророки и большая группа стоящих людей. Тут и те, кто уверовал заранее и возвестил пришествие Христа, и язычники, ученые, философы,

неверующие, начиная с античных бардов и до гентских бюргеров: густые бороды, курносые лица, надутые губы, совершенно живые физиономии. Мало жестов и мало позы. В этих двадцати фигурах – сжатый очерк духовной жизни до и после Христа. Те, кто еще сомневаются, – колеблются в раздумье, те, кто отрицал, – смущены, пророки охвачены экстазом. Первый план справа, уравновешивающий эту группу в той нарочитой симметрии, без которой не было бы ни величия замысла, ни ритма в построении, занят двенадцатью коленопреклоненными апостолами и внушительной группой истинных служителей Евангелия – священников, аббатов, епископов и пап. Безбородые, жирные, бледные, спокойные, они все преклоняются в полном блаженстве, даже не глядя на агнца, уверенные в чуде. Они великолепны в своих красных одеждах, золотых ризах, золотых митрах, с золотыми посохами и шитыми золотом епитрахилями, в жемчугах, рубинах, изумрудах. Драгоценности сверкают и переливаются на пылающем пурпуре, любимом цвете ван Эйка. На третьем плане, далеко позади агнца, и на высоком холме, за которым открывается горизонт, – зеленый лес, апельсиновая роща, кусты роз и миртов в цветах и плодах. Отсюда, слева, выходит длинное шествие Мучеников, а справа – шествие Святых жен, с розами в волосах и с пальмовыми ветвями в руках. Они одеты в нежные цвета: в бледно-голубые, синие, розовые и лиловые. Мученики, по большей части епископы, – в синих облачениях. Нет ничего более изысканного, чем эффект двух отчетливо видимых вдали торжественных процессий, выделяющихся пятнами светлой или темной лазури на строгом фоне священного леса. Это необычайно тонко, точно и живо. Еще дальше – более темная полоса холмов и затем – Иерусалим, изображенный в виде силуэта города или, вернее, колоколен, высоких башен и шпилей. А на последнем плане – далекие синие горы. Небо непорочно чистое, как и подобает в такой момент, бледно-голубое, слегка подцвечено ультрамарином в зените. В небе – перламутровая белизна, утренняя прозрачность и поэтический символ прекрасной зари.

Вот вам изложение, а скорее искажение, сухой отчет о центральном панно – главной части этого колоссального триптиха. Дал ли я вам о нем представление? Нисколько. Ум может останавливаться на нем до бесконечности, без конца погружаться в него и все же не постичь ни глубины того, что выражает триптих, ни всего того, что он в нас вызывает. Глаз точно так же может восхищаться, не исчерпывая, однако, необыкновенного богатства тех наслаждений и тех уроков, какие он нам дает».

Первая датированная работа Ван Эйка, «Мадонна с младенцем, или Мадонна под балдахином» (1433). Мадонна сидит в обыкновенной комнате и держит на коленях ребенка, листающего книгу. Фоном служат ковер и балдахин, изображенные в перспективном сокращении. В «Мадонне каноника Ван дер Пале» (1434) престарелый священник изображен так близко к Богоматери и своему патрону св. Георгию, что почти касается белыми одеждами ее красного плаща и рыцарских доспехов легендарного победителя дракона.

Следующая Мадонна – «Мадонна канцлера Ролена» (1435) – одно из лучших произведений мастера. Л.Д. Любимов не скрывает своего восхищения: «Блещут каменья, красками сияет парча, и притягивают

неотразимо взор каждая пушинка меха и каждая морщина лица. Как выразительны, как значительны черты коленопреклоненного канцлера Бургундии! Что может быть великолепнее его облачения? Кажется, что вы осязаете это золото и эту парчу, и сама картина предстает перед вами то как ювелирное изделие, то как величественный памятник. Недаром при бургундском дворе подобные картины хранились в сокровищницах рядом с золотыми шкатулками, часословами со сверкающими миниатюрами и драгоценными реликвиями. Вглядитесь в волосы мадонны – что в мире может быть мягче их? В корону, которую ангел держит над ней, – как блещет она в тени! А за главными фигурами и за тонкой колоннадой – уходящая в изгибе река и средневековый город, где в каждой подробности сверкает ванэйковская изумительная живопись».

Последнее датированное произведение художника – «Мадонна у фонтана» (1439).

Ян ван Эйк был также замечательным новатором в области портрета. Он первый заменил погрудный тип поясным, а также ввел трехчетвертной поворот. Он положил начало тому портретному методу, когда художник сосредотачивается на облике человека и видит в нем определенную и неповторимую личность. Примером могут служить «Тимофей» (1432), «Портрет человека в красной шапке» (1433), «Портрет жены, Маргариты ван Эйк» (1439), «Портрет Бодуэна де Ланнуа».

Двойной «Портрет четы Арнольфини» (1434) наряду с Гентским алтарем – важнейшее произведение ван Эйка. По замыслу оно не имеет аналогов в XV веке. Итальянский купец, представитель банкирского дома Медичи в Брюгге, изображен в брачном покое с молодой женой Джованной Ченами.

«…здесь мастер как бы сосредоточивает свой взгляд на более конкретных жизненных явлениях. Не отступая от системы своего искусства, Ян ван Эйк находит пути к косвенному, обходному выражению проблем, осознанная трактовка которых наступит только два века спустя. В этой связи показательно изображение интерьера. Он мыслится не столько частью вселенной, сколько реальной, жизненно-бытовой средой.

Еще со времен Средневековья удерживалась традиция наделять предметы символическим смыслом. Так же поступил и ван Эйк. Имеют его и яблоки, и собачка, и четки, и горящая в люстре свеча. Но ван Эйк так подыскивает им место в этой комнате, что они помимо символического смысла обладают и значением бытовой обстановки. Яблоки рассыпаны на окне и на ларе подле окна, хрустальные четки висят на гвоздике, отбрасывая словно нанизанные одна на другую искорки солнечных бликов, а символ верности – собачка таращит пуговичные глаза.

Портрет четы Арнольфини является примером и гениальной гибкости системы ван Эйка и ее узких рамок, за пределы которых интуитивно стремился выйти художник. По существу, мастер стоит в непосредственном преддверии появления целостного и определенного, характерного и замкнутого в себе образа, свойственного развитым формам раннего Ренессанса».

Хотя масляные краски употреблялись уже в XIV веке, но ван Эйк, по всей вероятности, создал новую смесь красок, возможно, темперы с маслом, благодаря которой достиг невиданной дотоле светоносности, а

также лак, придающий картине непроницаемость и блеск. Эта смесь позволяла также смягчать и нюансировать цвета. В искусстве ван Эйка новая техника служила исключительно продуманной композиции, позволяющей передать единство пространства. Художник владел перспективным изображением и, соединяя его с передачей света, создавал пластический эффект, до тех пор недостижимый.

Ван Эйк считается одним из самых значительных художников своего времени. Он положил начало новому видению мира, воздействие которого простирается далеко за пределы его эпохи.

Художник умер в Брюгге в 1441 году. В эпитафии ван Эйка написано: «Здесь покоится славный необыкновенными добродетелями Иоанн, в котором любовь к живописи была изумительной; он писал и дышащие жизнью изображения людей, и землю с цветущими травами, и все живое прославлял своим искусством…»

МАЗАЧЧО

(1401 – ок. 1429)

Творчество Мазаччо открывает XV век, который был веком наивысшего расцвета флорентийского искусства. Не будет преувеличением сказать, что наряду с архитектором Брунеллески и скульптором Донателло Мазаччо дал решающий импульс развитию ренессансного искусства. «…Флорентиец Томазо, прозванный Мазаччо, показал своим совершенным произведением, что те, кто вдохновлялись не природой, учительницей учителей, трудились напрасно», – писал Леонардо да Винчи.

Мазаччо продолжил художественные искания Джотто. «В умении распределять свет и тени, в создании четкой пространственной композиции… Мазаччо намного превосходит Джотто. Кроме того, он первым в живописи изображает обнаженное тело и придает человеку героические черты, возвеличивая человека в его мощи и красоте», – пишет Л. Любимов.

Мазаччо (настоящее имя Томмазо ди сер Джованни ди Моне Кассаи) родился 21 декабря 1401 года в местечке Сан-Джованни-Вальдарно недалеко от Флоренции. Отец, молодой нотариус Джованни ди Моне Кассаи, умер, когда мальчику исполнилось пять лет. Мать, мона Джакопа, вскоре вторично вышла замуж за пожилого состоятельного аптекаря. Томмазо и его младший брат Джованни, ставший впоследствии также художником, жили с семьей в собственном доме, окруженном небольшим участком земли.

Свое прозвище Мазаччо (от итальянского – мазила) он получил за беспечность и рассеянность. Совсем молодым Мазаччо переехал во Флоренцию, где учился в одной из мастерских. В цех врачей и аптекарей, к которому были приписаны также живописцы, он вступил 7 января 1422 года. Еще через два года его приняли в товарищество живописцев св. Луки.

Самое раннее из сохранившегося творческого наследия Мазаччо – картина, написанная около 1424 года для церкви Сант-Амброджо, «Мадонна с младенцем и со св. Анной». Уже здесь он смело ставит те проблемы (композиция, перспектива, моделировка и пропорции человеческого тела), над решением которых будут работать художники на

протяжении всего XV столетия.

19 февраля 1426 года в Пизе Мазаччо приступил к созданию за невысокую оплату большого алтарного полиптиха для капеллы, принадлежавшей нотариусу Джулиано ди Колино дель и Скарси в церкви пизанского монастыря Санта-Мария дель Кармине. Его части ныне рассеяны по музеям и собраниям разных стран мира.

Невиданной новизной отличалась эта сцена, передававшая реальное событие в знакомой всем части Флоренции, с массой реальных персонажей, портреты которых были даны среди участников торжества. Характерно, что композиция вызвала не только удивление и восхищение современников, но и упреки в «писании с натуры», т.е. в слишком большом впечатлении реальности, ею производимом. В ней не было украшенности, развлекательности, чуждых строгому стилю Мазаччо.

Т.П. Знамеровская пишет: «На центральной доске полиптиха, находящейся в лондонской Национальной галерее, изображена мадонна на троне. Стрельчатое обрамление срезает по бокам верхние части трона, создавая иллюзию открывающегося за аркой пространства, в глубину которого отступает золотой фон. Мадонна сидит тяжело и прочно. Сильного поворота фигуры вправо, выступающих вперед широко расставленных колен, рук, склоненной головы достаточно, чтобы почувствовать трехмерность фигуры и место, занимаемое ею в трехмерной среде. Так же пространственно дан обнаженный младенец на ее колене. То, как трон срезает и частично прячет фигурки двух стоящих по бокам ангелов и как выдвинуты двое других, сидящих на ступеньке, опять усиливает иллюзию глубины…»

Основным трудом всей жизни художника были росписи капеллы Бранкаччи. Во Флоренции, на левом берегу Арно, стоит старинная церковь Санта-Мария дель Кармине. Здесь в 1424 году Мазолино начал роспись капеллы, расположенной в правой части трансепта. Затем работу продолжал Мазаччо, а после его смерти, много лет спустя, закончил Филиппино Липпи.

К бесспорным шедеврам Мазаччо принадлежит «Чудо со статиром», «Изгнание из рая», а также «Св. Петр, исцеляющий больных своей тенью» и «Св. Петр и св. Иоанн, раздающие милостыню» – фрески из капеллы Бранкаччи, их будут изучать и на них учиться Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело.

«Изгнание из рая» может считаться одним из первых реалистических изображений обнаженного тела в искусстве XV века. В то время как другие живописцы по средневековой традиции изображали человеческие фигуры так, что «ступни ног не ступали на землю и не сокращались, а стояли на цыпочках» (Вазари), Мазаччо придал им устойчивость. Нагие тела Адама и Евы не только анатомически правильны, но и движения их естественны, позы выразительны. Никогда прежде грехопадение прародителей рода человеческого не было показано столь волнующе и драматично.

«На фоне широкого обобщенно трактованного пейзажа развертывается действие другой знаменитой фрески Мазаччо – "Чудо со статиром". Три различных момента евангельской легенды объединены здесь в одной сцене. В центре большой ярко освещенной группы апостолов

– широкоплечих, массивных фигур простых и мужественных людей из народа – стоит Христос в розовом хитоне и синем плаще. Спокойным и величественным жестом руки он умиротворяет спор, возникший между апостолом Петром и сборщиком городской подати, который изображен спиной к зрителю в живой и естественной позе, отчего его диалог со св. Петром – разгневанным могучим старцем – приобретает жизненную убедительность. В глубине слева, у озера, изображен тот же апостол, по велению Христа достающий из пасти пойманной рыбы статир (монету). Вручение монеты сборщику изображено в правой части фрески.

Готическая отвлеченность, свойственная многим итальянским мастерам конца XIV – начала XV века, была наконец преодолена в этих композициях. В ряде других росписей той же капеллы Мазаччо изображает различные эпизоды из жизни апостола Петра, превращая евангельские легенды в живые выразительные повествования, вводя в них реальные человеческие типы и архитектуру своего времени» (Н.А. Белоусова).

Есть кадастровое свидетельство от июля 1427 года. Из него можно узнать, что Мазаччо весьма скромно жил с матерью, снимая помещение в доме на Виа деи Серви. Он держал лишь часть мастерской, деля ее с другими художниками, имел много долгов.

В 1428 году, не завершив роспись капеллы Бранкаччи, художник уезжает в Рим. Вероятно, его призвал Мазолино, которому понадобился помощник для выполнения больших заказов. Из Рима Мазаччо не вернулся. Внезапная смерть художника в столь молодом возрасте, ему было 28 лет, вызвала толки о том, что он был отравлен из зависти. Эту версию разделял и Вазари, но никаких доказательств ее нет. Как нет точной даты смерти Мазаччо.

ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ

(ок. 1433–1516)

Джованни Беллини – выдающийся живописец, принадлежащий к венецианской школе, один из основоположников Высокого Возрождения.

«В течение пятидесяти лет, – писал Бернсон в 1916 году, – Джованни вел венецианскую живопись от победы к победе. Он застал ее в тот момент, когда она выходила из своей византийской оболочки, которой грозило окаменеть под воздействием педантически соблюдаемых канонов, и передал в руки Джорджоне и Тициана искусство, самое человечное из всех, какие знал западный мир после конца греко-римской культуры».

Критик В.Н. Лазарев назвал Джованни Беллини «самым обаятельным венецианским живописцем XV века».

Джованни Беллини был младшим сыном Якопо Беллини, известного художника. Большим художником стал и его старший брат – Джентиле. Точная дата его рождения неизвестна. Итальянский исследователь Мариолина Оливари считает, что это, скорее всего, 1432–1433 годы.

Первым учителем Джованни, естественно, стал отец. Огромное влияние на него оказал знаменитый Андреа Мантенья, женившийся в 1453 году на сестре Беллини Николозии.

«Значение Андреа для творчества Джованни нельзя свести только к их личным взаимоотношениям, – считает М. Оливари. – Андреа явился для

него связующей нитью с тосканским и флорентийским искусством».

Первыми произведениями молодого художника стали изображения Мадонны с Младенцем. В дальнейшем Беллини напишет множество мадонн, очень простых, серьезных, не печальных и не улыбающихся, но всегда погруженных в ровную и важную задумчивость. Среди всех Мадонн, написанных Джованни до 1460 года, лучшей, без сомнения, является так называемая «Греческая Мадонна».

По свидетельству Фра Валерио Полидоро, в 1460 году Беллини совместно с отцом и братом Джентиле исполнил алтарный образ Гаттамелаты в соборе Сант-Антонио в Падуе. Эта картина, к сожалению, не сохранилась.

В шестидесятые годы для церкви Санта-Мария делла Карита Джованни исполнил четыре больших триптиха. Они были вскоре установлены на четырех фамильных алтарях, воздвигнутых между 1460 и 1464 годами.

К семидесятым годам живописная манера Беллини меняется. Здесь уже нет линеарного и плоскостного понимания композиции, чисто символической трактовки цвета как светового знака божественной причастности. Цветовые соотношения вполне конкретны, хотя и не утратили своей символической наполненности; объемы отличает упругая пластическая лепка; одухотворенностью и музыкальностью полны движения беллиниевских персонажей. В ранний период его рисунок еще отличается жесткостью.

С конца 1470-х годов, возможно, под впечатлением работ Антонелло да Мессина, посетившего Венецию, Джованни Беллини вводит в свои работы насыщенные светом и воздухом цветные тени. Образы Христа, Марии, Иоанна в его работах этого периода («Мадонна со святыми», 1476; «Оплакивание Христа», 1480) исполнены одновременно поэтической одухотворенности и трагического величия» (А.Б. Краснова).

В искусстве Беллини намечаются черты перехода от раннего к Высокому Возрождению. Его алтарный образ «Мадонна со святыми» привлекает уравновешенной композицией, колористическим богатством, величественностью и ясной просветленностью характеров героев, погруженных в задумчивость. Художник тонко улавливает портретное сходство, особенно юношеских и старческих лиц, стремится к красочной нарядности.

В конце века Беллини создает гениальную композицию «Озерная Мадонна» (ок. 1500). По одной из версий сюжет ее взят из французской поэмы XIV века «Паломничество души».

«Картина Беллини запечатлена каким-то единственным мгновением равновесия между жизнью и смертью, – пишет П. Муратов. – Отсюда ее чистота, ее невыразимо глубокий покой и религиозная важность. Как это бывает с образами наших снов, созданные художником образы не утратили зримой и яркой полноты. Воображение Беллини облекло их в краски и формы, напоминающие нам какие-то места, где воды были так же зеркальны, облака так же светлы и тонки, далекие горы так же волшебны и мрамор так же бел и прозрачен. Все это было, все это видано – хочется сказать при взгляде на картину Беллини, и мысль о Венеции неизменно овладевает душой. Ибо Венеция сквозит из нее всюду. Венеция в

разноцветных плитах террасы и в мраморе ограды и трона, Венеция в улыбке успокоенных вод, в этом прозрачном небе и в этом полете взгляда к линиям гор. Венеция в черном платке на плечах молодой и стройной женщины».

Беллини принадлежит ряд ярких портретных произведений: «Маленький Вакх», «Обнаженная перед зеркалом», «Портрет Фра Теодоро да Урбино» (1915).

Шедевр Беллини – «Портрет дожа Лоредана» (1501). Н. Харрис пишет: «Одежда Леонардо написана с любовной тщательностью. Однако блеск шелка и изысканная вышивка приглушены суровым выражением худощавого лица. Беллини отказался от профильной позы, преобладавшей в портретной живописи раннего Ренессанса: он создал погрудное изображение анфас, которое напоминает скульптурный портретный бюст. Венеция, как обычно, отставала от флорентийской моды, которая в то время уже ввела портреты, показывающие половину человеческой фигуры, включая руки. Примером тому может служить созданная почти в этот же период "Мона Лиза". Такое решение придает портрету спокойную расслабленность и лишает его излишней официальности, что, конечно, вряд ли было бы уместно в портрете дожа – позднем шедевре Беллини; наглухо застегнутая одежда подчеркивает железную самодисциплину этого человека, облеченного властью».

Беллини был и замечательным мастером пейзажа, оказавшим решающее воздействие на венецианских пейзажистов последующего поколения. Лонги писал о пейзажах Беллини: «Покой, объемлющий извечные человеческие чувства: радующая сердце красота, благоговейная религиозность, неизменная одухотворенность, полнота жизнеощущения и всеобщее умиротворение, в котором растворены и смягчены все переживания».

Ярким образцом таланта Беллини пейзажиста является картина «Мадонна на лугу» (около 1505). «Эта картина является своего рода сводом канонов живописи Беллини и вершиной поразительного единства поэзии и метафорического языка религиозных значений, которого Джованни достиг благодаря широте культуры и эмоциональному богатству своей личности», – считает М. Оливари.

Последний период творчества Беллини открывается алтарной композицией «Мадонна с Младенцем на троне», Святыми Петром, Екатериной, Лючией и Иеронимом из церкви Сан-Дзаккариа в Венеции, датированной 1505 годом. Она создана совместно с братом Джентиле.

Хотя Беллини уже было около 75 лет, но он сохранил не только работоспособность, но и способность к творческому обновлению.

Знаменитый художник Альбрехт Дюрер, посетивший в то время Венецию, писал: «…Джованни Беллини… очень хвалил меня в присутствии многих господ, ему хотелось иметь что-нибудь из моих работ. И он сам приходил ко мне и просил, чтобы я ему что-нибудь сделал. Он же хорошо мне заплатит. Все говорят мне, какой это достойный человек, и я тоже к нему расположен. Он очень стар, но все еще лучший в живописи».

Лучшее произведение последних лет Беллини «Пиршество богов» (1514). Секретарь герцога д'Эсте заплатил художнику восемьдесят пять золотых дукатов за эту картину.

Вазари назвал ее одним «из прекраснейших произведений, когда-либо исполненных Джанбеллино».

В 1515 году Джованни Беллини подписал и датировал «Портрет Фра Теодоро да Урбино». Это было последнее завершенное произведение мастера. 29 ноября 1516 года Марин Санудо записал в своих дневниках: «Сегодня утром стало известно, что скончался Дзуан Белин, замечательный живописец… прославленный во всем мире, и хотя он был очень стар, писал еще превосходно».

САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ

(1445–1510)

Нет живописи более поэтичной, чем живопись Сандро Боттичелли. Художник получил признание благодаря тонкости и выразительности своего стиля. Ярко индивидуальной манере художника присущи музыкальность легких, трепетных линий, прозрачность холодных, изысканных красок, одушевленность ландшафта, прихотливая игра линейных ритмов. Он всегда стремился влить душу в новые живописные формы.

Алессандро ди Мариано Филипепи родился 1 марта 1445 года в семье Мариано и Смеральды Филипепи. Подобно многим жителям этого района, его отец был дубильщиком. В 1458 году Мариано Филипепи указал, что у него четыре сына: Джованни, Антонио, Симоне и тринадцатилетний Сандро и добавил, что Сандро «учится читать, мальчик он болезненный».

Свое имя-прозвище Боттичелли («бочонок») Алессандро получил от старшего брата. Отец вскоре заметил его склонность к живописи и отдал в 1464 году Алессандро в обучение в мастерскую к известному в городе художнику Фра Филиппе Липпи. Он покинул ее в 1467 году.

Вероятно, уже в 1469 году Боттичелли можно считать самостоятельным художником, поскольку в кадастре того же года Мариано заявил, что сын его работает дома.

Ко времени смерти отца Филипепи владели значительным имуществом. Он умер в октябре 1469 года, а уже в следующем году Сандро открыл собственную мастерскую. Летом 1470 года Боттичелли пишет для Торгового суда картину с изображением аллегории Силы. Она принесла молодому художнику известность в городе. К тому же времени относится «Святое собеседование», где еще просматривается влияние Липпи и Верроккьо.

В 1472 году Сандро поступает в Гильдию Святого Луки. Заказы Боттичелли получает главным образом во Флоренции. В 1474 году для старейшей церкви города Санта-Мария Маджоре он создает одну из самых замечательных своих картин – «Святой Себастьян».

В 1469 году власть во Флоренции перешла к внуку Козимо Старого – Лоренцо Медичи, прозванному Великолепным. Его двор становится центром флорентийской культуры. Лоренцо – друг художников и поэтов, сам утонченный поэт и мыслитель, становится покровителем и заказчиком Боттичелли.

Художник много пишет по заказам Лоренцо Медичи и его родственников. В 1475 году он расписывает по случаю турнира знамя для Джулиано Медичи. А однажды он даже запечатлел своих заказчиков в виде волхвов на картине «Поклонение волхвов» (1475–1478) Здесь же можно найти первый автопортрет художника.

Около 1477–1478 годов Боттичелли пишет для виллы в Кастелло, принадлежавшей двоюродным братьям Лоренцо Великолепного – Лоренцо и Джованни ди Пьерфранческо Медичи, – одну из самых своих известных картин – «Весна».

И. Долгополов не скрывает своего восторга от этого произведения: «Всмотритесь пристальней в лицо Весны. Вас поразит русалочья лукавость, почти холодность прозрачного взора юной богини… В волшебной приветливости Весны – очарование природы, каждый год восстающей из мрака и хлада зимы, навстречу горячему солнцу. Что-то призывно влекущее скрыто в гордой открытости этой белокурой девушки, усыпанной цветами. Но берегитесь: весна – пора опасная. Глядя на свободно идущую высокую, стройную красавицу, невольно ощущаешь то странное и неожиданное чувство, которое возникает в жаркий майский полдень, когда внезапно вас настигает порыв холодного ветра, пахнущего сырой землей и талым снегом. Испытующе смотрит на нас Флора. Она одна обращена к зрителю. Все происходящее на картине лишь ее окружение. И хотя в середине стоит Венера, это лишь дань регламенту, истинный центр композиции – Весна. Боттичелли создал чарующий, будто случайно увиденный момент из жизни Природы, когда его освещенные на картине фигуры походят на цветущий сад, когда деревья, повинуясь дуновению ветра, чуть-чуть шевелят ветвями, как бы кружась в неуловимом танце. Несмотря на абсолютную условность сюжета, пространства, перспективы "Весны", все же в ее основе лежит живое ощущение бытия».

Начинается наиболее плодотворный период в творчестве Боттичелли. Судя по количеству его учеников и помощников, зарегистрированных в кадастре, в 1480 году мастерская Боттичелли пользовалась широким признанием. В этом году он написал Святого Августина в церкви Оньисанти для Веспуччи, одной из самых знаменитых семей города, близкой Медичи.

С 1481 года Боттичелли работал в Риме. Для Сикстинской капеллы он пишет три фрески: «Сцены жизни Моисея», «Исцеление прокаженного», «Наказание Корея, Дафана и Авирона». В 1482 году художник вернулся во Флоренцию и больше не покидал ее.

В том же 1483 году Лоренцо Великолепный заказал Боттичелли, среди других известных живописцев, выполнить цикл настенных росписей на своей вилле в Спедалетто около Вольтерры. В 1483–1484 годы Боттичелли создает свою знаменитую картину «Рождение Венеры».

«По зыбкой поверхности моря скользит раковина с золотоволосой богиней. Дуновением Ветров раковину несет к берегу, где Венеру ожидает Нимфа. Образ Венеры – один из наиболее пленительных женских образов, созданных Боттичелли: одухотворенное лицо с мечтательно устремленными вдаль глазами, удлиненных пропорций. Фигура – воплощение женственности, чувственной грации и красоты» (О.М. Персианова)

Среди многочисленных изображений мадонн знаменита «Мадонна во славе», известная под названием «Магнификат». Группа ангелов окружает богоматерь с младенцем, два из них возлагают корону на голову Марии. Группа мастерски вписана в круг, так называемое тондо, форме которого вторят плавные изгибы фигур.

В это же время художник пишет множество портретов, которые представляют собой точные характеристики моделей: Джулиано Медичи, Микеле Марулло, Лоренцо Лоренцано и др.

В девяностые годы Флоренция переживает политические и социальные потрясения – изгнание Медичи, кратковременное правление Савонаролы с его обличительными религиозно-мистическими проповедями, направленными против папского престижа и богатого флорентийского патрициата.

Раздираемая противоречиями душа Боттичелли, чувствовавшая красоту мира, открытого Ренессансом, но боявшаяся ее греховности, не выдержала. В его искусстве начинают звучать мистические ноты, появляются нервозность и драматизм.

«Уже в картине "Благовещение" (1489–1490) художник вносит в сцену, обычно столь идиллическую, непривычную смятенность, – отмечает И.Е. Данилова. – Ангел врывается в комнату и стремительно падает на колени, и за его спиной, как струи воздуха, рассекаемого при полете, вздымаются его прозрачные, как стекло, едва видимые одежды. Его правая рука с большой кистью и длинными нервными пальцами протянута к Марии, и Мария, словно слепая, словно в забытьи, протягивает навстречу ему руку. Кажется, будто внутренние токи, невидимые, но ясно ощутимые, струятся от его руки к руке Марии и заставляют трепетать и изгибаться все ее тело.

В картине "Венчание Богоматери" (1490) в лицах ангелов видна суровая, напряженная одержимость, а в стремительности их поз и жестов – почти вакхическая самозабвенность».

После смерти покровителя мастера Лоренцо Медичи (1492) и казни Савонаролы (1498) характер его окончательно изменился. Художник отказался не только от трактовки гуманистических тем, но и от свойственного ему ранее пластического языка. Его последние картины отличаются аскетичностью и лаконизмом цветового решения. Произведения его проникнуты пессимизмом и безнадежностью. Одна из известных картин этого времени, «Покинутая» (1495–1500), изображает плачущую женщину, сидящую на ступенях у каменной стены с наглухо закрытыми воротами.

«Нарастающая религиозная экзальтация достигает трагических вершин в его двух монументальных "Оплакиваниях Христа", – пишет Н.А. Белоусова, – где образы близких Христа, окружающих его бездыханное тело, полны душераздирающей скорби. И вместе с этим как бы мужает сама живописная манера Боттичелли. Вместо хрупкой бестелесности – четкие, обобщенные объемы, вместо изысканных сочетаний блеклых оттенков – мощные красочные созвучия, где в контрасте с темными суровыми тонами особенно патетически звучат яркие пятна киноварного и карминно-красного цвета».

В 1495 году художник выполнил последние из работ для Медичи, написав на вилле в Треббьо несколько произведений для боковой ветви этой семьи.

В 1498 году семья Боттичелли, как показывает запись в кадастре, владела немалым имуществом: имела дом в квартале Санта-Мария Новелла и, кроме того, получала доход с виллы Бельсгуардо, расположенной вне города, за воротами Сан-Фредиано.

После 1500 года художник редко брал кисть в руки. Единственное подписное его произведение начала шестнадцатого века – «Мистическое рождество». Внимание мастера сосредоточено теперь на изображении чудесного видения, пространство же выполняет вспомогательную функцию. Эта новая тенденция в соотношении фигур и пространства характерна также для иллюстраций к «Божественной комедии» Данте, выполненных пером в великолепном манускрипте.

В 1502 году художник получил приглашение перейти на службу к Изабелле д'Эсте, герцогине Мантуанской. Однако по неизвестным причинам эта поездка не состоялась.

Хотя он был уже пожилым человеком и оставил живопись, с его мнением продолжали считаться. В 1504 году вместе с Джулиано да Сангалло, Козимо Росселли, Леонардо да Винчи и Филиппино Липпи Боттичелли участвовал в комиссии, которая должна была выбрать место для установки Давида, только что изваянного молодым Микеланджело. Решение Филиппино Липпи было признано самым удачным, и мраморный гигант был помещен на цоколе перед Палаццо делла Синьория.

В воспоминаниях современников Боттичелли предстает жизнерадостным и добрым человеком. Он держал двери своего дома открытыми и охотно принимал там своих друзей. Художник ни от кого не скрывал секретов своего мастерства, и у него отбоя не было от учеников. Даже его учитель Липпи привел к нему своего сына Филиппино.

Боттичелли скончался 17 мая 1510 года и был погребен в семейной гробнице в церкви Оньисанти.

ХИЕРОНИМУС БОСХ

(1450–1516)

«Изумительное явление этот художник, в котором многие на Западе усматривают чуть ли не отца сюрреализма, то есть модного кое-где отрицания в искусстве всякой логики, всего рационального, – пишет Л.Д. Любимов. – В век гуманизма, когда светлый человеческий разум, казалось, торжествовал над тьмой Средневековья, какие-то жуткие грезы, какие-то страшные, безграничные по фантазии видения сил тьмы, чертовщина, целая армия демонов вдруг встают из небытия и пускаются в разгульный пляс в творчестве этого удивительного мастера и его последователей».

Мир причудливых образов Босха до сих пор питает фантастически-романтические искания людей искусства.

Йероен ван Акен, прозванный Босхом, родился в Хертогенбосе около 1450 года в семье художников. Его отец и дед, Антониус и Ян ван Акены, также были живописцами. В городском архиве до сих пор хранится

большое число заключенных с ними договоров на изготовление росписей и картин для различных храмов и монастырей.

По-видимому, учителями Босха были не только его отец, но и приезжавший в город и подолгу живший в нем известный голландский художник Д. Боутс. Иероним впервые упоминается в 1480 году в качестве члена религиозного «Братства Богородицы», которое спустя несколько лет он возглавил. В 1489 году ему поручили исполнить две створки алтаря для капеллы его братства в соборе Св. Иоанна. Известно, что эта работа получила высокую оценку Филиппа Красивого, будущего короля Кастилии.

Примерно в то же время Босх выполнил и эскизы витража-капеллы. На протяжении этого периода он участвовал в оформлении шествий и таинств, что не прошло бесследно для его творчества – Иероним Босх стал известен еще при жизни.

После женитьбы Босх поселился в небольшой пригородной деревне Оерошорт, где получил в приданое за своей женой дом и обширный участок земли. Известно, что он никогда не покидал ближайших окрестностей своего города, хотя был человеком общительным и любознательным.

Босх был знаком и на протяжении многих лет поддерживал дружеские отношения с Эразмом Роттердамским, мотивы книг которого часто встречаются на его картинах.

В настоящее время с уверенностью Босху приписывают всего сорок произведений, при том что содержание их часто остается загадкой для историков искусства, поскольку не существует прямых источников, способных его прояснить.

Босх никогда не подписывал и не датировал свои работы. Поэтому традиционно принятый подход к изучению его творчества практически невозможен. Правда, по договорным грамотам и церковным приходным книгам исследователи смогли достаточно точно датировать его основные работы. Так, известно, что сразу после свадьбы Босх пишет картину «Семь смертных грехов», в которой запечатлевает окружающую его жизнь.

Обычно Босх работал в технике «алла прима», то есть писал картину сразу, без предварительных прорисовок и эскизов. Художник был не только живописцем, но и неплохим кузнецом. Известно, что для главного собора города он сделал большую картину на стекле, для которой собственноручно изготовил металлическую раму.

Как и все образованные люди своего времени, Босх увлекался алхимией и был знаком со средневековой демонологией. Одним из его друзей был известный голландский богослов Дионисий ван Рейкель, который основал неподалеку от Хертогенбоса монастырь. Позже он был подвергнут преследованию и наказан инквизицией по обвинению в колдовстве. Но Босх не отрекся от друга и продолжал видеться с ним.

Навеянные демонологической литературой образы можно увидеть на многих картинах Босха. Так, на триптихе «Искушение святого Антония» весь задний план занимают ведьмы, летящие на шабаш, а на полотне «Страшный суд» запечатлено несколько эпизодов из черной мессы.

Л.Д. Любимов пишет: «Перед картинами Босха, особенно перед большой его композицией, изображающей св. Антония, в Лиссабонском музее (Босх не раз возвращался к этой теме), можно долго стоять, упиваясь созерцанием каждой фигуры, а их здесь несчетное множество. Сюжет

религиозный. Но разве тут дело в св. Антонии, которого католическая церковь прославляет за торжество над всеми искушениями? Что-то хитрое, ироническое неслышно посмеивается в этой картине, и кажется вам – это посмеивается сам Иероним Босх, глядя, как вы не можете оторваться от мира склизких гадов, пузатых чудовищ, рыб с человеческими ногами, людей, у которых бочка вместо живота, паукообразных существ, чудовищ, в которых мерзость сочетается с мерзостью и в этом омерзительном сочетании становится вдруг жутко-пленительной. Эта мерзость, эти исчадия зловонных болот, темных гниющих недр кажутся просто забавными, чуть ли не уютными – такая чистосердечная внутренняя радость в творчестве живописца и так изумительна сама живопись! Этот бурый цвет, сочные пейзажи, эта переливающаяся теплыми тонами палитра уже предвещают искусство мастеров века последующего, эпохи расцвета, и кажется порой, что даже единство тона почти найдено художником».

Главные шедевры Босха, обеспечившие ему посмертную славу, – большие алтарные триптихи. В наиболее значительных работах художника – «Садах земных наслаждений» и «Возе сена» – преобладают чудовищные существа.

В одном из самых своих грандиозных произведений – триптихе «Сад наслаждений» – Босх создает яркий образ греховной жизни людей. Р.Б. Климов пишет: «Здесь опять возникают мириады странных и болезненных созданий. Но теперь на смену Антонию явилось все человечество. Мелкий, дробный, но одновременно бесконечный и тянущийся ритм движений маленьких подвижных фигурок пронизывает картину. Во все убыстряющемся, судорожном темпе мелькают причудливые позы, жест, объятие, мерцающее сквозь полупрозрачную пленку пузыря, за которым распустился гигантский цветок; перед взором зрителя проходят целые процессии фигурок – жутких, назидательных, отталкивающих, веселых.

Это аллегория греховной жизни людей. Но и в райском пейзаже нет-нет да и мелькнет странная колючая и пресмыкающаяся тварь, а среди мирных кущ вдруг воздвигнется некое фантастическое сооружение (или растение?), и обломок скалы примет форму головы с лицемерно прикрытым глазом. Герои Босха – словно побеги, проросшие в темноте. Пространство, заполненное ими, как будто необозримо, но на деле замкнутое, вязкое, безысходное. Композиция – широко развернутая, но пронизанная ритмом торопливым и захлебывающимся. Это жизнь человечества, вывернутая наизнанку».

На другой картине, «Воз сена», изображены неверующие на пути в ад, который также находится на земле. «Многолюдное действо центральной части алтаря разыгрывается между Раем на левой и Адом на правой створках, – наглядными началом и концом земного пути беспутной человеческой массы. Сюжет главной сцены обыгрывает пословицу "мир – воз сена, каждый тащит с него, сколько может". Греховной сутолоке явно противостоят таинственные поэтические детали (например, изящная чета любовников, музицирующих на самом верху пресловутого воза) и, прежде всего, чувственная красота колорита, обретающего все большую легкость» (М.Н. Соколов).

Босх стал свидетелем утраты Нидерландами своей независимости. Богатая, цветущая страна попала под власть австрийских Габсбургов. Особенностью его времени стали ожесточенные теологические дискуссии, напряженная религиозная борьба, вылившаяся в движение Реформации. Религия перестала быть единственной сферой духовной жизни человека.

Горькая, ироничная, а иногда и саркастичная фантазия Босха отражает нравы его времени. Художник в своем творчестве стремился подчеркнуть глупость духовенства, погрязшего в грехе, далекого от какого бы то ни было раскаяния и ведущего нас к гибели. К таким «назидательным» картинам относятся «Операция глупости», «Фокусник», «Блудный сын» и «Корабль дураков». Критическое отношение к духовенству в картинах художника не помешало верному сыну католической церкви королю Филиппу II собирать картины Босха «для своего благородного развлечения».

В поздних произведениях Босх обращается к теме одиночества: «Святой Иероним во время молитвы» и «Иоанн Креститель». Трагизм и сложность духовного бытия людей переломного времени отразило творчество великого нидерландского художника. Появляется знаменитая картина «Блудный сын».

«Вписанная в круг композиция построена на пересечении сухих, узких форм и на преувеличенно пространственных паузах, – пишет Р.Б. Климов. – Герой картины – тощий, в разорванном платье и разных башмаках, иссохший и словно расплюснутый по плоскости – представлен в странном остановившемся и все же продолжающемся движении…

Она почти списана с натуры – во всяком случае, европейское искусство не знало до Босха такого изображения нищеты, – но в сухой истонченности ее форм есть что-то от насекомого. Это блудный сын, уходящий в отчий дом. Но на худом лице горят завороженные глаза – они прикованы к чему-то невидимому нами. А сзади него жизнь, покидаемая им. Дом с продранной крышей и полуоторванной ставней реален. За углом мочится человек, рыцарь обнимает женщину, старуха выглядывает из окна, едят из корытца свиньи. И собачка – маленькая, с сумасшедшими глазами, – приспустив голову, смотрит вслед уходящему. Это та жизнь, которую ведет человек, с которой, даже покидая ее, он связан. Только природа остается чистой, бесконечной. И цвет картины выражает мысль Босха – серые, почти гризайльные тона объединяют и людей и природу. Это единство закономерно и естественно. А розоватые или сиреневатые оттенки лишь пронизывают это единство ощущением печальным, нервным, вечно изменчивым и все же постоянным».

Кроме живописи Босх занимался изготовлением гравюр. Их оттиски распространялись в разных городах. Его картины находились при многих королевских дворах Европы, хотя многие современники воспринимали их скорее как своего рода курьез.

Умер Босх 9 августа 1516 года в своем родном Хертогенбосе.

ПЕРУДЖИНО

(ок. 1452–1523)

«Двое юношей, сходных по возрасту и по любви, – Леонардо да Винчи и перуджинец Пьетро из Пьеве – замечательный художник», – так писал Джованни Санти. Он, конечно, не мог предположить, что спустя пятнадцать лет его собственный сын Рафаэль станет прилежным учеником того самого Пьетро.

Пьетро ди Кристофоро Вануччи родился около 1445–1452 годов в маленьком умбрийском городке Чита-делла-Пьеве и лишь впоследствии стал гражданином столицы Умбрии – Перуджи. Отсюда и прозвище, под которым он широко известен, – Перуджино. Первым его учителем, вероятно, был Пьеро делла Франческа, а затем в 1470 году он отправился во Флоренцию к Андреа Верроккьо. В самой передовой в то время мастерской большое внимание уделялось изучению анатомии. Кроме того, он ознакомился с законами перспективы, приемами светотени. В капелле Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине Перуджино копировал фрески Мазаччо.

В списках цеха живописцев во Флоренции имя Перуджино впервые упоминается в 1472 году, а первая датированная работа – фреска 1478 года «Святой Себастьян» в церкви Санта-Мария Маддалена в Черквето. В единственной сохранившейся фигуре святого Себастьяна заметно влияние флорентийской школы с ее интересом к изображению обнаженного мускулистого тела и четким рисунком. Для фигуры характерны – округлость форм, изящество движений и спокойная созерцательность.

Перуджино быстро становится известным. В 1481–1482 годах он пишет в Сикстинской капелле фреску «Передача ключей апостолу Петру». На первом плане он выстраивает главных действующих лиц, распределяя промежутки между ними таким образом, чтобы фигуры не мешали друг другу. Историческое событие, в данном случае выступающее и как основополагающее положение католической церкви, должно отличаться ясностью.

Перспективы легких портиков, ряды стройных пилястров уводят глаз в глубину идеальных пространств, где дышится так героически свободно и так отдохновенно-радостно. Коленопреклоненные Марии склоняют тонко очерченный лик перед ангелом Благовещения или перед младенцем Рождества в уединении и просторе золотящихся вечерним светом перистилей. Сквозь арки открываются виды умбрийской долины, с дымными горами на горизонте, с одинокими перистыми деревцами, вычерчивающими свой узор в прозрачности неба. И это небо, эта безмерность воздушных пространств присутствует всюду: зыблется в нежной светотени портиков, разливается в мечтательности пейзажей, овевает фигуры, лишая их какой бы то ни было тяжести материального бытия.

Как рассказывает Н.Е. Элиасберг: «В этот период он много разъезжает, работает в разных городах. Слава его растет. Он – непременный член ответственных комиссий: в 1491 году Перуджино – в жюри конкурсной комиссии по рассмотрению проектов украшения фасада флорентийского собора, а позднее – в комиссии, которой предложат указать место для установки мраморного "Давида" Микеланджело (это, как известно, приведет к тяжелой ссоре между Перуджино и Микеланджело). Насколько высоко чтили Перуджино, свидетельствует и такой факт. На

протяжении сорока четырех лет оставались незаконченными после смерти Фра Беато Анжелико его фрески в Орвьето, и власти города не могли найти художника, которого они считали бы достойным закончить их. Выбор пал наконец на Перуджино. Запросил он баснословно высокую цену и получил аванс, но работу не начал. Это произошло в 1490 году. На протяжении нескольких лет власти Орвьето пытались добиться выполнения договора, но все было безрезультатно – Перуджино к работе так и не приступил. По-видимому, если верить свидетельствам Вазари, Перуджино всячески старался разбогатеть, не пренебрегая при этом никакими средствами».

Лучшие произведения Перуджино относятся к 1493–1500 годам. Перуджино создает новый стиль религиозной живописи, успех которого был довольно продолжительным.

Ясные симметричные пространственные построения, раскрывающиеся в глубину, и исполненные гармоничного покоя персонажи очень нравились зрителям. В этот период у Перуджино две мастерские – в Перудже и во Флоренции, которые завалены заказами. Многое делается учениками лишь под руководством учителя, но без его непосредственного участия, а отсюда – недостаточно высокий художественный уровень ряда произведений и многочисленные повторения.

В период своего расцвета Перуджино пишет фрески и создает много станковых картин. Произведения его продаются во Франции, в Испании и во многих городах родной страны: Флоренции, Риме, Перудже, Мантуе, Сиене, Милане, Венеции. Миланский герцог Лодовико Моро тщетно пытался добиться приезда Перуджино в Милан. «Он редкий и исключительный художник, – писал в 1496 году герцогу его посол из Флоренции, – наиболее прославленный в стенных росписях». Приблизительно в это же время римский банкир Агостино Киджи, знаток и любитель искусства, писал своему отцу в Сиену о том, что Перуджино – «лучший мастер Италии».

В 1495 году художник пишет тондо «Мадонна с ангелами и святыми», «Оплакивание Христа» для Палаццо Питти во Флоренции.

«В "Мадонне со святыми" гибкие и плавные певучие линии служат одним из главных средств художественного выражения, – пишет Н.А. Белоусова. – Под сводом ренессансной арки, на фоне ее пролета стройным силуэтом выделяется фигура мадонны, по сторонам которой стоят Иоанн Креститель и св. Себастьян. Расположение фигур, их плавные очертания и направление взглядов мадонны, младенца и святых ритмически вторят очертаниям композиции. Прекрасным образцом манеры Перуджино может служить "Явление Марии св. Бернарду". К лучшим его работам принадлежит фреска с изображением распятия и святых на фоне пейзажа, которая обрамлена тремя арками, превосходно организующими композицию. Написанный в тонкой живописной технике нежный и лирический пейзаж с уходящими далями и высоким небом придает росписи умиротворенный и спокойный характер».

К периоду расцвета таланта художника относится и его «Вознесение богоматери», где обращает на себя внимание стоящий справа внизу архангел Михаил. «Оплакивание» из Питти – одна из лучших станковых картин Перуджино. Он по-иному подходит к трактовке тела

Христа. В многофигурной композиции художник сумел передать разнообразные человеческие переживания. В конце века Перуджино пишет картину «Мадонна с четырьмя святыми», где создает один из лучших примеров строгой и торжественной трактовки образа мадонны.

Среди множества превосходных портретов можно отметить портреты Франческо дель Опере (1494), Алессандро Брачези (1494), дона Биаджо Миланези (1500) и дона Балдассаре (1500).

Поясное изображение Франческо дель Опере (1494) – настоящий шедевр в области портретного искусства. Бернсон утверждает, что портрет Франческо дель Опере – «один из самых твердых характеров во всем ряду ренессансных портретов».

В 1496–1500 годах Перуджино исполняет фрески в Колледже дель Камбио в Перудже, которые стали его большой удачей.

«Из трех больших фресок Камбио лучшая – справа от входа, – считает Н.Е. Элиасберг. – На ней изображены пророки и сивиллы. То, что здесь не шесть, как на каждой из левых фресок, а двенадцать персонажей, придает не только большую компактность композиции, но сообщает ей также известную жизненность и движение. Впрочем, это не столько движение, сколько ритм, который пронизывает всю композицию и придает ей динамичность. Извивающиеся свитки с пророчествами, складки одежд, узор, который образуют пояса ангелов наверху, мандорла с всевышним – все это сливается в едином декоративном узоре мягких кривых линий. Этот гармоничный, музыкальный ритм линий повторяется и в волнообразных линиях пейзажа, уводящих взгляд к дальнему горизонту. Плавно понижающиеся к центру линии холмов завершаются тонким изгибом фигур царя Соломона и сивиллы Эритрейской и общим ритмом движений остальных персонажей. Кривая линия холмов повторяет полуциркульное обрамление сводов зала, образуя единое целое с архитектурой самого помещения».

Росписи в Камбио были завершены в 1500 году, о чем свидетельствует соответствующий документ. Там же дается оценка фресок: «Пьетро Перуджино, который всех превзошел в живописи, нарисовал это своей собственной рукой». А впоследствии Вазари писал о том, что произведение «было высоко оценено гражданами этого города в память о художнике, которым их родина так восхищалась».

Через несколько лет после росписи в Камбио слава Перуджино стала затухать. Уже в самом начале нового века его упрекают в том, что постоянно повторяются одни и те же фигуры, что у него мало фантазии. И не случайно Вазари приводит весьма простодушное высказывание Перуджино: «Ведь я написал те фигуры, которые вы раньше хвалили и которые вам бесконечно нравились. А если они вам теперь не нравятся и вы их не хвалите, что же я могу сделать?»

С 1506 года имя Перуджино уже не упоминалось в списке цеха живописцев во Флоренции. Сам он окончательно обосновался в Перудже, где еще продолжал пользоваться почетом и уважением, а во Флоренции воцарился новый большой мастер – Микеланджело. Правда, в 1508 году Перуджино оказался в Риме, где группе художников предстояло украсить фресками стены покоев папы в Ватикане, но и здесь на первом месте оказался его бывший ученик Рафаэль, а на долю Перуджино выпала

весьма скромная задача – расписать плафон в одном из покоев.

Умер Перуджино в Фонтиньяно-Пьеве в 1523 году.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

(1452–1519)

Леонардо да Винчи – основатель Высокого Возрождения – человек, опередивший на много веков свое время, занимался всеми областями человеческого знания. Он изучал математику, законы движения тел, природу света, движение планет, прошлое Земли, растительный и животный мир. Его можно считать родоначальником многих отраслей современной науки. До нас дошло около семи тысяч страниц, покрытых его записями, чертежами и рисунками, или художник иллюстрировал свои острейшие наблюдения, гениальные мысли, изумляющие нас провидения.

Леонардо да Винчи родился в селении Анкиано около городка Винчи между Флоренцией и Пизой. Дневник деда Леонардо, Антонио да Винчи, содержит следующую запись: «1452 года родился у меня внук от сера Пьеро, моего сына, 15 апреля, в субботу, в 3-м часу ночи. Получил имя Леонардо. Крестил его священник Пьеро де Бартоломеи да Винчи». Так как счет ночных часов велся от захода солнца, то время рождения приходится примерно на 22 часа 30 минут.

Леонардо был внебрачным сыном нотариуса Пьеро да Винчи. О матери его, Катерине, мало что известно. Двадцатипятилетний отец в год рождения сына женился на Альбиере Амадори. Детские годы Леонардо провел со своей бабушкой Лучией и дядей Франческо.

В 1466 году Леонардо был отдан в обучение к известному флорентийскому живописцу и скульптору Андреа Вероккьо. В эти годы вырабатывается творческий метод будущего мастера, основанный на внимательном изучении природы, смелом эксперименте и серьезных познаниях в области точных наук. Живопись Леонардо называл «наукою и законной дочерью природы…», всем наукам предпочитая математику, ибо, говорил он, – «нет достоверности там, где нельзя применить одну из математических наук…»

Леонардо вылепил в мастерской Вероккьо несколько женских и детских головок. Вазари отмечает одну особенность этих его первых опытов: женские головки были смеющиеся. Леонардо уже тогда искал тайну изображения улыбки. Самой известной из работ юного Леонардо, не потерявшейся, подобно другим, является ангел на верроккьевой картине «Крещение Христа».

В 1472 году Леонардо окончил обучение у Вероккьо и был записан в цех флорентийских художников. Его интересы уже тогда не ограничивались живописью. По словам Вазари, «он был первым, кто еще юнцом поставил вопрос о том, как использовать реку Арно, чтобы соединить каналом Пизу и Флоренцию».

Одна из первых самостоятельных работ молодого художника – «Мадонна с цветком», или – «Мадонна Бенуа» (около 1478). Это произведение поражает и оригинальностью замысла и совершенством исполнения.

Летом 1481 года художник получает заказ на алтарный образ «Поклонение волхвов» для монастыря Сан-Донато. Как и большинству других живописных работ Леонардо, ему предшествовал целый ряд рисунков и эскизов. Эта незавершенная композиция замыкает кватрочентистское развитие темы и намечает ее новое содержание.

Анонимный биограф пишет: «Ему было 30 лет, когда Лоренцо Великолепный отправил его к герцогу Милана… дав с собой лиру, ибо он единственный умел играть на подобном инструменте». Здесь он должен был выполнить конный памятник основателя династии Сфорца.

Однако, несмотря на двенадцать лет, затраченных Леонардо на разработку проекта, эта монументальная бронзовая статуя так и не была отлита. Но модель ее поражает воображение. Придворный поэт писал:

Посмотри, как хорош этот конь величавый,
Леонардо из Винчи один его сделал —
Гомер, живописец, ваятель и, право,
Прямо с неба чей гений сойти соизволил.

В Виндзорском замке сохранилось несколько превосходных подготовительных набросков для этого монумента.

Леонардо был прекрасен собой. Лицо его было утонченно и благородно. Он щегольски одевался, прекрасно танцевал, играл на лютне, гарцевал на лошади, писал стихи и басни.

Семнадцать лет, проведенных в Милане (1482–1499), – период высшего расцвета гения Леонардо. На службе у миланского герцога Лодовико Моро он числился как «…Леонардо из Флоренции – инженер и художник…»

По контракту от 25 апреля 1483 года ему вместе с братьями Амброджо де Предис доверили исполнение роскошной иконы, предназначенной для алтаря капеллы Непорочного Зачатия церкви Сан-Франческо Гранде.

Затем Леонардо работает больше как инженер. Герцог поручил ему наблюдение за реконструкцией системы водопровода и канализации. «Он делал, – говорит Вазари, – рисунки мельниц, сукновальных машин и приборов, которые можно было пускать в ход силою воды». Промышленная техника не была единственной областью, отрывавшей внимание Леонардо от искусства. Ему приходилось заниматься и вопросами военной техники и военно-инженерного искусства.

Тогда же Леонардо увлекся анатомией. Он познакомился с известным ученым-анатомом Марко Антонио делла Торре и сделал несколько иллюстраций к его анатомическому атласу. Его карандашные рисунки потрясают точностью передачи мельчайших деталей человеческого тела.

Вскоре после приезда в Милан Леонардо пишет «Портрет дамы с горностаем». Почти наверняка можно утверждать, что изображенная на нем дама – юная возлюбленная Лодовико, Чечилия Галлерани. Как считает К. Педретти: «Возможно, самая красивая картина Леонардо да Винчи.

Основание – оригинальность позы, яркая выразительность, которая как бы устанавливает символические отношения между аристократическим лицом женщины и геральдическим знаком зверька. Этой картиной Леонардо да Винчи начинает традицию портретов пятнадцатого века: дается уже не профиль модели, как на медали, а трехчетвертное изображение, типичное для бюстов. В нем присутствует естественность, фиксация одного мгновения, похожая на кадры в ленте кинематографа».

В 1485 году художник завершает картину «Мадонна Литта», создав один из наиболее поэтических образов ренессансного искусства. Мария кормит грудью младенца, который держит в левой руке щегленка. Склонившись к своему сыну, Мария внимательно глядит на него, преисполненная гордости за свое сокровище. Все дышит в ней здоровьем и молодостью, она полна величайшей радости – радости материнства. Прекрасен младенец: крепко сбитая, округлая фигурка, большая голова с вьющимися волосами, правой рукой, которой он жадно ухватился за грудь, глаза его слегка скошены на зрителя.

Между 1483–1494 годами Леонардо написал одну из своих наиболее прославленных картин «Мадонна в гроте». Спокойная, уравновешенная композиция построена по принципу «классической» пирамиды, вершина которой совпадает с головой Мадонны: нижние углы этой пирамиды образованы фигурами опустившегося на правое колено юного Крестителя и ангела, придерживающего младенца Христа.

Фигуры Леонардо обрабатывает при помощи тончайшей светотени, преодолевая тем самым столь типичную для стиля XV века графическую жесткость. Совершенно оригинально задуман у Леонардо и пейзаж. Пожалуй, впервые в искусстве пятнадцатого столетия фигуры располагаются не перед пейзажем, а в пейзаже.

«Наш взгляд движется в манящие просторы среди темных скал, под сенью которых нашли приют фигуры… Леонардовская тайна сквозит в их лицах… с каким изяществом, с каким проникновенным мастерством выписаны ирисы, фиалки, анемоны, папоротники, всевозможные травы».

В 1496 году Леонардо начинает работу над своим наиболее крупным произведением – фреской «Тайная вечеря» в монастыре Санта-Мария делле Грацие.

Е.И. Ротенберг пишет: «Мудрый выбор решающего момента этой драмы позволил художнику показать каждое из действующих лиц в наиболее ярком выражении его индивидуального характера… Особая глубина, эмоциональная многозначность содержания фрески связаны с внутренней динамикой ее драматического построения. Изображение это не представляет застылой фиксации какого-то одного мгновения, вырванного из общего временного потока. Напротив, кажется, что действие развертывается у нас на глазах, ибо в этой трагедии одновременно содержится и кульминация (то есть момент высшего драматического порыва), выраженная в образах апостолов, и ее разрешение, которое представляет образ Христа, исполненного спокойного сознания неизбежности ожидающей его судьбы.

Но, сообщив полную меру выразительности каждому из действующих лиц, Леонардо сохранил в своей огромной многофигурной фреске ощущение поразительной целостности и единства. Единство это

достигнуто в первую очередь безусловным главенством центрального образа – Христа… Он представляет также центр пространственного построения фрески: если мысленно продолжить уходящие в перспективу линии стен и висящих на них ковров, то они сойдутся непосредственно над головой Христа. Эта централизация выражена, наконец, колористически. Господствующее в цветовой гамме фрески сочетание синего и красного в своем наиболее интенсивном звучании дано в синем плаще и красном хитоне Христа; в ослабленном виде оно варьируется в разных оттенках в одеждах апостолов».

Это величайшее произведение дошло до нас в популяризованном виде. Неудачные эксперименты над грунтом и красками художника довершили солдаты Бонапарта – в 1796 году трапезная была превращена в конюшню. Но и теперь картина производит неизгладимое впечатление.

В начале 1500 года Леонардо покинул Милан и возвратился во Флоренцию. Здесь он продолжает свои научные занятия, живописью же занимается мало.

Не имея крупных заказов во Флоренции, Леонардо был принужден поступить на службу к Цезарю Борджа. Но полная тревог жизнь у хищного и коварного Цезаря Борджа, использовавшего Леонардо лишь как военного инженера, не удовлетворяла мастера. Поэтому 5 марта 1503 года он возвращается во Флоренцию, где его услуги понадобились гонфалоньеру Содерини в борьбе республики с Пизой. И в этот свой флорентийский приезд Леонардо сочетает занятия живописью с серьезными научными работами.

Первой крупной художественной работой Леонардо во Флоренции была роспись в зале Большого Совета в Палаццо Веккио. В качестве сюжета Леонардо избрал битву при Ангиари, закончившуюся победой флорентийцев над ломбардскими войсками. Между 1503 и 1505 годами мастер исполнил картон, а в 1505 году приступил к самой росписи, которую оставил незаконченной к моменту своего вторичного отъезда (30 мая 1506 года) в Милан. Ни картон, ни роспись Леонардо не дошли до нас, но сохранилась серия великолепных подготовительных к ним набросков и этюдов самого мастера.

Это произведение Леонардо стоит у истоков батального жанра в искусстве нового времени. В полной драматизма и динамики композиции, эпизоде битвы за знамя, дан момент высшего напряжения сил сражающихся, раскрыта жестокая правда войны.

Около 1503 года Леонардо выполнил портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо Джокондо.

«Мне удалось создать картину действительно божественную» – так оценил портрет сам Леонардо.

По словам Вазари, художник приглашал, во время позирования Моны Лизы, людей, игравших на лире и певших, и постоянно держал шутов, призванных развлекать ее, чтобы этим способом устранить меланхоличность, свойственную обыкновенно живописным портретам. С помощью таких мер Леонардо стремился вызвать на лице своей модели ту улыбку, которую он и запечатлел в своем произведении. Подобно пропорциям леонардовских фигур, эта улыбка построена на глубоком знании строения человеческого лица и на строгом учете индивидуальной

выразительности его отдельных частей.

«Сложный полуфантастический пейзаж тонко гармонирует с характером и интеллектом портретируемой. Кажется, что зыбкая изменчивость самой жизни ощущается в выражении ее лица, оживленного едва уловимой улыбкой, в ее спокойно-уверенном, проницательном взгляде. Лицо и холеные руки патрицианки написаны с удивительной бережностью, мягкостью. Тончайшая, словно тающая, дымка светотени (так называемое сфумато), окутывая фигуру, смягчает контуры и тени; в картине нет ни одного резкого мазка или угловатого контура» (М.Т. Кузьмина).

Весной 1506 года Леонардо уезжает в Милан, где с небольшими перерывами остается до 1513 года. Он по-прежнему интересуется научными проблемами, совмещая занятия наукой с деятельностью художника. В 1508–1512 годах Леонардо работал над памятником маршалу Тривульцио.

Во время пребывания во Флоренции в 1510 году мастер пишет «Святую Анну с Марией и младенцем Христом». Внутреннее излучение, непостижимая гармония спокойного достоинства и оживленной мимики и поз персонажей создают неповторимое очарование картины. Впечатление усиливает пейзаж, представляющий особый синтез подлунного мира с элементами сверхземного пространства: Св. Анна символизирует бесконечный универсум, фигура Марии размещена в пространстве, обозначающем земную реальность.

В 1513 году Леонардо вызвал в Рим покровитель Джулио Медичи, и он оставался там до 1517 года. Затем художник отправился во Францию по приглашению короля Франциска I. Там он жил в королевском замке в Клу, неподалеку от города Амбуаза, где и умер 2 мая 1519 года. В это время Леонардо особое внимание уделял механике и рисунку. Именно в Клу он составил основу своего трактата о живописи, в котором обосновал концепцию универсального языка в искусстве. Наиболее известная картина французского периода – «Святой Иоанн Креститель», а также цикл рисунков на библейские темы.

Картина «Иоанн Креститель» (около 1515–1517) полна эротической двусмысленности, юный Предтеча выглядит тут не как святой аскет, но как полный чувственной прелести искуситель.

Франциск I ценил беседы с Леонардо, силы которого были на исходе. По свидетельству Бенвенуто Челлини, король говорил, что никогда не поверит, чтобы нашелся на свете другой человек, который не только знал бы столько же, сколько Леонардо, в скульптуре, живописи и архитектуре, но и был бы, как он, величайшим философом.

Леонардо да Винчи умер 2 мая 1519 года.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

(1471–1528)

Роль Дюрера в истории мирового искусства настолько велика, что искусствоведы с полным правом называют конец XV и первую половину XVI веков «эпохой Дюрера». Искусству Северных Альп и Германии, все еще носившему средневековый характер, Дюрер сумел привить новаторские

формы итальянского Возрождения, что позволяет говорить о дюреровском Ренессансе.

Дюрер считается самым совершенным мастером гравюры на дереве и на меди. Он достиг единства пространства и телесного объема персонажей, почти фотографической точности.

Великий философ Эразм Роттердамский так говорил о мастерстве художника: «Я восхваляю великое мастерство Альбрехта Дюрера – гравера, позволявшее ему без помощи красок, одними лишь черными штрихами, передать все доступное человеческому зрению и чувству. Дюрер все может выразить в одном цвете, то есть черными штрихами. Тень, свет, блеск, выступы и углубления, благодаря чему каждая вещь предстает перед взором зрителя не одной только своей гранью. Остро схватывает он правильные пропорции и их взаимное соответствие. Чего только не изображает он, даже то, что невозможно изобразить, – огонь, лучи, гром, зарницы, молнии, пелену тумана, все ощущения, чувства, наконец, всю душу человека, проявляющуюся в телодвижениях, едва ли не самый голос. И все это передает он черными точнейшими штрихами…»

Альбрехт Дюрер родился в городе Нюрнберге 21 мая 1471 года. Он был третьим из восемнадцати детей золотых и серебряных дел мастера Альбрехта Дюрера-старшего. Дюрер-старший был родом из Венгрии. Изучая под руководством отца ювелирное дело, приемы гравировки на металле, Дюрер особый интерес проявлял к искусству рисунка. Еще будучи тринадцатилетним мальчиком, он выполнил серебряным карандашом свой портрет, с поразительной точностью и верностью передав сходство. В 1486 году Дюрер поступает в мастерскую нюрнбергского художника Михаэля Вольгемута. Уже через год Альбрехт становится основным рисовальщиком эскизов для гравировки различных изделий, изготовлявшихся в ювелирной мастерской. У Вольгемута Дюрер выполнил свою первую значительную работу – изготовил цикл иллюстраций к Нюрнбергской хронике Гартмана Шеделя.

После окончания обучения, весной 1490 года, молодой художник отправляется путешествовать по Германии. Первые годы странствий художник посвятил городам Германии. Он побывал во Франкфурте-на-Майне, в Майнце и, наконец, прибыл в Кольмар, где работал известный график и художник М. Шонгауэр. Дюрер поработал в его мастерской (правда, всего два месяца), ознакомился с тонкостями гравировальной техники. Внезапно Шонгауэр умирает, и Дюрер отправляется в швейцарский город Базель, который в то время был одним из центров европейского книгопечатания. Там он прожил более года и даже посещал лекции в местном университете.

Здесь он выполнил заказ издателя-типографа Иоганна Амербаха на изготовление гравированных на дереве иллюстраций к комедиям Теренция. Позже Дюрер иллюстрировал «Турнского рыцаря Жоффре де ла Тур-Ландри» и «Корабль глупцов» Себастьяна Бранта. Можно предположить, что к концу своего ученичества Дюрер познакомился с мастером Домашней книги, который обучил его гравюре на меди и технике офорта.

Осенью 1493 года Дюрер отправился в Страсбург, откуда вскоре вернулся на родину. Возвратившись в родной город, в 1494 году Дюрер

женится на Агнессе Фрей, дочери влиятельного нюрнбергского бюргера, механика и музыканта.

Получив от отца причитающуюся ему долю наследства, Дюрер наконец смог осуществить давнюю мечту: он открывает собственную художественную мастерскую, где начинает выполнять заказы на гравюры для оформления книг, а также композиции для резчиков по камню.

Спустя некоторое время, когда в Нюрнберг пришла чума, Дюрер совершил свою первую поездку в Италию. Впечатления от поездки художник воплощает в картинах, написанных в свободной манере акварельного письма «Вид Инсбрука» (1494–1495), «Заход солнца» (около 1495), «Вид Триента», «Пейзаж во Франконии».

В Венеции состоялась встреча с братьями Беллини, повлиявшими на дальнейшее творчество Дюрера, и с Якопо де Барбари, по совету которого Дюрер приступил к изучению пропорций. Он позволил себе передышку и много рисовал с итальянских образцов.

Вскоре молодой художник возвращается в Нюрнберг. Теперь он уже имеет репутацию известного художника, поэтому не только получает заказы, но и открывает собственную школу. Дюрер выполняет ряд гравюр на меди – «Продажная любовь» (1495–1496), «Св. семейство с кузнечиком» (около 1494–1496), «Три крестьянина» (около 1497), «Блудный сын» (1498), а также гравюры на дереве – «Геркулес», «Мужская баня».

«Этими гравюрами открывается блестящая плеяда графических работ Дюрера… Художник теперь свободно владеет резцом, применяя острый, угловатый и нервный штрих, с помощью которого создаются извилистые, напряженные контуры, пластически лепится форма, передаются свет и тени, строится пространство. Фактура этих гравюр с их тончайшими переходами серебристых тонов отличается удивительной красотой и разнообразием» (Н. Чегодаева).

В художественном наследии Дюрера имеется несколько автопортретов. Среди них лучший и наиболее прославленный – это автопортрет, исполненный в 1498 году.

«Живописец изобразил себя в виде нарядного кавалера, уверенного в себе, в своем таланте и призвании, – пишет Н.М. Аране. – Это не ремесленник, а творец и мыслитель, каким хотел видеть себя Дюрер, боровшийся за новое отношение к художнику. Он одет в изысканный белый костюм с черной отделкой, дополненный полосатой шапочкой и белыми перчатками. На плечо накинут зеленовато-коричневый плащ. Длинные волосы по моде того времени ровными прядями ложатся на плечи. Небольшие светлые усы и борода придают лицу определенную солидность. Летний пейзаж за окном усиливает звучность цветовой гаммы».

Автопортрет, написанный через два года, может послужить прекрасной иллюстрацией самосознания художника. Он больше не считает себя, как это было в Средние века, анонимным орудием славы Господней. На картине центральное место занимает человек, созданный по образу Божьему могуществом Творца.

В 1498 году художник начал работу над иллюстрациями к Священному писанию. Дюрер выпустил свою лучшую книгу – иллюстрированный Апокалипсис. Серия гравюр из восемнадцати листов до сих пор считается непревзойденным шедевром полиграфического

искусства.

Дюрер должен был обратиться к образам, воплощавшим жизнь в духе странного метафорического религиозного видения, которые словно бросали вызов карандашу художника. Средневековый мастер выражал их посредством великих символов во вневременной среде. Дюрер также внес эту космичность и вневременность в свое произведение. Его композиция возносилась, подобно крутой стене, в пространство вселенной. Небеса и земля сливались в одно великое целое. Однако весь опыт изучения реальности, приобретенный им за это время, не мог быть отброшен. Огромным достижением Дюрера было то, что силой своего воображения и реалистического мастерства он воплотил эти гигантские видения с их заклинаниями и экстазом в образы, обладавшие жизненной убедительностью.

Тогда же Дюрер приступил к работе над циклом гравюр «Больших страстей», а в 1502 году – над циклом «Жизнь Марии», завершив их только в 1511 году. Все три цикла принадлежат к величайшим достижениям религиозного искусства в области гравюры на дереве.

В начале века Дюрер выполнил несколько монументальных заказных работ: Паумгартнеровский алтарь, «Оплакивание Христа», «Поклонение волхвов» (1504).

В 1505 году Дюрер вновь прерывает работу в своей мастерской и отправляется в Венецию. Его поездка была вызвана тем, что в итальянских городах появились поддельные гравюры с монограммой Дюрера. Кроме того, художник надеялся, что в Венеции он получит новые заказы.

Действительно, прибыв в Венецию, Дюрер получает выгодное предложение. Руководители немецкой колонии в этом городе решили поручить мастеру ответственный заказ – изготовление алтарных картин для местной церкви. Вероятно, столь ответственный заказ помог ему получить итальянский художник Д. Беллини. С ним Дюрера связывали дружеские отношения еще со времени предыдущего приезда.

Он успешно работает в Венеции, совершает поездки в другие города, встречается с великим Рафаэлем. Дюрер подарил Рафаэлю свой автопортрет, исполненный гуашью на очень тонком холсте. Глава римских живописцев был восхищен и изумлен этим произведением и послал в ответ свои рисунки.

Во время пребывания в Венеции по заказу немецких купцов Дюрер пишет картину «Праздник четок» (1506). «Она хороша и красива по краскам. Она принесла мне много похвал… Я заставил умолкнуть всех живописцев, говоривших, что в гравюре я хорош, но в живописи не умею обращаться с красками. Теперь все говорят, что они не видели более красивых красок», – пишет Дюрер своему другу Пиркгеймеру по поводу этого произведения.

В 1507 году Дюрер возвращается в Нюрнберг и вновь приступает к работе. Ему хотелось хотя бы некоторое время поработать не на заказ, а для души. И он вернулся к своему старому замыслу – образам Адама и Евы. Однажды он уже воплотил их в гравюре.

«Он написал обе фигуры выступающими из темного фона, – пишет С.Л. Львов. – Их тела светятся, озаряя окружающую тьму. Дюрер поместил Адама и Еву на двух отдельных досках – находка гениальная; она во сто

крат усиливает их взаимное притяжение. Между Адамом и Евой невидимый, могучий ток желания. Голова Евы робко, но призывно повернута к Адаму. Ее рука с яблоком протянута к нему осторожным жестом. А он уже взял яблоко, которое ему только что протягивала Ева. Событие показано в движении… Пальцы Адама трепещут, в них отзывается трепет его сердца. Каждый сделал полшага навстречу другому: Адам смело, Ева робко. Их юные лица полны неизъяснимой прелести».

На 1508–1509 годы приходится одно из высших достижений религиозного творчества Дюрера «Алтарь Геллера». К сожалению, центральное панно, принадлежавшее кисти самого Дюрера, изображавшее «Вознесение Марии», дошло до нас только в копии. Однако по многочисленным подготовительным рисункам можно судить о том, какое впечатление должна была производить грандиозная композиция.

Отправляя картину Геллеру, художник заклинает: «Когда ее будут распаковывать, будьте при этом сами, чтобы ее не повредили. Обходитесь с нею бережно…» В том же письме Дюрер делает горькое признание: «Заурядных картин я могу сделать за год целую кучу, никто не поверит, что один человек может сделать все это. На этом можно кое-что заработать, при старательной же работе далеко не уедешь. Поэтому я стану заниматься гравированием».

Расставаясь с любимой работой, Дюрер вынужден разочарованно признаться – живопись его прокормить не может. С 1510 года он почти целиком посвятил себя искусству гравюры.

В 1509 году Дюрер стал членом нюрнбергского Большого совета, что было привилегией знатных горожан. В феврале 1512 года его мастерскую посетил император Максимилиан, который хотел сделать Дюрера своим придворным художником. Для императора Дюрер выполняет беспрецедентный даже для нашего времени заказ, изготовив самую большую из известных гравюр, размером 3,8 на 3 метра. Чтобы изготовить ее, художник использовал 192 доски. Это произведение до сих пор поражает зрителя тщательностью проработки деталей и продуманностью композиции.

В 1513–1514 годах мастер создает произведения, знаменующие вершину его творчества. Это в первую очередь три гравюры на меди: «Всадник, смерть и дьявол» (1513), «Св. Иероним» (1514) и «Меланхолия» (1514).

«Глядишь на "Мастерские гравюры" и видишь: это вещи, созданные одной рукой за сравнительно небольшое время, сотканные из одной ткани, – восхищается гравюрами С.Л. Львов. – Нет такого тончайшего оттенка, такого мягчайшего перехода, такого резкого контраста, какой был бы в них недоступен Дюреру. Линия то скользит, не отрываясь от бумаги, то дробится; она падает, взлетает, извивается, завихряется, успокаивается снова. Белизна бумаги то выступает большим светящимся пятном, то едва угадывается, то гаснет совсем. Свет заставляет лосниться шкуру коня, вырисовывает матовую чеканку шлема, наполняет теплом воздух в келье, ложится мертвыми бликами на холодную кость черепа, вспыхивает загадочной звездой над дальним берегом и повисает радугой над морем.

Невозможно вообразить себе, как должна двигаться рука, чтобы добиться таких прикосновений резца – то сильных и резких, то тончайших,

едва ощутимых, трепетно вибрирующих. Быть может, только руки пианиста, способные извлечь из инструмента все переходы, оттенки, контрасты, являют подобное чудо. Но пианист слышит то, что он играет. Дюрер же, гравируя, мог лишь воображать, во что превратится на бумаге движение его руки, которая ведет резец.

Три "Мастерские гравюры" объединяет совершеннейшая, беспредельная виртуозность штриха, полная покорность материала и инструмента мастеру, необычайное, невиданное прежде даже у Дюрера богатство светотени, сложность и свобода ритма. Кажется, что искусство резцовой гравюры достигло в них предела своих возможностей и перешагивает его: линейное по природе, оно обретает живописность».

Дюрер был единственным художником, которому Максимилиан назначил пожизненную годовую ренту в 100 флоринов. Однако в 1519 году Максимилиан умирает, и Дюрер лишается ренты. В 1520 году художник вместе с женой отправился в Нидерланды для того, чтобы получить санкцию на продолжение выплаты ренты у нового императора Карла V, ожидавшего коронации в Ахене. На протяжении всего пути художника ждал восторженный прием. Антверпенские художники пригласили знаменитого коллегу на торжественный обед. «И по обеим сторонам от меня стояла толпа, как будто пришел великий человек, – записал Дюрер в дневник. – Посуда, ножи, ложки, вилки были серебряные, как на княжеских столах. И подарили мне много кувшинов вина с видом глубокого почтения. В дружеской беседе провели мы время до поздней ночи, все присутствовавшие проводили меня с факелами домой и просили меня и всегда относиться к ним с таким же расположением, не забывая о них. Я очень благодарил за все и потом отправился спать…»

Как и в прошлых поездках, Дюрер много ездит по стране, делает многочисленные зарисовки. Но получить постоянную работу ему так и не удалось. Поэтому через год бесплодных поисков художник вновь возвращается в Нюрнберг.

По возвращении он создал свои самые знаменитые живописные и гравюрные портреты. О портретах 1510–1520 годов рассказывает Н. Чегодаева: «Все его портреты сохраняют свою неизменную характерность. При этом в них окончательно исчезают последние пережитки прошлого – внешняя дробность и угловатость, красочная и линейная жесткость. Они цельны и свободны в своих композиционных построениях; фигуры естественно располагаются в отведенном для них пространстве, формы обладают обобщенностью и пластичностью. Дюрер создает в этот период целую галерею ярких запоминающихся образов своих современников. Он пишет своего учителя Вольгемута – слабого старика с крючковатым носом и обтянутым пергаментной кожей лицом (1516), властного и гордого императора Максимилиана (1519), молодого интеллигента того времени Бернгарда фон Рестена (1521), мастерски обрисовывает характер Гольцшуэра (1526). Из-под его резца выходят проникновенные гравированные на меди портреты ученых-гуманистов Виллибальда Пиркгеймера (1524), Филиппа Меланхтона (1526) и Эразма Роттердамского (1526). Замечательны портретные рисунки этих лет: трогательный портрет девочки (1515), пронизанные глубоким чувством изображения родных художника – брата Андрея (1514) и матери (1514)».

В 1523–1528 Дюрер опубликовал теоретические трактаты «Руководство к измерению циркулем и линейкой» и «Четыре книги о пропорциях человека», вобравшие в себя выводы, к которым он пришел в результате изучения пропорций, и ставшие основой руководства по обучению живописи.

По замыслу автора, они должны были стать своеобразным введением к задуманной им энциклопедии художника. Однако осуществить этот грандиозный замысел Дюрер уже не успел. 6 апреля 1528 года художник умер после тяжелой болезни печени.

ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ

(1472–1553)

Кранах был едва ли не самым знаменитым немецким художником своего времени. «…Если исключить моего земляка Альбрехта Дюрера, этого несомненного, единственного в своем роде гения, то могу поручиться – только тебе наш век отводит первое место в живописи… Все прочие немцы расступаются перед тобой, итальянцы, столь тщеславные, протягивают тебе руку, французы приветствуют тебя как своего учителя», – писал современник художника, известный ученый-гуманист, ректор Виттенбергского университета доктор Кристоф Шойрль.

Лукас Малер известный как Кранах Старший, родился в 1472 году в верхнефранконском городе Кронахе в семье живописца Ганса Малера. Очевидно, отец и дал Лукасу первые уроки живописи. Ученические работы Кранаха не дошли до нас. Известны лишь несколько произведений, выполненных им уже в тридцатилетнем возрасте.

Когда Лукасу исполнилось восемнадцать лет, он отправился в Вену.

В столице Австрии молодой художник добивается первого успеха. В 1504 году курфюрст Фридрих Мудрый Саксонский приглашает его в Виттенберг в качестве придворного живописца, и на пасху 1505 года художник туда переезжает.

К тому времени Кранах – автор картины «Распятие». Глядя на распятого Христа, пожертвовавшего собой ради людей, человек Средневековья обретал надежду на прощение грехов, жизнь после смерти. Мы видим залитое кровью место казни, видим изувеченные тела казненных. Христос, вознесенный над землей, затопленной вешним половодьем, сетка высохших сучьев на фоне грозовых туч – так соединились друг с другом волнующие образы.

В кранаховских картинах 1502–1503 годов ощущается цветовое единство. Воздействие оказывают, прежде всего, яркие, резко контрастирующие друг с другом краски. Преобладает красный цвет, сочетаемый с черным, золотым, темно-синим. Тот же колорит в картине 1504 года «Отдых на пути в Египет». Это одно из самых ярких и самых прекрасных произведений Кранаха. Поиски в области формы приводят художника к счастливым находкам, которыми изобилует эта работа. Мария как бы находится в широкой раковине, образованной ее одеждами; через всю картину тянется вереница обращенных к младенцу Христу фигурок ангелов, чьи беспокойные движения уравновешиваются позой Иосифа,

прислонившегося к сосне.

Значительной вехой на пути живописца стала работа над алтарем св. Екатерины в 1506 году. Живописная манера алтарной росписи отличается утонченностью, колорит ясен и светел, хотя в центральной части алтаря над местом казни св. Екатерины нависла туча.

1 января 1508 года курфюрст дарует художнику гербовую грамоту. Ядром герба становится впоследствии знаменитая змейка с перепончатыми крыльями, перьями на голове и колечком в пасти.

В том же году Кранах отправился в Мехелен, чтобы написать портрет молодого Карла V. Эта поездка дала ему возможность познакомиться с фламандской живописью. Наибольшее впечатление произвел на него Квентин Массейс. Он открывает для себя итальянские картины, в первую очередь Леонардо да Винчи.

Очевидно, эта поездка стала причиной появления картины «Венера и Амур», где он сделал первую попытку в живописи Северной Европы изобразить античную богиню обнаженной. То был без сомнения смелый шаг. Средневековое мировоззрение сковывало художника, и он придает картине аллегорический, морализующий характер, предостерегая зрителя от мирских соблазнов.

Воздействие классического искусства ощущается, в частности, и в трактовке образа Мадонны. «Мадонна с младенцем» – едва ли не самая любимая тема художника.

Н.Н. Никулин пишет: «В трактовке образа Мадонны можно заметить лишь относительную близость к мастерам итальянского Ренессанса. Динамичный острый рисунок, особенно складок одежды, дробная трактовка листвы и резкие очертания устремленных ввысь скал создают напряженность, характерную для присущего немецким мастерам чувства формы. Облику Мадонны художник придал также национальные черты. Она похожа на прелестную златокудрую принцессу из старинных немецких сказок. Такие своеобразные лица с широкими скулами, заостренным подбородком и узкими широко расставленными глазами встречаются и в других картинах Кранаха. Очевидно, это был идеал женской красоты, сложившийся в творческом воображении художника».

Около 1512 года Кранах женился на Барбаре Бренгбир, девушке из знатного семейства города Готы. К 1515 году в их семье было уже двое детей, а всего родилось пятеро: два мальчика и три девочки. К 1513 году художник – владелец дома с садом, он организует торговлю вином.

С 1519 года Кранах – член виттенбергского городского совета. В 1522–1523 годах он впервые становится ратсгерром. Впоследствии его не раз избирают на эту должность. В 1520 году художник покупает городскую аптеку и получает от курфюрста аптечную привилегию. К тому времени уже работает его мастерская.

В 1524 году Кранах сопровождает Фридриха Мудрого в Нюрнберг. Тогда же он и некий Деринг, также член городского совета, сообща приобретают печатный станок. В 1525 году документы уже говорят о «книжной лавке Лукаса Кранаха».

В зрелые годы Кранахом создан целый ряд портретов, в том числе «Портрет Шеринга», «Портрет Дамы» (1526), «Автопортрет» (1527).

«К лучшим из них принадлежит "Портрет отца Лютера" (1530), – считает Н. Чегодаева. – Здесь дано яркое изображение человека с характерным выразительным лицом. Художнику прекрасно удалось отметить умный, несколько угрюмый взгляд, вылепить крупные черты старческого лица, передать его морщинистую кожу, редкие седые волосы. В портрете господствует графическая манера письма, тонкий извилистый контур».

Высшим достижением портретного искусства Кранаха является профильное изображение Лютера (1520–1521, гравюра на меди). Оно сделано в период наибольшей близости Кранаха с главой Реформации. Художник создает в нем такое простое, серьезное изображение человека, какое больше не встречается в его искусстве. Правдиво и точно обрисовывает он некрасивый профиль Лютера. Сопоставлением более светлых поверхностей лица и одежды с серебристыми тенями и темным фоном он придает образу особенную живость, отличающую его от других портретов художника. Ни в одном произведении не стоит Кранах так близко к Дюреру, как здесь. Этот портрет как бы суммирует все его завоевания в области передачи реальной действительности.

В 1528 году Кранах становится самым богатым бюргером Виттенберга. Три раза его выбирают бургомистром (1537–1538, 1540–1541, 1543–1544 годах).

Творчество Кранаха в последние десятилетия его жизни весьма разнообразно. «Наряду с сухими и скучными произведениями, отражавшими те или иные догмы лютеранства, – "Христианские заповеди", "Грехопадение и спасение", он написал несколько картин, осуждающих пороки и недостачей общества. Это жанровые сценки: уродливый сладострастный старик с помощью денег добивается благосклонности молодой женщины – "Оплата" (1532), "Влюбленный старик"; уродливая старуха ищет взаимности юноши – "Влюбленная старуха". Эти темы неоднократно повторялись и варьировались в мастерской Кранаха. Несмотря на надуманность и гротескность образов, картины были важным шагом в формировании бытового жанра.

Среди многочисленных и довольно однообразных поздних работ художника следует остановиться на полотнах "Рай" (1530) и "Источник юности" (1546). Они напоминают детский рисунок, лубок, нечто нереальное, но подкупающее своей наивностью и своеобразной, сказочной поэтичностью. Построение пространства в этих картинах нарочито упрощенное: на фоне цветущего пейзажа с игрушечными горами, домиками, деревьями резвятся крохотные, смешные, хрупкие фигурки людей и животных, изображенные художником совсем в иной плоскости» (Н.Н. Никулин).

Мастер часто обращался и к сюжетам на античные темы. Такие картины при дворе саксонского курфюрста пользовались большой популярностью. Однако мифологические сюжеты художник часто пересказывал по-своему. Знатные заказчики охотно покупали и украшали этими небольшими картинами свои кабинеты. Из мастерской Кранаха выпускается большое количество различных Венер, Аполлонов, Парисов, нимф и граций. Одних только Лукрециев вышло из мастерской тридцать пять.

Сам Кранах в преклонном возрасте работал мало, но количество картин, подписанных крылатым драконом, не уменьшалось – безостановочно действовала мастерская. Значительную помощь художнику оказывали его сыновья: старший – Ганс, а после его смерти младший – Лукас. Получив прекрасную профессиональную выучку, они создавали собственные произведения, но в основном работали по готовым образцам.

В июле 1550 года Кранах пишет свое завещание и отправляется к курфюрсту в Аугсбург. В 1551 году он сопровождает своего плененного господина в Инсбрук и возвращается в 1552 году с восстановленным во власти курфюрстом в Саксонию, поселяется в Веймаре. 16 октября 1553 года старый художник умирает.

МИКЕЛАНДЖЕЛО

(1475–1564)

Когда говорят, что Микеланджело – гений, не только выражают суждение о его искусстве, но и дают ему историческую оценку. Гений, в представлении людей шестнадцатого века, являл собой некую сверхъестественную силу, воздействующую на человеческую душу, в романтическую эпоху силу эту назовут «вдохновением».

Божественное вдохновение требует одиночества и размышления. В истории искусства Микеланджело – первый художник-одиночка, ведущий почти непрерывную борьбу с окружающим миром, в котором он ощущает себя чужим и неустроенным.

В понедельник 6 марта 1475 года в небольшом городке Капрезе родился ребенок мужского пола у подесты (градоправителя) Кьюзи и Капрезе. В семейных книгах старинного рода Буонарроти во Флоренции находится подробная запись об этом событии счастливого отца, скрепленная его подписью – ди Лодовико ди Лионардо ди Буонарроти Симони.

Отец отдал сына в школу Франческо да Урбино во Флоренции. Мальчик должен был учиться склонять и спрягать латинские слова у этого первого составителя латинской грамматики. Мальчик был чрезвычайно любознателен от природы, но латынь его угнетала. Учение шло все хуже и хуже. Огорченный отец приписывал это лености и нерадению, не веря, конечно, в призвание сына. Он мечтал для него о блестящей карьере, мечтал увидеть сына когда-нибудь в высших гражданских должностях.

Но, в конце концов, отец смирился с художественными наклонностями сына и однажды, взяв перо, написал: «Тысяча четыреста восемьдесят восьмого года, апреля 1-го дня, я, Лодовико, сын Лионардо ди Буонарроти, помещаю своего сына Микеланджело к Доменико и Давиду Гирландайо на три года от сего дня на следующих условиях: сказанный Микеланджело остается у своих учителей эти три года как ученик для упражнения в живописи, и должен, кроме того, исполнять все, что его хозяева ему прикажут; в вознагражденье за услуги его Доменико и Давид платят ему сумму в 24 флорина: шесть в первый год, восемь во второй и десять – в третий; всего 86 ливров».

В мастерской Гирландайо он пробыл недолго, ибо хотел стать ваятелем, и перешел в ученики к Бертольдо, последователю Донателло, руководившему художественной школой в садах Медичи на площади Сан-Марко. Биографы рассказывают, что он занимался там рисованием со старых гравюр, а также копированием, достигнув в этом громадныхуспехов.

Молодого художника сразу же заметил Лоренцо Великолепный, оказавший ему покровительство и введший его в свой неоплатонический кружок философов и литераторов. Уже в 1490 году стали говорить об исключительном даровании совсем еще юного Микеланджело Буонарроти. В 1494 году, с приближением войск Карла VIII, он оставил Флоренцию, вернулся в нее в 1495 году. В двадцать один год Микеланджело отправляется в Рим, а затем в 1501 году снова возвращается в родной город.

К сожалению, мало сведений о ранних живописных работах Микеланджело. Единственная законченная им и сохранившаяся картина это – тондо «Святое семейство». Точных документальных данных о времени создания этого тондо (тондо – станковое живописное или скульптурное произведение, имеющее круглую форму) нет.

В композиции картины господствует фигура мадонны. Она молода и прекрасна, спокойна и величественна. Микеланджело не счел нужным рассказать более подробно, чем вызвано ее сложное движение. Но именно этим движением связываются в одно целое мадонна, Иосиф и младенец. Это – не обычная счастливая семья. Здесь нет и следов интимности. Это – величавое «святое семейство».

В 1504 году Флорентийская синьория заказала две фрески прославленным художникам – Леонардо да Винчи и Микеланджело для украшения стен зала Большого совета в Палаццо Веккио. Леонардо сделал картон с изображением «Битвы при Ангиари», а Микеланджело – «Битвы при Кашине».

В отличие от Леонардо Микеланджело хотел изобразить на картине не битву, а купающихся солдат, которые, услышав тревогу, спешат выбраться из воды. Восемнадцать фигур написал художник, все они в движении.

В 1506 году оба картона были выставлены для обозрения. Однако фрески так и не были написаны. Картон «Битва при Кашине», ценившийся современниками больше всех других произведений Микеланджело, погиб: он был разрезан на части и разошелся по разным рукам, пока последние его куски не исчезли бесследно. Вазари, видевший некоторые его части, говорит, что «то было скорее творение божественное, чем человеческое», а скульптор Бенвенуто Челлини, имевший возможность изучать оба картона – и Микеланджело и Леонардо, – свидетельствует, что они были «школою для всего мира».

Вазари отмечает, что в своем картоне Микеланджело применял разную технику, стремясь блеснуть своим совершенным владением рисунка: «Было там еще много фигур, объединенных в группы и набросанных на разный манер: контуры одних были очерчены углем, другие нарисованы штрихами, третьи исполнены тушевкой и цвета на них положены мелом, так как он (то есть Микеланджело) хотел показать все свое умение в этом деле».

В 1505 году папа Юлий II вызывает к себе Микеланджело. Он решил еще при жизни создать себе достойную гробницу. В течение более чем тридцати лет бесчисленные осложнения, связанные с этой гробницей, составляли трагедию жизни Микеланджело. Проект неоднократно менялся и полностью перерабатывался, пока вконец измученный художник, занятый на склоне лет другими заказами, не согласился на уменьшенный вариант гробницы, установленной в церкви Сан-Пьетро ин Винколи.

Микеланджело неохотно согласился с данным ему в 1508 году Юлием II поручением расписать свод Сикстинской капеллы. Согласно первоначальному замыслу на плафоне предусматривалось изобразить в соответствующих люнетах лишь двенадцать апостолов и самые обычные орнаментальные украшения.

«Но уже начав работу, – писал Микеланджело, – я увидел, что это будет выглядеть бедно, и я сказал папе, что с одними апостолами будет бедно. Папа спросил: почему? Я ответил: потому что они сами были людьми бедными. Тогда он согласился и сказал, чтобы я поступал, как знаю…»

В.И. Суриков писал П.П. Чистякову: «Пророки, сивиллы, евангелисты и сцены св. писания так полно вылились, нигде не замято, и пропорции картин ко всей массе потолка выдержаны бесподобно».

«Первоначально Микеланджело хотел расписать свод мелкими композициями, почти декоративно, но затем отказался от этой мысли. Он создает на своде свою собственную нарисованную архитектуру: мощные столбы как бы поддерживают карниз и арки, "переброшенные" через пространство капеллы. Все промежутки между этими столбами и арками заняты изображениями человеческих фигур. Эта изображенная Микеланджело "архитектура" организует роспись, отделяет одну композицию от другой.

Входящий в капеллу человек сразу видит весь цикл росписей: еще не начав рассматривать отдельные фигуры и сцены, он получает первое общее представление о фресках и о том, как излагает мастер историю мира…

Вся история мира, чрезвычайно трагически и лично прочтенная, предстает перед нами в росписях Сикстинской капеллы. На этих грандиозных фресках Микеланджело будто создает мир, подобный его великой душе, – мир гигантский, сложный, полный глубоких чувств и переживаний» (И. Тучков).

Видящие и прежде и теперь «Сикстинский плафон» были и будут потрясены. Тому масса свидетельств, одно из них Бернарда Бернсона, крупнейшего современного искусствоведа: «Микеланджело… создал такой образ человека, который может подчинить себе землю, и, кто знает, может быть, больше, чем землю». «Как подлинно великое произведение искусства, эта роспись бесконечно широка и многообразна по идейному замыслу, так что люди самого различного склада ума… испытывают при ее созерцании благодатный трепет… На этом потолке как бы прокатываются вал за валом гигантские волны человеческой жизни, всей нашей судьбы…» (Л. Любимов).

Создание этой росписи было для художника мучительным и сложным. Микеланджело приходится самому строить леса, работать лежа

на спине. Кондиви рассказывает, что, расписывая Сикстинскую капеллу, «Микеланджело так приучил свои глаза смотреть кверху на свод, что потом, когда работа была закончена и он начал держать голову прямо, почти ничего не видел; когда ему приходилось читать письма и бумаги, он должен был их держать высоко над головой. Понемногу он опять стал привыкать читать глядя перед собой вниз».

Сам Микеланджело так передает свое состояние на лесах:

Грудь как у гарпий; череп мне на злобу
Полез к горбу; и дыбом борода;
А с кисти на лицо течет бурда,
Рядя меня в парчу, подобно гробу…

Избрание папой в 1513 году Льва X из семейства Медичи способствовало возобновлению связи художника с родным городом. В 1516 году новый папа поручает ему разработать проект фасада церкви Сан-Лоренцо, построенной Брунеллески. Это стало первым архитектурным заказом. Микеланджело проводит длительное время в каменоломнях, подбирая мрамор для предстоящих работ. Он начинает работы над капеллой, но в 1520 году папа Лев X аннулирует договор на сооружение фасада Сан-Лоренцо. Четырехлетние труды художника уничтожены росчерком пера.

В 1524 году Микеланджело приступает к строительству библиотеки Лауренцианы. Падение Флорентийской республики ознаменовало собой самый тревожный период в жизни Микеланджело. Несмотря на свои твердые республиканские убеждения, Микеланджело не выдержал тревоги перед наступающими событиями: он бежал в Феррару и Венецию (1529 год), хотел укрыться во Франции. Флоренция объявила его бунтовщиком и дезертиром, но затем простила и пригласила вернуться. Скрываясь и переживая огромные мучения, он стал свидетелем падения родного города и лишь позднее робко обратился к папе, который в 1534 году поручил ему закончить роспись Сикстинской капеллы.

Художник навсегда покидает Флоренцию, ставшую столицей герцогства Тосканского, и переселяется в Рим. Спустя год папа Павел III назначает его «живописцем, скульптором и архитектором Ватикана», а в 1536 году Микеланджело приступает к росписи алтарной стены Сикстинской капеллы. Он создает свое самое знаменитое произведение – картину «Страшный суд». Над этой фреской он работал шесть лет, в полном одиночестве.

«Тема приговора над миром была близка старому Микеланджело. На земле он видел горе и несправедливость; и вот, в этом своем произведении он вершит суд над человечеством.

В центре композиции святые окружают молодого и грозного Христа. Они толпятся у его трона, предъявляя доказательства испытанных ими мучений. Они требуют, именно требуют, а не просят, справедливого суда. В испуге льнет к сыну Мария, а Христос, приподнимаясь с трона, как будто отстраняет наступающих на него людей. Нет, это не добрый и не

всепрощающий бог, это, говоря словами самого Микеланджело, "лезвие суда и гиря гнева". Повинуясь его жесту, из недр земли встают умершие, чтобы предстать перед судом. С железной неотвратимостью поднимаются они ввысь, часть из них вступает в рай, а часть низвергается в ад. Обезумев от ужаса, падают грешники. А внизу их ждет Харон, чтобы переправить в объятия Миноса. Начавшись внизу слева, хоровод человеческих тел, совершив круг, смыкается внизу справа в преддверии ада.

"Страшный суд" задуман настолько грандиозно, насколько это вообще возможно, как последний момент перед исчезновением Вселенной в хаосе, как сон богов перед своим закатом…» (Бернсон).

Павел III то и дело наведывался в капеллу. Однажды он зашел туда вместе с Бьяджо да Чезена, своим церемониймейстером.

– Как тебе нравятся эти фигуры? – спросил у него папа.

– Прошу прощения у вашего святейшества, но эти голые тела кажутся мне просто кощунственными и неподходящими для святого храма.

Папа промолчал. Но когда посетители ушли, Микеланджело, кипевший от негодования, взял кисть и написал дьявола Миноса, придав ему портретное сходство с папским церемониймейстером. Прослышав про это, Бьяджо побежал к папе с жалобой. На что тот ответил: «Бьяджо, дорогой мой, если бы Микеланджело поместил тебя в чистилище, я бы приложил все усилия, чтобы вызволить тебя оттуда, но поскольку он определил тебя в ад, мое вмешательство бесполезно, там я уже не властен».

И Минос со злющей физиономией церемониймейстера так и пребывает на картине по сие время.

Во время католической реакции фреска Микеланджело с обилием красивых и сильных обнаженных тел казалась чем-то кощунственным, в особенности если учесть ее размещение за алтарем. Пройдет немного времени, и папа Павел IV прикажет записать драпировками наготу отдельных персонажей. Драпировки выполнил друг художника Даниэле да Вольтерра. Возможно, этим он спас великую фреску от разрушения деятелями католической реакции.

Окончив «Страшный суд», Микеланджело достиг вершины славы среди современников. Он забывал обнажить голову перед папой, и папа, по его собственным словам, не замечал этого. Папы и короли сажали его рядом с собой.

С 1542 по 1550 год Микеланджело создает последние свои живописные произведения – две фрески Капеллы Паолина в Ватикане. Как пишет Е. Ротенберг: «Обе фрески представляют собой многофигурные композиции с центральным героем, изображенным в решающий момент его жизни, в окружении свидетелей этого события. Многое здесь выглядит непривычным для Микеланджело. Хотя сами фрески достаточно велики (размеры каждой 6,2х6,61 метра), они уже не наделены той сверхобычной масштабностью, которая прежде была неотъемлемым достоянием микеланджеловских образов. Концентрация действия очень своеобразно сочетается с рассредоточенностью действующих лиц, образующих внутри композиций отдельные эпизоды и обособленные мотивы. Но этой рассредоточенности противопоставлен единый эмоциональный тон,

выраженный очень ощутимо и составляющий, собственно, основу воздействия этих работ на зрителя, – тон гнетущего, сковывающего трагизма, неразрывно связанный с их идейной концепцией».

В последние годы Микеланджело занимается проектом центрального плана церкви Сан-Джованни деи Фьорентини, набрасывает план Капеллы Сфорца в церкви Санта-Мария Маджоре, строит Порта Пиа, придает перспективно-монументальный вид площади Капитолия.

В жизни Микеланджело не знал нежной ласки и участия, и это отразилось, в свою очередь, на его характере. «Искусство ревниво, – говорит он, – и требует всего человека». «Я имею супругу, которой весь принадлежу, и мои дети – это мои произведения». Большим умом и врожденным тактом должна была обладать та женщина, которая бы поняла Микеланджело.

Он встретил такую женщину – Витторию Колонну, внучку герцога Урбанского и вдову знаменитого полководца маркиза Пескаро, но слишком поздно: ему было тогда уже шестьдесят лет. Виттория интересовалась наукой, философией, вопросами религии, была знаменитой поэтессой эпохи Возрождения.

До самой ее смерти, 10 лет, они постоянно общались, обменивались стихами. Ее смерть явилась тяжелой утратой для Микеланджело.

Дружба Виттории Колонны смягчила для него тяжелые утраты – сперва потерю отца, потом братьев, из которых остался один Лионард, с которым Микеланджело поддерживал сердечную связь до своей кончины. Во всех поступках и словах, всегда однородных, последовательных, ясных, в Микеланджело виден строгий мыслитель и человек чести и справедливости, как и в его произведениях.

Умирая, Микеланджело оставил краткое завещание, как и в жизни, он не любил многословия. «Я отдаю душу Богу, тело земле, имущество родным», – продиктовал он друзьям.

Микеланджело умер 18 февраля 1564 года. Тело его погребено в церкви Санта-Кроче во Флоренции.

ДЖОРДЖОНЕ

(ок. 1477–1510)

Джорджоне положил начало блестящему расцвету венецианской живописи, занявшей вскоре после его смерти ведущее положение в живописи Италии.

В XVII веке Ридольфи писал о Джорджоне, что «поистине он был первым, кто показал дорогу живописи и сочетанием своих красок с легкостью приблизился к изображению натуры».

В апреле 1820 года Байрон в письме Уильяму Бэнксу пишет: «Я мало что понимаю в картинах, но для меня нет ничего выше венецианцев, а превыше всех Джорджоне».

Вазари пишет, что Джорджоне «всю свою жизнь был человеком благородных и добрых нравов», а прозвище свое «Джорджоне», что значит «большой Джордже», получил «за величие духа». Он был знаменит не только как художник, но и как один из самых замечательных музыкантов Венеции этого времени, и Вазари пишет, что его игра на лютне и пение

«почитались в те времена божественными».

Джорджо Барбарелли да Кастельфранко родился в 1476 или 1477 году в небольшом городке Кастельфранко венецианской провинции. О его родителях известно лишь, что они были «самого низкого происхождения» (Вазари).

В конце восьмидесятых или в начале девяностых годов Джорджоне переехал в Венецию и поступил в мастерскую крупнейшего художника Венеции того времени – Джованни Беллини, у которого многому научился. Дальнейшее его творчество в определенной степени продолжает традиции ясной, полной созерцательного спокойствия и поэзии живописи Беллини. Здесь же Джорджоне получил прекрасную школу колористического мастерства.

После окончания обучения долгое время Джорджоне остается почти неизвестен на родине. Ридольфи утверждает, что в это время он зарабатывал себе на жизнь, работая в мастерских различных художников и расписывая щиты и свадебные сундуки.

Только в начале нового века Джорджоне начинает завоевывать в Венеции известность и получает первые большие заказы. Вероятно, в 1504 году знаменитый кондотьер Туцио Костанцо заказал ему алтарную картину для капеллы св. Георгия в соборе св. Либерале в Кастельфранко. Известная сегодня под именем «Мадонна Кастельфранко», она была предназначена для украшения алтаря церкви.

Это предписывало художнику взять традиционную тему композиции, так называемое «Святое собеседование». Но Джорджоне в целом дает совершенно новое, непривычное решение темы.

«Уже в этой картине Джорджоне выступает как мастер тонкого лирического дарования, – отмечает И.А. Смирнова. – В его картине нет и тени рассудочности, которая иногда проскальзывает в картинах художников Флоренции и Рима. Поэтическая одухотворенность и созерцательность, которые пронизывают картину, как бы уподобляют ее лирическому стихотворению».

Еще более отчетливо новые черты творчества Джорджоне сказываются в другой его ранней картине «Юдифь» (около 1500–1502). Джорджоне в своей «Юдифи» первый в Венеции стремится воплотить возвышенный эстетический идеал. Его стройная и нежная Юдифь предстает перед зрителем как носительница светлого, чистого, прекрасного начала в жизни.

«Юдифь попирает ногою мертвую голову Олоферна, глаза опущены долу, и поэтому внутренний мир ее остается загадочно-недоступным… В Юдифи много женственной мягкости и обаяния… Красивый золотистый колорит объединяет симфонию винно-красных, оливково-изумрудных, серебристо-голубых, коричневых тонов в единый гармоничный аккорд» (О.М. Персианова).

Ранний период творчества Джорджоне завершает одна из самых интересных его картин – так называемые «Три философа».

И.А. Смирнова пишет: «Каждый из трех философов – определенный тип человека, почти определенный характер. Сидящий в свободной позе юноша с красивым профилем и черными кудрями, одетый в свободную белую одежду и зеленый плащ, целиком ушел в созерцание. Весь его облик

пронизан ясной гармонией, это как бы воплощение идеала Джорджоне – прекрасный человек с поэтической душой, столь непохожий на величественные или героические образы флорентийско-римских художников».

Обратившись в своем творчестве к теме природы, Джорджоне сумел раскрыть те стороны действительности, которые не затрагивал никто до него. Около 1506–1507 годов художник написал для молодого венецианского патриция Габриэле Вендрамина картину «Гроза». Микиэль назвал ее, впрочем, «Пейзажем с грозой, с цыганкой и солдатом», а инвентарь коллекции Вендрамин – «Картина, изображающая цыганку и пастуха в пейзаже с мостом».

Сюжет «Грозы» породил длинный ряд комментариев. Что позволило Э. Винд считать: «"Гроза" – это не сюжет, а шарада». Свою интерпретацию «Грозе» дал лорд Байрон. 14 апреля 1817 года он писал Мюррею: «Я был также в Палаццо Манфрини, знаменитом своими картинами. Среди них портрет "Ариосто" кисти Тициана, который превзошел все мои ожидания в смысле живописной мощи и выразительности образа. Это поэзия портрета и портрет поэзии. Там была также одна из ученых женщин прошлых столетий, чье имя я забыл, но чьи черты постоянно у меня в памяти. Я никогда не встречал большей красоты, нежности и мудрости. Это тип женщины, которая может свести с ума, тем более что она не в состоянии покинуть раму».

К 1506–1507 годам Джорджоне достигает творческой зрелости, тогда же происходит и окончательное формирование нового, по сравнению с XV веком, типа портрета. Как пишет Н.А. Белоусова: «…В этих портретах отражена внутренняя, сосредоточенная и одухотворенная жизнь их моделей. Особенно это относится к изображению так называемой "Лауры", которое в настоящее время считается просто "Женским портретом".

Широкие и раскидистые зеленоватые ветви лавра, написанные на черном фоне, обрамляют поясное изображение молодой женщины, одетой в ярко-красную, отороченную коричневым мехом мантию, распахнутую на ее обнаженной груди. На гладких темных волосах – прозрачный серовато-белый шарф, конец которого спускается на шею и грудь. Спокойное округлое лицо с черными, устремленными вдаль глазами и крупным ртом изображено, как и торс, в трехчетвертном повороте, создающем ощущение пространственности и глубины картины. Правой рукой она придерживает меховой воротник, кисть левой руки, задрапированной широким красным рукавом, исчезает за пределами рамы.

Весь облик заставляет исследователей предполагать, что здесь дано либо изображение куртизанки, либо возлюбленной Петрарки Лауры по сходному звучанию ее имени с лавром».

К 1506–1507 годам Джорджоне достигает пика популярности: молодые художники покидают мастерскую Беллини и переходят к нему. Среди них был и Тициан. От Беллини к Джорджоне переходят и заказы венецианского правительства, которое в 1507 году заказало художнику картину для Дворца дожей, а в следующем году – фрески фасада торгового дома немецких купцов, так называемого Немецкого подворья. Эти работы не сохранились, остались лишь восторженные отзывы современников.

Около 1507–1508 годов Джорджоне создал картину, которой одной было бы достаточно, чтобы считать его одним из самых больших художников Возрождения, – свою «Спящую Венеру».

В 1525 году Маркантонио Микиэль видел «Венеру» в доме патриция и гуманиста Иеронимо Марчелло и написал в своих «Заметках»: «Картина на холсте, изображающая обнаженную Венеру, которая спит в пейзаже, и Купидона, написанная Джордже из Кастельфранко, но пейзаж и Купидон были закончены Тицианом».

«Венера Джорджоне, так же как и некоторые мадонны Рафаэля, являет собой высшее выражение той "certa idea" – обобщенного и прекрасного женского образа, о котором писал Рафаэль в своем письме Бальдассаре Кастильоне. Или, говоря словами Леона Баттиста Альберти, того типа человека, в котором должна господствовать "строгая и соразмерная гармония всех частей". Джорджоне придает этому идеальному человеческому образу большую поэтичность и глубину, изображая его среди природы. Просторное небо, белые облака, голубые горы на горизонте, уходящие в глубину дали, пологая тропа, ведущая на безлюдный холм с домами, одинокое дерево – все сливается в едином умиротворенном бытии и дыхании с образом спящей Венеры» (Н.А. Белоусова).

Наряду с наиболее совершенными созданиями античности «Спящая Венера» Джорджоне остается одним из самых человечных, чистых и возвышенных образов женской красоты в мировом искусстве.

Последняя из дошедших до нас картин Джорджоне – «Сельский концерт». Эта картина – как бы воплощение представления о «золотом веке», о котором мечтали современники Джорджоне.

«Здесь вновь раскрывается творческая концепция Джорджоне, выражающая себя в одухотворенном гимне бытию, в просветленном и уравновешенном взгляде на мир, – пишет А.Б. Краснова. – Слияние человеческой фигуры с пейзажем обеспечивает невиданную доселе живописную цельность картины, притом она выдержана в единой мягкой и приглушенной гамме (пейзажный фон этой картины остался недописанным, и его завершил Тициан)».

В 1510 году на Венецию обрушилась эпидемия чумы. Одной из жертв ее был Джорджоне, который погиб осенью 1510 года в расцвете творческих сил.

РАФАЭЛЬ

(1483–1520)

Выдающийся мастер барокко Л. Бернини считал Рафаэля первым среди великих и уподоблял его «большому морю, вбиравшему в себя воду всех рек».

«Природа сделала миру этот дар, когда, будучи побеждена искусством Микеланджело Буонарроти, она захотела быть побежденной одновременно искусством и любезностью Рафаэля. Он всех побеждал своей приветливостью и искусством, – писал Джорджо Вазари, – но больше всего своим гением доброй натуры, исполненной благородства и милосердия…»

Рафаэль Санти родился 6 апреля 1483 года в семье придворного поэта и живописца урбинских герцогов Джованни Санти. Семья Рафаэля не могла похвастаться древностью рода – его предки происходили из небольшого городка Кольбордоло близ Урбино и были мелкими торговцами. Детские и юношеские годы Рафаэля прошли в окружении искусства.

Джованни Санти был первым учителем Рафаэля, и он смог привить мальчику вкус к прекрасному, познакомить его с миром современного искусства. Благодаря связям отца, Рафаэль сблизился с сыном Федериго да Монтефельтро, Гвидобальдо. В течение всей жизни он пользовался дружеской поддержкой и покровительством его жены, Елизаветы Гонзаго.

В 1491 году Рафаэль потерял мать, а через три года, в 1494 году, умер отец. Одиннадцатилетний мальчик остался сиротой на попечении дяди Фра Бартоломео, который не столько заботился о судьбе племянника, сколько бесконечно судился с мачехой Рафаэля Бернардиной. Судя по переписке Рафаэля, душевное тепло и родственную близость он находил в общении с другим своим дядей, братом матери, Симоном Чиарла.

После смерти отца, примерно в течение пяти лет, мальчик учился в мастерской придворного живописца урбинских герцогов Тимотео Вити. Восприимчивый, чуткий к внешним воздействиям Рафаэль на первых порах жадно впитывал окружающие его художественные впечатления, не последнее место среди которых занимали работы его учителей.

В 1500 году Рафаэль прибыл в Перуджу, где поступил в мастерскую Перуджино, в те годы ведущего представителя умбрийской школы. Ранний период творчества Рафаэля справедливо называют «перуджиновским» и отмечают сильную зависимость молодого художника от учителя.

Примерно между 1503 и 1504 годами по заказу семейства Альбиццини Рафаэль написал для церкви Сан-Франческо в небольшом городке Читта ди Кастелло алтарный образ «Обручение Марии» – произведение, которое достойно завершило ранний период его творчества.

В композиции «Обручение Марии» «все приведено к "золотой мере"» (А. Бенуа), в ней нет ничего, что отвлекало бы внимание от главной группы Марии и Иосифа. Архитектурная декорация – уже не просто организующий пространство фон, а наиважнейшая основа всейкомпозиции.

В 1503 году Перуджино перебрался со своей мастерской во Флоренцию, куда следом за ним осенью 1504 года приехал Рафаэль. Во Флоренции Рафаэль ищет новых творческих впечатлений для дальнейшего развития своего искусства. Рамки умбрийской школы стали для него тесны. Как образно заметил А.В. Вышеславцев, «подобно пчеле, он собирает свой мед там, где его находит, не утрачивая своей собственной самобытности».

Во Флоренцию Рафаэль приехал с рекомендательным письмом сестры урбинского герцога Гвидобальдо к гонфалоньеру Флорентийской республики Пьетро Содерини. Но поддержки у него не нашел и вначале скромно общался с теми, кто был близок Перуджино. Благодаря Перуджино Рафаэль сблизился с флорентийским архитектором и строителем Баччо д'Аньоло, в мастерской которого собирались живописцы, скульпторы и зодчие Флоренции. Здесь молодой Рафаэль встречался с архитектором Кронаком, со скульптором Андреа Сансовино и живописцами Граччи, Ридольфо Гирландайо и Бастиано да Сангалло. В доме Баччо д'Аньолы он познакомился со своим будущим покровителем Таддео Таддеи.

За четыре года (не считая поездок то в Перуджу, то в Урбино) пребывания во Флоренции Рафаэль создал знаменитые картины мадонн.

«Еще не достигший двадцати лет мастер одним лишь порывом души находит выражение всем одолевающим его чувствам в ряде небольших картин, решающих вечную тему – Материнство, – пишет И. Долгополов. – Это вполне объяснимо, ибо, оставшись столь рано без матери, он находит выход своей тоске в грезах о детстве, приветливости, светозарности этой поры жизни. Цикл неповторимых по своей прелести, духовному богатству и какому-то особому лиризму мадонн начинается с нашей эрмитажной "Мадонны Конестабиле" (1500–1502 годы), в которой все обаяние юности, девичий хрупкий образ Марии, чистота воспоминаний детских лет художника, проведенных в Урбино. Далее – "Мадонна в зелени" (1505 год), в которой чувствуется влияние Леонардо, но уже звучит ясная рафаэлевская пластика. Величественная и задумчивая "Мадонна дель Грандука" и "Мадонна с безбородым Иосифом" – обе созданные около 1505 года, и, наконец, ошеломляющая своей ласковой, проясненной гармонией, счастьем "Мадонна с щегленком" (1506 год). Все крепнет и мощнее звучит интонация, придающая этим картинам отличный от всех предыдущих художников пленительный, трепетный стиль, вовсе лишенный какой-либо сухости, литературной заданности. Словом, вместо принятых канонов иллюстраций к библейским сюжетам Рафаэль предлагает зрителю мир реальный, одухотворенный своими наблюдениями, полный света и добра. Завершает эту сюиту "Прекрасная садовница", в которой Рафаэль окружает группу полным сияния и радости пейзажем. Темы материнства, женственности, идеала красоты сливаются в этой картине, написанной в 1507 году (накануне отъезда в Рим из Флоренции). Рафаэль как бы окончательно находит свое решение библейских тем, оно наполнено раскованным реальным ощущением полноты бытия, этого земного чуда. В его сюите мадонн раннего периода воплощены самые светлые идеалы гуманизма итальянского Ренессанса. Художник обретает свой стиль, впитав лучшие влияния школы Перуджино и великих флорентийцев, он придает своим картинам неожиданную и особо чарующую ясность, понятность, доступность, обретя этими работами заслуженное и широкое признание. Он готов к новым, еще более значительным свершениям».

В 1507 году Рафаэль написал картину «Положение во гроб». Заказ на это произведение он получил от знатной умбрийской дамы Аталанты Бальоне. Тема была выбрана ею самой и связана с гибелью ее сына, представителя титанической семьи Бальоне.

Какой величественной силой веет от фигур тех, кто несет тело! Как нужно было знать анатомию и каким чувством меры нужно было обладать, чтобы так изобразить мертвого Христа, благоговея перед наготой, перед той гармоничностью, которой обладает тело человека.

Так же как «Обручение мадонны» подвело итог умбрийскому периоду, так и «Положение во гроб» завершило годы пребывания Рафаэля во Флоренции.

В том же 1507 году художник ненадолго вернулся в Урбино. А в 1508 году Рафаэль был приглашен папой Юлием II в Рим для росписи парадных апартаментов в старом Ватиканском дворце. Впоследствии они стали

знаменитыми «станцами» Рафаэля. После первых же испытаний папа предоставил Рафаэлю расписать все плоскости (лишь на плафонах сохранились росписи других живописцев). В Станце делла Сеньятура (1509–1511) художник представил главные в его эпоху области духовной деятельности: богословие («Диспута»), философию («Афинская школа»), поэзию («Парнас»), юриспруденцию («Мудрость, мера, сила»). Самые прекрасные фрески были созданы Рафаэлем в Станце делла Сеньятура и в Станце Элиодора.

Молодому живописцу предстояло решить сложнейшую задачу: сочетать живопись с архитектурой. Он должен был органически связать полуциркульные арки, обрамляющие стены, а также окна и двери, нарушающие плоскость стен, с композицией фресок. Эта задача, требовавшая исключительной изобретательности и высокого мастерства, была решена Рафаэлем с поразительным блеском. Фрески Станца делла Сеньятура явились подлинным триумфом Рафаэля, современники признали их великим чудом. Сам папа Юлий II присоединился к числу поклонников таланта Рафаэля после окончания росписей в Станце делла Сеньятура, где особую известность приобретут фрески Рафаэля «Афинская школа», «Диспут» и «Парнас».

Лучшей фреской станц и величайшим произведением Рафаэля признана «Афинская школа».

«Композиция эта – одно из самых ярких свидетельств торжества в ренессансном искусстве гуманистических идей и их глубоких связей с античной культурой. В грандиозной анфиладе величественных арочных пролетов Рафаэль представил собрание античных мыслителей и ученых…

Выразительность отдельных образов и групп в "Афинской школе" усилена композиционными средствами. Так, несмотря на то что Платон и Аристотель изображены на втором плане, среди множества других участников сцены, Рафаэль достиг их четкого выделения благодаря тому, что наиболее удаленная из арок величественной анфилады охватывает только две эти фигуры. Но еще более важно, что оба они изображены не стоящими на месте, а идущими вперед, прямо на зрителя. Их торжественная поступь, словно неразрывно связанная с движением могучих архитектурных масс и арочных пролетов, не только придает главным героям фрески функции динамического центра композиции, но и сообщает им повышенную силу образного воздействия. Начавшееся из глубины, это движение как бы разрешается в плоскости, распространяясь вширь и гармонически завершаясь мощным арочным охватом полукруглого обрамления фрески» (Е.И. Ротенберг).

С 1511 по 1514 год Рафаэль расписывает следующее помещение – Станцу д'Элиодоро и, наконец, в 1515–1517 годах – Станцу дель Инчендио.

В 1513 году папа Юлий II умер, и на папский престол вступил Лев X. Пользуясь дружеским расположением этого хитрого, любящего праздничный блеск и суету, не забывавшего жизненные удовольствия папы, художник стал ведущей фигурой культурной жизни Рима, организатором и исполнителем живописных и архитектурных работ в Ватикане.

Работа над росписью станц Ватикана продолжалась, но круг обязанностей Рафаэля – придворного художника нового папы – сильно

расширился, и многое отныне делалось его учениками по рисункам художника и под его наблюдением. Тем не менее и в этот период целый ряд выдающихся произведений выполнен самим Рафаэлем. Это, главным образом, портреты и многочисленные «мадонны».

После смерти Браманте в 1514 году Лев X назначил Рафаэля главным архитектором на строительстве нового собора св. Петра, в качестве комиссара древностей он занимался охраной и переписью памятников Древнего Рима.

1510-е годы были временем создания лучших портретных работ Рафаэля. К числу наиболее известных среди них принадлежит портрет папы Юлия II (1511). Наибольшего успеха Рафаэль достигал в случае, если характер и облик модели были близки к направленности его искусства, как в случае с портретом графа Бальдассаре Кастильоне – поэта, писателя, дипломата. В поздних портретах художник стремится к более конкретной характеристике модели. Таковы «Портрет кардинала» (около 1518), «Портрет папы Льва X с кардиналами Луиджи деи Росси и Джулио деи Медичи» (около 1518).

Где-то около 1515 года Рафаэля посетили в Риме «черные монахи» – бенедиктинцы, представители далекого монастыря из глухого городка Пьяченцы. Они заказывают ему картину «Сикстинская мадонна».

Рафаэль впервые самолично натягивает на подрамник огромный холст, без малейшей помощи учеников, пишет свой шедевр. «Сикстинская мадонна» – это апофеоз его гигантского творчества и одно из величайших мировых творений.

Иоганн-Иоахим Винкельман, виднейший историк-искусствовед, дал ей восторженную оценку: «В королевской галерее в Дрездене ныне среди других сокровищ заняло достойное место творение, принадлежащее кисти Рафаэля. Пойдите посмотрите на эту мадонну, на ее полное невинности и в то же время исполненное не просто женского величия лицо, на ее одухотворенную позу… на величественный и благородный контур ее фигуры».

«Это целый мир, – восторженно напишет юный Гете, – великолепный красочный мир искусства. Одной этой картины с лихвой хватило бы, чтобы сделать имя автора, даже если бы он не создал ничего другого, бессмертным».

Выдающийся русский поэт Василий Андреевич Жуковский назвал рафаэлевскую мадонну «небесной мимоидущей девой». И обратил внимание на поразительную особенность этой картины: «В богоматери, идущей по небесам, не приметно никакого движения, но чем больше смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается».

«…Мадонна Рафаэля действительно произведение великое и действительно вечное, – писал знаменитый русский художник Крамской, – даже тогда, когда человечество перестанет верить, когда научные изыскания… откроют действительные исторические черты обоих этих лиц, и тогда картина эта не потеряет цены, а только изменится ее роль. И она останется незаменимым памятником народного верования… Именно потому, что сама мадонна есть создание воображения народа».

В последние пять лет жизни Рафаэль занимается архитектурой, увлечен изучением античных построек Рима. Руководит выполнением

многочисленных заказов, над которыми работают его ученики, что не могло не отразиться на качестве произведений.

О частной жизни Рафаэля известно немного, гораздо больше легенд, с ними связанных. Еще при жизни вокруг личности художника возник ореол славы и всеобщего поклонения.

В 1514 году художник написал один их своих шедевров – портрет «Донна Велата» («Дама под покрывалом»). Никто не знает имени женщины, написанной Рафаэлем, но возникшая в давние времена легенда утверждает, что перед нами – возлюбленная художника, прекрасная Форнарина.

По словам Вазари, из-за нее Рафаэль отказался от выгодного брака с патрицианкой. Он был влюблен в эту простую женщину и всю жизнь вынужден был скрывать свои отношения с ней. Есть основания полагать, что черты лица прелестной римлянки по имени Форнарина повторены Рафаэлем в нескольких его работах: в «Сикстинской мадонне», в Марии Магдалине («Св. Цецилия») и «Мадонне в кресле».

Вазари характеризует Рафаэля как одаренного, живущего в роскоши и богатстве человека, который умеет вести себя в обществе, поддерживать ученую беседу, обладает приятной наружностью и утонченными манерами, окружен любовью и всеобщим почитанием. Он пишет о том, что Рафаэль от природы был одарен той скромностью и добротой, которые «нередко обнаруживаются у тех, у кого некая благородная человечность их натуры больше, чем у других, блистает в прекрасной оправе ласковой приветливости, одинаково приятной и отрадной для любого человека и при любых обстоятельствах».

Рафаэль умер неожиданно, после недолгой болезни, в день своего рождения – 6 апреля 1520 года. Многими его смерть была воспринята как смерть искусства – настолько велика была слава художника и всеобщим было его почитание. Согласно завещанию, Рафаэля похоронили в Пантеоне, среди великих людей Италии.

ТИЦИАН

(ок. 1476/77 или 1489/90 – 1576)

Веласкес о Тициане: «В Венеции – все совершенство красоты! Я отдаю первое место ее живописи, знаменосцем которой является Тициан».

Работы Тициана отличаются богатой цветовой гаммой, изобретательной композицией. Помимо композиций на темы Священного Писания и античной мифологии, художник писал портреты, и его считают лучшим портретистом XVI века.

Тициано Вечеллио родился в Пьеве-ди-Кадоре, маленькой деревне в Доломитовых Альпах, в семье Грегорио Вечелли. Год рождения Тициана точно не известен. В самом начале нового века мальчик переезжает в Венецию и поступает в мастерскую мозаичиста Цуккато, а затем учится у Джентиле и Джованни Беллини, самого популярного живописца Венеции того времени.

Первые работы Тициана выдают влияние Беллини, а также Дюрера, с гравюрами которого его познакомил учитель. В 1507 году Тициан переходит в мастерскую Джорджоне, где остается до смерти последнего в

1510 году. В 1508 году, по свидетельству Дольче, Тициан и Джорджоне расписывают фасад Фондако деи Тедески в Венеции.

В 1511 году Тициан делает росписи в Скуола ди Санто в Падуе. Здесь он предстает как настоящий монументалист. Его фрески обретают особую весомость, собранность, значительность.

В других ранних работах Тициана, таких как «Цыганская мадонна» (около 1511–1512), «Св. Собеседование» (около 1512–1514), «Три возраста» (около 1513–1514), еще проступают мотивы, унаследованные у Джорджоне. Но уже в аллегорической композиции «Любовь земная и небесная» (около 1514–1515) лирическая мягкость интонаций, идиллический образ природы уступают место чувственной радости бытия, праздничному полнозвучию красок. Это одно из первых произведений художника, в котором ярко раскрывается его своеобразие.

«Цель Тициана – передать определенное душевное состояние, – пишет Ю.Д. Колпинский. – Мягкие и спокойные тона пейзажа, свежесть обнаженного тела, ясная звучность цвета красивых и несколько холодных в тоне одежд (золотистая желтизна колорита – результат времени) создают впечатление спокойной радости. Движения обеих фигур величаво прекрасны и вместе с тем полны жизненного обаяния. Спокойные ритмы расстилающегося позади пейзажа как бы оттеняют естественность и благородство движения прекрасных человеческих тел».

В 1513 году Тициан получает приглашение от друга Рафаэля, прославленного гуманиста кардинала Пьетро Бембо поступить на службу к папе Льву X, но отвергает его. Он начинает писать большую композицию «Битва» для Дворца дожей. По свидетельствам документов, в это время Тициан уже имеет собственную мастерскую и двух помощников.

В 1516 году от приора монастыря Санта-Мария Глориоза деи Фрари художник получает заказ написать алтарную картину «Ассунта» («Вознесение Марии», 1516–1518). Расписывать этот огромный семиметровый алтарь Тициан закончит через два года. То было первое произведение венецианской живописи, проникнутое духом «большого стиля» Высокого Возрождения. На полотне изображено вознесение мадонны.

«Полная мощи, – пишет Бернсон, – вздымается Богоматерь над покорной ей Вселенной… Кажется, во всем мире нет силы, которая могла бы противостоять ее свободному взлету на небо. Ангелы не поддерживают ее, а воспевают победу человеческого бытия над бренностью, и их ликующая радость действует на нас подобно восторженному взрыву оркестра в финале "Парсифаля" Вагнера».

После смерти Джованни Беллини в 1517 году Тициан получает «Сенсерия» Фондако деи Тедески – привилегию писать портрет правящего дожа и годовое содержание в 100 дукатов.

Работы Тициана 1515–1520 годов («Мадонна с вишнями», «Мадонна с четырьмя святыми», «Динарий кесаря») отличает энергия светотеневой лепки и цветового звучания.

По заказу феррарского герцога Альфонсо д'Эсте, своего влиятельного покровителя, Тициан пишет серию мифологических композиций: «Приношение Венере» (1518), «Вакханалия» (1518–1519), «Вакх и Ариадна» (1523) – большие по формату многофигурные

композиции, отличающиеся напряженной динамикой. В них чувствуется влияние сочинений Катулла и Филострата.

Примерно с 1519 года по 1522 год художник работает над полиптихом для церкви Санти-Надзаро э Чельсо в Брешии.

«Великолепная фигура св. Себастьяна в "Вознесении Христа" предстает перед нами в титаническом напряжении всех сил, пытаясь, подобно "Рабу" Микеланджело, разорвать связывающие ее путы, – пишет И.А. Смирнова. – Картина эта свидетельствует и о том, что, стремясь изображать человеческую фигуру в сложных позах и ракурсах, Тициан начинает изучать ее более внимательно, тщательно штудировать натуру, его рисунок теперь приобретает особую крепость и уверенность».

В 1526 году Тициан завершает «Мадонну Пезаро» для бокового алтаря церкви Санта-Мария Глариоза деи Фрари в Венеции. Отказавшись от традиционного центрического построения алтарного образа, Тициан дает сдвинутую вправо асимметричную, но уравновешенную композицию, полную яркой жизненности. Острыми портретными характеристиками наделены предстоящие перед Марией заказчики – семейство Пезаро.

В феврале 1523 года художник едет в Феррару. Он получает первые заказы от Федериго Гонзага, маркиза Мантуи. По заказу дожа Андреа Гритти пишет его портрет и фреску «Св. Христофор» во Дворце дожей.

В 1525 году Тициан женится на Чечилии, от которой у него уже родились сыновья Помпонио и Орацио. Еще через три года мастер в очередной раз работает в Ферраре и занимает первое место в конкурсе на написание для церкви Санти-Джованни э Паоло картины «Убиение Петра-мученика».

С 1530 года Тициан начал работать для императора Карла V, который испытывал к художнику глубокое уважение. Как пишет Вазари: «Искусство Тициана настолько пришлось по душе этому непобедимейшему императору, что он после первого же портрета не пожелал больше быть изображенным каким-либо другим художником; и каждый раз, как Тициан его писал, он получал в подарок тысячу золотых. Он был произведен в рыцари его величеством с пенсией в двести золотых, выплачиваемых ему неаполитанским казначейством. Когда же он подобным образом написал портрет Филиппа, короля испанского, сына Карла, то и от него получил он двести золотых пожизненной пенсии. Таким образом, если считать те триста или четыреста золотых, которые он получил от венецианского правительства с Немецкого подворья, – он имеет, не утруждая себя, семьсот золотых твердого дохода ежегодно. Портреты Карла V и короля Филиппа Тициан послал герцогу Козимо, который хранит их в своей гардеробной. Он написал также портрет Фердинанда, короля римского, впоследствии императора, и его обоих сыновей, Максимилиана, ныне императора, и его брата. Написал он и королеву Марию, а равно и императора Карла, герцога Саксонского, когда тот был в заточении. Однако что за потеря времени все это перечислять. Не было такого именитого человека, властителя или знатной дамы, которые не были бы изображены Тицианом, живописцем по этой части действительно отличнейшим».

В 1540-е годы Тициан создает новый портретный жанр, названный его другом Аретино «историей» – в больших полотнах, изображающих

заказчиков в полный рост, торжественное великолепие парадных портретов сочетается с драматической сложностью характеров, сюжетной завязкой, сближающей эти полотна с жанром исторической картины («Обращение Альфонсо д'Авалос к солдатам», 1540–1541; «Папа Павел III с внуками Алессандро и Оттавио Фарнезе», 1546; «Семья Вендрамин», до 1547; «Карл V», 1548; «Карл V под Мюльбергом», 1548).

Вообще тридцатые–сороковые годы, наверное, самый успешный период творческой деятельности Тициана. Художник живет всей полнотой интересов своего времени. Что позволило Лодовико Дольче сказать: «Он великолепный, умный собеседник, умеющий судить обо всем на свете».

Тициан создает в это время несколько шедевров, где человек и мир, сохраняя свою титаничность, приобретают и все большую неповторимость.

В композиция «Введение во храм» (1534–1538) яркие и сильные характеры выступают во всей своей определенности и образуют целостную группу, объединенную общим интересом к происходящему событию.

На вершине огромной серой лестницы стоят первосвященник и священники. А на середине ступеней маленькая девочка, голубая, в желтом ореоле, поднимается, придерживая свое платье. В ней нет ничего возвышенного, она выхвачена из жизни. Она протягивает свою руку к первосвященнику, как бы настораживаясь и спрашивая его, чего он от нее хочет.

Пышная процессия женщин и мужчин в длинных одеждах развертывается внизу лестницы. Зритель ощущает себя в реальном городе, населенном горожанами и крестьянами, но в городе, украшенном древностями, грандиозном своими постройками, разубранном искусством, озаренном солнцем, заключенном в благородный и богатый пейзаж. Счастливый Тициан любит мир, понимает его и воспроизводит его, улучшая, но не пересоздавая и не уничтожая.

Самое прославленное произведение Тициана создано на светский сюжет – это «Венера Урбинская» (1538). Мифологическая тема не более чем предлог для изображения женщины, гордящейся красотой своего обнаженного тела.

«Пожалуй, в истории европейской живописи нет более свежего, соблазнительного и притягательного образа обнаженной женщины, – пишет Н. Харрис. – В ее чувственности нет ничего грубого. На протяжении столетий поза "Венеры Урбинской" и окружающая ее обстановка неоднократно воспроизводились и варьировались: достаточно вспомнить скандально известную, "слишком современную" "Олимпию" французского импрессиониста Эдуара Мане».

В сороковые годы Тициан много путешествует. Так в 1543 году художник едет в Болонью по случаю встречи императора Карла V и папы Павла III. Он пишет портрет Павла III по его заказу. Через два года Тициан посещает Рим, где его принимают кардинал Алессандро Фарнезе. В сопровождении художника Себастьяно дель Пьомбо он осматривает художественные памятники Рима. Микеланджело вместе с Вазари посещают Тициана в его мастерской. Получив 19 марта 1646 года диплом почетного гражданина Рима, художник возвращается в Венецию. Тициан получил много подарков от своих заказчиков и, как сообщает Вазари, «церковную бенефицию с хорошим доходом для сына своего Помпонио».

В пятидесятые годы Тициан продолжает обращаться к мифологической тематике и воспеванию женской красоты («Даная», 1553–1554; «Венера и Адонис», 1554; «Венера перед зеркалом», около 1560). К этим образам близка знаменитая «Кающаяся Мария Магдалина» (1560).

В то же время характер творчества художника меняется, в его религиозных композициях начинает доминировать драматическое начало («Мученичество св. Лаврентия», 1555; «Положение во гроб», 1559).

«Существенный перелом происходит на рубеже 1550–60-х годов, – пишет И.А. Смирнова. – Полным динамики, смятения, сильных порывов страстей предстает мир в серии мифологических композиций на сюжеты "Метаморфоз" Овидия, написанных Тицианом для Филиппа II: "Диана и Актеон" и "Диана и Каллисто" (1559), "Похищение Европы" (1562), "Охота Дианы" (около 1565). В этих полотнах, пронизанных стремительным движением и вибрацией цвета, уже есть элемент так называемой "поздней манеры", характерной для последних работ Тициана ("Св. Себастьян", 1565–1570; "Пастух и нимфа", около 1570; "Наказание Марсия", 1570-е годы; "Оплакивание Христа", 1576). Эти полотна отличает сложная живописная структура, размытость границы между формами и фоном; поверхность холста как бы соткана из наложенных широкой кистью, иногда втертых пальцами мазков. Оттенки дополняющих друг друга, взаимопроникающих или контрастирующих тонов образуют некое единство, из которого рождаются формы или приглушенные мерцающие краски. Новаторство "поздней манеры" не была понято современниками и оценено лишь в более позднее время».

В последний период своего творчества Тициан вновь обратился к религиозной тематике. Такие шедевры, как «Коронование терновым венцом» (1570–1576) и «Пьета» (1570–1576), достигают вершин драматической экспрессии.

О методе работы в этот период рассказал венецианский писатель Марко Боскини со слов ученика Тициана Пальмы Младшего. Тициан «…поворачивал холсты лицом к стене и оставлял их так в течение нескольких месяцев; а когда снова брался за кисти, он изучал их так сурово, будто они были его смертельными недругами, чтобы обнаружить в них ошибки; и, обнаружив что-либо, не соответствовавшее его замыслу, он как благодетельный хирург… начинал прибавлять и убавлять… Работая так, переделывая фигуры, он доводил их до высшего совершенства, какое может дать Природа и Искусство. И затем, дав краскам просохнуть, он снова повторял ту же работу. И так постепенно он облекал фигуры в живую плоть, снова и снова повторяя тот же процесс, пока им, казалось, не хватало только дыхания; никогда не писал он фигуры alla prima… Последние мазки он накладывал, объединяя пальцами цвета, сближая их с полутонами и объединяя одну краску с другой; иногда он пальцем накладывал темный штрих где-либо в углу, чтобы усилить его, иногда – мазок красного, подобный капле крови… И Пальма заверял меня, что оканчивал он картины больше пальцами, чем кистью».

Замечательны два автопортрета (около 1562 и 1567), где художник изобразил себя старцем, исполненным высочайшего достоинства и

мудрости, приходящей с годами.

Тициан вовсе не был аскетом. Его переписка с Аретино показывает веселого человека, который охотно ест и пьет, который любит музыку, роскошь и общество женщин легкого поведения.

Гениальность сочеталась у Тициана с холодной расчетливостью. Благодаря такому редкому сочетанию он быстро разбогател – он владел многими поместьями, виллами, домами. Финансовые операции художник вел с немецким банкирским домом Фуггеров.

«Тициан – наиболее алчный из людей, когда-либо созданных природой», – писал придворный герцога Урбинского. «Ради денег он сделает все что угодно», – вторил ему испанский посол. Однако великолепный дом Тициана всегда был открыт для друзей.

Тициан умер 27 августа 1576 года. На следующий день его торжественно похоронили в венецианской церкви Санта-Мария Глориоза деи Фрари.

ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ

(ок. 1498–1543)

Творчество Гольбейна порой воспринимали как последний рубеж «классической стадии» немецкого Возрождения, после которой в нем возобладали тенденции маньеризма. Блестящий мастер портрета, художник создал выразительные образы своих современников, среди которых ученые гуманисты и исторические деятели.

Биографические сведения о Гольбейне скудны. Родился между 1497–1498 годами в южно-немецком городе Аугсбурге, в семье художника Ганса Гольбейна Старшего. Вместе со своим старшим братом Амброзиусом он с раннего детства получил прекрасную профессиональную подготовку в мастерской отца. Именно отец привил Гансу любовь к скрупулезной работе с натуры.

В 1515 году оба брата перебираются в Базель, который становится для Ганса второй родиной. Первоначально оба брата учились в мастерской художника Ганса Гербстера, вместе с тем и самостоятельно выполняя заказы. Работая над оформлением книг для известного типографа Фробена, они сблизились с гуманистами, посещавшими его дом. Ганс оказался в ближайшем окружении находившегося тогда в Базеле Эразма Роттердамского.

В 1515 году Ганс делает на полях одного из экземпляров знаменитой сатиры Эразма Роттердамского «Похвальное слово Глупости» рисунки, не предназначавшиеся для печати. Теперь это произведение трудно представить без ярких и острых рисунков Гольбейна. Выполненные пером в миниатюрных размерах, они представляют собой жанровые сценки. Особенной остротой отличаются антиклерикальные рисунки. Здесь, например, в воинственном римском папе, узнается Юлий II, едко осмеянный Эразмом в ряде произведений. Первым влиятельным покровителем Ганса Гольбейна Младшего в Базеле был банкир Якоб Мейер. Когда он в 1516 году был избран бургомистром Базеля, Гольбейн написал два превосходных портрета – его и его жены. На них художник изобразил энергичных людей швейцарского Возрождения, смышленых,

основательных, полных бюргерской гордости, непринужденности и человечности.

Благодаря успеху этих портретов молодой художник получил многочисленные заказы не только в Базеле, но и в других городах Швейцарского Союза. В 1517–1518 годах художник побывал в городе Люцерне, а затем совершил поездку в Италию. В Милане Гансу удалось познакомиться с работами Леонардо да Винчи.

Вернувшись в Базель, Гольбейн женится, вступает в гильдию живописцев и получает многочисленные заказы. Он создает портреты базельских гуманистов, с которыми связан дружбою и которым многим обязан в своем духовном развитии. Художник пишет в 1523 году два портрета Эразма Роттердамского. Они исполнены большой простоты и ясности, на обоих портретах голова ученого изображена строго в профиль. Он полностью погружен в свои занятия; насмешливые морщинки разбегаются вокруг сжатых губ. Здесь мы видим Эразма за его излюбленной работой – сочинительством.

В созданных в те же годы произведениях на религиозные темы Гольбейн постепенно переходит от традиционной пышности к предельному лаконизму.

«Его картина "Мертвый Христос" (1522) скорее может быть названа не религиозным, а философским произведением. Это как бы символическое изображение смерти, проникнутое глубоким трагизмом. Характерно, что Христа художник писал с утопленника» (Н.М. Арне).

Достоевский выразил свое впечатление от картины устами князя Мышкина: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!»

В 1526 году по заказу упоминавшегося выше Я. Майера Гольбейн создал образ Мадонны в виде покровительницы семьи Майеров.

«Следуя архитектуре капеллы, для которой предназначался заказ, художник избрал в качестве фона ренессансную нишу, изобразив в ней фигуру богоматери с младенцем на руках, – пишет А.Н. Немилов. – Своим плащом она прикрывает коленопреклоненных членов семьи Майера. Глубокая торжественность сочетается в этом образе с удивительной теплотой и ощущением семейной спаянности. Картина невольно воспринимается, как семейный портрет, в котором фигура Мадонны служит композиционным и смысловым центром, как символ святости взаимной любви в этой степенной, добропорядочной семье».

В двадцатые годы продолжаются работы Гольбейна и в области монументальной живописи, но выполненные им росписи общественных зданий в Базеле, к сожалению, не сохранились.

Среди графических работ двадцатых годов выделяется серия миниатюрных гравюр, посвященных теме «Пляски смерти». «…Самым значительным, наряду с портретами и алтарными образами, произведением его первого, базельского, периода стала серия рисунков "Пляска смерти" (около 1525), – пишет М.Н. Соколов. – Являясь в виде ожившего скелета к представителям разных сословий, смерть предстает здесь – в духе философии гуманизма – как праведный судия, всем воздающий по заслугам; в серии преобладает не зловещий гротеск, но чувство естественного круговращения жизни, чему способствует и тончайшее мастерство, в равной мере чуткое и к острой детали, и к общему ритму,

неодолимо-закономерному, как сама Природа, принявшая обличьеСмерти».

То были бурные годы Реформации и Великой Крестьянской войны 1525 года, вслед за которой последовала ожесточенная реакция, нарушившая прежний покой города. В 1526 году, когда в Базеле искусство стало подвергаться гонениям, Гольбейн покинул город, уехав в Англию с рекомендательным письмом Эразма Роттердамского к Мору, который тогда обладал большой властью, будучи канцлером и ближайшим советником короля. В ответ на это послание 18 декабря Мор писал: «Ваш живописец, мой дорогой Эразм, – превосходный талант».

Основным произведением, выполненным Гольбейном за два года пребывания в Англии, стал «Портрет семьи Томаса Мора», о котором, к сожалению, можно судить лишь по авторскому рисунку – сам портрет сгорел в XVII веке.

Когда в 1528 году Гольбейн вернулся в Базель, он нашел свою семью в бедственном положении. В великолепном по выразительности портрете его жены и двух детей (1528) их лица выглядят усталыми и грустными.

В 1532 году художник снова покидает семью и окончательно перебирается в Лондон. Его друзья были к тому времени в опале. Через два года Гольбейн стал свидетелем казни Мора.

В это время Гольбейн достиг вершин своего мастерства. Теперь лучшие музеи мира украшают великолепные портреты кисти художника.

«…Великолепен портрет немецкого купца Георга Гисце (1532). Изображение молодого дельца, представленного в обстановке своей лондонской конторы, выполнено с подлинным блеском. В полную силу развернулось здесь огромное живописное дарование художника; Гольбейн показал себя одним из блестящих колористов своей эпохи. Портрет строится на звучных сочетаниях зеленого, черного, розового и желтоватых оттенков, составляющих между собой прекрасный аккорд. Виртуозно написаны шелковая розовая рубашка, ковер на столе и цветы в стеклянном сосуде. Осанка Гисце исполнена достоинства и горделивого спокойствия. Он неотделим от окружающего его мира добротных, красивых вещей.

К портрету Гисце близко примыкает насыщенный множеством аксессуаров двойной портрет французских посланников (1533). К лучшим произведениям этих лет должны быть отнесены "Портрет королевского сокольничего Роберта Чизмена" (1533) и "Портрет Моретта" (1534–1535). Последняя работа – одно из наиболее выдающихся произведений зрелого стиля Гольбейна. Художник подчеркивает высокое социальное положение человека, облачая его в пышное одеяние из мехов и бархата, помещая на фоне нарядной драпировки. С замечательным мастерством написано сильное лицо Моретта, его руки, перчатки, все детали костюма. Тонко обыграно колористическое сопоставление темно-зеленого фона с черным костюмом, сквозь прорези рукавов которого выступает ослепительно белый цвет рубашки…

Широко известные портреты Гольбейна последних пяти лет его жизни: Генриха VIII (1539–1540), королевы Джен Сеймур (1536), Христины Датской (1538), Эдуарда принца Уэльского (1538–1539) хотя и выполнены с большим вниманием и виртуозностью, в то же время отличаются некоторой сухостью, однообразием характеристик и мелочностью в отделке деталей».

В качестве придворного живописца Гольбейн по поручению короля совершал поездки во Францию и в Нидерланды. Он не знал недостатка в заказах. Ему был отдан, в частности, заказ на роспись королевской резиденции в Уайтхолле. К сожалению, она также не сохранилась.

Наиболее ценное из того, что было создано в последние годы жизни Гольбейна, – это его портретные рисунки, еще более совершенные, нежели те, что он выполнял прежде. Богатейшая коллекция этих рисунков, хранящаяся в Виндзорском дворце, показывает Гольбейна как одного из лучших рисовальщиков в мировом искусстве.

А.Н. Немилов пишет: «Его портретные зарисовки, выполненные в различной технике, нередко подцвеченные цветными мелками, имели для него главным образом значение подготовительных набросков с натуры, по которым затем в мастерской выполнялся живописный портрет. Но именно поэтому они, сохраняя свежесть непосредственного впечатления художника, представляют собой огромную ценность, как самостоятельные произведения искусства. Эволюция мастерства Гольбейна-рисовальщика происходила путем все более смелых обобщений, отказа от некоторой манерности линии, от увлечения контуром и чрезмерной детализации. Выразительность поздних рисунков, в том числе прелестных изображений детей – примером может служить удивительный по мягкости портрет юной леди Паркер, – ставит эти произведения в один ряд с живописью».

В Англии Гольбейн пользовался покровительством самого короля Генриха VIII. Любопытный случай описывает в своей книге А.В. Лазарев:

«Однажды некий знатный английский граф пожелал без приглашения посетить мастерскую художника. Гольбейн же работал и, не желая прерываться, отказал графу в этом удовольствии. Тот почувствовал себя весьма оскорбленным и решил ворваться в дом силой. Рассерженный такой неучтивостью, Гольбейн спустил его с лестницы.

Когда граф явился к королю и потребовал, чтобы Гольбейна наказали как можно строже, желательно даже казнили, тот был чрезвычайно изумлен этой просьбой.

– Что вы о себе возомнили, сэр? – хмуро поинтересовался Генрих VIII. – Я могу взять десяток мужиков и всех их превратить в графов. Но даже из десятка графов я не могу сделать живописца, подобного Гольбейну!»

Смерть застала художника в самом расцвете его таланта: он умер во время чумы поздней осенью 1543 года в Лондоне, так и не вернувшись на родину.

ТИНТОРЕТТО

(1518–1594)

Тинторетто (настоящее имя – Якопо Робусти) родился 29 сентября 1518 года в Венеции. Он был сыном красильщика шелка. Отсюда и его прозвище Тинторетто – «маленький красильщик». Еще в детстве он пристрастился к рисованию углем и пользовался красочными материалами отца для своих живописных опытов на стене дома. Ридольфи рассказывает: «Чтобы лучше изучить приемы наложения красок, Тинторетто старался бывать всюду, где что-нибудь окрашивали и

расписывали, и часто принимал участие в работах маляров». Очень вероятно, что именно в полуремесленной среде фасадных живописцев и декораторов ларей и стали складываться художественные приемы Тинторетто.

Какое-то время Тинторетто учился у Тициана, но вскоре, по неизвестным причинам, покинул его мастерскую. В дальнейшем, работая днем и ночью, художник не упускал возможности самому учиться у великих предшественников.

Своих идеальных вдохновителей и предшественников Тинторетто отметил сам, написав на дверях своей мастерской девиз: «Рисунок Микельанджело, колорит Тициана».

В 1539 году Тинторетто возглавил собственную мастерскую. В 1545 году он выполнил по заказу Аретино две мифологические картины для плафона. 1547 годом датирована «Тайная вечеря» для церкви Санта-Маркуола.

Первые самостоятельные произведения Тинторетто обнаруживают его связь с классическими традициями венецианской живописи.

«…манера широкого эскизного мазка, сложность ракурсов, выбор очень высокого горизонта, сочетание богатого узора линий и цвета со сдержанностью колорита говорят о развивающейся зрелой манере мастера, – отмечает В.Е. Сусленков. – В его ранних произведениях впервые появляются легкие, почти прозрачные фигуры дальнего плана, чуть намеченные легкой сетью прозрачных мазков, – прием, придающий живописи Тинторетто особую одухотворенность».

В 1545–1546 годы Тинторетто побывал в Риме и Мантуе, все остальные годы он безвыездно работал в Венеции.

В 1548 году по заказу Скуола ди Сан-Марко была написана картина «Чудо св. Марка». Тинторетто использовал здесь легенду об александрийском рабе, которого подвергают пытке за то, что он ослушался своего хозяина и ушел молиться на могилу св. Марка. Изображен тот момент, когда при появлении святого, слетающего с неба, орудия пытки ломаются в руках палача. Картина подвела своеобразный итог исканий молодого мастера. «Чудо св. Марка» завоевало Тинторетто широкую популярность в венецианском обществе. Художник получает ряд официальных заказов, начинает работать в Прокурациях, во Дворце дожей, в целом ряде венецианских церквей, портретирует выдающихся венецианских нобилей и государственных деятелей, наконец, сближается с цехами и филантропическими братствами – с тем кругом новых заказчиков из средних и низших классов, с которыми по преимуществу связана его дальнейшая деятельность.

В 1550 году художник женился на Фаустине деи Вескови. У них родилось трое детей. Дочь Мариэтта умерла рано. Старший сын Доменико помогал отцу в мастерской и оставил самостоятельные работы. Младшая дочь Оттавия вышла замуж за художника Франческо Кассерио, который продолжил традиции мастерской после смерти учителя.

Работы пятидесятых годов отражают широту взглядов художника. В 1550–1553 годах он создает библейский цикл «Адам и Ева» для Скуола делла Тринита. Еще через год-два появляется цикл так называемых «фризов», отличающийся от «Адама и Евы», тонким поэтическим обаянием

и пьянящим чувством радости жизни. В несколько ином преломлении звучит тема чувственной земной красоты в картине «Спасение Арсинои». Один из самых поэтичных образов Тинторетто, созданных в эти годы, – образ библейской красавицы Сусанны в картине «Сусанна и старцы». С блестящим мастерством пишет художник ослепительное нагое тело на фоне сочной зелени сада. В этой картине Тинторетто выступает как продолжатель лучших традиций «золотого века» венецианской живописи.

«Введение во храм» в церкви Санта-Мария дель Орто (1555) открывает нового Тинторетто. «Драматизация рассказа, смещение логического центра, подчеркнутая асимметрия композиции – все было ново и непривычно в этой картине, – пишет Ц.Г. Нессельштраус. – Неудивительно, что мнения о ней разошлись. Одни видели в ней новое слово искусства, другие – дерзкое нарушение его освященных традицией законов».

В 1562 году Тинторетто начинает свой знаменитый цикл, посвященный легенде о св. Марке («Похищение тела св. Марка», «Спасение сарацина», «Опознание тела св. Марка»). В «Спасении св. Марка» (1562–1566) пространство словно не имеет фона, грозовая тьма и призрачный свет замечательно передают ощущение мира, полного угрозы, чувство тревоги. В то же время сакральный характер сцены подчеркнут светом, сосредоточенным на теле святого.

Чистые, сияющие краски, характерные для его ранних работ, приобретают холодные изысканные оттенки, обретают большую эмоциональную напряженность.

В 1566 году Тинторетто избирают членом Флорентийской Академии рисунка. В последующие годы он выполняет множество официальных заказов: во Дворце дожей – большие композиции «Страшного суда» и «Битвы при Лепанто», участвует в украшении библиотеки св. Марка, выполняет ряд картонов для мозаик, пишет серию официальных портретов.

В эти же годы Тинторетто создает серию картин, проникнутых стремлением уйти от конфликтов действительности в мир поэтической сказки, в мир мечты. Великолепна по живописи, живой, взволнованно яркой, и композиция «Происхождение Млечного пути» (1570).

Полная беспокойного трепета композиция построена на контрасте стремительно вторгающейся из глубины пространства служанки Юпитера и нежного жемчужного тела удивленно откинувшейся назад нагой богини.

В некоторых своих аллегорических произведениях Тинторетто прославляет Венецию. «Обручение Вакха с Ариадной», «Кузница Вулкана», «Минерва отстраняет Марса от Мира и Изобилия», «Меркурий и три Грации».

Еще в 1549 году Тинторетто написал для братства св. Роха (Скуола ди Сан-Рокко) огромную картину «Св. Рох в госпитале». Последние тридцать лет жизни художник работает для братства, создает 56 картин. Это братство было одним из самых влиятельных в Венеции и ставило своей задачей помощь бедным и больным. В 1564 году для украшения дворца братства Тинторетто предложил совету безвозмездно свою картину «Св. Рох во славе». В том же году художник становится членом братства. В 1565 году он пишет новую картину для братства – «Распятие», самое большое в мире живописное полотно (7х22 метра). «Живопись Тинторетто

изумительна. Но картины его, даже огромные, кажутся эскизами, ибо стремление выразить как можно больше, проявляя при этом неиссякаемое дерзание, вредило завершенности образов. Как точно заметил Суриков, "он совсем не гнался за отделкой, как Тициан, а только охватывал конструкцию лиц просто одними линиями в палец толщиной". Но линия такой толщины уже не линия. Размашиста и могуча кисть Тинторетто. Цвет и свет – эти две стихии Тинторетто сливаются под его кистью, как бы окунутой им в волны света. Никто до него не противопоставлял друг другу такие массы света и тени, вырывая светом из тьмы подлинно титанические образы» (Л. Любимов). «Распятие» – это действительно целый мир. Как и в жизни, в нем все неожиданно и вместе с тем необходимо и значительно. Поражают и ренессансная пластическая лепка характеров и глубокое ясновидение человеческой души.

Как рассказывает В.Е. Сусленков: «В 1576 году Тинторетто возвращается к работам в Скуола ди Сан-Рокко и обязуется к празднику святого закончить и принести в дар братству центральную и самую крупную композицию плафона – "Медный змий".

В 1577 году он заканчивает еще две картины, довольствуясь оплатой стоимости холста и красок, и в том же году обращается к братству с новым предложением – обязуется закончить украшение плафона и написать ряд картин для церкви братства, 10 картин для украшения стен верхнего этажа, выполняя не менее 3 картин в год. В качестве компенсации за эту огромную работу он просит ничтожную годовую пенсию в 100 дукатов. В 1578–1581 годы живописец выполняет 10 композиций в верхнем зале, в 1582–1584 годах работает над стенными композициями нижнего зала ("История Марии"). Заканчивается цикл картиной "Встреча Марии с Елизаветой" (1588) на главной лестнице».

Ко времени работы над этим гигантским ансамблем Тинторетто достигает творческой зрелости. Его талант наиболее полно раскрылся именно здесь. Он сумел в многочисленных перекликающихся и контрастирующих друг с другом образов передать свое представление о стихийной мощи и сложной динамике бытия.

Среди картин этого периода «пронизанная стремительным драматизмом "Тайная вечеря"; проникнутая элегической мечтательностью и тонким чувством слияния человеческой души с миром природы "Мария Египетская в пустыне" (нижний зал); полное скрытого напряжения и беспокойства "Искушение Христа"; грозно-величественное "Иссечение Моисеем воды из камня", показывающее напряженную борьбу титана со стихийными силами враждебной природы» (Ю. Колпинский).

В период работы над верхним и нижними залами Скуола ди Сан-Рокко Тинторетто пишет целый ряд исторических картин: так называемый «цикл Гонзага» (1580), 4 батальные композиции в зале Большого Совета во Дворце дожей (1581–1584), «Битву при Заре» (1584–1587). Тогда же, в 1588–1590, мастер создает свой шедевр «Битву архангела Михаила с сатаной».

В последний год жизни художник пишет очередной вариант «Тайной вечери», на этот раз для церкви Санта-Мария Маджоре. Ранее он писал «Тайную вечерю» для Сан-Маркуоло (1547), Сан-Симионе (около 1560), Сан-Тровазо (около 1565), Сан-Поло (1578) и др.

Возвратившись к теме, много раз привлекавшей его, он решает ее иначе, чем раньше. Не драматический конфликт, не раскрытие предательства являются содержанием картины, а мистический момент утверждения таинства («Сие есть Тело Мое»).

Вызванное словами Христа волнение апостолов, возникающие в мерцающем зеленовато-золотистом свете люстры призрачные тени ангелов, ощущение безграничности пространства составляют разительный контраст с жизненной убедительностью бытовой сцены. В этой попытке объединения реального и мистического Тинторетто близко подходит к противоречивой сложности формирующегося искусства барокко.

Тинторетто написал много портретов. Особенно удачны поздние полотна, которым присуща необычайная острота и насыщенность духовного выражения: «Альвизе Корнаро», «Себастьяно Вениер». Вершиной его портретного творчества стал автопортрет, исполненный около 1588 года. Внутренняя духовная красота, красота нравственного мира человека преображают его лицо, придают ему необычайную силу и значительность.

От Боскини осталось описание творческого метода мастера. Работа над композицией складывалась у Тинторетто следующим образом. Сначала мастер отправлялся к месту, предназначенному для будущей картины, чтобы ознакомиться с высотой ее размещения, с расстоянием от зрителя, с условиями освещения. Затем Тинторетто начинал организовывать фигурную композицию с помощью восковых моделей. Когда композиционный замысел находил свое окончательное воплощение на кукольной сцене, Тинторетто приступал к фиксации отдельных фигур в рисунках углем или итальянским карандашом на квадрированных листах бумаги – каждой фигурке на сцене (или во всяком случае большинству действующих лиц) соответствовал отдельный рисунок. С помощью сетки эти рисунки переносились затем в увеличенном виде на холст и там фиксировались в обобщенном монохромном подмалевке. Только после того как композиция подмалевка проверялась в своем воздействии на месте, мастер переходил к детальной моделировке фигур и к окончательной колористической разработке картины.

Биографы рассказывают о скромном быте Тинторетто. Вдали от городского шума и суеты, близ церкви Санта-Мария дель Орто он занимал со своей семьей скромное жилище. Тинторетто отличался крайним бескорыстием. В заказах, в которых у него не было недостатка, его привлекала не столько выгода, сколько самая работа, и работал он всегда с огромным увлечением, не заботясь о размерах гонорара. Его очень ценили за его острый ум, высокие моральные качества и простой, открытый нрав. К узкому кругу его друзей принадлежали выдающиеся представители венецианской интеллигенции, ученые и музыканты – Даниэле Барбаро, братья Вениер, Лодовико Дольче, секретари Сената Риччо и Рамузио, композитор и дирижер Сан-Марко Джузеппе Царлино и другие. Известно также, что Тинторетто отличался большим музыкальным дарованием, прекрасно играл на различных инструментах и любил устраивать всякого рода музыкально-драматические инсценировки.

Умер Тинторетто 31 мая 1594 года.

ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
(1528–1588)

Наряду с Тицианом и Тинторетто один из самых выдающихся венецианских художников XVI века. Праздничное искусство Веронезе близко нам своей жизнеутверждающей силой, ярким прославлением красоты мира. Образы, созданные художником, выделяются яркостью, портретной неповторимостью.

Паоло Кальяри, венецианский живописец, прозванный по месту рождения Веронезе (веронец), родился в 1528 году в Вероне, входившей тогда во владения Венецианской республики. Его дед и отец был камнетесами. Первым наставником Паоло был знаменитый архитектор Микеле Санмикеле. Живописи Веронезе учился у местного мастера Антонио Бадиле.

Юношей Паоло познакомился с искусством Северной Италии. Он посетил Мантую. Здесь в палаццо Дель Тэ находились монументально-декоративные фрески Джулио Романо, в соборе Кастельфранко он мог видеть алтарный образ кисти Джорджоне.

С самого начала определилась основная сфера деятельности художника: монументальная живопись – росписи во дворцах и храмах, торжественные станковые композиции. Самой ранней работой Веронезе считают фрески, выполненные им совместно с Дзелотти в 1551 году на вилле Саранцо, близ Кастельфранко (сохранились во фрагментах).

В 1553 году Веронезе пригласили в Венецию для участия в украшении Дворца дожей. Вместе с другими живописцами он работал над росписью плафонов трех залов дворца. В центральной части плафона одного из залов Веронезе поместил композицию «Юпитер, изгоняющий пороки».

Проходит еще два года, и Веронезе получил заказ на украшение венецианской церкви Сан-Себастьяно. Здесь он выполнил три большие овальные композиции с эпизодами библейской легенды об Эсфири.

Ю.Д. Колпинский пишет: «"История Эсфири" – один из лучших циклов молодого Веронезе, украшающий потолок церкви Сан-Себастьяно. Композиция трех плафонов заполнена сравнительно небольшим количеством крупномасштабных, пластически четко выделенных фигур. Поражает артистичность движений сильных и красивых человеческих фигур, великолепные ракурсы вздыбленных коней. Радуют сила и легкость звонких цветовых сочетаний, например сопоставление вороного и белого коней в композиции "Триумф Мардохея"».

«Пир в доме Симона Фарисея» (около 1560 года) открывает собой серию торжественно-зрелищных композиций с изображением праздничных пиршеств. Этот ставший затем излюбленным у Веронезе тип картины составляет одно из наиболее ярких явлений его творчества.

Хотя Веронезе не был прирожденным портретистом, но он создал несколько произведений, где постиг человека во всем своеобразии его конкретной индивидуальности, – «Портрет Пазе Гвариенти» (1556), «Портрет графа да Порто с сыном Адриано» (около 1556 года).

Около 1560 года художник в свите Джироламо Гримани, венецианского посла при папском дворе, едет в Рим. По заказу братьев Барбаро Веронезе украшает росписями их виллу в селении Мазер близ Биченцы (около 1565).

«В этих росписях Веронезе проявил неистощимую изобретательность: боги Олимпа, аллегорические фигуры времен года, пейзажи, натюрморты – все это оживает под его волшебной кистью. Он остроумно применяет иллюзионистические эффекты, которыми широко будут пользоваться впоследствии мастера барокко. Например, архитектурное оформление интерьера завершает архитектурный мотив, иллюзорно воспроизведенный на стене; или пейзаж, написанный в пролете между двумя реальными колоннами, словно раздвигает пространство комнаты и выводит зрителя в парк, окружающий здание; иногда взгляд останавливают живо написанные фигуры обитателей виллы, как бы неожиданно входящих в зал через мнимые двери» (О.М. Персианова).

В те же годы Веронезе создает целый ряд великолепных станковых композиций. Среди них цикл картин, написанных по заказу знатной венецианской семьи Куччина: «Мадонна семейства Куччина», «Несение креста», «Брак в Кане», «Поклонение волхвов».

В 1562 году Веронезе получил заказ на большое полотно для трапезной венецианского монастыря Сан-Джордже Маджоре. Согласно контракту, художник должен был изобразить «Брак в Кане». В Кане Христос совершил первое из своих чудес, превратив воду в кувшинах в вино, с тем чтобы свадебный пир мог продолжаться.

Грандиозная композиция, высотой 6,6 метра и шириной 9,9 метра, включающая сто тридцать восемь фигур, была исполнена мастером в течение шестнадцати месяцев.

Верный себе, Веронезе использует эту историю, чтобы отразить жизнь венецианцев во всей ее роскоши: перед нами обед для избранных, облаченных в богатые одежды, и их свиты. Среди пирующих, наряду с портретами европейских правителей, Веронезе изобразил в облике музыкантов крупнейших венецианских живописцев – Тициана, Тинторетто и самого себя. Из-за величественной обстановки и огромного количества пирующих и прислуживающих зритель может не сразу заметить Христа и Марию, а вот виночерпий, сосредоточенно изучающий вино в кувшине, непременно привлечет наше внимание. Как верно подметил знаменитый русский художник И.Е. Репин: «В картинах Веронезе скрыты граждане его времени в поэтической обстановке, взятой прямо с натуры».

Главное очарование этого полотна в его цельности, гармоничности, радостном, насыщенном колорите, объединенном серебристо-голубоватой дымкой, в переданном художником настроении веселого и пышного праздника, кипении жизни.

О картине «Мадонна семейства Куччина» говорит Персианова: «С присущим ему композиционным мастерством, легко и свободно размещает Веронезе фигуры на плоскости холста. Колонны пестрого мрамора делят полотно на две неравные части. В левой изображена традиционная группа – мадонна с младенцем в окружении святых. Но не она занимает воображение мастера. То, что он пишет с истинным вдохновением, – это портреты своих современников, которые заполняют правую, большую часть

картины. Зритель видит хозяйку дома, добродетельную матрону, с величавой грацией преклонившую колени перед мадонной, домочадцев и детей, переданных с большой теплотой: один из них, хрупкий мальчик, задумчиво прислонился к колонне, другой прижался к матери, третий, совсем маленький, сидя на полу, тянет ручку к собаке, изображенной на переднем плане. В этот семейно-патриархальный ансамбль введены аллегорические фигуры добродетелей: Веры, Надежды, Любви».

«Поклонение волхвов» в творчестве Веронезе – своеобразный апогей торжественной зрелищности в сочетании с жизненным полнокровием образов. Восхищенный В.И. Суриков писал об этой картине: «Ведь это живая натура, задвинутая за раму».

«Мастерство монументалиста в сочетании с присущей ему яркой зрелищностью образов помогло Веронезе выработать свой стиль в таком специфическом виде станковой картины, как алтарные композиции, которые занимали важное место в интерьерах католических храмов, – пишет И.А. Антонова. – Здесь его образная и композиционная фантазия неисчерпаема. Среди работ этого рода мы встречаем у Веронезе простые, но внушительные однофигурные композиции ("Св. Менна", около 1561 года), многочисленные изображения мадонны, где традиционный мотив мастер воплощает во множестве смелых и оригинальных композиционных вариаций ("Мадонна с младенцем и святыми", около 1562 года). Изумляющие своей ликующей красочностью, светлые по настроению полотна ("Обручение св. Екатерины") возникают наряду с многофигурными сценами, отмеченными искусной драматической режиссурой ("Мученичество св. Георгия", 1580-е годы)».

Вторая половина шестидесятых – начало семидесятых годов отмечены появлением крупных многофигурных полотен. Веронезе проявляет себя в этих произведениях во всем блеске своего высочайшего мастерства.

В одном из таких полотен – «Семейство Дария у ног Александра», художник прославляет душевное благородство человека, продолжая гуманистическую линию ренессансного искусства.

В 1571 году состоялся последний военный триумф Венецианской республики: была одержана победа в морской битве при Лепанто. На это событие Веронезе откликнулся исторической композицией «Битва при Лепанто».

Светский жизнерадостный характер носит картина «Пир в доме Левия» (1573), где религиозный сюжет служит лишь поводом для воссоздания красочной сцены жизни патрицианской Венеции. Размеры полотна – 5,5 метра высоты и около 13 метров ширины. Еще никогда архитектура не занимала у Веронезе такого большого места, как в этой картине. Чрезмерная жизнерадостность картины привлекла внимание святейшей инквизиции. Сохранился документ о допросе художника, в котором его обвиняли в том, что в евангельской сцене он изобразил «шутов, пьяных немцев, карликов и прочие глупости».

На суде инквизиции Веронезе сказал: «Мы, художники, осмеливаемся на те же вещи, на которые осмеливаются поэты ибезумные».

В последнее десятилетие Веронезе испытывает некоторый творческий спад. Приятное исключение – аллегория «Диалектика», где

создан монументальный и в то же время полнокровный образ. Для станковой живописи позднего Веронезе характерна его картина «Похищение Европы» (1580 года).

Эпилогом творчества Веронезе может считаться исполненный им около 1585 года для Дворца дожей грандиозный плафон «Триумф Венеции».

Нет, пожалуй, в мировой живописи более величественно роскошной, сказочно декоративной композиции. В обличии пышной златокудрой красавицы Венеция царственно восседает на облаках…

«Значение Веронезе огромно. Он великий колорист и несравненный мастер изображения человеческого тела в самых смелых и эффектных ракурсах… Росписи дворцов французских королей, германских владетельных князей и российских императриц, вся декоративная живопись барокко и рококо так или иначе ведет свое начало от плафонов и панно Веронезе, от его живописи, но никогда не превосходит ее» (Л. Любимов).

Веронезе скончался 19 апреля 1588 года и похоронен в венецианской церкви Сан-Себастьяно.

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ

(ок. 1530–1569)

Источники, проливающие свет на его жизнь, крайне немногочисленны. Год рождения Брейгеля вычисляется приблизительно, на основании даты (1551) вступления в гильдию св. Луки. Фламандский Вазари – Карел ван Мандер в своей «Книге о живописцах», опубликованной в 1604 году, называет Брейгеля уроженцем Бреды, маленького городка на границе современной Бельгии и Голландии. В других источниках упоминается название вымышленной деревни Брейгель, от которой художник и получил якобы свое имя.

Как сообщает Мандер, Брейгель начинал как подмастерье у крупного антверпенского живописца Питера Кука ван Альста. В 1544 году Питер поступает в мастерскую ведущего антверпенского издателя печатной графики Иеронима Кока. Их сотрудничество продлится до самой смерти Брейгеля.

В 1551 году он был принят в члены Антверпенской гильдии св. Луки, где получил звание мастера. Около 1552 года Питер отправился в Италию. Через Лион и восточную часть Франции он попадает в Южную Италию. В следующем году Брейгель прибыл в Рим, где знакомится со знаменитым итальянским миниатюристом Д. Кловио.

К годам, проведенным в Риме, относится самая ранняя из подписанных и датированных картин Брейгеля «Пейзаж со Христом и апостолами на Тивериадском озере» (фигуры были написаны Мартеном де Восом). В самой Италии или вскоре после возвращения Брейгель написал картину «Вид Неаполя», которая производит величественное впечатление.

Около 1554 года художник возвращается на родину. В 1555 году И. Кок выпускает серию пейзажных гравюр Брейгеля. В эти же годы мастерская Кока печатала гравюры с картин И. Босха. Его фантасмагорические видения, зашифрованный язык аллегорий,

живописная манера оказали значительное влияние на дальнейшее творчество Брейгеля. Появляются его произведения, где в бесконечном, всеобъемлющем мире теряется, поглощается человек «Сеятель» (1557), «Падение Икара». С 1558 года Брейгель посвятил себя главным образом живописи.

Новая ступень в искусстве Брейгеля начинается с 1559 года, когда он пишет «Битву Масленицы и Поста». Композиция картины – вид из окна на площадь фламандского городка, где последний день масленицы народ провожает карнавалом и представлением сражения между Масленицей и Постом. Сюжет этот, вероятно, навеян указами Филиппа II, аскетичного и жестокого, требовавшего неукоснительного соблюдения религиозных обрядов. В это время в стране, потерпевшей поражение, прокатывается волна кровавого террора, чинимого испанской инквизицией.

«Вместо безграничных, поглотивших в себе людей, равнодушных к ним и вечных пейзажей явилась бурлящая, шумная человеческая стихия. Осознав космическую необъятность мира, он почувствовал и другую космичность – людских, человеческих масс.

Те же идеи Брейгель развивает в картинах "Фламандские пословицы" (1559) и особенно "Игры детей" (1560). В этой последней изображена улица, усыпанная играющими детьми, но перспектива ее не имеет предела, чем как бы утверждается, что веселые и бессмысленные забавы детей – своего рода символ столь же абсурдной деятельности всего человечества. В работах конца 1550-х годов Брейгель с неизвестной прежнему искусству последовательностью обращается к проблеме места человека в мире» (Р.Б. Климов).

С 1561 года художник обращается к другим сюжетам. Он создает сцены, своей зловещей фантастичностью даже превосходящие Босха. Так в «Триумфе Смерти» (1562) скелеты убивают людей, и те напрасно пытаются найти убежище в гигантской мышеловке, отмеченной знаком креста. В «Безумной Грете» (1562) старуха, фольклорный персонаж, в латах и со шпагой готова ринуться в адскую пасть – преисподнюю, лишь бы насытить свою жадность – олицетворение алчности и порока.

После женитьбы в 1563 году на Мейкен Кук, дочери Питера Кука ван Альста, Брейгель переезжает в Брюссель. У них родилось двое сыновей, ставших впоследствии знаменитыми художниками – Питер Брейгель Младший и Ян Брейгель Бархатный.

Большинство картин этого периода написано по заказу коллекционеров. Среди покровителей художника – фактический правитель Нидерландов кардинал Антонио Перенно да Гранвела, антверпенский коллекционер Николас Йонгелинк, нидерландский ученый-гуманист Абрахам Ортелиус.

«Сохранилось около 25 работ Брейгеля этого периода, однако это лишь часть выполненного им, – пишет В.Е. Сусленков. – Главные персонажи во многих картинах брюссельского периода ("Проповедь Иоанна Крестителя", "Избиение младенцев", "Обращение Савла", "Перепись в Вифлееме", "Несение креста") с трудом различимы среди групп или толп людей, художник подчеркивает незаметность события или происходящего чуда в повседневном течении жизни, тем самым обостряя их переживания. Так, в "Несении креста" многочисленной толпе, глумящейся над несущим

крест Христом, противопоставляется незаметная его фигура, подлинный центр и смысл человеческой истории».

В развитии великой нидерландской живописи, да и всего мирового изобразительного искусства серия картин Брейгеля «Времена года» имеет столь же огромное значение, представляет собой такое же художественное откровение, как ванэйковский Гентский алтарь.

В 1565 году художник выполнил цикл пейзажей, состоящий из четырех картин (впрочем, распространено другое мнение, – что их было шесть или двенадцать), посвященных временам года. Эти произведения занимают в истории искусства место вполне исключительное – не боясь впасть в преувеличение, можно сказать, что не существует изображений природы, где бы ее грандиозность и всеобъемлющая величественность была так же органично слита с совершенно живым чувством ее жизни.

Л.Д. Любимов пишет об этом цикле:

«Смысл человеческого существования – в слиянии с природой, в труде, благодаря которому человек уже не просто затерян в мироздании, а занимает в нем главное, подобающее ему место.

"Хмурый день" (весна), "Жатва" (лето), "Возвращение стад" (осень), "Охотники на снегу" (зима) – это поистине величественная панорама природы, как бы апофеоз пейзажной живописи. Нигде в мировом искусстве, ни до, ни после, осень, например, не была изображена с такой силой, как на брейгелевской картине, где буро-зеленые и рыжие тона служат художнику для создания некоей особой живописной плоти, из которой он строит свои образы. И кажется вам, что вы слышите мычание коров, топот лошадиных копыт, крики погонщиков и вдыхаете пахучую сырость ржавой листвы. И все это на фоне грандиозного гористого пейзажа, где царственно увядает природа. А в "Охотниках на снегу" вас буквально пронизывает холод, вы слышите шорох полета сороки в морозном воздухе, усталое дыхание собак, тяжелую поступь охотников, и манят вас уютом и жаром домашние очаги.

Вера в человека и одновременно страх за человека, вспышка оптимизма и снова пессимизм, тупик обреченности определяют последние работы этого гениального и трагического мастера, так и не нашедшего подлинного равновесия в своем мироощущении.

Картины из серии "Времена года" – это эпическое видение природы глазами крестьянина, труженика земли, вечно к земле привязанного».

В 1567–1569 годах Брейгель пишет несколько картин на темы народной жизни.

«По всей видимости, в 1567 году Брейгель исполнил одну из самых своих капитальных работ – "Крестьянский танец", – считает Р.Б. Климов. – Эта картина не похожа на его предшествующие произведения. Ее персонажи изображены в несвойственных Брейгелю крупных масштабах, а общий характер отличается замкнутым в себе пафосом и жесткой рациональностью. Грузные, сильные фигуры крестьян придвинуты к зрителю, изображены с тщательностью, но сдержанно и лаконично.

Художника не интересует ни атмосфера крестьянского празднества, ни живописность отдельных групп, но только сами крестьяне – их обличие, черты лица, повадки, характер жестикуляции и манера двигаться. Его взгляд до черствости объективен, а манера размещать фигуры отличается

холодной математической точностью.

Остановленное движение каждого участника этого празднества выражает одну, но вполне законченную в себе черту единого образа крестьянства, а носители главных черт выдвинуты на передний план. Брейгель конструирует образ крестьянства, он придает ему очертания жесткие и обнаженные. Он выявляет в нем лучшее, худшее. И самим характером композиции как бы подводит черту под этим образом – подводит итог мощной и грозной силы крестьянства.

В этой картине рождается конкретный по своему методу бытовой крестьянский жанр, как особая отрасль живописи. Но значение ее не только в этом. Ибо здесь впервые в истории искусства сознательно и отчетливо выражен образ народа».

В другой картине – «Крестьянский праздник» – острота видения народного характера еще сильнее, а главные фигуры обрели еще большую мощь.

Среди последних произведений художника преобладают мрачные, жесткие картины: «Мизантроп» (1568), «Калеки», (1568), «Похититель гнезд» (1568), и в том числе знаменитые «Слепые» (1568).

«Еще со времен средневековья любили изображать слепого поводыря, ведущего слепого. Такие изображения обозначали "перевернутый мир", в котором все наоборот. И, может быть, Брейгель вернулся к этой теме ранних своих картин.

Есть предположение, что сюжет Брейгелю дала старая евангельская притча: "Может ли слепой водить слепого? Не оба ли они упадут в яму?"

И Брейгель думал о духовной слепоте человека – или о слепом случае, слепой судьбе, управляющей жизнью человека.

Современники Брейгеля были захвачены спорами об истинной вере, рассуждали о том, что тот, кто ее не исповедует, подобен слепому.

Может быть, поэтому Брейгель в картине и поместил символ всякой веры – церковь» (О.В. Сугробова).

Умер Брейгель 9 сентября 1569 года в Брюсселе.

ЭЛЬ ГРЕКО

(1541–1614)

Творчество этого мастера было в забвении в течение трех столетий. Объясняется это тем, что слишком отличались его произведения от того магистрального направления, по которому начиная с XVI века развивалась западноевропейская живопись. Только в двадцатом столетии оно заняло подобающее место в истории искусства и художественной культуры прошлого.

Доменико Теотокопули, прозванный в связи с его греческим происхождением Эль Греко, родился в 1541 году на острове Крит, находившимся тогда под властью Венецианской республики. На острове превалировали традиции византийской средневековой живописи. Эль Греко, вероятно, учился у местных иконописцев. Это во многом предопределило особенности творчества художника, в частности, его технику письма. Он применяет многослойную живопись с активным

использованием белильных прокладок. Такая техника позволяла создавать картины, сохраняющие светоносную силу и интенсивность цвета в музейных залах с плохим освещением или в темное время дня.

В 1566 году художник переезжает в Венецию, где учится у Тициана. Судя по его ранним работам, он испытывает большое влияние поздней манеры Тициана с ее свободным мазком и колоритом. А композиционные построения и особенно архитектурные перспективы позволяют предположить влияние Тинторетто.

В Венеции Эль Греко создает известные картины – «Изгнание торгующих из храма», которая выполнена темперой на деревянной доске и подписана по-гречески: «Доменикос Теотокопулос, критянин», и «Исцеление слепого». Годы, проведенные молодым живописцем в Венеции, были годами серьезного ученичества.

«В 1570 году Эль Греко переселяется в Рим. Ко времени его пребывания в городе относится любопытный эпизод. Молодой художник публично заявил, что если сбить знаменитую фреску Микеланджело "Страшный суд" в Сикстинской капелле, то он напишет более целомудренную и подходящую, при этом не уступая в мастерстве. Здесь, кроме определенной самоуверенности художника, очевидно, проявились и его глубинные вкусовые пристрастия. Наследник традиций византийской школы, изначально ориентированный на особое внимание к цвету и свету, оказался потом под сильнейшим воздействием таких великих венецианских колористов, как Тициан, Веронезе, Тинторетто, Бассано. Он не воспринимал манеру римско-флорентийских мастеров с их преимущественным пристрастием к пластике и рисунку. Известно, что Эль Греко считал их работы "раскрашенной скульптурой". Возможно, что описанный случай, сочтенный римскими художественными кругами оскорбительным, послужил одним из поводов к тому, чтобы в 1576 году Эль Греко уехал в Испанию» (Ф. Зеничев).

А ведь все в Риме складывалась вполне благополучно. Он пользовался покровительством кардинала Алессандро Фарнезе, был хорошо известен как живописец и получал так много заказов, что должен был взять себе в помощники ученика.

Точная дата прибытия Эль Греко в Испанию неизвестна. Исследователи его творчества обычно исходят из того, что, прожив некоторое время в Мадриде и не получив признания при королевском дворе, он осенью 1577 года уже начал работать в Толедо.

Первый крупный заказ в Испании Эль Греко получил в конце семидесятых годов, то был большой алтарь для церкви Сан-Доминго эль Антигуо в Толедо (1577). Художник написал в 1577–1579 годах алтарные картины «Вознесение Марии», «Троица», «Воскресение Христа», «Поклонение волхвов» и четыре изображения святых. Эту работу Эль Греко высоко оценили и специалисты, и зрители, но она вызвала протест церковников Толедо, она им была непонятна.

«За свою жизнь Эль Греко написал большое количество картин, среди них немало превосходных. Но в его творчестве существует пять-шесть полотен, которые можно назвать великими. К числу шедевров первым по времени принадлежит "Эсполио" (1577–1579)…

Картина держит ось большого архитектурного пространства, господствует в нем и неудержимо влечет к себе. Сила воздействия достигается, прежде всего, необычайной интенсивностью и красотой колорита. Огромное пятно винно-красной одежды Христа, пламенеющей через весь зал сакристии, – это эмоциональный и образный ключ всей композиции. Никогда потом Эль Греко не писал таким цветом, в этом убеждают висящие рядом на стенах его поздние изображения апостолов, где красные тона сменились холодными розово-фиолетовыми, как будто вобравшими в себя пелену тумана.

Но в "Эсполио" цвет хитона, густой, яркий и удивительно благородный, словно сохраняет в себе горячий ток крови. Возможно, он символизирует цвет самой жизни. Не случайно здесь запечатлен, согласно евангельской легенде, момент, когда перед казнью Христа солдаты срывают с него одежды. Название нельзя перевести точно, оно происходит от испанского слова "espoliar" – грабить».

В 1578 году от возлюбленной – красавицы и аристократки Херонимы де Куэвас, у художника родился сын Хорхе Мануэль. Эль Греко страстно любил сына и писал его при всякой возможности. Он признал его своим ребенком с момента рождения, и Хорхе Мануэль носил его фамилию. В городе, где церковь была всесильна, художник осмелился иметь незаконную жену и ребенка, родившегося вне брака!

В 1580 году Эль Греко завершил огромную картину «Мученичество св. Маврикия». Изобразительные приемы оказались столь смелыми и необычными, что это произведение вызвало резкое недовольство короля Филиппа II и его окружения.

Фра Хосе де Сигуэнса писал: «Здесь находится картина, изображающая святого Маврикия и его воинов, написанная рукою Доменико Греко, который живет теперь в Толедо и создает превосходные произведения. Она была написана для алтаря этого святого, но картиной остался очень недоволен его величество, что, однако, неудивительно, потому что немного найдется таких людей, которым бы она нравилась, хотя и говорят, что написана она искусно и что автор ее много знает и показал себя в вещах, им созданных, прекрасным мастером». Сигуэнса далее пишет, что Эль Греко «прикрасами и выдумками может оскорбить неискушенное чувство и не дает никакого удовлетворения».

Не получив признания при дворе, художник навсегда поселился в Толедо. Слава Эль Греко достигла вершины с созданием им в 1586–1588 годах большой картины (4,8х3,6 метра) «Погребение графа Оргаса», заказанной приходской церковью Санто-Томе по инициативе друга Эль Греко священника Андреса Нуньеса.

«На похоронах графа, пожертвовавшего церкви большие средства, в 1312 году, согласно легенде, чудесным образом присутствовали святые Августин и Стефан. Композиция резко делится на две части. В нижней на глазах у собрания толедской знати двое святых спокойно и без усилий несут тело графа в богато украшенных доспехах. В верхней изображен рай, куда ангел несет душу покойного в виде спеленутого младенца. Художник последовательно создает впечатление контраста между небесным и земным мирами. В нижнем ярусе господствуют черный и золотой цвета, в верхнем набор цветов гораздо многообразнее. Земное пространство

представлено узкой зоной перед рядом фигур толедских грандов, небесное же раскрывается в неизмеримой глубине, населенной огромным количеством святых, праведников и ангелов. Фигуры земного мира статичны, их жесты при всей выразительности крайне скупы, персонажи наверху даны в более динамичных и разнообразных позах и разворотах. В земной зоне статична вся композиция, небесный ярус пронизан мощным спиралеобразным движением снизу вверх, подчеркнутым заметным перепадом масштаба.

Особый интерес в "Погребении графа Оргаса" представляет изображение толедской знати. Умные, благородные лица с тонкими, нервными чертами сочетают спокойное достоинство аристократа с печатью интенсивной духовной жизни, мощного интеллекта. Лица почти всех изображенных являют скрытые портреты современников Эль Греко. Действительно, каждый человек индивидуален, но, пожалуй, еще важнее то, что их объединяет: вера, благородство, напряженные духовныепоиски».

В девяностые годы в творчестве Эль Греко центральной темой стали страдания Христа, и одновременно возросло влияние на художника испанской мистики.

В это время художник живет во дворце маркиза де Вильена. У Эль Греко богатейшая библиотека, которую он собирал всю жизнь, он любит красоту и роскошь. По свидетельству современников, он был разносторонне образованным человеком, с острым язвительным умом. В его доме гостили ученые, поэты и философы.

В 1596–1600 годах художник пишет большое полотно «Крещение Христа».

«Картина "Крещение Христа"… создает у зрителя впечатление ослепительных, проникнутых настроением просветленной радости видений, – пишет Т.П. Каптерева. – Изображение развертывается ввысь, пропорции фигур удлинены, все охвачено сильным движением, событие происходит в фантастической потусторонней среде, где стерты грани между земным и небесным…

Художник стремится повысить силу общего впечатления светозарностью цвета, перегруженностью фигурами и той живописной напряженностью, которая, по словам Х. Камона Аснара, не оставляет "паузы для отдыха". Красочная поверхность холста, пронизанная вспышками света и словно охваченная внутренним трепетом, становится своего рода самостоятельной одухотворенной материей».

В конце девяностых – начале шестнадцатого века художник создал огромные алтарные ансамбли для капеллы Сан-Хосе в Толедо (1597–1599), для церкви госпиталя Милосердия в Ильескасе (1600–1603), для Коллегии августинцев в Мадриде (1596–1605), а также композиции «Святое семейство» (1590–1595).

Эль Греко, несомненно, принадлежит к выдающимся портретистам мировой живописи. Мастер обладал исключительной зоркостью в изображении человека. Художник развивал новую тенденцию в портретной живописи – обращение к интимным переживаниям человека, к его внутреннему миру.

Созданные художником портреты аристократов, писателей, врачей, ученых, составили галерею выдающихся современников художника. Одно

из ранних произведений такого рода – «Портрет кавалера с рукой на груди» (1577–1579).

«В портретах Эль Греко следовал испанской традиции – строгие, сдержанные лица остро индивидуальны и вместе с тем подчинены общей идее – выражению благородства и возвышенности, – отмечает Л.Л. Каганэ. – Но если в придворном портрете художники руководствовались принципом воплощения величия социального, то здесь, наоборот, превозносятся душевные качества людей…

Близкий художнику идеал человека выразился в портретах гуманиста дона Антонио де Коваррубиас (около 1594–1604), поэта фра Ортенсио Феликса Парависино (около 1610), в портрете Неизвестного (около 1600). Все это образы необыкновенной духовной красоты и благородства.

Повышенная эмоциональность отличает также изображения официальных лиц, которые приходилось писать художнику. Она особенно ощутима в портрете великого инквизитора Ниньо де Гевара (около 1600 года). Быстрый, проницательный, тяжелый взгляд из-под очков, рука, сжавшая кресло, выдают нервное напряжение кардинала. Разлетающаяся одежда, силуэт которой рисуется отдельными острыми углами, стремительность живописного мазка, контрасты холодного красного и белого цвета вносят в картину ощущение тревоги».

Как пишет Т.П. Каптерева: «В творчестве позднего Эль Греко, в котором мир предстает как единая одухотворенная стихия, изобразительные приемы принимают все более ирреальный характер. Одна из линий связана с темой мистического экстаза ("Пир у Симона Фарисея"), ликующего небесного полета в вихре света и цвета ("Вознесение Марии", 1613), с предельной одухотворенностью бестелесных безликих фигур ("Встреча Марии с Елизаветой", 1610–1614). Нарастающее чувство трагической обреченности звучит то более сдержанно в "Молении о чаше" (1606–1610), то создает зыбкий, словно возникающий в тяжком сновидении образ в "Лаокооне" – единственной картине мастера на мифологический сюжет (1610–1614).

Теме "апокалипсиса" посвящена самая необычная и смелая картина "Снятие пятой печати" (1610–1611) с ее резким искажением фигур, тревожным движением света, редкой красотой и звучностью красок, как будто превосходящих возможности масляной живописи».

Толедо стал для художника второй родиной. Этот город служил фоном для многих картин Эль Греко, а в 1610–1614 годах он пишет его панорамное изображение – «Вид и план Толедо», или «Толедо в грозу».

Художник изображает не просто фантастический город, не символ языческого Вавилона, а конкретный образ Толедо, особенности облика которого запечатлены им с удивительной точностью. Картина выполнена виртуозно: мазки положены так легко, что просвечивают нити холста.

Трагичен облик застывшего, омываемого рекой Тахо, раскинувшегося на скалистом холме, города. Это город – видение, рожденное кистью и экспрессией художника. Таинственная, красивая картина.

В последние годы у Эль Греко не было отбоя от заказчиков. При этом художник отличался расточительностью и промотал все

заработанное…

Как своего рода завещание, подведение творческих итогов всей жизни, может рассматриваться последнее произведение мастера – «Вознесение Марии» (1613). Эль Греко держал кисть в руках до последнего вздоха. Смерть наступила 7 апреля 1614 года.

Смерть художника произвела глубокое впечатление на его современников. Один из них писал: «Последующие столетия будут восхищаться его искусством, не имея возможности ему подражать».

АННИБАЛЕ КАРРАЧЧИ

(1560–1609)

Задачу обновления живописи своего времени взяли на себя болонские художники братья Агостино и Аннибале Карраччи и их кузен Лодовико. В своей борьбе с маньеризмом братья Карраччи пытались использовать ренессансное наследие, которое они воспринимали как идеал, как высший предел развития искусства.

Для широкой пропаганды своих идей Карраччи основали в Болонье в 1585 году так называемую «Академию направленных на истинный путь», явившуюся прообразом позднейших художественных академий. Фактически это была частная мастерская, где проводилось обучение и совершенствование живописцев по специальной программе. Академия объединяла очень небольшое число художников и просуществовала недолго. Но Карраччи первые практически создали художественную школу с разработанной программой обучения. Ученикам преподавалась перспектива, архитектура, анатомия, история, мифология, рисование с античных слепков и с натуры и, наконец, практика живописи. Руководство Академией братья разделили соответственно личным наклонностям: всем делом заведовал старший Лодовико, Агостино читал теоретические лекции, Аннибале вел практические занятия по рисунку и живописи.

Из трех братьев Аннибале был самым талантливым. Страстно отдававшийся своему делу, он работал быстро и с увлечением, остро полемизировал с противниками, ссорился с братьями, высмеивая аристократические замашки Агостино и педантизм Лодовико. Всем лучшим, что было в нем, болонский академизм обязан Аннибале, который фактически явился ведущей фигурой нового течения.

В 1580–1590 годах вместе с братьями Аннибале расписывает фресками палаццо болонской знати (Фава, Маньяни, Дзамбеккари) и ряд дворцов Болоньи. В складывающемся новом типе алтарной картины лучшие произведения принадлежат Аннибале – «Вознесение Марии» (1587), «Мадонна со св. Лукой» (1592).

«В этих импозантных композициях, то полных взволнованного движения, то строго симметричных и холодных, много скучной риторики, условной театральности, – пишет В.Н. Гращенков. – Тяжеловесные фигуры располагаются красивыми группами, каждое движение и жест, складки плащей строго рассчитаны, приведены в соответствие с канонами "классической" красоты».

В восьмидесятые годы наряду с произведениями на религиозные сюжеты Аннибале написал несколько смелых реалистических картин:

«Лавка мясника», «Автопортрет с отцом», «Едок бобов». Особую группу представляют картины Аннибале на мифологические темы, в которых сильно сказывается его увлечение венецианцами. В этих картинах, прославляющих радость любви, красоту обнаженного женского тела, Аннибале выявляет себя хорошим колористом, живым и поэтическим художником («Венера и Адонис»).

В 1595 году Аннибале переехал в Рим, где по приглашению кардинала Одоардо Фарнезе начал работать над украшением парадных интерьеров его дворца. После сравнительно малозначительной росписи одного из залов палаццо Фарнезе Аннибале в 1597–1604 годах при участии брата Агостино и учеников расписал большую галерею палаццо Фарнезе. Эти фрески принесли ему мировую славу и послужили примером для многих декоративных ансамблей XVII–XVIII столетий.

В качестве программы росписи художнику была предложена тема триумфа любви.

«Аннибале разбил поверхность свода на три продольных полосы (разной ширины), и каждую из них – на несколько отдельных эпизодов; доминирует сцена "Триумфа Вакха и Ариадны" в центральном поле свода, а все остальные эпизоды расположены на разных расстояниях друг от друга, с ускорением ритма к середине, и эта неравномерность интервалов, этот элемент динамики сильно отличает роспись Карраччи от аналогичных ансамблей эпохи Возрождения, построенных на спокойных гармонических сопоставлениях. Отдельные сцены, изображающие эпизоды из античной мифологии, написаны у Карраччи в холодной, четкой, суховатой манере, при помощи которой художник стремится приблизиться к античности; но при этом он оформляет эти сцены как картины в широких нарядных рамах, словно прислоненные к своду; их окружают рельефно написанные обнаженные фигуры, как бы стоящие и сидящие рядом с картинами…

По углам росписи Карраччи создал впечатление прорывов в стене, через которые виднеются – как бы далеко в глубине – пляшущие на парапетах фигурки амуров. Такой иллюзионизм, такое нарушение цельности живописной поверхности – черты, глубоко чуждые Возрождению, зато нашедшие развитие в искусстве XVII века. Вместе с контрастной подачей различных элементов росписи, вместе с динамикой и декоративным богатством целого эти особенности характеризуют роспись галереи Фарнезе как произведение, по духу целиком принадлежащее итальянскому декоративному искусству следующего столетия» (Н.А. Лившиц).

К лучшим произведениям Аннибале Карраччи принадлежат его пейзажные работы. Маньеризм почти полностью предал забвению этот жанр. Карраччи и его ученики создают на основе традиций венецианского пейзажа XVI века тип так называемого классического, или героического, пейзажа.

«Именно на этом пути художник находит наиболее гибкое разрешение противоречий своего образного видения, добиваясь слияния своего представления об идеально прекрасном с широким обобщением реальности. Здесь, в созданном им типе "героического пейзажа", берет начало плодотворная тенденция, нашедшая затем свое продолжение и развитие у мастеров последующих поколений, в частности у Пуссена.

Новизна найденного Аннибале решения, особенно наглядно выраженного в "Бегстве в Египет" (1603–1604), состоит в одновременном противопоставлении и гармоническом созвучии ограниченного во времени и пространстве бытия отдельных конкретных мотивов, среди которых выделен доминирующий (святое семейство на берегу реки), и бесконечной широты и покоя вечно длящегося бытия природы как целого» (М.И. Свидерская).

Примечательно, что Аннибале Карраччи, столь последовательно выступавший как создатель нового, «возвышенного» стиля, известен также как автор жанровых композиций, написанных просто и с большой живописной непринужденностью.

В.Н. Гращенков пишет:

«Его "Портрет музыканта" скорбной проникновенностью образа решительно выделяется на фоне всех официальных произведений мастера. Эти реалистические устремления, стихийно прорывавшиеся сквозь академическую доктрину, но неспособные ее разрушить, особенно сильно сказывались в рисунках Карраччи.

Превосходный рисовальщик, он чувствовал себя в рисунке свободнее от созданных им самим условных художественных канонов: недаром с его именем связано возобновление (после Леонардо да Винчи) такого жанра, как карикатура. В рисунках с натуры он достигает замечательной естественности и точной достоверности, которые, однако, в процессе последующей идеализации образов утрачиваются в его законченных живописных композициях. Это противоречие между реализмом этюда и условностью завершенного образа, порожденное всей сущностью творческого метода Карраччи, отныне сделалось характернейшей чертой всякого академического искусства».

Станковые картины Аннибале Карраччи, выполненные в римский период творчества, посвящены главным образом религиозным сюжетам. Холодное совершенство форм оставляет в них мало места чувству. Лишь в редких случаях художник создает произведения иного плана. Таково «Оплакивание Христа» (около 1605).

«Эта картина относится к группе его зрелых произведений, написанных с большим мастерством, ярко и рельефно, но очень холодно, – пишет Н.А. Лившиц. – Художник восторжествовал над маньеризмом, рационалистически и последовательно построил перспективу, показал объем фигур и даль; но в то же время он отошел и от смелых реалистических работ своей юности, создав обобщенное, но вместе с тем надуманное патетическое произведение. Легенда, взятая художником в качестве сюжета, рассказывает, что святые почитательницы Христа являются на поклонение его гробнице, но находят ее опустевшей; от ангела, сидящего на краю саркофага, они узнают о воскресении Христа. Легенда говорит об ангеле, что "вид его был, как молния", и женщины – счастливы и потрясены. Но образность и взволнованность древнего текста не находят у Карраччи никакого отклика; он мог только противопоставить легкие, извилистые очертания одежды ангела массивности и статичности фигур женщин. Колорит картины элементарен и даже грубоват, но отличается силой и интенсивностью».

Умер Карраччи 15 июля 1609 года. Аннибале и его братья оставили много учеников, среди которых наиболее известны Гвидо Рени и Доменикино.

МИКЕЛАНДЖЕЛО ДА КАРАВАДЖО

(1571–1610)

Один из крупнейших мастеров барокко, Караваджо сыграл большую роль в развитии западноевропейского искусства. Его творчество оказало влияние не только на итальянских художников, но и на многих живописцев других стран Европы. По имени Караваджо это реалистическое направление конца XVI – начала XVII века получило название «караваджизма».

Микеланджело Меризи, прозванный позднее Караваджо, родился 28 сентября 1571 (по другим данным – 1573) года в небольшом местечке Караваджо, что в Ломбардии.

После смерти отца, служившего управляющим в дворянском поместье, одиннадцатилетний мальчик был отправлен в Милан для обучения живописи у художника Симоне Петерцано.

Около 1592 года Микеланджело переехал в Рим. Он поступил в мастерскую Кавалера д'Арпино, известного живописца. Тот поручал молодому художнику в основном писать цветы и фрукты. Неудивительно, что они присутствуют в первых картинах Караваджо.

«Больной Вакх», без сомнения, является автопортретом, в то время художник, не имея возможности оплачивать модели, писал себя самого, глядя на отражение в зеркале. Это первое у Караваджо изображение Вакха поражает зрителя непосредственностью. Фигура Вакха воспринимается столь осязательно-конкретно, благодаря новому композиционному приему «фрагментирования» натуры.

Уже в первых выполненных в Риме работах: «Мальчик с фруктами» (около 1593), «Вакх» (около 1593), «Гадалка» (около 1594), «Лютнист» (около 1595) он выступает как смелый новатор, бросающий вызов эстетическим нормам своей эпохи.

Свои модели художник ищет в народной среде, порой, быть может, не без вызова господствующим эстетическим идеалам, он пишет людей, противостоящих «добропорядочному» обществу – картежников, шулеров, цыганок.

На картине «Шулера» два картежника обыгрывают доверчивого юношу. Как отмечает Н.А. Лившиц: «При всей повествовательности и даже анекдотичности сцены она построена четко и строго: фигуры составляют в целом подобие треугольника; это использование в построении картины простых геометрических очертаний, упрощающих композицию и облегчающих ее восприятие, несомненно было подсказано художнику искусством Высокого Возрождения, с которым он был хорошо знаком».

Говоря о картине «Гадалка», один из первых биографов отмечает: «Вряд ли среди произведений этой школы встречалось что-либо, выполненное с большей грацией и чувством, чем эта цыганка кисти Караваджо, предсказывающая счастье молодому человеку…»

О создании этой композиции рассказал писатель Беллори: «Когда ему напоминали о знаменитейших статуях Фидия и Гликона, как образцах для учения, он вместо ответа указывал пальцем на толпу людей, говоря, что достаточно учиться у природы. А для подтверждения своих слов зазвал он на постоялый двор проходившую случайно по улице цыганку и написал ее, как предсказывает она будущее по обычаю женщин египетского племени. Написал он там и молодого человека, который одну руку в перчатке положил на эфес шпаги, другую же, без перчатки, протянул цыганке, и та внимательно на нее смотрит, и столь чисто выразив правду в обеих полуфигурах, Микеле свои слова этим подтвердил».

У Караваджо завязываются отношения с одним из поставщиков картин, который «помогает ему сбыть несколько своих полотен». Главное же он представляет его кардиналу дель Монте, «который из весьма большой склонности к живописи» берет к себе в дом художника, предоставляя ему «место и харч» – другими словами, помещение, питание и вознаграждение.

Для кардинала Караваджо создал в середине девяностых годов несколько произведений. Среди них две одинаковые по величине и близкие по содержанию картины: «Музыка» и «Лютнист». В первой художник удачно передал состояние творческого вдохновения юных музыкантов. «Лютниста» лучшее из всего, созданного им ранее, по свидетельству современников, Караваджо очень любил. Бальоне сказал об этой картине, что «юноша кажется живым и настоящим».

«Здесь нет ни глубоких чувств, ни сложной психологии, но прекрасно передано состояние человека, вдохновенно и всецело отдавшегося музыке, – пишет С. Всеволжская. – В композиции этой картины большую роль играет новый живописный прием светотеневого контраста, который впоследствии приобретет огромное значение в творчестве Караваджо. Прозрачный полумрак наполняет все помещение… Контрасты света и тени использованы для выделения главных моментов композиции и рельефной лепки объемов».

Постепенно задачи, которые ставит перед собой художник, усложняются. В таких произведениях, как «Жертвоприношение Авраама» и «Юдифь», есть попытка передать драматическое действие.

«Юдифь» ошеломляет своей жестокостью. Вот отзыв английской путешественницы Анны Миллер, видевшей картину в 1779 году: «Эта картина слишком совершенна и произвела на меня сильное впечатление; она кажется написанной с натуры. Ее идея вызвала во мне дрожь ужаса, так что мне стало не по себе – те же чувства я испытала бы, глядя на настоящую казнь. Отрезанная голова, перерезанное горло и хлещущая из артерий кровь, сила, с которой действует Юдифь, как бы отстраняющая взгляд от страшного зрелища, выражение лица, в котором обнаруживается жестокость и своего рода мужество, необычные в женщине, наконец, конвульсии тела Олоферна – на все это не следует смотреть тому, кто обладает хоть малейшей чувствительностью: это произведение создал Микеланджело да Караваджо».

С годами мастерство Караваджо совершенствовалось. Он уже чувствовал в себе силы приняться за большое, значительное произведение.

Первый большой заказ Караваджо удалось получить с помощью своего покровителя кардинала дель Монте. Художнику предстояло выполнить серию картин из жизни св. Матфея для капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези в Риме. До 1600 года он пишет четыре полотна – «Св. Матфей» (два варианта), «Призвание св. Матфея» и «Мучение св. Матфея».

«"Призвание Матфея" занимает особое место в наследии Караваджо. С этим произведением, более чем с каким-либо другим, связана мировая слава мастера, оно ранее всего приходит на ум при звуках его имени. Тому есть многие основания. Впечатление откровения, вызванное этим полотном при его появлении, было связано и с тем, что оно оказалось в числе первых работ Караваджо публичного назначения, было созданием монументальной формы, и с тем, что в нем впервые со зрелой полнотой выявились основные завоевания нового искусства, его смелость и художественная мощь» (М.И. Свидерская).

Работы, выполненные для капеллы Контарелли, принесли ему славу, хотя и весьма противоречивую. Одних привлекала необычность его живописной манеры, смелость и большое мастерство, других возмущала «грубость» его типажей.

В начале нового века Караваджо создал самые значительные произведения. Для капеллы Черази в церкви Санта-Мария дель Пополо в Риме им были исполнены две картины: «Распятие св. Петра» и «Обращение Савла».

С. Всеволжская пишет:

«Возросшее мастерство художника проявилось в совершенном владении рисунком, цельности композиции, монументальности. В картине "Распятие св. Петра" Караваджо создал образ человека, глубоко убежденного в своей правоте и умирающего за истину. Прекрасно переданы движения палачей, с усилием поднимающих тяжелый крест.

Вторая картина, изображающая пораженного небесным явлением и поверженного на землю гонителя христиан Савла, выполнена с еще большим мастерством и виртуозностью. Художник превосходно передал сложнейшие ракурсы, создал красивую гамму красок, мастерски использовал светотеневую моделировку».

В это же время Караваджо пишет картину «Амур-победитель», которая по справедливости причисляется к прекраснейшим творениям художника. «"Амур" Караваджо устанавливает особый контакт со зрителем, вызывая в нем немедленный и непосредственный отклик, – пишет Д. Бонсанти. – Зрителя ошеломляет, с какой свободой выражает свою радость герой картины, столь далекий от смертных, подчиненных законам природы, с "презрением к миру" и с полной безнаказанностью и уверенностью в себе, которые рождают удивление и зависть».

В 1603 году Муртола писал об этой картине: «Не надо смотреть, не смотри на Амура в этих картинах, он воспламенит твое сердце».

В 1601–1604 годах Караваджо создал «Положение во гроб». Оно было исполнено по заказу для церкви Санта-Мария ин Валличелла в Риме.

Это произведение имело большой успех не только у почитателей Караваджо. Даже враги должны были признать его высокие художественные достоинства. О популярности этого произведения

свидетельствуют многочисленные свободные копии с него, сделанные Рубенсом, Фрагонаром, Жерико, Сезанном.

Как пишет Д. Бонсанти: «В композиции господствует строго рассчитанное равновесие; физическая тяжесть тела Христа воспринимается как тяжесть душевного страдания, как горе всего человечества. Святой Никодим, изображенный справа, оборачивается в сторону зрителя и между ними возникает психологическая связь, которая заключает в себе и особый смысл: сцена показана с точки зрения снизу вверх, как бы видимая из гробницы, куда вносят тело Христа, и кажется, что персонажи картины вот-вот передадут его если не собственно зрителю, то кому-то, кто находится рядом с ним. В результате зритель отождествляет себя с участником сцены и полностью вовлекается в событие. Становятся понятны те особые чувства, которые "Положение во гроб" вызывало у художников XIX века, поскольку оно соединяет в себе вневременную классичность построения (Сезанн) с исключительной драматической силой (Жерико)».

Вершиной творчества Караваджо явилась исполненная им в 1605–1606 годах большая картина «Смерть Марии». Не церковными догмами, ставящими мадонну над всем земным, руководствовался художник, создавая это произведение. В нем он воплотил народные верования, почитавшие в Марии бедную многострадальную мать.

К сожалению, «Марию» постигла та же судьба, что и ряд других произведений Караваджо. Она была отвергнута заказчиками, которые нашли, что картина написана неподобающим образом, мадонна лишена благородства, а в ее лице недопустимо наглядно показаны признаки смерти.

Глубокое содержание вложено и в другие произведения, созданные в те же годы. Жестокое страдание и бессилие против зла звучат в картине «Давид с головой Голиафа». Этот образ тем более потрясает, что в чертах лица Голиафа видят сходство с самим Караваджо, а Давид являет собой не торжество победителя, а горькую скорбь.

Караваджо отличался буйным нравом. Еще в начале 1601 года один внимательный иностранец-осведомитель, близкий друг д'Арпино, посылает на север следующее живое описание художника: «Недостаток его состоит в том, что он не уделяет постоянного внимания работе в мастерской – проработав две недели, он предается месячному безделью. Со шпагой на боку и пажом за спиной он переходит из одного игорного дома в другой, вечно готовый вступить в ссору и схватиться врукопашную, так что ходить с ним весьма небезопасно».

Слуга из трактира жаловался на то, что Караваджо бросил ему в лицо блюдо с вареными артишоками. В октябре и ноябре 1604 года художника дважды арестовывали полицейские за то, что он оскорблял их криками «Иди ты в…»

Однажды Караваджо подвергли допросу после полученного им ранения. Он отвечал: «Я ранил себя сам своей шпагой (в горло и левое ухо! – *Прим. авт.*), упав на этих улицах. Я не знаю, где это случилось, и никто при этом не был».

Исходя из всего этого, вряд ли можно считать случайным происшествие 31 мая 1606 года, когда в ссоре, возникшей во время игры в

мяч, Караваджо убил Рануччо Томмазони из Терни. Сам он тоже был ранен и скрывался в семье своих аристократических друзей Колонна.

Караваджо вынужден был покинуть Рим. Ему приходится постоянно переезжать из города в город. Видимо, в Неаполе Караваджо написал большую картину «Мадонна с четками», где использовал традиционную схему построения композиции с мадонной в центре на возвышении и отказался от светотеневых контрастов, дав рассеянное освещение. Там же он написал другое большое полотно «Семь деяний милосердия» для церкви Пио Монте делла Мизерикордиа.

В 1607 году Караваджо перебирается на остров Мальта. Он пишет портрет гроссмейстера Мальтийского ордена Алофа де Виньякура и в награду возведен в сан кавалера Мальтийского ордена. Любопытно, что ордену художник был обязан портрету, в котором дал яркую характеристику самодовольного, жестокого и неумного человека. И снова несносный характер подводит художника. Вступив в конфликт с могущественным вельможей, он был брошен в тюрьму и осенью 1608 года бежал на Сицилию.

Рассчитывая на прощение, он решает вернуться в Рим и для этого нанимает фелуку. По ошибке в Порто-Эрколе он был арестован тосканскими властями и препровожден в тюрьму. Когда недоразумение выяснилось и его освободили, фелуки уже не было: она исчезла вместе со всем его имуществом.

Обобранный, полубольной художник хочет отправиться в Рим пешком, но страшный приступ лихорадки оказался для него смертельным. 18 июля 1610 года он умер в Порто-Эрколе.

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС

(1577–1640)

Знаменитый художник Делакруа сказал: «Надо видеть Рубенса, надо Рубенса копировать: ибо Рубенс – бог!»

В восторге от Рубенса М. Карамзин писал в «Письмах русского путешественника»: «Рубенс по справедливости называется фламандским Рафаэлем… Какие богатые мысли! Какое согласие в целом! Какие живые краски, лица, платья!»

Отец Питера Пауля Рубенса был юристом, советником антверпенского магистрата. Но после введения в 1567 году в страну испанских войск, когда начался жестокий террор, установленный герцогом Альбой, Ян Рубенс бежал в Кельн. В изгнании, в немецком городе Зиген и родился 28 июня 1577 года будущий великий художник. Детство мальчика прошло в Кельне.

Только после смерти мужа в 1587 году Мария Пейпелинкс возвращается с детьми в Антверпен. Здесь одиннадцатилетний Питер Пауль и его старший брат Филипп были отданы в латинскую школу. Он изучает иностранные языки, начинает знакомиться с античной историей и литературой.

Раннее увлечение рисованием и интерес к искусству приводят четырнадцатилетнего Рубенса в мастерскую художника-пейзажиста Тобиаса Верхахта. Вторым учителем Рубенса был Адам ван Ноорт. В 1594

году Рубенс попадает в мастерскую придворного живописца Отто Вениуса – одного из крупнейших в то время нидерландских романистов. После четырехлетнего пребывания в мастерской Вениуса Рубенс в 1598 году был принят в гильдию художников св. Луки. Это дает ему право работать самостоятельно, но еще два года Питер Пауль оставался в мастерской ван Веена, участвуя в подготовке к торжественному въезду в Антверпен новых испанских правителей – эрцгерцога Альберта и его супруги Изабеллы.

В 1600 году Рубенс едет в Италию, где по издавна существовавшей традиции завершали свое художественное образование нидерландские живописцы.

Вскоре после приезда туда художник поступил на службу к герцогу Мантуанскому Винченцо Гонзага. Заказов он получил от Винченцо досадно мало, но герцог, распознав в молодом человеке задатки дипломата, отправил его в 1603 году с поручением к королю Испании.

После этого Рубенс провел несколько лет в Риме, где получил, по его собственным словам, «наперекор притязаниям всех лучших римских художников» крупный заказ – запрестольный образ для главного алтаря Кьеза Нуова.

Кроме алтарных композиций он постоянно выполнял заказы итальянской знати, много работает как портретист, написал такие картины как «Автопортрет с мантуанскими друзьями» (около 1606), «Маркиза Бриджида Спинола-Дориа» (1606–1607).

Вскоре после успешного завершения алтарной композиции в Кьеза Нуова художник возвращается в Антверпен. Его внезапный отъезд из Рима объяснялся известием о серьезной болезни матери. Как он ни торопился, ему так и не удалось поспеть к умирающей.

Вернувшись в Антверпен осенью 1608 года, Рубенс увидел, по образному выражению одного из современников, «большой город – большую пустыню». В результате многолетней войны с Испанией и Голландией Антверпен разорен, обескровлен. Но весной 1609 года было объявлено перемирие, продлившееся двенадцать лет. Фландрия, наконец, смогла вздохнуть свободно. Рубенс отразил в своем искусстве это счастье мирного бытия. Вскоре он женится на юной горожанке Изабелле Брандт.

«Когда он вернулся на родину, – сообщает первый биограф художника, – слава его стала уже повсеместной, и эрцгерцоги Альберт и Изабелла, желавшие, чтобы он их писал, назначили его придворным художником и привязали к себе золотыми цепями, дабы он не возвратился в Италию, куда его могли привлечь высокие цены на его картины».

Рубенсу предложили хорошие условия – помимо годичного оклада в 500 флоринов ему полагалось особое вознаграждение за любую работу, которую ему заказывали его августейшие покровители, за исключением их портретов. Положение придворного художника освобождало его также от налогов, равно как от всевозможных поборов.

Одним из первых заказов, полученных Рубенсом по возвращении из Италии, было крупномасштабное полотно «Поклонение волхвов» для большой антверпенской ратуши. В следующем году Рубенс приступил к первой из двух монументальных алтарных композиций, упрочивших его репутацию в Антверпене, – «Водружению креста» для церкви св. Вальбурги, следующей большой алтарной композицией явилась «Снятие с

креста».

Обе алтарные композиции, приведшие к подлинной революции в антверпенской живописи, считаются характерными иллюстрациями обеих сторон рубенсовского искусства – «барочной» и «классической». Это, конечно, чрезмерное упрощение, но бесспорно и то, что оба триптиха основываются на различных принципах. «Водружение» с его остродраматической диагональной композицией со всей силой живописует происходящее действие, в то время как «Снятие», хотя действие, изображаемое в нем, еще не закончено, словно фиксирует мгновение покоя, выхваченное из потока времени.

«Пафос бурной космической динамики, борьбы противостоящих сил господствует в огромных декоративных полотнах: "Страшный суд", "Малый Страшный суд", "Падение грешников", "Битва амазонок" (1610-е годы), – отмечает Т.П. Каптерева. – Стихия первозданного хаоса подчинена безупречно организованной композиции, построенной по диагонали, эллипсу, спирали, на контрастах темных и светлых силуэтов, цветовых сочетаний и пятен, потоков света и затененных живописных масс, сложной игре ритмических созвучий. Яростная схватка людей с дикими животными воплощена в сценах охоты – новом, созданном Рубенсом, жанре фламандской живописи, который отличался то более условным характером ("Охота на крокодила и гиппопотама", "Охота на кабана", 1615, "Охота на львов", 1615–1618), то приближением к реальности, сочетанием анималистического жанра и пейзажа ("Охота на кабана", около 1618–1620). Тема борьбы человека с силами природы присутствует уже в ранних, собственно пейзажных работах художника ("Возчики камней", около 1620)».

В первые же годы пребывания Рубенса в Антверпене возникла его мастерская. Со всех концов страны стекаются в нее ученики. «Я до такой степени осажден просителями, – пишет Рубенс в 1611 году, – что многие ученики уже несколько лет ждут у других мастеров, чтобы я мог принять их к себе. Я принужден отклонить более ста кандидатов». Из мастерской Рубенса выходят не только живописцы, но также архитекторы, скульпторы, граверы.

Современники оставили воспоминания о том, как распределялась работа в мастерской Рубенса. Вот что писал по данному поводу немецкий художник Иоахим фон Зандрарт, один из первых биографов Рубенса: «Он всегда сам сочинял композицию будущей картины на эскизе в две-три пяди высотой, по этому эскизу его ученики… писали картину на большом холсте, который он потом проходил кистью или сам исполнял наиболее важные места». Причем, как отмечал Зандрарт, Рубенс «тщательно обучал» своих учеников и «использовал их в соответствии с их склонностями и способностями».

«С постоянным стремлением Рубенса приобщить национальную фламандскую культуру к общеевропейской связан и интерес его к античности, традиционный для искусства Западной Европы того времени, – пишет Н.С. Прийменко. – Рубенс – блестящий знаток античности, античного искусства, античной мифологии. Восхищение жизнью, стремление передать красоту живого человеческого тела сближают его с древними мастерами. Однако, изучая памятники античного искусства, Рубенс никогда не повторял буквально созданный древними мастерами идеал прекрасного. Он

переосмысливает классический идеал в соответствии с национальным фламандским идеалом, стремясь передать красоту здорового, сильного, цветущего человеческого тела, его теплоту и трепетность. Не столько классическая строгость и красота пропорций волнуют художника, сколько телесная физическая мощь человека, движение, воплощенное в живой плоти. Примером тому могут служить многочисленные картины Рубенса на античные сюжеты, созданные в первое десятилетие работы художника в Антверпене: "Статуя Цереры", "Союз Земли и Воды" (около 1615), "Похищение дочерей Левкиппа" (1615–1620), многочисленные "Вакханалии", "Венера и Адонис", "Возвращение Дианы с охоты", "Битва амазонок" (1615), "Персей и Андромеда" (1620–1621) и др.»

«Картина "Союз Земли и Воды" – это как бы грандиозная аллегория мировой гармонии в слиянии основных сил, на которых зиждется мир. Красота композиции, образующей роскошную пирамиду, красота колорита, бесчисленными нюансами передающего как бы самый трепет жизни, красота человеческого тела и покойная величавость жестов и поз создают на полотне эту гармонию, убеждают нас, что она возможна в мире.

Но гармонии предшествует борьба: в борьбе с темными силами природы, в борьбе со злом мужает человеческая личность и вырастает герой. Какой безудержный вихрь борьбы, какая воля к победе в эскизе "Охота на львов", где с силой, равняющей его с Микеланджело, Рубенс возвеличивает человеческую отвагу!

А вот и воплощенный герой в картине, несомненно одной из самых совершенных в его творчестве, – "Персей и Андромеда". Персей, сын Зевса и Данаи, убивает морское чудовище, полонившее красавицу царевну Андромеду, и освобождает ее. Рубенс обращается к античному миру, чтобы запечатлеть мужественный героизм и вечную женственность. Как чудесны голубоватые тени на розовеющей белизне нежного тела пленницы со стыдливо опущенными глазами и как обаятелен в своей легкой победной поступи юный герой! А над ним сияющая богиня славы. Маленькие амуры держат за уздцы крылатого коня Пегаса, быть может, самого прекрасного коня, когда-либо рожденного кистью художника. А кисть эта создает здесь красочную гамму, которая своими переливами, воздушной прозрачностью, незаметно переходящей в самые глубокие, насыщенные тона, сливающиеся в едином полноцветном потоке, вероятно, ставит Рубенса наряду с Тицианом выше всех колористов Италии и Фландрии» (Л.Д. Любимов).

В двадцатые годы XVII века он создает огромные по размерам и сложные по построению композиции, а также целые серии полотен. В 1624 году Рубенс пишет «Поклонение волхвов» (Антверпен). «Большой размер картины, – говорит художник, – придает нам гораздо больше смелости для того, чтобы хорошо и правдоподобно выразить наш замысел».

Эта картина поражает свободой композиционного решения и яркой, мажорной красочностью. Традиционная тема христианского искусства в интерпретации Рубенса преображается в радостное, земное зрелище. Кисть художника уверенно лепит мощные фигуры людей и животных, определяет очертания развевающихся складок одежд. Каждая линия исполнена напряжения, каждый мазок несет в себе заряд творческой энергии мастера.

Из портретов этого периода надо особо упомянуть прелестный «Портрет камеристки эрцгерцогини Изабеллы» (около 1625).

Громкая слава сопутствует художнику. Его называют «королем живописцев» и «живописцем королей». В 1624 году испанский король дарует Рубенсу титул дворянина с последующим правом наследования этого сословного звания. В двадцатые годы художник выполняет ряд заказов крупнейших европейских дворов. Его заказчиками становятся герцог Баварский Максимилиан, испанский король Филипп IV, английский король Карл I, королева Франции Мария Медичи.

По заказу Марии Медичи Рубенс в 1622–1625 годах пишет большую серию исторических полотен, посвященную жизни королевы. Он создает особый тип исторической картины.

«В двадцати с лишним больших картинах он должен был представить различные эпизоды жизни и правления королевы, – пишут М.В. Доброклонский и Н.Н. Никулин. – Эпизоды сами по себе малозначительны, но гений Рубенса позволил ему разрешить эту неблагодарную задачу с исключительным художественным мастерством. Он сочетает в своем цикле элементы подлинной исторической живописи со всевозможными мифологическими фигурами, аллегориями, иносказательными намеками. Так, в сцене, где Генрих IV получает портрет Марии, два крылатых гения, олицетворяющих любовь и супружество, держат перед восхищенным королем идеализированное изображение принцессы. Стоящая рядом женщина – аллегория Франции, дает ему совет следовать влечению сердца. На сцену покровительственно смотрят сверху Юпитер и Юнона. Монументальный строй композиций, эффектные архитектурные или пейзажные фоны, богатство колорита определяют несравненные декоративные качества этих больших картин, выполненных при широком участии помощников Рубенса. Однако еще более совершенны собственноручные эскизы мастера, в частности, поразительный по живости композиции, изысканности цветового решения, виртуозной свободе исполнения эскиз "Коронация королевы Марии Медичи" (1622–1625)».

В 1626 году скончалась его любимая жена Изабелла Брант. В одном из писем Рубенс с болью напишет: «Я потерял превосходную подругу… Эта утрата поражает меня до самых глубин моего существа, и так как единственное лекарство от всех скорбей – забвение, дитя времени, придется возложить на него всю мою надежду». За три года до этого горестного события Рубенс пережил другую тяжелую утрату – смерть двенадцатилетней дочери Клары-Сарены.

После смерти Изабеллы Рубенс неожиданно для многих оставил живопись и в ранге полномочного посла Испанских Нидерландов принял на себя ведение сложных дипломатических переговоров. В 1630 году он едет в Лондон и там подготовляет мир между Испанией и союзницей Голландии – Англией. Конец дипломатической карьеры в том же году совпал с женитьбой Рубенса на шестнадцатилетней Елене Фаурмент, дальней родственнице покойной Изабеллы.

В письме к другу художник писал: «Я взял молодую жену, дочь честных горожан, хотя меня со всех сторон старались убедить сделать выбор при дворе, но я испугался этого бедствия знатности и особенно надменности… Я хотел иметь жену, которая бы не краснела, видя, что я

берусь за кисти…»

Несмотря на разницу в возрасте, поздний брак Рубенса был счастливым союзом красоты и таланта.

В. Алексеев пишет:

«В женских образах Рубенса всегда соединялись черты Изабеллы и Елены: "в первой он как бы предвосхищал черты второй; во вторую вложил как бы неизгладимое воспоминание о первой". Почти ни одно полотно позднего Рубенса не обходится без Елены: он писал ее Магдалиной и Вирсавией, в шубке, едва прикрывающей наготу, в чопорном платье фламандской дамы…

Перед вами – портрет Елены с детьми (около 1636 года), "прелестный набросок, едва обозначенная мечта, оставленная случайно или намеренно незаконченной" (Фромантен).

На склоне дней Рубенс покинул двор, забросил мастерскую; он жил теперь за городом, среди своих коллекций и картин, в замке Стеен, окруженном прекрасным парком. Замок походил на прижизненный музей, но Елена внесла в него тепло домашнего очага. Привычек своих Рубенс не изменил: даже больной, он каждый день работал, но манера его изменилась. Он стал писать проще, но пронзительнее, в его картинах прибавилось света и воздуха».

Рубенса мучает болезнь. Когда перестает работать правая рука, он продолжает писать левой, упорно, героически сопротивляясьнеизбежности.

Пейзажи позднего Рубенса воспроизводят эпический образ природы Фландрии с ее просторами, далями, дорогами и населяющими ее людьми: «Радуга» (1632–1635), «Возвращение с поля» (1636–1638). Художник изображает полные жизнерадостной стихии народные праздники – «Крестьянский танец» (1636–1640), «Кермесса» (около 1635).

Скончался Рубенс 30 мая 1640 года.

ФРАНЦ ХАЛЬС

(ок. 1585–1666)

Ван Гог о Хальсе: «Он писал портреты, одни только портреты… Дальше этого он не шел, но это вполне стоит "Рая" Данте, всех Микеланджело и Рафаэлей и даже Греков…»

«Творчество Франца Хальса, выдающегося портретиста XVII столетия, было вершиной периода решительного наступления реализма в живописи. Смело ломая привычное представление о портрете как о точном, бесстрастном слепке с натуры, Хальс создает острый, яркий образ – характер, схваченный в один из моментов непрерывной изменчивости человеческого лица. Художник отказывается от обязательных традиционных норм – фронтального или профильного изображения, тщательного исполнения околичностей, условной, стандартной позы. Каждый персонаж на его холстах имеет свойственные только ему поворот, ракурс, позу, жест, свою особую манеру улыбаться или быть серьезным, свой взгляд на людей и на вещи» (Ю.И. Кузнецов).

К сожалению, сведений о жизни Франца Хальса дошло до нас немного. Известно, что он родился в Антверпене, в семье ткача, где-то между 1581–1585 годами. В 1591 году семья будущего художника

переехала в Харлем, где Хальс прожил всю жизнь почти безвыездно. В 1616 году он ненадолго отлучался в Антверпен, а также работал в середине тридцатых годов в Амстердаме над групповым портретом стрелков.

В период с 1600 по 1603 год Франц учился у Карела ван Мандера, художника маньеристического направления. В 1610 году Хальс становится членом Харлемской гильдии художников, в 1618 году – членом камеры риторов, актеров-любителей.

Мало что известно и о произведениях, созданных художником до тридцати лет. Есть сведения, что в молодости он писал картины на религиозные и аллегорические темы. Хотя, возможно, талант его созрел сравнительно поздно. Действительно, первую картину художника «Портрет архидьякона Харлемского собора Якобуса Заффиуса» трудно считать предвестником будущих шедевров мастера.

Через пять лет, в 1616 году, Хальс создает великолепное монументальное полотно «Групповой портрет стрелков гильдии святого Георгия», который, по меткому выражению одного исследователя, можно уподобить пушечному салюту, открывающему победное шествие «золотого века» голландского искусства.

«Хальс изображает стрелков за банкетом в честь окончания срока службы. В выборе сюжета он традиционен. Но Хальс разрешил основную проблему группового портрета, показал каждого члена гильдии в его индивидуальности и при этом смог характеризовать группу как единое целое. Люди связаны между собой, они обмениваются жестами и взглядами: один говорит с соседом, другой смотрит на друзей через стол. Они общаются не только друг с другом, но и со зрителем, и мы чувствуем себя участниками события. От портрета веет живостью и непосредственностью, и мы с удивлением узнаем – офицеры размещены, согласно традиции, в строгом соответствии с их рангом (слева направо). Хальс дал на картине людям свободу движения, которое подчеркивается тонко рассчитанным построением – повторяющимися диагоналями, образованными занавесом и рядом стоящих людей, знаменами, шарфами офицеров. Хальс преодолевает композиционную скованность ранних нидерландских групповых портретов. Каждая фигура свободно размещена в пространстве. Гармония красочного звучания определяется общей темной тональностью, на фоне которой мажорно звучат акценты красного, оранжевого, золотисто-желтого. Живописный мазок в этих картинах начинает приобретать уже ту силу и подвижность, которые являются неповторимыми особенностями техники Хальса. Он умеет приспособить манеру наложения красок к характеру предметов – от легкого постукивания торцом кисти в изображении кружев до смелых, широких мазков на воротниках, шарфах и драпировках» (И.В. Линник).

Рассказывает А.В. Лазарев:

«Портрет так понравился, что вскоре посыпались новые заказы. Хальсу, однако, все это вскоре перестало нравиться. Ему очень досаждали заказчики. Каждый, улучив минутку, требовал "по дружбе" написать его на первом плане и поблагородней. Тогда художник нашел гениальное решение: на первом плане окажется тот, кто больше заплатит! В результате на первом плане у него всегда оказывались богатые полковники, потом – капитаны, потом уже – сержанты.

Но субординация иногда нарушалась. У молодых поручиков оказывались богатые родители, и на портретах Хальса эти молодые люди гордо сидели рядом с полковниками».

В период расцвета живописец проявляет себя в портретах разного типа: одиночных, парных, групповых.

Около 1622 года Хальс создает первый в своем творчестве семейный портрет, где изображает супружескую пару во время прогулки в саду. Молодые люди отдыхают под раскидистым деревом. Мимолетность состояния людей выражена в их позах и мимике.

«Впервые в истории портретной живописи Хальс заставляет свои модели не позировать, а жить и действовать на полотне, как бы фиксирует человека, выхваченного из потока жизни, – пишет Т. Седова. – Он создает новый в европейском искусстве тип портрета – так называемый жанровый портрет. В чем своеобразие портретов Хальса? Видимо, прежде всего, в том, что он отказался от статичности в изображении людей, к которой тяготели его предшественники».

Период с 1630 по 1640 год – время наибольшей популярности Хальса. Он завален заказами. Его талант достигает неслыханной продуктивности – за десять лет живописцем написаны 66 одиночных и 3 больших групповых портрета.

Среди них завораживающие своим задором «Мулат» (1630), «Мальчик-рыбак» (1630) и зловещее социальное дно, воплощенное в образе содержательницы трактира «Малле Баббе» (1630).

В том же 1630 году появляется и знаменитая «Цыганка» – портрет, необычный для того времени. Он занимает особое место в галерее женских образов, созданных европейскими мастерами семнадцатого столетия.

«Свое восхищение красотой девушки художник передал так глубоко и сильно, что оно захватывает и нас, – пишет Т. Седова. – К сожалению, имя этой быстроглазой плутовки не дошло до нашего времени. По всей видимости, она была одной из жительниц города Харлема, где жил и сам художник…

Действительно, если рассматривать портреты голландских бюргерш той эпохи, то бросятся в глаза темные закрытые платья с высокими кружевными воротниками, чопорная поза и не столько строго осознанное чувство собственного достоинства, сколько надменность. Цыганка же одета вольно – на ней красный сарафан и белая кофта, которая несколько легкомысленно распахнулась на груди от порывистого движения. По линии плеч мы угадываем, что девушка положила руки на бедра. Чуть прищурив глаза и полуобернувшись, она бросает кому-то лукавый взгляд… Свободно рассыпавшиеся каштановые волосы треплет ветер, несколько легких прядей упали на высокий округлый лоб. В безыскусственности и искренности натуры видит художник тайну непостижимого, победного обаяния…

В "Цыганке" великий художник особенно ярко выразил свое глубоко оптимистическое мироощущение».

В 1639 году Хальс создает свой последний групповой портрет харлемских стрелков. Следующий групповой корпоративный портрет Хальса изображает уже не стрелков, а представителей крупной буржуазии

– регентов госпиталя святой Елизаветы. Серьезные, преисполненные достоинства люди, сидя за столом, спокойно обсуждают дела правления. Композиция отличается строгостью и подчеркивает монолитность группы. В картине доминирует черный цвет. Глаз художника открыл в черном цвете невиданные возможности для создания тончайших тональных гармоний. Спустя два с половиной столетия другой гениальный голландский живописец, Винсент ван Гог отметил, что «у Франса Халса есть не меньше двадцати семи различных оттенков черного».

Умудренный жизненным и творческим опытом Хальс создает в последний период своей деятельности (1650–1660-е годы) произведения, которые являются наивысшим достижением и достойным завершением его великолепного творческого пути.

«Перед нами совсем иная индивидуальность, но снова во всей ее жизненной яркости и неповторимости, – отмечает Ю.И. Кузнецов. – Вызывающе независимая поза (правая рука небрежно упирается в бок), распущенные по плечам волосы и эффектно наброшенный плащ, так же как взгляд прищуренных глаз и скептическая улыбка, рисуют человека самоуверенного и несколько надменного, самовлюбленного и преисполненного сознанием достоинства собственной персоны. Заломленная набекрень шляпа, первоначально дополнявшая костюм, служила достойным завершением внешнего облика героя, выставляющего напоказ свое пренебрежение к окружающему».

Последние работы художника пронизаны мрачным пессимизмом. В двух знаменитых портретах (1664) Хальс изображает: в одном – регентов, в другом – регента госпиталя в Хаарлеме. Беспросветна и трагична жизнь стариков, находящихся в распоряжении этих бездушных, страшных людей.

Жизненный путь великого голландского художника закончился трагически. Он умер 26 августа 1666 года в полном забвении и глубокой бедности в Харлемской богадельне.

Но остались многочисленные ученики Хальса, известные живописцы, такие как Дирк Хальс, Юдит Лейстец, Ян Минзе Моленар и Андриан ван Остаде…

Сам художник в это время забыт, забыт на два столетия, лишь в XIX веке импрессионисты обратятся к живописи Хальса, вернут славу великому художнику.

НИКОЛА ПУССЕН

(1594–1665)

Делакруа так начинает исторический очерк о художнике: «Жизнь Пуссена отражена в его творениях и так же красива и благородна, как и они. Это прекрасный пример для всех, кто решил посвятить себя искусству».

«Его творения служили для наиболее благородных умов примерами, коим надо следовать, чтобы подняться на вершины, достигаемые немногими», – сказал о Пуссене Беллори.

«Моя натура влечет меня искать и любить вещи, прекрасно организованные, избегая беспорядочности, которая мне так же противна, как мрак свету», – говорил сам Пуссен.

Никола Пуссен родился в деревеньке Вилье, что между Большим и Малым Андели 15 июня 1594 года.

Тяга к искусству проявилась у него уже в детстве. Известно, что Никола в свободное от школьных занятий время не расставался с альбомом и карандашом, делая поразительные успехи в рисунке.

Он хорошо понимал, что, оставаясь в провинции, он в лучшем случае станет художником-самоучкой. Поэтому тайком от родителей восемнадцатилетний Пуссен отправляется в Париж.

Без гроша в кармане, не имея в столице ни знатных покровителей, ни даже просто знакомых, он мог бы очутиться в безвыходном положении. Однако капризная судьба сама пришла ему на помощь. В Париже Пуссену повстречался некий молодой шевалье из Пуату, питавший страсть к искусству, который и приютил у себя путешественника. В эту пору Никола «повсюду искал возможности чему-нибудь поучиться, но не нашел в Париже ни учителей, ни системы, которые могли бы ему помочь усовершенствоваться в искусстве».

Долгое время он не видел учителя, за которым хотел бы следовать. Отчаявшись найти себе наставника среди современных художников, он с тем большим рвением отдался изучению великих мастеров античности и Возрождения: классическое искусство «было для него в эти годы молоком матери». Естественно, что у него зародилась мысль о поездке в Италию.

В 1624 году Пуссену, после нескольких неудачных попыток, удалось, наконец, добраться до Рима, где он посвятил годы тщательному изучению и копированию старых мастеров. До конца жизни он считал античных скульпторов и Рафаэля своими учителями. Пуссен изучает геометрию, оптику, анатомию, делает замеры античных памятников. Он знакомится с трудами по теории искусства Дюрера, иллюстрирует рукописи Леонардо да Винчи. Пуссен учится постоянно и самостоятельно. Он постигает латынь и философию, слывет образованным человеком.

Через несколько лет после того как он обосновался в Риме, Пуссен начал работать по заказам кардинала Барберини, его секретаря кавалера Кассиано дель Поццо, а вскоре – и других римских аристократов.

В конце двадцатых годов Пуссен написал картину «Смерть Германика», где избрал в качестве героя римского полководца, погибающего от руки завистников.

Сохранился любопытный документ, свидетельствующий о восхищении, которое вызвали принадлежавшие Барберини картины Пуссена – «Взятие Иерусалима», «Смерть Германика». Это письмо некоего Жака Мартена, французского медика. В нем рассказывается, что однажды, когда в кабинете кардинала восхищались картиной Пуссена, уже завоевавшего себе известность, один молодой художник, «нетерпеливо рвущийся к храму Славы, но идущий, однако, по чужим следам, ибо он прекрасно знал, как долог и труден путь открытий и легок путь подражания, попросил дозволения скопировать столь совершенный оригинал… Созерцая затем обе картины и убеждаясь в совершеннейшем их подобии, он возгордился, радуясь счастливому результату работы. Но вдруг его охватил страх, как бы не обвинили его в похищении оригинала… или в желании столь хорошо подделать последний, чтобы кардинал, не будучи в

состоянии опознать свою собственность, оставил бы ее в его руках. Смущенный, он отнес обе вещи во дворец кардинала. Тот удивился и вызвал самого Пуссена, дабы он, протянув зрителям нить Ариадны, вывел бы их из лабиринта, где они заблудились… Пуссен, рассматривая картины, не уподобился большинству художников, воображающих, что они приобретают славу, отнимая ее у других… Он притворился, что не может распознать, где его собственное творение…»

Присутствующие ожидали, что кардинал, как некий оракул, разрешит их сомнения. «Следует сохранить обе картины! – воскликнул его преосвященство. – И воздать должное живописцу, который сумел вновь открыть тайну размножения золота и драгоценных камней!»

Но есть еще одно, значительно более веское доказательство признания, которого Пуссен к этому времени уже добился в Риме. В начале 1628 года ему поручили написать запрестольный образ для одного из боковых приделов собора св. Петра, где требовалось представить мучения св. Эразма. То был большой заказ общественного значения.

«Святой Эразм представлен со связанными руками, брошенным на скамью. Нагнувшийся над мучеником палач вспарывает ему живот и вырывает внутренности, наматывая их на деревянный вал.

Сотрясаемое болью нагое тело св. Эразма ничем не напоминает классически прекрасные тела героев других картин Пуссена. Художник, до сих пор стремившийся к созданию идеальных образов, вынужден был пожертвовать ими ради жизненной убедительности и экспрессии. Он пишет нагое тело святого почти с натуралистической тщательностью, детально прорабатывая складки кожи, вздувшиеся вены, натянутые сухожилия» (А.С. Гликман).

Хотя работа над «Мучением св. Эразма» потребовала огромной затраты времени и сил, художник успел в промежутке между 1627 и 1629 годом написать еще ряд картин: «Парнас», «Вдохновение поэта», «Спасение Моисея», «Моисей, очищающий воды Мерры», «Мадонна, являющаяся св. Иакову Старшему».

В 1629 году Пуссен серьезно заболел и вынужден был на несколько месяцев прекратить работу. Ему помог соотечественник, пирожник Жану Дюге, державший трактир. Дюге и его семья взяли на себя хлопоты по уходу за больным. Поправившись, художник посватался к старшей дочери Дюге – Мари-Анне. Они поженились 1 сентября 1630 года. Мари-Анна принесла своему супругу небольшое приданое, полученное ею от управления церковного прихода. Отныне «он мог избавиться от наемной квартиры, обосноваться в собственном доме и, обретя душевный покой, утвердиться на избранном пути».

В начале тридцатых годов Пуссен создает своеобразную картину «Царство Флоры», где соединены в сложной композиции фигуры и группы, иллюстрирующие эпизоды из «Метаморфоз» Овидия. К середине тридцатых годов относится картина «Танкред и Эрминия» (Эрмитаж).

Вот что говорит об этих картинах Н.А. Лившиц: «"Царство Флоры" и "Танкред и Эрминия" принадлежат к числу картин Пуссена, отличающихся тонкой и богатой разработкой колорита. Но и эта группа произведений полностью укладывается в рамки определенной живописной системы, которая уже была выработана художником к началу 30-х годов. Рисунок

(т.е. очертания фигур и предметов) у него всегда отчеканен, как в античном рельефе. Колорит обычно основывается на чистых локальных цветах, среди которых главную роль играют неразложимые простые цвета – синий, красный, желтый. Свет у Пуссена всегда рассеянный, ровный. Нюансы тона даются скупо и точно. Именно в этой колористической системе и достигает Пуссен величайшей выразительности».

В 1632 году Пуссена избирают членом Академии св. Луки. Он ведет уединенный образ жизни. Будучи человеком замкнутым, нелюдимым, он терпеть не мог пустых разговоров. Часы досуга он посвящал обычно чтению или осмотру коллекций Урбана VIII, кардинала Барберини, Касьяно дель Поццо и других крупных собирателей.

Отбрасывая конкретные и индивидуальные черты в облике и характере человека, Пуссен вырабатывает каноны красоты, все более близкие к античным. Но еще Делакруа справедливо замечал, что в творчестве античных мастеров «Пуссен изучает прежде всего человека, и вместо того чтобы довольствоваться возрождением хламиды и пеплума, он воскрешает мужественный гений древних в изображении человеческих форм и страстей».

«Как одну из лучших и характерных работ Пуссена конца тридцатых годов на мифологический сюжет можно назвать "Вакханалию". Строгая организация композиции, подчиненной четкому, выверенному ритму, не исключает в ней ощущения ясной, сдержанной в своих проявлениях радости бытия. Другие проблемы решает Пуссен в многофигурной композиции "Сбор манны" (1637–1639). Изображая измученных, отчаявшихся людей, внезапно избавленных от голодной смерти божественным провидением, он стремится найти выражение охвативших их чувств в пластике фигур, в разнообразных движениях и жестах. В этой картине складывается столь характерная для классицизма система соответствия пластической характеристики и жестикуляции эмоциональному содержанию образов. Как всякая система, она таила опасность схематизма и нормативности, что и сказалось в творчестве некоторых художников, считавших себя последователями Пуссена и заменивших выражение непосредственного чувства готовым условным приемом» (В.И. Раздольская).

К концу тридцатых годов известность художника растет. Его не забывают и во Франции, где он работает по заказам французских друзей и почитателей. Слава его доходит в начале 1639 года до Людовика XIII, который по совету Ришелье призывает Пуссена ко двору.

Однако точного представления о стиле и творческих возможностях Пуссена при дворе никто не имел. Судя по всему, в нем видели просто знаменитого мастера, которому можно поручить официальные заказы двора. Пуссен ехать не хотел и поездку долго оттягивал, но в конце 1640 года он отбыл в Париж, оставив дом и жену в Риме и надеясь как можно скорее туда вернуться.

Через несколько месяцев (20 сентября 1641 года) художник пишет в Рим: «…Если я долго останусь в этой стране, мне придется превратиться в пачкуна, подобного другим, находящимся здесь». А вот фрагменты еще одного письма апреля 1642 года: «Я никогда не знал, чего король хочет от меня, его покорнейшего слуги, и не думаю, чтобы ему кто-либо говорил, на

что я гожусь… Для меня невозможно взяться и за фронтисписы для книг, и за богоматерь, и за картину для конгрегации св. Людовика, за все рисунки для галереи и в то же время делать картины для королевских шпалерных мастерских…»

В конце 1642 года Пуссен уехал в Рим, обещая вернуться, хотя и не собирался этого делать. Смерть Людовика XIII в скором времени освободила его от этих обязательств.

После возвращения в Италию художник все чаще пишет пейзажи. Теперь нередко основное содержание произведения выражается через изображение далеких просторов, сопоставление прямоугольных форм архитектуры с пышными кронами деревьев или отлогими очертаниями холмов. При этом фигуры обязательно присутствуют. Они раскрывают и подчеркивают основной смысл произведения.

Один из наиболее известных пейзажей мастера – «Пейзаж с Полифемом» (1649). Все грандиозно в этом пейзаже: и деревья, и скалы, и сам Полифем. Сочетание цветов, преобладающих в картине, – зеленого, голубого, синего – придает пейзажу большую торжественность. В этой картине преклонение художника перед мощью, вечностью и величием природы. Фигуры людей служат лишь тем масштабом, который дает почувствовать грандиозность мира. Изображение природы – вот главное в этой картине Пуссена, а античный миф подсказал художнику сюжет произведения.

В момент высшего подъема поэтического вдохновения Пуссен создал второй вариант картины «Аркадские пастухи» (1650–1655). На этот раз художнику удалось согласовать глубину чувства с чистотой математического построения.

«Картина посвящена философскому и вместе с тем элегическому размышлению о смерти, – отмечает Н.А. Лившиц. – Пуссен стремится к широкой, общей постановке вопроса и поэтому отказывается от рассказа о чьей-то гибели, о горе людей, потерявших близкого. Он показывает чувства, возникшие при виде одинокой гробницы неизвестного, забытого человека. Эта гробница возвышается среди привольных долин Аркадии – легендарной страны счастливых, честных, чистых сердцем пастухов. Они окружают забытую гробницу и читают высеченные на ней слова. "И я жил в Аркадии". Эта надпись, эти слова погребенного, обращенные к живым, это напоминание об их неизбежной участи рождают печаль и тревогу в простых душах аркадских пастухов. Один из них читает, склонившись; другой, задумавшись и поникнув, слушает; третий, не отрывая руки от печальных слов надписи, поднимает отуманенный, вопрошающий взгляд на свою спутницу. Единственная женская фигура в этой картине является как бы воплощением того душевного умиротворения, того философского равновесия, к которому подводит зрителя весь ритмический строй, все звучание этой картины…»

Творческий путь Пуссена заканчивается созданием серии из четырех пейзажей (1660–1664), символизирующих времена года и дополненных библейскими сценами. Это – вершина пейзажного искусства мастера.

«Неотвратимое движение природы от жизни к смерти, от цветения к увяданию неотделимо в них от человеческих судеб, воплощенных в

эпизодах библейской легенды, – пишет В.И. Раздольская. – В "Весне" на фоне роскошной райской растительности изображены первые люди – Адам и Ева. "Лето" решается как величественная сцена жатвы, и на фоне золотистых хлебов изображена встреча Руфи и Вооза. "Осень" воплощена в суровом, выжженном солнцем ландшафте, на фоне которого посланцы иудейского народа проносят гигантскую гроздь Ханаана, словно вобравшую в себя животворные соки природы».

В последней картине «Зима» изображена сцена всемирного потопа. Стихия слепа и безжалостна. «Зима» написана в своеобразном холодном, «ледяном» колорите, пронизанном щемящим ощущением надвигающейся гибели. «Страшная красота», – говорил об этой картине Гете.

Закончив в 1665 году «Зиму», он знал, что больше не напишет ничего. Он был еще не очень стар, но титанический труд подорвал его здоровье, и когда умерла его жена, он понял, что не переживет этой потери. За несколько месяцев до смерти (19 ноября 1665 года) он написал в Париж своему биографу Филибьену, отказываясь выполнить заказ одного из французских принцев крови: «Слишком поздно, он уже не может быть хорошо обслужен. Я болен, и паралич мешает мне двигаться. Уже несколько времени тому назад я расстался с кистью и думаю только о том, чтобы приготовиться к смерти. Я ощущаю ее всем своим существом. Со мною кончено».

ЯН ВАН ГОЙЕН

(1596–1656)

Ян ван Гойен по праву считается главой школы реалистического пейзажа в Голландии первой половины XVII века. Художник любил писать морские пейзажи и берега рек. Помещая линию горизонта очень низко, он придавал огромное значение небу и освещению. Несмотря на то что при жизни ван Гойена ценили мало, со времен импрессионизма он считается одним из крупнейших голландских пейзажистов.

Основные сведения о жизни ван Гойена можно почерпнуть из исторической хроники города Лейдена, составленной Яном Орлерсом, и книги Арнольда Хаубракена: «Ян ван Гойен родился в Лейдене в 1596 году. Его отец любил искусство и, заметив талант сына, отдал его в обучение первоначальным основам искусства… Потом отец послал его учиться живописи по стеклу. Но Ян ван Гойен объявил, что только занятия масляной живописью доставляют ему удовлетворение, поэтому, чтобы не препятствовать его стремлениям, отец послал его в Горн… к Виллему Герретцену, у которого тот около двух лет работал с усердием и прилежанием. После этого он снова приехал в Лейден и работал самостоятельно. Когда ему было около 19 лет и у него появилось желание странствовать, он поехал во Францию, но после того как посетил важнейшие города, вернулся назад. Тут его отец, чтобы сын имел теперь достаточный успех и чтобы подготовить из него большого мастера, поехал с ним в Харлем и привел его к известнейшему пейзажисту Эсайасу ван де Велде, у которого тот оставался год и сделал такие успехи, что каждый поражался. Потом он женился и работал с 1631 года в Лейдене. Затем выехал по какой-то причине в Гаагу, где и умер в конце апреля 1656 года.

Он писал большей частью спокойные водные пейзажи с милыми его сердцу торговыми и рыболовецкими судами, церковью или какой-либо деревней на заднем плане, которые он большей частью зарисовывал на природе. Эти заштрихованные черным мелком листы продавались, и их очень высоко ценили любители».

А вот что рассказывает Ю.А. Тарасов: «Обилие и дешевизна картин в буржуазной Голландии, где они зачастую рассматривались как товар, а также зависимость художников от стихии рынка заставляли их зарабатывать себе на жизнь побочными от живописи средствами. Так, Гойен, чрезвычайно активный по своему характеру, перепродавал и сдавал внаем дома, устраивал аукционы картин, торговал луковицами тюльпанов, за которые сам платил по 60 гульденов за штуку, что в десять раз превышало ту сумму, которую он мог получить за один свой пейзаж. Среди сохранившихся эскизов Яна ван Гойена есть целый ряд архитектурных набросков, портала дома, интерьера комнаты, украшения напольных часов – то есть его творческая натура проявлялась и в сугубо прозаической деятельности коммерсанта. Несмотря на занятия коммерцией, Гойен так и не разбогател, и после его смерти кредиторам нелегко было собрать его долги. Все имущество художника распродали с аукциона, при этом три его картины оценили всего лишь в 40 гульденов. Такова была судьба многих художников-пейзажистов национального направления».

Живя с 1631 года и до самой смерти (27 апреля 1656 года) в Гааге, Ван Гойен много путешествовал по родной стране, делая зарисовки в альбомах. До нас дошли четыре альбома и сотни разрозненных листов.

В своих ранних работах Ван Гойен еще очень близок к учителю, Э. ван де Велде. Он пишет и жанровые сцены и пейзажи. Характерным примером подобных работ является «Паром» (1625). Произведения тридцатых–сороковых годов позволяют уже говорить о сложившемся пейзажисте, имеющем свое творческое лицо, свои темы и почерк.

В «Пейзаже с крестьянской хижиной» (1634) можно найти все характерные приемы этого периода: диагональная композиция, чередование полос света и тени, тональное решение цветовой гаммы. Незатейлива композиция и «Пейзажа с дубом», где изображены кряжистое дерево возле хижин и путники на дороге.

«Эти картины Гойена, несмотря на обыденность мотива, а верно именно благодаря ему, открывают новый этап в пейзажной живописи, – пишет Ю.А. Кузнецов. – Конкретность сюжета усилена в них подчеркнутой вещественностью и осязаемостью в трактовке предметного мира, приемы тонального колорита создают ощущение единой световоздушной среды. Даже ошибки в этих произведениях показательны. Мы видим, что художник ставит перед собой новую важную задачу: изображение солнечного света. На картине есть все: и контраст освещенных и затемненных участков, и падающие тени – нет только солнечного света. Да в рамках тональной живописи передать его было и невозможно, так как и тени и света писались при этом в одинаково холодных тонах, а основной закон эффекта солнечного освещения состоит в контрасте теплых светов и холодных теней».

После переезда в Гаагу художник стал создавать марины («Спокойная вода», «Парусная лодка») и «открытые» речные пейзажи

(«Вид на Дордрехт из Папендрехта» (1633), «Вид на Оверсхи» (1635)). Ему нравится писать устье реки с виднеющейся вдали гаванью: «Вид на Веере в ветреную погоду» (1639), «Вид на Зюдерзе у Муйдерберга» (1640). Создает Ваг Гойен и картины береговой панорамы: «Вид вдаль» (1641), «Дали» (1641).

Ян ван Гойен создал виды многих городов Голландии, особенно часто он писал Нейменген и Дордрехт: «Вид на Дордрехт из Папендрехта» (1633), «Вид Мерведе у Дордрехта», «Вид Неймегена» (1643), «Вид Неймегена с Фалкенхофом» (1648), «Вид реки Ваал близ Неймегена»(1649).

Как пример можно привести картину «Вид реки Ваал близ Неймегена». Художник пишет пейзаж, словно бы увиденный глазами путника, пешехода. Перед ним расстилается широкая голландская равнина, медлительно течет река, неторопливо возятся люди около лодок, стоят коровы на песчаной отмели, между постройками старинной крепости то там, то здесь зеленеют деревья, и надо всем встает высокое облачное небо. Горизонт опущен очень низко, и у зрителя создается впечатление полной естественности изображенного. Картина кажется написанной одной-двумя красками; и без того приглушенные тона, которые Гойен мог наблюдать в натуре, в картине еще более неопределенны, как и очертания и фактура предметов, но в пределах ограниченной красочной гаммы развивается все богатство оттенков, переходов цвета. Гойен прекрасно рассчитывает линейную, цветовую, воздушную перспективу, создавая иллюзию глубины пространства. Глядя на картину, почти физически ощущаешь плотность насыщенной влагой атмосферы.

Арнольд Хаубракен пишет о методе работы художника: «После того как он записал весь холст более или менее многокрасочно, он начал ставить на заднем плане кляксы краски, из которых обозначились крестьянские дома… Короче говоря, его опытный глаз в хаосе нераспутанных еще красок выискивал лежащие там образы… и картина была закончена совершенно прежде, чем можно было сообразить, что он собственно намеревается сделать».

Ван Гойен большой мастер зимнего пейзажа. В сороковые годы подобные картины создаются в виде панорамы одного из голландских городов, где на переднем плане замерзшая река: «Зимний вид в окрестностях Гааги» (1645) и «Зимний пейзаж», «На льду вблизи Дордрехта» (1644), «Катание на коньках и санях». Одна из самых известных «зимних» картин художника «Конькобежцы» (1641).

Небольшая по размеру картина исполнена в тончайших нюансах серебристо-серых тонов. Е.Ю. Фехнер пишет: «В атмосфере холодного зимнего дня фигуры конькобежцев постепенно превращаются в чуть заметные силуэты. Лишь одно цветовое пятно ориентирует глаз – это красный цвет плаща человека на переднем плане. Высокое облачное небо сливается на горизонте с гладью замерзшей реки. Простирающаяся во все стороны ледяная поверхность способствует впечатлению безграничного пространства.

Если "Конькобежцы" Гойена – наглядный образец тональной живописи с мягким, без плановых делений разворачиванием пространства в глубину, то в картине "Зимний вид в окрестностях Гааги", написанной четыре года спустя, выступает новый важный фактор его искусства –

противопоставление светлых и темных планов. Сохраняя тональное единство и подчеркнутость горизонтальной протяженности, художник теперь строит картину на контрасте между первым темным планом и светлеющей далью».

В позднем этапе творчества художника палитра становится более светлой и разнообразной. Таковы «Вид на реке Маас» (1645), «Лодки в тихом море» (1646) и «Голландский пейзаж». Здесь художник демонстрирует свои лучшие качества – исключительный дар колориста и блестящее владение воздушной перспективой.

Последние работы художника достойны его таланта: «Речной пейзаж с рыбачьими лодками» (1653), «Харлемское море» (1656), «Река с лодками», «Устье реки с выходящими судами» (1655).

Как всегда уголок голландской природы, изображенный художником с непритязательной простотой, воспринимается как частица большого мира, созданного как бы из единого вещества, проникнутого непрестанным движением.

АНТОНИС ВАН ДЕЙК

(1599–1641)

Эжен Фромантен пишет: «Неповторимый гений, неповторимое изящество, неповторимый талант, весь ван Дейк в целом был бы необъясним, если бы не солнечный свет, бросающий на него такие прекрасные отблески. Если бы вы стали искать того, кто научил его этим новым приемам, этому свободному языку, уже не имеющему ничего общего со старым, то вы увидели бы на нем сияние, исходящее откуда-то извне, не от его гения, и, в конце концов, предположили бы, что, по всей вероятности, где-то рядом с ним должно было светить великое исчезнувшее светило. Вы уже не назвали бы ван Дейка сыном Рубенса. Вы прибавили бы к его имени: "учитель неизвестен". И тайна его рождения заслуженно привлекла бы к себе внимание историографов».

Антонис ван Дейк родился 22 марта 1599 года в Антверпене. Он был седьмым ребенком удачливого купца Франса ван Дейка, который вел торговлю тканями. В 1589 году, потеряв первую жену, он вступил в брак с Марией Кейперс, матерью Антониса. Семья занимала внушительный дом, расположенный в самом центре города.

Мать умерла, когда Антонису исполнилось восемь лет. А в десять лет мальчика отдали в обучение к антверпенскому живописцу Хенрику ван Балену. Здесь Антонис занимался четыре года. С 1614 года ван Дейк начинает работать самостоятельно.

В 1618 году его приняли в гильдию живописцев св. Луки. Этим годом помечены самые ранние сохранившиеся работы молодого художника – это этюды, изображающие головы стариков.

В 1617 году Антонис сближается с Рубенсом, начинает работать в его мастерской, сотрудничая с ним в выполнении некоторых заказов. После успешного завершения картонов цикла Деция Муса Рубенс предложил ван Дейку участвовать в самом большом начинании во всей фламандской религиозной живописи – в росписи церкви иезуитов, достраивавшейся тогда в Антверпене.

В то же время ван Дейк создает ряд самостоятельных произведений, таких как «Самсон и Далила» (около 1620), «Св. Мартин и нищие», (около 1620–1621). От робкого подражания стилю Рубенса в «Поклонении пастухов» (1618) он очень быстро поднялся до картин, подобных брюссельскому «Пьяному Силену» (около 1618–1620). Она хоть и основывается на одной из рубенсовских композиций, равно как и в рубенсовской палитре, сразу позволяет признать в ней работу молодого ван Дейка. Она отличается совершенно особой мерцающей техникой, смелостью композиции и – в сравнении с Рубенсом – известной легковесностью и недостаточной объемностью форм.

Сотрудничая с Рубенсом в течение ряда лет, ван Дейк полностью овладел техникой живописи и в большой мере композиционным мастерством учителя. Он создает ряд картин на религиозные и мифологические сюжеты. К числу наиболее известных картин художника, созданных в этот период, относятся: «Несение креста» (1617–1618), «Святой Мартин отдает свой плащ нищему» (1620–1621), «Увенчание тернием» (1620), «Поцелуй Иуды» (1618–1620).

Талант ван Дейка ярко проявился в портретной живописи. Портреты создали непреходящую славу художнику. Он создал определенный тип аристократического репрезентативного портрета, отличающегося особой утонченностью. Вместе с тем он оставил много подлинно прекрасных и глубоких портретов интеллигентных людей своего времени.

К числу лучших портретов ван Дейка раннего периода относится «Семейный портрет».

«Уже в первый антверпенский период, работая как портретист, ван Дейк использует различные технические приемы живописи. Как истинный фламандец, он пишет в основном на дереве то с виртуозной законченностью старых нидерландских мастеров, создавая гладкую, блестящую, эмалевую поверхность, то бросая на поверхность картины густые пастозные динамичные мазки, пятна, беспокойные линии. Техника живописи "Семейного портрета» имеет свои особенности: картина написана на крупнозернистом холсте; слой краски местами настолько тонок, что фактура холста обнажается, создавая ощущение еще большей живости и трепетности» (Н.С. Применко).

С конца 1621 года ван Дейк в течение шести лет живет и работает в Италии, где окончательно складывается стиль его портретной живописи. Находясь в Италии, ван Дейк объездил многие итальянские города – Геную, Венецию, Мантую, Рим, испытав влияние мастеров венецианской школы – Тинторетто, Веронезе, Тициана. Его особенно привлекают густые горячие тона картин Тициана, их насыщенный золотистый колорит.

Работая главным образом в Генуе, ван Дейк становится любимым портретистом итальянской знати. Здесь он создает блестящие обстановочные портреты-картины, поражающие своим великолепием и красочностью, отличающиеся благородством и утонченной изысканностью: «Конный портрет маркиза Бриньоле-Сале», «Портрет маркизы Бриньоле-Сале», «Портрет генуэзской дамы с девочкой», «Маркиза Улена Гримальди», «Маркиза Бальбиани», «Семейство Ломеллини», «Старый сенатор», «Супруга старого сенатора».

В 1622–1623 годах художник создает одну из лучших картин – портрет кардинала Гвидо Бентиволью. Английский художник Д. Ричардсон Младший писал позднее: «Я никогда не видел ничего подобного. Я любовался картиной два часа и еще раз двадцать приходил смотреть ее снова. Кардинал сидит в кресле, опершись левым локтем о подлокотник, а руки его (изящнейшие и прекраснейшие на свете), небрежно опущенные на колени, естественно и непринужденно поправляют стихарь, выписанный тщательнейшим образом, но нисколько не разрушающий общую гармонию. Лицо его выражает силу, далеко превосходящую все, что я видел, но в то же время мудрость и твердость, не уступающие рафаэлевским, хотя гораздо более языческие. Воистину нельзя не признать, что, сравнивая трактовку сходных сюжетов у Рафаэля и ван Дейка, предпочтение приходится иногда отдавать последнему. Колорит у него – доподлинные плоть и кровь, свет и прозрачность…»

В годы пребывания в Италии ван Дейк пишет также ряд скромных, сдержанных, лишенных всякой парадности, интимных по характеру портретов, отличающихся большой психологической выразительностью. К их числу относится замечательный «Мужской портрет» (хранится в Эрмитаже), приближающийся к рембрандтовским психологизмом и мастерством в использовании светотени.

Обогащенный большим художественным опытом, новыми впечатлениями, ван Дейк в 1627 году возвращается в Антверпен. Начинается второй антверпенский период его творчества, явившийся вершиной достижений мастера. Алтарные картины для церквей при всех их художественных достоинствах и на этот раз отступают на второй план по сравнению с портретами.

Теперь, будучи придворным художником инфанты Изабеллы, ван Дейк пишет портреты не только антверпенских бюргеров и близких ему людей, но также портреты фламандской и испанской аристократии.

Парадность и элементы театрализации, наблюдаемые в произведениях итальянского периода, уступают место снова более строгому, но изощренному в своих живописных средствах стилю. В характерных, остро схваченных образах проходят перед нами современники мастера: политические деятели, прелаты, художники, представители городского патрициата, аристократы, светские красавицы. К этому периоду относятся, в частности, портреты Марии-Луизы де Тассис, эрцгерцогини Изабеллы (около 1628), Хендрика ван дер Берга, фельдмаршала испанских войск в Нидерландах (около 1628), а также менее парадные, но полные естественной жизненности портреты друзей и знакомых, в первую очередь собратьев по искусству – фламандских художников Гаспара де Крайера, Хендрика Снайерса, Мартина Рейкарта, филолога и издателя Яна ван дер Ваутера, иезуита и географа Жана Шарля де ла Фай. К этому же периоду относится «Автопортрет» художника (1628).

В 1632 году художник принимает приглашение короля Англии Карла I и, покинув родину, переезжает в Лондон, где проходит последний период его творчества. Ван Дейк становится «главным живописцем на службе их величеств», получает дворянский титул и золотую цепь рыцаря. Мечты его

сбываются. Чести позировать ему добивается все высшее общество.

Созданный ван Дейком еще в Генуе тип парадного портрета находит свое дальнейшее развитие и завершение в портретах придворной английской аристократии. В этих портретах ван Дейк тонко почувствовал и передал атмосферу английского двора и получил широкое признание в аристократических кругах. Отвечая требованиям английской аристократии, стремившейся окружить себя ореолом значительности и величия, ван Дейк придает осанке портретируемых горделивость, их позам и жестам элегантность и благородство. Таковы портреты Филиппа Уортона (1632), Томаса Уортона, (конец 1630-х), Джорджа Дигби и Уильяма Рассела (около 1637), Артура Гудвина (1639).

Ван Дейк пишет множество портретов короля (около 30), королевы и их детей. Одним из лучших портретов художника английского периода является «Портрет Карла I» (1635).

«Он стоит, лошадь его держит конюх. На короле широкополая черная шляпа, кожаный камзол и высокие сапоги. Одной рукой он оперся на трость, в другой у него лайковые перчатки. Этот портрет продолжает традицию изображения членов царствующего дома в облике охотников, как, например, изображены мать Карла Анна Датская со своими собаками на полотне ван Сомера или принц Генрих с убитым оленем у ног на картине Пика. Здесь художник сделал ударение на невозмутимости и граничащей чуть ли не с равнодушием беззаботности короля. Законченный ренессансный corteggiano (придворный), изящный и непринужденный, он смотрит на местность и сверкающее впереди море, совершенно позабыв о двух своих слугах. Из всех вандейковских портретов Карла этот – самый прекрасный: богатый колорит, чарующая композиция (король смело помещен слева), безукоризненно уверенная техника» (К. Браун).

В Англии, заваленный многочисленными заказами, художник принужден работать одновременно над несколькими портретами. На основании рассказа приятеля ван Дейка кельнского банкира Эберхарда Ябаха известно, что он уделял заказчику в день не более часа и оставлял исполнение одежды, рук, аксессуаров, фона своим помощникам. Помощники дописывают одежды и руки со специальных натурщиков.

О жизни ван Дейка ходит много россказней, но известно мало фактов. «Роста он был низкого, – пишет де Пиль, – но хорошо сложен, красив, скромен, в высшей степени обязателен и, сверх того, необыкновенно благожелателен к тем своим землякам, которые проявляли себя в каком-нибудь из искусств… Он всегда щегольски одевался, имел несколько великолепных выездов и держал в своих апартаментах такой стол, что не у всякого принца кормили лучше и бывало больше гостей».

От экстравагантных аристократических замашек, приобретенных в Италии, он не отказался и в Лондоне. Поговаривали, что он балуется алхимией, в чем обвиняли, но с большим основанием, и его друга сэра Кенелма Дигби.

В 1639 году ван Дейк женится на Мэри Ратвен, молодой фрейлине королевы. Так художник входит в ряды английской аристократии.

В последние годы жизни ван Дейк был захвачен честолюбивыми проектами крупномасштабных декоративных работ – циклом шпалер для дворца Уайтхолл в Лондоне, росписями главных галерей Лувра, для чего

совершил две поездки в Париж. Однако, потерпев неудачу в этих замыслах, больной художник вернулся в Лондон и вскоре, в возрасте 42 лет, умер (9 декабря 1641 года). По его завещанию он похоронен в лондонском соборе св. Павла.

ДИЕГО РОДРИГЕС ДЕ СИЛЬВА ВЕЛАСКЕС

(1599–1660)

Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес родился 6 июня 1599 года в испанском городе Севилье в семье знатной, но небогатой. Его отец был выходцем из Португалии, и это обстоятельство во многом определило судьбу Диего. Как и многих других мальчиков, его отдали в монастырскую латинскую школу.

Однако через несколько лет, когда стали очевидны его способности к искусству, отец отвел десятилетнего Диего в мастерскую известного испанского художника Ф. Эрреры. Сам факт выбора подобной профессии был вызовом для испанской аристократии, ибо профессия художника считалась недопустимым занятием для дворянина. У Эрреры Диего проучился недолго, они не сошлись характерами.

Через год он работал уже в мастерской другого художника, Франсиско Пачеко, у которого оставался до 1617 года, когда получил звание мастера. Пачеко оказался горячим поклонником античности и прекрасным педагогом. Согласно установочному принципу учителя «все искусство живописца в рисунке», Диего много рисует. По свидетельству самого Пачеко, еще юношей Веласкес «оплачивал крестьянского мальчика, служившего ему моделью. Он изображал его в разных видах и позах, то плачущим, то смеющимся, не останавливаясь ни перед какими трудностями».

По совету своего учителя Диего оттачивает владение рисунком, позволяющее точно воспроизводить натуру, в живописи на бытовые темы, по-испански – бодегонес. Появляются картины «Завтрак», «Старая кухарка», «Служанка-мулатка», «Музыканты», «Завтрак двух юношей», «Водонос».

В доме учителя Диего нашел и свою жену. «После пяти лет обучения и образования я отдал за него замуж свою дочь, побуждаемый его добродетелью, чистотой и другими хорошими качествами, а также в надежде на его природный и великий гений», – пишет в своей книге «Искусство живописи» Пачеко.

Единственной дочери Пачеко – Хуане Миранде на тот момент было почти шестнадцать лет. В 1619 и 1621 годах у четы Веласкесов родились две дочери. В 1620 году Диего открыл собственную мастерскую.

Взошедший на престол шестнадцатилетний король Филипп IV сменил практически все придворное окружение своего отца. Узнав о талантливом художнике из Севильи, он призывает его к себе. Осенью 1623 года Веласкес вместе со своим тестем приехал в Мадрид. Здесь ему оказывает покровительство премьер-министр Оливарес. Художник пишет портрет молодого короля Филиппа IV, имевший большой успех, и вскоре получает звание придворного живописца. Ему отвели парадные апартаменты в одном из крыльев королевского дворца и не менее

просторную мастерскую в одном из пригородных замков.

Теперь Велакес перестал зависеть от случайных заработков, но вместе с этим должен был большую часть своего времени отдавать придворному церемониалу. Резко ограничивалась и тематика его картин, а основным жанром на многие годы становится портрет.

Веласкес много раз писал короля Филиппа и его детей. Особенно часто – дочь Филиппа инфанту Маргариту. Сохранилось несколько портретов, на которых видно, как постепенно она взрослела и менялось ее лицо.

Вскоре популярность Веласкеса выросла настолько, что при дворе стало зазорным не иметь портрета его работы. Среди подобных портретов этого периода надо отметить «Графа Оливареса» (1625) и «Шута Калаба-Сильяса» (1626–1627) В этих портретах, становящихся все более «нематериальными», кисть живописца обретает легкость, изображая темы в определенном отношении менее возвышенные, но в то же время более элегантные и социально значительные.

Кроме придворных портретов Веласкес создал целую галерею изображений деятелей испанской культуры: драматурга Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона, поэта Кеведо.

Однако популярность Веласкеса вызывала не только поклонение, но и зависть. Смелость молодого севильянца, не считавшегося с академическими традициями, привела его к конфликту с наиболее авторитетными художниками. Они настояли на том, чтобы был устроен конкурс. В 1627 году Веласкес написал большую историческую картину «Изгнание морисков». На ней была изображена одна из самых трагических страниц испанской истории – изгнание из страны всех, кто имел арабское происхождение. Хотя резкая экспрессия картины противоречила ее парадному, официальному предназначению, король пришел в восторг от работы Веласкеса и велел выставить картину в одном из дворцовых залов для всеобщего обозрения. Там картина провисела несколько недель, после чего король велел перенести ее в зеркальный зал, где висели его любимые картины Тициана и Рубенса. А сам художник получил весьма высокую по тем временам награду – он стал хранителем королевской двери, что было равноценно должности камергера.

В 1629 году художник завершает необычную для испанской традиции картину на античный сюжет – «Вакх» или «Пьяницы»(1628–1629).

«Полагают, что здесь воспроизведен обряд посвящения в братство Вакха, – пишет Л.Л. Каганэ. – Жизнь города, его типы и нравы по-прежнему интересовали Веласкеса. Но теперь смелее стал выбор типажей, разнообразнее характеристики изображенных, более обобщенным и монументальным решение картины. Бодегонес Веласкеса носили характер камерный. Здесь сцена становится более общезначимой. Подобно современной литературе и театру, Веласкес изобразил столь характерных для Испании той поры деклассированных представителей общества. Есть в них и удаль, и бесшабашность, и веселье, и горечь. Но в целом художник отдает должное жизнестойкости и оптимизму своего народа. Античный сюжет позволил художнику порвать с традицией интерьерной бытовой сцены. Он выносит действие на природу, отчего ровнее становится освещение, богаче сверкают краски. Правда, передний план написан еще

несколько тяжеловесно, контрасты света и тени довольно сильные. Но методом изображения сцены на открытом воздухе, новым для живописи той поры, Веласкес в совершенстве овладеет позднее».

В 1629 году король милостиво разрешил художнику присоединиться к свите знаменитого полководца Амбросио Спинолы, отправлявшегося на соседний полуостров. Веласкес посетил Венецию, Феррару, Рим, Неаполь. Он копировал картины Тинторетто, фрески Микеланджело, изучал античную скульптуру, знакомился с произведениями современных ему итальянских художников.

Поездка в Италию содействовала расширению его художественного кругозора и совершенствованию мастерства. После возвращения художник много работает, тридцатые годы стали самым плодотворным периодом его творчества.

Сначала появляется «Кузница Вулкана» (1630), где мифологические образы соединены со сценами, приближенными к реальности.

В 1634–1635 годах Веласкес написал свое единственное батальное полотно «Сдача Бреды», где его мастерство предстает во всем блеске.

«1625 год. Осажденная испанцами голландская крепость Бреда пала. Комендант Бреды Юстин Нассауский вручает ключи от крепости испанскому полководцу Спиноле. В центре полотна фигуры двух полководцев: согбенный под тяжестью поражения Ниссау, в желтой одежде, с ключом в руке устремляется к победителю. Одетые в черные доспехи, с розовым шарфом через плечо теснятся испанцы. Стройный лес копий (отсюда второе название картины "Копья") создает впечатление численного превосходства и мощи испанского отряда» (О.М. Персианова).

По мнению Л.Л. Каганэ: «Для своего времени она была откровением по правдивости изображения исторического события и новизне художественного решения…»

Портреты по-прежнему преобладают в творчестве Веласкеса. Они становятся значительно разнообразнее по композиции и живописному решению. Как пример можно привести произведения тридцатых годов – охотничьи и конные портреты Филиппа IV и членов его семьи (1630-е). Классическая ясность композиций, изысканность цветовых отношений сочетаются в этих больших картинах с исключительной для того времени убедительностью и живописной свободой в трактовке пейзажей.

На протяжении 1630–1640-х годов Веласкес создал серию портретов карликов и шутов. Сквозь шутовскую личину великий мастер увидел духовный мир этих людей, обиженных природой, изобразил без тени насмешки, с простотой и тактом.

В 1649 году Веласкес снова едет в Италию, на этот раз уже не безвестным молодым художником, а прославленным мастером. Картины, которые он создал в Риме, принесли ему еще большую славу. Среди них исключительное значение имеет портрет папы Иннокентия X (около 1650).

В.И. Раздольская пишет: «Веласкес изобразил его сидящим в кресле, в спокойной, но исполненной скрытого напряжения позе. Доминирующие в картине красные тона звучат особенно интенсивно в горячем свете, который пронизывает фигуру, придавая ей необычайную живость. Иннокентий X был некрасив, и Веласкес не стремился облагородить его внешность. Но большая внутренняя сила и темперамент

читаются в грубоватом лице папы, в цепком тяжелом взгляде словно сверлящих зрителя маленьких глаз. Перед нами скорее умный, жестокий, энергичный светский государь, а не духовное лицо. Острота характеристики, глубокий психологизм, необыкновенное мастерство живописи позволяют считать эту работу одним из высших достижений мирового портретного искусства. Сам Иннокентий X нашел портрет "слишком правдивым", однако щедро наградил за него художника».

Побоявшись потерять Веласкеса, Филипп IV прислал ему сердитое письмо, и в 1651 году художник возвращается в Испанию. Филипп IV возводит художника на высшую в государстве должность – гофмаршала. Теперь Веласкес, наконец, получил полную независимость. Он создает единственное в своем творчестве изображение обнаженной женщины – «Венера и Купидон». Веласкес, в отличие от Тициана, стремился отойти от идеализации своей модели, он более реалистичен и конкретен.

К пятидесятым годам относится один из самых сложных по характеристике портретов мастера – портрет Филиппа IV (1654). В поблекшем лице короля, в его потухшем взгляде Веласкес блестяще передает усталость, разочарование, горечь, которые не могут скрыть горделивая осанка и привычно надменное выражение.

Главные создания Веласкеса позднего периода – крупномасштабные композиции «Менины» (1656), «Пряхи» (1657). Менины – это юные фрейлины.

«"Картиной создания картины" назвал ее один из исследователей, – замечает В.И. Раздольская. – И в свете подобного толкования особое значение приобретает в ней автопортрет художника. Изобразив себя за работой, как равного, в кругу королевской семьи, Веласкес утверждает ценность и достоинство творческой личности в обществе, построенном на строгой сословной иерархии. Более того, сам процесс творчества стал сюжетом картины. А безупречное мастерство Веласкеса подтвердило правомерность его замысла. Гармония ритмического строя, которому подчинено расположение фигур, не нарушает естественной непринужденности изображенной сцены. Построение композиции и сложнейшее решение света, проникающего в помещение через дверь в задней стене и вторую дверь и окно в правой его части, создает не только необычайно убедительное ощущение реального пространства, но словно втягивают в него зрителя, стоящего перед картиной. И в то же время магия цвета и света преображает это пространство в поэтическую среду и каждой фигуре сообщает особое художественное очарование».

«Пряхи» – апогей мастерства художника. «Если бы знать, как объяснил бы нам этот сюжет сам Веласкес, – вопрошает А. Якимович. – Версия о ковровой мануфактуре появилась не в его время, она появляется впервые в 1772 году, в описи мадридского дворца. Там картина "Пряхи" так и описывается – "ковровая мануфактура, где женщины прядут и сматывают нити". Таков взгляд здравомыслящего, рассудительного века Просвещения. Но согласимся ли мы с ним сегодня? Действительно, пряхи налицо, они заняты своим делом. Но удивителен задний план. Неужели эти переливы шелка дамских платьев, эта невесомая прозрачность атмосферы и игра солнечного луча, весь этот арсенал живописи, достойный Тициана и Ватто, Вермеера и Гейнсборо, – неужели все это понадобилось для того, чтобы

рассказать о жанровой сцене, о делах каждодневной жизни? Быть того не может. Поиски скрытого смысла картины стали на повестку дня. В ход пошел исторический, филологический научный аппарат, и выяснилось немало любопытного, о чем прежде и не подозревали. Оказалось, что в картине есть скрытая, слегка "замаскированная" мифологическая тема. Она связана с прядением и ткачеством…»

Придворная карьера Веласкеса к тому времени достигает своей вершины: король наградил его высшим орденом Испании – крестом Сантьяго. Так был создан прецедент: человек искусства стал кавалером одного из древнейших в Европе рыцарских орденов.

К несчастью, художник в то время был уже тяжело болен. И все больше усилий ему приходилось прилагать, чтобы творить за мольбертом. После присутствия на церемонии бракосочетания королевской дочери и французского короля Людовика XIV, Веласкес слег и через несколько часов умер. Это произошло 6 августа 1660 года.

ВАН РЕЙН РЕМБРАНДТ

(1606–1669)

Первую биографию художника составил Ян Орлерс, бургомистр Лейдена.

«Сын Харменса Херритса ван Рейна и Нельтхен Виллемс родился в Лейдене 15 июля 1606 года. Родители поместили его для изучения латинского языка в школу Лейденского университета, имея в виду поступление его впоследствии на городскую или государственную службу, чтобы потом он мог оказывать им помощь. Но вскоре обнаружилась природная склонность мальчика к искусству живописи и рисования, так что родители вынуждены были взять его из школы и, чтобы развивать дальше его талант, отдали его живописцу для обучения первоначальным правилам. Потом они решили перевести его к Якобу Изаксу ван Сваненбурху, чтобы мальчик учился у него дальше. Там он оставался три года и сделал такие успехи и так усилилась любовь его к искусству, что всех приводили в восторг работы юноши, обещавшего стать замечательным живописцем. Отец тогда счел за лучшее отдать его для дальнейшего усовершенствования к уже известному художнику Питеру Ластману, жившему в Амстердаме.

Здесь он пробыл около шести месяцев, стал совершенно самостоятельным мастером, а вскоре – одним из величайших художников своего века. Так как его произведения чрезвычайно нравились гражданам Амстердама, он получал бесчисленные заказы на картины и портреты, и всем очень хотелось, чтобы он переселился из Лейдена в Амстердам, что он и сделал в 1630 году и в 1647 году пребывал еще там».

Во время учебы у Ластмана в 1623 году Рембрандт близко сошелся с художником Яном Ливенсом, ставшим его другом и спутником на многие годы. Несколько месяцев он занимался и у известных художников того времени братьев Яна и Якоба Пинасов.

Вместе с Ливенсом Рембрандт вернулся в Лейден, где проработал с 1625 до 1631 года. Некоторое время у художников даже была общая мастерская.

Испытав сильное влияние караваджизма, уже в ранних, небольших по формату вещах: «Принесение во храм» (около 1628–1629), «Симеон во храме» (1631) художник уделяет особое внимание эмоционально-психологическим возможностям светотени. Наряду с религиозной живописью важнейшим жанром для молодого Рембрандта становится портрет. Кроме живописи Рембрандт также занимался офортом, технику которого значительно усовершенствовал.

В 1631-м или начале 1632 года Рембрандт приезжает в Амстердам. Художник приобретает известность, написав «Урок анатомии доктора Тюльпа».

Художник создает групповой портрет. Медики окружили доктора Тульпа, препарирующего руку покойника. Заинтересованные, живые лица, индивидуальная реакция каждого участника этого урока анатомии делает картину психологически достоверной, яркой, новаторской.

Он живет у торговца картинами Хендрика ван Эйленбюрха, который покровительствует ему, устраивает заказы на портреты, что создает молодому художнику репутацию модного преуспевающего мастера.

В 1634 году Рембрандт женился на племяннице Хендрика Саскии ван Эйленбург, дочери бургомистра из богатого фрисландского рода. Эта женитьба доставила ему самую избранную клиентуру столицы Голландии.

К 1639 году преуспевающий художник вместе с женой приобрел в Амстердаме великолепный дом. Их дети умерли во младенчестве, Титуса, родившегося в 1641 году, отец похоронит за год до своей смерти.

К тридцатым годам относится целый ряд портретов жены Саскии. Она была самой любимой моделью художника. Так, на картине «Флора» Рембрандт изобразил Саскию незадолго до рождения их сына Титуса. Не менее интересен «Автопортрет с Саскией» (1634). Поднимая бокал и обратившись к тем, кто смотрит на картину, художник как бы предлагал зрителям разделить его безмерную радость и счастье.

Саския послужила моделью и для знаменитой «Данаи», а в одном из слуг художник изобразил самого себя.

«Картина поражает чувственностью и насыщенностью колорита. Мягкие, в отсветах шторы, поблескивающие металлические предметы как бы обволакивают светом обнаженную фигуру на постели… Здесь мы видим девушку, заточенную в башню по приказу отца; к ней под видом золотого дождя проникает Зевс и соблазняет ее. Действительно, не вызывает сомнений, что любовник-невидимка приближается; слуга недоумевает, а девушка знаками приглашает возлюбленного разделить с нею ложе. Позолоченный херувим в ручных оковах взирает сверху почти обезумев от горя; почему – этого мы, верно, никогда не узнаем» (Д. Маннеринг).

В 1642 году умерла любимая Саския. Именно в эту пору Рембрандт пишет самую знаменитую свою картину «Ночной дозор». Рассказывает Н.А. Лившиц:

«Корпорация амстердамских стрелков в 1642 году заказала Рембрандту групповой портрет членов гильдии. Это был почетный и выгодный заказ… Рембрандт решил эту задачу полностью в духе XVII века, и притом середины столетия; он представил себе слитную, динамическую сцену, в которой все участники занимают свое место, подчиняясь

сложному, но единому ритму. На первом плане он написал в полном свету высокую, как бы движущуюся на зрителя, фигуру капитана стрелков Баннинга Кока, одетого в черное и красное; рядом с ним – лейтенант, на котором ярко-желтый кафтан сверкает напряженным локальным пятном. Эти фигуры резко противопоставлены другим, отодвинутым в полумрак и постепенно тающим в глубине. Стрелки как будто выступили вслед за своими вождями в некий поход, в торжественное шествие (или в дозор, как казалось непосвященным зрителям этой картины).

"Ночным дозором" ее назвали главным образом потому, что потемневший лак в течение долгих лет скрывал под темной пеленой ее истинные краски (теперь этот лак снят). Но в "Ночном дозоре" и до сих пор остаются не вполне понятные фигуры и неистолкованные детали; в этой громадной картине с ее сложными внутренними контрастами, символами и намеками выразилась вся пылкость воображения, вся свобода и независимость искусства Рембрандта, вступившего в период творческой зрелости.

Однако заказчики, трезвые, положительные и опасающиеся всяких неожиданностей, не желали мириться ни со сложностью, ни с дерзостью рембрандтовского замысла и были крайне разочарованы. Многие имели основание жаловаться на то, что (хотя они заплатили равную цену) их лиц в картине невозможно рассмотреть; однако недоволен был и Баннинг Кок; он демонстративно заказал свой портрет Бартоломеусу ван дер Хельсту.

С этого момента от Рембрандта отшатнулось большинство богатых заказчиков. Сдвиг в общественных вкусах, особенно рано сказавшийся в крупнейшем центре страны, привел к тому, что величайший национальный гений Голландии оказался на положении непопулярного художника; его глубокое, передовое искусство продолжали ценить лишь немногие».

В память о жене Рембрандт написал знаменитую картину «Давид и Ионафан» (1643), своеобразную сцену прощания двух людей, расстающихся навеки. Свое отношение к жене художник выразил и в портрете «Святое семейство» (1645). Поразительно, что художник пользуется светлыми красками, таким образом выражая свое убеждение, что жизнь и смерть едины и все люди когда-нибудь соединятся на небесах.

В картине «Святое семейство» взамен громогласности красок и бравурности эмоций популярного «Автопортрета с Саскией на коленях» воцарилась сдержанность полутонов, полутень и благоговейная тишина. В колыбельке младенца Иисуса узнается маленький сын художника Титус, но Мария, заботливо склоненная над ним, – уже не подобие резвой Саскии. Малокровную белокурую буржуазку сменила сильная смуглая девушка крестьянского вида, чарующая не хрупкостью облика, а проникновенностью выражения.

После смерти жены художник нанял няню для Титуса – вдову Гертье Диркс. Как рассказывает Д. Маннеринг: «В 1649 году она подала на Рембрандта в суд за нарушение договора, а спустя год оказалась в тюрьме, причем на содержании художника. Была ли то щедрость с его стороны или, напротив, он нарочно упрятал Гертье за решетку, этого нам не суждено узнать.

Свидетельница судебной распри – молодая служанка Хендрикье Стоффельс, поступившая в работницы к Рембрандту около 1647 года. Она

вполне могла стать причиной его разрыва с Гертье. Во всяком случае, до самой смерти художника она оставалась его экономкой и возлюбленной. С нежностью выписанное лицо на картине "Вирсавия" и на многих других не менее известных работах 50-х годов, несомненно, лицо Хендрикье. Есть основания полагать, что она была верной спутницей Рембрандта и пользовалась его доверием.

В 1654 году Хендрикье забеременела, и местная протестантская церковь осудила ее, но вскоре девушку оставили в покое. В октябре 1654 года она родила Рембрандту дочь Корнелию».

Хендрикье также становится моделью для ряда жанровых картин. «Хендрикье из Рансдорпа с редкой самоотдачей вживается в жизненную драму новой рембрандтовской "Вирсавии", очарование которой – в полном отсутствии самолюбования… – отмечает О. Петрочук. – Хендрикье словно бы всем украшениям на свете предпочитает скромное обручальное кольцо, которое ввиду "незаконности" брака с художником носила не на пальце, а на шее, что можно видеть в наиболее психологически полном ее изображении – "Хендрикье у окна". В нем вместилась вся горькая и счастливая участь молодой женщины, подобно легендарным Вирсавии и Данае, озаренной любовью стареющего гения – тоже в своем роде царя и бога, только от живописи.

Постепенно – от портрета к портрету – застенчивая служанка как бы осознает мощь своего обаяния во всей его цельности и полноте. Только неизменно прячет то в рукава, то под шалью, то за рамой окна свои крупные, загрубелые от работы, но гибко женственные руки, как бы стыдясь их вида».

В начале пятидесятых годов художник создает один шедевр за другим: «Вирсавия» (1654), «Портрет Яна Сикса» (1654), «Польский всадник» (1655–1657), «Титус за чтением». Именно в пятидесятые годы Рембрандт, являющийся величайшим мастером офорта, создает многие из лучших своих произведений: «Христос, исцеляющий больных» (так называемый «Лист в сто флоринов», около 1649), «Три креста» (1653–1660), портреты Лутмы (1656) и Харинга (1655), «Поместье весовщика золота» (1651).

Однако денежные дела шли все хуже. Кредиторы все более притесняли Рембрандта за растущие долги, а церковники порицали за незаконное сожительство с Хендрикье. В 1656 году прошла опись имущества художника, а вскоре в гостинице «Королевская корона» происходит его распродажа. В 1660 году был продан дом.

Титус и Хендрикье создают компанию и приглашают Рембрандта работать для них, чтобы «их» картины не попали в руки кредиторов. Пришлось перебраться на окраину Амстердама. Именно там на бедной улице Канал Роз прошли последние десять лет жизни мастера. Но художник не пал духом и в последнее десятилетие жизни создает такие шедевры, как «Заговор Юлия Цивилиса» (1661), «Синдики» (1662).

Как верно отмечает Л.Д. Любимов: «Знаменитые "Синдики", портрет синдиков (то есть управляющих корпорацией суконщиков), – несомненно, самый совершенный из всех когда-либо написанных групповых портретов. Зная после опыта "Ночного дозора", что свет в его власти, Рембрандт сосредоточивает его в этой картине равномерно, без "озорства", раскрывая

душевную "подвижность" каждого персонажа и объединяя их всех глубоко насыщенной поразительной красочной гаммой в единое, неразрывное и величественное целое».

Лучшей картиной этого периода стало «Возвращение блудного сына» (1669). Ю.И. Кузнецов пишет:

«К середине 1660-х годов Рембрандт завершает свое самое проникновенное произведение – "Возвращение блудного сына". Его можно рассматривать как завещание Рембрандта-человека и Рембрандта-художника. Именно здесь идея всепрощающей любви к человеку, к униженным и страждущим – идея, которой Рембрандт служил всю свою жизнь, – находит наивысшее, совершеннейшее воплощение. И именно в этом произведении мы встречаемся со всем богатством и разнообразием живописных и технических приемов, которые выработал художник за долгие десятилетия творчества.

Оборванный, обессиленный и больной, промотавший свое состояние и покинутый друзьями, появляется сын на пороге отчего дома и здесь, в объятиях отца, находит прощение и утешение. Безмерная светлая радость этих двоих – старика, потерявшего всякие надежды на встречу с сыном, и сына, охваченного стыдом и раскаянием, прячущего лицо на груди отца, – составляет главное эмоциональное содержание произведения. Молча, потрясенные, застыли невольные свидетели этой сцены.

Художник предельно ограничивает себя в цвете. В картине доминируют золотисто-охристые, киноварно-красные и черно-коричневые тона при бесконечном богатстве тончайших переходов внутри этой скупой гаммы…

Только умудренный огромным жизненным опытом человек и великий, проделавший большой путь художник мог создать это гениальное и простое произведение.

В "Возвращении блудного сына" ничего не происходит и ничего не произносится – все было сказано, передумано, выстрадано и прочувствовано давным-давно, в годы долгого ожидания, но есть радость встречи, тихой и светлой…»

Хендрикье умирает в 1663 году. К 1666 году у Титуса ван Рейна дела пошли настолько хорошо, что он сумел оплатить и недавние свои, и застарелые отцовские долги, да еще в придачу одарить отца новыми холстами и печатным станком. Но недолго радовался художник успехам сына. В 1668 году туберкулез унес Титуса.

«Во вторник, 8 октября 1669 года, погребен ван Рейн, художник с Розенграхт, напротив Долгоф…», – гласит последний из документов, относящихся к жизни Рембрандта, – запись в церковной книге Вестеркерк.

БАРТОЛОМЕ МУРИЛЬО

(1617/18–1682)

Известно, что Бартоломе Эстебан Мурильо появился на свет в семье севильского цирюльника Гаспара Эстебана в последние часы 1617-го или в первые часы 1618 года. Подобно Веласкесу он взял фамилию своей матери Марии Мурильо. Бартоломе был четырнадцатым ребенком в семье. Отец умер в 1627 году, а через год скончалась и мать.

Мальчик попадает на воспитание в семью сестры своей матери, мужем которой был хирург Хуан Лагарес. Предполагается, что Мурильо обучался у Хуана дель Кастильо. Однако решающим стало для него влияние работ его земляков Хуана де лас Розласа и Франсиско де Эрреры Старшего.

В мастерской Кастильо Бартоломе пробыл десять лет, после чего стал одним из тех умельцев, чьи картины продавались на ярмарках оптом и в розницу.

Первая сохранившаяся картина Мурильо датирована 1638 годом. Она подкупает своей наивной непосредственностью. На ней изображено видение Лаутерия, исполнена она для францисканской семинарии Царицы ангелов. В этой и другой ранней работе «Мадонна дель Росарио» много прямых «цитат» известных мастеров.

Видимо, к началу 1640-х годов он обращает пристальное внимание на особенности караваджистской живописи тенебросо. В новой манере решается небольшое полотно «Старуха с прялкой».

В 1645–1646 годах художник получил заказ на цикл из одиннадцати больших картин для клуатра францисканского монастыря в Севилье, которые должны были представить историю францисканского ордена.

Из них особенно примечательна «Ангельская кухня св. Диего из Алькалы» (1646) – соседство обыденной кухонной утвари с ангелами и святым в экстазе, а также мягкое золотистое освещение создают сказочно-таинственную атмосферу.

«"Кухня ангелов" написана Мурильо будто на одном дыхании, легко и свободно, – отмечает Е.О. Ваганова. – Обычные дефекты цикла – прерывистость композиционных планов, пестрота колорита, неуверенный рисунок – все это куда-то исчезает. Но, присмотревшись внимательнее, правильнее будет сказать: не исчезает, а прячется. В этой композиции по-прежнему ощутимы дефекты, справиться с которыми Мурильо удастся еще очень не скоро. Здесь уже явно присутствует ощущение пространства. Но этого художник достигает не за счет световоздушной перспективы, а благодаря характерному строению самого пространства. Любопытно, что оно подчинено логике рассказа: как бы начинается на пороге кухни, а потом, выписывая восьмерку, исчезает в глубине алькова с очагом!»

Наряду с картинами религиозного содержания Мурильо создал в это время свои знаменитые жанровые произведения, такие как «Мальчик с виноградом», «Девушка у окна», «Маленький нищий», «Девочка – продавщица фруктов».

Одна из лучших работ такого рода «Мальчик с собакой». «Реализм мастера выступает здесь с поразительной силой и глубиной. Художник умел быть точным в деталях, подробностях быта, трезвым в оценке своих персонажей и добрым в отношении к ним. Сам колорит жанров Мурильо, сдержанный, построенный на коричневато-серой гамме, удивительно мягкий и теплый, кажется, он согрет жаром живой души художника. В трогательные и нежные образы нищих и девочек-цветочниц Мурильо вложил всю свою любовь к людям своего города, гордость за их достоинство и красоту».

Близко к жанровым и картина на религиозный сюжет «Святое семейство с птичкой» (1650), написанная для францисканского монастыря. За ней последовал другой церковный заказ: для кафедрального собора в Севилье Мурильо написал «Рождение Марии» (1655), «Явление Иисуса-младенца св. Антонио Падуанскому» (1656), «Св. Исидор» (1654–1655).

Л.Л. Каганэ пишет:

«Сюжеты картин Мурильо очень разнообразны. Стремясь к увлекательному повествованию, он часто обращался к легендам. В произведениях, посвященных жизни Христа и Марии, угадываются эпизоды, заимствованные из апокрифической литературы, где со множеством подробностей рассказывается о семейном быте…

В "Благовещении" образы, сохраняя земной характер, вместе с тем идеализируются художником… Один из центральных образов в творчестве Мурильо – мадонна "Непорочного зачатия". В Севилье эта тема пользовалась большой популярностью. Мадонна Мурильо – это прелестная девушка, юная, грациозная и целомудренная. У нее тонкие черты лица, огромные задумчивые глаза, пушистые волосы. Ее легкая фигурка в белом и голубом одеянии возносится на луне к облакам ("Вознесение Мадонны", 1670–1680). Строгий вкус и чувство меры удерживают Мурильо от слащавости и сусальной красивости, которой не избежали его подражатели».

Популярность в Севилье Мурильо была необычайно высока. В погоне за произведениями художника «гонялись» и богатые и бедняки, которые готовы были отдать последние деньги за картину художника. Он редко им отказывал, денег от бедняков никогда не брал: Мурильо сам был уже богат.

Зарабатывая тысячи реалов на каждом солидном заказе, он в 1657 году вкладывает тысячи реалов в торговое предприятие в Новом Свете. В доме Мурильо появляются рабы. С мая 1663 года художник арендует роскошный особняк, где есть «сад с бегущей водой». Вероятно, соображения карьеры заставляют его в 1662 году вступить в орден тертиариев св. Франциска и возбудить ходатайство о приеме в Братство Каридад.

В начале 1664 года Мурильо похоронил свою жену. Пятеро детей осталось без матери. Но здание благополучия, хотя лишилось основания, не разрушилось. Сыновья пошли по его стопам и стали художниками. Правда, ничего не вышло у Мурильо с учреждением в Севилье художественной академии, на которую он потратил много сил.

С середины шестидесятых годов столица Андалусии начинает агонизировать, не в силах «переварить» сильно выросшее население. Но, как ни странно, количество заказов у Мурильо лишь росло: церкви и монастыри в это тяжелое время решили украшать себя.

Мурильо много работает. Он создает свою первую «Богоматерь скорбящую», пишет целый ряд «Непорочных зачатий», вновь обращается к «Бегству св. семейства в Египет», «Святому семейству».

Последнее десятилетие жизни – самый яркий и продуктивный период в творчестве Мурильо, вместе с тем и самый трудный в его жизни.

«Трагические нотки становятся ноющей тоской, – замечает Е.О. Ваганова. – Это показывает уже одно только рассмотрение репертуара сюжетов. На первый план явственно выступает тема мученичества. Начинается довольно длинный ряд "Распятий". Мурильо изображает распятого Христа висящим не на четырех, а на трех гвоздях. Этим придается большая выразительность корчащемуся в агонии человеческому телу. Но даже данная тема, сумрачная по своему звучанию, становится у Мурильо с годами все более скорбной. Если в первой половине 1670-х годов распятый еще пытается в безуспешном борении превозмочь боль, то во второй половине десятилетия тело показывается безжизненно обвисающим на кресте».

В семидесятые годы Мурильо создает серию великолепных портретов: неизвестного кавалера, герцога Мединачели, генерала Габриэля дель Кастильо, дона Николаса Омасура, каноника Хуана де Миранда-и-Рамирес де Вергара.

В творчестве Мурильо появляются и неожиданные произведения, такие как «Иосиф и жена Потифара» и «Отцелюбие римлянки», где художник отваживается показать женщину полуобнаженной.

«К 1670 году слава его была уже так велика, что из Мадрида пришло предложение: ему предлагали сделаться придворным художником, – рассказывает В. Алексеев. – Мурильо отказался, – когда-то в Мадриде он краем глаза увидел королевский двор и тогда же твердо сказал себе, что никогда не станет придворным…

Его часто видели перед "Снятием с креста" в одной старинной часовне, – там он любил размышлять и молиться. Однажды ключарю, подошедшему сказать, что уже ночь, Мурильо со слезами на глазах ответил: "Подождите, ведь Иисуса еще не сняли с креста…"

Любопытно, что единственным близким другом Мурильо был дон Мигель де Маньяр, в прошлом – распутник и убийца, послуживший прообразом для знаменитой легенды о Дон Жуане. Когда Мурильо познакомился с ним, этот человек глубоко раскаялся и все силы и средства употреблял на благотворительность. В делах братства Милосердия, основанного доном Мигелем, Мурильо в старости принимал близкое участие и написал для него несколько великолепных картин. Они были в числе его самых последних произведений».

Умер Мурильо в Севилье 3 апреля 1682 года.

АНТУАН ВАТТО

(1684–1721)

Знаменитые братья Гонкуры писали о художнике в 1856 году: «Ватто – великий поэт восемнадцатого века. Шедевры мечты и поэзии, сотворенные его разумом, до краев заполнены необыкновенным жизненным изяществом… Ватто словно вновь возрождает красоту. Однако это не та красота античности, что заключена в совершенстве мраморной Галатеи или материальном воплощении обольстительных Венер, и не средневековое очарование строгости и твердости. На картинах Ватто красота есть красота: это то, что окутывает женщину облаком привлекательности, ее очарование, самая суть физической красоты. Это

нечто едва уловимое, что кажется улыбкой черт, душой форм, духовным лицом материи».

Жан Антуан Ватто родился 10 октября 1684 года в маленьком северофранцузском городке Валансьенне. Его отец Жан Филипп Ватто был кровельщиком и плотником. Первые уроки живописного ремесла мальчик получил от местного престарелого живописца Жерэна. Однако учеба длилась недолго: скряга отец не захотел платить шесть турских ливров в год за учебу.

Около 1700 года Антуан ушел из родного города в Париж, сопровождая театрального художника Метейе. Он нанимается в живописную мастерскую на мосту Нотр-Дам, владелец которой организовал массовое изготовление и выгодный сбыт дешевых религиозных картинок. За тупую и изнурительную работу Ватто получал ничтожную плату и «тарелку супу ежедневно».

Антуану повезло встретиться с Жаном Мариэттом, торговцем картин и знатоком живописи. В доме Мариэттов он встретил своего первого настоящего учителя – Клода Жилло. У него молодой художник научился любить театр, которому впоследствии посвятил большую часть своего творчества.

Первая самостоятельная картина Ватто написана по мольеровским мотивам – это «Сатира на врачей». Она имеет и второе весьма характерное название, раскрывающее ее содержание: «Что я вам сделал, проклятые убийцы?»

В 1708 году Ватто уходит от Жилло и поступает помощником к художнику-декоратору Клоду Одрану. Вместе с учителем Антуан много работает над орнаментальными росписями, приобретая свойственную ему в дальнейшем легкость и точность рисунка. Одновременно он продолжает копировать и изучать произведения старых мастеров.

Мечтая попасть в Рим, Ватто поступает в Академию художеств. Но на конкурсе в Академии он получил лишь вторую премию, и в 1709 году он вернулся в Валансьенн, где взял в ученики Жана-Батиста Патера.

Ватто возвращается в Париж в 1710 году уже как крупный, творчески зрелый мастер. Основная тематика, которой он в это время посвящает свои произведения, – военная.

«В его очень небольших, подчеркнуто камерных картинах мы видим переход войск в непогоду, краткий отдых солдат, опять переход под дождем и ветром, усталую толпу новобранцев, – пишет И.С. Немилова. – "Тягости войны" и "Военный роздых" относятся к числу лучших картин этой серии. В первой из них можно оценить мастерство художника в передаче состояния природы, внезапного вихря, гонящего клочья облаков, сгибающего деревья и раздувающего плащи всадников. Небольшие фигурки людей как будто не могут противостоять непогоде. Беспокойство пронизывает всю картину. Вторая сцена рисует настроение диаметрально противоположное: люди, измученные военной жизнью, наслаждаются отдыхом, одни блаженно растянулись под деревьями, другие закусывают в палатке маркитантки. Мягкое освещение летнего дня подчеркивает спокойствие обстановки».

Военные сцены выдвинули Ватто в число художников, пользующихся успехом. Особенным спросом картины пользовались у

участников фламандских походов.

По приезде из Валансьенна Ватто поселился у торговца рамами и картинами Пьера Сируа, через него он познакомился с Пьером Кроза, королевским казначеем, миллионером и тонким знатоком искусства. Вероятно, в 1714 году Ватто принял предложение Кроза поселиться в его новом особняке. Там художник мог наслаждаться созерцанием великолепной коллекции картин, скульптур, рисунков, резных камней, там мог работать, не думая о хлебе насущном.

Одновременно с военной тематикой в творчество Ватто начинают прочно входить темы, связанные с жизнью театра и актеров. Художник сам создает мизансцены, декорации заменяет пейзажным фоном. Иногда это одинокая фигура музыканта, певца или танцора на фоне пейзажа: «Финетта», «Безразличный» (обе – 1716–1717), иногда – несколько артистов или друзей художника в театральных костюмах: «В одежде Мецетена» (1710-е годы), «Актеры итальянской комедии» (около 1712).

Живя у Кроза, художник мог наблюдать театральные постановки на лоне природы, модные в то время в столице развлечения вельмож, концерты, пантомимы, маскарады Этими впечатлениями навеяны самые поэтические произведения Ватто – «Галантные празднества».

Как отмечает Н.Л. Мальцева: «"Галантные празднества" Ватто проникнуты скрытым, едва ощутимым душевным движением, противоречивыми настроениями, в них звучат то нежные, то лукаво-иронические, то печальные интонации, то поэтическая мечта о недосягаемом прекрасном, то неверие в искренность героев. Сюжетные ситуации и переживания героев даются в органической связи с природой. На нее переносится ощущение быстротечности жизни, непрочности ее счастливых мгновений, свойственное и его героям, среди которых нет волевых натур.

В картине "Общество в парке" нарядные девушки и юноши мирно беседуют, точно зачарованные поэтической красотой природы, созвучной их настроению. В пейзаже царит задумчивая тишина, и персонажам Ватто не свойственны бурные проявления чувств. Сосредоточенные в себе, они движутся в замедленном ритме, по едва заметным полуулыбкам, взглядам, незавершенным движениям можно лишь догадываться об их переживаниях».

В 1717 году Ватто году пишет одну из лучших своих картин – «Паломничество на остров Киферу». За нее в том же году художник получил от Королевской академии специально для него придуманное звание «художника галантных празднеств».

Образ произведения чрезвычайно музыкален. Кажется, в композиции картины исполняется какой-то медленный танец, в ритме которого дамы и кавалеры движутся по склону холма к ладье, которая должна доставить их на Киферу.

Каждый жест, поворот головы, выражение лиц передают тончайшие оттенки переживаний. Художник не стремится к индивидуализации образов, его герои и героини внешне похожи. Лирик по преимуществу, он ставит своей задачей воссоздать мир эмоций, показать их зарождение и развитие, их тончайшие нюансы.

К 1718 году относится великолепная картина Ватто – «Капризница», чрезвычайно показательная для мастера утонченной эмоциональностью образа, точным и изысканным рисунком, гармонией колорита.

В конце 1719 года Ватто едет в Англию. Здесь он вновь пишет театр – картину «Итальянские актеры», одну из последних своих театральных композиций. Актеры стоят перед зрителями, будто прощаясь с ними, словно отдавая последний поклон после последнего акта живописной пьесы художника.

«Итальянские актеры» были куплены у Ватто лечившим его доктором Мидом, художник сгорал от чахотки. Лечение не помогло. Ватто вернулся в Париж летом 1720 года безнадежно больным.

Зная, что скоро умрет, он словно собрал в последнем напряжении все свои душевные силы. В последний год жизни он создал свои самые значительные картины: «Жилля», «Портрет скульптора Патера», «Вывеску Жерсена» и свои самые лучшие рисунки.

Одиночество, печаль, неудовлетворенность с особенной силой воплощены художником в образе «Жилля» (около 1720). Напряженно-неподвижная поза, безвольно опущенные руки, бледное лицо, грустный взгляд убедительно раскрывают состояние его души, в которой живут одиночество, печаль, неудовлетворенность.

Итальянский искусствовед Г. Фосси считает, что «"Жилль" – одна из самых загадочных картин всей мировой живописи: кто этот юноша в маске, с кукольным взглядом, с висящими, как у марионетки, руками, но живыми, чувствительными ладонями? И что за люди сидят у его ног, на что смотрят они, над чем смеются и чему удивляются, притаившись за поросшим травой пригорком, удаленные таким образом эмоционально от недостижимого манекена, единственной фигуры, на которой останавливается глаз зрителя? А осел? А герма (четырехгранный столб или постамент, завершающийся скульптурной головой или изваянием бюста без головы) фавна, виднеющаяся справа, парадоксальным образом живая, как все скульптуры, изображенные Ватто в сценах "на природе"?»

Блестящий финал творчества Ватто – «Вывеска Жерсена».

Ее счастливый владелец удостоверил, что «написана она была за неделю, да и то художник работал только по утрам; хрупкое здоровье, или, лучше сказать, слабость не позволяла ему работать дольше».

За семь коротких сеансов художник создал настоящий шедевр!

Впервые в живописи Ватто мир искусства отделился от мира реального, и реальные люди из плоти и крови впервые показаны в прямом взаимодействии с выдуманным, живописным миром.

«Все соединилось в этой причудливой картине, где привычные границы жанров разрушены с той же царственной уверенностью, что и сама передняя стена жерсеновской лавки, – пишет Ю.М. Герман. – Обыденный труд упаковщиков, нежность влюбленных, невзначай входящих в магазин, смешное кокетство любителей, гордых своей причастностью к профессиональным тайнам, трогательное внимание к искусству тех, кто и в самом деле способен им восхищаться.

При этом все в картине кажется настолько естественным, настолько само собою происходящим, что трудно увидеть за этой простотой безошибочный и совершенный композиционный расчет.

Ничего случайного нет в этой работе Ватто. И даже собака на мостовой помогает уравновесить картину, поскольку правая группа глубже левой и кажется потому легче».

Близкие друзья пытались помочь безнадежно больному художнику, устроив его в прекрасном доме в окрестностях Парижа. Там он и умер 18 июля 1721 года. «Он кончил свою жизнь с кистью в руках», – написал о нем один из друзей.

ДЖОВАННИ ТЬЕПОЛО

(1696–1770)

Творчество Тьеполо продолжало великие традиции венецианской живописи. Но только в двадцатом столетии он вновь получил то признание, которого заслуживает. Сегодня искусство Тьеполо считается самым значительным явлением в живописи позднего барокко.

Джованни Баттиста Тьеполо родился в Венеции 5 марта 1696 года. Его отец, Доменико Тьеполо, капитан торгового корабля, умер через год после рождения сына. После преждевременной смерти отца Джованни Тьеполо совсем юным поступил в обучение к авторитетному венецианскому художнику Ладзарини, у которого воспринял основы монументально-декоративной живописи. Одновременно он учился на образцах творчества величайших венецианских мастеров – Тициана, Тинторетто и в особенности Веронезе.

В 1716 году двадцатилетний художник имел первый крупный успех, выставив свою картину, которую современники называли «Тонущий фараон», перед Скуоле ди Сан-Рокко. В 1719 году Тьеполо женится на Цецилии Гварди, сестре знаменитого пейзажиста.

Примером раннего периода деятельности Тьеполо могут служить фрески в венецианской церкви дельи Скальции – «Апофеоз св. Терезы» (1720–1725), где он впервые вводит свои новые пространственно-декоративные композиции, а также ряд станковых картин на мифологические темы. Среди последних большое полотно «Похищение сабинянок» (около 1720). Картина написана темпераментно и свободно, к ней вполне подходят слова, сказанные о молодом художнике еще в 1731 году его первым биографом Виченцо да Каналом: «Манера живописи Тьеполо решительна и быстра, а его характер – вдохновение и огонь».

О рано созревшем мастерстве Тьеполо свидетельствуют и созданные около 1725 года десять огромных декоративных панно для украшения дворца венецианского патриция Дольфино. Для них характерна сильная и выразительная передача героических сюжетов, пластическая, жизненно убедительная трактовка фигур, пространственная живописная композиция, построенная на ярких красочных контрастах с применением светотеневых эффектов.

«…после 1725 года, когда он получает приглашение расписывать фресками собор и резиденцию архиепископа в Удине, Тьеполо полностью изживает здесь влияние Пьяцетты и находит свой собственный оригинальный живописный стиль. Фрески дворца на сюжеты из библии трактованы им с необычайным остроумием и смелостью. Его персонажи

одеты в костюмы эпохи Возрождения и живут в залитых солнцем итальянских пейзажах. Легкое изящество и ирония, смесь сказки и реальности характерны для этих фресок» (Л.Н. Салмина).

Репутация Тьеполо была к тому времени столь высока, что он получает заказы далеко за пределами Венеции. В последующие годы крупные заказы на фресковые росписи помогали ему выполнять двое его сыновей – Джованни Доменико и Лоренцо, а также Менгоцци-Колонна, мастерски писавший иллюзионистические архитектурные композиции. Среди этих работ надо упомянуть фрески в Палаццо Аркинто в Милане (1731) и в церкви Санта-Мария дель Розарио деи Джезуати в Венеции (1737–1739).

Около 1740 года манера Тьеполо резко изменилась темные тона исчезли, уступив место огромному разнообразию красок, светлых и ярких. Прекрасным примером декоративного стиля Тьеполо являются его росписи палаццо Клеричи в Милане (1740). Для церкви Сант-Альвизе в Венеции художник пишет три гигантские алтарные картины: «Бичевание Христа», «Коронование терновым венцом» и «Несение креста». Тогда же он исполняет для одного из венецианских дворцов цикл из четырех больших декоративных полотен на мифологические темы. Одна из этих картин – знаменитый «Триумф Амфитриты».

«Возле этой картины как-то особенно легко дышится – от нее словно исходит свежее дыхание моря, по которому мчится в своей сверкающей раковине-колеснице Амфитрита, окруженная нереидами, тритонами и амурами, – пишет Н.И. Ольшанская. – Мерно колышутся зеленоватые волны, в светло-голубом небе проносятся белые облака, развеваются легкие драпировки и гривы морских коней, серебристый солнечный свет щедро льется на обнаженное тело богини, на ее жемчужную раковину. Сверкающий поезд Амфитриты проносится мимо как видение, но в самом образе морской стихии с ее стремительным ветром и влажным воздухом, пронизанным лучами солнца и мельчайшими водяными брызгами, заключено обаяние подлинной жизни».

Между 1740–1743 годами художник создает огромные плафонные композиции для венецианских церквей Джезуати, дельи Скальци, скуолы дель Кармине и других. Семьи венецианских патрициев, равно как монастыри и церкви, состязаются между собой в стремлении обладать произведениями его кисти. В марте 1743 года министр Саксонии Брюль поручил графу Альгаротти приобрести для его галереи наряду с картинами прославленных мастеров прошлого полотна современных художников. В этом списке одним из первых стояло имя Тьеполо. Из заказанных ему картин в том же 1743 году были закончены «Триумф Флоры» и «Меценат представляет императору Августу свободные искусства». В следующем, 1744 году для того же графа Брюля была закончена и направлена в Дрезден картина «Пир Антония и Клеопатры», к сюжету которой Тьеполо не раз возвращался впоследствии. Именно на сюжеты из истории Антония и Клеопатры был создан им непревзойденный шедевр иллюзорно-декоративной фресковой живописи – росписи палаццо Лабия в Венеции (1745–1750).

Рассказывая историю Антония и Клеопатры, художник с замечательным мастерством группирует персонажи на больших

поверхностях. Как отмечает Н.А. Белоусова: «Входя в просторный бальный зал палаццо Лабия, зритель утрачивает ощущение реального архитектурного пространства, потому что его пределы раздвинуты живописной декорацией, превратившей стены венецианского палаццо в роскошное театральное зрелище. Тьеполо умело использовал пространство стены между двумя дверями и двумя окнами над ними, сочетая таким образом реальную архитектуру с иллюзорной. В сцене "Пира" ступени, на которых спиной к зрителю изображен карлик, ведут на широкую мраморную террасу с колоннадой коринфского стиля и хорами, под сенью которых пируют египетская царица и римский полководец. Клеопатра, желая доказать Антонию свое презрение к богатству, бросает бесценную жемчужину в бокал с уксусом, где она должна без следа раствориться. Соотношение человеческих фигур с перспективным построением сцены передано безупречно».

В 1750 году по просьбе князя-архиепископа Вюрцбургского Тьеполо приступил к росписям его резиденции – бесспорному шедевру. Он исполнил грандиозную фреску площадью 650 квадратных метров над лестницей в вестибюле дворца.

«В основе ее сложного аллегорического сюжета лежит прославление архиепископа франконского и всей католической церкви, – пишут М.В. Доброклонский и Н.Н. Никулин. – Тьеполо словно уничтожает плоскость потолка и уводит взгляд зрителя в безграничное голубое, пронизанное солнечными лучами небо. Множество фигур порхает среди облаков в легком головокружительном полете. Оставляя в центре свободное пространство, художник располагает большинство действующих лиц у карниза, где изображены четыре страны света: Европа, Азия, Африка, Америка. Тут же аллегории наук, искусств и многое другое. С поразительной непринужденностью объединяет художник самые разнохарактерные образы и мотивы. Здесь и мифологические существа, античные боги, нимфы, наяды, обитатели экзотических стран, а также разнообразные звери, птицы, растения и т.д. Все сливается в яркое, ликующее зрелище».

В 1753 году плафон вестибюля был закончен, и Тьеполо с сыновьями возвратился на родину. Поездка в Вюрцбург принесла художнику огромный успех, еще более укрепила его славу крупнейшего мастера монументально-декоративной живописи: в Венеции приглашения, заказы, почести непрерывно следуют одни за другими. В 1756 году Тьеполо был избран президентом незадолго до того организованной Венецианской Академии живописи и скульптуры и одновременно – почетным академиком Пармской Академии.

К лучшим созданиям декоративного гения Тьеполо относятся его фрески в Виченце в вилле Вальмарана, относящиеся к 1757 году, где художник работал с учениками и своим сыном Джованни Доменико Тьеполо (1727–1804). В росписях этой виллы, где Тьеполо обращается к новым декоративным решениям, его стиль приобретает особую утонченность и великолепие.

Последними большими работами мастера в Италии были плафоны «Триумф Геркулеса» в палаццо Каносса в Вероне и «Апофеоз семьи Пизани» бального зала виллы Пизани в Стра, а также исполненный по

заказу русского двора плафон на холсте – «Триумф Марса» для большого Китайского дворца в Ораниенбауме. В апреле 1762 года художник покинул родину. Его пригласили в Мадрид ко двору Карла III для исполнения большой фрески в королевском дворце.

К 1764 году художник завершил роспись плафона большого тронного зала. Стремясь достичь впечатления наибольшей торжественности и величия, Тьеполо использовал здесь весь арсенал аллегорических и мифологических образов, заимствуя их из своих более ранних работ. В том же дворце он исполнил еще два значительно меньших по размеру плафона.

Одной из последних работ Тьеполо в Мадриде были семь алтарных картин для церкви святого Паскаля, заказанные ему в 1767 году. Как пишет Л.Н. Салмина: «Особая "текучесть" краски, мазки, переливающиеся один в другой, тончайшие световые оттенки, передающие различные состояния освещения, глубокое восприятие природы характерны для этого периода».

Последние годы жизни Тьеполо были омрачены соперничеством с испанским художником Рафаэлем Менгсом: «неоклассицизм» вытеснял уходившее в прошлое «барокко».

Тьеполо обращался и к другим жанрам живописи, создав несколько великолепных портретов, ярких и выразительных: «Портрет Антонио Риккобоно» (около 1745), «Портрет Джованни Кверини» (около 1749).

Живописи художника не уступают по качеству исполнения его рисунки и офорты. Как рисовальщик и офортист Тьеполо является одним из величайших мастеров восемнадцатого столетия. Сотни его рисунков и две серии оригинальных офортов – «Каприччи» и «Скерци ди фантазиа» – отличаются оригинальностью образов, изобретательностью композиционных решений и, при лаконизме примененных средств, исключительной светосилой.

Тьеполо так и не вернулся в родную Венецию. Он умер в Мадриде 27 марта 1770 года.

УИЛЬЯМ ХОГАРТ

(1697–1764)

Уильям Хогарт родился в Лондоне 10 ноября 1697 года. Он был первенцем в семье учителя Ричарда Хогарта. Удивительно, но сын преподавателя в школе занимался прескверно. На уроках Уильям обычно рисовал для развлечения. Так и не окончив начальную школу, он перешел в учение к граверу по серебру Эллису Гэмблу.

В мастерской Гэмбла мальчик научился гравировать гербы и орнаменты на серебряной посуде. Но свое призвание Уильям видел в графике. Ему было ясно, что для достижения этой цели надо «научиться рисовать предметы, несколько более близкие натуре, чем чудовища геральдики».

В 1718 году умер отец, и, используя полученные навыки в работе гравера, Уильям содержит своим трудом целую семью – мать и двух сестер.

В 1720 году Хогарт открывает собственную граверную мастерскую. Но выполнение всяких мелких заказов – пригласительных билетов, объявлений не приносит ему удовлетворения. В конце того же года Уильям начинает посещать открытую Чероном и Вандербанком Академию.

Далеко не все устраивало здесь Хогарта. Уильям занимается самообразованием. В Академию наведывается редко, главным образом, чтобы пополнить свои познания в анатомии.

В 1724 году Хогарт, окончательно бросив Академию, поступил в бесплатную художественную школу, основанную сэром Джеймсом Торнхиллом, тем самым художником, чьи росписи в соборе святого Павла восхищали юного Уилли.

В период с 1720 по 1730 год художник пробует свои силы в области книжной иллюстрации, создав в 1726 году серию гравюр к «Гудибрасу» – популярной в Англии героико-комической поэме.

В 1728 году появляется первое его живописное произведение, заслуживающее внимания. Он воспроизводит сцену из нашумевшей в то время театральной постановки «Оперы нищего», написанной драматургом Джоном Геем и представлявшей едкую сатиру на английские правящие классы. Мастерство рассказа и яркость характеристик – то, что потом составит основные стороны творчества Хогарта, – уже чувствуются в этой композиции. Сказывается и его склонность к сатирическому искусству.

25 марта 1729 года в старой педдингтонской церкви состоялось бракосочетание Хогарта и мисс Джейн Торнхилл, которую художник похитил. Но, похоже, довольно скоро наступило примирение с семьей жены, так как молодожены в 1730 году вернулись в дом Торнхиллов.

Сам Хогарт об этом времени рассказывает коротко и деловито: «Затем я женился и начал писать маленькие салонные картинки от 12 до 15 дюймов высоты. Так как они были новинкой, то имели успех в течение нескольких лет и хорошо расходились».

Лучшие из этих картин – «Завоевание Мексики», «Семейство Уолластон» и «Ассамблея в Уонстид-Хауз».

Гравер и знаток английской живописи Вертью еще в 1729 году сказал о Хогарте: «Счастлив тот, кто может иметь портрет, им написанный». Автор четырехтомного труда об английской живописи Д. Митчелл в 1730 году писал Хогарту: «Аристократические семейства покорны вашей руке; по вашему приказанию восстают ассамблеи».

Однако такие портреты требовали от художника много времени, а дохода давали мало. Живой интерес к окружающей жизни подсказал ему новые возможности. «Я обратился к совсем новому жанру, – говорит Хогарт, – а именно к писанию картин и созданию гравюр на современные нравственные темы – области еще не испробованной ни в одной стране и ни в какие времена».

Так возник первый, принесший громкую славу художнику сатирический цикл из шести работ, называвшийся «Карьера продажной женщины». Здесь воспроизведена простая как мир история деревенской девушки Мэри, приехавшей в Лондон, ставшей богатой содержанкой, а затем попавшей в тюрьму и умершей в ужасающей нищете.

В 1731 году картины были готовы. В 1732 году Хогарт воспроизвел их в гравюрах. Успех серии был столь велик, что на гравюры сразу же нашлось 1200 подписчиков. За первой серией в 1735 году последовала вторая: «Карьера мота», состоявшая из 8 небольших картин, где героем стал разбогатевший бездельник.

Доход от издания гравюр обеспечил Хогарту возможность сравнительно независимого существования. В 1733 году он даже смог приобрести собственный дом на Лейстер-сквер, в котором и прожил до конца своих дней. Немалое наследство досталось ему после смерти Торнхилла в 1734 году. Теперь Хогарт много сил отдает руководству художественной школой, расположенной в переулке Св. Мартина, ранее также принадлежавшей тестю.

Своими гравюрами художник завоевал широкую популярность у англичан. В конце тридцатых – начале сороковых годов Хогарт продолжает ряд своих остро сатирических произведений, таких как «Спящие прихожане», а также создает юмористические, жанровые – «Странствующие актрисы».

Выдающимся примером искусства Хогарта этой поры является «Портрет капитана Корэма» (1740).

«Это был отличный портрет, один из лучших, написанных Хогартом, хотя историки английского искусства вполне справедливо упрекают его в откровенной традиционности…

Это лицо простодушного, но не лишенного лукавства английского добряка и философа вроде сквайра Олверти или мистера Пикквика, то есть образ национальный, для нашего времени уже книжный, нарицательный; Хогарт уловил то, что носилось в воздухе, но в искусстве еще не обрело воплощения, – и в этом, наверное, наибольшая удача портрета капитана Корэма. А что до глобуса в сияющей медной оправе, книг, свитков, нарядных пряжек на башмаках, складок форменного сюртука, лежащих с торжественностью мантии, облаков над океаном – с этой традицией Хогарт еще успеет распрощаться» (М.Ю. Герман).

Хогарт подарил картину приюту для найденышей, основанному Корэмом в 1739 году, и убедил других живописцев последовать своему примеру.

В сороковые годы, в период своей творческой зрелости Хогарт создает ряд лучших своих произведений и как портретист, и как сатирик.

Таков, к примеру, групповой портрет «Дети Даниэля Грэхэма» (1742). По мнению Г. Фосси: «Картина встает в один ряд с "Портретом пятерых детей Карла I" работы великого фламандского мастера (Ван Дейка. – *Прим. авт.*). Редкий пример группового портрета в натуральную величину, картина Хогарта считается одним из его шедевров благодаря моментальным выражениям и богатству моралистических аллюзий. По контрасту с юностью моделей, которая символизируется, помимо прочего, двумя черешнями – райскими фруктами, в картине содержится напоминание о тщете и уходящем безвозвратно времени. Следуя логике линии-"змейки", Хогарт двигается к противопоставленным характерам изображений, точным и зачастую парадоксальным: заметьте почти человеческий взгляд кота над головой мальчика с почти хищной улыбкой и живую птичку в клетке, как две капли воды похожую на голубку, вырезанную на ручке коляски».

Непримиримый противник шаблона светских портретов, он обращается обычно к портретированию родственников, близких ему людей. Исполненные с проникновенностью и теплотой «Автопортрет с собакой

Трамп» (1745), «Портрет миссис Солтер» (1741–1744), «Портрет слуг Хогарта» утверждают образы положительных героев, поднимают значение личности вне зависимости от ее социальных рангов.

«Автопортрет с собакой Трамп» являет собой образ «английского художника, буржуа, интеллектуала, равнодушного, почти наглого, явно очень смелого». Столь же смел и оригинален выбор цветовой гаммы, основанный на перекличке шоколадного цвета собаки и гармонии темных цветов в целом; эффект контрастный, но все же достигающий в своем роде полного слияния.

Между 1742 и 1744 годами Хогарт работает над картинами своей знаменитой серии «Модный брак». Именно для поиска подходящих для этой работы граверов художник совершил в 1743 году свою первую поездку во Францию. Изготовление он поручил французским мастерам Скотену, Равене и Барону. Заказ был выполнен в 1745 году.

«"Модный брак", наиболее значительная по глубине замысла серия Хогарта, состоит из шести полотен; это правдивая и поучительная история брака по расчету, своего рода живописный "роман нравов", – пишет М.Т. Кузьмина. – Отдельные персонажи олицетворяют здесь, по существу, целые социальные группы и их взаимоотношения. Открывает серию картина заключения брака, фактически уподобленного торговой сделке разорившегося графского сына и дочери богатого торговца. Со скучающим видом отвернулись друг от друга молодые, в то время как их родственники оформляют брачный контракт. Картина "Вскоре после свадьбы" продолжает повествование; в ней каждая деталь свидетельствует о бессмысленности существования супружеской четы, о безразличии молодых супругов друг к другу, о кутежах и развале дома, из которого управляющий выносит пачку неоплаченных счетов. Серию завершает трагическая развязка – гибель ее героев. С удивительным мастерством передает Хогарт последовательность хода событий, раскрывает характеры действующих лиц, их взаимоотношения, нравы, привычки. По его картинам можно писать целые рассказы. Каждая из картин – законченное самостоятельное произведение, все вместе они объединены одной идеей и дополняют друг друга».

В 1745 году Хогарт устроил аукцион, на котором «Карьера продажной женщины» и «Карьера мота» были куплены за ничтожную сумму. В 1751 году был назначен специальный аукцион для продажи картин «Модного брака». В объявлении о продаже Хогарт писал: «Эта будет последней серией картин, которую он когда-нибудь выставит, из-за трудности продать такое количество произведений сразу с каким-нибудь барышом… Поэтому, если у кого-нибудь есть собственный вкус, на который он может положиться, вкус не слишком привередливый к произведениям современных художников, и кто обладает достаточным мужеством, чтобы сознаться в этом и осмелиться дать им место в своем собрании (до тех пор, пока Время, которое считается заканчивателем картин, а на деле является их реальным рисовальщиком, не подготовит их для тех более священных мест упокоения, где Школы, Имена, Руководители, Мастера и т.д. достигают последнего этапа своего повышения), тот может таким образом удостовериться, что по крайней мере многочисленность его произведений не снизит их ценности».

На объявленный аукцион явился лишь один покупатель, который и приобрел все картины «Модного брака» за 120 гиней. Уже через 35 лет следующий владелец платил за них в десять раз больше.

В 1747 году Хогарт пишет серию гравюр «Прилежание и леность». 12 листов серии составили «морализирующий» цикл. Здесь твердо определено, что художник считал «дурным» и что «хорошим»; здесь демонстрированы путь для достижения почестей и богатства и путь, ведущий к гибели.

В гравюрах «Улица пьянства», «Переулок Джина» (1751 г.) предстают другие стороны жизни: с необычайным пафосом он изобличает «дно» Лондона, ужасы пьянства, приводящего бедноту в состояние полного отупения, к утрате всего человеческого.

В 1748 году Хогарт поехал в Париж и, вызвав подозрение местных властей, был задержан в Кале, где зарисовывал старинные ворота крепости. Художника насильственно водворили на судно и отправили обратно в Англию. Хогарт был в ярости и как бы в отместку написал единственную «злободневную» картину этого периода – «Ворота Кале».

В 1754 году рождается серия картин «Выборы в парламент», смело обнажающая одну из самых темных сторон в общественной жизни Англии: борьбу партий в «гнилых» местечках и сбор голосов, приобретенных у больных идиотов; по существу, художник обличает всю продажность буржуазной выборной системы. К серии «Выборов» примыкает превосходный офорт «Суд» (1758), где художник добивается яркого сатирического обобщения.

Особое место среди работ Хогарта занимает «Девушка с креветками». Она написана исключительно легко, свободными, стремительными мазками, жидкой, почти прозрачной краской. Восхитительная живопись этого произведения, по удачному определению одного исследователя, свободно существует в нашем столетии не как сокровище прошлого, а как великая удача сегодняшнего мастера. Хогарту удалось создать в этом портрете английский тип девушки из простонародья, обаятельной, жизнерадостной, излучающей свежесть и здоровье, такими приемами пленэрной живописи, которые предвосхитили колористические искания следующего столетия.

Хогарт – один из первых английских теоретиков искусства. В трактате «Анализ красоты» (1753) он выступал поборником реализма, ищущим красоту в многообразных формах действительности, в самой жизни, отстаивая ведущее место бытового жанра в живописи.

Умер Хогарт 26 октября 1764 года.

ЖАН-БАТИСТ ШАРДЕН

(1699–1779)

Шарден был крупнейшим художником-реалистом своего времени.

Рену в некрологе писал: «Невольно кажется, что он имел глаза, устроенные наподобие призмы, чтобы различать различные цвета предметов, неуловимые переходы от света к тени. Никто лучше его не владел магией светотени».

Жан-Батист Симеон Шарден родился 2 ноября 1699 года в Париже, в семье мастера резчика по дереву, выполнявшего сложные художественные работы.

Родители сочувственно относились к его первым успехам в рисовании, а затем отдали сына для обучения живописи в мастерскую Пьера Жака Каза. В течение нескольких лет он копировал здесь картины, среди которых были произведения церковного содержания.

Первые настоящие уроки он получил в мастерской Ноэля Никола Куапеля. Помогая учителю исполнять аксессуары в его картинах, он приобрел необычайное искусство изображать всякого рода неодушевленные предметы.

Одним из его учителей стал художник Ж.-Б. Ванлоо, привлекший Шардена к работам по реставрации фресок во дворце Фонтенбло. Затем молодой художник поступил в парижскую Академию св. Луки, чтобы усовершенствоваться в жанре натюрморта. В 1724 году он приобрел почетное звание члена этой Академии. Впервые он выставил несколько своих работ на выставке молодых художников в 1728 году. Картины «Скат» (1727) и «Буфет» (1728) имели огромный успех и открыли перед Шарденом двери в Королевскую академию, куда он был принят в качестве «живописца цветов, плодов и характерных сюжетов».

Тридцатые–сороковые годы – период расцвета творчества художника. Оставаясь верным своему стилю, Шарден вдохновлялся искусством голландских мастеров жанровой живописи, картинами Давида Тенирса и Герарда Доу. Шарден создает лучшие жанровые композиции, впервые во французском искусстве отобразившие совершенно новый мир – жизнь третьего сословия: «Дама, запечатывающая письмо» (1732), «Карточный домик» (около 1737), «Женщина, чистящая овощи» (1738), «Прачка» (около 1737), «Рукодельница», «Вернувшаяся с рынка» (1739), «Гувернантка» (1739), «Трудолюбивая мать» (1740), «Молитва перед обедом» (1744).

С 1737 года Шарден становится постоянным участником парижских Салонов. Его работы нравятся маршанам (торговцам картин) и критикам. Дидро восторженно пишет о нем: «Вот кто умеет создавать гармонию красок и светотени! Не знаешь, на какой из этих картин остановить свой выбор, – они равно совершенны… Это сама природа, если говорить о правдивости форм и цвета». В Салоне 1738 года Шарден показал картины «Мальчик-половой» и «Мойщица посуды» (обе – 1738), а также два портрета – «Мальчик с юлой» и «Юноша со скрипкой» (обе – 1738).

Чаще всего художник изображал женщин и детей. Трудолюбивая хозяйка, любящая мать, заботливая гувернантка или дети с их непосредственностью и невинными забавами – вот главные герои Шардена. Так, на картине «Прачка» изображена женщина, стирающая белье, и сидящий рядом с ней мальчик, пускающий через соломинку мыльные пузыри. Солнечный блик играет на мыльном пузыре и видны переливы разных оттенков на пене.

В 1731 году после нескольких лет знакомства Шарден женится на дочери купца Маргарите Сентар. Вскоре у них родится сын Пьер, впоследствии ставший художником, а в 1733 году – дочь. Но проходит два

года, и художника постигает тяжелая утрата, когда в один день умирают и жена, и маленькая дочь. Вновь он женится только в 1744 году. Его избранницей стала Франсуаза Маргарита Пуже, вдова буржуа. Но и здесь Шардена поджидает новая беда – погибает ребенок от нового брака.

Несчастья в личной жизни не отразились на творчестве художника. В 1730–1740 годы он создает свои лучшие картины, впервые во французском искусстве отображавшие простых парижан.

«…отказ от развлекательности и нарочитых эффектов, преданность натуре, изображение людей и вещей такими, какими их можно видеть в жизни, но какими их никогда до этого не изображали художники Франции, привлекали внимание к этим произведениям.

Картины Шардена по содержанию камерны, и их небольшой формат оказывается единственно возможным. Наше внимание концентрируется на ограниченной, но достойной внимания сфере жизни – на теплоте человеческих чувств, на добром согласии, которые царят в семьях скромных парижан. Этим настроением проникнута почти каждая егоработа.

С благоговением и подлинным лиризмом изображает художник женщину-наставницу, воспитывающую у своих питомцев добрые чувства. И это обращение к разуму ребенка, забота о его нравственном воспитании, о соблюдении им норм поведения характерны и типичны для времени распространения просветительных идей ("Молитва перед обедом", "Гувернантка")», – пишет Ю.Г. Шапиро.

В 1743 году Шардена избирают советником Королевской академии, а в 1755 году он стал ее казначеем. В 1765 году художника избирают также членом другой академии – Руанской.

Огромное место в творчестве Шардена, в особенности с пятидесятых годов, занимает натюрморт: «Шарманка и птицы» (около 1751), «Надрезанный лимон» (около 1760), «Десерт» (1763), «Кухонный стол», «Медный бак», «Трубки и кувшин», «Натюрморт с атрибутами искусств» (1766), «Корзина с персиками» (1768).

Умение краской передать материальность каждой вещи вызывало восхищение Дидро. Мастерство Шардена он называл колдовством. Дидро писал: «О, Шарден, это не белая, красная и черная краски, которые ты растираешь на своей палитре, но сама сущность предметов; ты берешь воздух и свет на кончик своей кисти и накладываешь их на холст».

Шарден утверждал в своих картинах ценность и значение материального мира и окружающей реальной жизни. В своих натюрмортах художник не любит пышных и декоративно перегруженных композиций. Он ограничивается небольшим числом любовно отобранных предметов, очень скромных и не бросающихся в глаза.

Его натюрморт «Атрибуты искусств» отличается простотой, уравновешенностью композиции и материальной определенностью предметов. Прелесть полотна заключается в пронизывающем его спокойном и ясном чувстве гармонии, где сдержанная, сероватая красочная гамма так тонко соответствует обыденности и в то же время изысканности избранных вещей. Вводя нас в тихую и серьезную атмосферу художественной мастерской, эти предметы должны были в то же время создавать как бы аллегорический образ наук и искусств. Шардену принадлежит целый ряд натюрмортов подобного рода, таких как «Атрибут

музыки».

Основой шарденовской палитры является серебристо-серый тон. Рафаэлли дал прекрасное объяснение этому предпочтению художника: «Когда вы срываете плод – персик, сливу либо гроздь винограда, вы видите на нем то, что мы называем пушком, особый вид серебристого налета. Если вы положите такой плод на стол, свет, игра рефлексов от окружающих его предметов придадут его окраске сероватые оттенки. Наконец, воздух, с его голубовато-серым тоном, окутывает все предметы. Это приводит к тому, что самые интенсивные краски природы как бы купаются в повсюду разбросанных лиловато-серых оттенках, которые видит лишь тонкий колорист, и именно наличие такой сероватой гаммы позволяет нам опознать хорошего колориста. Колористом отнюдь не является тот, кто кладет на холст много красок, а лишь тот, кто воспринимает и фиксирует в своей живописи все эти сероватые оттенки. Шардена следует рассматривать как одного из наших величайших колористов, так как среди наших мастеров он не только тоньше всех видел, но и умел лучше всех передавать те нежнейшие сероватые оттенки, которые порождены светом, рефлексами и воздушной средой».

В результате интриг со стороны недругов здоровье художника было подорвано. Тяжелым ударом для него явилось и внезапное исчезновение сына (1774). Несмотря на преклонный возраст и болезнь, он продолжал работать, но материальное положение становилось катастрофическим. Мастер вынужден был продать свой дом. Отказавшись от казначейских дел в Академии, он решил остаток сил отдать живописи.

Мастер пишет в технике пастели два замечательных портрета – «Автопортрет с зеленым козырьком» и «Портрет жены» (оба – 1775 г.).

«Первое впечатление от автопортрета – ощущение необычности. Художник изобразил себя в ночном колпаке, с небрежно завязанным шарфом – он выглядит типичным домоседом-бюргером, который мало следит за собой, стар, добродушен, немного курьезен. Но уже в следующее мгновение, когда зритель встречается с его взглядом, недоумение исчезает… Мы узнаем художника, который также внимательно, спокойно и серьезно всматривается в жизнь, чтобы утвердить своим поэтическим талантом на основании жизненного опыта лишь то, что разумно, полезно, гуманно», – пишет Ю.Г. Шапиро.

После долгой болезни Шарден умирает 6 декабря 1779 года.

ДЖОШУА РЕЙНОЛЬДС

(1723–1792)

Г. Фосси пишет:

«Будучи тонким теоретиком, Рейнолдс совершает революцию в искусстве портрета своей страны, создав "Великий стиль", идеализирующий модели и прибегающий к идеям не только ван Дейка, но и живописи итальянских мастеров эпохи Возрождения.

С возникновением идеального портрета Рейнолдса, английское портретное искусство смогло наконец обрести свой неповторимый и влиятельный характер».

Рейнольдс считал необходимым для художника знать опыт своих великих предшественников: «Изучая изобретения других, мы сами научаемся изобретать».

Джошуа Рейнольдс родился 16 июля 1723 года в Плимптоне (Девоншир) в семье пастора, преподавателя местной школы. Поначалу родители предназначали ему медицинскую стезю. Однако вскоре они убедились в другом предназначении Джошуа: мальчик читал и штудировал книги по искусству, копировал гравюры и литографии, много рисовал. В 1741 году мальчика отдают в лондонскую студию художника Томаса Хадсона. После трех лет обучения он возвращается в Плимтон и открывает мастерскую, где пишет портреты, пользовавшиеся большим успехом. Он работает в манере своего учителя, испытав также влияние Уильяма Ганди. Один из первых своих портретов «Достопочтенный Сэмюэль Рейнолдс» (около 1746) он пишет быстрыми и плавными мазками, яркими красками, характерными для работ Хогарта. В его «Автопортрете» (1748–1749) заметно влияние Рембрандта.

С портретами офицеров флота, которых он писал в Портсмуте во время маневров, в его творчество входит образ «героя дня». Один из покровителей молодого художника лорд Маунд Эджкамп познакомил Джошуа с будущим адмиралом Огастесом Кеппелом. Этот морской офицер получил в 1749 году назначение на Средиземное море и предложил художнику совершить путешествие на своем корабле. Так исполнилась мечта Рейнольдса побывать в Италии.

Прибыв в начале лета 1749 года в Италию, Рейнольдс отправляется в Рим. Художник провел в Италии около трех лет, посетив, в частности, Флоренцию и Венецию. Наибольшее влияние оказали на него Тициан и Веронезе, Корреджо и ван Дейк. Но он не увлекается слепым копированием больших мастеров, стремясь выработать собственный стиль. По мотивам «Афинской школы» Рафаэля Рейнольдс сделал карикатуру на английское общество в Риме (1751).

Возвращаясь обратно в Англию через Францию, художник проводит месяц в Париже. Обосновавшись с 1753 года в Лондоне, Рейнольдс становится самым известным портретистом британской столицы. Решающую роль в развитии его творческой карьеры сыграл портрет самого Кеппела (1753–1754), в котором адмирал представлен в позе Аполлона Бельведерского. Портрет получил большую известность, последовали многочисленные заказы. В некоторые периоды Рейндольс писал до сотни портретов в год. Это не могло не сказаться на качестве известной части его работ. Однако многие его портреты свидетельствуют о высоком художественном даровании мастера.

В шестидесятые годы в творчестве Рейнольдса сказываются уроки, полученные у великих мастеров XVI и XVII веков. Живопись его становится более полнокровной. В одних портретах его воцаряются свобода и непринужденность (портреты писателя Стерна, 1760, и Нелли О'Брайен, около 1762); в других полотнах он создает величавые портреты-аллегории.

Примерами ранних портретов в «большом статуарном стиле», как определял его сам Рейнольдс, могут послужить портрет герцогини Гамильтон-Арджилл в виде Венеры, изображенной в полный рост в античных одеждах, среди драпировок и колонн (1760), и «Гаррик между

музами трагедии и комедии» (1760–1761). Торжественный антураж призван показать в тех, кого изображает художник, вдохновенных служителей прекрасного, но при всей условности этих портретов в них нет холодности и застылости.

Одним из лучших портретов этого времени, безусловно, является «Портрет Нелли О'Брайен» (1760–1762). Фигура молодой женщины занимает почти всю плоскость холста. Яркие лучи солнца, проникая сквозь листву, ложатся бликами на ее платье, на маленькую собачку, которую она держит на коленях. Привлекает спокойный пристальный взгляд красивого нежного лица, верхнюю часть которого покрывает мягкая прозрачная тень от шляпы.

В 1768 году Рейнольдс единогласно избирается президентом Королевской Академии и занимает этот пост до конца своих дней. Он – первый живописец короля, председатель клуба писателей, блестящий оратор. На его парадных обедах и в его мастерской собирается весь цвет лондонского общества – военные и политические деятели, ученые, писатели, актеры, знаменитые красавицы. Каждые два года на торжественном акте Академии Рейнольдс держал речь, посвященную различным проблемам теории и практики искусства. Мысль о том, что, как ни необходимо для художника формировать свое творчество на глубоком и основательном изучении старых мастеров, важнейшим для него является сохранение творческой самостоятельности, особенно важна для Рейнольдса.

9 июля 1774 года Рейнольдс получил звание доктора юридических наук в Оксфордском университете и в том же году пишет автопортрет в костюме ученого. В таком же манто и похожей позе художник изображает себя годом позже на картине, специально выполненной для флорентийской галереи. Рейнольдс держит в руке свиток с рисунками «божественного Микеланджело». Именно к «величественной манере», к образу колоссальных фигур Сикстинской капеллы апеллирует автопортрет. Это полотно получило широкое признание и неоднократно копировалось.

Две линии сохраняются в портретном творчестве Рейнольдса в пору его расцвета – семидесятые–восьмидесятые годы. С одной стороны, портреты, лишенные какой-либо условности, с другой – портреты «большого статуарного стиля». Лучшие произведения художника стоят ближе то к первым, то ко вторым. Но всегда это образы людей, действующих в состоянии высокого душевного подъема, когда их лучшие качества проявляются особенно ярко. Таковы, например, портреты друзей художника, филолога доктора Сэмюэля Дягонсона (1772), архитектора Чемберса (начало 1780-х годов), адмирала Кеппела (1780), полковников Сент-Леже (1778) и Тарлитона (около 1782).

«В этих портретах нет аллегоризма, – пишет М.А. Орлова. – Мы видим реально возможные ситуации, индивидуальные характеры, лица порой привлекательные, порой совсем некрасивые; но в каждое из этих полотен вошла героическая мелодия служения высокому призванию, в каждом из этих образов есть энергия и вдохновение.

На портретах Рейнолдса неоднократно появляются люди новых, буржуазных профессий, часто в домашнем быту, за работой или книгой, в кругу семьи, в общении с детьми, в простом темном сукне вместо бархата и

шелка. Однако художник придает им не буржуазный, а аристократический облик.

Портрет актрисы Робинсон совершенно новый вид портрета – с настроением, портрет-излияние, воплощен он в традиционную аристократическую репрезентативную форму».

«С середины 1770-х годов начинается наиболее плодотворный период творчества Рейнолдса, – пишет Бродский. – К нему относится величественный портрет знаменитой актрисы "Сара Сиддонс в образе Музы трагедии" (1783–1784) с аллегорическими фигурами и построением, напоминающим сивилл Микеланджело, столь любимого Рейнолдсом. "Портрет адмирала лорда Хитфилда" (1787–1788) с наибольшей силой представляет реалистическую сторону творчества Рейнолдса. Адмирал изображен на укреплениях Гибралтара, обороной которого он успешно руководил. Он крепко сжимает в руках ключ от ворот крепости. Очень правдиво написано художником грубое лицо с маленькими пронзительными серыми глазами, тяжелым красным носом и квадратным британским подбородком, с кожей, обожженной солнцем и обветренной бурями мировых океанов.

В этот же период созданы некоторые из лучших женских и детских образов Рейнолдса. В них есть известный оттенок сентиментальности, характерный для культуры конца XVIII столетия. Рейнолдс прекрасно передает обаяние здорового, счастливого детства. Таковы, с их изящным рисунком и светлой, сочной живописью, портреты "Миссис Хор с ребенком" и "Возраст невинности" (1788)».

Кроме портретов Рейнольдс писал мифологические и аллегорические картины («Смерть Дидоны», «Кимон и Ифигения»). В 1786–1788 годах по заказу Екатерины II он создал большую картину «Младенец Геракл, удушающий змей». Картина, прославляющая победы России, – одна из лучших в этом жанре. В 1788–1789 годах художник пишет для князя Потемкина картину, прославляющую великодушие полководца, изобразив Сципиона Африканского, который возвращает дочь побежденного царя ее жениху.

Европейской известности художника способствовали также его поездки на континент. В 1768 году Рейнольдс вновь побывал в Париже, в 1781 году съездил в Нидерланды и Германию, а в 1783 году – во Фландрию (Антверпен и Брюссель).

В 1784 году Рейнольдс назначается придворным живописцем короля Георга III. В 1782 году появляются первые признаки болезни, которая лишь ненадолго прерывает его работу. Однако в 1789 году положение резко ухудшается, Рейнольдс слепнет на один глаз. После этого он оставляет живопись. 23 февраля 1792 года Рейнольдс умирает.

ТОМАС ГЕЙНСБОРО

(1727–1788)

Джон Констебль так охарактеризовал творчество Гейнсборо:

«Ему не было дела до подробностей, целью его было передать чувство прекрасного, и он этого полностью достиг».

Герои английского художника – люди утонченной души, любящие помечтать в уединении, на лоне природы, в кругу близких. Они близки героям литературы английского сентиментализма конца восемнадцатого столетия.

Метод работы мастера был весьма своеобразен. Фарингтон пишет о том, что Гейнсборо был «непостоянен в своем прилежании, иногда он совсем не работал три или четыре недели, а затем целый месяц усердно трудился, часто дивясь ровному прилежанию Рейнолдса».

Томаса Гейнсборо крестили 14 мая 1727 года в селении Садбери (Суффолк, Восточная Англия) – точная дата рождения его неизвестна. Томас был младшим девятым сыном обедневшего торговца сукном Джона Гейнсборо и его жены Сюзанны.

«Гейнсборо, подобно другим великим поэтам, был прирожденным живописцем, – пишет Тикнесс. – Так, он рассказывал мне, что в детстве, когда еще и не помышлял стать художником, на несколько миль в округе не было такой живописной группы деревьев, или даже одинокого прекрасного дерева, или зеленой изгороди, оврага, скалы, придорожного столба на повороте тропинки, которые не запечатлелись бы в его воображении настолько, чтобы он не мог зарисовать их со всей точностью наизусть».

В 13 лет он уговорил отца отпустить его в Лондон учиться ремеслу пейзажиста. Вот что рассказывает об отъезде Томаса его племянница миссис Лейн: «Приехавший погостить близкий друг моей матери был так поражен достоинствами нескольких написанных им портретов (голов), что добился разрешения отца Томаса забрать мальчика с собой, пообещав, что поселит его в своем доме и постарается обеспечить ему самое лучшее обучение, какое только возможно».

Ученические годы художника связаны с Лондоном, где он обучался сначала серебряных дел мастерству, а затем у Френсиса Хаймена, посредственного, но популярного портретиста. Заметное влияние на Гейнсборо оказал французский рисовальщик и гравер Гюбер Гравело, познакомивший его со стилем французского рококо. Значительное влияние на становление собственной манеры Гейнсборо оказала живопись А. Ватто и знакомство с голландским пейзажем XVII века. Генри Бейт указывал, что «первым мастером, которого Гейнсборо изучал, был Винантс, чьи заросли чертополоха и щавеля он часто вводил в свои ранние картины. А следующим был Рейсдал, но колорит Гейнсборо менее мрачен».

Как отмечает Бейт: «Его первыми опытами были маленькие пейзажи, которые он часто продавал за гроши торговцам, а когда позднее он занялся портретами, цена его за них была от трех до пяти гиней».

Одна из самых ранних подписных картин Гейнсборо датируется 1745 годом. Он выполнил портрет бультерьера Бампера на фоне пейзажа, а на обороте картины написал: «Замечательно умный пес». Тогда же был написан и портрет хозяина Бампера, некоего Генри Хилла.

Надо было зарабатывать на жизнь, и Томасу приходилось всячески изощряться. Так, он работал на известного гравера и издателя гравюр Бойделла. Серебряных дел мастер и торговец картинами Пантэн Бэтью рассказывал: «До переезда Гейнсборо в Бат в моей витрине перебывало множество его рисунков, и он часто бывал радешенек получить семь-восемь шиллингов от меня за те из них, что я продал».

Похоже, Томасу удалось добиться определенных успехов, так как в 1745 году восемнадцатилетний художник поселяется в своей собственной мастерской. 15 июля 1746 года Гейнсборо обвенчался с красивой девушкой Маргарэт Барр, побочной дочерью герцога Бофора, закрепившего за ней пожизненную ренту в 200 фунтов в год.

В 1748 году Томас принимает участие в украшении приемной детского приюта: пишет один из восьми видов госпиталей Лондона «Чартерхаус». По словам известного летописца восемнадцатого столетия Д. Вертью, картину Гейнсборо сочли лучшей и самой мастеровитой по исполнению.

В том же году Томас вернулся в Садбери, где вскоре умирает его отец и рождается первая дочь – Мари. Примерно в 1750 году Гейнсборо с семьей переезжает в Ипсвич, где в 1752 году родилась вторая дочь – Маргарэт.

Основной заработок художнику приносила работа над портретами. До 1759 года он напишет их целых восемьдесят. Как отмечает кропотливый исследователь творчества английского художника Е.А. Некрасова: «В жанре портрета он старался следовать Хогарту, усвоив его непосредственность восприятия модели, заботясь больше о сходстве, нежели о передаче общественного положения позирующего, стремясь запечатлеть обычный, каждодневный облик человека. Нельзя сказать, чтобы заказчики возражали против этого, но иногда художнику приходилось разъяснять им особенности своей свободной непривычной манеры. Гейнсборо хотелось добиться наибольшего слияния модели с окружающей природой, хотя это и не всегда ему удавалось.

В пейзажах он искал подвижного равновесия между голландским и французским влиянием и собственными воспоминаниями о реальных видах Саффолка, реконструируя и обобщая их. Он противостоял условностям пасторалей наподобие слащавых идиллических картинок модного в то время художника Цукарелли, стремясь к изображению подлинной жизни, и здесь у него появилось нечто новое и свое…»

Особую популярность Гейнсборо завоевывает с начала шестидесятых годов, после того как в 1759 году поселяется в курортном городке Бат. Здесь он продолжает работать как портретист, выполняя большое количество заказов столичных и местных аристократов.

В это время он испытывает влияние ван Дейка, часто обращаясь к подчеркнуто вертикальным композициям, удлиняя пропорции фигур, изображаемых часто во весь рост, в уверенных и изящных позах и движениях. Эти произведения отличаются нарядным колоритом.

Но постепенно художник выдвигает собственный идеал, создает особый тип портрета. Его произведения, не утрачивая репрезентативности и парадности, кажутся более легкими, изящными и утонченными.

Ю.Г. Шапиро пишет: «Герои его картин полны внутренней взволнованности и по-настоящему поэтичны. Одухотворенность образов особенно ощутима благодаря внешней сдержанности в выражении чувств и сознательной "недосказанности" не только в мимике, но и в характере пейзажного фона. Он написан обычно легкими, "тающими" мазками и является своеобразным аккомпанементом, подчеркивающим лирическое

звучание произведения».

С 1761 года Гейнсборо регулярно выставляется в Лондоне, а в 1768 году избирается членом-учредителем Королевской Академии. Особым лиризмом и изяществом отмечены женские и юношеские образы на картинах Гейнсборо этого периода: «Портрет Элизы и Томаса Линли» (1768), «Портрет дамы в голубом» (1770-е годы). Около 1770 года Гейнсборо пишет знаменитый портрет Джонатана Батолла, известный как «Голубой мальчик».

Этот портрет Гейнсборо писал не на заказ, а для собственного удовольствия. Художник прибегает к эффектному сопоставлению фигуры мальчика в голубом костюме с пейзажем, написанным в теплых коричневатых тонах.

«Многие ученые, писавшие о Гейнсборо, превозносили этот портрет за его изысканность и аристократизм, по существу же, художник совершенно сознательно противопоставил обыкновенного мальчика аристократам ван Дейка и Рубенса, придав ему значительность и силу характера», – отмечает Е.А. Некрасова.

В 1774 году Гейнсборо окончательно перебирается в Лондон, где король Георг III оказывает ему покровительство и отдает явное предпочтение перед именитым соперником Д. Рейнольдсом.

Среди лучших работ этого периода: эффектный портрет миссис Грехем возле колонны, на фоне далекого пейзажа (около 1777), «Портрет герцогини де Бофор» (между 1775 и 1780 годами), где динамичность образа подчеркивается легкой, подвижной техникой, и, наконец, портрет знаменитой актрисы Сиддонс (1784).

Гейнсборо работал над портретом Сары Сиддонс около двух лет, желая довести его до возможного совершенства. Прославленную актрису кроме него писали такие известные портретисты Англии, как Рейнольдс, Хопнер и Лоуренс.

«Но портрет Гейнсборо превосходит все другие работы прежде всего свежестью восприятия, искренностью исполнения, – считает Т. Седова. – В этом парадном портрете нет ни тени лести. В нем привлекает естественность и изящество, непринужденная грация и то спокойное достоинство, которое было свойственно актрисе и которое Гейнсборо удалось передать с удивительной точностью. Художник стремится запечатлеть незаурядность натуры женщины, поражавшей современников своим ярким талантом. Контрастным звучанием черного и темно-красного цветов Гейнсборо дает зрителю почувствовать, что перед нами трагическая актриса, создательница образа леди Макбет.

Все в картине как бы пронизано творческой взволнованностью: рябью мелких, набегающих одна на другую волн ложится ткань платья, трепещут кружева у тонких запястий, вьются локоны, гордо вздымаются вверх страусовые перья на черной шляпе с широкими полями. Эта трепетность – словно эхо душевной чуткости и восприимчивости актрисы».

Следует отметить, что в портретах Гейнсборо пейзаж играет гораздо более важную роль, чем у остальных английских портретистов.

Среди лучших пейзажей семидесятых годов особую известность получил «Водопой» (1775–1777), эта одна из картин мастера, полная ностальгии по несуетному, тихому, наивно-трогательному и прекрасному

миру.

«Наиболее органичного слияния человека с природой мастер достигает в пейзажах, где показывает крестьян за обычными их занятиями, – отмечает Ю.Г. Шапиро. – Люди пасут скот, едут в повозке по лесной дороге, нянчат детей на открытом воздухе у порога хижины, собирают хворост ("Воз", 1786; "У дверей фермы", 1778). Эти картины явились основой для последующего развития реалистического пейзажа в Англии. Эмоциональная насыщенность и лиричность искусства Гейнсборо, утверждение в противовес академическим канонам новых приемов и живописной техники (легкие и разнообразные мазки, сама фактура которых помогает характеризовать изображаемое, колористическое богатство) позволяет говорить о Гейнсборо как о живописце, обладающем ярким и самобытным талантом».

«В последние годы Гейнсборо охотно писал "воображаемые сцены". В основном это идеализированные портреты крестьянских детей и крестьян ("Девочка с поросятами", 1782; "Девочка, собирающая грибы") – мягкие, нежные, даже несколько сентиментальные, они напоминают образы Мурильо, одного из любимых художников Гейнсборо» (В.Е. Сусленков).

В 1784 году Гейнсборо получил возможность оставить должность в Академии художеств и начать работать вполне независимо. К портретам и пейзажам добавились теперь жанровые сценки, чем-то напоминающие сцены в тавернах Адриана Браувера.

Смерть художника наступила внезапно. Он умер 2 августа 1788 года от рака горла. Говорят, что его последними словами были: «Все мы отправимся на небо, и ван Дейк с нами».

ФРАНСИСКО ГОЙЯ

(1746–1828)

Гойя вошел в историю искусства как живописец, отрицающий классические правила композиции, сумевший показать человеческие существа вне окружающей среды. Художественное мировосприятие художника предвещает живопись сюрреализма.

Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес родился 30 марта 1746 года в городе Фуэндетодос, что в провинции Сарагоса. Он происходил из семьи ремесленника-позолотчика. Матерью его была дочь разорившегося идальго. До наших дней сохранился официальный акт о смерти его отца с лаконичной припиской: «не завещал ничего, ибо нечего было завещать».

Рассказы о молодости Гойи очень похожи на легенды. Однажды в Сарагосе за ним охотилась инквизиция, потому что дракой в день церковного праздника он оскорбил святыню. Он бежит в Мадрид. В столице Франсиско как-то нашли на улице истекающим кровью, с ножом соперника в спине. Позднее он скитался по Испании вместе с бродячими тореадорами.

При том рано обнаружились необычайные художественные способности Франсиско, поэтому юноша был определен в 1760 году учеником сарагосского живописца и «ревизора благочестия» Святой инквизиции Хосе Лусано Мартинеса.

В 1764 и 1766 годах Франсиско безуспешно пытался поступить в Академию Сан-Фернандо в Мадриде. С 1766 года он занимается в Мадриде у Франсиско Байэу, учившегося вместе с ним у Мартинеса. В 1773 году Гойя женится на его сестре Хосефе.

В 1771 году Гойя побывал в Италии, где в Пармской академии удостоился второй премии за картину «Ганнибал, взирающий с высот Альп на итальянские земли».

И вдали от родины Франсиско ищет острых ощущений: он взбирается на купол собора св. Петра, обходя по карнизу гробницу Цецилии Метеллы.

Вернувшись на родину, он выполнил первые значительные работы – расписал фресками капеллу дворца графа Каэтано де Собрадиель, церкви Ремолинос и Аула Дей, а затем – один из куполов сарагосского собора Санта-Мария дель Пилар (1771–1772).

К середине семидесятых годов он обосновался в Мадриде и здесь в 1776 году по рекомендации шурина Байэу получил место художника королевской мануфактуры гобеленов.

Гойя создает множество исторических и жанровых картин, рисунков и картонов для Королевской мануфактуры Санта-Барбара в Мадриде. Его картоны отличались необычайным разнообразием, богатством фантазии, оригинальностью замыслов и мастерством исполнения. Гойя одним из первых продемонстрировал технику сочетания различных тонов.

Эту декоративную в своей основе живопись, изображавшую уличные сценки, празднества, прогулки, игры городской молодежи, художник обогатил новыми композициями, укрупнением фигур, красочностью колористических находок, непосредственным ощущением национальной жизни, воспринятой им как бы изнутри: «Завтрак на берегу Мансанареса» (1776), «Маха и ее поклонники» (1777), «Слепой гитарист» (1778), «Продавец посуды» (1779), «Игра в пелоту» (1779), «Раненый каменщик» (1786), «Деревенская свадьба», (1787), «Майский праздник в долине Сан-Исидоро», 1788), «Игра в жмурки» (1791).

В 1777 году была написана картина «Зонтик». «В ней очень сильна чудесная поэзия рождающегося стиля Гойи. В гибкой грации женщины, в ярких и смелых рефлексах цвета, переливах розового, желтого, зеленого, сочетающихся с черным, в сложном фантастическом освещении и какой-то почти музыкальной стройности композиции ощущается магия кисти, которая только что осознала свое могущество и откровенно наслаждается им. Мастерство этой вещи безупречно, атмосфера ее еще безоблачна. Это – одна из вершин "раннего Гойи"» (В. Алексеев).

Одновременно с работой для королевской мануфактуры Гойя пишет многочисленные портреты. Среди них официальные заказные: «Карл III на охоте» (около 1782), «Премьер-министр граф Флоридабланка» (1783), и такие, в которых проявляется живой интерес живописца к портретируемому, проникновенное отношение к нему, позволяющие заострить образ, увидеть его самые характерные черты: «Маркиза Анна Понтехос» (около 1787), «Семья герцога Осуна» (1787).

В восьмидесятые годы в жизни Гойи начинается полоса официальных успехов. В 1780 году его единогласно избирают членом Королевской академии искусств. В 1785 году он становится ее

вице-директором, а еще через десять лет – директором живописного отделения Академии.

Ему покровительствовали самые родовитые аристократы Испании – герцог и герцогиня Осуна, герцог и герцогиня Альба. В 1789 году он становится придворным художником – венец его честолюбивых стремлений. Однако вскоре художник понял, что оказался в золотой клетке. Долгий и мучительный роман с герцогиней Каэтаной Альба позволил ему остро ощутить двусмысленность своего социального положения.

К тому же в 1792 году его поразила страшная болезнь – он оглох. И надолго искусство стало для него единственным прибежищем, единственным спасением Гойя стал сторониться людей, ушел в себя. Только в начале 1794 года он берется за кисть, но слух потерян навсегда. В середине девяностых годов в творчестве художника происходит перелом. Мрачные стороны испанской действительности встают перед ним во всей их неприкрытой наготе.

Новое видение художником действительности, его критический подход к ней находят также выражение в небольших композициях – «Суд инквизиции», «Дом умалишенных», «Процессия флагеллантов» (1790-е годы). В 1800 году Гойя создал «Портрет королевской семьи». Вступивший на престол Карл IV с женой, детьми и близкими изображен с большой реалистической достоверностью. Гойя воспроизвел их отталкивающую внешность, их духовную бедность и ничтожество.

На последние годы восемнадцатого столетия приходится его поразительная серия офортов «Капричос» (1793–1797), состоящая из восьмидесяти трех произведений. Общий дух их сам Гойя прекрасно выразил в комментарии к одному из листов: «Мир – это маскарад… Все хотят казаться не тем, что они есть, все обманывают, и никто себя не знает».

«Серия открывается автопортретом Гойи, в котором нет следа ухарства и горячности, свойственных художнику в молодости, – пишет К.В. Мытарева. – Большая тяжелая голова, мрачное немолодое, полное сарказма лицо, настороженный взгляд глаз, смотрящих из-под нависающих век, – это уставший, много передумавший и многое понявший человек. Трезво и внимательно посмотрев на мир, он увидел царящие в нем ложь, ханжество, тупость, суеверие и, воспылав негодованием, запечатлел их. Не давая сюжетной связи между отдельными листами, прибегая к иносказанию, органически сплетая воедино фантастическое и реальное, мастер создал сатиру на общество, зло посмеялся над церковью и высшим светом, человеческими слабостями и пороками».

Валериан фон Лога писал: «Мы видим в этих листах не узкополитический памфлет, не персональную сатиру, но проявление свободного благородного духа, святой гнев человека, умевшего видеть глубже повседневности, несущего нам свою человечность и отвергающего роль моралиста. Гойя, как никто другой в Испании, заслышал шум крыльев Нового времени, и это была его судьба в борьбе против всяческой лжи искать ту основу, на которой должно быть построено лучшее будущее – предмет его мечтаний».

Параллельно с «Капричос» Гойя создает и ряд портретов людей прекрасных и достойных. Характерно, что один из таких положительных образов воплощен в портрете французского посла Гиймарде (1798). Спокойно и уверенно сидит Гиймарде – его фигура полна мужества и внутренней силы.

«В начале нового столетия Гойя пишет одетую и обнаженную "Маху". Молодая женщина изображена лежащей в одной и той же позе дважды. Обе картины отличаются блеском живописи, почти лихорадочной, стремительной точностью мазка и тонкой передачей красоты женского тела. Вместе с тем нельзя не отметить известной напряженности в чуть вызывающей позе, настороженности почти враждебного взора, особенно у обнаженной махи, что лишает ее образ той естественной и радостной свободы жизнеощущения, которая так характерна для женских образов эпохи Возрождения.

К 1805–1808 годам в портретном творчестве Гойи наступает этап большей цельности и ясности в его отношении к миру и человеку.

С наибольшей глубиной красота человека и богатство его жизненных сил переданы в портрете Исабельи Кобос де Порсель (1806). В ней воплощен национальный тип женской красоты. Движения молодой женщины естественны и непринужденны, лицо ее полно жизни, широко раскрытые темные глаза с радостной мечтательностью обращены к миру…» (Ю.Д. Колпинский).

Пережив страшные годы оккупации страны наполеоновскими войсками, оказавшись свидетелем зверских расправ интервентов с мирным населением, мастер создал подлинно трагические произведения – «Восстание 2 мая на Пуэрта дель Соль» и «Расстрел в ночь со 2 на 3 мая 1808 года» (1808–1814).

В «Восстании» Гойя с большой и суровой силой показывает ожесточенность и тяжесть борьбы и беззаветное мужество простых людей.

«…вся сила и глубина реализма Гойи раскрываются в его "Расстреле", – пишет Ю.Д. Колпинский. – В этом произведении художник изобразил момент, когда жестокий, непримиримый конфликт между восставшим народом и захватчиками выражается с особым трагизмом и глубиной. Огромная сила художественного обобщения и типизации достигается Гойей через сопоставление ярких характеров во всем их жизненном своеобразии, со всеми их оригинально-неповторимыми чертами.

Действие в картине происходит глубокой ночью на пустыре городской окраины. У подножия невысокого холма при мерцающем свете поставленного на землю фонаря солдаты расстреливают схваченных повстанцев. Вдали из ночной мглы выступает силуэт города, как бы притаившегося во тьме и настороженно затихшего. Пейзаж здесь не только конкретно, даже портретно, изображает характерные черты того места, где происходило событие; мрачный и суровый, он передает саму атмосферу трагедии.

Однако в картине "Расстрел" Гойя стремится не только передать жестокость события, не только вызвать ужас и негодование зрителя. Он со всей силой и страстностью утверждает нравственное превосходство народа над палачами, показывая непокорность его духа, неистребимость его беспощадной ненависти и презрения к врагу».

В 1810 году Гойя создает графический цикл, посвященный тореадорам под названием «Тореадорство со времен Сида», состоящий из 30 листов. Следующий цикл, «Пословицы», состоящий из 18 листов, являлся своеобразным продолжением «Капричос».

Война с Наполеоном оканчивается позорным поражением. И страстный патриот, Гойя откликается на это еще одной серией офортов – «Бедствия войны», созданной в 1810–1815 годах на 80 листах. Боль поруганной и униженной родины он сплавляет с проклятием бесчеловечности войн вообще.

Глубокий подтекст, острая выразительность линии, соединение пятен и штрихов, контрастов света и тени, гротеска и реальности, аллегории и фантастики с трезвым анализом действительности открыли совершенно новые пути развития европейской гравюры.

Вместе с тем в картинах, написанных в это время: «Похороны сардинки», серия офортов «Тавромахия», – Гойя сохранил присущий ему динамизм, четкое композиционное решение, любовь к жизни.

Вскоре Гойя остается в полном одиночестве. Умирают его жена и дети, в живых остается только сын Хавиер. Художник покупает себе загородный дом на реке Мансанарес, где живет очень замкнуто вместе с ведущей его хозяйство дальней родственницей Леокадией Вейс и ее дочерью Розарио.

Здесь, в так называемом «Доме глухого», Гойя расписывает маслом по штукатурке стены, изображая то, о чем он не может не говорить. Он создает пятнадцать композиций фантастического и аллегорического характера. Восприятие их требует углубленного сопереживания. Образы возникают как некие видения городов, женщин, мужчин. Цвет, вспыхивая, выхватывает то одну фигуру, то другую. Живопись в целом темная, в ней преобладают белые, желтые, розовато-красные пятна, всполохами тревожащие чувства.

После восшествия на испанский престол Фердинанда VII изменилось отношение Гойи к правительству. Он уезжает в 1823 году во Францию, в Бордо. Вот отрывок из переписки испанских эмигрантов: «Гойя приехал, старый, глухой, слабый, не зная французского языка, без слуги…»

В Бордо он писал в основном портреты друзей, осваивал технику литографии. Гойя работал почти до последнего дня: «Мне не хватает здоровья и зрения и только воля поддерживает меня». Он нарисовал старика на костылях и подписал рисунок: «Я все еще учусь».

Умер Гойя 16 апреля 1828 года от паралича.

ЖАК-ЛУИ ДАВИД

(1748–1825)

Русский критик девятнадцатого столетия А. Прахов писал: «Давид был первым историческим живописцем в истинном смысле этого слова… по натуре же и в характере художественного дарования он всегда оставался человеком революции».

Сам Давид говорил: «…Произведения искусства достигают своей цели, не только радуя глаз, но и проникая в душу, оставляя в воображении

глубокий след, как нечто реальное; лишь тогда черты героизма и гражданских добродетелей, показанные народу, потрясут его душу и заронят в нее страстное стремление к славе и к самопожертвованию ради блага Отечества».

Жак-Луи Давид родился 30 августа 1748 года, в Париже, в семье торговца галантереей. В конце 1757 года его отец погиб на дуэли. Его воспитывали родственники – семьи Бюрон и Демезон. Жак-Луи рано проявил страсть к рисованию, что даже мешало школьным занятиям.

Мальчика определили в ученики к профессору Ж.-М Вьену. Согласно обычаю Вьен велел Давиду записаться в Академию, и в сентябре 1766 года в ее списках появилась следующая запись: «Жак-Луи Давид, художник, уроженец Парижа, семнадцати лет, находится под покровительством г-на Вьена, проживает у своего дяди, архитектора, на улице Сен-Круа де ла Бретонри, напротив улицы дю Пюи».

Долгое время Давид безуспешно пытался завоевать Римскую премию, дающую возможность завершить художественное образование двухлетним обучением в Риме. Только в 1774 году с картиной «Врач Эразистрат обнаруживает причину болезни Антиоха» он добивается цели. В следующем году Давид уезжает в Италию.

Живя в Италии, Давид долгое время не проявлял особенного интереса к античности. Он даже говорил: «Античность не покорила меня, в ней нет движения и порыва». Зато он восхищается Корреджо. И, наконец, у него возникает чувство восторженного поклонения Рафаэлю: «Рафаэль, человек-божество, ты поднял меня к вершинам античности! Это ты, высочайший творец, более других приблизился к неподражаемым образцам! И это ты дал понять мне, что античность еще выше тебя! Художник чуткий и творящий добро, ты заставил меня созерцать величественные останки античности. Твоя мудрая и гармоничная живопись научила меня видеть в них красоту!»

В 1780 году, после возвращения в Париж, Давид пишет картину «Велизарий, просящий подаяния». Показанная в Салоне 1781 года среди других картин, она приносит художнику звание «причисленного» к Академии. Успех Давида был блистательным, и он писал своей матери: «Если Вы приедете в Париж посмотреть в Салоне мои картины, Вы заранее догадаетесь, где они висят, по устремляющейся туда толпе. Важные господа, "голубые ленты" желают увидеть автора – наконец-то я вознагражден за былые невзгоды».

В 1782 году Давид женится на Шарлотте-Маргарите, дочери состоятельного подрядчика Пекуля. Через год он становится «академиком». Художник получает королевский заказ на картину «Клятва Горациев». Для ее написания он в 1783 году почти на год оставил Париж и работал в Риме, куда последовали за ним жена и ученики.

В августе 1784 года картина окончена. Успех ее в Риме огромен. Отряд карабинеров вынужден был постоянно дежурить у мастерской художника, чтобы наводить порядок в потоке желающих.

Друэ пишет своей матери: «Две недели назад Давид закончил свою картину. Никакие слова не могут передать ее красоту… В Риме он принят везде, всюду на него показывают пальцем. Итальянцы, англичане, немцы, русские, шведы и я не знаю, кто еще, – все нации завидуют счастью

Франции, которой принадлежит этот человек. Картина выставлена для всеобщего обозрения, и поток людей, идущих на нее взглянуть, не иссякает. Давид ежедневно получает латинские, итальянские, французские стихи».

После успеха «Клятвы Горациев» встал вопрос о второй картине для короля. В 1787 году заказ получен, и Давид решил остановиться на сцене после казни сыновей Брута. Он пишет своему ученику Викару: «Я пишу картину, полностью придуманную мною самим: в тот момент, когда Брут, государственный деятель и отец, потерявший своих сыновей, ищет уединения в собственном доме, к нему приносят их тела для погребального обряда. Состояние молчаливого горя, в которое он погружен у подножия статуи Рима, прервали вопли его жены и смятение старшей дочери, лишившейся чувств».

Картину «Ликторы приносят Бруту тела его казненных сыновей» (1789) власти запретили показывать публике. С большим трудом художник добился разрешения выставить ее в Салоне 1789 года.

«И снова произведение Давида оказывается в центре внимания, вызывает бурную реакцию зрителей, – пишет Ю.Г. Шапиро. – Отец, приносящий в жертву личные чувства и предающий смерти сыновей ради защиты республики, воспринимается как современный герой теми, кто участвовал в революционных событиях и штурме Бастилии. Ни один из живописцев в это время не выразил с такой полнотой и силой настроение революционной буржуазии Франции».

В 1790 году по заказу Национального Собрания Давид начинает работу над картиной, призванной увековечить событие, происшедшее через три дня после создания Национального Собрания, – «Клятву в зале для игры в мяч» (20 июня 1789 года). Огромная картина (10,68х7,35 метра) осталась незавершенной. Судить о ней можно по эскизу.

«…Единый порыв множества людей, охваченных высокими помыслами, удалось передать Давиду в рисунке, предназначенном для воспроизведения в гравюре и экспонированном в Салоне 1791 года, – пишет Е. Никифоров. – Достаточную разработку в массовой сцене получили только основные группы первого плана, и среди них выделяется ряд персонажей, несущих портретное сходство с известными политическими лидерами – Бальи, Мирабо, Барнав, Жерар… Рассматривая рисунок, можно заметить, что автор стремился выявить индивидуальные характеристики отдельных лиц, передать особенности их поведения. Кто-то обнимает друзей или в эмоциональном возбуждении бьет ногой в пол, кто-то, ссутулившись на скамье, поднимает руку, но очень нерешительно, кто-то стоит в раздумье… Однако эти разные реакции тонут и поглощаются всеобщим восторгом. Остается пожалеть, что художник прекратил работу, успев перенести на холст лишь центральную часть рисунка».

17 сентября 1792 года Давид был избран депутатом Конвента. Через месяц он становится членом Комиссии искусств и Комиссии Народного образования и принимает активнейшее участие в осуществлении революционных преобразований в области культуры. Во время суда над Людовиком XVI Давид голосует за смертный приговор тирану, несмотря на неприязнь многих своих прежних друзей и противодействие жены. В итоге Шарлотта-Маргарита разводится с Давидом и переезжает к отцу.

13 июля 1793 года убит Марат. Конвент не только возлагает на Давида организацию погребального шествия, но и поручает ему увековечить своей кистью «Друга народа». На этот раз не приходится подогревать чувства широких масс: весь народ, глубоко взволнованный, оплакивает великого трибуна.

Спустя два часа после смерти Марата Давид, склонившись над трупом, рисует лицо, обернутое белым полотном, из-под которого выбиваются пряди волос.

Позднее он пишет портрет Марата. Самая манера письма Давида изменилась. Художник отказался от мелких мазков, наложенных один на другой. Мазки его более решительны и жирны. Совсем новое стремление к объективному реализму проявляется также и в купальной простыне, тщательно зачиненной с левой стороны. Марат изображен как живой, словно на картине фламандской школы. Портрет этот тоже предназначен в дар Конвенту: он создан главным образом, чтобы растрогать и взволновать широкие массы, он правдив и искренен, в нем нет никаких ухищрений, никакой символики.

«Живописец, не обладающий таким мастерством, как Давид, сделал бы из этого сюжета отвратительнейшую иллюстрацию для отдела происшествий в газете, которая смогла бы пленить разве только какую-нибудь консьержку, – пишет А. Эмбер. – Но и неграмотные привратницы и люди высококультурные подпадают под обаяние этого произведения великого живописца. Не в этом ли и заключается истинная цель искусства, интернациональный язык, понятный всем людям?»

Во время контрреволюционного переворота 9 термидора Давида арестовывают и заключают в Люксембургскую тюрьму. В это время он создает свой единственный пейзаж – вид Люксембургского сада из окна камеры, где реалистическое изображение подчинено строгой геометрической схеме. Лишь после долгих усилий, ходатайств и оправданий судебное преследование прекращается. После чего Давид более политикой не занимается.

Художник вновь обращается к образам античности и пишет «Сабинянок» (1799). Пресса и критика поднимают шумиху по поводу наготы отдельных фигур. Давид ссылался на традиции: «Среди художников, ваятелей и поэтов было обыкновение изображать богов, героев и вообще людей, которых они хотели прославить, обнаженными».

Как рассказывает А. Шнаппер: «Еще до завершения "Сабинянок" Давид совершил поступок, вызвавший резкую критику: получив в Лувре от Директории большой зал бывшей Академии архитектуры, он 21 декабря 1799 года выставил в нем свою картину, введя для публики входную плату в размере 1 франк 80 сантимов. Это новшество – плата за вход – шокировало многих, хотя художник позаботился о том, чтобы обосновать его в брошюре, изданной для выставки. Прежде всего, он перечислил прецеденты: Зевксис в античности, художники, работавшие в Англии, начиная от ван Дейка и кончая современными. Далее он подчеркнул действительно реальные трудности работы исторического живописца. Затем очень умело он представил платные выставки как средство приблизить к искусству "народ" и избежать того, чтобы полотно или статуя

стала "добычей богача", часто иностранца. И, действительно, выставка, длившаяся пять лет, имела у публики большой успех и принесла Давиду крупную сумму, впоследствии почти удвоенную продажей картины Людовику XVIII».

После переворота 9–10 ноября 1799 года, осуществленного Наполеоном Бонапартом, Давид был назначен живописцем правительства. Вскоре он создает картину «Бонапарт при переходе через Сен-Бернар» (1800). Наполеон, преодолевая и враждебность гор, и сопротивление лошади, указывает рукой на одну из вершин, увлекает на подвиг.

«Этот конный портрет, – сообщает Делеклюз, – полностью и надолго поглотил Давида, поскольку под наблюдением художника делалось несколько копий, он часто их подправлял и с большим усердием. Это одно из тех его творений, которым он придавал наибольшее значение».

После объявления Наполеоном себя наследником революции Давид становится его приверженцем и в 1804 году получает титул «Первого художника императора». В честь Наполеона он пишет большие исторические полотна: картины «Коронация Наполеона I» (1805–1807), «Раздача знамен» (1810), портрет «Наполеон в рабочем кабинете» (1812), аллегорическое полотно «Леонид при Фермопилах» (1814).

В «Коронации» Давид досконально правдиво передал торжественную церемонию, в костюмах и атрибутах которой подчеркивалась преемственность империи Наполеона империи Карла Великого. Эта картина остается поразительной галереей портретов, которая зрителю представляется «человеческой комедией», имея в виду большое разнообразие персонажей. В ходе работы над «Коронацией» Давид исполнил около ста пятидесяти портретов. Картина имела огромный успех в Салоне 1808 года, и Наполеон произвел художника в офицеры ордена Почетного легиона.

После изгнания Наполеона и реставрации власти Бурбонов Давид был вынужден в 1816 году уехать в Брюссель. Там, оставаясь удивительно современным и достоверным портретистом своей эпохи, он пишет преимущественно портреты бывших членов Конвента и актеров, которые, как и он, должны были покинуть Францию. Увы, но линия исторической живописи в брюссельский период окончательно заходит в тупик.

Днем Давид трудится в мастерской, а вечерами любит слушать музыку, посещает театр. В один из таких вечеров возвращающегося со спектакля художника сбила повозка. В тяжелом состоянии его доставили домой, где 29 декабря 1825 года он и умер.

ВЛАДИМИР ЛУКИЧ БОРОВИКОВСКИЙ

(1757–1825)

Боровиковский внес в русское портретное искусство новые черты: возросший интерес к миру человеческих чувств и настроений, утверждение морального долга человека перед обществом и семьей. Обладая виртуозной живописной техникой, Боровиковский по праву может считаться одним из лучших русских портретистов.

Владимир Лукич Боровиковский родился 4 августа 1757 года на Украине, в небольшом городке Миргороде. Отец художника, Лука Боровик,

по мнению одних исследователей, был простым казаком, по другим – мелкопоместным шляхтичем. Лука Боровик владел домом в Миргороде и двумя небольшими участками земли. Первые навыки в искусстве Владимир получил в семье: его отец и братья занимались иконописью. Вначале мальчик помогал им в качестве подмастерья, а затем стал писать иконы сам. Они стали пользоваться хорошим спросом у заказчиков. Исполнял молодой художник и портреты, но в целом творчество Боровиковского в то время не выходило за рамки полуремесленного искусства.

Незадолго до визита в Киев и Крым Екатерины II киевский губернатор, известный поэт граф В.В. Капнист, пригласил молодого художника для оформления комнат, в которых должна была остановиться императрица. Боровиковский написал два больших панно.

Рассказывает А.Б. Иванов:

«Быть может, так и остался бы он мало кому известным иконописцем в Миргороде, если бы не счастливый для него случай. Императрица Екатерина II с великой пышностью совершала путешествие в отвоеванные у турок и возвращенные Отечеству земли Таврии. Когда сверкающая позолотой галера "Днепр", на которой плыла от самого Киева императрица, причалила к берегу в Кременчуге, Г.А. Потемкин, некоронованный владыка Новороссии, широким жестом указал царице на отстроенный для нее дворец. Из всего пышного убранства более всего выделялись уверенной кистью выполненные аллегорические полотна. Автором их был В.Л. Боровиковский…

Картины приглянулись государыне. Понравились они и одному из самых авторитетных ценителей в свите императрицы – Н.А. Львову. Он пожелал познакомиться с искусным живописцем… По рекомендации Львова художник был приглашен в Петербург».

20 октября 1787 года Боровиковский навсегда покинул Миргород. Жил Владимир Лукич в столице скромно и уединенно. Сначала (до 1798 года) в доме Львова в «Почтовом стану». А затем Боровиковский переехал в небольшую квартирку при мастерской на Нижней Миллионной улице.

Львов привил провинциальному художнику интерес к истории, поэзии и музыке. В его доме собирался один из известных литературных салонов той поры. Видимо, Львов познакомил Боровиковского и с крупнейшим русским художником восемнадцатого столетия Д.Г. Левицким. По совету последнего Боровиковский брал некоторое время уроки у австрийского художника И. Лампи. От этих мастеров Боровиковский научился филигранной живописной технике, легкому, практически незаметному мазку.

Начиная с конца восьмидесятых годов основным жанром в творчестве Боровиковского становится портрет. Одна из первых работ – портрет Филипповой (1790), жены архитектора, который проектировал Казанский собор. Он написан в традициях сентиментализма: фон едва намечен, женщина сидит в свободной позе, и все внимание художника сосредоточено на ее лице.

В 1795 году Боровиковский написал один из самых известных своих портретов – «Екатерина II на прогулке в Царском Селе». Он изобразил императрицу не как правительницу, а в домашней обстановке, нарушив тем самым традиции официального парадного портрета.

Портрет Екатерины был новым словом в русском искусстве, ярко отразившим новые идеи – простота стала теперь таким же идеалом, каким раньше была пышность.

После портрета императрицы члены императорской семьи и самые знатные дворяне стали заказывать художнику свои портреты. Признание Боровиковского официальными кругами Академии художеств выразилось в том, что в 1795 году он получил звание академика, а в 1802 году – почетное звание советника Академии художеств.

Однако ни слава, ни деньги не повлияли на характер и образ жизни Боровиковского. В письмах того времени встает образ художника, погруженного в свой внутренний мир, всецело поглощенного искусством: «Я занят трудами моими непрерывно… Мне потерять час превеликую в моих обязанностях производит расстройку».

Художник жил замкнуто и одиноко. Он не был женат, не имел детей. Круг его друзей был очень невелик.

В 1797 году Боровиковский пишет портрет М.И. Лопухиной, свое самое поэтическое произведение.

«Тонко, с большой любовью и задушевностью дан нежный образ мечтательной женщины, с поразительной убедительностью раскрыт ее душевный мир, – пишет А.И. Архангельская. – Со всей полнотой выразилось в этом портрете то, что является самым основным и существенным в творчестве Боровиковского, – стремление раскрыть красоту человеческих чувств…

В портрете Лопухиной поражает необычайная гармоничность образа и средств выражения. Задумчивый, томный, грустно-мечтательный взгляд, нежная улыбка, свободная непринужденность чуть усталой позы, плавные, ритмично падающие вниз линии, мягкие, округлые формы, нежные тона: белое платье, сиреневые шарф и розы, голубой пояс, пепельный цвет волос, зеленый фон древесной листвы и, наконец, мягкая, воздушная дымка, заполняющая пространство, – все это образует такое единство всех средств живописного выражения, при котором полнее и глубже раскрывается содержание образа».

Образ прелестной Лопухиной вдохновил поэта Я.П. Полонского:

Она давно прошла, и нет уже тех глаз,
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье – тень любви, и мысли – тень печали,
Но красоту ее Боровиковский спас.
Так часть души ее не отлетела,
И будет этот взгляд
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить, страдать, прощать, молчать.

Благодаря языку возвышенной идеализации художника в памяти потомков остались Е.Н. Арсеньева, М.А. Орлова-Денисова, Е.А. Нарышкина и другие.

В конце девяностых годов художник создает ряд официальных портретов. Первым из них был портрет Д.П. Трощинского, статс-секретаря Екатерины II. Он привлек внимание художника блестящим умом и одаренностью. За ним последовал портрет А.В. Куракина, в котором художник мастерски передал его любовь ко всякой мишуре и блесткам. Боровиковский одним из первых стал использовать деталь как важнейшее средство характеристики героя, своеобразный «ключ» к его внутренней сущности.

После воцарения Павла I Боровиковский создает большой портрет императора в порфире. И снова это не просто официальный портрет монарха, а изображение надменного и внутренне пустого человека. Тем не менее портрет высоко оценили и даже выставляли в конференц-зале Академии художеств.

Не оставлял Боровиковский и занятия иконописью: в начале нового века, наряду с другими русскими художниками, он написал десять икон для строящегося Казанского собора.

В начале девятнадцатого столетия в образах Боровиковского появляется больше строгости и определенности; объем приобретает большую осязательность, линия контура – четкость, порой даже резкость. Цвет становится локальным, прозрачные зеленые тени уступают место серо-лиловым.

Эти черты ярко обнаруживаются в портрете, музицирующих сестер Гагариных (1802), забавно сочетаясь с образами этих двух добродушных толстушек, сохранивших чувствительную жеманность, но утративших задумчивую негу. Боровиковский уже как будто готов чуть-чуть усмехнуться их наивной манерности. В этом – появление новой для Боровиковского трезвой объективности. К этому портрету близок семейный портрет Кушелевой-Безбородко с двумя дочерьми.

В поздних произведениях Боровиковского намечается движение в сторону чистого реализма. Старушка Дубовицкая (1809) изображена совсем просто – и без сентиментальной чувствительности и без благородной позы.

Как считает Н.Н. Коваленская: «Лучшим портретом новой манеры является портрет М.И. Долгорукой (около 1811), в котором художник создал образ женщины исключительного благородства, ей уже знакома не только чувствительность, но и настоящие большие чувства: в ее улыбке есть горечь разочарования. Однако она умеет сдерживать свои чувства, сохраняя спокойное достоинство и самообладание. Эта гармония чувства и воли – характерная черта нового классического идеала. "Долгорукая" – лучший образец его проявления в портрете; в нем достигнуто идеальное единство классической формы и классического содержания».

Получив известность, Боровиковский щедро делился своим талантом с учениками. Одним из самых любимых его учеников был Алексей Венецианов, который в будущем стал главой собственной художественной школы. Некоторое время Венецианов даже жил в доме Боровиковского. Мягкий, добрый человек, Боровиковский постоянно поддерживал своих родных и учеников морально и материально.

Но добровольное отшельничество художника со временем приняло болезненный характер. В своих письмах к родным он признавался, что

почти ни у кого не бывает, так как «вовсе неудобен препровождать время в суете», не имеет времени читать, не ведет переписки «иначе как по самой необходимости».

Как рассказывает К.В. Михайлова: «Всегда склонный к религиозным настроениям, Боровиковский увлекся распространенным в это время религиозным мистицизмом. В 1819 году он вступил в "Духовный союз", возглавляемый Е.Ф. Татариновой, надеясь найти единомышленников. Но великосветское сектантство не могло удовлетворить художника, его быстро постигает разочарование в кружке. "Все мне кажутся чужды, – пишет он, – одно высокомерие, гордость и презрение". Старый художник все больше и больше замыкается в себе.

В его искусстве сказывается упадок. Боровиковский пишет все меньше портретов. Отчасти это объяснялось тем, что заказы поступали ему все реже и реже. Симпатии публики оказались отданными другим, более молодым художникам. В конце жизни Боровиковский почти полностью посвящает себя религиозной живописи, которой он так или иначе занимался всю жизнь.

Последней большой работой Боровиковского был иконостас церкви Смоленского кладбища в Петербурге. В образах этого иконостаса уже чувствуется упадок творческих сил художника, вялость живописи сочетается с болезненной экзальтацией образов».

Умер Боровиковский в Петербурге 18 апреля 1825 года. А.Г. Венецианов писал другу: «Почтеннейший и великий муж Боровиковский кончил свои дни, перестал украшать Россию своими произведениями…»

ХОКУСАЙ

(1760–1849)

«Творчество – это непосредственное живое воплощение, это индивидуальный мир художника… это независимость от авторитетов и всякой выгоды» – так писал сам великий японский художник.

Творческое наследие Хокусая чрезвычайно велико: он создал около тридцати тысяч рисунков и гравюр и проиллюстрировал около пятисот книг, писал стихи. Творчество Хокусая оказало значительное воздействие на европейскую живопись и графику последней трети XIX – начала XXвека.

Хокусай Кацусика (настоящее имя – Накадзима Тамэкадзу) родился 12 октября 1760 года в предместье города Эдо, так раньше назывался Токио, в районе Кацусика. Происходил он из крестьянской семьи. Именно поэтому художник часто называл себя «крестьянин из Кацусика».

Мальчик рано начал работать у торговца. Тогда же он стал интересоваться гравюрами, выставленными в магазине. В 13 лет он начал работать у резчика по дереву и выполнил свои первые иллюстрации для книг. В 1778 году Хокусай поступил в мастерскую Кацукава Сюнсе – одному из художников демократической школы укие-э. Картина мира осмысляется художниками этой школы, прежде всего через сознание значительности, особой ценности каждодневной жизни людей, их труда и забот. У Сюнсе молодой художник работал до 1792 года в основном как иллюстратор.

Примерно с 1797 по 1810 год Хокусай работает как мастер суримоно (особый, требующий сложной техники вид гравюр), изготовляя

многочисленные поздравительные и пригласительные карточки.

В первой половине своей жизни художник часто менял свое имя. Имя «Хокусай» впервые появилось в 1800 году, начиная с 1805 года он подписывался «Хокусай Гакеродзин», что обозначает «старик, помешанный на живописи». В это же время он создает и первые свои самостоятельные произведения: «53 станции Токайдо» (1804), виды дороги, соединяющей Токио и Киото, ив 1814 году выпускает первую книгу задуманного им как пособие для художников многотомного труда «Манга».

«Настоящий Хокусай рождается вместе с опубликованием первого тома своего знаменитого альбома "Манга", название которого можно перевести как "Книга набросков", – пишет Б. Воронова. – Альбом этот состоит из пятнадцати томов; первый был издан в 1814 году, последний – в 1878-м. В "Манга" Хокусай как бы изучает бесконечные формы бытия, он анализирует все видимое, иногда словно препарирует его. С одинаковым увлечением он зарисовывает бытовые сценки, пейзажи Японии, архитектурные детали, животных, птиц и насекомых. Но прежде всего Хокусая интересует мир, проявляющийся в действии. На страницах этого альбома рождаются герои зрелого Хокусая: каждый человек и каждое явление мира – самостоятельны и значительны заложенной в них потенцией к действию. Фигуры людей в "Манга" изображены в резком, часто утрированном движении, их позы и силуэты выразительны. Состояние человека в этих рисунках всегда однозначно, но зато выявлено полностью. Хокусай изучает движения борцов, позы всадников, жесты лучников, прыжки акробатов».

Расцвет творчества Хокусай приходится на 1820-е – начало 1830-х годов, когда им были созданы лучшие пейзажные серии: «36 видов горы Фудзи» (1823–1829), «Мосты» (1823–1829), «Путешествия по водопадам страны» (1827–1830), серии «Поэты Китая и Японии» (1830).

В своих произведениях Хокусай запечатлевает самые разные ландшафтные мотивы, с помощью смелых перспективных эффектов и цветовых сочетаний создает эпический образ японского пейзажа, подчеркивает контраст между суетной деятельностью людей и невозмутимым спокойствием природного бытия.

Самая прославленная работа художника – «36 видов горы Фудзи». Здесь, на самом деле в 46 гравюрах, художник отображает картину жизни страны. Его герои в основном люди труда: рыбаки в бурном море, пильщики на дровяном складе, крестьяне, везущие домой солому. Есть и бытовые сцены – мальчишки, запускающие воздушных змей, и дамы, беседующие на террасе.

«Но постоянно присутствующий мотив Фудзи, неизменный, индивидуализированный облик которой выступает как символ вечности и красоты мира, вносит оттенок раздумья о бренности человеческой жизни. Мотив Фудзи, который сначала выступает исподволь, почти как бы случайно, постепенно вырастает в самостоятельную тему», – пишет В.Е. Бродский.

«Хокусай все настойчивее ищет мотивы, позволяющие ему воплотить идею грандиозности мира, значительности всего существующего, величия всех проявлений бытия. Так, в его искусство, наряду с Фудзиямой, входит столь же величественная, гигантская и

героическая тема – тема океана. Во всех девяти листах неоконченной серии "100 видов океана" за привычными жанровыми сюжетами – изображение рыбаков, сборщиков жемчуга, ловцов водорослей – мы ощущаем притаившуюся грозную и безжалостную стихию, живущую по иным масштабам, которой достаточно лишь шевельнуться – и исчезнет все то, что осело на ее берегах», – пишет Б. Воронова.

Поздние работы мастера отличаются высоким графическим мастерством, однако уступая в богатстве и тонкости колорита более ранним сериям.

Среди многочисленных работ Хокусай последних двух десятилетий его жизни наиболее значительной была серия пейзажей «100 видовФудзи».

Характерный пример из этой серии картина «Волна», где художник изящными завитками пишет пену на гребне вздыбившейся волны и летящую над морем стаю птиц. Единое целое составляют и птицы, и завитки пенного узора: брызги пены, легко отделившись от воды, сами превращаются в птиц.

О том, как работал великий художник, рассказывает в своей книге П.А. Белецкий:

«Присев на корточки, держал двумя пальцами за кончик черенка кисть с очень длинным волосом. Руку с кистью поддерживал другой рукой, упирая локоть в колено. Пока на бумаге, лежавшей на полу, возникало несколько штрихов, все его тело извивалось и двигалось. Мускулатура вибрировала и вздувалась, будто он выполнял труднейшее гимнастическое упражнение. Ученики убирали законченные листы и быстро подкладывали следующие.

Никаких переделок мастер не допускал. Несколько минут – и перед глазами изумленного капитана из пятен растекающейся туши возникали растения, звери, птицы, люди в самых различных поворотах. Быстрота изумляла».

Пройдя рубеж семидесятилетия, Хокусай писал: «В 6 лет я старался верно передать формы предметов. В течение полувека я исполнил очень много картин, однако до 70 лет не сделал ничего значительного. В 73 года я изучил строение животных, птиц, насекомых и растений. Поэтому могу сказать, что вплоть до 80 лет мое искусство будет непрерывно развиваться и к 90 годам я смогу проникнуть в самую суть искусства. В 100 лет я буду создавать картины, подобные божественному чуду. Когда мне исполнится 110 лет, каждая линия, каждая точка – будут сама жизнь. Те, кто будет жить долго, смогут увидеть, что я сдержу слово».

Свое слово художник сдержать не смог: он умер 10 мая 1849 года, не дожив до девяноста лет.

КАСПАР ФРИДРИХ

(1774–1840)

Фридрих писал: «Единственным подлинным кладезем искусства является наше сердце. Оно говорит на языке чистой детской души. То произведение, которое не вылилось из этого источника, может быть только фокусничанием. Каждое настоящее произведение искусства замысливается художником в час просветления и затем счастливо

рождается (часто совершенно бессознательно) в неудержимом сердечном порыве».

Каспар Давид Фридрих родился в Грейфсвальде (Померания) 5 сентября 1774 года в семье мыловара. В шестнадцать лет он поступил учиться к профессору рисунка Иоганну Готфриду Квисторпу. В 1794–1798 годах Фридрих обучался в Копенгагенской Академии у профессора Николая Абрахама Абильгора, родоначальника датского классицизма. После этого вернулся в Германию в Дрезден, изредка бывал дома – в Грейфсвальде и на острове Рюген. Дрезден в то время – центр предромантизма. Через посредство другого художника романтика Филиппа Отто Рунге, поселившегося в Дрездене с 1802 года, Фридрих познакомился с поэтом Людвигом Тиком, писателем Новалисом и другими поэтами немецкого романтизма.

До 1808 года Фридрих создал большие рисунки, работая сепией. В этой технике он изобразил берега острова Рюген. Два таких рисунка Гете отметил половиной Веймарской премии.

Первые картины маслом художника датируются 1806–1807 годами. Одна из первых работ маслом – «Крест в горах» (1808). На картине изображен горный скалистый выступ, окруженный лесом, с крестом на фоне багряного неба. Это алтарная композиция была заказана для капеллы Тетченского замка. Художник предлагал принять природу такой, какая она есть. Он как бы давал понять, что в ней присутствует Божественная сущность, он искал новой мифологии, новые типы символов.

В связи с этой картиной развернулась полемика между сторонниками классического направления и адептами романтико-религиозной тенденции, поскольку Фридрих сделал пейзаж картиной, предназначенной для церкви.

Еще через два года Фридрих пишет картины «Аббатство в лесу» и «Монах на берегу моря», признанные поэтами-романтиками Клейстом, Арнимом, Брентано программными и характерными для всей школы данного направления. В еще одном произведении этого периода, «Пейзаже с радугой» (1809), художник противопоставляет темные тона переднего плана светлым сияющим краскам заманчивых далей. Этот пейзаж с поэтическим изображением погожего летнего дня, с чистым прозрачным воздухом выделяется своим более радостным настроением.

В 1810 году Фридрих становится членом Берлинской Академии. В том же году он вместе с Керстингом совершил путешествие в Исполинские горы. Результатом поездки стала картина «Утро в Исполинских горах», где живописец представляет новую природную реальность, рождающуюся в лучах восходящего солнца. Розовато-лиловые тона окутывают горы и лишают их объема и материальной тяжести.

Годы сражения с Наполеоном (1812–1813) обращают Фридриха к патриотической тематике. Борьба немецкого народа против наполеоновского гнета находит отражение в «Могиле Арминия» – пейзаже с могилами древних германских героев.

В 1816 году Фридрих становится членом Дрезденской Академии, а через два года он женится на Каролине Боммер. С 1823 года вместе с ним живет художник Иоганн Кристиан Клаузен Даль.

Начиная с 1818 года Фридрих уделяет большее внимание переднему плану; нередко объемный и величественный мотив на авансцене скрывает за собой второй план.

Часто в пейзажах Фридриха присутствует человек – маленькая, заброшенная фигурка, еще более усиливающая чувство грусти и одиночества: «Месса в готической руине» (1819), «Восход луны над морем» (1821), «Двое, созерцающие луну» (1819–1820). Живописец любит на переднем плане изображать людей, стоящих спиной к зрителю – «Двое, созерцающие луну», «Женщина у окна» (около 1818). Это alter ego художника, его собственный автопортрет, только в скрытой форме. Автор, не принимая участия в жизни природы, будто бы мысленно с ней разговаривает, в его картинах ощущалось явственное чувство одиночества человека перед молчаливой природой, человеческие фигуры в его картинах как бы затеряны среди природы.

«…символическое значение приобретает пейзаж "Гибель „Надежды“ во льдах" (1822), в котором представлены безбрежные, необжитые ледяные просторы, суровая пустынная природа. В нем переданы и холод, и отчаяние, и пустота, и неотвратимый натиск вздыбленных льдин, из-под которых едва видна корма погибшего корабля. Символика присуща и другим произведениям Фридриха, например, картине "Возрасты" (около 1815)…

Он стремится увлечь зрителя неведомыми далями, увести от прозы жизни.

…В картине "Луга под Грейфсвальдом" (1820–1830), изображающей родину художника, небольшое селение, утонувшее в зелени деревьев. Такие картины Фридриха имеют много общего с наиболее светлыми поэтическими описаниями красот родной природы у поэтов и писателей-романтиков, как Уланд, Эйхендорф, Тик…» (Т.Н. Горина).

Как указывают авторы «Истории искусств»: «К 20-м годам относятся наиболее интересные работы художника. "Девушка у окна" демонстрирует довольно сложный прием сочетания темного пространства на переднем плане и светлого – на заднем. Подобная философия перехода от затемнения к свету встречается у очень немногих художников разных поколений в работах "завещательного" характера. Для Фридриха это движение к свету было, видимо, девизом всего его творческого пути. Тайна движения человеческой души подчас делает пейзажи художника возвышенно-фантасмагорическими. "Двое, созерцающие луну" – асимметричная композиция, где в контрракурсном лунном свете предстают почти силуэтные пятна двух фигур, горных камней и сказочного дерева с вывороченными корнями. Гофмановская сказка, которая "приходит к людям только ночью", позволяет в каком-то новом образе увидеть горный склон и стоящих на нем людей. Для художника очень важен момент перехода – от одного состояния в другое. Но этот переход романтически контрастен – в нем есть освобождающее чувство радости от пережитого страха и одиночества».

Фридрих испытал особое влияние Рунге, которое выразилось прежде всего в пристрастии к контрастному разграничению разных частей композиции, начиная с затемненного первого плана к светлому дальнему, следуя через ярко окрашенный средний, как, например, в «Восходе луны

над морем» (1822).

Композиции его насыщены эмоциями. Из картины в картину повторяются мотивы тумана, облачности, темноты, которые таинственной дымкой обволакивают все предметы, в то время как неподвижно сидящие персонажи предаются созерцанию пейзажа – символа ожидания и приготовления к вечной жизни. Центральная идея творчества Фридриха – поиск свободного духа.

«Последние работы художника – "Отдых на поле", "Большое болото" и "Воспоминание об Исполиновых горах". "Исполиновые горы" – череда горных кряжей и камней на переднем затемненном плане, – отмечают авторы «Истории искусств». – Это, видимо, возвращение к пережитому ощущению победы человека над самим собой, радость вознесения на "вершину мира", стремление к светлеющим непокоренным высям. Чувства художника особым образом компонуют эти горные громады, и опять читается движение от тьмы первых шагов к будущему свету. Горная вершина на заднем плане выделена как центр духовных устремлений мастера. Картина очень ассоциативна, как любое творение романтиков, и предполагает различные уровни прочтения и толкования».

В 1824 году Фридрих становится профессором пейзажного класса, но преподавательского кресла он так и не удостаивается. Художник, стараясь не изменять себе, не желает работать так, как ему предписывает академия. Наступает одиночество, в конце жизни усугубленное мрачной меланхолией.

Художник говорил: «Многим дано мало, немногим многое. Каждому открывается душа природы по-иному. Поэтому никто не смеет передавать другому свой опыт и свои правила в качестве обязательного безоговорочного закона. Никто не является мерилом для всех. Каждый несет в себе меру лишь для самого себя и для более или менее родственных себе натур».

В 1835 году Фридрих перенес инфаркт, после которого создавал только рисунки. Он умер 7 мая 1840 года в Дрездене, почти забытый своими современниками.

Творчество Фридриха высоко ценил русский поэт-романтик Жуковский, способствовавший приобретению ряда его произведений, ныне хранящихся в музеях Москвы и Санкт-Петербурга.

ДЖОЗЕФ ТЕРНЕР

(1775–1851)

В историю мировой живописи Тернер вошел как родоначальник принципиально нового отношения к цвету, создатель редких свето-воздушных эффектов. Знаменитый русский критик В.В. Стасов писал о Тернере: «…Будучи около 45 лет от роду, он нашел свою собственную дорогу и совершил тут великие чудеса. Он задумал изобразить солнце, солнечный свет и солнечное освещение с такою правдою, какой до него в живописи еще не бывало. И он стал добиваться передачи солнца во всей его лучезарности. Он долго искал, но своего добился и высказал на холстах то, чего раньше его никто еще в самом деле не давал».

Джозеф Мэллорд Уильям Тернер родился 23 апреля 1775 года в Лондоне в семье брадобрея. Он был исключительно талантливым ребенком и еще мальчиком продавал собственные рисунки, которые его отец выставлял в окне своего магазина и продавал по 2–3 шиллинга за штуку. Уже в возрасте двенадцати лет Джозеф получил свой первый заказ – раскрасить гравюру Хенри Босуэла. Его первым учителем стал Томас Молтон, рисовавший архитектурные виды, перспективы улиц. В 1789 году Джозеф стал студентом лондонской Академии художеств. Здесь он учился до 1793 года.

Тогда же Тернер начал работать вместе с Гертином для доктора Монро. Художник Дж. Фарингтон записал в своем дневнике: «Дом доктора Монро – вроде вечерней академии. Хозяин дает молодым людям копировать рисунки своих друзей. Тернер и Гертин "работали" на доктора Монро три года – рисовали по вечерам у него дома. Они приходили в шесть и оставались до десяти часов. Гертин рисовал контуры, а Тернер раскрашивал и заканчивал. Главным образом они копировали незаконченные рисунки Козенса и других и из этих копий делали законченные рисунки».

До 1800 года Тернер писал акварельные пейзажи. В 1790 году первый из них был представлен на выставке в академии. В дальнейшем здесь выставляется все больше его акварелей. В 1796 году их количество достигло десяти.

Фарингтон записал в 1798 году со слов Тернера, что у него было «больше заказов, чем он мог выполнить», а в 1799 году, что он должен был сделать «шестьдесят рисунков для разных людей». Успехи Тернера – это не только большой талант, но и невероятное трудолюбие: он почти всегда на ногах встречал восход солнца.

Постепенно Тернер осваивает живопись маслом. Во второй половине девяностых годов он создает несколько пейзажей в духе голландских мастеров семнадцатого столетия.

В начале нового века художник выполняет эффектную панораму на тему войны с французами, «Битва на Ниле», а вскоре другую богатую на сценические эффекты картину «Пятая египетская казнь». Эту картину купил богатый писатель и меценат Уильям Бекфорд.

В 1802 году Тернера избрали членом Королевской академии художеств. После этого он отправился в Париж, где смог познакомиться с работами старых мастеров в Лувре. Во время переправы на материк был сильный шторм. Тернер запишет: «Чуть не утонули». Сделанные им наброски позднее послужили основой картины 1803 года «Мол в Кале. Французские рыбаки выходят в море; прибывает английское пассажирское судно».

Из столицы Франции художник отправился в Швейцарию. Он сделал здесь свыше четырехсот зарисовок, заполнив шесть альбомов. В течение всей дальнейшей жизни он использовал эти швейцарские мотивы для своих картин. Своеобразная природа дикого края, особое сочетание форм и цвета произвели на него неизгладимое впечатление и способствовали формированию зрелого стиля.

В 1804 году Тернер открыл собственную галерею, где собирался выставлять свои лучшие полотна. Галерею он открыл

«Кораблекрушением». М.А. Орлова пишет о картине: «Явственно ощутимо тут сопротивление волн яростному урагану, всей силой своей тяжести они влекутся обратно в океан. И с такой же энергией люди на пострадавшем паруснике и лодках, спешащих ему на выручку, силятся удержаться на волнах. Это уже вполне романтическое полотно построено на смелых контрастах светлого и темного, тонов холодных – темное море с изумрудными отливами – и горячих – пятна красного и желтого, какими набросаны фигуры на судах».

Публика, принимавшая его гравюры, чаще всего отвергала его необычные, фантастико-романтические пейзажи. Больше всего подавляли мастера нападки критиков на его произведения.

Около 1807 года Тернер переехал с отцом поближе к Темзе. Появляется сразу несколько пейзажей, связанных с этой рекой: «Темза у Виндзора» (1807), «Колледж-Итон с реки» (1808), «У Темзы» (1809).

Тернер рассказывал, что для изучения облаков «он брал лодку, ложился на ее дно на спину, бросив якорь на реке, и смотрел в небо часами, а иногда и целыми днями, пока не улавливал какой-нибудь световой эффект, который ему хотелось бы перенести на полотно».

В 1808 году Тернер стал профессором. В письме 1811 года своему издателю Джону Бриттону он протестует против определения, данного Фюзели пейзажистам как «картографам или топографам искусства. Вещественным опровержением мнения Фюзели может послужить полотно "Морозное утро". "Морозное утро" – мотив, удивительный по своей крайней простоте. Две трети холста занимает чистое небо, одну треть – земля, окутанная туманом, с едва виднеющимся за тонкими стволами обнаженных деревьев шпилем дальней церкви, с повозкой, вокруг которой хлопочут несколько поселян. И все же это полотно с равниной, тронутой осенней изморозью с высоким светлым небом, – величаво прекрасно» (М.А.Орлова).

Джон Констебль признал «Морозное утро» Тернера «"картиной из картин" на выставке 1813 года».

После первой поездки в Италию в 1819 году художник еще несколько раз побывал там. Постепенно его творческая манера становится все более свободной и естественной.

После работы над этюдами в Италии Тернер особое внимание стал уделять цвету и краскам. Основным жанром для него всегда оставались пейзажи, в которых с помощью удивительных световых эффектов Тернер умел добиваться живой передачи любых состояний природы. На его картинах как будто наяву гремят грозы, вздымаются пенистые волны, по всему полотну играют таинственные светотени.

Динамичная свободная манера художника с двадцатых годов становится еще более раскованной, колорит пейзажей строится на контрастах мерцающих тонов, часто объединенных в общей светлой гамме, предметные очертания сплавляются и дробятся, что предвосхитило живопись французских импрессионистов. Пейзажи Тернера 1820–1840-х годов, смелые не только по колориту, но и по передаче световоздушной среды, отличаются пристрастием к необычным эффектам, красочной фантасмагории.

После второй поездки в Италию в 1829 году Тернер показал лучшую из исторических картин – «Улисс насмехается над Полифемом» – свое

«центральное произведение», как его называл Рескин, самое традиционное по сюжету и новаторское по его воплощению.

«Улисс» – картина, трактующая столько же гомеровское сказание, сколько свет и цвет. В ней есть своеобразное соединение античной мифологии с последними научными данными и конкретными наблюдениями. «Улисс» Тернера – одна из ступеней, ведущих к слиянию истории, действительности и воображения в художественных образах его поздних вещей…

«Улисса» называли мелодрамой, оперной декорацией, замечали, что галера Улисса залита солнцем даже в тех частях, куда не могут проникнуть его лучи, и что контраст между мраком пещеры циклопа и блеском утреннего неба слишком велик. Но Тернера никогда не смущали неточности натуралистического порядка, он смело увеличивал размеры замков или колоколен, перемещал их туда, куда считал нужным, если этого требовала структура картины, или увеличивал звучность цвета, если, по его мнению, выразительность целого выигрывала.

Е.А. Некрасова же рассказывает о последних десятилетиях творчества художника: «…произведения этого периода столь различны, что кажутся принадлежащими нескольким совершенно разным художникам. Вызывает удивление, как один и тот же мастер в одно и то же десятилетие мог написать "Вечернюю звезду" и "Метель, лавину и наводнение", "Геро и Леандр" и "Фрегат „Смелый“, буксируемый к месту последней стоянки на слом", "Золотую ветвь" и "Пожар парламента", "Угольщиков, грузящих уголь ночью" и "Стаффа, пещера Фингала", не говоря уже о совершенно обособленном цикле петвортовских вещей».

Самые известные произведения Тернера тридцатых–сороковых годов – «Пожар парламента» (1835), «Последний рейс корабля "Отважный"» (1838), «Дождь, пар и скорость» (1844).

Е.В. Риппинджейл в своих воспоминаниях описывает, как Тернер заканчивал картину «Пожар парламента» на вернисаже в Британском институте в 1835 году: «Он был уже там и работал еще до того, как я пришел, начав елико возможно рано. И действительно, ему надо было спешить, поскольку на картине, когда она была прислана, было всего несколько мазков "бесформенных и пустых" (как когда-то выразился Хэзлит), как первозданный хаос… Этти работал с ним рядом (над своей картиной "Музыкант, играющий на лютне")… Маленький Этти время от времени отходил, чтобы посмотреть, какое впечатление производит его картина, склоняя голову к плечу и полузакрыв глаза, и иногда болтал с кем-нибудь из соседей, по обыкновению художников. Но не так было с Тернером; за те три часа, что я провел там, – и я понял, что так же было с тех самых пор, как он начал утром, – он не прекращал работы и ни разу не оглянулся или отвернулся от стены, где висела его картина. Все зрители очень развлекались наблюдениями за фигурой Тернера и тем, что он проделывал над своей картиной… Он работал почти одним мастихином, скручивая и размазывая по картине кусок полупрозрачного вещества размером и толщиной с палец… Наконец, работа была окончена, Тернер собрал свои принадлежности, сложил их, запер в ящик, затем, все еще отвернувшись к стене и все на таком же расстоянии от нее, бочком ушел, не сказав никому ни слова, и, подойдя к лестнице в середине зала,

торопливо сбежал вниз. Все посмотрели ему вслед с удивленной усмешкой. А Маклайз, стоявший поблизости, заметил: "Вот это сделано мастерски, он даже не остановился, чтобы посмотреть на свое произведение, он знает, что оно закончено, и уходит"».

В 1839 году Уильям Теккерей, в то время еще никому не известный журналист, писал своему другу:

«"Фрегат „Отважный“" – лучшая картина на выставке в Академии. Старый фрегат медленно влачится к своему последнему жилищу небольшим, фыркающим, исторгающим дым и пламя, буксиром. Ярко-красное солнце, освещающее целое воинство вспыхивающих облаков и реку, флотилия кораблей, постепенно тающая вдали, создают такой эффект, который трудно встретить в живописи…

Это смешно, вы скажете, с таким восторгом говорить о четырехфутовом холсте, представляющем корабль, баржу, реку и закат. Но это сделано великим художником. Он заставляет вас думать о великом с помощью тех простых объектов, которые находятся перед вами, он знает, как успокоить или возбудить, зажечь огонь или подавить, пользуясь лишь несколькими красками».

Но даже Теккерей не смог правильно понять, пожалуй, наиболее новаторскую и по замыслу и по выполнению картину Тернера «Дождь, пар и скорость» (1844). «Дождь обозначается пятнами грязной замазки, – писал Теккерей, – наляпанной на холст с помощью мастихина; солнечный свет тусклым мерцанием пробивается из-под очень толстых комков грязно-желтого хрома. Тени передаются холодными оттенками алого краплака и пятнами киновари приглушенных тонов. И хотя огонь в паровозной топке и кажется красным, я не берусь утверждать, что это нарисовано не кобальтом или же гороховым цветом». Другой критик находил в колорите Тернера цвета «яичницы со шпинатом».

Эти последние картины, имеющие характер аллегорически-красочных фантасмагорий, наполненные символами и полутонами, оказали огромное влияние на формирование европейского символизма второй половины XIX века.

Живопись оставалось единственной страстью художника до конца его дней. После смерти отца в 1830 году Тернер так и не женился и не завел собственного дома, предпочитая снимать комнаты в гостинице. Он редко виделся с друзьями, предпочитая одиночество.

Любопытно, что его соседи по Челси, месту его последнего пристанища, так и не узнали, что пожилой мужчина, живший рядом с ними, был знаменитым художником.

В 1851 году художник еще пришел на вернисаж, но уже не показал ни одной своей картины. Причиной его смерти 19 декабря 1851 года оказалась давняя болезнь, он не захотел обращаться к доктору. Тернер оставил огромное состояние и был похоронен в соборе святого Павла.

Тернер всех поражал своей работоспособностью. Он является автором примерно 5000 картин, написанных маслом, и более 20000 акварелей и 19000 рисунков. Большую часть своих произведений он завещал английскому народу, и теперь большинство из них экспонируются в Галерее Тейт в Лондоне.

ДЖОН КОНСТЕБЛЬ
(1776–1837)

Джона Констебля, великого английского художника начала XIX столетия, можно смело назвать отцом реалистического пейзажа Нового времени. Он первый восстал против господствующих в его дни отвлеченных и условно-идеализирующих приемов пейзажной живописи, утверждая всем своим творчеством ценность живого реального мира, окружающего человека.

В простой, неприкрашенной сельской природе он увидел неиссякаемый источник красоты и величия, сумел пронизать глубокой поэзией самые обыденные ее картины.

Джон Констебль родился 11 июня 1776 года. Его отец, Голдинг Констебль, получил в наследство от богатого дяди, который умер бездетным, изрядное имущество. В окрестностях Ист-Бергхольта Голдинг построил дом, где и поселился в 1774 году, женившись незадолго до этого на мисс Энн Уотс. От этого брака родились три дочери и трое сыновей. Джон был вторым сыном. Его крестили в тот же день, так как никто не надеялся, что он выживет. Однако мальчик рос сильным, здоровым ребенком.

В семь лет Джона отдали в пансион в пятнадцати милях от Бергхольта. Затем его перевели в Лэвенхэмскую школу, а затем он стал учиться в классической школе преподобного доктора Гримвуда в Дэдхеме.

К тому времени ему пошел семнадцатый год, и он стал серьезно увлекаться живописью. На уроках французского учителю частенько приходилось прерывать долгое молчание ученика словами: «Продолжай – я не сплю. А! Понятно – ты опять мечтами в своей мастерской!»

То была мастерская любителя живописи Джона Дансорна – стекольщика и слесаря. Джон долгие часы работал рядом с ним. Констебль-старший хотел видеть сына духовным лицом. Но Джон не проявлял никакой склонности к богословию, и тогда отец решил сделать его мельником. Около года Констеблю пришлось работать на отцовских мельницах.

Мать сумела устроить встречу сына с Джорджем Бомонтом, любителем искусства. Сэр Джордж посмотрел и похвалил копии, сделанные Констеблем карандашом и тушью с картонов Рафаэля. Тогда же юноша впервые увидел у Бомонта картину Клода «Агарь». Констебль говорил, что день, когда он увидел эту замечательную картину, знаменовал собой начало новой эпохи в его жизни.

В 1795 году отец разрешил Констеблю поехать в Лондон. Он хотел знать, есть ли у сына шансы добиться успеха в живописи. По этому случаю его снабдили рекомендательным письмом к Фэрингтону. Тот предсказал Констеблю блестящее будущее и при первом же знакомстве заявил, что пейзаж Констебля со временем «оставит заметный след в живописи».

Вскоре после приезда в Лондон Констебль познакомился с Джоном Томасом Смитом, неплохим рисовальщиком и гравером. Он дал начинающему художнику немало дельных советов. Вот один их них: «Не старайся, когда пишешь пейзаж с натуры, вводить туда придуманные

фигуры; ты и часа не проведешь в самом уединенном уголке, чтобы не увидеть какую-нибудь живую тварь, которая куда лучше согласуется и с пейзажем и с освещением, чем любая твоя выдумка».

Теперь Констебль делил свое время между Лондоном и Бергхольтом. Некоторое время Джон работает в конторе отца, но с 1799 года он снова вернулся к живописи и никогда больше ей не изменял. В том же году он становится учеником школы Королевской Академии. Джон восхищается Лорреном, Уилсоном и Гейнсборо, но при всем том, окончив школу, Констебль не захотел «брать правду из вторых рук» и обратился к непосредственному наблюдению природы.

В 1802 году он впервые выставился на выставке в Лондонской академии. В 1805 году он представил «Пейзаж при лунном свете», а в 1806 году рисунок «"Виктория" – корабль его величества в битве при Трафальгаре с двумя французскими линейными кораблями». Этот сюжет был навеян рассказом одного из земляков Констебля, служившего на корабле адмирала Нельсона. В том же году Констебль совершил двухмесячную поездку по живописным местам Уэстморлэнда и Камберлэнда. В 1807 году он выставил несколько работ, навеянных этим путешествием, – «Вид в Уэстморлэнде», «Озеро Кесвик» и «Боу Фелл, Камберлэнд».

Почти до самой кончины (1837) Констебль регулярно выставлял свои пейзажи в Лондонской академии, но его картины ценились невысоко – отчасти из-за того предубеждения, с которым тогда относились к пейзажу. Когда в 1829 году Констебль был избран в члены академии, президент академии Лоуренс дал ему понять, что это было сделано из милости. Единственным подлинным успехом в его жизни была выставка в парижском Салоне 1824 года.

Вершинами раннего периода творческой биографии Констебля стали акварельные виды Борроудейла (1806), «Вид в Эпсоме» (1808), «Мальверн-Холл» (1809), «Портик Бергхольтской церкви» (1810), этюды на реке Стур (1810–1811).

Дядюшка Констебля, мистер Уотс, в это же время так пишет о племяннике: «Дж. К. усерден в деле, умерен в еде, скромен в одежде, бережлив в расходах и как художник заслуживает всяческого одобрения».

Поиски своего мира были долгими и мучительными. В 1811 году Констебль пишет «Долину Дедхам», в которой преобладает стремление к панорамному эффекту. Несколько рубенсовских тонов на первом плане, нежность зелено-серых и розово-голубых тонов недостаточны для того, чтобы скрыть декоративно-топографический характер целого.

Опасность, тем сильнее угрожавшая Констеблю, чем совершеннее становилась его техника, обнаруживается в «Флатфордской мельнице», написанной в 1817 году. Искусство художника в этой картине достигло высокой степени: изображенная сцена вполне убедительна своей перспективной глубиной, своими пропорциями и точностью отдельных деталей. Но стилю картины не хватает единства.

В разное время в художнике боролись две стороны его природы: реалиста и романтика. До 1820 года в нем преобладает реалист, после 1825 года – романтик. И вот в двадцатые годы наступает долгожданный период гармонии, и тогда создаются шедевры, хотя и в работах менее блестящих

периодов проявляется гений Констебля.

В 1820 году художник пишет картину «Гарвич, море и маяк», где все элементы природы слились в одно целое, становятся факторами, определяющими стиль художника. В этой картине не сохранилось ничего от традиций «живописности», нет никаких причуд.

Л. Вентури: «…Свобода способствовала созданию ряда шедевров, возвысивших Констебля до уровня совершенного художника. Он писал большие картины, не заканчивая их ни в соответствии с традиционными законами живописи, ни в соответствии с требованиями объективной передачи природы. Он следовал только своему стилю. Когда ему удавалось выразить все, чего жаждало его воображение, создать вторую действительность, параллельную действительности природы, но независимую, поскольку она являлась действительностью живописной, он считал работу законченной, умел остановиться вовремя, не делая уступок внехудожественным требованиям живописцев и публики своего времени. Но все же он не был настолько бунтарем, чтобы не идти на уступки общественному мнению. Поэтому он посылал на выставки академии лишь реплики, исполненные в соответствии с предрассудками его времени, и сохранял для себя картины, написанные согласно своему стилю».

Первая пара одноименных картин была написана Констеблем в 1821 году – это знаменитая «Повозка с сеном». Законченная картина, выставленная вместе с еще тремя другими в Лувре в 1824 году, явилась самым крупным успехом Констебля. Несмотря на проявленное художником уважение к традиции, картина воспринималась публикой как революция в живописи.

Французский критик Поль Юэ писал: «В истории современной живописи появление произведений Констебля было событием… В Париже они испытали судьбу всего прекрасного и нового: вызвали энтузиазм, с одной стороны, и неприязнь – с другой… о чем некоторые лишь мечтали, оказалось вдруг реализованным самым прекрасным образом… полотна Констебля сверкали прежде всего безыскусственной оригинальностью, основанной на правде и вдохновении… Коттедж, полускрытый в тени прекрасных зеленых массивов, прозрачный ручей, который вброд переезжает телега, в глубине – сельский вид в окрестностях Лондона с влажной атмосферой английского пейзажа – вот во всей своей простоте одна из его композиций».

Французский живописец Делакруа записал в своем дневнике: «Констебль говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков… То, что он говорит здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету».

Вторая пара – этюд и законченная картина «Собор в Сальсбери, из сада епископа».

По мнению Л. Вентури: «Этюд представляет собой одно из самых высоких достижений искусства, известных в истории живописи. Он сочетает оттенки коричневого и голубого, из которых как бы струится таинственный свет. Деревья тоже излучают свет, но художник притушил их несколькими мазками темной краски, желая придать особую лучезарность колокольне. И кажется нам, будто в этом сиянии с несравненной легкостью

и грацией сплетаются в хороводе ветви деревьев. До Сезанна мы ни у кого не встречаем подобного совершенства».

Еще одна знаменитая пара – «Скачущая лошадь» (1825). «Полон стремительной динамики пейзаж "Прыгающая лошадь", компактно построенный, пронизанный ощущением полноты бытия, уходящего вдаль простора, порывистого ветра, сгибающего деревья, клубящихся облаков, – пишет М.Т. Кузьмина. – Все тончайшие оттенки палитры использовал художник для воспроизведения своеобразия английской природы, ее величия и красоты».

Личная жизнь Констебля была полна трудностей и горя. Он влюбился в Марию Бикнелл, юную леди, дочь Чарлза Бикнелла, стряпчего адмиралтейства. Мария отвечала ему взаимностью, однако против их брака ополчились многочисленные друзья мисс Бикнелл, считавшие, что он ей не ровня. Они смогли пожениться только спустя много лет, и то против воли родителей. Слабое здоровье жены вызывало в нем постоянную тревогу, она умерла раньше его. Немало забот внушало ему и здоровье детей. Констебль никогда не страдал от нужды, но достиг довольства только в 1828 году, когда его жена получила значительное наследство. С тех пор он перестал писать портреты и перешел исключительно напейзажи.

Констебль был целиком поглощен своей живописью, был малообщителен и потому имел мало друзей; его жизнь мелкого буржуа, ограниченного в своих возможностях, не позволяла ему, несмотря на врожденную воспитанность, сблизиться с блестящим лондонским обществом. Хотя художники и публика холодно встретили его произведения, Констебль, чувствуя свою правоту и свое право на место в искусстве, оставался спокоен.

«Последний период жизни и творчества Констебля, – примерно с 1829 года, – оказался снова двойственным и противоречивым, – пишет А.Д. Чегодаев. – Это годы тяжелой душевной депрессии, в возникновении которой сыграли свою дурную роль и опасное ухудшение здоровья, и смерть жены, и страхи и опасения за судьбу детей, но не в меньшей мере и оскорбительно обставленное избрание в Королевскую Академию, и углубление и без того резких расхождений с господствующим направлением в искусстве, и все более растущее и угнетающее неверие в свои силы. Характер и качественный уровень этюдов этих лет и больших картин снова стал несхожим и неравным. Все выставочные картины этого времени: "Солсберийский собор со стороны заливных лугов" (1831), "Открытие моста Ватерлоо" (1832), "Энглфилд Хауз" (1833), "Ферма в долине" (1835), "Кенотаф Рейнольдса" (1836) – несут на себе печать неуверенности и разлада и сильно уступают картинам предшествующих лет. В них запутанная, искусственная композиция, тяжелый и мутный коричневый цвет, ранее столь чуждый Констеблю, какая-то странная неясность пространства и аморфность рисунка, создающая впечатление, что их писал или, по крайней мере, заканчивал другой художник».

Теорию своего искусства художник изложил в предисловии к «Английскому ландшафту» – сборнику гравюр с его картин, вышедшему в 1830 году, и в шести лекциях, прочитанных с 1833 по 1836 год.

Умер Констебль в Лондоне 31 марта 1837 года.

АЛЕКСЕЙ ГАВРИЛОВИЧ ВЕНЕЦИАНОВ
(1780–1847)

Художник А. Мокрицкий писал о Венецианове: «Никто лучше его не изображал деревенских мужиков во всей их патриархальной простоте. Он передал их типически, не утрируя и не идеализируя, а потому что вполне чувствовал и понимал богатство русской натуры… Имея чрезвычайно зоркий и зрячий глаз, он умел передать в них даже ту матовость, запыленность и неблестящесть, которые сообщают мужику его постоянное пребывание или в поле, или в дороге, или в курной избе».

Алексей Гаврилович Венецианов родился в Москве 18 февраля 1780 года в купеческой семье. Его отец выращивал плодовые деревья и ягодные кусты и торговал ими. О ранних годах художника рассказывает его племянник Н.П. Венецианов. Из его воспоминаний («Мои записки») можно узнать, что мальчиком Алексей много рисовал с картин и делал портреты своих товарищей карандашом и щетинным пером, что ему доставалось за это увлечение и от домашних, и особенно от учителей, которых мальчик боялся, и что однажды за это его чуть не выгнали из пансиона. Однако настойчивость победила, и в V классе он уже «смело завоевал свое любимое занятие и рисовал красками, да не водяными, а масляными, и не на бумаге, а на полотне». Известно, что в 1791 году Гаврила Юрьевич Венецианов, имея в виду увлечение сына, подписывается на готовящуюся к выходу в свет книгу «Любопытный художник и ремесленник».

Далее в «Моих записках» говорится о занятиях юного художника у некоего живописца Пахомыча, у которого он учился навыкам изготовления подрамников, подготовке холстов и их грунтовке. Но уже на первом этапе обучения живописной технике мальчик проявил строптивость. Он рисовал на полотне прямо красками, без подготовительного рисунка, которого требовал учитель. Вероятно, до Пахомыча у Алексея Гавриловича был пример другого художника, работавшего пастелью. И не карандаш и масляная живопись, а пастель была первым материалом, в котором он начал работать. Общее образование Алексей получил в одном из московских пансионов.

О несомненном таланте молодого живописца можно судить по первому известному его произведению – портрету матери А.Л. Венециановой (1801). Летом 1802 года в «Санкт-Петербургских ведомостях» появилось объявление о недавно приехавшем Венецианове, «списывающем предметы с натуры пастеллем в три часа. Живет у Каменного моста в Рижском кофейном доме». Однако без связей и знакомств объявление в газетах не возымело воздействия на петербургскую публику, и юный живописец вернулся в Москву. Здесь он продолжал совершенствовать свое искусство портретиста и создал ряд удачных полотен.

В 1807 году Алексей вновь приезжает в Петербург и поступает на службу в канцелярию директора почт. Как вспоминает сам Венецианов: «В свободное время ходил в Эрмитаж и там изучал живопись».

Вскоре он сближается с «почтеннейшим и великим» Боровиковским и оказывается в числе близких учеников блестящего портретиста,

«украшавшего Россию своими произведениями», живет у него в доме.

Вскоре Венецианов начинает издавать сатирический «Журнал карикатур на 1808 год в лицах», состоящий из листов с гравюрами. Третий по счету лист «Вельможа» был настолько остросатирическим, что навлек гнев самого Александра I. Император раздраженно приказал Венецианову заниматься «приучением себя к службе, в коей находится», т.е. заниматься делами почты, а не нравами дворянства. Правительство в день его выхода запретило дальнейшее издание журнала, а вышедшие листы были изъяты. К жанру карикатуры Венецианов обратился еще раз в эпоху войны 1812 года.

В 1811 году Венецианов получил признание академии как портретист, за представленный «Автопортрет» ему было присуждено звание назначенного. В том же году Венецианов получил звание академика за портрет инспектора Академии художеств К.И. Головачевского с тремя воспитанниками академии.

Стремление к общественной деятельности привело Венецианова после войны 1812 года в «Вольное общество учреждения училищ по методе взаимного обучения». Оно было организовано по инициативе поэтов В. Жуковского и И. Крылова, скульптора Ф. Толстого и будущего декабриста В. Кюхельбекера.

На средства общества Венецианов открыл школу, где обучал рисованию одаренных детей. Она находилась на окраине Петербурга. Воспитанников школы учили грамоте, арифметике, а также рисованию и скульптуре. Из ее стен вышли многие известные художники – Г. Сорока, С. Зарянко, А. Тырянов, Е. Крендовский. Ученики Венецианова стали называться «венециановской школой».

В эти годы дом Венецианова становится своеобразным литературно-художественным салоном, где собираются крупнейшие деятели русской культуры – К. Брюллов, В. Жуковский, А. Пушкин, Н. Гоголь. По инициативе Венецианова был освобожден от крепостной зависимости украинский писатель Тарас Шевченко. Написав портрет помещика Энгельгардта, Венецианов сумел договориться с ним о выкупе Шевченко за две с половиной тысячи рублей. Чтобы собрать эту сумму, была устроена лотерея, на которой разыграли портрет Жуковского, написанный Брюлловым.

В 1819 году титулярный советник Венецианов, землемер Ведомства государственных имуществ, вышел в отставку. Алексей Гаврилович уезжает из Петербурга в маленькое свое именьице в Тверской губернии, состоявшее из двух деревень, Тронихи и Сафонкова, с двенадцатью душами дворовых.

Жизнь в деревне дала художнику богатый материал, открыла новый мир, красоту и поэтичность родной русской природы. Венецианов восклицает: «…как тот счастлив, кого не ослепляет едкий свет необузданной суетности, всегда управляемый безумной самостью…»

Уже первые картины Венецианова в новом жанре: пастели «Чистка свеклы» (около 1820), «Жница» (1820) – убедительно свидетельствовали о том, что Венецианов сознательно стремился к реалистической верности изображения, считая главной задачей живописца «ничего не изображать иначе, как только в натуре».

В 1820–1821 годах Венецианов пишет картину «Гумно». «В обыденных предметах крестьянского быта Венецианов умеет найти особую прелесть. Он любовно и внимательно передает внутреннее пространство гумна. Первый план освещен ровным светом, далее – там, где освещение должно затухать, с улицы через открытую дверь слева врывается поток дневного света; в глубине – снова яркий свет. Переходы от освещенных участков дощатого пола к затемненным очень постепенны. Тени в картине прозрачны – это результат тонких наблюдений художника на натуре. Работа над картиной "Гумно" стала настоящей школой для Венецианова. Но художник продолжал настойчиво совершенствовать свое мастерство» (Э.В. Кузнецова).

Картина «Гумно» стала новым словом в русской живописи, ею положено начало всему последующему творчеству художника. За ней были созданы такие вещи, как «Чистка свеклы», «Утро помещицы».

Программной работой этих лет стала картина «Утро помещицы», изображающая повседневную сцену из жизни помещичьей усадьбы. «От сцены веет мирным покоем летнего дня, уютом, простотой и человечностью отношений, возможных только в маленьком, как у Венецианова, именьице, где хозяева знают всех своих немногочисленных крестьян по именам, входят в их заботы, когда у каждого круг своих обязанностей при взаимной ответственности, при родственности общей заботы о земле. В этой маленькой картинке, в этом живописном шедевре Венецианов декларирует свои понятия о крестьянском вопросе, создает грезившийся ему идеал отношений хозяина и работника, идеал, отчасти претворенный в плоть опытом собственной его жизни» (Г.К. Леонтьева).

Подлинный расцвет его творческого дарования падает на двадцатые–тридцатые годы.

«Вершиной зрелого творчества художника являются две картины: "На пашне. Весна" и "На жатве. Лето". Они проникнуты просветленным лирическим чувством. Очарование образа крестьянки-матери слито в них с поэтическим восприятием русского пейзажа. Темы труда, материнской любви, душевной чистоты народа, мирного величия родины сочетаются у Венецианова в неразрывном единстве. Крестьянка ведет лошадей ("На пашне. Весна"), с нежной ласковостью бросая взгляд на ребенка, посаженного на краю поля; за ней – воздушная даль, фигуры работающих, первые листья на тонких деревцах. В картине "На жатве. Лето" молодая мать, почти девочка, ненадолго берет ребенка, чтобы покормить его. Рядом с ней лежит серп – ей надо снова идти работать, подруги ждут ее в поле. На ровной глади, тянущейся до далекого горизонта, лежат легкие тени, и эта "живая игра облаков на земле" (слова самого Венецианова) скрашивает кажущуюся однообразность среднерусского равнинного пейзажа», – пишет А. Савинов.

Представленные на выставке 1824 года в Петербурге картины Венецианова были тепло приняты современниками. «Наконец мы дождались художника, который прекрасный талант свой обратил на изображение одного отечественного, на представление предметов его окружающих, близких к его сердцу и нашему…» – писал журнал «Отечественные записки».

Венецианов создал целую галерею русских крестьян – сильных, работящих, скромных, пленяющих прирожденным благородством и чувством собственного достоинства. Он утвердил простого человека в праве стать героем картины, доказал его физическую и моральную красоту.

Е.Н. Чижикова пишет:

«Все они разные по облику и характеру, но во всех них Венецианов прежде всего раскрывает моральную чистоту, заставляет почувствовать истинное человеческое достоинство.

Лирически проникновенна "Крестьянка с васильками". Задумчивое лицо девушки прекрасно своей душевной ясностью. Чуть опущенные плечи говорят об усталости, большие рабочие руки лежат на охапке пушистых васильков.

Другая по характеру "Девушка с бураком" – энергичен поворот головы молодой красавицы. Типично русское лицо с правильными чертами исполнено деловитой озабоченности: сдвинуты брови, сжаты губы, взгляд пристален. Красное звучное пятно платка подчеркивает темпераментность лица…

С необычайной живописной свободой, в горячих коричневых тонах исполнена "Голова крестьянина". Выражение одухотворенного мыслью лица говорит о большом жизненном опыте, душевной силе. Губы сложены в чуть заметную горестную улыбку».

Непринужденнее всех держат себя на сеансах у Венецианова дети. Их образы особенно полны жизни и правды. Таков, например, его замечательный портрет Захарки. Это настоящий, типичный крестьянский мальчуган, «мужичок с ноготок». Он в большой отцовской шапке, держит на плече топор. Лицо с круглыми щеками совсем детское, но в выражении уже проглядывают мужицкая серьезность и основательность.

Также и «Капитошка»: девочка с коромыслом, по-бабьи повязанная платком, со своей лукавой остроглазой физиономией выглядит уже хозяйкой, степенной маленькой крестьянкой.

Работы Венецианова, столь содержательные и поэтичные, совершенные по исполнению, снисходительно причислялись в свое время к «упражнениям в домашнем роде». «Бытовой жанр» не считался равноправным среди других жанров. Скорее всего, именно разговоры о якобы неспособности Венецианова работать в области «благородной» академической темы заставили художника в 1829 году создать картину «Купальщицы».

«Здесь он прибегнул к традиционному для Академии сочетанию двух фигур – одной в рост, другой – присевшей и изображенной со спины, – пишет Э.В. Кузнецова. – Но этим и кончается связь этой композиции с академическими канонами. Купальщицы Венецианова – это обычные русские крестьянки со здоровыми и красивыми телами, сильными огрубелыми руками, чуть покрасневшими коленями. Несмотря на некоторую условность изображения, в целом в картине ощущается живое и искреннее чувство».

В 1830 году стараниями высокопоставленных доброжелателей Венецианов получил звание императорского живописца, ежегодное жалование и орден св. Владимира. А в следующем году после

продолжительной болезни умерла жена, оставив ему двух малолетних дочерей. Не радовало и хозяйство в милом сердцу Сафонкове. Имение пришлось заложить в опекунском совете. В декабре 1836 года художник слег и сам.

Он пишет: «В 57 лет у человека, который жил не для того, чтобы есть, а ел для того, чтобы жить, желудок внутреннего существования спотыкается. Вот, мой почтеннейший, 24 декабря, сиречь в сочельник, я и споткнулся, мне и руду пускали, от роду первый раз, и надобья в рот влили. Дня через два-три я глядь – ан рыло на стороне, однако и теперь косит, да не так. Отняли у меня: кофе, водку, вино, крепкой и горячий чай, сигары, а дали суп из телятины, што со снегу, да воду с кремотартаром… Мне велено жить на улице, и я, невзирая на вьюгу и мороз, брожу – да как же, раз по пяти и по шести в день… (устал)».

К счастью, все обошлось. В сороковые годы Венецианов напряженно и плодотворно работает. Среди лучших его картин «Спящая девушка», «Гадание на картах», «Девушка с гармоникой», «Крестьянская девушка за вышиванием». Колорит картин этого времени приобретает большую насыщенность, пестроту и декоративность по сравнению с прежними вещами.

Жизнь его оборвалась случайно. По дороге в Тверь, где он должен был расписывать иконостас в соборе, художник не справился с управлением санями, которые врезались в высокие каменные ворота. Выброшенный на дорогу Венецианов умер раньше, чем к нему подоспела помощь. Это случилось 16 декабря 1847 года.

ДОМИНИК ЭНГР

(1780–1867)

«Чем проще линии и формы, – говорил Энгр, – тем больше красоты и силы. Всякий раз, как вы расчленяете формы, вы их ослабляете… Изучая натуру, обращайте внимание прежде всего на целое. Спрашивайте его и только его. Детали – это важничающая мелюзга, которую следует урезонить».

Жан Огюст Доминик Энгр родился 29 августа 1780 года в Монтабане. Его отец, миниатюрист и скульптор Жозеф Энгр, стал и первым учителем сына. В одиннадцать лет Доминик поступил в Королевскую академию Тулузы, где учился до 1797 года. Его учителем по живописи был Ж. Рока.

По окончании академии он становится учеником Ж.-Л. Давида в Париже. Серьезный, одержимый в работе Энгр держится особняком, не принимая участия в студенческих затеях и собраниях. Его рисунки и натурные штудии говорят о крепкой руке, точном глазе. С 1799 года Энгр занимается в Школе изящных искусств, где в 1801 году Доминик получает Большую Римскую премию за картину «Ахилл принимает посланников Агамемнона».

«Ахилл» не случайно вызвал величайшие похвалы знаменитого английского скульптора и рисовальщика Флаксмана, назвавшего эту картину самым значительным событием тогдашнего французского искусства. Флаксман преувеличил свою оценку, но он подметил в картине

Энгра тонкое и живое, немного манерное изящество, свойственное английскому классицизму начала XIX века, не укладывавшееся в шаблонные правила академической школы.

Доминик получил право стажировки в Риме, но из-за отсутствия государственного финансирования остается во Франции. В это время Энгр зарабатывает на жизнь портретами, среди которых должны быть отмечены: «Автопортрет» (1804), три портрета семьи Ривер (1805), портрет друга Жилибера (1805), «Император Наполеон на троне» (1806).

Рисунок господствует здесь над цветом; все строится чистой и абсолютно верной линией. Краски только подцвечивают рисунок и своими тонкими и мягкими сочетаниями лишь оттеняют остроту и законченность линейного контура.

Выставленные в Салоне 1806 года работы Энгра были замечены, критика упрекала автора в подражании Яну ван Эйку в «готичности». Его также обвинили в нарушении академических правил, считавшихся незыблемыми. Действительно, Энгр передал изысканную простоту костюма в каждой его мелочи, спокойно показал, без всякой идеализации, индивидуальные особенности лиц, естественность и простоту поз.

В 1806 году Энгр едет, наконец, в Италию. До 1820 года он живет в Риме, а затем до 1824 года во Флоренции. Художник много и упорно работал в Италии, посылая время от времени картины в Париж для выставки в Салоне. Он очень много рисовал с античных статуй и с картин старых итальянских мастеров. Он стремился к обновлению классического искусства и придавал величайшее значение традиции, урокам великих художников прошлого, в первую очередь Рафаэля.

За годы пребывания в Италии Энгр написал ряд прекрасных портретов – госпожи Девосэ (1807), Маркотта, ставшего впоследствии его ближайшим другом (1810), архитектора Дедебана (1810), госпожи де Сеннон (1814), прелестный, тонкий и нежный портрет Жанны Гонэн (1821).

Рассказывает Т. Седова:

«В 1807 году Шарль Акье, французский посланник при папском дворе в Риме, заказал этот портрет молодому французскому художнику, недавно приехавшему в "вечный город". А через сорок лет в парижскую мастерскую того же художника, ставшего знаменитым, пришла бедно одетая, с трудом им узнанная женщина. В отчаянии призналась она в своей крайней нужде и попросила помочь ей в продаже сколь дорогого, столь и памятного портрета. Какая человеческая драма, сколько загубленных надежд, попранных чувств, а может, и других неведомых нам страданий скрывается за этими двумя скупыми фактами, судить трудно…

Портрет прочно вошел в число шедевров мировой портретной живописи. Художнику, как мы видим, позировала очень молодая, прекрасная и счастливая женщина.

Колористическая гамма портрета слагается из больших плоскостей черного и коричневого цветов, контрастирующих с красным и золотисто-желтым. Последние тона так интенсивны, что заставляют даже холодный черный цвет звучать в непривычной для него тональности.

Яркая красота модели, ее сдержанно искристый темперамент дают возможность предположить, что перед нами истинная итальянка. Всеми доступными средствами подчеркивает художник манящую женственность

мадам Девосе».

Особенной отточенности достигает рисунок Энгра в его картинах с обнаженным человеческим телом: «Эдип и сфинкс» (1808), «Купальщица» (1807), «Большая одалиска» (1814), «Руджиеро освобождает Анжелику» (1819). Здесь его линия становится текучей и гибкой; плавный, спокойный контур обегает ясный силуэт фигуры, нежно моделированной скупыми тончайшими тенями.

«Но часто Энгру кажется лишней и эта легкая моделировка объема, – пишет А.Д. Чегодаев. – Многие его шедевры итальянского периода – простые рисунки свинцовым карандашом, где почти уже нет теней и выразительность чистой линии достигает предельного мастерства. Таковы его портреты госпожи Детуш, знаменитого скрипача Паганини, семьи Стамати, Леблана. Но эта изысканная, холодная чистота рисунка не мешает меткой и спокойной характеристике изображенных людей. В портрете Леблана, например, прекрасно схвачены франтовская внешность и живая, небрежная поза, переданные буквально несколькими штрихами карандаша. Но исторические картины этих лет получились у Энгра надуманными, холодными и скучными, а иногда полными манерной театральности».

Энгр раскрыл все лучшие стороны своего искусства уже в первый период творчества, до 1824 года. И лучшими его творениями останутся простые портреты или отдельные обнаженные фигуры, где он полнее всего воплощает свое безмятежное, спокойное искусство, радующее музыкальным ясным ритмом, пронизывающим природу и человека.

Однако Энгр главным делом жизни считал создание больших композиций на исторические и религиозные темы. Именно в них он стремился выразить свои эстетические взгляды и идеалы, именно с ними связывал надежду на славу и признание. Огромное полотно «Обет Людовика XIII», выставленное в Салоне 1824 года, производит впечатление внутренне холодной, надуманной композиции.

«Идея, положенная в его основу, была ложной: по тематике это произведение соответствовало взглядам наиболее реакционно настроенных кругов общества, восстановивших Бурбонов, – отмечает В.В. Стародубова. – Они не замедлили привлечь на свою сторону такой незаурядный талант. Энгр выполняет ряд официальных заказов, создает огромные многофигурные композиции, отдает этим работам годы долгого изнурительного труда, а результаты ничтожны – вещи получаются сухими и маловыразительными. Таков "Апофеоз Гомера", "Св. Симфорион". В этом заключалась трагедия художника, который каждый раз, когда начинал писать новый портрет, смотрел на него как на досадную помеху, отрывающую от больших картин.

Но Энгр ошибался, считая, что именно эти картины принесут ему бессмертие…»

Энгру оказываются все новые почести: в 1825 году он был избран членом Французского института, в 1829 году назначен профессором Школы изящных искусств (в 1853 году стал ее директором). Но если до 1824 года на Энгра нападали сторонники одряхлевшего академического искусства, то теперь его резко критикуют молодые художники-романтики. Их критика справедлива, но Энгра она огорчает и возмущает. Особенно болезненно он

отнесся к той неприязненной оценке, какой было встречено «Мучение св. Симфориана» (1834). Он даже решил бросить Париж и снова уехал на несколько лет в Италию, где с 1835 по 1841 год находился в качестве директора Французской академии в Риме на вилле Медичи.

Энгр словно не замечал, как противоречил сам себе, когда создавал одновременно со своими неподвижными, бесстрастными академическими полотнами такие шедевры острейшей наблюдательности или подлинного поэтического изящества, как знаменитый портрет «Портрет Буртена» (1832). «В благообразном облике седовласого господина, в его умном волевом лице, мощной фигуре, во властном жесте рук, в цепких пальцах чувствуется энергия, несокрушимый напор, деловая хватка, превращающие главу журнала "Деба" в символ новой эпохи» (В.В. Стародубова).

По возвращении в Париж Энгр получил в 1843 году заказ от герцога де Линя на росписи в замке Дампьер. Здесь художник работал до 1847 года, но работа осталась незавершенной, ибо обнаженные в трактовке Энгра, по понятиям тогдашнего общества, оскорбляли чувство благопристойности. Между тем обнаженные фигуры всегда занимали очень важное место в творчестве Энгра, который достиг совершенства в их изображении.

В поздние годы именно изображение обнаженного тела прославили его лучшие работы – знаменитые «Источник» (1856) и «Турецкая баня» (1859–1869).

В то же время он подтверждает свою славу одного из великих мастеров портрета, создав «Графиню Оссонвиль» (1845), «Баронессу Ротшильд» (1848), «Мадам Гонз» (1845–1852), «Мадам Муатессье» (1851), «Мадам Муатессье» (1856). Его автопортрет 1858 года, суровый, прямолинейно-резкий, полон воли и энергии. Хотя Энгр и тяготился тем, что ему приходилось писать много заказных портретов, тратя свое мастерство на тщательное выписывание эффектных платьев.

Хотя, как никто, он умеет превращать бытовую деталь в великолепный натюрморт, прекрасно передать материальность, фактуру, живописную красоту самых различных тканей и материалов. В его портретах наряду с убедительной индивидуальностью проступает характерность, его портреты – это портрет эпохи.

Умер Энгр 14 января 1867 года в Париже. Холодной зимой художник вышел с непокрытой головой проводить до кареты позировавшую ему женщину, тяжело заболел – и вскоре его не стало.

ОРЕСТ АДАМОВИЧ КИПРЕНСКИЙ

(1782–1836)

Ф. Булгарин писал: «Нельзя не восхищаться трудами О.А. Кипренского, нельзя не порадоваться, что мы имеем художника такой силы, нельзя не погрустить, что он занимается одними портретами».

Орест Адамович Кипренский родился 24 марта 1782 года. Как полагают, он был внебрачным сыном помещика А.С. Дьяконова. Годом позднее его мать, крепостную крестьянку, выдали замуж за дворового Адама Швальбе. Фамилия Кипренский была выдуманной.

Дьяконов, заботясь о мальчике, дал ему вольную и шести лет определил в петербургскую Академию художеств. Одаренность Ореста стала ясна уже в первые ученические годы. Он не раз удостаивался медалей за натурные штудии и эскизы композиций.

Учитель и гувернер Академии В.С. Дмитриев вспоминал, что Кипренский уже в раннем возрасте выделялся среди сверстников. Он любил рисовать, занимался этим без принуждения. Причем одновременно часто еще и пел. Мальчик был способный, живой, темпераментный.

Через девять лет, по завершении обучения в воспитательном училище академии Орест был определен в класс исторической живописи. Туда брали наиболее одаренных учеников, так как историческая живопись в академии почиталась как высший жанр изобразительного искусства.

Его учителями были Г.И. Угрюмов – профессор исторической живописи и Г.Ф. Дуайен – мастер плафонной и декоративной живописи. Уже в рисунках стал складываться собственный стиль художника. В «Гекторе и Андромахе», в «Натурщике с красным плащом» (1802 г.) проявляется виртуозность исполнения.

В 1805 году Кипренский подвел итоги пройденному курсу обучения картиной «Дмитрий Донской по одержании победы над Мамаем», за которую он получает Большую золотую медаль и право на заграничную поездку для продолжения художественного образования. Но в Европе шли наполеоновские войны, и поездка была отложена на неопределенное время. Кипренского еще на несколько лет оставили при академии в качестве ее пенсионера.

Несмотря на «историческое» образование, главным в творчестве художника стал портрет. Еще за год до окончания академии он создал произведение, определившее его дальнейший творческий путь, – это был портрет названного отца Адама Швальбе.

«"Портрет А.К. Швальбе" возвестил о появлении нового, необычайно яркого портретиста, – пишет В.М. Зименко. – Он поставил молодого художника в первый ряд мастеров этого рода. Образ сильного, волевого старика поражает глубокой искренностью. Прекрасная живопись с применением сложной техники лессировок по свободной пастозной подготовке, благородный колорит показали блестящее живописное дарование молодого мастера».

В 1830 году портрет экспонировался на художественной выставке в Неаполе, и, как писал сам художник, «здешняя академия… сыграла следующую штуку… отца портрет они почли шедевром Рубенса, иные думали Ван-дика, а некто Альбертини в Рембранты пожаловал».

В 1808 году начинается дружба Кипренского с известным коллекционером и меценатом А.Р. Томиловым, дом которого был одним из центров художественной культуры первой четверти XIX века. В том же году художник создает портрет Томилова. Тогда же появляются портреты П.П. Щербатова, И.В. Кусова, А.И. Корсакова, «Автопортрет».

В 1809 году художник создает один из лучших детских портретов в истории русского искусства – А.А. Челищева.

Слово М.М. Раковой:

«Облик его проникнут внутренней романтической взволнованностью: он смотрит на мир широко открытыми глазами ребенка,

для которого еще "новы все впечатленья бытия". В то же время, несмотря на его детский возраст, в нем угадывается внутренняя жизнь, обещающая в будущем глубокую натуру.

Темперамент мальчика подчеркнут контрастным сопоставлением темных глаз и черных прядей волос на ярко освещенном лице, белизна которого в свою очередь усиливается темным фоном портрета. Той же цели служит контраст белого воротника с насыщенным синим цветом куртки и красным – жилета и, наконец, сама свободная фактура портрета, динамическое наложение мазка».

27 февраля 1809 года Кипренский, прикомандированный в помощь скульптору И.П. Мартосу, уехал в Москву. Атмосфера творческих споров, знакомство с художественной галереей Ф.В. Растопчина, насчитывавшей до трехсот экспонатов (среди которых находились картины Веласкеса, ван Дейка, Тинторетто), предвоенные настроения русского общества имели огромное влияние на живописца.

Жизнь Кипренского в Москве, богатая впечатлениями, способствовала интенсивной художественной деятельности. «Кипренский почти помешался от работы и воображения», – писал Ф.В. Растопчин.

К лучшим портретам довоенного периода (до 1812 года) относятся портреты Е.П. Растопчиной (1809) и Е.Д. Давыдова (1809).

Давыдов изображен в богатом гусарском мундире, стоя, с непокрытой головой. У него вьющиеся черные волосы, короткие усы и широко раскрытые черные глаза. Поза его непринужденна. Он стоит, опираясь на правую ногу, облокотившись левой рукой на каменный парапет. Сильное тело изображено в свободном движении.

Такие полотна, как портреты А.Р. Томилова (1813) и П.А. Оленина (1813), являются не только вершиной портретного мастерства художника, но и произведениями, преисполненными чувством эпохи. Кипренский сумел увидеть и запечатлеть образ русского человека своего времени, сумел передать патриотический дух эпохи, найдя форму, вполне соответствующую содержанию.

«В бурке, в фуражке ополченца изображен Алексей Романович Томилов, просвещеннейший человек своего времени, любитель искусств, близкий друг многих художников, находивших дружеский приют в его имении Успенское близ Старой Ладоги, – пишет Е.Н. Чижикова. – Типичен для того времени его облик. Волевая собранность, сдержанность и человеческая простота покоряют нас. В умном и внимательном взгляде уверенное спокойствие и готовность выполнить свой долг. Обаяние чистоты, пылкой юности привлекает нас в прекрасном портрете Петра Алексеевича Оленина, сына президента Академии художеств.

Нежнейшая моделировка передает трепетность юного лица. Во взгляде легкая грусть и мечтательность. Небрежно наброшена на плечи шинель, надета набок бескозырка.

Портрет этот отличается большой живописностью, он исполнен в сложной технике пастели и итальянского карандаша, построен на мягком звучании пятен».

В эти же годы Кипренский создает карандашные портреты крестьянских детей, исполненные с большой проникновенностью.

«Живя в Петербурге, Кипренский сблизился с наиболее выдающимися людьми своего века, – пишет Н.Г. Машковцев. – Он написал портрет поэта В.А. Жуковского (1816), нарисовал архитектора Гваренги (1814), поэта К.Н. Батюшкова (1815), И.А. Крылова (1816), слепого поэта Козлова. Почти во всех своих портретах, как и во множестве других, изображающих людей менее известных, Кипренский дает образ русского человека, пережившего бедствия войны и перестрадавшего за свою родину. Особенным обаянием отличаются некоторые из созданных им женских образов. На самом первом месте следует поставить портрет Е.П. Ростопчиной (1809), не имеющий себе равных во всей мировой живописи XIX века, по силе выражения душевной красоты словно предвосхищающий образ пушкинской Татьяны».

В 1816 году академия сочла возможным возобновить заграничные командировки художников. Одним из первых за границу отправляется Кипренский. Через год из Рима, где он окончательно поселился, Кипренский прислал свою первую заграничную картину «Итальянский садовник» (1817), встреченную в Петербурге как новый, неожиданный и радующий поворот в творчестве Кипренского. Подкупала прежде всего блестящая, законченная эмалевая живопись, сильный свет, озаряющий форму, и, наконец, весь миловидный облик юноши с выражением неги и даже томности на красивом лице. Картина Кипренского, казалось, заключала в себе благодатную атмосферу Италии.

Итальянские годы Кипренского – годы наивысшей славы. В России его имя обратилось в легенду, итальянцам он открыл Россию. Его завалили заказами. Он удостоился неслыханной чести – галерея Уффици во Флоренции заказала ему автопортрет.

Русские художественные критики писали: «Портрет самого г. Кипренского написан с необыкновенным тщанием; освещение сверху, от того-то кажется при первом взгляде, что он не имеет полного сходства; но всматриваясь более, находишь его и останавливаешься на отделке, которая здесь весьма точна, убедительна».

К лучшим работам этого периода принадлежат портреты А.М. Голицына (около 1819) и Е.С. Авдулиной (около 1822) с их стремлением к обобщенности образа, его пластической завершенности. Изучение классического искусства и разработка сложных композиционных замыслов обогатили Кипренского-портретиста; окрепло его композиционное мастерство; линии контуров приобрели изысканность, а пластические объемы – необычайную убедительность. Из карандашных работ Кипренского примечателен портрет Гете, сделанный в 1823 году в Мариенбаде, на пути домой.

Стоит сказать также о «Портрете Мариуччи», более известном под названием «Девочка в маковом венке». Позировала для него очаровательная пухленькая девчушка. Мать девочки, распущенная и жадная женщина, постоянно вымогала у Кипренского деньги под предлогом своей безмерной материнской любви и страданий от разлуки с дочерью. Уезжая из Италии, художник выкупил девочку у беспутной матери и официально оформил документ на право воспитания ребенка. Через высшие церковные круги он поместил свою будущую жену Мариуччу – Анну Марию Фалькуччи – в привилегированный монастырский пансион.

Россия встретила Кипренского неприветливо. Он пишет Гальбергу. «Совет мой крепко в душе держите: что лучше холодные камни дешево продавать, нежели самому мерзнуть на любезной родине».

Сам художник чувствовал себя неуверенно, так как произведения, посланные им из Италии и Парижа, долго не прибывали. Стали говорить, что Кипренскому нечего показать русской публике. Его рассказам об успехах в Италии не верили.

К счастью, у него нашелся покровитель – Д.Н. Шереметев. Кипренский снимает квартиру на Английской набережной, но бывает там мало, так как работает в доме Шереметева на Фонтанке, где хозяин предложил ему мастерскую. При содействии своего покровителя Кипренский получает заказы, заводит новый круг знакомств.

В 1824 году на очередной публичной выставке в Академии художеств Кипренский показал, помимо ранее созданных, новые произведения, среди них «Портрет Д.Н. Шереметева». После этого репутация художника была восстановлена.

В доме на Фонтанке в 1827 году художник создал знаменитый портрет А.С. Пушкина.

«Лучший портрет сына моего есть тот, который написан Кипренским» – так считал Сергей Львович Пушкин, отец поэта. Русский писатель А.И. Гончаров вспоминал: «Лицо его – матовое, суженное книзу, с русыми бакенами и обильными кудрями волос – врезалось в мою память и доказало мне впоследствии, как верно изобразил его Кипренский на известном портрете».

Другой современник писал о портрете: «Гений поэта воодушевил художника; огонь его вдохновения сам изобразился на холсте в чертах его, и художник вполне выразил в его взоре светлый луч высоких творческих дум».

«Себя как в зеркале я вижу, Но это зеркало мне льстит…», – написал Пушкин в благодарственном послании.

В эти же годы Кипренский рисует и графические портреты, создает такие совершенные листы, как «Портрет С.П. Бутурлина», «Портрет Е.Е. Комаровского», «Портрет М.А. Кикиной» и «Портрет А.А. Олениной».

В 1828 году Кипренский снова уехал в Италию, больше он не создал ничего значительного. В Риме художник женился на бывшей воспитаннице и вдохновительнице его таланта Мариучче Фалькуччи. Кипренский писал в одном из писем о Мариучче: «В настоящее время она одна соединяет в себе для моего сердца, для моего воображения все пространство времени и мира… ни одного чувства, которое бы не относилось к ней, не пробегает в душе моей». Для женитьбы на Мариучче Кипренскому пришлось тайно перейти в католичество.

Конечно, живая реальная женщина далеко не во всем соответствовала романтическому идеалу художника, поэтому не все складывалось в семье благополучно.

17 октября 1836 года Кипренский умер от горячки. Дочь Клотильда родилась уже после его смерти.

«Знаменитый Кипренский умер, – писал из Италии художник А. Иванов, – он первый вынес имя русское в известность в Европе…

Кипренский не был никогда ничем отмечен, ничем никогда жалован от двора, и все это потому только, что был слишком благороден и горд, чтобы искать этого».

ТЕОДОР ЖЕРИКО

(1791–1824)

В Жерико привлекают реализм, дар поэтизации действительности, широта его мужественного эпического стиля, страстная любовь к жизни, пронизывающий его творчество гуманизм.

Жан Луи Андре Теодор Жерико родился 26 сентября 1791 года в Руане. Его отец Жорж Никола Жерико был адвокатом, а мать Луиза Карюэль де Сен-Мартен происходила из старого и богатого буржуазного рода.

Теодор ничем не походил на своего осторожного, расчетливого и скептического отца. После того как в 1797 или 1798 году семья обосновалась в Париже, мальчик часто бегал со сверстниками на Марсово поле, к решетке Тюильри или к заставам, чтобы любоваться военным парадом или с замиранием сердца ждать вступления в Париж полков наполеоновской армии.

Каждое лето он, как правило, проводил в Руане или на родине своего отца, в окрестностях Мортена. Здесь он мог гулять по полям, сидеть в конюшне или в кузнице. Чувство глубокого уважения, которое всегда питал Жерико к людям труда, родилось именно в эти годы.

В 1801 году Теодора поместили в интернат частного пансиона Дюбуа-Луазо, а затем отец перевел его в пансион Рене Ришара Кастеля. Около 1804 года Жерико поступил в Императорский лицей, где преподавал все тот же Кастель. Теодору было тогда тринадцать лет. Уроки не интересовали его. Он забывал о них и покрывал страницы своих тетрадей рисунками, увлекался музыкой и много читал.

С детства мальчик пристрастился к конному спорту и уже в шестнадцать лет был первоклассным наездником. В Париже он использовал каждый свободный день, чтобы пойти либо в Лувр, где его внимание приковывал Рубенс, либо в цирк наездника Франкони. А в Мортене он без страха скакал на необъезженных лошадях.

Первого июля 1808 года Теодор покинул лицей. Он принимает два решения: купить собственную лошадь и посвятить свою жизнь живописи. Осенью 1808 года Жерико стал учеником Карла Верне – довольно посредственного, но модного в то время парижского баталиста и жанриста, большого мастера рисовать лошадей. Жерико, однако, относился к своему учителю скептически: «Одна моя лошадь съест семь его лошадей!»

Через два года молодой художник избирает для продолжения учебы мастерскую убежденного последователя классицизма Пьера Герена. Здесь Теодор начал упорно и внимательно изучать натуру, законы композиции и методы классицистического обобщения. Тяготение Жерико к героическим образам приобретает вполне отчетливый характер.

Осенью 1812 года Жерико создает свое первое большое полотно – «Офицер конных императорских егерей во время атаки», он представляет его и в Салоне того же года. Картина имела успех, она обратила внимание

художественных кругов на незнакомое до тех пор имя.

«Офицер императорских егерей» принадлежит к числу произведений, необычайно эффектных по замыслу, поражающих с первого взгляда, надолго врезывающихся в память. Картина полна пафоса, она дышит романтикой битвы. Жерико присудили золотую медаль. Но, к большому разочарованию художника, картину правительство не купило.

В 1813 году Жерико, живший до того вместе с отцом, переезжает в собственную мастерскую. Он создает в 1813–1814 годы ряд картин и этюдов на военные темы: «Три конных трубача», «Кирасир», «Сидящий трубач».

В Салоне 1814 года Жерико выступил с картиной «Раненыйкирасир».

Если в «Офицере» художник рисует образ бесстрашного молодого героя, увлекающего полки к победе, то в «Раненом кирасире» мы видим трагический образ раненого воина, испытавшего поражение, вынужденного оставить поле сражения.

Картина не имела успеха. Замысел Жерико – поэтизация военных неудач – остался непонятым. Ближайшие работы, созданные Жерико, вращаются по-прежнему вокруг военной тематики. Это великолепный эскиз «Выезд артиллерии», «Повозка с ранеными», «Атака кирасиров».

В начале 1816 года Жерико уезжает в Италию. Здесь он изучал и копировал антики, творения Рафаэля и Микеланджело. У итальянских художников он почерпнул те тенденции к обобщению, монументальности, благородству языка, которые скажутся в работе над монументальными замыслами ближайших лет.

Новый этап творчества мастера, начавшийся по возвращении его в Париж, был отмечен созданием картины «Плот "Медузы"» (1818–1819). Стремясь представить на полотне историю спасения в море людей, потерпевших кораблекрушение, художник сделал множество подготовительных штудий.

Жерико умножает этюды с натуры, работает в госпитале, неутомимо пишет больных и умерших.

«Его мастерская, – передает его биограф, – превратилась в своего рода морг, где он сохранял трупы до полного их разложения, работая в обстановке, которую лишь на короткий срок могли переносить заходившие друзья и натурщики».

Не довольствуясь этим, Жерико всюду ищет модели, которые могли бы послужить ему правдивыми образцами. Встретив случайно своего друга Лебрена, больного желтухой, он приходит в восторг. «Я внушал страх, – рассказывает Лебрен, – дети убегали от меня, принимая за мертвого, но я был прекрасен для живописца, искавшего всюду цвет, свойственный умирающему».

Придавая частному событию глубокий и исторический смысл, Жерико раскрывает в картине сложную гамму человеческих чувств – от полного отчаяния и апатии до страстной надежды на спасение.

В Салоне 1819 года картина была замечена и быстро сделалась одним из центральных экспонатов выставки. Пресса подняла вокруг нее борьбу. К художественным оценкам примешивались и мотивы политического порядка: работа Жерико воспринималась как определенный выпад против существующего режима. Жерико так и не получил

предложение правительства о ее покупке.

Разочарованный тем, что его грандиозный замысел не был по достоинству оценен, Жерико в 1820 году уехал в Англию, где провел два года. Там он познакомился с Джоном Констеблем, который своим энтузиазмом пробудил в Жерико новые силы, склонив его приняться, вопреки владевшей им депрессии, за второе большое произведение «Скачки в Эпсоме» (1821).

Четыре лошади вихрем летят над полем скачек, их передние и задние ноги вытянуты параллельно земле. Создается впечатление необычайной стремительности, полета. Лошади, жокеи выписаны с большой тщательностью, с некоторой неожиданной для Жерико сухостью. Наоборот, пейзаж – покрытая зеленой травой равнина с холмами на горизонте, облачное с просветами небо – написан широко, обобщенно. Кажется, что лошади несутся вперед, а земля стремительно убегает под их ногами.

Яркий образ скачущих лошадей, созданный Жерико, приобрел громадную популярность, сделался своего рода классическим каноном, был повторяем несчетное количество раз, вызывая впечатление быстроты, полета.

Весной 1822 года Жерико возвращается во Францию с пошатнувшимся здоровьем. Несмотря на это, за несколько месяцев он успевает создать ряд интересных произведений.

Такова прежде всего его «Известковая печь», которую следует рассматривать как важный этап в развитии реалистического пейзажа.

«Все сурово в этом пейзаже – отсутствие деревьев, всякой растительности подчеркивает пустынность, заброшенность места, – пишет Б.Н. Терновец. – Колорит картины еще усиливает это настроение. Красочная гамма сведена к коричневым, тепло-зеленым, серо-желтым тонам. Жерико в этом произведении выступает родоначальником реалистического пейзажа, он подымает значение пейзажа как самостоятельного жанра».

Кроме того, Жерико создает замечательную серию портретов душевнобольных, среди них «Безумный», «Одержимый манией воровства». Образы эти овеяны какой-то возвышенной грустью, носят отпечаток той высокой гуманности, которой проникнуто отношение художника к сломленным, потерянным человеческим существам.

К несчастью, серьезная болезнь не позволила художнику реализовать все таланты. В феврале 1823 года он слег в постель. Посетивший его в декабре 1823 года Делакруа записывает в дневнике: «Сегодня вечером я был у Жерико. Какой печальный вечер! Он умирает, его худоба ужасна; его бедра стали толщиной с мои руки, его голова – голова умирающего старика… Какое ужасное изменение! Возвратился домой полный энтузиазма перед его живописью. В особенности этюд головы карабинера! Помнить о нем. Это указующая веха. Прекрасные этюды! Какая крепость! Какое превосходство! И умирать рядом со всеми этими работами, созданными во всей силе и страсти молодости, когда не можешь повернуться ни на палец в своей кровати без чужой помощи!»

Жерико умер 26 января 1824 года в возрасте 33 лет.

КАМИЛЬ КОРО
(1796–1875)

Французский критик Эдмон Абу писал в 1855 году: «Месье Коро – единственный и исключительный художник вне всяких жанров и школ; он ничему не подражает, даже природе. Сам он неподражаем. Ни один художник не наделен таким стилем и не умеет лучше передать идею в пейзаже. Он преображает все, к чему притрагивается; он овладевает всем, он никогда не копирует и даже, когда он пишет с натуры, – он творит.

Претворяясь в его воображении, предметы облекаются в обобщенную прелестную форму; цвета смягчаются и растворяются; все становится светлым, юным, гармоничным. Коро – поэт пейзажа».

Жан-Батист Камиль Коро родился 17 июля 1796 года в Париже в семье Жака Луи Коро и Марии Франсуазы Коро (в девичестве Оберсон). В семь лет мальчика отдали в пансион к учителю Летеллье, где он пробыл до 1807 года. В одиннадцать его отправили в Руан, где отец получил для него право на стипендию в коллеже.

В девятнадцать лет Коро пришлось поступить приказчиком к торговцу сукном Ратье. Но Камиль не умел сбывать лежалый товар и продавал новинки в убыток. Ратье перевел его в разносчики товаров. Но и здесь им были недовольны из-за его рассеянности.

Наконец, когда Коро было уже 26 лет, он решился сказать отцу с непререкаемой твердостью: «Я хочу стать художником». Отец вдруг согласился: «Ладно, пусть будет по-твоему. Я хотел приобрести для тебя пай в торговом деле – тем лучше – деньги останутся при мне».

Камиль поступает работать в мастерскую Мишаллона. После его смерти в 1822 году Коро перешел в мастерскую Виктора Бертена – прежнего учителя Мишаллона. Но и здесь Коро мало чему научился.

В 1825 году Камиль отправился в Италию. Пребывание в Риме стало годами его учения и началом самостоятельного творчества. Исполненные в Италии пейзажи Рима: «Вид Форума у сада Фарнезе» (1826), «Вид Колизея из сада Фарнезе» (1826), «Санта Тринита деи Монти» (1826–1828) – дышат свежестью восприятия, прекрасны природа и архитектура Италии. Картины эти, скорее, напоминают этюды. Именно здесь Коро понял, что «все написанное с первого раза более искренне и красиво по форме». В Италии он научился ценить превыше всего первое мимолетное впечатление от любого уголка природы. Пейзажи «Римская Кампанья» (1825–1826) и «Чивитта Кастеллана» (1826–1827), как и другие итальянские этюды, замечательны крепким чувством формы, своей прекраснойпостроенностью.

В 1827 году художник послал один из пейзажей – «Мост Августа в Нарни» – в парижский Салон. Со своего дебюта вплоть до последних дней Коро ни разу не пропустил ни одной из парижских выставок. Он очень дорожил этими ежегодными встречами, которых так боятся многие художники; даже умирая, он оставил две картины для следующей выставки как трогательное и торжественное доказательство своей верности.

Коро приезжал в Италию еще два раза: в 1834 году и через десятилетие – в 1843 году. Поездки эти были связаны с желанием познакомиться с новыми областями страны и написать пейзажи в

различных краях Италии: в Тоскане, в Венеции, в Милане и еще раз в Риме. Манера Коро изменилась, он писал теперь светлыми тонами, но у него остались те же ясная форма, простота композиций.

К 1835 году Коро объездил почти всю Францию и потом регулярно, каждый год, путешествовал по родной стране. Особенно он любил глухую и тихую провинцию: «После моих прогулок я на несколько дней приглашаю к себе в гости Природу; и вот тут-то и начинается мое безумие: с кистью в руках я ищу орешки в лесах моей мастерской, я слышу, как поют птицы, как трепещет от ветра листва, вижу, как струятся ручейки и реки; даже солнце восходит и закатывается у меня в мастерской».

Художник пишет целый ряд картин, признанных теперь шедеврами: «Вид Руана», «Старинный рыбачий порт Гонфлер», «Собор в Шартре» (1830) «Сена. Набережная Орфевр» (1833), «Рыбачьи лодки в Трувиле» (1835), серию видов Авиньона.

В этих произведениях Коро отошел от коричневой гаммы своих первых этюдов, написанных в Фонтенбло. К. Моклер пишет: «…При помощи черных, белых и серых цветов и их бесконечных оттенков он писал природу так, что все его произведения сохранили свежесть, в то время как соусы и рагу его современников поблекли и почернели».

После Салона 1835 года один из критиков предсказывает, что имя Коро станет прославленным среди художников французской школы, если он не уклонится с намеченного пути.

В следующем году в журнале «Артист» появляется статья по поводу Коро в Салоне 1836 года: «Мсье Коро не примыкает ни к классической школе пейзажа, ни к школе англо-французской; еще менее к школе, следующей фламандским мастерам. Он словно имеет свои глубоко личные убеждения о пейзажной живописи, и мы далеки от того, чтобы влиять на него в смысле отказа от его убежденности: ведь оригинальность не часто встречается у нас».

Писатель Теофиль Готье с Салона 1839 года дал такой отзыв оКоро:

«Все его пейзажи похожи один на другой, однако никто его за это не упрекает.

Все любят эту зелень Элизиума, сумеречное небо, это воплощение античной Темпы, долины древних богов, где с отблеском зари на челе, подошвами утопая в росах, блуждает вдохновенная греза художника-поэта. Картины Коро подернуты серебристой дымкой, словно утренний беловатый туман стелется по лужайке. Все зыблется, все плывет в таинственном свете: деревья рисуются серыми массами, где не различить листьев и сучков, но от деревьев Коро веет свежестью ветра и жизнью».

Но до победы еще далеко. В Салоне 1840 года Коро выставлял «Монаха», «Бегство в Египет» и пейзаж, известный как «Пастушок». Эта выставка была решающей в его карьере. Критика смягчилась: картины были извлечены из катакомб. Готье, Планш и Жанен поместили хвалебные отзывы в прессе. За «Пастушка» Коро получил 1500 франков и высказал пожелание, чтобы эта вещь была передана Руанскому музею. Но отец Коро по-прежнему был искренне убежден в том, что его сын только «забавляется» живописью.

Справедливости ради надо сказать, что «салонные» картины Коро, и в особенности «исторические» и «мифологические» пейзажи, – наиболее

слабая часть его творчества, однако и они свидетельствуют об оригинальном таланте. Несомненной удачей Коро в «мифологическом» жанре была картина «Гомер и пастухи», выставленная в Салоне 1845 года, ее отметил Ш. Бодлер.

В Салоне 1846 года художник выставляет единственную картину этого года, которая называлась «Лес в Фонтенбло». Популярность Коро растет. Бодлер и Шанфлери поддерживают его в прессе.

В 1846 году Коро получил орден Почетного легиона. Только тогда его семья, четверть века игнорировавшая его работу, начала что-то понимать. Отец говорил, что пора давать Камилю побольше денег, а Камиль уже стал седеть!

После революции демократические художественные круги привлекают Коро к устройству Салона 1848 года. Признание его художниками выражается также и в том, что Коро был выбран членом демократического жюри Салона. В 1849 году известный теоретик реализма Ж. Шанфлери писал: «Молодость чтит его. Имя Коро популярно и в наши дни, это тем более странно, что Коро единственный великий французский пейзажист». Но это совсем не означало ни славы, ни заказов. Картины Коро по-прежнему никто не покупал.

«С пятидесятых годов, помимо "исторических" и "мифологических" картин, Коро изредка писал для Салона и пейзажи Франции, – отмечает Е.М. Гайдукевич. – Для таких пейзажей Коро задолго до импрессионистов применял метод многократных этюдов. Смысл его в том, чтобы писать один и тот же мотив при различной погоде, в разное время дня и т.д.»

В великолепной серии этюдов порта Ла-Рошель Коро намного опередил свое время. Один из них – «Вход в порт Ла-Рошель», по свидетельству его учеников Бризара и Комера, Коро писал 10–12 дней в одни и те же часы. На старых башнях, стоящих у входа в бухту, уловлен тончайший световой эффект – косые лучи солнца окрашивают серый камень всеми оттенками лилового, палевого и желтого. Мазки жидкой и прозрачной краски, которыми написаны свет и тени, становятся густыми и плотными, когда художник пишет почву и здания В картине «Порт Ла-Рошель», написанной для Салона 1852 года, художник стремился передать настроение, близкое безмятежности и ясности Лоррена, которого очень любил. Он старается поэтому избавиться от всего преходящего, изменчивого в природе. В картине нет того, что ему так удавалось в этюдах – трепещущего света, движения облаков и скользящих теней. Все как бы застыло. Для того чтобы запечатлеть некую «вечно прекрасную и неизменную природу», как того требовали по его представлению картины, удостоенные выставок, Коро изменял и живописную технику: более тщательно выписывал детали, сглаживал поверхность лессировками.

В шестидесятые годы Коро создает ряд глубоко поэтичных произведений: «Воспоминание о Мортефонтене», «Утро», замечательную серию пейзажей Манта. В лучших своих работах художник тонко передает различное состояние природы: бурную и ветреную погоду («Порыв ветра», середина 1860-х – начало 1870-х годов), просветление после дождя («Воз сена», 1860-е годы), холодный и пасмурный день («Колокольня в Аржантее», 1858–1860), теплый и тихий вечер («Вечер», 1860).

Художник никогда не гонялся за новизной мотивов, утверждая, что «пейзажист мог бы писать шедевры, не покидая холмов Монмартра». «Ведь в природе, – говорил Коро, – не бывает двух одинаковых минут, она всегда изменчива, соответственно с временами года, со светом, с часом дня».

К художнику приходит успех, и, наконец, его картины стали покупать, причем так активно, что Коро едва успевал их копировать. Неудивительно, что композиции стали повторяться и становились неким штампом.

Работы Коро семидесятых годов, такие как «Мост в Манте» (1868–1870), «Облака над Па-де-Кале» (1870), «Башня в Дуэ» (1871), свидетельствуют о попытках работать в старой манере и одновременно обращаться к новым темам и их новой живописной интерпретации, близкой поискам импрессионистов.

Как портретист Коро был «открыт» только после смерти. Бернхейм де Виллер подсчитал, что Коро написал 323 картины с фигурами. Художнику позировали преимущественно его друзья и родственники.

Е.Д. Федотова пишет: «В своих лучших портретах ("Девушка, расчесывающая волосы", 1860–1865; "Женщина с жемчужиной", 1869; "Читающая пастушка", 1855–1865; "Клер Сеннегон", 1840; "Дама в голубом", 1874), как и в пейзажах, Коро создает образы юных француженок, покоряющих жизненностью, и некие образы, навеянные классическими прототипами, в которых тонко соединяются черты натуры и идеала. Образ "Женщина с жемчужиной" рождает ассоциацию с женскими типами Рафаэля, а Клер Сеннегон – с моделями Энгра. Но идеальные образы муз в картинах "Трагедия" (около 1860) и "Комедия" (около 1860), напротив, передают впечатления от реальной натуры. Реальность и мечта о возвышенном в человеке и природе всегда существуют в искусстве Коро как две грани поэтического воображения художника».

«Слава и деньги не изменили его привычек, но позволили ему помогать нуждающимся коллегам и всем, кто к нему обращался, – рассказывает Е.М. Гайдукевич. – Он участвовал в благотворительных выставках, содержал ясли для сирот, помогал молодым живописцам. Очень тактично и просто Коро помог своему другу – замечательному французскому художнику Оноре Домье. Старый, полуслепой, без средств, Домье скитался по плохим квартирам, часто должая владельцам. Коро купил небольшой дом, где Домье снимал угол, и подарил ему купчую. Вдове художника Франсуа Милле, которая воспитывала девять детей, он платил небольшую ренту. Однако многие злоупотребляли его добротой. Коро не только разрешал копировать свои картины, но очень часто поправлял неудачные этюды и даже подписывал, чтобы их мог продать нуждающийся коллега. Его авторские реплики поздних салонных картин стали определенным штампом, порождая большое количество имитаций и подделок. Еще при жизни художника многие специализировались на подделках Коро, сбывая их главным образом за границу. Некто Жуссом, более алчный, чем проницательный, собрал – вместо подлинных – 2414 поддельных работ Коро. Но и этот знаменитый анекдот меркнет по сравнению с тем фактом, что из 2000 работ, написанных Коро, 3000 находятся в Америке».

Умер Коро 22 февраля 1875 года в Париже и был похоронен на кладбище Пер-Лашез.

ЭЖЕН ДЕЛАКРУА

(1798–1863)

Делакруа вошел в историю французской живописи как главный представитель нового романтического направления, которое с середины двадцатых годов девятнадцатого столетия противопоставило себя официальному академическому искусству.

Обогащая искусство живописи новыми средствами художественного выражения, Делакруа отверг застывшие линейные построения «классических» композиций, вернув цвету его первенствующее значение, внося в свои полотна смелую динамику и широту исполнения, непосредственно выражающие напряженную внутреннюю жизнь егогероев.

Бодлер в стихотворении «Маяки» писал, что «Делакруа – озеро крови, затененное лесом из сосен, вечно зеленых, где под сумрачным небом проносятся странные звуки фанфар, подобных Вебору». И так расшифровывает этот образ: «Озеро крови – красный цвет его картин, лес из сосен – зеленый цвет, дополнительный к красному, сумрачное небо – это бурные фоны его картин, фанфары Вебора – это мысли о романтической музыке, которые возбуждают гармонию его колорита».

Фердинанд Виктор Эжен Делакруа родился 26 апреля 1798 года в Шарантоне, что в двух верстах от Парижа. Он был четвертым ребенком Виктории Делакруа, урожденной Эбен, от ее брака с Шарлем Делакруа, дипломатом, полномочным министром в Батавской республике. Там он и находился в момент рождения сына. После возвращения во Францию Шарля Делакруа сначала назначили префектом Марселя, а затем префектом в Жиронду, и он обосновался в Бордо. Туда в 1802 году и переехала вся семья.

В 1805 году умер отец, и Эжен уехал вместе с матерью в Париж, где мальчик был отдан в парижский лицей Людовика Великого. В ученические годы он увлекается литературой, музыкой, получает первые уроки рисования. По окончании лицея в 1815 году Эжен поступил в обучение к портретисту Анри Франсуа Ризенеру. Через год Ризенер познакомил Эжена со своим другом П. Гереном, и Делакруа становится его учеником. Однако пребывание в мастерской классициста – приверженца старых академических канонов – не удовлетворяет Эжена. Он систематически посещает Лувр, изучает работы Рубенса, Веласкеса, Тициана, Веронезе. В дальнейшем большое влияние на молодого художника оказывает творчество его однокашника Жерико.

Самостоятельная профессиональная деятельность Делакруа начинается в двадцатые годы. Выставленная в 1822 году в Лувре на ежегодной выставке Салона картина «Данте и Вергилий» произвела впечатление «метеорита, упавшего в застойное болото», захватывая страстной патетикой образов.

«Резня на Хиосе», выставленная на Салоне 1824 года, – вторая крупная работа художника, выдвинувшая его, доставившая ему положение главы молодой романтической школы.

Тема человеческого бедствия, человеческого страдания проходит через все творчество Делакруа, является как бы основным его лейтмотивом. Создавая «Резню на Хиосе», Делакруа ощущал, что его чувства, его возмущение разделяется тысячами и десятками тысяч современников из всех слоев населения. Это помогло ему создать произведение большого общественного значения.

«Останавливает реализм изображения; все писалось с натуры; для большинства фигур делались предварительные этюды в натуральную величину; Делакруа удалось создать яркий и жизненный типаж лиц; картина отличается правдивостью этнографических моментов, – пишет Б.Н. Терновец. – Удивительны у столь молодого художника мастерство и правдивость, с которыми переданы переживания действующих лиц; при этом какая сдержанность! Ни крови, ни криков, ни ложнопатетических движений; и только разыгрывающаяся справа сцена похищения овеяна каким-то романтическим отблеском в силуэте всадника, в прекрасном теле запрокинутой назад обнаженной гречанки.

И, наконец, следует подчеркнуть необычайную высоту живописного выполнения…»

Когда «Резня на Хиосе» уже была помещена в Салоне, Делакруа за несколько дней до открытия его переписывает картину под влиянием увиденных работ английского пейзажиста Д. Констебля.

«Подумать только, – вспоминал Делакруа впоследствии, – что "Хиосская резня" вместо того, что она есть, едва не осталась серой и тусклой картиной. О, я таки поработал эти пятнадцать дней, вводя самые яркие краски и вспоминая мой отправной пункт – капли воды в "Данте и Вергилии", которые стоили мне стольких поисков». И позже Делакруа будет считать цвет важнейшим элементом живописи.

«Резня на Хиосе» вызвала резкую критику приверженцев классицизма, но молодые приняли ее с восторгом, видя в Делакруа открывателя новых путей в искусстве. Художник написал еще одну картину, посвященную борьбе греков за национальную независимость, – «Греция на развалинах Миссолунги» (1826).

В начале 1825 года Делакруа уехал в Лондон, где изучал произведения Гейнсборо и Тернера. В театре его потряс Шекспир, и в течение всей жизни он обращается к произведениям великого драматурга: «Гамлет» (1839), «Смерть Офелии» (1844), «Дездемона, проклинаемая отцом» (1852).

Под влиянием Байрона художник создает картины на темы его произведений – «Тассо в доме умалишенных» (1825), «Казнь дожа Марине Фальери» (1826), «Смерть Сарданапала». (1827).

После возвращения из Лондона палитра художника стала заметно светлее, вероятно, под влиянием живописи Д. Констебля. Салон 1827 года оказался особенно важным для художника: он выставил там 12 картин, снискавших Делакруа, помимо его воли, репутацию главы романтической школы. Среди них была и «Смерть Сарданапала».

«Успех или неуспех – в этом буду виноват я сам… кажется, меня освищут», – писал Делакруа в день, когда публика должна была увидеть его шедевр. И, действительно, такого оглушительного провала ему не

доведется пережить никогда. Среди множества критических отзывов лишь только Гюго, да и то в частной переписке, поддержал художника: «"Сарданапал" Делакруа – вещь великолепная и столь исполинская, что недоступна мизерному зрению».

После революции 1830 года художник создает свою знаменитую картину «28 июля 1830 года» («Свобода на баррикадах», 1831) – ярчайшее произведение революционного романтизма, в котором слышится смелый и открытый призыв к восстанию, уверенность в его неизбежной победе.

«Эта картина показывает блестящий пример того, что может создать романтизм, и одновременно ясно дает почувствовать, чего он не может. Он обращается к реальному, он делает своим сюжетом сцену, происходившую на глазах современников, но тут же претворяет ее в отвлеченном плане, придавая ей черты аллегории. Его увлекают яркие человеческие характеры, но он дает им символические роли, в которых не могут полностью проявиться их живые личные черты. И, наконец, будучи не в состоянии примирить краски реального мира и собственную живописную систему, условную при всей ее выразительности, он невольно обращается к арсеналу изобразительных средств, созданному его всегдашним врагом – классицизмом. Нигде больше романтизм не порывается с такой силой расширить сферу привычных для него мыслей, образов и приемов и создает произведение, по достоинству получившее почетное название "Марсельезы французской живописи"» (Е. Кожина).

В 1832 году Делакруа совершил путешествие в Марокко, Алжир и Испанию, которое имело решающее значение для эволюции его творчества. В многочисленных рисунках и акварелях сохранились яркие впечатления, вынесенные им из посещения стран Востока. Эти впечатления нашли выражение и в картинах, написанных на основе путевых зарисовок: в том числе «Свадьба в Марокко» (1839–1841), «Султан Марокко» (1845), «Охота на тигра» (1854), «Охота на льва» (1861) и знаменитые «Алжирские женщины» (1833–1834).

Написанные широкими рельефными мазками «Алжирские женщины» – подлинное пиршество цвета. Когда Э. Мане писал «Олимпию», он вспоминал одну из фигур «Алжирских женщин». Синьяк в манифесте неоимпрессионизма возьмет «Алжирских женщин» главным примером для демонстрации дальнейшей эволюции французского искусства. А П. Сезанн прямо утверждал: «Все мы вышли из этого Делакруа».

«"Алжирские женщины" – это образ, сказочно осветивший жизнь, некая материализовавшаяся утопия, – пишет М.Н. Прокофьева. – Отметим, что героини картины до странности одинаковы: низкий лоб; продолговатые, обведенные сурьмой глаза; прорисованные до висков брови; крошечный детский рот. Жизнь, сведенная к физической чувственности, сделала этих женщин одинаково апатичными, бездуховными созданиями. Но такая образно-психологическая монотонность придает конкретным персонажам обобщенный и даже символический смысл. Пафос гипертрофированных страстей, ранее увлекавший художника, сменился восторженной констатацией духовной пустоты бытия, пребывающего в поре самого пышного физического расцвета. Ведь как раз "невежество дает им спокойствие и счастье"».

Как и все романтики, Делакруа чуждался всего будничного и обыденного. Его привлекали большие страсти, подвиги, борьба. Трагическое столкновение человека со стихией оставалось в течение всей его жизни одной из наиболее волнующих художника тем. Таковы его картины на мифологические, религиозные, исторические темы – «Битва при Пуатье» (1830), «Битва при Нанси» (1831), «Взятие крестоносцами Константинополя» (1841).

Многогранный талант художника проявился в различных жанрах: он был, в частности, прекрасным портретистом. Делакруа особенно привлекали люди творческие. Он написал портреты Паганини (1831), Шопена (1838), Жорж Санд, Берлиоза, замечательный автопортрет (1832).

Делакруа был мастером натюрморта, пейзажа, писал интерьеры, животных. Он – один из последних великих мастеров настенной живописи. Так, Делакруа создал три монументальных ансамбля: центральный плафон в галерее Аполлона в Лувре (1850), зал Мира в Парижской ратуше, две грандиозные композиции в церкви Сен-Сюльпис (1861) – «Изгнание Илиодора из храма» и «Битва Иакова с ангелом».

После путешествия по Марокко и Алжиру Делакруа почти безвыездно жил и работал в столице. Исключение составляет лишь непродолжительная поездка в Бельгию (1850). Художник работал с полным напряжением сил до конца жизни. Делакруа умер 13 августа 1863 года.

Художественное наследие Делакруа огромно. Прекрасны его литературные труды по вопросам истории, искусства, «Дневник», который художник вел с 1822 по 1863 год.

Последняя запись в нем гласит: «Первое достоинство картины состоит в том, чтобы быть праздником для глаза…»

КАРЛ ПАВЛОВИЧ БРЮЛЛОВ

(1799–1852)

Брюллов из тех мастеров, которые прославились одним, но великим произведением. Он известен большинству любителей живописи как автор картины «Гибель Помпеи».

Карл Павлович Брюллов родился 23 декабря 1799 года. Предки Брюллова были обрусевшими выходцами из Германии. Отец, академик Павел Иванович Брюллов, состоял на службе в Петербургской Академии художеств как мастер резьбы по дереву. Жена его была деловой женщиной и отличалась домовитостью и уменьем вести хозяйство. В семье Брюлловых было трое сыновей – Александр, Карл, Иван и две дочери – Мария и Юлия. Александр стал впоследствии известным архитектором.

Карл рос болезненным мальчиком. До пяти лет он был прикован к постели. Взыскательный и требовательный, Павел Иванович очень рано начал приучать сына овладевать основами будущей профессии художника. Привлекал он Карла и для помощи в своей работе, воспитывая в нем качества труженика-профессионала.

В детском возрасте за какой-то проступок Карл получил от отца такую пощечину, что оглох и до самой смерти почти ничего не слышал левым ухом. Карл никогда не мог забыть этой пощечины. Однако иногда любил вспоминать о своем отце и сознавался, что отец развил его

художественные способности. «Другие дети, – говорил он, – ходили из Академии домой повесничать, а мы дома работали более, чем в Академии. Отец мой был воплощенная деятельность, я никогда не видел его праздным; он вечно сидел в своем кабинете и стругал из дерева всякий вздор, а когда уставал работать, уходил в сад возиться с цветами и деревьями. Отец не приучал нас к нежностям и во всю свою жизнь поцеловал меня только один раз, когда я садился в дилижанс, чтобы ехать за границу».

Поступив в Академию художеств в 1809 году, Карл за короткое время не только обнаружил свои необыкновенные способности, но, что еще важнее, сделался наставником своих товарищей.

Со второй половины академического курса Карл часто поправлял своим товарищам рисунки, которые они подавали на экзамены. Он обыкновенно занимался исправлением чужих рисунков по ночам и не даром. Товарищ, нуждавшийся в его помощи, должен был приготовить ему к началу работы ситник с икрой или с медом.

Окончив Академию с золотой медалью, Брюллов получил право на продолжение художественного образования в Италии.

Ранние работы Брюллова, исполненные в первые годы пенсионерства в Италии, посвящены в основном мифологической и библейской тематике, вдохновлены античными образцами и не выходят за пределы художественной системы классицизма.

Ко второй половине 1820-х годов относится целый цикл небольших картин, воссоздающих живые, увиденные художником бытовые сценки, такие как «Итальянское утро» (1824), «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя» (1827) и «Полдень» (1831). Радость бытия, чувство полноты жизни, слияние с природой – пронизывает эти картины.

Во все периоды жизни художника портрет занимал значительное место в его творчестве. Молодой Брюллов создал целую серию портретов, отмеченных острой наблюдательностью, точных и лаконичных по изобразительной форме и вместе с тем овеянных поэтическим чувством. Уже в первых своих работах художник проявил способность выразить характер и передать типические особенности изображаемых им. Художник пишет «Автопортрет» (1833), портрет брата – А.П. Брюллова, акварельные портреты Олениных, групповые портреты княжны Елены Павловны с дочерью.

В 1832 году Брюллов пишет знаменитый портрет «Всадница». Итальянский критик Сакки восторгается: «Сколько мы помним, мы до сих пор не видели конного портрета, задуманного и исполненного с таким искусством».

Как пишет М.М. Ракова: «Портрет предстает перед зрителем как богатое, увлекающее разнообразием своих деталей зрелище… Тут и впечатляющий сам по себе эффект смелой верховой езды юной прекрасной амазонки, и чудесный вороной скакун, и тенистая перспектива густого парка, и затейливая архитектура богатой виллы, и сияние металла, шуршание шелка, трепет легких, прозрачных тканей. В организации этого зрелища, в подчинении всех компонентов портрета задуманному образу Брюллов проявляет замечательное композиционное мастерство».

К числу лучших портретов-картин этой поры и одновременно к числу наиболее интересных и значительных произведений Брюллова-портретиста принадлежит также и портрет его друга, верной почитательницы его таланта – графини Юлии Павловны Самойловой с воспитанницей Джованиной и слугой-арапчонком (1832–1834). Портрет написан искренно, с подъемом. Его отличает жизненная правдивость, эмоциональная содержательность, богатство и совершенство художественной формы.

Мысль о большой исторической картине не покидала Брюллова. Еще в 1822 году художник приехал в Помпею и был поражен зрелищем раскопанного археологами мертвого города. У художника возник замысел: изобразить трагедию последних минут гибнущего города.

После тщательной подготовки, занявшей шесть лет, художник приступил к написанию картины. Он долго разрабатывал композицию и приемы освещения и, наконец, остановился на блеске молний. Их неровный свет ярко подчеркивает скульптурную осязаемость каждой фигуры. Художник не только изобразил трагическое событие, но и передал чувства каждого из своих героев.

Брюллов вспоминал: «Да, нужно было их всех проследить, запомнить все их хорошее и откинуть все дурное, надо было много вынести на плечах, надо было пережевать 400 лет успехов живописи, дабы создать что-нибудь достойное нынешнего требовательного века. Для написания "Помпеи" мне еще мало было таланта, мне нужно было пристально вглядеться в великих мастеров».

Работая над «Помпеей», художник доходил до такого изнеможения сил, что нередко его выносили из мастерской… Дописав картину, Брюллов остался ею недоволен. По его расчету фигуры должны были выходить из холста, а в картине они не имели того рельефа, который он хотел им придать. «Целые две недели, – говорил Брюллов, – я каждый день ходил в мастерскую, чтобы понять, где мой расчет был неверен. Иногда я трогал одно место, иногда другое, но тотчас же бросал работу с убеждением, что части картины были в порядке и что дело было не в них. Наконец, мне показалось, что свет от молнии на мостовой был слишком слаб. Я осветил камни около ног воина, и воин выскочил из картины. Тогда я осветил всю мостовую и увидел, что картина моя была окончена»…

Экспозиции картины в Риме и Милане превратились в событие. «Это не картина, а целая эпопея», – написал в своем отзыве известный автор исторических романов Вальтер Скотт.

Другой писатель, уже русский, Николай Васильевич Гоголь посвятил картине восторженную и пространную статью. Вот ее фрагмент: «Создание и обстановку своей мысли произвел он необыкновенным и дерзким образом: он схватил молнию и бросил ее целым потопом на свою картину. Молния у него залила и потопила все как будто бы с тем, чтобы все выказать, чтобы ни один предмет не укрылся от зрителя. Оттого на всем у него разлита необыкновенная яркость. Фигуры он кинул сильно, такою рукою, какою мечет только могущественный гений: эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств; этот гордый атлет, издавший крик ужаса, силы, гордости и бессилия, закрывшийся плащом от летящего вихря каменьев; эта грянувшаяся на мостовую женщина, кинувшая свою чудесную, еще никогда не являвшуюся

в такой красоте руку; этот ребенок, вонзивший в зрителя взор свой; этот несомый детьми старик, в страшном теле которого дышит уже могила, оглушенный ударом, рука которого окаменела в воздухе с распростертыми пальцами; мать, уже не желающая бежать и непреклонная на моления сына, которого просьбы, кажется, слышит зритель; толпа, с ужасом отступающая от строений или со страхом, с диким забвением со страха взирающая на страшное явление, наконец, знаменующее конец мира; жрец в белом саване, с безнадежною яростью мечущий взгляд свой на весь мир, – все это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего».

В 1835 году Брюллов вернулся в Петербург и стал работать в Академии художеств, а через год ему было присвоено звание профессора. Одновременно с преподавательской деятельностью художник пишет еще одну работу на тему русской истории – «Осада Пскова».

Вспоминает Брюллов:

«По приказанию Волконского, я приехал в Зимний дворец. Во дворце меня ждали и сейчас провели в кабинет императрицы, где были только государь и государыня. Государь встретил меня словами:

– Я хочу заказать тебе картину.

Я поклонился.

– Напиши мне, – сказал государь, – Иоанна Грозного с женой в русской избе на коленях перед образом, а в окне покажи взятие Казани.

Эта задача поразила меня, но так как ясно было, что государь делал заказ не сгоряча, а подумавши, то я, чтобы не обидеть его, старался объяснить ему как можно мягче, что меня закритикуют, если я займу первый план двумя холодными фигурами, а самый сюжет покажу чорт знает где, в окне! Я просил позволения написать вместо этого сюжета "Осаду Пскова", о которой я тогда думал. Государь нахмурился и очень сухо сказал мне:

– Хорошо!»

Готовясь писать эту картину, Карл Павлович сказал государю:

– Мне приходится писать взрыв, а я не имел случая видеть взрыва.

– И я тоже, – отвечал государь, – но этой беде можно помочь.

Он приказал сделать где-то на поле, между Митрофаниевским кладбищем и Петергофским шоссе, небольшое земляное укрепление, которое было взорвано при нем и при Брюллове. А картина так и не была окончена…

По возвращении в Россию основным в творчестве художника становится портрет. Художник создал целую галерею образов своих современников.

Одной из моделей вновь стала графиня Юлия Самойлова. Брюллов любил Самойлову и свои чувства отразил в ее портрете, где запечатлел графиню в костюме амазонки вместе с дочерью.

Художник создал оригинальное направление портретной живописи – романтический портрет. Таков портрет Самойловой, входящей в гостиную, она не просто появляется в комнате, а как бы «является» перед изумленным художником. Похожие чувства отражены и на лицах девочки и слуги. Легкое белое платье Самойловой придает картине подвижность, и кажется, что она не идет, а летит навстречу зрителю.

Одно из лучших произведений Брюллова – «Портрет писателя Н.В. Кукольника» (1836), считает Г.К. Леонтьева: «Брюллов словно бы из будущего смотрит на своего героя, провидя и то, как в дальнейшем проявится его собственный характер, и то, какие веяния в нем выражаются, и то, как эти веяния будут воспринимать совсем скоро современники Брюллова и Кукольника. Такого многосложного, такого глубинно психологического, такого реального и по содержанию, и по приемам образа русская живопись до появления портрета Кукольника еще не знала».

Отныне все лучшие его интимные портреты – И.А. Крылова, В.А. Мусина-Пушкина, А.Н. Струговщикова, В.А. Жуковского и другие – будут отмечены и глубиной, и многогранностью воплощения неповторимо индивидуального характера человека.

В 1849 году здоровье художника ухудшилось, и он уезжает за границу. Вначале он поселяется на острове Мадейра, а затем снова переезжает в Италию.

Брюллов остро переживал вынужденную разлуку с родиной и отразил свои чувства в «Автопортрете». Он изобразил себя полулежащим с откинутой назад головой. Бледное худое лицо несет отпечаток болезни, и только взгляд ярких синих глаз говорит о том, что художник полон сил.

Это своеобразная исповедь сына века: сочетание высочайшего творческого напряжения и огромной усталости, благородства и силы духа со смирением перед обстоятельствами, которые мешали художнику соединиться с самым дорогим в его жизни.

Свой автопортрет художник написал во время обострения болезни в течение нескольких часов. Болезнь оказалась смертельной.

Из Италии художник совершил поездку в Грецию и Турцию. Но вернуться на родину уже не смог: он умер 23 июня 1852 года в местечке Маршано близ Рима.

АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ ИВАНОВ

(1806–1858)

И.Н. Крамской писал: «Историческая заслуга Иванова та, что он сделал для всех нас, русских художников, огромную просеку в непроходимых до того дебрях и именно в том направлении, в котором нужна была большая столбовая дорога…»

Прекрасно определил масштаб художника Н.Г. Чернышевский. Иванов «принадлежал по своим стремлениям к небольшому числу избранных гениев, которые становятся людьми будущего».

Александр Андреевич Иванов родился 28 июля 1806 года в Петербурге в семье профессора исторической живописи Андрея Ивановича Иванова. Уже в одиннадцать лет, подготовленный отцом, он поступает в Академию на правах «постороннего ученика» и, в отличие от воспитанников Академии, продолжает жить в семье. Первый свой успех художник переживает в восемнадцать лет: за картину на сюжет «Илиады» Гомера «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824) ему присуждают золотую медаль.

Ученические годы художник завершает исполнением программной работы на библейский сюжет «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице хлебодару и виночерпию» (1827). Иванов получает звание художника и награждается золотой медалью первого достоинства.

Близкая поездка в Италию едва не сорвалась. Александр хотел жениться на дочери академического преподавателя музыки Гюльпена. Женитьба, согласно уставу, делала заграничное пенсионерство невозможным. Иванов, в конце концов, делает выбор в пользу искусства, хотя это решение нелегко далось молодому художнику.

В мае 1830 года он покинул Петербург. По пути он останавливается в Дрездене и посещает местную галерею. При отправлении из России художник был снабжен обширной «инструкцией», в которой Комитет Общества поощрения художников, командировавший Иванова, предусматривал распорядок его занятий на все три года пенсионерства. Во исполнение «инструкции» художник сделал картон с «Сотворения человека» с плафона Сикстинской капеллы Микеланджело. В то время он усердно изучал музеи Рима, занимаясь рисунком с натуры и усиленно изыскивая тему для большой картины, которая должна была стать итогом его пребывания за границей.

В первые годы пребывания в Риме он пишет картины «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой» (1830–1834) и «Явление Христа Марии Магдалине». Обе картины отличаются возвышенным благородством и классическим совершенством форм. Особенно вдохновенны образы Аполлона и его юных друзей, в которых художник воспел высокий строй чувств и творческий порыв подлинного поэта.

В дальнейшем Иванов целиком посвящает себя созданию огромной картины «Явление Христа народу». В письме Обществу от 1833 года, где сообщается об оставлении работы над эскизами к «Братьям Иосифа», Иванов впервые говорит о новом избранном им сюжете для большой картины «Явление Мессии», в котором он усматривал «сущность всего евангелия».

Первоначально, еще не имея сколько-нибудь отчетливого плана картины, Иванов вдохновлялся уже одной идеей сюжета «Явления Мессии». То был предмет его постоянной гордости, побуждающей к таким, например, заявлениям: «Если бы в сию минуту Богу было угодно лишить меня здешней жизни, то я поблагодарил бы его за то, что он прославил меня отысканием первого сюжета в свете!»

«Я начинаю картину без соизволения Общества на оную, – пишет он отцу в 1836 году, – ибо считаю потерей времени дожидаться их решения. Если картина моя "Явление Спасителя Магдалине" им не понравится, то все лучше заниматься подмалевком важного для меня сочинения "Появления Мессии", чем ничего не делать. Хотя и весьма неправильно будет навсегда его так оставить, ибо я верю, что в Петербурге ничего нельзя сделать в этом роде».

20 лет художник посвятит работе над грандиозным полотном. Он не мог не сознавать, что обрекает себя более чем на бедственную жизнь – на творческое одиночество. Но всякий раз он терпеливо объяснял и растолковывал значение предпринятого им труда.

В 1848 году Иванов писал знакомому Чижову: «Я теперь весь предаюсь практической исполнительной части. Не знаю, сколько я подвинул картину, но, кажется, работал, сражаясь с невзгодами, какие мне этой зимой случилось встретить в жизни», а скоро потом ему же: «Я встаю со светом, работаю в студии до полудня, иду отдохнуть в кафе, чтобы приготовить свои силы, дабы начать работать с часу до сумерек. Устав таким образом, я рад-рад бываю добраться до кресел или до постели вечером… Моя картина теперь составляет для меня все…»

На 1848 год падает ряд тяжелых событий в личной жизни Иванова. Умирает его отец, он получает отказ от С.А. Апраксиной, дочь которой, Марию Владимировну, он считал по своей наивной простоте невестой.

15 мая 1849 года Иванов пишет Гоголю: «До сих пор я все был верен моему слову и делу и в надеждах, что уже недалеко до конца, усиленно продолжал свой труд. Но уже две недели, как совершенно все остановилось. Рим осажден французскими, неаполитанскими и испанскими войсками, а Болонья – австрийскими. Каждый день ожидаешь тревоги. Люди, теперь здесь во главе стоящие, грозят все зажечь и погрести себя под пеплом. При таких условиях, конечно, уже невозможно продолжать труд, требующий глубоко сосредоточенного спокойствия. Я, однако ж, креплюсь в перенесении столь великого несчастья и, только что будет возможно, опять примусь за окончание моей картины».

В других письмах этого и последующего годов Иванов рассказывает, как снова занимается своей картиной и старается довести ее до конца.

При осуществлении замысла «Явление Мессии» художник большое внимания стал уделять этюдам с натуры. Отдавшись изучению жизни и собиранию ярких жизненных образов, он придал многим своим этюдам характер вполне законченных, самостоятельных картин.

«Работая над этюдами на открытом воздухе, художник должен был решить сложные живописные проблемы, показать взаимодействие солнечного света и цвета. Особенно привлекают внимание знаменитые пейзажи с "купающимися мальчиками". В них художнику удалось передать связь натуры с пейзажем: "Мальчики на Неаполитанском заливе", "Семь мальчиков в цветных одеждах и драпировках", "Этюд обнаженного мальчика". Эти полотна стали подлинными шедеврами русской и мировой пейзажной живописи» (О.Ф. Петрова).

В 1858 году Иванов вернулся в Петербург и привез с собой «Явление Мессии».

Н.Г. Машковцев рассказывает о картине «Явление Мессии»: «Иванов создает образы идеальной, праксителевской красоты, бесконечно превосходя в этом отношении все, что до него было сделано в живописи. Такова в картине группа дрожащих, словно изваянная из цветного драгоценного мрамора, таков юноша, выходящий из воды, такова компактная группа будущих апостолов. Есть какая-то особая космическая радость, доступная лишь немногим художникам, в том, как прослеживает он проявление строительных сил природы, обнаруживающих себя в структуре древесного ствола, ветвей и листьев, так же как и в структуре человеческого тела, его костяке и мышцах, его движениях и цвете. Кажется, что здесь он дошел до пределов пластического выражения этих

вещей в живописи. Такой же предельности достиг он в выражениях человеческих лиц, особенно Иоанна Крестителя. Недаром же Крамской считал изображение Крестителя идеальным портретом, ставя его на один уровень с античным Зевсом, Венерой Милосской и Мадонной Сикста».

Картина имела огромный размер – 5,40 на 7,50 м. Выставленная в Петербурге, она вызвала бурю откликов: художники высоко оценили ее, а церковное начальство встретило весьма сдержанно.

Написание подобной картины было настоящим творческим подвигом. Вот почему И. Крамской в статье, посвященной памяти Иванова, писал, что художники последующих поколений будут учиться у него искусству композиции, гармонии цветового решения и жизненной правде в изображении человека и природы.

Знакомство и беседы с Герценом в 1857 году в Лондоне приобщили художника к передовому направлению русской общественной мысли. «Мой труд – большая картина – более и более понижается в глазах моих. Далеко ушли мы, живущие в 1855 году, в мышлениях наших – тем, что перед последними решениями учености литературной основная мысль моей картины совсем почти теряется…»

Иванову становится ясно, что «картина не есть последняя станция, за которую надобно драться. Я за нее стоял крепко в свое время и выдерживал все бури, работал посреди их и сделал все, что требовала школа. Но школа – только основание нашему делу живописному, язык, которым мы выражаемся. Нужно теперь учинить другую станцию нашего искусства – его могущество приспособить к требованиям времени, и настоящего положения России».

Еще в 1848 году Иванов задумал создать настенные росписи общественного здания, где перед взором зрителей проходила бы история человечества, рассказанная в библейских мифах. По свидетельству брата, С.А. Иванова, библейские композиции, «наполняющие все альбомы и большую часть отдельных рисунков, рождались, набрасывались, так сказать, все разом, одновременно…» Задумано было около 500 сюжетов, из них исполнено более 200.

«Эпизоды Ветхого и Нового завета трактованы здесь часто почти как реальные сцены из жизни древнего народа, – отмечает М.М. Ракова. – Вот возле блюда с едой, поставленного на куске расстеленной на земле ткани, расположились усталые босые путники. Их угощает седой старик в грубой одежде, с пастушеским посохом в руках. Вокруг – кочевые шатры, палящее солнце, женщины, готовящие на очагах пищу… Так представил художник пророчество Аврааму о рождении Исаака. Однако Иванов не спускается до мелочной жанровой обыденности. Его герои вместе с тем, как уже говорилось выше, выражают представление Иванова о глубокой внутренней значительности духовного мира человека».

А вот мнение Е.Л. Плотниковой:

«По своим стилистическим качествам библейские эскизы не имеют аналогий в мировом искусстве. Это гениальное творение, принесенное в мир художником, сумевшим на основе изучения классического искусства прошлого и собственных исканий сделать ценнейшие живописные открытия. Задумав монументальные росписи, Иванов, естественно, ставил в эскизах специальные задачи, вытекающие из требований стенной

живописи. В безукоризненном декоративном чутье Иванова ощущаются традиции фрески с ее линейными и цветовыми ритмами, контурной выразительностью рисунка, гармонией и контрастами цвета.

Библейские эскизы были своеобразным подведением итогов творческой жизни художника. Достигнув классической зрелости, Иванов творит по велению сердца, легко и свободно. Эскизы настолько артистичны, что если на мгновение забыть о его колоссальном труде, может показаться, что листы эти рождались на едином дыхании».

Иванов недолго жил на родине: он заболел холерой и умер 15 июля 1858 года.

ОНОРЕ ДОМЬЕ

(1808–1879)

Делакруа, обращаясь к Домье, писал: «Нет человека, которого я больше бы ценил и которым я больше бы восторгался, чем Вами».

Бодлер говорил, что ярость, с которой Домье клеймит зло, «доказала доброту его сердца».

«Через Вас народ будет говорить с народом», – писал Домье знаменитый историк-демократ Мишле. И эти слова сбылись.

Оноре Викторьен Домье родился 26 февраля 1808 года в Марселе, в семье стекольщика. Отец его обладал литературными способностями. Пытаясь их реализовать, он в 1814 году перевез семью в Париж. Однако его мечтам не суждено было сбыться. Денег не хватает и приходится начать работать и маленькому Оноре: сначала рассыльным, а позднее продавцом в лавке книг. Ему так и не суждено было пройти настоящий курс обучения живописи.

С 1822 года Домье урывками занимается у художника А. Ленуара, иногда работает с натуры в студии Сюиса. Зато много времени проводит в Лувре, где копирует известных мастеров, особенно Тициана и Рубенса.

Домье вряд ли скоро выбился бы на дорогу искусства, если бы не одно обстоятельство, позволившее связать «баловство художника» с заработком ремесленника – спрос на литографский труд.

Поступая в обучение литографскому делу к малоизвестному художнику Рамеле, Оноре на первых порах преследовал одну лишь цель – помочь материально родителям. Так поначалу он исполняет небольшие картинки, нотные заголовки, детские азбуки для издателей Белиара и Рикура. Но вскоре Домье нашел подлинную точку приложения для своего дарования. Подрабатывая в журналах, Оноре с 1830 года начинает сотрудничать в сатирическом издании Шарля Филипона «Карикатюр», где работали лучшие рисовальщики той поры: Монье, Гранвиль, Травье, Шарле, Декам. Отныне Домье навсегда связал свою судьбу с политической прессой, подписываясь псевдонимом, затем «H.D.» и, наконец, полным именем и фамилией. Вскоре он получает известность как мастер хлесткой сатирической графики.

Домье работал в «Карикатюр» с 1831 по 1843 год (за вычетом 6-месячного тюремного заключения) и в журнале «Шаривари», также основанном Филипоном, с 1835 по 1874 год (исключая 1860–1863 годы), оставив работу здесь, лишь когда почти полностью ослеп. За эти годы

художник исполнил 4000 литографий и 900 гравюр на дереве, к которым надо присоединить около 400 картин маслом, акварелей и набросков.

Из ранних литографий Домье наиболее известна «Гаргантюа» (15 декабря 1831 года). Здесь художник изобразил толстого Луи Филиппа, поглощающего золото, которое чиновники отбирают у изнуренного народа. Эта литография была выставлена в витрине фирмы Обер и собрала много народа. Правительство не оставило творчество Домье без последствий, приговорив его к шести месяцам тюремного заключения и к 500 франкам штрафа.

Домье не довольствуется первыми достижениями. Он упорно работает над карикатурным портретом, доводя до гротеска характерные черты портретируемого. Это приносит успех – фигуры на его листах тридцатых годов предельно объемны, пластичны. Такова литография «Законодательное чрево» (1834), где перед зрителем на скамьях, расположенных амфитеатром, можно видеть министров и членов парламента Июльской монархии. В каждом лице с беспощадной точностью передано портретное сходство. Выявляя и подчеркивая физическое уродство и моральное убожество этих людей, художник создает портреты-типы; заостренная индивидуальная характеристика перерастает в них в социальное обобщение, в беспощадное обличение злобной тупости сил реакции.

Той же силы воздействия достигают листы, в которых Домье раскрывает классовую борьбу, показывая роль рабочего класса: «Он нам больше не опасен», «Не вмешивайтесь», «Улица Транснонен 15 апреля 1834 года».

Л.Н. Волынский пишет о литографии «Улица Транснонен»: «Луч яркого света как бы вырывает из полумрака фигуру расстрелянного, нарисованную со всей беспощадностью нагой правды, в то время как фигура убитой женщины – быть может, его жены – окутана мглистой тенью. Эта тень сострадания как бы движется из глубины, она вот-вот окутает прощальным покровом все, и мы спешим вглядеться, чтобы успеть запомнить и унести в сердце гнев и ненависть к палачам».

После так называемых «сентябрьских законов» 1834 года, направленных против печати, работать в области политической сатиры стало невозможно. Домье черпает теперь темы из повседневной жизни, поднимая большие социальные вопросы. В это время выходят целые сборники карикатур быта и нравов. Домье вместе с художником Травьесом создает серию «Французские типы» (1835–1836).

Министр Гизо выбрасывает лозунг «Обогащайтесь!» На это Домье откликается, создавая образ Робера Макэра – авериста, проходимца, спекулянта, умирающего и вновь воскресающего (серия «Карикатюрана», 1836–1838). В других литографиях Домье разоблачает продажность суда («Деятели правосудия», 1845–1849), буржуазную благотворительность («Современная филантропия», 1844–1846). В ряде литографий Домье показывает всю убогость самоудовлетворенности французского мещанина. Таков, например, лист «Все же очень лестно видеть свой портрет на выставке» (из серии «Салон 1857 года»). В этом плане Домье создал и другие серии: «День холостяка» (1839), «Супружеские нравы» (1839–1842), «Пасторали» (1845–1846), «Лучшие дни жизни» (1843–1846). В 1841–1843

годах он создает серию «Древняя история», в которой смело пародирует сюжеты и образы античной мифологии, ставя в положение древних героев и богов современных буржуа.

Меняется манера рисунка. Штрих становится выразительней. Как рассказывают современники (Теодор де Банвиль), Домье никогда не употреблял отточенные новые карандаши, он предпочитал рисовать обломками, чтобы линия была разнообразней и живей. Работы художника приобретают графический характер, исчезает пластичность.

«16 апреля 1846 года он женился на своей подруге – Мари Александрии Дасси, уже несколько лет делившей тяготы и радости его беспокойного существования, – рассказывает М.Ю. Герман. – Ей недавно исполнилось двадцать четыре года, она была портнихой и, по правде сказать, не слишком хорошо разбиралась в работе мужа. Зато она стала ему верным товарищем, умела не падать духом в трудные минуты. Из жизни Домье навсегда ушло одиночество, приносившее ему немало горьких минут. Теперь у него был свой дом, согретый присутствием веселой и ласковой Александрии. Даже работая у себя наверху в мастерской, в полном уединении, он не чувствовал вокруг себя пустоты. Круглое смеющееся лицо со вздернутым носом, статная высокая фигура жены оставляли ощутимый отпечаток чуть ли не на всех женских образах, которые рисовал Домье.

Их сын, названный в честь отца Оноре, умер, прожив всего несколько недель. Он оставил после себя щемящее воспоминание и неясное чувство вины перед крохотным существом, так ненадолго посетившим мир».

Домье всегда стремился заняться живописью. Иначе не могло быть: он обладал пылким, артистическим темпераментом и пребывал в дружеском окружении художников-живописцев – Коро, Диаза, Добиньи, Делакруа. Однако вечная нужда и всепоглощающая журнальная работа препятствовали его желанию. Лишь в сорок лет взялся он впервые за кисть, когда казалось, что вместе с победой Февральской революции 1848 года его обличительная миссия окончилась.

9 марта он изображает «Последний совет экс-министров», где прославляет восставшую Францию, изгоняющую правительство июльской монархии. Для официального конкурса он создает аллегорический образ Республики – прекрасную, величественную композицию, которая настолько монументальна, что могла бы служить проектом памятника. Домье пишет картины «Восстание» (1848) и «Семья на баррикаде» (1848–1849).

Но «добрые буржуа» прошли мимо прекрасной Республики, правительство не дало ему награды, и по-прежнему художник обречен был на бедность. Сначала Домье работал над журнальными литографиями по ночам, чтобы днем отдаваться живописи. Затем в 1860 году он пытается порвать свой контракт с «Шаривари». Именно в этот период – 50–60-е годы – появляются одна за другой его работы маслом и акварелью, те самые чудесные акварели, за которые при жизни он получал гроши и которые ныне ценятся почти на вес золота.

В живописи Домье нередко лиричен, задумчив. Образы, создаваемые им, исполнены благородства и достоинства.

«Свет в картинах несет эмоциональную нагрузку, и посредством его Домье расставляет композиционные акценты, используя сопоставления светлого и темного самым разнообразным способом, – пишет Н.В. Яворская. – Его любимый эффект – это контражур, когда первый план затемнен, а фон светлый. Таковы, например, картины "Перед купанием" (около 1852), "Любопытствующие у витрины" (около 1860). Но порой Домье прибегает к другому эффекту: полутьма заднего плана как бы рассеивается к переднему, и интенсивно начинают звучать белые, голубые, желтые цвета ("Выход из школы", около 1853–1855; один из вариантов "Вагона третьего класса", около 1862). Обычно для Домье типична приглушенная гамма красок, насыщенная всевозможными оттенками, отсветами. Какой-то особый свет озаряет будничные сцены, которые приобретают значимость, теряют обыденность. Интерес к эффектам освещения, усиливающим драматизм действия, заставляет Домье обращаться к изображению театра Он показывает психологию зрителей, возбужденных представлением ("Мелодрама", 1856–1860), или актеров с ярко выраженной мимикой ("Криспен и Скапен", 1858–1860).

Домье-живописец сыграл в истории искусств не меньшую роль, чем Домье-график. Он ввел в живопись новые образы, трактовал их с необычайной силой выразительности. Ни один живописец до Домье не писал так свободно, не обобщал так смело во имя целого. Он предвосхитил во многом дальнейший путь развития живописи».

В серии картин, посвященных «Дон Кихоту», реализм Домье достигает особенной обобщающей силы. В ритмах неуклонного дон-кихотовского устремления вперед и постоянно ленивого отставания Санчо Панса, словно символизированы два противоположных полюса человеческого духа.

Если в «Дон Кихоте» Домье рисует трагическое противоречие между двумя сторонами человеческой души, то в серии «Скоморохов» перед нами встает ужасающая противоположность между внешним обликом человека и его сущностью. На одной из этих лучших картин Домье – «Скапен», находящейся в частной коллекции Руара, мы видим Пьеро… но что это за Пьеро, как не похож он на нежного и лунного героя Ватто! Это пролетарий с изможденным и грубым лицом, лишь переодевшийся в веселый карнавальный балахон.

В серии «Адвокатов» Домье показывает ложный пафос мимики и жестов этих демосфенов современности, превращающий их в говорильные машины с бурно развевающимися тогами.

Целая группа произведений Домье посвящена созданию величественных образов тружеников. Кузнецы, прачки с детьми, водоноши, бурлаки – вот единственные «парижские типы», которых пощадила ирония Домье и, более того, в изображении которых его кисть достигла наибольшего синтеза, наибольшего пафоса, наибольшей монументальности.

Самым значительным является цикл «Прачек». Живя на набережной острова Сен-Луи, Домье постоянно наблюдал за их тяжелым трудом.

«К циклу "Прачек" относится и картина, известная под названием "Ноша", – пишет Н.Н. Калитина. – Она выполнена, по всей вероятности, позднее и производит, по сравнению с "Парижской прачкой", несколько

иное впечатление. Перед нами также прачка с ребенком, но в ее облике меньше спокойной уверенности, величия. При взгляде на нее испытываешь скорее чувство тревоги, беспокойства. Прачка и ребенок с трудом идут по пустынной набережной навстречу ветру. Все тело женщины полно огромного напряжения – с усилием несет она тяжелую корзину».

В годы Второй империи положение Домье, и без того незавидное, еще ухудшилось. Он получил отказ от редакции журнала «Шаривари», посчитавшей, что «произведения Домье отбивают подписчиков». В то же время другой журнал, «Монд иллюстри», начавший публиковать гравюры с рисунков художника, прекратил с ним сотрудничество. Только в 1863 году журнал «Шаривари» заключил с Домье новый договор и художник возвращается к политической карикатуре.

На одной литографии представлена Конституция, укорачивающая платье Свободы, на другой Тьер изображен в виде суфлера, руководящего поступками и словами политических деятелей. Художник даст целый ряд антимилитаристских сатир, как, например, «Мир проглатывает шпагу». В ряде литографий 1870–1872 годов Домье разоблачает виновников бедствий Франции. В литографии «Это убило то» он показывает, что избрание Наполеона III было началом всех бедствий. В литографии «Империя – это мир» изображено поле с крестами и надгробными памятниками. На первом памятнике надпись: «Погибшие на бульваре Монмартра 2 декабря 1851 года», на последнем – «Погибшие у Седана 1870 года», то есть Домье утверждает, что империя Наполеона III с начала до конца приносила французам смерть.

Листы Домье трагично выразительны. Они символичны, но символ идейно насыщен и убедителен. В одной из литографий 1871 года на фоне грозного неба изображен расщепленный, изуродованный ствол мощного когда-то дерева. У него осталась лишь одна ветка, которая сопротивляется буре. Под рисунком подпись: «Бедная Франция, ствол сломлен, но корни еще крепки». В этом аллегорическом изображении запечатлена только что пережитая трагедия Франции. Резким сопоставлением света и тени, энергичными линиями художник сумел дать мощный образ, олицетворяющий жизненную силу страны. Литография доказывает, что художник верил в силу Франции, в ее мужественный народ.

Всю жизнь художник терпел лишения. Друзья пытались помочь, направляя к нему некоторых покупателей. Однако в большинстве случаев Домье не удавалось осуществить продажу. Н.Н. Калитина приводит в своей книге такой эпизод: «Однажды произошел такой случай, свидетельствующий об удивительной скромности и непрактичности художника. Добиньи рекомендовал Домье одному богатому американцу, скупавшему в Европе картины. Предварительно предупредив художника, чтобы он приоделся и просил за картину не меньше 5000 франков, Добиньи прибыл с покупателем в мастерскую. Американца вполне удовлетворила требуемая сумма, и он пожелал посмотреть другие работы. Художник показал еще одно, гораздо более значительное произведение, за которое, однако, не получив инструкций от Добиньи, со свойственной ему скромностью нерешительно попросил 600 франков. Американец отверг картину и вообще больше не обращал внимания на художника, продающего свои вещи по дешевке».

Никакие материальные лишения не сломили гордости Домье и его республиканских убеждений. Когда министерство Наполеона Маленького предложило ему под конец его жизни орден Почетного легиона, Домье имел мужество отклонить этот «дар данайцев», со скромным юмором мотивируя свой отказ «желанием на старости лет глядеться в зеркало без смеха».

В 1873 году из-за слабости зрения художник прекратил работать. Полуслепой и старый, Домье окончил бы свою карьеру в полной нищете, если бы не дружеская поддержка пейзажиста Коро, который приобрел для него небольшой домик в местечке Вальмондуа (на Уазе), где Домье и умер 10 февраля 1879 года.

ПАВЕЛ АНДРЕЕВИЧ ФЕДОТОВ

(1815–1852)

Павел Андреевич Федотов родился в Москве 4 июля 1815 года в семье отставного офицера. «Отец мой был воином екатерининских времен, редко говорившим о своих походах, но видавшим много на своем веку, – рассказывает Федотов в автобиографических заметках. – Женат он был два раза: в первый раз на пленной турчанке, во второй на моей матери… жили мы очень бедно… Наша многочисленная родня… состояла из людей простых, не углаженных светскою жизнью…»

Первые детские впечатления сыграли большую роль в творческой практике художника. «Запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, – писал впоследствии художник, – составляет… основной фонд моего дарования».

Когда ему исполнилось десять лет, отец, мечтавший, чтобы сын был военным, определил его в Московский кадетский корпус. Он блестяще учился, поражая преподавателей и товарищей разносторонними способностями – писал стихи, прекрасно пел. Именно там у него проявились способности к рисованию. Часто, поправляя чужие рисунки, он получал за это у сверстников лишние булки.

Окончив в 1833 году Кадетский корпус, Федотов в чине прапорщика был направлен в лейб-гвардии Финляндский полк, расквартированный в Петербурге. Там он прослужил десять лет (1834–1844). Чтобы отвлечься от скучных, однообразных будней, Федотов много читает, изучает языки, увлекается музыкой, пишет стихи. Но главным увлечением по-прежнему остается живопись, и каждую свободную минуту он посвящает рисованию. Он писал портреты своих друзей по полку, «и вот начали уже говорить, что всегда делает похоже».

Казармы Финляндского полка находятся недалеко от Академии художеств. Федотов рисовальные классы посещает «прерывисто». Здесь его привлекало, что «на экзамене номера ставят не по чинам. Сладко недостаточному и без связей человеку попасть туда, где каприз фортуны нипочем. Дорога открыта всякому». Он пробует писать акварелью жанровые сцены из полковой жизни: «Бивуак лейб-гвардии гренадерского полка», «Бивуак лейб-гвардии Павловского полка» (1841–1842). За акварель «Встреча великого князя Михаила Павловича в лагере

лейб-гвардии Финляндского полка 8 июля 1837 года» (1838) ему был пожалован бриллиантовый перстень.

Однако эти блистательные успехи не делали его счастливым: «Столица поглотила пять лет моей лучшей молодости… Пока в столице, успокойся сердцем, не жди и не обманывайся».

В 1840 году Федотов решается показать свои работы Брюллову. «Вам двадцать пять лет, – сказал ему великий живописец. – Теперь поздно уже приобретать механизм, технику искусства, а без нее что же вы сделаете, будь у вас бездна воображения и таланта?.. Но попытайтесь, пожалуй, чего не может твердая воля, постоянство, труд».

Чего-чего, а упорства молодому офицеру было не занимать. Проходит еще несколько лет, и Федотов решается уйти в отставку. Подтолкнул его к этому решению великий русский баснописец Крылов. Пораженный талантом и наблюдательностью молодого художника, он посылает ему восторженное письмо, советуя оставить службу ради настоящего призвания – изображения народного быта.

Решение далось не просто, ведь на руках Федотова были старики-родители и сестры. Уйдя в отставку в чине капитана, он получил весьма скромное содержание, из которого ровно половину посылал отцу и сестрам в Москву.

Федотов поселился вместе с верным слугой денщиком Коршуновым на Васильевском острове в маленьких холодных комнатах. Ежедневный бюджет художника и его слуги составлял 25 копеек серебром. Художник начал упорно и самозабвенно работать. Казалось, он вовсе не знал развлечений. Единственной отрадой были игра на гитаре и пение. Он избегал, боялся уз Гименея: «Меня не станет на две жизни, на две задачи, на две любви – к женщине и искусству».

Как вспоминает об этом периоде жизни художника один из его друзей: «Федотов работает утром, вечером и ночью, при лампах и солнечном свете, в Академии и дома, работает так, что смотреть страшно».

От его зоркого взгляда не укрывается ни одна живая деталь, ни одна характерная подробность. Быт купцов, наживающих капиталы на жульничестве и обмане, взяточников-полицейских, казнокрадов-чиновников, ремесленников, жителей трущоб и подвалов – все это находит отражение в сотнях набросков, в сценках и карикатурах, составляет богатейший натурный материал для его будущих картин.

«Моего труда в мастерской немного: только десятая доля. Главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза», – говорил он друзьям. Так появляется, например, «Этюд молодого человека с бутербродом». Жеманный светский франт в кокетливо надетом набок цилиндре захвачен художником врасплох – в тот момент, когда он закусывает бутербродом, набив полный рот.

Творческий метод художника – ни шагу без натуры. Десятки эскизов, сотни набросков подготовлялись, прежде чем художник приступал к написанию самой картины.

– Ба! Что за роскошь? – вскричал удивленный гость, посетивший Федотова в его бедной каморке и отлично знавший его стесненные обстоятельства. Он увидел хозяина за обеденным столом с только что откупоренной бутылкой шампанского.

– Уничтожаю натурщиков, – ответил Павел Андреевич, указывая на скелетики двух съеденных селедок и наливая стакан шампанского приятелю.

В 1847 году художник создает первые картины, получившие известность, – «Свежий кавалер» и «Разборчивая невеста».

«"Свежий кавалер" замечателен не только как новая тема в творчестве Федотова, но и как первая картина, написанная маслом, в которой художник добился полной реальности в изображении всех предметов обстановки, – отмечает Н.Г. Машковцев. – Цвет и самый материал масляной живописи сообщают изображению предметов полную материальность и такую отчетливую характеристику, которые недостижимы ни для какой иной техники. Вся картина исполнена как миниатюра: она написана чрезвычайно детально с неослабевающим вниманием и к каждому куску пространства и к каждому предмету.

Действие происходит в тесной и темноватой комнатушке. Среди безобразного хаоса возвышается фигура "Свежего кавалера", нацепившего орденский крестик на халат. Здесь все построено на комических противоречиях. Сатира Федотова, как и Гоголя, бьет много дальше молодого хвастуна и его смазливой кухарки. Анекдот из случая, из комической сцены ситуации становится большим, обобщенным сатирическим образом. "Свежий кавалер" – это апогей чванства и пошлости».

О другой картине пишет Д.В. Сарабьянов:

«В "Завтраке аристократа" цветовое единство строится на основе доминирующего зеленого цвета интерьера. Гармонирующим контрастом этому зеленому звучат синий цвет халата и малиново-красный – шелковых шальвар "аристократа". Каждый цвет необычайно интенсивен, полнозвучен, что, однако, не мешает цельности общего цветового решения.

Характер федотовской живописи, "фарфоровая" поверхность его холстов, отделка деталей говорят о том, что художник мыслил картину как хорошо сработанную вещь. В свою очередь и композиция подчинена этой задаче. Помимо того, что она выявляет логику происходящего события, ее целью становится равновесие, архитектоника, органическая завершенность. И здесь соединяются правда и красота».

«Свежего кавалера» и «Разборчивую невесту» Федотов посылает своему кумиру Брюллову. На этот раз картины ждал восторженный прием. Художник вспоминает: «Худой, бледный, мрачный, сидел он в Вольтере; перед ним на полу приставленные к стульям мои две картины: "Кавалер" и "Разборчивая невеста". "Что вас давно не видно?" – был первый вопрос Брюллова. Разумеется, я отвечал, что не смел беспокоить его в болезни. "Напротив, – продолжал он, – ваши картины доставили мне большое удовольствие, а стало быть, – и облегчение. И поздравляю вас, я от вас ждал, всегда ждал, но вы меня обогнали… Отчего же вы пропали-то? Никогда ничего не показывали?" Я ответил: "Недостало смелости явиться на страшный суд тогда, так как еще мало учился и никого еще не копировал". – "Это-то, что не копировали, и счастье ваше. Вы смотрите на натуру своим глазом. Кто копирует, тот, веруя в оригинал, им поверяет после натуру и не скоро очистит свой глаз от предрассудка, от

манерности"».

В том же году картины «Свежий кавалер» и «Разборчивая невеста» были показаны на Академической выставке. В 1848 году Федотов создает свою самую значительную картину – «Сватовство майора». За нее художнику присвоили звание академика живописи.

На академической выставке 1848 года около картины теснились толпы зрителей. Это было настоящее новое слово в искусстве, свежее и смелое своею искренностью, правдивостью, глубиною мысли, серьезным критическим направлением. Имя Федотова гремело по Петербургу.

Каждая мелочь в «Сватовстве майора» имеет не только свой смысл, не только оправдана, но и обладает определенным назначением для характеристики персонажей или для пояснения ситуации. В ней нет ничего случайного. Это не значит, конечно, что Федотов был сухим моралистом. Нет, искренно любивший жизнь, людей, он прежде всего наслаждается найденными им колоритными типами.

Друг Федотова писатель Дружинин вспоминает о необыкновенно кропотливой работе мастера по собиранию материала для «Сватовства»: «Под разными предлогами он входил во многие купеческие дома, придумывал, высматривал и оставался недовольным. Там хороши были стены, но аксессуары с ними не ладили; там годилась обстановка, но комната была слишком светла и велика. Один раз, проходя около какого-то трактира… художник приметил сквозь окна главной комнаты люстру с закопченными стеклышками, которая "так и лезла сама в его картину". Тотчас же зашел он в таверну и с неописанным удовольствием нашел то, что искал так долго».

И в изображении людей Федотов также постоянно прибегал к работе с натуры. «Когда мне понадобился тип купца для моего "Майора", – рассказывал художник, – я часто ходил по Гостиному и Апраксину двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их говору и изучая их ухватки; гулял по Невскому проспекту с этой же целью. Но не мог найти того, что мне хотелось. Наконец, однажды у Аничкина моста я встретил осуществление моего идеала, и ни один счастливец, которому было назначено на Невском самое приятное рандеву, не мог более обрадоваться своей красавице, как я обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху. Я проводил мою находку до дома, потом нашел случай с ним познакомиться, волочился за ним целый год, изучил его характер, получил позволение списать с моего почтенного тятеньки портрет (хотя он считал это грехом и дурным предзнаменованием) и тогда только внес его в свою картину. Целый год изучал я одно лицо, а чего мне стоили другие». В картине нет статистов, все живут – каждый своею и вместе общей жизнью. Все это делает картину и очень натуральной, и необыкновенно занимательной. Ее не устаешь рассматривать и все время находишь в ней новые штрихи.

Но суть картины не исчерпывается живостью изображения сцены. И психологически, и социально она глубока и содержательна. Это не просто сценка, вырванная из гущи жизни. Тема картины – брак по расчету. Брак, превращенный в коммерческое предприятие, брак, поруганный корыстолюбием, циничная проза, не прикрытая никаким поэтическим флером, одна обнаруживающая низменность, бессердечие людей. В

картине нет ни одного положительного персонажа. Это настоящее «темное царство». Это уже не упрек. Это суровое обвинение, жестокая критика.

«Успех окрылил художника, – пишет О. Вишняков. – В его воображении зрели новые творческие замыслы, но им не суждено было сбыться. Тяжелые условия жизни, каждодневные лишения, изнурительная работа подорвали его силы, а постоянные душевные переживания, противоречия между прогрессивными стремлениями и трудностями их осуществления в условиях николаевского режима не могли пройти бесследно для его психики: художник заболевает тяжелым душевным расстройством.

Последние его произведения полны глубокой грусти и большого трагизма. Картина "Вдовушка" изображает молодую вдову, ожидающую ребенка и оставшуюся без всяких средств для существования, а в картине "Анкор, еще анкор" Федотов показывает отупляющую жизнь армейского офицера в глухой провинции. Художнику становится страшно за человека, быть может, честного, смелого, благородного, которого нелегкая судьба заставила вести глупую, никчемную жизнь и который развлекается тем, что заставляет свою собаку несчетное число раз прыгать через длинный чубук трубки. Эта картина – настоящий вопль, вырвавшийся в минуты отчаяния…»

26 ноября 1852 года Федотов умер в психиатрической лечебнице. Ему было только тридцать семь лет. О его смерти ни в одной из петербургских газет не было напечатано ни строчки.

Впоследствии русский критик В.В. Стасов писал о Федотове: «Он умер, произведя на свет лишь маленькую крупинку из того богатства, каким одарена была его натура. Но эта крупинка была чистое золото и принесла потом великие плоды».

ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ АЙВАЗОВСКИЙ

(1817–1900)

И.Н. Крамской утверждал, что Айвазовский «есть звезда первой величины во всяком случае и не только у нас, а в истории искусства вообще».

П.М. Третьяков, желая купить для своей галереи картину, писал художнику: «…Дайте мне вашу волшебную воду такою, которая вполне бы передала Ваш бесподобный талант».

В живописи Айвазовский был, прежде всего, поэтом. О себе художник говорил: «Сюжет картины слагается у меня в памяти, как сюжет стихотворения у поэта, сделав набросок на клочке бумаги, я приступаю к работе и до тех пор не отхожу от полотна, пока не выскажусь на нем моей кистью».

За свою долгую жизнь он написал до 6000 произведений. Лучшие из них вошли в сокровищницу мировой культуры. Его картины находятся во многих галереях мира.

Иван (Ованес) Константинович Гайвазовский родился в Феодосии 29 июля 1817 года (Айвазовским Иван Константинович станет в 1840 году, когда вместе с братом Гавриилом решит поменять орфографию). Он был пятым ребенком в семье разорившегося купца 3-й гильдии Геворга

Гайвазяна. Переселившись из Молдавии в Крым, он взял себе имя и фамилию Константин Григорьевич Гайвазовский. Мать, Аграфена (Рипсиме) Гайвазовская, была известной в городе вышивальщицей. Иван учился в армянской приходской школе. Самоучкой играл на скрипке.

С раннего детства Иван с увлечением писал людей, пейзажи феодосийского рейда, парусные корабли. Однажды за таким занятием застал его городской архитектор Кох. Он подивился способностям мальчика, подарил краски и рассказал о нем градоначальнику Александру Ивановичу Казначееву. Тот проявил участие – обеспечил юного художника всем необходимым для работы. Когда же в 1830 году Казначеева назначили губернатором Таврии и перевели на службу в Симферополь, он взял Ивана с собой. Там мальчика определили в Симферопольскую гимназию. По окончании ее в 1833 году Айвазовского отправили в Петербург в Академию художеств. Здесь Иван занимался в классе пейзажной живописи у знаменитого профессора М.Н. Воробьева. Айвазовский внимательно изучал технику живописи своих выдающихся современников – К. Брюллова и С. Щедрина. Но окончательное призвание молодого художника определилось после занятий под руководством французского мариниста Ф. Таннера, приглашенного в Петербург для выполнения заказов при дворе.

Очень скоро обнаружилось, что помощник работает лучше, чем сам мэтр. Когда на академической выставке 1836 года появилась картина Айвазовского «Этюд облаков над морем», привлекая к себе всеобщее внимание, завистливый француз, оберегая свое положение, восстановил против молодого художника самого царя. «Этюд облаков» сняли с академической выставки, но ученику Академии угрожали и другие беды. Лишь заступничество профессора А.И. Зауервейда помогло Айвазовскому.

В марте 1837 года его причислили по высочайшему повелению к классу батальной живописи Зауервейда для занятий под его руководством морской военной живописью с предоставлением ему мастерской в Академии. В следующем месяце художника прикомандировали для учебных занятий на Балтийский флот.

Осенью художник показал на академической выставке семь своих работ. Они получили самую высокую оценку. Ф.Ф. Львов писал: «Помню, какой восторг произвел тогда И.К. Айвазовский своими картинами, доставившими ему золотую медаль и право быть посланным за границу. Тогда уже Иван Константинович удивлял всех своей плодовитостью, а в баталическом классе профессора Зауервейда (где Айвазовский работал) почти ежедневно сменялись холсты на мольберте. Уже тогда не было пределов воображению Айвазовского».

В начале следующего года появляется картина «На берегу Финского залива», привлекшая внимание не только критиков. Уже в феврале последовало высочайшее повеление о приобретении шести картин Айвазовского для Академии художеств.

До окончания академического курса ему была предоставлена командировка на родину в Крым для самостоятельной работы. За время двухлетнего пребывания в Крыму Айвазовский написал ряд картин, среди которых были такие прекрасно исполненные вещи, как «Лунная ночь в Гурзуфе», «Морской берег».

По приглашению генерала Н.Н. Раевского, который был начальником Кавказской прибрежной линии, Айвазовский принял участие в военной операции у берегов Мингрелии. Во время десанта у Субаши художник познакомился с выдающимися деятелями русского военно-морского флота – Лазаревым, Нахимовым и Корниловым. Его картины «Десант у Субаши» и «Черноморский флот на Севастопольском рейде» имели заслуженный успех.

Айвазовский создает много картин, в том числе «Феодосия» и «Десант в Субаши». С этими полотнами в творчество художника входит тематика, связанная с военно-морским флотом.

Летом 1840 года Айвазовский отправляется в качестве пенсионера Академии в Италию. «Едва приехав в Рим, он написал две картины – "Штиль на море" и меньшего размера – "Буря". Потом явилась третья картина – "Морской берег". Эти три картины возбудили всеобщее признание Рима и гостей его. Множество художников начали подражать Айвазовскому… после него в каждой лавчонке красовались виды моря а-ля Айвазовский», – рассказывал Ф.И. Иордан.

Здесь, в Италии, окончательно сложился метод работы Айвазовского. «Когда я уезжал в Италию, – рассказывал художник, – мне твердили все в виде напутствия – с натуры, с натуры пишите!.. Живя в Сорренто, я принялся писать вид с натуры с того самого места, с которого в былые годы писал С. Щедрин… Писал я ровно три недели. Затем точно так же написал вид в Амальфи. В Вико написал две картины по памяти. Закат и восход солнца. Выставил все – и что же оказалось – все внимание публики было обращено на фантазии, а эти проходили мимо – как давно знакомые».

В дальнейшем художник работал «по памяти». Позднее, в семидесятые годы Айвазовский писал: «Человек, не одаренный памятью, может быть отличным копировальщиком, живым фотографическим аппаратом, но истинным художником – никогда! Движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны – немыслимо с натуры. Для этого художник и должен запоминать их, и этими случайностями, равно как и эффектами света и теней, обставлять свою картину. Так я писал сорок лет тому назад, так пишу и теперь. Писать тихо, корпеть над картиною целые месяцы – я не могу».

Айвазовский, добиваясь зрительных эффектов, зачастую пренебрегал внешним правдоподобием. Как-то Репин указал ему на противоречащее реальным законам природы освещение фигур солнцем в его полотне с обеих сторон. «Ах, Илья Ефимович, какой же вы педант!» – парировал Айвазовский.

В Италии художник написал более сорока картин. Его большую картину «Хаос», где проявилось умение мыслить в широких художественных обобщениях, обращаясь к библейской теме сотворения мира, приобрел папа Григорий XVI.

Годы пребывания за границей были годами непрерывных странствий и успехов. Он жил и работал в Неаполе и на острове Мальта, объехал Средиземное море, побывал в Испании (Кадиксе и Гренаде) и дважды посетил Париж. В Париже ему присудили золотую медаль, в Амстердаме он

был избран членом художественной Академии. Знаменитый английский маринист Тернер, живший в 1842 году в Риме, посвятил Айвазовскому и его картине «Неаполитанский залив лунной ночью» восхищенные стихи по поводу картины: «На картине твоей вижу луну с ее золотом и серебром, стоящую над морем, в нем отражающуюся. Поверхность моря, на которую легкий ветерок нагоняет трепетную зыбь, кажется полем искорок… Прости мне, великий художник, если я ошибся, приняв картину за действительность, но работа твоя очаровала меня, и восторг овладел мною. Искусство твое вечно и могущественно, потому что тебя вдохновляет гений».

В 1844 году Айвазовский вернулся в Петербург. Академия присудила ему звание академика, кроме того, он был причислен к Главному морскому штабу и получил заказ на изображение ряда русских морских гаваней. В 1845 году Айвазовский был прикомандирован к экспедиции Ф.П. Литке, посетившей берега Турции, Малой Азии и Архипелаг. Результатом этого путешествия было множество альбомных зарисовок. В конце 1845 года художник поселился в Феодосии, которая отныне становится его главным местопребыванием. Айвазовский построил большой дом, мастерскую.

В 1848 году Айвазовский женился. В один из приездов в Петербург он был представлен весьма знатной пожилой вдове, имевшей двух дочерей «на выданье». Девушки пожелали учиться живописи у знаменитого художника. Через некоторое время вдова стала замечать, что художник слишком прилежен в занятиях, часто засиживается в ее доме, начал устраивать музыкальные вечера и сам принимать в них участие. Вдова уже гадала, какой из дочерей художник отдаст предпочтение. Все это, однако, разрешилось самым неожиданным образом: Айвазовский вскоре женился на гувернантке – Юлии Яковлевне Гревс, дочери штабс-доктора, находившегося на русской службе.

После женитьбы Айвазовский писал в одном из писем: «Теперь я спешу сказать Вам… о моем счастьи. Правда, я женился, как истинный артист, т.е. влюбился как никогда. В две недели все было кончено. Теперь, после восьми месяцев, говорю Вам, что я так счастлив, что… я никогда не воображал половину этого счастья. Лучшие мои картины те, которые написаны по вдохновению, так я и женился… Когда встретимся с Вами, тогда увидите всех счастливцев, и тогда выскажу остальной восторг».

Через год после свадьбы рождается дочь Елена, в 1851 году – Мария, а в 1858 году – Иоанна (Жанна).

В сороковые годы большое внимание Айвазовский уделяет батальной живописи. «Живописец Главного морского штаба» (это звание ему было присвоено в 1844 году), он запечатлел эпизоды Севастопольской обороны, морских сражений на Черном и Балтийском морях, битву у Гангута, Чесменский, Наваринский, Синопский бои. «Каждая победа наших войск на суше или на море, – писал художник, – радует меня, как русского в душе, и дает мысль, как художнику изобразить ее на полотне…»

Русский флот с искренней благодарностью относился к своему летописцу. Осенью 1846 года во время выставки к десятилетию творческой деятельности Айвазовского в Феодосию под командованием В.А. Корнилова прибыла эскадра из шести военных кораблей, чтобы

приветствовать юбиляра.

В 1850 году Айвазовский создал одну из самых знаменитых своих картин – «Девятый вал».

«У самого Айвазовского, да и во всем мировом искусстве нет другой картины, которая с такой захватывающей силой передавала бы всесокрушающую мощь стихии, неотвратимый ужас надвигающейся гигантской волны, "девятого вала", – пишет Н.Г. Машковцев. – В этой картине огромный талант Айвазовского развернулся во всю ширь. Лучи яркого света, прорывающегося сквозь гонимые ветром разорванные тучи, перекатывающиеся грозные волны, пенящиеся и прозрачные, живые, изменчивые краски, поразительные по своей яркости, красоте и реалистичности, создают неотразимое впечатление мощи и величия».

Страшные бури разыгрываются на многих картинах Айвазовского: «Буря ночью» (1865), «Буря» (1872), «Буря у мыса Айя» (1875), «Бури под Евпаторией» (1861). О последней писал Ф.М. Достоевский: «В его буре есть упоение, есть та вечная красота, которая поражает зрителя в живой, настоящей буре. И этого свойства таланта г-на Айвазовского нельзя назвать односторонностью уже и потому, что буря сама по себе бесконечно разнообразна. Заметим только, что, может быть, в изображении бесконечного разнообразия бури никакой эффект не может казаться преувеличенным, и не потому ли зритель не замечает излишних эффектов в бурях г-на Айвазовского?»

«Много внимания Айвазовский уделял изображению приморских городов, – пишет Л. Тарасов. – В картине "Вид на Одессу" (1855) город показан при лунном освещении, с большим скоплением кораблей, сосредоточенных в порту. Живописна "Лунная ночь в окрестностях Ялты" (1863) с эффектным своим освещением и множество других подобных картин.

Айвазовский умел передать в пейзаже то состояние, когда происходит перелом и море уступает после возмущения, затихая и смиряясь. Это показано, например, в картине "Радуга" (1873)».

Кроме марин, Айвазовский писал жанровые пейзажи («Ветряные мельницы в украинской степи при закате солнца» (1862), «Обоз чумаков» (1862), «Петербург. Переправа через Неву» (1870-е)). Совершив в 1869 году поездку по Кавказу, Айвазовский написал ряд горных пейзажей, в числе которых «Аул Гуниб» (1869).

Айвазовский устраивал выставки своих работ в Петербурге, Москве и за рубежом, всего состоялось 55 индивидуальных выставок мастера. И повсюду его сопровождал неизменный успех. В мае 1881 года корреспондент английской газеты писал: «Среди многих новинок в мире искусства надо отметить выставку в галерее Пэль Мэль нескольких картин Айвазовского, русского художника, который приобрел европейское имя своими работами, и особенно силой и смелостью своих морских вещей. Он показал двадцать работ, которые показывают его силы как в маринах, так и в ландшафте… Принц Уэльский купил две картины этого художника».

В 1877 году Айвазовский разводится с первой женой. Через пять лет он вступил во второй брак с Анной Никитичной Саркисовой (Анной Мкртычевной Бурнозян).

В поздние годы своей жизни Айвазовский переживал новый расцвет своего таланта. В самом начале восьмидесятых годов, когда вполне окрепло и расцвело реалистическое направление пейзажной живописи, когда выступила могучая плеяда пейзажистов, Айвазовский написал «Черное море» (1881). Суровая реалистическая правда этой картины вполне созвучна живописи той эпохи.

Вот как отзывался об этой картине И.Н. Крамской: «На ней ничего нет, кроме неба и воды, но вода – это океан беспредельный, не бурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, еще бесконечнее. Это одна из самых грандиозных картин, какие я толькознаю».

В 1889 году художник создает обобщенный образ грозной стихии в картине «Волна». Айвазовский говорил, что это «лучшая моя буря».

Картины романтического характера продолжают преобладать в его творчестве. Последнее полотно, написанное за два года до смерти, – «Среди волн» (1898) – является как бы синтезом обоих направлений. С неподражаемым совершенством изображена чуть ли не до неба вздымающаяся, пенящаяся, прозрачная морская волна, дробящаяся брызгами. С неутомимостью и поразительной быстротой художник работал до конца своих дней. Он скончался в Феодосии 2 мая 1900 года во время работы над картиной «Взрыв турецкого корабля».

ГЮСТАВ КУРБЕ

(1819–1877)

Э. Золя писал: «Это был удивительный мастер: крепость фактуры, непогрешимость техники остаются непревзойденными в нашей школе. Надо обратиться к итальянскому Возрождению, чтобы найти такую уверенную и сильную кисть»

Гюстав Курбе пишет в автобиографии о себе в третьем лице:

«Родился в Орнане (Ду) 10 июня 1819 года, начал свои занятия в семинарии родного города, закончил их в Королевском коллеже Безансона. (Во время изучения философии в Безансоне часто посещал г. Флажуло, который был учеником Давида и Гро. Это было началом его знакомства с историей искусства, начиная с французской школы.) Затем он провел год у профессора математики г. Делли, который, вопреки желанию семьи, поощрял его призвание к живописи. Отец предназначал сына к юридической карьере.

Приехав в Париж, он был сильно разочарован, увидев картины французской школы, и заявил своим товарищам, что, если бы в этом заключалась живопись, он никогда не стал бы художником. Он смотрел в Париже все, что имело отношение к живописи, и привел в порядок свои мысли. Он начал серьезное и продуманное изучение всех школ в их последовательности. Его личность, казавшаяся очень странной и оригинальной его товарищам, была причиной того, что за ним следовали повсюду, повторяя его слова. У него была образная речивость, и он ловко пользовался теми небольшими знаниями, которыми обладал. Его прозвали "Курбе-проповедник". Товарищи преднамеренно завели его как-то в Люксембургский музей, чтобы заставить говорить. Поставили его перед Делакруа и спросили, что он думает о его картинах. Затем повторяли его

дерзкие слова: "Я завтра бы сделал так же, если бы посмел".

Что касается Энгра, он ничего в нем сперва не понял. Лишь несколько позднее он заметил, что живопись всех этих людей имела свое значение, что все они искали средство для укрепления французского искусства. При виде их усилий он сказал себе: остается только промчаться мимо этого, как бомба.

В результате упорного труда он овладел подлинными средствами живописи, утерянными в Италии, Испании, Голландии, Бельгии, Германии. Он пошел по пути Гро и Жерико и почти с самого начала стал писать на уровне лучших образцов живописи, находящихся в наших музеях. Этот выходец с гор Ду и Юры, независимый республиканец от рождения по материнской линии, наследовал революционные идеи своего отца, либерала 1830 года и сентименталиста, и своей матери, рационалистки и католической республиканки. Он забыл затем идеи и наставления своей молодости, чтобы пойти вслед за социалистами всех сект. По прибытии в Париж он был фурьеристом. Он примкнул затем к ученикам Кабе и Пьера Леру. Одновременно с живописью он занимался философией. Он изучал французских и немецких философов. В течение десяти лет, вплоть до революции 1848 года, он ратовал вместе с редакторами "Реформ" и "Насиональ" за активную революцию. Но его мирные идеи рухнули перед лицом реакционных действий либералов 1830 года, якобинцев и бездарных реставраторов истории…

…Он никогда не имел учителей, вопреки тем, кто ему таковых приписывал. Его отец рекомендовал его своему кузену г. Удо, профессору права, который хотел насильно заставить его учиться и свел его к господину Стебену. На восьмой день Стебен посоветовал г. Удо предоставить Курбе самому себе…»

Первые самостоятельные работы Курбе относятся к середине сороковых годов – это картины церковного содержания, ряд романтических по характеру композиций, а также несколько автопортретов и портретов. Один из них – «Автопортрет с собакой» – был выставлен в Салоне 1844 года. Следом за ней в Салоне появились в 1845 году – «Гитаристка», в 1846 году – автопортрет.

В 1847 году Курбе посетил Голландию. После этой поездки произошел перелом в творчестве художника. Под влиянием голландского искусства он порвал с романтизмом, по крайней мере, с его стилевыми приемами. Написанный в том же году великолепный автопортрет «Человек с трубкой» (№ 7) знаменует собой рождение нового искусства, в то же время утверждая вечную связь реализма с лучшими традициями романтизма.

Февральская революция 1848 года захватила Курбе. Он основывает социалистический клуб, принимая участие в издании недолговечного журнала своих друзей Шанфлери и Бодлера, создает эмблему французского народа, одержавшего победу на баррикадах… Но при этом не спешит на баррикады: «Это самое угнетающее зрелище. Я не дерусь, ибо не верю в борьбу при помощи ружей и пушек». Но Курбе не только сокрушался. Он борется при помощи своего оружия – кисти, резца,шпателя.

В истории французского искусства осенняя выставка 1849 года в Салоне имела особенно важное значение. Курбе представил жюри семь

картин, все были приняты. Среди них были: «Сбор винограда в Орнане», автопортрет «Человек с кожаным поясом» и «Послеобеденное время в Орнане». Последняя картина вызвала наибольшую сенсацию. В общество знаменитых французских художников ворвался молодой живописец, и в связи с его творчеством впервые было произнесено слово «реализм».

Перед этой картиной, получившей вторую золотую медаль, Делакруа воскликнул: «Видел ты когда-нибудь что-либо подобное по своей силе? Вот это – новатор, революционер». В чем же заключалось новаторство Курбе? Ни в чем ином, как в правдивом и неприкрашенном изображении полукрестьянской, полубуржуазной среды.

В том же 1849 году он создает грандиозную картину (3,14х6,65 метра) «Похороны в Орнане». Все в этом произведении было новым и необычным, сюжет, взятый непосредственно из жизни провинциальной Франции, изображение тяжелого события, вызывающего грусть у зрителей, прозаические участники церемонии – жители Орнана, написанные снатуры.

Когда Курбе стал компоновать на холсте свое произведение, у него сложился целый монументальный замысел. «В настоящий момент, – пишет он Вею, – я компоную мою картину на холсте. Я не только получил от кюре похоронные одежды, но даже убедил его позировать, так же как и викария. У меня с ним было два совершенно смехотворных разговора на моральные и философские темы. Я должен был несколько дней отдохнуть после картины, которую я только что сделал: больше не выносила голова. Все орнанцы считают честью фигурировать в "Похоронах"».

Знаменательно высказывание известного скульптора Бурделя об этом произведении: «Курбе универсален. В "Похоронах в Орнане" плачущие женщины – это все женщины, собака – это все собаки. Курбе берет природу у ее истоков и остается вполне человечным. Он станковый живописец, и в качестве такового я сужу о нем. Он не декоратор, а прирожденный живописец. В этой категории он первый в своей эпохе».

Классицисты искали героев в античности, романтики выбирали в качестве героев людей ярких, необычных, действующих в исключительных обстоятельствах, реалисты сделали главной темой искусства своих современников, занятых повседневными делами. Курбе чувствовал себя первооткрывателем, и это придавало его произведениям особую значительность: «Возвращение крестьян с ярмарки» (1850), «Здравствуйте, господин Курбе» (1854).

На Всемирную выставку 1855 года жюри допускает 11 полотен Курбе, но отвергнуты «Похороны в Орнане» и большая новая композиция «Мастерская художника». В ответ Курбе в павильоне, построенном в кустах сирени близ Выставки, устраивает свою выставку под названием «Реализм» – из 39 картин и 4 рисунков. Здесь посетители могут восхищаться разносторонностью его мощной творческой личности и одновременно возмущаться всем тем, что критика, – придя, наконец, к единому мнению, – называет революционностью Гюстава Курбе.

В обращении к посетителям «Антивыставки» говорилось: «Реализм, совокупность моих работ…» Из числа уже ранее известных картин там находились «Похороны», «Крестьяне деревни Флаже, возвращающиеся с базара», «Купальщицы», «Раненый», а также грандиозная картина, живописное выражение нового кредо артиста – «Мастерская художника».

Об этой картине сам автор сказал: «"Мастерская художника" – реалистическая аллегория моей мастерской, резюмирующая семилетний период моего творчества». В самом деле, эта картина как бы подводит итоги творческих поисков Курбе. По своему живописному и идейному богатству это одно из самых сложных произведений художника.

Картина написана в теплых коричневатых тонах, придающих ей оттенок таинственности. На стене, служащей фоном, да и по всей картине, вспыхивают самые неожиданные цветовые блики, впечатляющие своей естественной непосредственностью. Портретное изображение людей из различных слоев общества, совместное присутствие которых в этой мастерской кажется, впрочем, несколько искусственным, игра света и теней, богатство тонов одежды и драпировок – все это изумляет зрителя единством широкого размаха сложной композиции и совершенством тщательно проработанных деталей, в том числе великолепного, словно светящегося тела женщины. Эта картина, так же как и «Похороны» и «Дробильщики камня», знаменует собой нечто большее, чем тот, – скованный чрезмерной детализацией, – реализм, который провозглашал Курбе. Изобразив живописными средствами, многосторонне и глубоко, жизнь и общество, художнику удалось создать крупное реалистическое произведение в современном значении этого понятия.

Из полотен, представленных на выставке 1857 года, исключительного внимания заслуживают «Девушки на берегу Сены». По словам Прудона – наиболее художественное выражение «моральных, психологических и социальных идей».

Известный писатель Т. Готье пишет: «"Девушки на берегу Сены" (какое странное название, между прочим) возвращают нас к тому экстравагантному жанру, которому художник обязан своей известностью. Это звучный удар по там-таму общественного мнения, цель которого заставить обернуться невнимательную толпу. Две толстые девицы, для которых была бы слишком велика честь, если бы их назвали лоретками, растянулись на траве на берегу реки, одна животом вниз, другая – на боку, нелепо наряженные в безвкусные туалеты… Из-за дерева, листья которого кажутся вырезанными из зеленой бумаги, виднеется в глубине полотна вода, голубизна которой напоминает скорее Неаполитанский залив, чем Сену. Все это вместе образует довольно фантастический пейзаж, который можно увидеть в провинциальных трактирах. Что касается девицы, лежащей на животе, то, если бы она захотела встать, снять одежды на берегу и окунуть в воду кончик ноги, как античная нимфа, она не произвела бы того впечатления рельефности, как Венера на выставке в Мон-Плезир. Никакие формы не выступают под платьем. Г-н Курбе все израсходовал за один раз. И все же есть в этой нарочито гротесковой картине великолепные по цвету куски, настоящее чудо, как вышитая шаль. На вульгарном лице второй спящей чувствуется биение жизни и легкая испарина сна. Руки, шея, щека первой девицы очень верны по тону, они так тонко и крепко написаны, что редко можно встретить у других…»

Чем больше совершенствовалось искусство Курбе, чем ярче проявлялась могучая сила его творческой личности, тем чаще становился он мишенью резких нападок. Незаурядность и мощь – вот чего не могли простить ему его враги.

Как пишет в одной из своих критических статей Рихард Мутер, его ненавидели за то, что, в совершенстве владея мастерством, он писал так же естественно, как другие едят, пьют или разговаривают.

Однажды в лесу он работал вместе с Коро, причем они выбрали один и тот же мотив. Через некоторое время, внимательно рассмотрев набросок Коро, Курбе заметил: «Я не такой мастер, как Вы, г-н Коро. Поэтому я принужден писать только то, что вижу». В другой раз перед одной из картин Делакруа он спросил у великого, всеми почитаемого художника: «Кто эти крылатые дамы там вверху, меж облаков?», на что Делакруа ответил, что это, конечно, ангелы. Курбе поднял брови: «Как? Вы пишете ангелов? Когда же Вы их видели? А если не видели, то как же можете их писать?.. А я пишу только то, что вижу».

Курбе выступает как автор замечательных пейзажей, прославляющих стихийную мощь природы, – густые леса с их дикими обитателями, водопады, бушующие волны моря, горы: «Убежище ланей» (1866), «Водопад в Конше» (1864), «Море» (1864), «Хижина в горах» (1874).

Попытка правительства привлечь художника на свою сторону путем вручения ему ордена Почетного легиона не увенчалась успехом. Отклоняя пожалованный ему в 1865 году правительством орден Почетного легиона, он пишет министру изящных искусств М. Ришару: «Мои убеждения как гражданина не позволяют мне принять награду, основанную прежде всего на монархических принципах. Я соблюдаю свое достоинство, оставаясь верным основным правилам всей моей жизни; поступившись ими, я продал бы свое достоинство за показные почести. Мне пятьдесят лет, и я всегда был сам себе господином; позвольте же мне окончить мою жизнь свободным человеком; когда я умру, обо мне скажут: он не принадлежал ни к какой школе или академии, ни к какому бы то ни было вероисповеданию или направлению, и вообще не был приверженцем какого бы то ни было режима, а только свободы»…

Во время Всемирной выставки в Париже 1867 года Курбе в особом, расположенном рядом с ней, здании выставил свои 136 картин. Эта выставка явилась ярким доказательством его творческой силы, бесспорной и несокрушимой победой художника и исповедуемого им реализма в искусстве. Здесь была выставлена одна из лучших охотничьих сцен «Травля оленя», свыше сорока пейзажей, 30 портретов, в том числе «Ирландка Жо», напоминающие позднего Ренуара «Три девочки-англичанки», «Матушка Грегуар» – женщина из народа, а также скульптура «Маленький рыболов». И так как в это время узы, наложенные на печать, несколько ослабли, то левое крыло ее, носящее либеральный и демократический оттенок, торжественно провозгласило: «Кто в политике стремится к свободе, тот в искусстве – сторонник Курбе».

С этого времени жизненный путь Курбе идет вверх: не только продолжает расцветать его творчество, но и растут его успехи и завоеванное им признание. В 1869 году на Всемирной выставке в Брюсселе он получает первую золотую медаль; на Международной выставке в Мюнхене, где Курбе выставил «Дробильщиков камня», «Женщину с попугаем», «Травлю оленя» и один пейзаж, он – в центре внимания. Высокая награда баварского правительства была лишь предлогом для

восторженной молодежи и художников самых различных стран, чтобы провозгласить пятидесятилетнего живописца величайшим из всех живущих в то время художников, великим мастером реализма.

В сентябре 1870 года в Париже, провозгласившем республику, Курбе выбирают председателем Союза художников и Общефранцузского комитета по делам музеев. Свою приверженность идеалам свободы Курбе со всей определенностью проявил в дни Парижской Коммуны, когда он открыто встал на сторону революции. Избранный в члены Коммуны, он возглавил федерацию художников, активно участвовал в разработке и осуществлении мероприятий Коммуны в области искусства.

После падения Коммуны он был арестован, приговорен к шестимесячному заключению и посажен в одиночную камеру тюрьмы Сен-Пелажи. «Меня убили, я больше уж не сделаю ничего хорошего», – вздыхает Курбе.

Написанные в тюрьме картины – великолепная модель «Женщина из Мюнхена» и натюрморт «Фрукты», которые Курбе после освобождения послал в Салон, жюри отвергло. Представитель правительства Тьера заявил по поводу этого отказа: «Это не относится к области искусства».

Курбе приговаривают к штрафу размером свыше 300000 франков на покрытие издержек по восстановлению Вандомской колонны, свергнутой во время Коммуны. Его мастерскую опечатывают, картиныразбазаривают…

Травля и преследования вынуждают художника покинуть родину. Больной и разбитый духовно, он уезжает в Швейцарию, где продолжает работать вплоть до самой смерти. Курбе умер 31 декабря 1877 года в местечке Тур-де-Пейлтц на берегу Женевского озера.

КАМИЛЬ ПИССАРРО

(1830–1903)

Писсарро один из ведущих представителей импрессионизма. Сам художник писал: «Что касается моей творческой биографии, то она неотделима от истории группы импрессионистов».

По мнению исследователя творчества художника Раймона Конье: «Величие творчества Писсарро заключается в его даре добиваться полного единства того, что он видит, и того, что он чувствует. В его картинах воплощены подлинные ощущения, переданные совершенной, лишенной какой-либо вычурности живописной техникой. Эта способность сохранить со всей непосредственностью первое впечатление и придает искусству Писсарро его сияющую свежесть. Она отличает его искусство на протяжении всей его жизни, на всех ее сплетениях и перепутьях, является и их причиной, и их оправданием».

Камиль Жакоб Писсарро родился 10 июля 1830 года в портовом городе Шарлотта-Амелия на маленьком острове Сен-Тома в Антильском архипелаге. Его отец был торговцем скобяным товаром.

В 1841 году родители послали Камиля учиться во Францию. В Париже мальчик оказался в пансионе Пасси. Возглавлявший его Савари заметил у Камиля талант рисовальщика и рекомендовал ему развивать свое дарование.

В семнадцать лет Камиль вернулся на остров Сент-Тома. Отец, не понимая истинного призвания сына, определил его на работу в свою лавку. Целых пять лет он занимался нелюбимым делом, пытаясь совместить торговлю с рисованием.

В начале пятидесятых годов Камиль подружился с датским художником Фрицем Мельби, тот был всего двумя годами старше его, но обладал серьезными навыками в живописи. Под влиянием Мельби Камиль бросает ненавистную торговлю и едет с датчанином в 1852 году в Венесуэлу. Позднее он писал: «Я был в 1852 году хорошо оплачиваемым клерком в Сент-Тома, но я не смог там выдержать. Не раздумывая долго, я все бросил и удрал в Каракас, чтобы сразу порвать связь с буржуазной жизнью. То, что я претерпел, невообразимо, то, что мне приходится терпеть сейчас, – ужасно, и переносить это труднее, чем когда я был молод и полон сил и энтузиазма, а теперь я уверен, что у меня нет будущего. Однако, если можно было бы начать сначала, я думаю, я не стал бы колебаться и пошел бы по тому же пути».

В августе 1854 года Писсарро вернулся на Сент-Тома, но через год окончательно уехал во Францию.

Здесь Камиль поступил учиться в парижскую Школу изящных искусств. Школа, дав ему ряд профессиональных навыков, тем не менее не оказала на него существенного влияния. Писсарро много работает самостоятельно, делает этюды в живописных окрестностях Парижа, пишет первые картины. Более всего его интересует пейзаж. Настоящим его кумиром становится Коро, который разрешил дебютанту именоваться в каталогах салонов его учеником. В это же время он испытал влияние Курбе, позднее заимствовал у К. Моне принцип разложения цвета.

Картины молодого художника довольно регулярно принимались в салоны. К сожалению, до сегодняшнего времени дошло немного ранних картин Писсарро – большинство их погибло во время франко-прусской войны.

Официальный дебют Писсарро состоялся в Салоне 1857 года, где он представил «Пейзаж в Монморанси». Картина имела успех. В дальнейшем отношения с жюри Салона у Писсарро не сложились, несмотря на быстрый рост мастерства художника.

На один из его пейзажей в Салоне 1865 года обратил внимание Золя. Он писал, что картина Писсарро доставила ему «полчаса наслаждения и отдыха».

Как отмечает Р. Конье: «Начиная с 1866 года он постепенно освобождался от влияния Коро, его палитра становилась светлее, исчезали нейтральные тона, легкий воздух начинал пронизывать наполненное солнечным светом пространство. Постепенно вырабатывались черты позднейшей импрессионистической живописной техники, он писал теперь шпателем большими, светящимися мазками, которые становились все более пластичными. Чтобы приблизиться к источнику вдохновения, он уехал в окрестности Парижа».

Любимым местом работы Писсарро на долгие годы становится холмистый Понтуаз, городок на реке Уазе. Безоблачное небо, сочная зелень, яркое солнце – таким предстает лето в картине «Понтуаз» (1867). «Короткие, интенсивные по цвету и, кажется, очень подвижные тени от

фигурок и деревьев. Большие массы зеленого цвета, уравновешенные голубым, создают ощущение чистого и прозрачного воздуха. Эффекты ослепительного солнца, жаркого дня достигнуты сопоставлением контрастных цветов: среди холодных вкраплены горячие красные в фигурках людей, черепичных крышах», – пишет Г. Абеляшева.

С 1868 по 1870 год Писсарро жил в Лувесьенне. Появляются пейзажи этих мест: «Дорога из Версаля в Лувесьенн» (1870), «Дилижанс из Лувесьенна» (1870).

После начала войны с пруссаками в 1870 году художник уехал в Англию. Оттуда он писал своему другу Теодору Дюре: «Я не останусь здесь; только за границей чувствуешь, как Франция велика, прекрасна и гостеприимна. Здесь все иначе! Здесь встречаешь лишь равнодушие, презрение, даже грубость. Художники тут завидуют и не доверяют друг другу. Здесь нет искусства, здесь все предмет коммерции. В отношении продажи я ничего не добился, только Дюран-Рюэль купил у меня две маленькие работы. Моя живопись не нравится, совсем не нравится, неудача преследует меня повсюду».

Вернувшись во Францию, Писсарро вновь поселился в Понтуазе. По совету Сезанна он начинает писать натюрморты. Влияние Сезанна чувствуется в автопортрете Писсарро (1873), но сам Сезанн также извлекал творческие уроки из общения с другом.

Семидесятые годы для художника – время расцвета. В 1873 году Т. Дюре писал: «У Вас нет декоративного чувства Сислея, поразительного глаза Моне, но у Вас есть то, чем не обладают они – интимное и глубокое чувство природы и сила кисти, благодаря которым каждая написанная Вами картина всегда имеет нечто законченное… Не думайте ни о Моне, ни о Сислее… идите своим путем, путем изображения сельской природы».

«О творчестве Писсарро 70-х годов дает яркое представление луврское собрание, – пишет Н.Н. Калитина. – В "Дороге в Лувесьенне" (1870) разрабатывается любимый художником мотив уходящей вдаль дороги… Все полно сдержанной гармонии неярких голубовато-зеленых тонов, великолепно передающих сырой и прохладный осенний вечер. Лишь розовый дом выделяется на общем фоне, заставляя интенсивнее звучать соседствующие с ним цвета. Писсарро выступает достойным продолжателем Коро, умевшего одним мазком, пятнышком краски оживить колористическую гамму, построенную на градациях одного-двух тонов.

"Въезд в деревню" (1872) напоминает по композиции "Дорогу в Лувесьенне". Только краски стали светлее, так как картина передает погожий день ранней весны. Весело зеленеет молодая трава, тонкие серо-желтые стволы деревьев отбрасывают на землю густо-зеленые тени. Воздух прозрачен настолько, что очертания домов вдали выступают со всей отчетливостью.

Проходит еще несколько лет, и в 1876 году Писсарро пишет "Жатву"… Все части пейзажа неразрывно связаны друг с другом. Связь эта не только колористическая, пространственная, ритмическая. Она в самой манере письма, в плотных, сильных мазках, ложащихся по форме предметов… Способы художественной выразительности подчинены одной задаче – показать щедрость, изобилие родной земли…

"Красные крыши" (1877) производят иное впечатление, чем "Жатва"… В пейзаже нет крупных живописных масс и пятен, все подчинено передаче эффекта солнечного света и трепетности воздуха. Общее настроение определяется изображенными на первом плане тонкими деревьями. Они купаются в неярком зимнем солнце, их ветви, написанные небольшими зелеными и желтыми мазками, переплетаясь, образуют нежное золотистое кружево».

Если в ранних работах Писсарро человеческие фигуры играют подчиненную роль в картине, можно привести как пример «Малый мост» (1875) и «Красные крыши», то со временем они занимают в ней все более важное место – «Отец Мелон за распиливанием дров» (1879).

Писсарро с упорством добивался признания движения импрессионистов и много сделал для этого. Он принимал участие на всех выставках, начиная с первой.

«Выставка идет хорошо, – сообщал Писсарро в начале мая Дюре. – Это успех. Критика нас поносит и обвиняет в отсутствии знаний. Я возвращаюсь к моим занятиям, что более существенно, чем читать все это. У них ничему не научишься».

Официальная критика называла его пейзажи «непонятными». Художник писал в 1878 году: «Эту неделю я обегал весь Париж в тщетных поисках чудака, который купил бы картины импрессиониста». Ничего не изменилось и через несколько лет: «Я убежден… что, увидя мои работы, любители забросают меня гнилыми яблоками… Для Парижа мы еще шантрапа, сброд. Нет! Невозможно, чтобы искусство, которое нарушает столько старых убеждений, нашло бы одобрение… Нет! Буржуа есть буржуа с головы до ног!»

Его доходы едва могли обеспечить большую семью. Писсарро был отцом семерых детей, которые появились на свет с 1863 по 1884 год. Женился же на их матери, бывшей служанке Жюли Веллей, он только в 1870 году. Интересно, что все пять сыновей «Папаши Писсарро», как ласково обращались к нему друзья и коллеги, стали художниками.

Однако постоянная беготня за франками никак не отражалась на его картинах. Его искусство серьезно, но не печально, оно излучает неизменный оптимизм.

Вот, к примеру, картина «Крестьянка с прутиком» (1881). Здесь солнышко приласкало девочку-пастушку, которая, забывшись на миг, прилегла на бугорке. Колеблется, шелестит листва, сквозь нее проглядывают лучи солнца, и сотни цветных рефлексов будто на наших глазах взаимодействуют друг с другом.

В 1884 году Писсарро переехал в Эраньи-сюр-Эпт, который до конца жизни оставался его пристанищем. В 1885 году, познакомившись с Сера, он заинтересовался его теориями пуантилизма. Художник считает, что разложение тона на маленькие, положенные рядом друг с другом пятнышки цвета придает красочной поверхности большую светосилу: «Я уверен, что это направление представляет собой большой прогресс и однажды продемонстрирует необычайные результаты».

В этой технике Писсарро, в частности, исполняет картины, показанные на Восьмой выставке импрессионистов 1886 года.

Но довольно скоро художник меняет точку зрения. В сентябре 1888 года он пишет сыну Люсьену: «…Здесь я обдумываю, как обойтись без точки. Я надеюсь достичь этого, но пока еще не могу додуматься, как передать чистый тон, чтобы не было жестко… Как сохранить чистоту и простоту точки и вместе с тем пастозность, гибкость, свободу мазка, непосредственность и свежесть ощущения нашего импрессионистического искусства? Этот вопрос меня очень беспокоит: точка жидка, бестелесна, не имеет содержания, прозрачна, скорее однообразна, чем проста, даже у Сера, особенно у Сера…» В итоге Писсарро возвращается в стан импрессионистов.

Начиная с 1890 года материальное положение художника заметно улучшилось. Так в мае того же года на аукционе два его пейзажа были проданы за 3500 франков. В последующие годы Писсарро неоднократно посещал Англию, Бельгию, Голландию, Бургундию, Руан и Гавр.

Большую роль в творчестве художника девяностых годов играют городские пейзажи. Художник обращается к видам Руана, Дьеппа, Парижа. Особое место занимает в творчестве позднего Писсарро столица Франции. Художник постоянно жил за городом, но Париж настойчиво притягивал его.

Как пишет А.Д. Чегодаев: «Писсарро Париж пленяет непрекращающимся и всеобщим движением – ходьбой пешеходов и бегом экипажей, течением потоков воздуха и игрой света. Город Писсарро не перечень достопримечательных домов, попавших в поле зрения художника, а живой и беспокойный организм. Захваченные этой жизнью, мы не осознаем банальности строений, составляющих бульвар Монмартр. Неповторимое очарование находит художник в неугомонности Больших бульваров. Утренним и дневным, вечерним и ночным, залитым солнцем и посеревшим запечатлел Писсарро бульвар Монмартр, рассматривая его из одного и того же окна. Вся серия состоит из тринадцати полотен. Ясный и простой мотив уходящей вдаль улицы создает четкую композиционную основу, не меняющуюся от холста к холсту. Совершенно иначе строился цикл холстов, написанных в следующем году из окна Луврского отеля. В письме к сыну во время работы над циклом Писсарро подчеркивал отличный от Бульваров характер этого места, то есть площади Французского театра и прилегающего района. Действительно, там все устремляется вдоль оси улицы. Здесь – площадь, служившая конечной остановкой нескольких омнибусных маршрутов, пересекается в самых различных направлениях, и вместо широкой панорамы с обилием воздуха нашим глазам предстает замкнутое пространство переднего плана».

Работал Писсарро также и как рисовальщик, акварелист и гравер (в технике офорта и литографии). Наибольших достижений он добился в графике. Из всех импрессионистов он лучше всех смог перенести в офорт и литографию атмосферу мимолетного и изменчивого.

Последние годы принесли Писсарро долгожданный успех и материальное благополучие. Художник по-прежнему много пишет, но все больше сил отнимает у него не работа, а, по его собственному выражению, борьба со старостью.

Умер Писсарро 13 ноября 1903 года.

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ГЕ

(1831–1894)

«Картина – не слово, – говорил Ге. – Она дает одну минуту, и в этой минуте должно быть все, а нет – нет картины».

Творчество Ге проникнуто страстным протестом против угнетения и подавления человеческой личности. Образ страдающего человека, стоящий в центре искусства Ге, призывал к переустройству жизни на началах справедливости: «Я лучше человека ничего не знаю и буду всегда верить: все, что моя радость, мое счастье, мое знание – все от людей».

Николай Николаевич Ге родился 27 февраля 1831 года в Воронеже. Когда ребенку было три месяца, умерла его мать. Вскоре отец, внук французского эмигранта и отставной офицер, вместе с семьей переехал в Киев. Позднее семья перебралась в Подольскую губернию, где отец купил село. Здесь и прошло детство Ге. Воспитанием мальчика занимались бабушка и крепостная няня, которые оказали влияние на его душевный склад. Уже в детстве формируется добрый, мягкий характер, который всегда привлекал к художнику людей.

С 1840 года Ге шесть лет учится в Киеве, сначала в частном пансионе, затем в гимназии, и здесь начинает серьезно увлекаться рисованием. По окончании Киевской гимназии в 1847 году Николай поступает учиться на математический факультет Киевского университета. С 1848 года он – студент Петербургского университета. Учебу Николай совмещает с посещениями Эрмитажа и долгими часами рисования. Увидев картину Брюллова «Гибель Помпеи», Ге твердо решает стать художником.

В 1850 году он поступил в Академию художеств. Будучи учеником профессора Васина, Ге фактически воспитывался на живых образцах творчества Брюллова. Впоследствии Ге отметил, что дало ему изучение живописи Брюллова: «Он ввел у нас живой рисунок, т.е. поглощение всех общей формой. В этой общей форме могло проявиться живое движение характера фигуры. Этого прежде не было. Он ввел также у нас рельеф, тесно связанный с рисунком. Предметы стали отделяться от фона. Он внес необходимый для картины свет. Это оживило фон и сделало его отсутствующим, как в природе».

В 1855 году за картину «Ахиллес оплакивает Патрокла» Ге удостоен Малой золотой медали. Итогом же академической учебы Ге была его картина «Саул у Аэндорской волшебницы» (1856), за которую он получил Большую золотую медаль. В этой картине Ге использовал многие приемы Брюллова. Он сумел передать душевное потрясение, большие человеческие чувства. Картина дала художнику право на поездку за границу.

Весной 1857 года вместе с молодой женой А.П. Забелой он выехал за границу. «Ежели бы меня спросили: зачем вы едете? Я б, может быть, ответил: заниматься искусством; но это был бы ответ внешний, не тот. Себе бы я отвечал: оставаться здесь я не могу; там, где ширь, где свобода, – туда хочу. Шесть лет гимназии, два года студенчества, семь лет Академии – довольно, больше нельзя выносить», – вспоминал художник.

Посетив Германию, Швейцарию, Францию, Ге на несколько лет поселился в Риме. В первых итальянских работах Ге по-прежнему сильно

влияние Брюллова: «Смерть Виргинии», «Любовь весталки». «Разрушение иерусалимского храма».

В дальнейшем художник преодолевает подражание Брюллову, творчески переработав его методы. В 1858 году в Риме состоялась встреча Ге с А.А. Ивановым и его картиной «Явление Христа народу». Творение Иванова оказало на Ге серьезное влияние, что вскоре проявилось в эскизе «Возвращение с погребения Христа» (1859).

Изучение произведений Иванова и мастеров итальянского Возрождения помогло художнику выйти на свою большую тему. Главной для всего его последующего творчества становится тема страдающего человека, драматического столкновения мировоззрений.

Впервые эта тема отчетливо прозвучала в картине «Тайная вечеря» (1863). В том же году она была привезена в Петербург.

«Всем своим образным строем "Тайная вечеря" напряженно драматична, – пишет Н.Ю. Зограф. – Христос только что произнес слова обличения, и в тихую прощальную беседу ворвались тревога, смятение, горе и гнев. Золотистый луч светильника, разрывая мягкий сумрак комнаты, вспыхивает отблесками на лицах, фигурах собравшихся, отбрасывая на стены и пол гигантские тревожные тени. Яркий свет выхватывает из темноты край покрытого белой скатертью стола и стоящую рядом порывистую фигуру взволнованного Петра. Резким контрастом к нему высится на переднем плане темный силуэт Иуды. Его мрачная фигура исполнена какой-то значительности. Это не мелкий корыстолюбец, предавший учителя за тридцать сребреников, но отступник в полном значении этого слова, сознательно обрекающий себя на отторгнутость, на проклятие. Предельная напряженность правой части картины как бы гаснет в группе окружающих Христа учеников. Здесь все окутано мягкой светотенью, в сумраке комнаты еле различимы фигуры второго плана. Меркнут горячие тона, в окне встает холодная синева ночи. Тихо переговариваются апостолы. Погружен в себя объятый горестными размышлениями Иисус. Его полулежащая фигура своими мягкими, как бы усталыми очертаниями разрешает взволнованную динамику композиции».

Реакционная пресса усмотрела в картине Ге грубость лиц, «торжество материализма и нигилизма», а цензура запретила воспроизводить ее. Но прогрессивные деятели встретили ее восторженно. И.Е. Репин писал: «Не только у нас в России, можно смело сказать – во всей Европе, за все периоды христианского искусства не было равной этой картине, на эту тему. Если картина была интересна для просвещенной публики, то еще более она была поучительна для художников новизной искусства, смелостью композиции, выражением великой драмы и гармонией общего. Вещь эту можно смело повесить рядом с самыми великими созданиями искусства живописи». За это произведение Ге был избран действительным членом Академии художеств.

В 1863–1869 годах, живя во Флоренции, Ге продолжает создавать произведения на евангельские сюжеты, из которых наиболее значительны «Вестники воскресения» (1867) и «В Гефсиманском саду» (1869). Тогда же Ге пишет пейзажи – «Флоренция» (1864), «Оливковая роща в Сан-Теренцо» (1867), «Карарская каменоломня» (1868). Появляются и редкие в его творчестве жанровые композиции – «Кольцов в степи», «Моя няня», «Игры

детей».

В 1867 году Ге создает не только наиболее значительное произведение итальянского периода, но и одно из лучших произведений русской портретной живописи вообще – «Портрет А.И. Герцена».

Портрет был написан за пять сеансов. Большая личная симпатия к писателю позволила художнику создать образ необычайной теплоты и проникновенности. Ге сумел передать внутреннее благородство, глубокую одухотворенность натуры Герцена. Строгий по своей художественной форме портрет дает превосходный реалистический образ великого мыслителя и публициста. Возвращаясь в Россию в 1869 году, Ге тайно перевез портрет через границу.

В петербургский период (1869–1875) Ге принимает самое живое участие в организации Товарищества передвижных художественных выставок. Это время наибольшей близости его творчества к демократическому реализму передвижников. Не случайно появляется картина «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871).

«Я питал симпатии к Петру, – писал Ге, – но затем, изучив многие документы, увидел, что симпатии не может быть. Я взвинчивал в себе симпатии к Петру, говорил, что у него общественные интересы были выше чувства отца, и это оправдывало жестокость его, но убивало идеал». Прямолинейно обличать персонажи значило подменять историческую достоверность благими намерениями. Художник решает: «Надо делать массу изысканий, потому что люди в своей общественной борьбе далеки от идеала».

«Всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, – писал Салтыков-Щедрин, – должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изгладятся из памяти».

Две следующие картины Ге – «Екатерина II у гроба Елизаветы» (1874) и «Пушкин в Михайловском» (1875) – значительно уступали «Петру I».

В семидесятые–восьмидесятые годы художник много работает над портретом. Он стремится запечатлеть для потомства выдающихся людей своего времени. Ге создает портреты Некрасова, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Костомарова, Пыпина, Антокольского, лепит бюст Белинского. Выразительны, интеллектуальны, прекрасны лица, написанные художником.

В середине семидесятых годов художник переживает глубокий душевный кризис: «Все, что казалось мне хорошим и добрым, стало казаться ветхим и лживым. Я понял, что у меня нет идеала! Продолжать в том же роде не мог уже, а настоящей дороги не было видно. Все, что могло бы составить мое материальное благосостояние, шло вразрез с тем, что мною чувствовалось на душе». Воспитание подраставших сыновей требовало денег. Появились первые долги.

В 1876 году художник с семьей переселяется из столицы на Украину, в степной хутор Ивановский Черниговской губернии. До 1879 года художник почти не работает.

Любопытный случай из украинского периода жизни художника приводит в своей книге А.В. Лазарев:

«Ге неохотно позировал для портретов. Особенно же не хотел позировать Репину, о котором шла нехорошая слава, что все написанные им люди вскоре после этого умирают. Репин же, напротив, очень хотел написать портрет Ге и даже специально приехал к нему на Украину.

– К чему это? – принялся увиливать тот от предложения Ильи Ефимовича. – Это, знаете ли, пренеприятно – будто примериваются тебя хоронить, подводют, так сказать, человеку итог.

– Ну, вы, милый мой, совсем как дикарь! – возмутился Репин.

– Дикарям тоже жить хочется, – проворчал под нос Ге».

В 1882 году живописцу попалась на глаза статья Толстого «О переписи в Москве». Ге понял, что нашел долго искомую нравственную опору, духовного единомышленника: «Я понял, что я прав, что детский мир мой не поблекнул… Теперь я мог назвать то, что я любил целую жизнь».

Ге приехал к Толстому в Москву, в Хамовники. Вскоре он стал едва ли не членом семьи Толстого. В 1884 году он создает портрет Льва Николаевича, изображая великого писателя за работой.

Рука писателя сжимает перо чуть неловко, но крепко, по-своему. В этой выразительной детали вся гигантская личность Толстого! И художник понимал это: «На портрете центр света может быть где угодно. Вовсе не обязательно, чтобы он был на лице. Почему бы, например, не на руках? Руки сами по себе – разве уже не есть портрет человека?».

Влияние писателя на Ге нельзя сводить к моральному истолкованию евангельских сюжетов и проповеди нравственного самоусовершенствования. Оно сказалось в углубленном психологизме портретов художника этого периода. Написанные с большой живописной силой, они воплощают веру художника в человека, его огромные творческие возможности. Таковы портреты П.А. Костычева (1892), Е.И. Лихачевой (1892), Н.И. Петрункевич (1893).

Последний период творчества художника в основном связан с евангельскими темами. Ге создает цикл картин о страданиях Христа, истолковывая их как страдания чисто человеческие: «Христос и Никодим», «Выход с тайной вечери», «Что есть истина?», «Суд Синедриона», «Голгофа», «Распятие».

«Картина "Что есть истина?" была запрещена царской цензурой, которая усмотрела в ней "неуважение к личности Христа и нарушение его канонического изображения", – пишет Т.Н. Горина. – Однако далеко не полностью была удовлетворена ею и демократическая общественность, так как в те годы ряд художников уже давал прямое решение социальных вопросов на материале современной действительности…»

Полным нарушением всех церковных канонов, страстным протестом против человеческого страдания были две последние работы Ге – «Голгофа» и «Распятие»…

«Голгофа» – одна из основных работ евангельской серии Ге. Он изображает не само распятие, а состояние Христа перед казнью. Тщедушный, маленький, изможденный пытками Христос закрывает лицо руками, содрогнувшись при виде торжествующей жестокости. Христос у Ге стал символом ужаса человека перед злом, царящим в мире.

Умер Ге скоропостижно 13 июня 1894 года.

«Я художник… – говорил он. – Этот дар дан не для пустяков, для удовольствия, для потехи; дар для того, чтобы будить и открывать в человеке, что в нем есть, что в нем дорого, но что заслоняет пошлость жизни».

ГЮСТАВ ДОРЕ

(1832–1883)

«Великий Доре», «величайший иллюстратор XIX века» – так называют художника исследователи его творчества. Л.Р. Варшавский пишет: «В истории иллюстрации Гюстав Доре занимает исключительное место. Выдающийся представитель не только французского, но и всего европейского искусства второй половины XIX века, он внес в сокровищницу мировой графики непревзойденные по своим художественным достоинствам рисунки, проявив глубокое проникновение в сущность явлений, отразив в них различные стороны жизни современного ему общества, всех его классов и социальных групп».

Поль Гюстав Доре родился 6 января 1832 года в Страсбурге. В декларации мэрии города от 9 января 1832 года значилось, что у Пьера Луи Христофора Доре родился сын, названный Луи Августом Гюставом. Отец Доре был инженером, строителем мостов. Он любил читать, и мальчик имел возможность просматривать иллюстрации. Это в значительной мере пробудило в нем влечение к рисованию.

Очень рано Гюстав стал удивлять всех своими недетскими, почти профессиональными рисунками. Он начал рисовать в четыре года, а в десятилетнем возрасте выполнил иллюстрации к «Божественной комедии» Данте.

В 1841 году семья перебирается в Бур, городок, окруженный богатой природой. Позднее художник напишет: «Эти зрелища были одними из первых моих живых впечатлений. Они явились теми сильнейшими импульсами, которые образовали мой вкус».

В 1847 году Доре вместе с матерью снова переезжает, на этот раз в Париж, где Гюстава определяют в лицей Шарлемань. Здесь он получает хорошее образование. Здесь же он обретает друзей, впоследствии ставших известными людьми, – Эдмонда Абу (писатель), Ипполита Тэна (историк и теоретик искусства).

Едва поселившись в столице, Гюстав отправляется к главному редактору «Журналь пур рир» Ш. Филипону с серией рисунков «Подвиги Геркулеса». Филипон принимает его в число сотрудников с окладом 5000 франков в год.

Не получив специального художественного образования, Густав много времени проводил в залах Лувра, изучая картины старых мастеров, а также часто работал в Национальной библиотеке, где подолгу рассматривал старые гравюры.

Большое событие в жизни молодого художника произошло в конце 1847 года, когда Обер издал альбом его литографий «Подвиги Геркулеса». В предисловии он написал: «"Подвиги Геркулеса" задуманы, выполнены и литографированы художником пятнадцати лет, который научился рисовать

без учителя и классических штудий. Мы решили сообщить об этом не только с целью вызвать особый интерес публики к работам юного мастера, но также отметить начало пути г-на Доре, который, мы верим в это, достигнет удивительных высот в искусстве».

В шестнадцать лет Гюстав оказался в гуще бурных событий – февральской революции 1848 года. «Доре был тогда в том возрасте, когда такие грандиозные события оказывают глубокое воздействие на впечатлительную натуру, – пишет биограф художника Б. Рузвельт. – Он изучал эти пульсирующие массы народа и в своем воображении превращал их в грандиозные картины. Днем и ночью он был на улицах Парижа, молчаливо следя за каждым эпизодом борьбы».

Доре рисует листы: «Луи-Филипп – экс-король марионеток» и «Организационный Совет Национальной гвардии», быстро ставшие популярными.

Гюстав становится самым молодым участником Салона 1848 года с сериями рисунков «Новый Велизарий», «Союз – сила» и «Сцены из жизни пьяниц». С той поры Доре почти ежегодно участвует в выставках Салона, экспонируя как живописные, скульптурные, так и графические произведения.

В 1852 году Доре неожиданно порывает с журналом, чтобы посвятить себя иллюстрации. Он начинает со скромной работы над оформлением небольших и дешевых популярных изданий. Художник пытливо ищет свой путь. Уже в иллюстрациях к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» (1854) Доре показывает себя художником могучего воображения, умело облекающего породившую его мысль в форму конкретного образа.

Как пишет Л.А. Дьяков: «Образы, созданные Доре, народны по своей сути. Гаргантюа и Пантагрюэль в иллюстрациях Доре воспринимаются как полноправные участники народной жизни, они естественно "вписываются" в толпы людей, интерьеры, природу. И все это в соответствии с народным пониманием героев как реальных людей…

Гениальные иллюстрации Доре к "Гаргантюа и Пантагрюэлю" явились началом нового типа иллюстрированной книги, где рисунки неразрывно сливаются с текстом и свободно чередуются большие и маленькие изображения. Здесь была найдена счастливая гармония между литературной и иллюстративной частью. При этом художник, не отказывая себе в праве на творческий вымысел, стремится передать неповторимые особенности образного строя произведения».

1854 год для Доре явился не только плодотворным, но и решающим. В этом году появляется альбом литографий Доре «Парижский зверинец». Г. Гартлауб отмечает. «Великолепные листы с их свободной самостоятельной переработкой полученных впечатлений от Домье обнаруживают единственно присущую уже тогдашнему Доре способность патетического искажения жеста, костюма и ландшафта, которая, собственно, не столько придает этим листам забавный характер, сколько вносит в них оттенок призрачности. Юноша уже созрел для восприятия решающего явления, уготованного ему современностью, – явления Домье».

В 1855 году художник заканчивает рисунки к «Озорным рассказам» Бальзака. «Образы, созданные Доре, убедительно раскрывают характеры,

темпераменты и нравы героев: любвеобилие, хитрость, подозрительность, ханжество, добродушие, чревоугодие, фанатическую исступленность, веселость нрава, – отмечает Л.А. Дьяков. – Современники не верили, что рисунки к "Озорным рассказам" были выполнены молодым человеком, живущим в Париже и проводящим время среди богемы на улице Мучеников».

С осени того же года Доре приступил к изучению Данте для создания иллюстраций к «Божественной комедии». Грандиозные гравюры художника к «Аду» появились в 1861 году, «Чистилище» и «Рай» были выполнены в 1869 году.

Теофиль Готье писал в газете «Монитор» в 1861 году: «Нет другого такого художника, который лучше, чем Гюстав Доре, смог бы проиллюстрировать Данте. Помимо таланта в композиции и рисунке, он обладает тем визионерским взглядом, который присущ поэтам, знающим секреты Природы. Его удивительный карандаш заставляет облака принимать неясные формы, воды – сверкать мрачным стальным блеском, а горы – принимать разнообразные лики. Художник создает атмосферу ада: подземные горы и пейзажи, хмурое небо, где никогда нет солнца. Этот неземной климат он передает с потрясающей убедительностью…»

А вот мнение Г. Гартлауба о гравюрах «Ада»: «Несомненно значительный шаг вперед в развитии героически-патетической стороны дарования художника и вместе с тем часто поражающее нас умение приспособиться к большому формату. Эффектная композиция и в то же время подлинная способность к внутреннему видению пространства и ландшафта порою сливаются здесь воедино, производя необыкновенно сильное впечатление».

«В 1860-х годах "деревянная гравюра начала приобретать популярность у публики, которая вскоре превратилась в манию. Каждый автор, который писал книгу, хотел, чтобы Доре иллюстрировал ее; каждый издатель, который публиковал книгу, стремился выпустить с иллюстрациями Доре". По сообщению друга и биографа художника Б. Джеррольда, количество рисунков Доре достигло к маю 1862 года сорока четырех тысяч» (П. Лакруа).

Доре обычно делил свой рабочий день на три части: утро посвящалось графике, полуденные часы – живописи, вечера – снова графике. Друг художника, живописец Бурделен, так описывает его метод работы: «Я видел, как Гюстав заработал 10 тысяч франков за одно утро. Перед ним находилось около двадцати досок, он переходил от одной к другой, набрасывал рисунок с быстротой и уверенностью, которые изумляли. За одно утро он сделал двадцать великолепных рисунков. Затем он со смехом отбросил карандаши в сторону, вскинул голову особым образом и сказал мне весело: "Неплохая утренняя зарядка, мой друг. Этого достаточно, чтобы прокормить семью в течение года. Ты не думаешь, что я заслужил хороший завтрак? Клянусь, я голоден как раз на эту сумму. Пойдем"».

В 1862 году Доре создает иллюстрации к «Сказкам» Шарля Перро. Сент-Бев, получив это издание Доре, назвал его «подарком для короля». Блестящий критик Поль де Сен-Виктор, увидел в «Сказках» Перро «наивный и заманчивый маскарад. Кажется, что видишь Оберона в

костюме маркиза, прогуливающегося с Титанией в воздушном портшезе в сопровождении Ариэля и Пэка, переодетых пажами».

Шедевры импровизации, выдумки, остроумия – рисунки для «Приключений барона Мюнхгаузена» Р.-Э. Распе (1863). В 1863 же году появился большой цикл гравюр Доре к «Дон Кихоту» Сервантеса. Можно смело сказать, что эти иллюстрации до сих пор остаются непревзойденными.

«Какой дар! – воскликнул Т. Готье, увидев «Дон Кихота» Доре. – Какое богатство мысли, сила, интуитивная глубина, какое проникновение в сердце различных вещей! Какое чувство реального и в то же время химеричного!»

Шестидесятые годы – наиболее плодотворный период в творчестве Доре-иллюстратора. В 1864 году он создает иллюстрации к «Легенде о Крокемитене», «Капитану Кастаньету», а в 1865 году иллюстрирует двумястами тридцатью рисунками двухтомную Библию.

Л.А. Дьяков пишет:

«Обращаясь к Ветхому завету, он даст его в плане древнего космизма, стремясь передать грандиозные процессы, переживаемые человечеством на заре цивилизации. Все в этих листах предельно грандиозно и космично: вздыбленные скалы, бескрайние долины, бездонные ущелья, чудовищные деревья, несметные человеческие потоки, яркие вспышки света, прорезающие ночную мглу, подавляющая своими масштабами архитектура древних храмов и дворцов.

Вот почему "фон", "атмосфера" является здесь главным, определяющим моментом.

Иллюстрируя Новый завет, Доре более академичен и суховат, несколько скован и сдерживает свою фантазию, хотя в отдельных листах, например в "Апокалипсисе", дает полную волю своему воображению».

Прибывшего в середине шестидесятых годов в Лондон Доре ждал восторженный прием. Принц и принцесса Уэльские пригласили его на обед, где он был представлен королеве Англии. Жизнь художника складывается вполне благополучно. В гости к художнику приезжают такие знаменитости, как Гуно, Мейербер, Оффенбах, Эжен Сю, Александр Дюма, Гюго, Полина Виардо, Аделина Патти, Ференц Лист. Большая ксилографическая мастерская художника в столице Англии была завалена работой.

Биографы художника отмечают, что с 1860 по 1870 год Доре уделял много времени живописи и что в течение этого периода он легко преодолевал все «технические» трудности масляной живописи. В шестидесятые – начале семидесятых появляются огромные полотна – «Титаны» (1866), «Смерть Орфея» (1869), аллегории на военные темы 1871 года, «Медный змий», «Изгнание торгашей из храма», «Сон жены Пилата», «Избиение младенцев», «Снятие с креста» и другие произведения на библейские и евангельские сюжеты. Но были другие произведения: «Цыгане», «Уличные музыканты», «Монахи во время службы», экспонированные на мюнхенской выставке 1869 года.

В 1871 году художник создает блестящий цикл карикатур «Версаль и Париж», где в острых и удивительно верно схваченных типажах весьма лаконично дал характеристику депутатам Национального собрания 1871 года, собрания политических вампиров, национального позора и

катастрофы.

Далее Доре создает многочисленные рисунки к двум фолиантам, рассказывающим о жизни Лондона (1872) и Испании (1874). Л.Р. Варшавский отмечает: «В этих рисунках он добивается большой выразительности, цельности, отражая социально-политическую жизнь, и достигает небывалых высот. "Смотреть на мир, как Бальзак" – было излюбленной фразой и девизом Доре. В иллюстрациях, рисующих жизнь столицы старой Англии и своеобразный быт Испании, запечатлено художником решительно все, вплоть до самых потаенных уголков городов и дальних сел. Быт показан во всей своей полноте. Значительно раскрыт и характер народа».

В этой связи можно привести рассказ Джеррольда: «Когда мы посетили Ньюгейт, он попросил тюремщика, сопровождавшего нас, оставить его на несколько минут у окна, через которое был виден двор с бродящими по кругу заключенными. Когда мы вернулись, то увидели, что он не рисовал, но глаза его вбирали каждую деталь сцены. "Я скажу вам, – обратился Доре к тюремщику, – что представляет каждый из этих людей". И он указал на вора, подделывателя документов, грабителя с большой дороги, взломщика. Тюремщик был изумлен, ибо художник точно определил "профессию" каждого из его подопечных».

После «Лондона» Доре успел создать только иллюстрации к «Неистовому Роланду» Ариосто (1879). Художник умер 23 января 1883 года.

ЭДУАРД МАНЕ

(1832–1883)

Э. Золя пишет: «Первое впечатление, которое производит любая картина Эдуарда Мане, несколько сурово и терпко. Мы не привыкли видеть такое простое и искреннее толкование действительности. Кроме того, как я говорил, неожиданной кажется и какая-то элегантная резкость. Сначала глаз не замечает ничего, кроме широко положенных пятен. Затем предметы начинают вырисовываться и становиться на место; через несколько мгновений выявляется целое, значительное и прочное, и начинаешь по-настоящему наслаждаться, созерцая эту ясную и серьезную живопись, изображающую натуру с грубоватой нежностью, если можно так выразиться…»

Из воспоминаний А. Пруста: «Часто говорили о том, что главной его заслугой перед искусством было то, что он высветлил палитру, озарил сияющим, ослепительным светом то, что до него терялось в черных и тусклых полутонах. Это завоевание он совершил, неустанно наблюдая игру света и соотношение валеров. Процесс работы давал ему такое наслаждение, потому что, вглядываясь в натуру – будь то натюрморт, живая модель или пейзаж, – он стремился к непосредственной ее передаче, освобождая ее от ненужных наслоений и сложностей».

Сам Мане говорил: «Наш долг – извлечь из нашей эпохи все, что она может нам предложить, не забывая о том, что было открыто и найдено до нас».

Эдуард Мане родился 23 января 1832 года в Париже. Его отец руководил департаментом в министерстве юстиции, мать, урожденная

Фурнье, была дочерью дипломата. Позднее в семье родилось еще двое мальчиков.

В восемь лет Эдуард поступил в учебное заведение Пуалу в Вожираре, где оставался в течение трех лет. В десять лет он начал заниматься в гимназии «Коллеж Роллен». Эдуард не самый прилежный ученик, ему больше нравится рисовать.

Отец противится желанию юноши стать художником. По его настоянию Эдуард сдает в 1848 году экзамены в мореходную школу, но безуспешно. В декабре он отправляется на паруснике в Рио-де-Жанейро, обучаясь профессии лоцмана. В ходе плавания он делает шаржи и карикатуры на членов команды, офицеров, своих товарищей.

В 1849 году Эдуард снова проваливается на вступительных экзаменах в мореходную школу, и семья дает-таки согласие на то, чтобы он стал художником.

Тогда же Эдуард знакомится с голландской пианисткой Сюзанной Ленхоф, которая была старше его на два года. Сюзанна приходила в дом Мане в качестве учительницы музыки. Плодом их тайной связи стал сын, родившийся 29 января 1852 года. Официально мальчик значился под именем Леона-Эдуарда Коэлла. На Ленхоф Мане женится только в 1863 году.

Пользуясь поддержкой родителей, Мане неоднократно выезжает за границу. Он посетил Голландию, Германию, Италию, Прагу и Вену.

В 1850–1856 годах с небольшими перерывами Эдуард учился в мастерской известного тогда салонного живописца Т. Кутюра. Рисунок, штудии с натуры, умение построить большую композицию – такова была основа работы в его ателье, основа неплохая сама по себе. Однако отношения между учителем и учеником обострялись, став потом откровенно враждебными. Мане уничтожил все картины, которые создал за это время, но, как заметил Сезанн, Мане многим обязан Кутюру.

В то же время Мане самостоятельно изучал и копировал в Лувре произведения Джорджоне, Тициана, Веласкеса, Гойи, Делакруа. Позже, как и некоторые его современники, он создавал собственные композиции по мотивам их картин.

Уйдя от Кутюра, Мане вместе с художником Альбертом де Баллеруа снял мастерскую. С весны 1856 года до Салона 1859 года Эдуард написал картины «Мальчик с вишнями», «Мальчик в красной куртке», «Мальчик с ягненком», «Женщина с собаками», «Женщина с кружкой», портрет аббата Юреля. На Салон 1859 года молодой художник послал картину «Любитель абсента»: в темном плаще, в надвинутой на глаза шляпе сидит мужчина, рядом с ним бокал, около ног бутылка. Эту картину – своеобразное прощанием с романтизмом, жюри Салона отвергло.

В 1862 году Мане пишет картину «Мадемуазель Виктория в костюме тореадора», где ему впервые позирует Викторина Меран. Ее вскоре можно будет увидеть в знаменитых картинах художника «Завтрак на траве» и «Олимпия». Мане познакомился с ней случайно, встретив утром в толпе перед Дворцом правосудия, и был очарован ее живостью, светлой кожей, теплым цветом волос.

«В картине "Завтрак на траве" (1863) Мане демонстрировал приверженность реалистической традиции прошлого, утверждал важность

обращения к большим эпохам реалистического искусства и вместе с тем – к реальной действительности, – отмечает М.Т. Кузьмина. – В эпизоде завтрака на лоне природы он представил, по примеру мастеров Возрождения, обнаженную модель рядом с одетыми по моде своего времени мужчинами… Не прикрытая мифологическим сюжетом, свободная от слащаво-идеализированной трактовки, нагота модели вызвала негодование буржуазной публики.

Еще больший скандал сопутствовал картине Мане "Олимпия" (1863) с ее сложной и неясной структурой художественных ассоциаций, намеков. Острая наблюдательность художника подмечает характерные особенности юной позирующей модели: угловатость хрупкой фигуры, полную независимости позу, прямой, бесстрастный и чуть рассеянный взгляд. Контрастно звучат светлые тона обнаженного тела, серо-желтой шали и голубоватых тканей на темном фоне. Композиционная схема, идущая от старых мастеров, наполняется новым содержанием; меняется техника живописи, приобретающая более непосредственный эмоциональный характер».

«Олимпии» действительно сильно досталось от критиков: «Толпа теснится, как в морге, перед Олимпией господина Мане, отдающей душком» (П. де Сен-Виктор), «Тон тела грязный и никакой моделировки» (Т. Готье), «Эта брюнетка отвратительно некрасива, ее лицо глупо, кожа, как у трупа… Вся эта мешанина разрозненных красок, невозможных форм притягивает к себе наши взгляды, смущает и ошеломляет нас» (Ф. Дерьеж).

Новаторские приемы искусства Мане, которые вызывали ожесточенное сопротивление публики, в то же время притягивали к нему молодых художников, ищущих новые выразительные средства в живописи. Вокруг Мане начали группироваться Дега, Писсарро, Клод Моне, Ренуар и Сислей. Им импонировало не только новаторство Мане, но и его образованность, глубокие познания в истории живописи, владение всеми приемами живописной и графической техники.

В 1865 году Мане побывал в Испании. Он считал, что самое большое счастье «увидеть Веласкеса… живописца из живописцев».

Викторина Меран, по-видимому, позировала художнику и в следующей его значительной работе – «Флейтист» (1866). Р. Рей пишет: «Картина говорит об удивительных успехах художника. Она написана в три слоя, с такой уверенностью и сноровкой, что никогда и никто не смог их превзойти. Моделировка светом и тенью стали у него предельно скупыми, переход от освещенных мест к теням стал теперь еще более стремительным и еще более виртуозным по своей немыслимой дерзости, чем это было в Олимпии. Лицу, обнаженным частям тела Мане умел придать необыкновенную жизненность тем, что первоначально писал их неярким ровным тоном, затем намечал тени и лишь потом, на третьем этапе, накладывал блики. Он не стремился при этом скрыть поправки и изменения, он просто записывал их широким мазком краски, сквозь который просвечивает нижний слой живописи, и это создает удивительные эффекты. Мане редко смешивал краски. Если рассмотреть вблизи то, как написаны штаны флейтиста цвета морены, то они покажутся однотонными, плотными, как китайский лак. Но несколько теней, едва различимых с близкого расстояния, при отходе сообщают тяжелому сукну удивительную

моделировку».

В 1867 году Мане показывает свои произведения в отдельном павильоне. В предисловии к каталогу можно найти слова, свидетельствующие о его стремлении быть «самим собой», «правдиво передавать свои впечатления».

К этой выставке художник написал картину «Расстрел императора Максимилиана в Кверетаро», посвященную гибели французского претендента на мексиканский престол.

В конце шестидесятых годов Мане создает такие известные картины, как «Балкон», «Завтрак в мастерской», «Портрет Золя».

Золя вспоминал: «Иногда сквозь дремоту позирования я разглядывал художника, стоящего перед картиной с сосредоточенным взглядом, ясными глазами, целиком захваченного своим произведением. Он совершенно забывал обо мне, о моем присутствии, он рисовал меня… с тем вниманием, с той художественной собранностью, которых я никогда не замечал за ним в других ситуациях… Вокруг меня на стенах ателье висели яркие, оригинальные изображения, которые публика отказывалась покупать».

Портреты, написанные Мане, служат неоспоримым доказательством его тончайшего психологизма. В основном художник писал своих близких: актера Фора, поэтов Бодлера и Малларме, журналистов Астрюк, Дюре, А. Пруста, художников Мура, Гиса, Эву Гонзалес, Берту Моризо.

В 1870–1871 годах художник участвует в обороне Парижа, осажденного прусскими войсками. В мае 1871 года он делает зарисовки расправы версальцев над коммунарами. Все виденное вызывает у него глубокую депрессию. В конце августа истощенные нервы Мане сдали. Доктор Сиреде настоятельно советует ему как можно скорее покинуть Париж и постараться обрести покой. Художник прислушивается к его мнению, едет вместе с семьей в Булонь. Позднее он напишет «Расстрел коммунаров», где подчеркнет сочувственное отношение к коммунарам.

В январе 1872 года коллекционер Поль Дюран-Рюэль покупает две картины Мане («Натюрморт с семгой» и «Булонский порт при лунном свете»), а затем еще около 30 картин – всего на 53 тысячи франков.

В 1874 году Мане отказывается участвовать в первой групповой выставке импрессионистов. Он едет в Аржантей, где работает с Моне и Ренуаром. Его увлекают возможности пленэрной живописи, мазок в его картинах становится более дробным, способным чутко улавливать и передавать нюансы изменчивой жизни природы. Появляются картины «Аржантей» (1874), «Берег Сены в Аржантее» (1874), «Партия в крокет» (1873), «В лодке» (1874).

Не считая себя импрессионистом и отказываясь участвовать в выставках этого объединения, Мане тем не менее дал толчок импрессионизму, став его вдохновителем.

«Прелесть большинства картин Мане этого периода не в значительности события, а именно в остроумной зоркости художника к оттенкам жизни Так, "Нана" (1877) с формально сюжетной точки зрения есть всего лишь изображение довольно банального эпизода: полуодетая молодая женщина завершает свой туалет в присутствии непринужденно сидящего на кушетке одетого в вечерний костюм пожилого "покровителя".

Однако изящная легкость подвижных ритмов картины, противопоставление строгой вертикали высокой подставки зеркала гибкости фигурки полуодетой женщины, перед ним стоящей, пушистость матово мерцающих золотистых волос, тусклый блеск зеркала, бездумная оживленность ее больших сияющих глаз – полны очарования. Несколько иронический прием срезывания рамой фигуры покровителя, показанного как бы между прочим, придает особый, чуть насмешливый оттенок этой столь незначительной по сюжету и столь тонкой в своей наблюдательности картине.

Прекрасным примером пленэрной групповой композиции является "В лодке" (1874). Резкая кривая абриса кормы парусной лодки, сдержанная энергия движения рулевого, мечтательная грация сидящей в профиль дамы, прозрачность воздуха, ощущение свежего ветра и скользящего движения лодки образуют полную легкой радостности и свежести картину» (Ю.Д. Колпинский).

В поздних произведениях Мане – «В оранжерее» (1878), «У папаши Латюиля» (1878), «Блондинка с обнаженной грудью» (1878) – модели интересуют художника как в психологическом, так и в социальном аспекте.

«Одна из последних картин художника – "Бар в Фоли Бержер" – своеобразный синтез его художественных поисков 60-х и 70-х годов, – отмечает В.С. Турчин. – Тут и внимание к личности человека, и эффектное построение композиции, и тончайшая передача вибрации света, форм предметного мира. Юная барменша словно "выключена" из окружающей ее среды, мыслями она далеко от места, где находится. Как всегда у Мане, мир вещей не заслоняет человека».

В Салоне 1881 года Мане выставляет «Портрет Пертюизе» и «Портрет Рошфора». За них художник получает медаль второй степени и теперь может посылать свои работы на выставку «вне конкурса». В том же году Мане награждают орденом Почетного легиона. К тому времени художник тяжело болен ревматизмом. Приступы его становятся все сильнее.

Лето 1882 года Мане проводит в Рюэйе. Пишет пейзажи и натюрморты с цветами и плодами. Болезнь его резко обостряется.

Когда осенью он вернулся в Париж, друзей встревожило его состояние. Зима не принесла улучшений. В начале 1883 года силы начали заметно покидать художника, и он вынужден был слечь в постель. 30 апреля 1883 года Мане скончался.

ИВАН ИВАНОВИЧ ШИШКИН

(1832–1898)

Шишкин – ярчайший представитель передвижничества, один из основоположников русского национального реалистического пейзажа. Н.И. Крамской писал о достоинствах художника: «Шишкин нас просто изумляет своими познаниями… И когда он перед натурой, то точно в своей стихии, тут он и смел, и ловок, не задумывается, как, что и почему… тут он все знает, я думаю, что это единственный у нас человек, который знает природу ученым образом… Шишкин – верстовой столб в развитии русского пейзажа, это человек-школа».

Иван Иванович Шишкин родился 25 января 1832 года в Елабуге в семье небогатого купца. Дед Шишкина выделывал тонкие изделия из серебра, за что был прозван Серебряковым. Отец, Иван Васильевич – «елабужский Кулибин», в числе прочих своих бесчисленных умений хорошо резал по дереву и камню.

Вспоминает А.Т. Комарова, дочь сестры художника: «Его отец считался в своем городе ученым человеком и хотел, чтоб его сын получил по возможности хорошее образование, почему сначала, кроме уездного училища, посылал его к разным учителям, а в 1844 году отвез в Казанскую гимназию. Сверх любви к чтению Иван Иванович с ранних лет обнаружил страсть к рисованию, и всю бумагу, которая ему попадалась под руку, покрывал рисунками и изображениями того, что видел дома и в училище. Поступив в гимназию, он встретил там нескольких товарищей, с которыми мог не только устраивать себе развлечения в бурсацком вкусе, как, например, выходить на кулачные бои, но и рисовать и рассуждать об искусстве. Однако тогдашняя гимназия, с ее узкой формалистикой, до такой степени не соответствовала стремлениям и наклонностям молодого Шишкина, казалась ему так нестерпима, что, возвратясь на лето 1848 года в Елабугу, он объявил родным, что в гимназию больше не вернется, чтобы не сделаться чиновником, чего он боялся всю жизнь. Отец не стал настаивать, и "Ваничка" был водворен в верхнем этаже родительского дома».

В 1852 году Иван едет в Москву и поступает в Московское училище живописи и ваяния. Здесь он получил солидную профессиональную подготовку под руководством художника А.Н. Мокрицкого. В училище Шишкин сближается с В.Г. Перовым, И.М. Прянишниковым, В.Е. Маковским, занявшими позднее видное место в русском реалистическом искусстве.

Отправляя Шишкина в 1856 году в академию, Мокрицкий сказал: «Лишились мы отличного и даровитого ученика, но надеемся увидеть в нем со временем отличного художника, если он с той же любовью будет заниматься в Академии».

До 1860 года Шишкин продолжает обучение в Петербургской Академии художеств у С.М. Воробьева. Успехи молодого художника отмечаются золотыми и серебряными медалями. Стремление к «верности, сходству, портретности изображаемой природы» проявляется уже в ранней работе «Вид в окрестностях Петербурга» (1856).

В 1858–1859 годах молодой художник упорно занимается рисунком с натуры, много работая в летние месяцы под Сестрорецком и на острове Валааме на Ладожском озере.

В 1860 году за пейзаж «Вид на острове Валааме» Шишкин удостаивается Первой золотой медали, а вместе с ней и права на заграничную командировку. Однако он не спешит за границу и весной 1861 года отправляется в Елабугу, где много пишет на природе, «от которой только может быть существенная польза для пейзажиста».

Тогда уже складывается творческое кредо художника. «Одно только безусловное подражание природе может вполне удовлетворить требованиям ландшафтного живописца, и главнейшее дело пейзажиста есть прилежное изучение натуры… Природу должно искать во всей ее простоте, – рисунок должен следовать за ней во всех прихотях формы».

Весной 1862 года вместе с В.И. Якоби пенсионер Шишкин выезжает в Германию. До 1865 года он будет жить в основном в Германии, Швейцарии и Франции. Шишкин примерно полгода занимается в мастерской Р. Коллера в Цюрихе, а в остальное время работает самостоятельно.

В июне 1865 года он возвращается в Россию и лето проводит на родине – в Елабуге. В сентябре за картину «Вид в окрестностях Дюссельдорфа» (1864) Шишкин получает звание академика и с октября окончательно поселяется в Петербурге. Картина «Рубка леса» (1867) – своеобразный итог раннего периода творчества художника.

Шаг вперед делает Шишкин в картине «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869). Используя естественный мотив дороги, Шишкин мастерски строит композицию картины. Встречным движением идущих на зрителя групп крестьян заставляет он еще раз ощутить глубокое пространство озаренной солнцем равнины.

В 1868 году Шишкин женился на сестре художника Ф.А. Васильева. Евгения Александровна была простая и хорошая женщина, и годы ее жизни с Иваном Ивановичем прошли в тихой и мирной работе. Средства уже позволяли иметь скромный комфорт, хотя с постоянно увеличивающимся семейством Иван Иванович не мог позволять себе ничего лишнего. Знакомых у них было много, у них часто собирались товарищи и между делом устраивались игры, и Иван Иванович был самым радушным хозяином и душой общества. В апреле 1874 года умирает жена, оставив двоих детей, дочь и сына, который тоже вскоре умирает.

Как вспоминает А.Т. Комарова: «С ее смертью начинается темная полоса в жизни Ивана Ивановича; он начинает пить не в компании, как раньше, а дома, постоянно, и его некому было удержать; в своей теще, которая поселилась у него, он находил даже поддержку этому. Он начал опускаться нравственно, его характер портился, так как ничто не влияло на него так ужасно, как водка. Мало-помалу он отдалялся от общества Крамского, который один имел на него влияние, и опять сошелся ближе с друзьями своей юности, которые все страдали той же болезнью и в это время совсем уже опустились как художники. Шишкина спас разве только его успех, который он уже себе обеспечил, восприимчивость и сила, которыми отличался его организм».

В 1870 году Шишкин становится одним из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок и остается верным ему в течение всей своей жизни. На Первой передвижной выставке он выступает с картинами «Вечер», «Сосновый лес» и «Березовый лес», а в 1872 году по этюдам с натуры пишет в мастерской Крамского «Сосновый бор», оцененный Крамским как «одно из замечательнейших произведений русской школы».

За картину «Лесная глушь» (1872) Шишкин получает звание профессора пейзажной живописи. Искусствовед А.В. Прахов писал: «Настоящая краса всероссийского пейзажа, исполинские, почти девственные леса, позднее завоевывают себе почетное место в русском искусстве, благодаря классической деятельности И.И. Шишкина. Он первый отнесся к лесу с такой искренней и глубокой любовью и первый

сумел воспроизвести русский лес с таким блестящим, образцовым совершенством, по крайней мере со стороны рисунка. "Лесная глушь" и в особенности "Сосновый бор" с парою медведей под сосной останутся навсегда славным памятником этой деятельности, глубоко народной, здоровой, серьезной и суровой, как сама северная природа. Шишкин не увлекается миловидными, так сказать, жанровыми мотивами природы, где суровость пейзажа смягчается присутствием домашних животных или человека, он не увлекается также случайностью световых эффектов, на что пошел бы человек, знающий лес лишь с налету, нет, он, как истый сын дебрей русского севера, влюблен в эту непроходную суровую глушь, в эти сосны и ели, тянущиеся до небес, в глухие дикие залежи исполинских дерев, поверженных страшными стихийными бурями; он влюблен во все своеобразие каждого дерева, каждого куста, каждой травки, и как любящий сын, дорожащий каждою морщиною на лице матери, он с сыновнею преданностью, со всею суровостью глубокой искренней любви передает в этой дорогой ему стихии лесов все, все до последней мелочи, с уменьем истинно классическим».

В семидесятых годах художник очень много работает над изучением природы. В лучших произведениях Шишкина все настойчивей и сильней начинают звучать эпические ноты. Предельно яркого выражения тема эпического пейзажа достигла в знаменитой картине «Рожь». Оно была представлена в 1878 году на Шестой передвижной выставке. В.В. Стасов писал: «Наши пейзажисты представили на передвижную выставку несколько прекрасных вещей… Первое место занимает "Рожь" г. Шишкина – мотив им, кажется, еще никогда не пробованный и мастерски нынче выполненный. Эта рожь кажется сам-восемьдесят, такая она тучная, роскошная; она наполняет золотистыми отливами всю картину и только в середине разгибается в обе стороны, чтобы пропустить вьющуюся тропинку с бредущими по ней крестьянками. В двух местах из-за ржи поднимаются, великолепными лиственными столбами, громадные сосны, словно колонны портала».

Зимой 1877 года Иван Иванович познакомился с молодой красавицей, художницей Ольгой Антоновной Лагодой. Летом 1880 года Шишкин был уже ее женихом. После свадьбы дом Шишкиных скоро приобрел репутацию самого симпатичного. На их воскресеньях разыгрывались шарады, дурачились, танцевали в разных смешных костюмах, веселились от души, без стеснения.

И работа спорилась. Восьмидесятые годы ознаменовались подлинным расцветом таланта Шишкина, о чем говорят такие картины, как «Среди долины ровныя», «Лесные дали» и «Дубовая роща».

Для полотна «Среди долины ровныя» (1883) в самой природе посчастливилось художнику найти широкие просторы и могучий дуб, о котором поется в этой песне. Розовыми кудрями лепятся вечерние облака. У горизонта скопились тучи. Издалека слышатся раскаты приближающейся грозы, а могучий дуб чуть шевелит дремучею силой ветвей навстречу грядущим бурям. Любовью к родине подсказано это романтическое решение, обыкновенный пейзаж перерастает в героический образ.

«В 1884 году появляется удивительная по охвату изображенного пространства картина "Лесные дали". Перед зрителем, который как бы

видит пейзаж с горы, расстилается широкая панорама лесов. Вдали один за другим виднеются невысокие, сглаженные временем веков горные хребты Урала, густо поросшие хвойными лесами. Их ритм придает всему пейзажу величавый покой, широту. Чуть поблескивает вдали горное озеро. Все одето утренним туманом. Седой Урал раскрывается перед нами во всей своей мощи и величии» (О.В. Круглова).

Великолепно написана могучая «Дубовая роща» (1887)! Кора на дубах написана с натюрмортной выразительностью, уверенным, зрелым мазком. Шишкин достигает замечательной силы в передаче объемности, рельефности деревьев, их стволов и листвы.

Сила и убедительность шишкинских образов природы, простота и доходчивость сюжета и блестящая техника исполнения явились результатом тщательной продуманности и необычайной требовательности художника к работе над этюдом, художник писал: «Великое значение имеет практика. Она одна только дает возможность художнику разобраться в той массе сырого материала, которую доставляет природа. Поэтому изучение природы необходимо для всякого художника, а для пейзажиста в особенности».

Одним из самых популярных произведений русской живописи является картина Шишкина «Утро в сосновом лесу» (1889). Замысел этой картины был подсказан Шишкину его приятелем, художником-передвижником К.А. Савицким, который написал в картине медведей.

В этой картине Шишкин словно вводит зрителя в лесную чащу, где под присмотром медведицы резвятся медвежата, карабкаясь на вырванную бурей с корнем могучую сосну. Перед нами жизнь природы в местах, где еще не ступала нога человека. Ощущение красоты девственной лесной чащи усиливается поэтическим мотивом раннего утра. Голубоватый туман еще окутывает стволы сосен, и только вершины их освещены лучами восходящего солнца.

В последнее десятилетие своего творчества Шишкин добился успехов в области колорита, в передаче световоздушной среды.

«90-е годы Шишкин встретил полный сил. На каждой передвижной выставке он обязательно бывал представлен несколькими работами. Для него, казалось, не было трудностей, – отмечает А.Н. Савинов. – Он мог создать подряд несколько выдающихся произведений – картины "В лесу графини Мордвиновой. Петергоф", "Дождь в дубовом лесу", "На севере диком…", столь несхожие между собой, были написаны за несколько месяцев 1891 года. В первой из них ритм стройных стволов, уравновешенность композиции в целом, красота живописного тона делают картину одним из высоких достижений художника. Шишкин удачно преодолел в ней трудность изображения глубины леса в сумеречном вечернем освещении. Иным произведением является вторая картина. Пелена дождя скрывает в ней детали; на легком серебристом фоне яснее выступают деревья первого плана и несколько человеческих фигур (их вписал в картину тоже К.А. Савицкий), картина кажется прозрачной и легкой.

"На севере диком…" – эксперимент художника, в осуществлении которого он оказался победителем. Одинокая сосна, занесенная снегом,

возвышается на скале над далью северных лесов, исчезающих в темноте зимней ночи; только снег на сосне сияет в лунном свете. Неожиданные контрасты, концентрированность внимания на одном дереве, резкая синева – не только новы для Шишкина, они говорят о смелости исканий художника на пороге последнего десятилетия его жизни».

В конце того же 1891 года Шишкин совместно с Репиным организовал в залах Академии художеств выставку своих произведений. Большей частью экспонатов выставки являлись его недавние этюды. «Подобной выставки этюдов у нас еще не было», – заявляли газеты.

Наследие Шишкина не ограничивается живописными произведениями. Он был прекрасным мастером рисунка и офорта. За свою жизнь выдающийся пейзажист создал сотни блестящих рисунков и несколько серий офортов. Яркую оценку Шишкину как рисовальщику дал в своей книге «Далекое-близкое» И.Е. Репин: «Громче всех раздавался голос богатыря И.И. Шишкина, как зеленый могучий лес, он заражал всех своим здоровым весельем… и правдивой русской речью. Немало нарисовал он пером на этих вечерах своих превосходных рисунков. Публика, бывало, ахала за его спиной, когда он своими могучими лапами ломового и корявыми, мозолистыми от работы пальцами начнет корежить и затирать свой блестящий рисунок, а рисунок точно чудом или волшебством каким, от такого грубого обращения автора выходит все изящней и блистательней».

В начале 1898 года художник написал картину «Корабельная роща». «Как бы возвращаясь к дням своей юности, к первичным сильным впечатлениям от лесов родного края, Шишкин создает монументальное полотно с гигантами-соснами, точно подпирающими ветвистыми кронами само небо, – пишет В.А. Прытков. – Перед нами своеобразный итог многолетней творческой жизни великого художника, его лебединая песня».

Умер Шишкин 20 марта 1898 года, сидя за мольбертом, работая над новой картиной.

ВАСИЛИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ ПЕРОВ

(1833–1882)

Василий Григорьевич Перов родился в Тобольске 2 (по другим данным – 4) января 1834 года. Он был внебрачным сыном тобольского прокурора Г.К. Криденера, человека просвещенного и свободомыслящего. Когда Перов был еще мальчиком, Криденер из-за своего независимого характера принужден был оставить казенную службу. Материальное положение семьи сильно ухудшилось, и отцу пришлось поступить на плохо оплачиваемое место управляющего имением. Учила мальчика грамоте сначала мать, а потом заштатный дьячок. В каллиграфии Василий был настолько искусен, что учитель дал ему прозвище Перов, ставшее впоследствии его фамилией.

Детство Перова проходило в окрестностях Арзамаса. Он оканчивает уездное училище. Идя навстречу влечению сына, отец устраивает его в Арзамасскую художественную школу А.В. Ступина. Здесь он с 1847 по 1849 год получил начатки профессионального образования.

Следующие годы он работал самостоятельно, живя у отца в имении. Первые юношеские впечатления, вызванные закрепощенной деревней,

оставили неизгладимый след на всем творчестве Перова.

В 1852 году Василий приехал в Москву и на следующий год поступил в Московское училище живописи и ваяния. Сначала его учителем был Е.Я. Васильев, строгий классик. Он по-отечески заботился о Перове, поселил у себя и этим помог ему в трудную минуту, когда молодой художник из-за нужды хотел оставить учебу.

Оканчивал училище Василий под руководством С.К. Зарянко. Как это видно из рассказа Перова «Наши учителя», юноша, будучи в это время уже старшим воспитанником, критически отнесся к преподаванию Зарянко.

В конце пятидесятых годов Перов был уже достаточно технически подготовлен и мог ставить себе творческие задачи, стремясь к правдивой и ясной передаче взволновавшей его темы. Когда подошло время работать с целью получения академических медалей, Перов пишет одну за другой картины, которые, появляясь на выставках, сразу создают ему имя. Первая картина была им написана в 1857 году и называлась «Приезд станового на следствие». Картина принесла молодому художнику Большую серебряную медаль.

Она стала заметным событием для публики и критики. В Перове увидели «прямого наследника и продолжателя Федотова». По словам В.В. Стасова: «Молодой художник поднимал выпавшую из рук Федотова кисть… и продолжал начатое им дело, точно будто не бывало никогда на свете всех лжетурчанок, лжерыцарей, лжеримлян, лжеитальянцев и лжеитальянок, лжерусских, лжебогов и лжелюдей». Перов «одним скачком переносился через целое море русских картин с содержанием пустым и притворным».

В 1860 году Перову была присуждена Малая золотая медаль за картину «Первый чин. Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы». Получив право участвовать в конкурсе на Большую золотую медаль, Перов решился представить Академическому совету эскиз на тему «Сельский крестный ход на пасхе» (1861).

С этой картиной молодой художник входит в историю русского искусства. О впечатлении, которое она произвела, свидетельствует письмо художника В. Худякова П. Третьякову: «А другие слухи носятся, что будто бы Вам от св. Синода скоро сделают запрос; на каком основании Вы покупаете такие безнравственные картины и выставляете публично? Картина ("Попы") была выставлена на Невском на постоянной выставке, откуда хотя ее и скоро убрали, но все-таки она подняла большой протест! И Перову вместо Италии как бы не попасть в Соловки».

После того как «Сельский крестный ход на пасхе» был отвергнут академией, Перов пишет новую картину на соискание Большой золотой медали – «Проповедь в селе» (1861). На этот раз она была принята. Похоже, академическое начальство не поняло настоящего смысла картины. Содержание же его было не менее злободневным и не менее острым, чем предыдущей картины.

В 1862 году Перов написал «Чаепитие в Мытищах». Композиция картины построена на противопоставлении тучного монаха-чревоугодника и хромого слепца, инвалида войны, с мальчиком-поводырем.

Осенью того же года Перов женится на Елене Эдмондовне Шейс. А уже в декабре вместе с женой, получив от Академии художеств пенсион на

заграничную поездку, он уезжает в Париж. По дороге он знакомится с музеями Берлина, Дрездена, посещает мастерские художников.

Наблюдая народную жизнь в столице Франции, он создает такие яркие работы, как «Продавец песенников», «Уличная сцена в Париже», «Савояр». Эти произведения говорят о росте живописного мастерства художника, в них видно стремление более глубоко раскрыть психологию человека, выявить в нем социально-типические и индивидуальные черты.

Перов недолго пробыл в Париже. Испрашивая у академии разрешение на досрочное возвращение, он мотивировал это тем, что «…незнание характера и нравственной жизни народа» делают невозможным окончание надуманных им картин. Академия удовлетворила просьбу художника и продолжила ему пенсионерство в России. В 1864 году Перов вернулся в Москву, где и прошла вся его дальнейшая жизнь.

Живописное мастерство художника стало совершеннее, художественный язык богаче, сюжеты разнообразнее. Направленность его искусства осталась неизменной. Новые картины Перова не потеряли своей обличительной силы, – изменилась несколько лишь форма обличения. От сатиры художник переходит теперь к выражению тех драматических коллизий, которыми была переполнена тогдашняя социальная действительность.

Первая же картина, созданная после возвращения, – «Проводы покойника» (1865) – сразу определила бесспорную роль Перова как лидера нового движения – формирующегося идейного реализма.

«Перед нами сани с женщиной и детьми, – говорил Д.В. Григорович, – как сделал художник, мы не знаем, – это тайна его высокого таланта, но глядя на эту спину, сердце сжимается, хочется плакать». Эмоциональный и социальный смысл картины точно почувствовал В.В. Стасов:

«Перов создал в 1865 году одну из лучших своих картин: "Деревенские похороны". Картина была маленькая по размерам, но великая по содержанию… Художество выступало тут во всем величии своей настоящей роли: оно рисовало жизнь, оно "объясняло" ее, оно "произносило свой приговор" над ее явлениями.

…Эти похороны еще безотраднее и печальнее, чем у Некрасова в поэме "Мороз-Красный нос". Там гроб провожали отец, мать, соседи и соседки, – у Перова никого. Перов дал полную покинутость и одиночество крестьянской семьи в ее горе».

Близка этой картине по духу «Тройка» (1866). К лучшим произведениям этого типа относятся «Утопленница» (1867), «Последний кабак у заставы» (1868). Картины эти отличаются глубиной идейного содержания, правдивостью художественных образов, силой эмоционального воздействия.

По драматизму и эмоциональной выразительности одно из лучших произведений Перова картина «Последний кабак у заставы» (1868). Одиночество, заброшенность, бесприютность человека на городской улице. Горькая женская доля – вот тема небольшой, внешне незамысловатой картины.

Во второй половине шестидесятых годов Перов продолжает работать и в области сатиры, острие которой по-прежнему направлено главным образом против духовенства. Не щадит художник и купечество. В

картине «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866) Перов показывает тяжелую участь интеллигентной девушки, вынужденной идти в кабалу к купцу-самодуру.

Наряду с глубокими общественными темами, искусство Перова затрагивало и более простые житейские мотивы. Картины Перова – «Любитель» (1862), «Учитель рисования» (1867), «Сцена у железной дороги» (1868), «Спящие дети» (1870), «Приезд институтки к слепому отцу» (1870) и другие чрезвычайно точно рисуют жизнь и быт простых, ничем не примечательных людей, их горести и радости.

В 1869 году совместно с Мясоедовым, которому принадлежит идея создания Товарищества художественных передвижных выставок, Перов организовал московскую группу передвижников.

Перов стал одним из деятельных членов Товарищества и в течение семи лет являлся членом правления. На Первой передвижной выставке экспонировались его картины – «Охотники на привале», «Рыболов» и портреты А.Н. Островского, Тимашевой, Степанова.

В семидесятые годы в творчестве Перова преобладают житейские бытовые сюжеты. Его «Птицелов» (1870), «Охотники на привале» (1871), «Рыболов» (1871), «Ботаник» (1874), «Голубятник» (1874) и другие картины представляют характерные типы московских обывателей того времени.

Именно это приводило в восторг В.В. Стасова: «Тут предстала целая галерея русских людей, мирно живущих по разным углам России». А Собко писал о «Птицелове»: «Ведь это точь-в-точь будто отрывок из лучшего и талантливейшего, что есть в охотничьих очерках Тургенева».

«Широкий зритель хорошо знает и ценит "Охотников на привале", ставших одной из самых известных картин Государственной Третьяковской галереи. Представленная тут сцена, самые типы охотников встречаются и в нашем быту. Многочисленные зрители "Охотников на привале" воспринимают это полотно с тем неподдельным юмором, который вложил сюда наблюдательный художник» (А. Зотов).

Если говорить о достижениях Перова, то в позднем творчестве они связаны в первую очередь с портретом. Его «Фомушка-сыч» (1868) – одно из самых замечательных, самых проникновенных изображений русского крестьянина пореформенного времени.

М. Нестеров писал: «А его портреты? Этот "купец Камынин", вмещающий в себя почти весь круг героев Островского, а сам Островский, Достоевский, Погодин, – разве это не целая эпоха? Выраженные такими старомодными красками, простоватым рисунком, портреты Перова будут жить долго и из моды не выйдут так же, как портреты Луки Кранаха и античные скульптурные портреты».

Среди полотен Перова особое место принадлежит портрету Ф.М. Достоевского (1872). Писатель изображен погруженным в печальную задумчивость. Неподвижный сосредоточенный взгляд углублен в себя, руки охватывают колени. Бледное страдающее лицо человека как бы светится изнутри, передавая непрестанную напряженную работу мысли. Художник воссоздал здесь внутренний разлад человека, мучимого противоречиями и болезнями своего века.

Судя по отзыву А. Достоевской, Перов «сумел подметить самое характерное выражение в лице мужа, именно то, которое Федор

Михайлович имел, когда был погружен в свои художественные мысли. Можно бы сказать, что Перов уловил на портрете "минуту творчества Достоевского"».

Перов впервые в нашей живописи подошел к изображению народных восстаний. Исторические полотна Перова – «Суд Пугачева» (два варианта) и «Никита Пустосвят» (1881) подготовили появление знаменитых произведений Сурикова.

Большое значение для воспитания молодых художников имела педагогическая деятельность Василия Григорьевича в Московском училище живописи и ваяния. Под непосредственным наблюдением Перова здесь выросла целая плеяда русских живописцев, проявивших себя в последующее время.

Личная жизнь художника с конца шестидесятых годов складывалась трагически. В 1869 году умерла его жена, а спустя некоторое время он похоронил и двух своих старших детей. В довершение всего в 1874 году Перов узнает, что болен чахоткой, излечить которую было тогда практически невозможно. 10 июня 1882 года, после тяжелой мучительной болезни, художник скончался.

ДЖЕЙМС УИСТЛЕР

(1834–1903)

«…Искусство Уистлера трудно отнести к какой-нибудь определенной художественной школе. Он воспринял и синтезировал в своем творчестве самые разные течения, не поддавшись ни одному из них.

Свои пейзажи и портреты художник часто называл "ноктюрнами", или "цветовыми гармониями". Действительно, картины Уистлера отличает виртуозная тонкость и изысканность колорита, построенного, как правило, на сочетании одного-двух основных цветов» (Н. Кирдина).

Джеймс Эббот Макнил Уистлер родился 10 июля 1834 года в одном из промышленных городов США – Лоуэлле.

Осенью 1843 года Джеймс приехал в Санкт-Петербург вместе с отцом, инженером-путейцем, которого пригласило русское правительство для строительства железной дороги, которая должна была соединить две столицы.

Годы детства и юности, проведенные Джеймсом в России, оказались самыми безоблачными и светлыми в его полной потрясениями жизни. Снежная русская зима с катанием на коньках по льду Невы, прогулки по Царскому Селу и Петергофу – ярчайшие детские впечатления художника.

Мальчик рано пристрастился к рисованию. Уроки первоначально давал А. Корицкий, вольноприходящий ученик Академии художеств. В 1845 году Джеймс благодаря полученной подготовке был принят сразу во второй класс академии и приступил к рисункам с гипсов. Отправленный в Лондон на каникулы, Джеймс пишет отцу о том, что собирается смотреть картоны Рафаэля: «Я бы хотел, чтобы Вы могли пойти со мной! И Корицкий тоже, как бы мы наслаждались». В четырнадцать лет он твердо избирает путь художника.

Но в апреле 1849 года скоропостижно умирает отец. Мать с детьми и гробом мужа возвращается на родину, в Америку… Приходит конец систематическим занятиям искусством. Отдав дань семейным традициям, Уистлер учится три года в Вест-Пойнтской военной академии, затем работает чертежником в Геодезическом управлении, где овладевает техникой офорта, необходимой для изготовления карт.

Джеймс уволился из Геодезического управления в феврале 1855 года. Уистлер рассказывает: «Я писал портреты: кузины Анни Дени, Тома Уиннанса и других знакомых в Стонингтоне. Я сообщил родным, что уезжаю в Париж. Никто не возражал. Да все это уже намечалось с петербургских времен. Мне оставалось взять билет. Мне положили выплачивать в год триста пятьдесят долларов, которые я и получал очень регулярно».

Он навсегда покидает Америку. Лишь много лет спустя его произведения совершат путешествие через океан, чтобы занять достойное место в музеях.

В Париже Уистлер учился в мастерской Ш. Глейра, однако большее значение имело для него общение с Фантен-Латуром и с Курбе, а также дружеские связи с Мане, Дега и Моне. В 1858 году Уистлер опубликовал «Французскую Сюиту» из двенадцати гравюр, нарисованных в Париже, на Рейне и в Лондоне: «Ливерден», «Лудильщица», «На солнце», «Непрочная постройка», «Матушка Жерар», «Улица в Саверне», «Маленький Артур», «Тряпичница», «Анни», «Торговка горчицей», «Фюметта» и «Кухня». Офорты, в которых ясно ощущается влияние Рембрандта, принесли художнику известность.

Уистлер занимался своими офортами в самых различных условиях, рисуя прямо на меди, без всякой подготовки или предварительных набросков. Для него медная доска и острие были тем, что бумага, перо или карандаш для других. Поэтому так редки его карандашные рисунки на бумаге, тогда как количество гравюр весьма значительно. Он уверенно владел иглой, каждый штрих попадал точно на свое место.

В 1859 году художник пишет картину «У рояля». На картине, написанной в сдержанной цветовой гамме, изображены близкие ему люди – сестра Дебора и ее дочь Анни.

Картина была послана в Салон 1859 года вместе с двумя офортами. Она была отвергнута, а два офорта – приняты. Своеобразие молодого художника, видимо, испугало жюри. Несправедливость этого решения вызвала скандал. Бонвен выставил в своей мастерской отвергнутые полотна, имевшие большой успех. Картина «У рояля» вызвала восторженные отзывы, среди них и Курбе. «Теккерей увидел ее и хвалил выше всякой меры…» В этот единственный раз печать была благосклонна к Уистлеру. С этого времени он стал широко известен…

Начиная с 1859 года, в течение нескольких лет Уистлер кочевал между Лондоном и Парижем. В Лондоне он останавливался у своей сестры, леди Хейден, на улице Слоан. Иногда он приводил туда своих друзей.

Уистлера привлекала своеобразная прелесть Лондона. Никто не понял и не почувствовал ее лучше его, ни Тернер, ни Констебль… Он понемногу совсем обосновался в Лондоне и до самой смерти всегда возвращался туда…

С 1859 года он стал изучать Темзу. Он еще датировал свои офорты, и к этому году относятся одиннадцать досок серии Темзы. Он видел реку так, как никто до него не видел: то черной от сажи, то блистающей на солнце со своим лесом мачт, бесконечным рядом шаланд, мрачными пакгаузами, огромными доками с маленькими харчевнями на берегу. Он рисовал ее такой, какой видел, какой она была тогда… Среди этих офортов есть лучшие из того, что он вообще создал: «Набережная Черного Льва», «Тизак».

В 1862 году Уистлером была создана лирическая композиция «Симфония в белом № 1. Девушка в белом». Уистлер выбирает композиции с элементами, которым достоверность не обязательна: музыка, к которой отсылает нас название картины, дарит художнику принципы композиции, базирующиеся на эмоциях, внутреннем темпе, чисто формальных аккордах.

Но картина «Салон отверженных» вызвала смех у зрителей, приученных к совсем другой живописи.

«Первым среди европейских художников Уистлер испытал увлечение искусством Японии и Китая. В цветных японских гравюрах на дереве его привлекала неожиданность и острота композиционного решения, выразительность ракурсов, радостные краски. Увлечение экзотическим Востоком он стремится передать в своих произведениях "Принцесса страны фарфора", "Каприз в пурпурном и золотом. Золотая ширма", "Пурпур и розовое. Ланге Лизен шести марок"» (В. Барашкова).

В 1864 году Уистлер послал на выставку в Королевскую Академию два полотна – «Уоппинг» и «Длинные Лизен», или «Шесть марок фарфора». С этого момента наступает новый период в его художественном развитии. На следующий год он выставляет «Девочку в белом» – свое самое своеобразное, законченное и совершенное произведение, которое многие художники считают одним из лучших произведений века.

На полотне – Джо Хайфермен, рыжеволосая ирландка, постоянная натурщица Уистлера в те годы. Вокруг нее мир экзотических вещей – японский веер, китайская ваза сине-белого фарфора. Мы ощущаем душевную ясность модели. Жемчужно-белые оттенки платья Джо в сочетании с насыщенными цветовыми пятнами – красными, розовыми, золотистыми, черными – создают мажорное, чуть приглушенное звучание этой «симфонии».

В 1871 году Уистлер создает замечательный «Портрет матери». Это – одна из драгоценнейших жемчужин американского искусства.

«Выдержанный в благородном созвучии серебристых, серых и черных оттенков, осязательно конкретный в передаче объемов и фактуры предметов, ясно уравновешенный в своей простой и непосредственно-естественной композиции, этот портрет был самым наглядным воплощением лучших качеств национальной американской реалистической традиции», – пишет А.Д. Чегодаев.

Такие же четкие формы прямоугольников (стена, рамка картины, темная драпировка слева) художник применяет и при создании портрета английского историка и философа Томаса Карлейля (1872).

Над полотном «Гармония в сером и зеленом. Мисс Сесили Александер» (1872–1874) Уистлер работал в продолжение 70 сеансов. Это самый очаровательный и самый изящный портрет художника.

«Характеру юной грациозной девушки с капризно-печальным выражением лица, легкой, как порхающие над ее головой бабочки, и хрупкой, как стебельки изображенных рядом с ней полевых цветов, точно соответствует изысканное сочетание серых и зеленоватых тонов, в которых решен портрет, хотя художник ввел сюда и золотистые тона, – пишет Н. Кирдина. – Золотой полоской заканчивается черная панель; бантики на туфлях закреплены крошечными золотыми пряжками; волосы заколоты золотой булавкой; золото мы находим и в драпировке, брошенной на стул, и в узоре циновки на полу: картина написана широкими, свободными мазками. Тончайшие сочетания палевых, серых, серовато-зеленых, серовато-розовых оттенков великолепно передают и легкость одежд, и теплоту просвечивающего сквозь материю тела, и мягкость волос. Завершающий штрих этого портрета – подпись самого художника, напоминающая бабочку, окруженную овалом. И хотя портрет писался долго, кропотливая работа художника скрыта за блестящим артистизмом исполнения».

К этому времени технические приемы художника уже сложились. Сиккерт пишет:

«Техника Уистлера очень проста. Некоторые из ранних вещей… были на обыкновенном грунтованном светлом холсте. Позднее он предпочитал специально подготовленный холст, более грубый и тонированный обычно серым…

Начиная портрет он сначала тщательно готовил подбор тонов. Палитрой ему служила поверхность овального стола, на котором ему было удобно смешивать краски. Затем он писал прямо без подмалевка. После сеанса он собирал остатки красок со стола мастихином и опускал в блюдце или блюдо с водой, чтобы пользоваться ими на следующий день… Чтобы "не загружать холста", по его выражению, ему нужно было принимать ряд предосторожностей. Употребление с самого начала полной палитры, включая медленно сохнущие краски, вроде черной жженной слоновой кости и розового краппа, причиняло ему бесконечные трудности. Здесь не трактат по технике живописи, и достаточно сказать, что метод Уистлера не подходил для писания больших картин, требовавших многих сеансов. Это был метод "алла прима", при котором фактически картина прописывалась заново на каждом сеансе…»

Созданная в 1875 году художником картина «Ноктюрн в черном и золотом. Падающая ракета» стала неожиданно причиной громкого суда. Известный критик Д. Рескин обвинил Уистлера в том, «что он швырнул в лицо публике горшок с краской». Уистлер привлек критика к суду за диффамацию и оскорбление. Сказавшийся больным, Рескин прислал вместо себя на суд двух лордов, которых Уистлер, одаренный блестящим остроумием, смог совершенно уничтожить. Но судебный процесс, хотя и выигранный художником, привел к его полному разорению. В мае 1879 года для оплаты судебных издержек и других долгов на аукционе за бесценок были проданы его работы, дом и восточные коллекции.

В том же году Уистлер уехал из Лондона в Венецию, заключив договор с Обществом изящных искусств о создании серии из двенадцати офортов этого знаменитого города. Ему приходилось в Италии очень туго, и

иногда он попадал в тягостное положение из-за отсутствия денег, но художник хранил все созданное, собираясь сделать хорошую выставку по возвращении в Лондон. И действительно, выставка венецианских работ прошла с большим успехом, что, впрочем, лишь увеличило враждебность со стороны критики.

«…В самом художнике произошел душевный надлом, – считает В. Барашкова. – По-прежнему все созданные им работы окутаны поэзией, им присуща особая свежесть и безупречный, изысканный колорит. Но ушла сила, чаще встречаются композиционные повторы, погрешности в рисунке фигур порой назойливо напоминают о себе.

С годами пришло признание, успех, появились почитатели, богатые заказчики. "Портрет матери" приобрело французское правительство, портрет Т. Карлейля занял почетное место в Художественной галерее в Глазго».

Не меньше своих картин Уистлер ценил свои работы декоратора. К сожалению, сохранился лишь интерьер знаменитой «Павлиньей комнаты» – столовой в доме Лейландов. Работая почти без эскизов, Уистлер создал нечто «совершенно новое, очень пышное, хотя и изысканное». Роспись «Павлиньей комнаты» предвещает панно стиля модерн конца XIX – начала XX века.

«…Уистлер не переносил одиночества – до самой смерти… Его дом всегда был открыт для всех… Говорят, один чудак, бедняк-музыкант, которого Уистлер называл "первым эстетом", зашел однажды поужинать, попросился переночевать и кончил тем, что остался на три года… Дом Уистлера был открыт и для поэтов и писателей молодого поколения. А потом и светское общество стало в нем появляться… Хотя его картины еще не были приняты, сам Уистлер вошел в моду – его словечки, жесты были предметом разговоров на обедах и приемах. Начиная с этого времени публика была всегда в курсе малейших деталей частной жизни Уистлера…

Уистлер прекрасно знал цену этой популярности. Среди людей, толпившихся вокруг него, пока он был в моде, он не мог найти друзей, которых он хотел бы иметь. Позднее он посвятил "Изящное искусство создавать себе врагов" "тем редким людям, которые уже смолоду отказались от дружбы многих"… Некоторые считали, что он не мог жить без ссор, что это составляло для него всю прелесть жизни. Но он сражался, только будучи вынужден к этому. А сначала жизнь его текла спокойно и без всяких тайн. Он верил на слово своим друзьям, пока они не доказывали на деле, что были его врагами…» (Пеннель).

Умер Уистлер в Лондоне 17 июля 1903 года.

ЭДГАР ДЕГА

(1834–1917)

Огюст Ренуар сказал о своем друге: «Дега был… прозорлив. Возможно, что он держался дикобразом, чтобы спрятать свою подлинную доброту. Не скрывался ли за черным сюртуком, твердым крахмальным воротничком и цилиндром самый революционный художник во всей новой живописи?»

Эдмон Гонкур писал о Дега. «…Человек в высшей степени чувствительный, улавливающий самую суть вещей. Я не встречал еще художника, который, воспроизводя современную жизнь, лучше схватывал бы ее дух…»

Сам Дега говорил: «Надо иметь высокое представление об искусстве; не о том, что мы делаем в настоящий момент, а о том, чего бы хотели в один прекрасный день достичь. Без этого не стоит работать».

Эдгар Илэр Жермен де Га родился 19 июля 1834 года в Париже в семье банкира. Став художником, Эдгар в 1870 году решил соединить свою дворянскую приставку «де» с фамилией Га. Отец, Август де Га, в молодости попал в столицу Франции, он организовал здесь филиал неаполитанского торгового дома. Познакомившись в Париже с французской креолкой Селестиной Мюссон, он вскоре женится на ней.

Будучи старшим сыном, Эдгар должен был пойти по стопам отца. Поэтому, окончив лицей Людовика Великого (1845–1852), он поступает в 1853 году на факультет права Парижского университета. Однако благодаря своему упорству добивается разрешения отца обучаться живописи.

Оставив юриспруденцию, Эдгар близко сошелся с одним из учеников Делакруа – Эваристом де Валери. Некоторое время он занимается в мастерской Барриаса, а в 1854 году начинает обучение у Луи Ламотта, художника школы Энгра. В 1855 году Эдгар поступает в Школу изящных искусств. Тогда же он пишет одну из первых картин – «Рене де Га с чернильницей».

Большое значение имела для Дега встреча с Энгром. В его памяти навсегда остался совет, данный мастером: «Рисуйте линиями по памяти или с натуры, и как можно больше».

В 1856 году Дега уезжает к родственникам в Италию, где посещает Флоренцию, Рим, Неаполь. Он изучает картины мастеров Возрождения, копирует Рафаэля, Беллини, Тициана и других художников, делает зарисовки натурщиков. Появляются его первые работы – «Портрет г-жи Морбилли, сестры художника», «Нищенка». Особенно часто в это время художник пишет автопортреты.

По возвращении на родину Дега открывает в 1859 году в Париже мастерскую. В своем дневнике он набрасывает программу действий: «…Претворять академические штудии в этюды, запечатлевающие современные чувства. Рисовать любые предметы обихода, находящиеся в употреблении, неразрывно связанные с жизнью современных людей, мужчин или женщин: например, только что снятые корсеты, еще сохраняющие форму тела, и т.д.».

Безусловно, лучшее произведение раннего Дега – великолепный «Портрет Семьи Беллелли» (около 1860).

«В сравнении с официальной салонной портретной живописью, для которой фотографическая точность, фотографическая постановка и достоверность моментального снимка были непременным условием эстетики, картина в своей смелости и правде означала настоящую революцию. У Дега фигуры не позируют как на современных ему фотографиях и среднего качества салонных портретах. Только Джованна, одна из дочерей, смотрит на воображаемого зрителя, остальные фигуры сосредоточены друг на друге. Баронесса стоит свободно, у нее гордая,

прямая и чопорная осанка. Черный цвет ее платья – траур по умершему в 1862 году молодым сыну Джованни – создает впечатление благородства и замкнутости. Маленькая Джулия выхвачена в момент минутной взволнованности. Она сидит на краешке стула, левая нога скрыта – прием мастера, которым он передает спонтанную непосредственность. Для академической живописи того времени это было явным осквернением святыни… В этой картине уже появляется намек на ту манеру видения, которая затем так будет поражать у Дега, когда в любом мотиве он безоглядно будет оставаться только самим собой» (Э. Хюттингер).

Молодой художник, желающий выставляться в Салоне, в первой половине шестидесятых годов обращается к историческим сюжетам: «Молодые спартанки, вызывающие на состязание юношей» (1860), «Семирамида закладывает город» (1861), «Александр и Буцефал» (1861–1862), «Дочь Иеффая» (1859–1860), «Эпизод средневековой войны» («Бедствия Орлеана») (1865). Картины темные по колориту, суховаты по форме.

В дальнейшем Дега обращается к сценам современной жизни. Появляются многочисленные изображения скачек. Он изображает скачки, гладильщиц и т.д. Всего несколько штрихов порой достаточно художнику, чтобы схватить характерную позу, профессиональный жест: «Стиппльчез» (1866), «Жокеи перед трибунами» (около 1869–1872), «Скачки в провинции» (около 1870–1872), «Молодой жокей» (около 1866–1868).

«Во время франко-прусской войны, когда Дега хотел вступить в пехотную часть, обнаружилось, что один глаз у него плохо видит, – рассказывает Ю.Г. Шапиро. – В дальнейшем художника постоянно преследовали опасения ослепнуть. Он был зачислен в артиллерию и после окончания войны уехал в поместье друзей. Там он находился и во время Коммуны. Большие революционные события, потрясшие Париж и всю Европу, не нашли отражения в его искусстве. Это равнодушие к социальным проблемам, ограниченность интересов были характерны для всего творчества Дега»

Осенью 1872 года вместе с братом художник отправляется через океан в США. Посетив своих родственников в Новом Орлеане, Дега пишет картину «Контора по приему хлопка в Новом Орлеане», вызвавшую естественной жизненностью и общей правдивостью своего решения восхищение Э. Гонкура.

В 1861 году Дега знакомится с Эдуардом Мане, а позднее начинает посещать кафе Гербуа, пристанище импрессионистов – Моне, Ренуара, Сислея и др. Хотя Дега всегда считался независимым художником, он присоединился к группе импрессионистов. Дега выставляется на выставках импрессионистов, начиная с первой (1874) и кончая последней (1886), хотя не все принимает в их методах работы.

В центре внимания художника не пейзаж, а жизнь современного города. В таких картинах, как «Абсент» (около 1876), ему замечательным образом удалось – через выражение лиц и позы персонажей, а также композиционными средствами – выразить одиночество и отчужденность людей в большом городе.

Первые из знаменитых изображений танцовщиц и театральных сцен Дега появились в 1867 году. Эдмон Гонкур рассказывает:

«…Вчера после обеда я побывал в мастерской художника Дега. После многих попыток в самых разнообразных направлениях он полюбил современность, а в современности он остановил свой выбор на прачках и танцовщицах. Не могу счесть плохим его выбор, поскольку я сам в "Манетт Саломон" воспел эти две профессии, поставляющие для современного художника наиболее живописные женские модели. И Дега, представляя нашему взору прачек и снова прачек, разговаривает на их языке и объясняет нам технику нажима и кругообразных движений утюга и пр. и пр. Следующими идут танцовщицы. Это фойе балетной школы, где на фоне освещенного окна фантастическими силуэтами вырисовываются ноги танцовщиц, сходящих по маленькой лесенке, и ярко-красные пятна ткани среди всех этих белых раздувающихся облаков, и забавная фигура учителя танцев. И прямо перед нами, схваченные на месте, грациозные, извивающиеся движения и жесты маленьких девушек-обезьянок.

Художник показывал нам картины, время от времени подкрепляя свои объяснения движениями, имитируя то, что на языке балета называется арабеск, – и в самом деле очень забавно видеть его, показывающим балетные движения, соединяющего с эстетикой учителя танцев эстетику художника…»

Дега заинтересовался балетом, его притягивают танцовщицы. Художник показывает только уголки театра: части сцены, фойе или уборной, но даже там, где у Дега всего лишь две или одна танцовщица, легко читается целое, чувствуются все характерные грани балета: «Урок танца» (1874), «Репетиция» (1874), «Звезда» (около 1876), «Танцовщицы за кулисами» (1880), «Танцовщицы», (1883), «Балетный класс» (1891), «Голубые танцовщицы» (около 1897–1899).

Однажды, отвечая на вопрос, почему он любит писать балет, Дега пробурчал: «Меня называют живописцем танцовщиц; не понимают, что танцовщицы послужили мне предлогом писать красивые ткани и передавать движения».

Дега работает в самой разной технике, он пробует пастель и гравюру и даже ищет себя в скульптуре, которая помогает ему увидеть любимых персонажей в трех измерениях.

До 1874 года Дега не имел проблем с деньгами. Однако после смерти отца художника выяснилось, что дела банка де Га находятся в незавидном положении. Эдгар отказывается от значительной части своего состояния, чтобы спасти братьев от банкротства; в результате оказывается в затруднительном материальном положении и вынужден сосредоточиться на живописи, пользующейся спросом, расписывает веера.

Художник, особенно начиная с восьмидесятых годов, часто пишет обнаженную натуру: «Женщина, выходящая из ванной» (1883), «Купанье» (1886), «Ванна» (1886), «Женщина в ванной» (1895–1900).

Как отмечает В.В. Стародубова: «Дега мастерски передает движения человека в быту, взгляд его здесь порой ироничен и насмешлив: "После ванны" (около 1883), "Перед сном" (около 1883), "Причесывающаяся" (около 1887–1890). Дега тонкий колорист, его пастели то гармоничные, светлые, то, напротив, построены на резких цветовых контрастах. Картины его кажутся случайно выхваченными из потока жизни сценами, но

"случайность" эта – плод продуманной композиции, где срезанный фрагмент фигуры, здания подчеркивает непосредственность впечатления».

В 1886 году на последней выставке импрессионистов Дега представил пять картин и десять пастелей из «Серии обнаженных женщин, купающихся, моющихся, обсыхающих, вытирающихся и причесывающихся».

«В течение всей своей жизни, – писал Поль Валери, – Дега искал в изображении обнаженной фигуры, рассмотренной со всех точек зрения, в невероятном количестве поз, во всевозможных движениях, ту единственную систему линий, которая выразила бы с величайшей точностью не только данный миг, но и наибольшее обобщение. Ни грация, ни мнимая поэзия не входят в его цели. Его произведения ничего не воспевают. В работе надо оставлять какое-то место случаю, чтобы могли возникнуть некие чары, возбуждающие художника, завладевающие его палитрой и направляющие его руку. Но Дега, человек по своему существу волевой, не удовлетворяющийся никогда тем, что получается сразу, обладавший слишком критическим умом и слишком воспитанный величайшими мастерами, – никогда не отдавался непосредственному наслаждению в работе. Мне нравится эта суровость».

Последняя выставка, на которой Дега показал публике свои работы, была открыта в 1892 году. После этого двадцать пять лет, до самой своей кончины, мастер ни разу не выставлял свои полотна и скульптуры. Одной из причин этого было резко ухудшившееся зрение. Дега живет в это время очень замкнуто.

Последние годы Дега обратился к скульптуре, оставив ряд прекрасных произведений, посвященных любимым и хорошо знакомым темам: «Большая арабеска» (около 1882–1895), «Танцовщица» (около 1896–1911).

Умер Дега 27 сентября 1917 года.

ИВАН НИКОЛАЕВИЧ КРАМСКОЙ

(1837–1887)

В своей автобиографии Крамской пишет: «Я родился в 1837 году, 27 мая (по старому стилю. – *Прим. авт.*), в уездном городке Острогожске Воронежской губернии, в пригородной слободе Новой Сотне, от родителей, приписанных к местному мещанству. 12-ти лет от роду я лишился своего отца, человека очень сурового, сколько помню. Отец мой служил в городской думе, если не ошибаюсь, журналистом (т.е. писарем. – *Прим. авт.*); дед же мой, по рассказам… был тоже каким-то писарем в Украине. Дальше генеалогия моя не подымается».

Далее Крамской писал о том, как всю жизнь он стремился получить образование, а закончить ему удалось всего лишь Острогожское уездное училище, правда, «первым учеником» («…никогда и никому я так не завидовал… как человеку действительно образованному»). Затем вспоминал о городской думе, где он «стал упражняться в каллиграфии», т.е. «служить все тем же писарем».

Интерес к искусству пробудился у мальчика очень рано. Первым человеком, оценившим и поддержавшим намерения Ивана, был местный фотограф и художник-любитель Михаил Борисович Туликов. Крамской

навсегда сохранил к нему теплые чувства.

Некоторое время Иван обучался иконописному ремеслу, а в 1853 году приехавший в Острогожск из Харькова фотограф пригласил Крамского работать ретушером. С ним Иван «объехал большую половину России в течение трех лет, в качестве ретушера и акварелиста. Это была суровая школа…».

Когда в 1857 году Крамской приехал в Петербург, он уже пользовался большой известностью как превосходный ретушер, и это открыло перед ним двери ателье лучших столичных фотографов И.Ф. Александровского и А.И. Деньера. Однако его не могла удовлетворить карьера преуспевающего ремесленника, Крамской думал об Академии художеств. Его рисунок с гипсовой головы Лаокоона получил одобрение Совета Академии, и осенью он стал учеником профессора А.Т. Маркова.

В его квартире на 8-й линии Васильевского острова почти каждый вечер собирались молодые люди. «В этом маленьком гнездышке вырабатывалась как бы новая русская Академия, тоже еще маленькая, которая впоследствии разрослась в большую "Художественную Артель"».

В 1863 году произошел так называемый «бунт 14», когда по инициативе Крамского лучшие ученики академии – конкуренты на Большую золотую медаль – отказались от исполнения предложенной им программы на заданную тему «Пир в Валгалле». Они требовали предоставить право свободного выбора сюжета. Совет отказался выполнить это требование, молодые художники демонстративно покинули академию.

В 1865 году была учреждена Артель художников. По примеру героев Н.Г. Чернышевского члены артели живут и работают коммуной. Душой дела был Крамской – староста Артели. Ведение хозяйства коммуны молодых художников взяла на себя жена и друг Ивана Николаевича – Софья Николаевна Крамская.

В эти годы художник создает многочисленные портреты своих друзей, людей, близких ему по взглядам на жизнь, на искусство: карандашные портреты М.М. Панова (1860), Г.Г. Мясоедова (1861), Н.А. Кошелева (1866), Н.Д. Дмитриева-Оренбургского (1861), своей жены (1863). При всем различии индивидуальностей портретируемых им присущи общие черты – внутренняя содержательность, оптимизм, благородная простота.

Самым выразительным из всей портретной серии этих лет является овальный «Автопортрет» (1867). «Так вот он какой! Какие глаза! Не спрячешься, даром что маленькие и сидят глубоко во впалых орбитах, серые, светятся», – писал И.Е. Репин.

В 1869 году «за искусство и отличные познания в живописи портретной» Крамскому присвоено звание академика. В 1870 году был подписан Устав и началась деятельность Товарищества художников, организации, которая несколько десятилетий объединяла передовых художников России. Видная роль в работе Товарищества принадлежала Крамскому. На Первой передвижной художественной выставке Крамской экспонирует картину «Майская ночь» (1871), написанную им на мотив одноименной повести Гоголя. Большую роль в создании поэтического настроения играет пейзаж картины, освещенный призрачным, голубовато-зеленым светом луны.

Этой картиной должна была начаться серия произведений на гоголевские темы, но давно волновавший воображение Крамского замысел картины «Христос в пустыне» (1872) прервал работу над задуманной серией.

«Я вижу ясно, – писал он в связи с картиной В.М. Гаршину, – что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию божию, когда на него находит раздумье, – пойти ли направо или налево, взять ли за господа бога рубль или не уступать ни шагу злу… Это не Христос… Это есть выражение моих личных мыслей».

В 1869 году происходит знакомство Крамского с П.М. Третьяковым. При собирании коллекции своей знаменитой галереи Третьяков постоянно пользуется советами художника. По заказам Павла Михайловича художник пишет свои лучшие портреты великих русских людей, являющиеся гордостью русской культуры: И. Гончарова, В. Григоровича, А. Суворина, В. Соловьева, В. Перова, А. Литовченко, Я. Полонского, П. Мельникова-Печерского, С. Аксакова, Ф. Васильева, М. Антокольского, М. Клодта, И. Репина и многих других.

Крамской написал два портрета Л.Н. Толстого: один – для Третьякова, другой – для Толстого (1873). «Я перед собою видел в первый раз редкое явление: развитие, культуру и цельный характер», – пишет художник.

«В этом портрете Крамской выступает как глубокий и тонкий психолог и как художник, бережный и целомудренный в своем отношении к искусству, боящийся аффектации. Тонко разработанная светотень создает впечатление как бы легкой, едва уловимой смены выражения портретируемого, отражающей смену его мыслей. Крамской дает нам внутреннюю жизнь человека в движении, в возникновении и развитии» (А.А. Федоров-Давыдов).

Толстому понравился портрет, понравился и сам художник, интересный и умный собеседник, ставший в известной мере прототипом художника Михайлова в «Анне Карениной».

Летом того же 1873 года Крамской пишет портрет И.И. Шишкина. Знаменитый русский пейзажист изображен среди знакомого нам по его картинам и столь любимого им скромного, но прекрасного среднерусского пейзажа. Этот портрет – одна из первых пленэрных работ художника.

Проникновенную психологическую характеристику находим и в ряде других портретов: писателей Н.А. Некрасова (1877) и М.Е. Салтыкова-Щедрина (1879), актера В.В. Самойлова (1881). В портрете Салтыкова-Щедрина замечательно выразительны руки. Судорожно сцепленные, они подчеркивают ту душевную муку, следы которой мы видим на лице писателя.

В 1876 году Крамской пишет портрет П.М. Третьякова.

«В неподвижном и даже несколько скованном положении корпуса и головы, в неподвижном взгляде темных глаз по-своему выражена свойственная московскому собирателю сдержанность и та собранность натуры, при которой внутренняя жизнь человека не получает своего открытого проявления вовне.

…Несколько удлиненное, худое, аскетического типа лицо отмечено напряжением духовных сил. Соотношение бледного тона карнации с

теплым коричневым фоном подчеркивает его выразительность. Камерный, совсем не картинный характер портрета как нельзя более отвечает задаче показать скромный облик Третьякова, каким сохранила его до нашего времени летопись художественной жизни прошлого века» (С.Н. Гольдштейн).

В 1876 году Крамской едет за границу. Будучи в Италии и Франции, Крамской создает там несколько портретов своих соотечественников. Лучший из них – портрет М.М. Антокольского, исполненный в Риме, где жил в то время знаменитый русский скульптор. «Прекрасно написана крупная, характерная голова Антокольского с коротко подстриженными торчащими "ежиком" волосами, бледное смуглое лицо, черные сверкающие глаза. От всего его облика веет внутренней энергией. Звучная красочная гамма усиливает полнокровную жизненность и силу образа» (Курочкина).

В портрете Литовченко (1878) впервые в творчестве Крамского столь значительную остроту выразительности приобретает рисунок фигуры в целом. Темное, теплого коричневого тона пятно ее дано силуэтом на сером фоне. Благодаря этому отчетливо выступают линии контура.

Экспрессией этого портрета был поражен Мусоргский, увидевший его на Седьмой передвижной выставке. «Подойдя к портрету Литовченко, я отскочил… – писал он Стасову. – Что за чудодейный Крамской! Это не полотно – это жизнь, искусство, мощь, искомое в творчестве!»

Крамской создал целую галерею крестьянских образов: «Крестьянин» (этюд, 1871), «Полесовщик» (1874), «Крестьянин с уздечкой» (1883).

О «Полесовщике» Крамской писал Третьякову: «Мой этюд в простреленной шапке по замыслу должен был изображать один из тех типов (они есть в русском народе), которые много из социального и политического строя народной жизни понимают своим умом и у которых глубоко засело неудовольствие, граничащее с ненавистью. Из таких людей в трудные минуты набирают свои шайки Стеньки Разины, Пугачевы, а в обыкновенное время они действуют в одиночку, где и как придется: но никогда не мирятся».

В конце жизни художник создал две свои знаменитые картины – «Неизвестная» (1883) и «Неутешное горе» (1884).

Вот что пишет о «Неизвестной» А. Жукова: «Никогда не писал Крамской такого многокрасочного, сияющего портрета. Никогда не выписывал с такой любовью переливчатый блеск бархата, мягкий ворс меха, атласную поверхность лент и сверкание золотых браслетов. Мне кажется, не было до этого в русском искусстве изображения женщины более прекрасной, чем эта: у нее гибкое тело, матово-сияющая, здоровая кожа, пышные волосы, выбивающиеся из прически тугими завитками. Но особенного внимания заслуживают глаза: огромные, полуприкрытые длинными, пушистыми ресницами, они сверкают, как звезды, и в их блеске чудится зрителю блеск непролитых слез».

Картина «Неутешное горе», задуманная под впечатлением смерти любимого сына, отняла у Крамского много сил.

«Образ замкнувшейся в своем страдании матери полон особой значительности, душевной стойкости, благородства, – отмечает В.А. Прытков. – Ее фигура в строгом черном платье отчетливо выделяется в

пространстве комнаты, контрастируя с мастерски написанными цветами, светло-розовым ковром, картинами в позолоченных рамах. Рефлексы света смягчают силуэтную четкость женской фигуры, создают ощущение единой свето-воздушной среды, атмосферы наступившего хмурого петербургского утра. Все здесь просто и правдиво; каждая деталь глубоко продумана художником; колорит, по сравнению с аскетически сдержанной гаммой его прежних работ, отличается большей цветовой насыщенностью.

В картине "Неутешное горе" нашел свое отражение новый этап в развитии русского искусства, связанный с возрастанием интереса к внутренним переживаниям простого человека, к его душевному состоянию, с поисками монументальных форм. Умение поднять до высокого искусства взятую из повседневной жизни тему и составляет замечательную особенность таланта Крамского».

Тяжело больной, обремененный многочисленными официальными заказами, которые он вынужден был выполнять для содержания большой семьи, Крамской теряет последние силы. Во время работы над портретом известного доктора К.А. Раухфуса он внезапно наклонился и упал. Подбежавший Раухфус хотел оказать ему помощь, но художник был мертв. Это случилось 5 апреля 1887 года.

ПОЛЬ СЕЗАНН

(1839–1906)

Один из лучших французских художников Сезанн во многом определил развитие современного искусства. Его мощная живопись, умение конструировать цветом форму, достижения в передаче пространства и многие другие достижения творчества привлекли к его наследию живописцев разных стран и направлений.

Девиз исканий художника: «Стать классическим посредством природы, то есть посредством ощущений, поправить Пуссена в согласии с природой».

Поль Сезанн родился 19 января 1839 года в маленьком провинциальном городке Экс-ан-Прованс. Его отец был владельцем шляпного магазина. Он женился на матери Поля, Анне-Элизабет, когда мальчику уже исполнилось пять лет.

Поль учился в одной школе с будущим известным писателем Эмилем Золя, который на всю жизнь останется его самым близким другом. Мальчиков сближала любовь к литературе, Поль в то время сочинял стихи на латинском или французском.

В 1852 году Поль стал пансионером «Коллежа Бурбон». Здесь он пребывал до 1858 года, последние два года, до 1858 года, был приходящим учеником. В том же году Поль начинает учиться в Муниципальной школе рисования, страсть к живописи захватила его целиком. При поддержке матери и младшей сестры Мари он получает от отца разрешение посвятить себя живописи и в 1861 году отправляется в Париж.

Некоторое время он учится в академии Сюиса, но уже в сентябре возвращается в Экс. Поль устраивается служащим в отцовском банке и снова посещает рисовальную школу. Через несколько месяцев уезжает в Париж, где проваливается на вступительном экзамене в Школу изящных

искусств. Вскоре Поль вновь возвращается в столицу, снимает мастерскую. Отныне жизнь художника связана с двумя городами – Парижем и Эксом.

Париж поразил Сезанна своими музеями. Художник называл Лувр «книгой, по которой мы учимся читать», особенно выделял он испанских и венецианских живописцев. Бывая в столице, Поль сближается с Писсарро, Моне, Сислеем, Ренуаром, Мане. Как и его новые друзья, будущие импрессионисты, Поль охотно проводит время в пригородах столицы: Понтуазе, Овере. Он много работает в окрестностях Экса – в Эстаке, в Гарданне, в имении отца Жа-де-Буффан. Со временем поездки в Париж становятся все более редкими.

Уже в ранних произведениях Сезанн ищет способы передачи материальной сущности вещей. Его привлекает творчество Домье с остротой формы, динамикой, смелыми контрастами темных и светлых цветовых пятен.

Творчество этого периода имеет ярко выраженный романтический характер: «Убийство», «Натюрморт с черепом и подсвечником», «Оргия», «Человек в голубом колпаке», «Дядюшка Доминик», «Девушка у пианино».

Можно выделить среди этих работ большой «Портрет отца». Таким образом, Поль, наверное, хотел утвердиться в глазах отца как художник.

В 1870 году началась война с Пруссией. Отец дважды «выкупал» Поля, спасая от призыва в армию. Художник уезжает в Эстак, неподалеку от Марселя. Здесь он живет с молодой натурщицей Гортензией Фике. В 1872 году у них рождается сын Поль.

Как рассказывает Ю.Г. Шапиро: «Брак долгое время держали в секрете от отца. Лишь в 1878 году последний случайно узнал все и наказал сына, наполовину уменьшив средства, которые давал ему на жизнь. Сезанн был вынужден вернуться в Экс, временно оставив жену и маленького сына Поля в Марселе, где их поддерживал, посылая деньги, Золя. Лишь в 1886 году художник смог официально оформить брак с Гортензией Фике. А несколько месяцев спустя, после смерти отца, стал обладателем значительного состояния».

После сближения с импрессионистами Сезанн часто пишет картины на пленэре. Вместе с Писсарро художник работает в Понтуазе под Парижем (1872), а затем переезжает в Овер, где остается до 1874 года.

В этот период Сезанн еще работает в манере импрессионистов, в живописи которых главным была динамика изображения свето-воздушной среды. Его палитра с образами Понтуаза заметно посветлела, очистилась от черных тонов. В ней зазвучали насыщенные зеленые и золотистые тона. Отказавшись от построения формы с помощью контуров, Сезанн начал лепить ее цветом, от чего форма сделалась более пластичной и весомой. Его упрекают в искажении пропорций, передаче собственного представления о предмете, называют неуклюжим и грубым.

В 1874 и 1877 годах Сезанн выставлялся вместе с импрессионистами. На первую выставку импрессионистов художник представил три картины, в том числе «Дом повешенного» (1873).

Удивительно, но, несмотря на критику, у этой картины нашелся покупатель. Он объяснял удивленным знакомым: «У меня есть гарантия – личное письмо Клода Моне, в котором он заверяет, что картина еще станет знаменитой. Я прикрепил это письмо с задней стороны картины. Если

недоброжелатели вздумают надо мной посмеяться, я сразу покажу им письмо!»

На Сезанна нападали еще яростнее, чем на других художников-импрессионистов. Он отошел от группы, постепенно уединился, стал подолгу жить в Эксе:

«Я решил молча работать вплоть до того дня, когда почувствую себя способным теоретически обосновать результаты своих опытов», – писал художник.

Иллюзорная передача природы и нюансов освещения уже не удовлетворяет Сезанна. Художник стремится показать мир объективно. Он хочет передать постоянные качества природы, найти и запечатлеть на холстах тот извечный порядок и гармонию мироздания, которые он не находил в разрываемой противоречиями социальной действительности своего времени. На смену импрессионистическому «изображаю как вижу» приходит сезанновское «изображаю как есть».

Начинается самый плодотворный период Сезанна – «классической живописи». Между 1882 и 1888 годами внимание его в основном сосредотачивается на пейзаже, в котором художник стремится передать свои ощущения: «Поворот дороги» (1882), «Маленький мост» (1882–1885), «Дома в Эстаке» (1882–1885), «Вид Гарданны» (1885–1886), многочисленные изображения горы Сент-Виктуар (1885–1887), «Пейзаж с горой святой Виктории» (1885–1887), виды Марсельской бухты.

Один из лучших пейзажей – «Мост через Марну в Кретее» (1888). Здесь Сезанн развертывает пространство в глубину, подчеркивая вместе с тем синтетичность изображения, – отсюда его монументальность. В этом пейзаже достигнуто совершенное равновесие между пустыми и заполненными местами картины, включая отражения, которые, обладая необходимой прозрачностью, тем не менее создают впечатление их объемности. Разнообразие цветов – желтых, красных, зеленых – также включается в общую гармонию контрастов и оттенков синего цвета. Несмотря на различие элементов, в пейзаже полностью достигнуто единство образа, вызывающего представление о совершенстве, силе, уверенности и величии.

После 1890 года и до конца века лучшие шедевры Сезанна – это портреты: «Курильщик» (1892), «Мальчик в красном жилете» (1890–1895), «Пьеро и Арлекин» (1888), «Мадам Сезанн в желтом кресле» (1890–1894), «Портрет садовника Валлье» (1906).

В картине «Пьеро и Арлекин» художник использовал в качестве сюжета два персонажа итальянской комедии масок… Персонажи являют собой вечный конфликт мечтательно-бездеятельного и демонически-активного начала. Для Сезанна главным были поиски художественно-пластического решения. Напряженная, несбалансированная композиция, схематизация фигур открывают пути к появлению экспрессионизма и кубизма.

«Портрет Поля Сезанна» (1890–1894), быть может, самый человечный из всех автопортретов Сезанна. Изображение превосходно вписано в окружающее его пространство, объемно выступая из него как внезапное и мощное видение. «Женщина с кофейником» (1890 и 1894), обращенная лицом к зрителю, предстает перед нами как монументальная

башня, поражая массивностью своих форм. Положение фигуры в пространстве и трактовка окружающей обстановки создают полное единство картины. Ярко-синий цвет платья, облекающего мощное тело, контрастирует с нежным серовато-розовым цветом фона и ярко-оранжевым тоном кожи.

По мнению Л. Вентури: «"Картежники" (1890–1892), пожалуй, самая выдающаяся композиция Сезанна. Он много раз изображал этот мотив с большим или меньшим числом игроков, но, быть может, именно в этой композиции он достиг своей цели. Цветовой эффект основан на контрастах между сине-фиолетовой курткой игрока, сидящего слева, и желтой с синими тенями фигурой игрока справа и на контрасте этих тонов с красными тонами фона и тел с желтым тоном стола. При помощи тысячи нюансов эти тона создают объемность изображений. Их сила и характерность, достоверность действия, крепость общей композиции показывают, что интенсивность цвета не является препятствием для создания единства целого, а напротив, подчеркивает его».

В середине девяностых годов Сезанн начинает работать над портретами, которые требовали многочисленных сеансов (порой до ста) и оставались незавершенными – «Портрет А. Воллара» (1899), «Портрет Г. Жеффруа» (1895).

«Творческие принципы Сезанна наиболее полно раскрылись в многочисленных натюрмортах, – считает Н.Л. Мальцева. – Простые по мотивам, они всегда торжественны, передают материальность мира вещей, как бы наполненного значительным смыслом. Предметный мир в них раскрывается в движении и вместе с тем в незыблемости своего бытия».

Свои первые натюрморты «Черные часы» и «Натюрморт с оловянным чайником» Сезанн написал около 1869–1870 годов. Уже здесь содержание картины, связанное с выразительностью сюжета, уступает место проблеме языка «чистой» живописи, живописи как таковой.

Объекты картин Сезанна настолько вещественны, что кажутся ирреальными. Вместе с тем он умеет обратить наше внимание на красоту вещи, как это видно по его картинам «Горшок с геранью и фрукты» (1890–1894), «Натюрморт с драпировкой» (1898–1899).

Всеобщее признание красоты натюрмортов Сезанна объясняется той убедительностью, с которой он умеет доказать нам, что его «искривленное» видение более правдиво, более достоверно и более жизненно, чем то восприятие реальности вещей, которое свойственно простым смертным.

По своему художественному качеству одно из первых мест в длинном ряду подобных натюрмортов занимает картина «Персики и груши» (1888).

Стремясь предельно выявить формы и объемы предметов, художник применяет новые, не свойственные традиционной европейской живописи, средства выражения. Он отказывается здесь от обычной светотеневой моделировки форм, когда иллюзия объемов предметов создавалась посредством постепенного высветления их поверхностей по мере приближения к более выпуклым их частям. Сезанн использует оптический закон, по которому холодные тона воспринимаются человеческим глазом как более отдаленные, а теплые кажутся находящимися ближе к

поверхности холста. Он как бы лепит объемы десятками мелких мазков, причем теплыми оттенками пишет лежащие ближе к нам, а холодными – удаленные планы предметов.

В начале XX века Сезанн создает свою знаменитую теорию, по которой во многом пойдет развитие авангардного искусства. В письме к своему единомышленнику, художнику Бернару, он так излагает свои взгляды: «Нужно вернуться к классицизму через природу, иначе говоря, через ощущение. В природе все лепится на основе шара, конуса и цилиндра. Рисунок и цвет неразделимы, по мере того как пишешь – рисуешь: чем гармоничнее делается цвет, тем точнее становится рисунок. Когда цвет достигает наибольшего богатства, форма обретает полноту. Контрасты и соотношения тонов – вот весь секрет рисунка и моделировки».

Слава приходит к художнику в конце жизни. На картине «В честь Сезанна» Морис Дени изображает вокруг мастера молодых художников, которые восхищаются им: это сам Дени, Редон, Руссель, Серюзье, Вюйяр.

В 1904 году проходит большая ретроспективная выставка Сезанна в Осеннем Салоне. На следующий год там же выставлены «Большие купальщицы», над которыми художник работал семь лет. В Экс начинается паломничество художников, коллекционеров и критиков. Сезанн оставался фанатиком живописи до своего последнего вздоха. В конце жизни он из-за диабета уже не мог далеко ходить пешком, но каждый день в любую погоду, невзирая на болезнь, отправлялся на этюды в повозке.

15 октября 1906 года он простудился, работая на натуре над картиной «Хижина Журдина». 22 октября Сезанн скончался.

Только после смерти художника выяснится, какое огромное творческое наследие он оставил после себя, – восемьсот с лишним полотен, около 350 акварелей и такое же количество рисунков.

АЛЬФРЕД СИСЛЕЙ

(1839–1899)

Пейзажи Сислея отличают особая лирическая тонкость и артистическое изящество исполнения. А.Д. Чегодаев пишет о произведениях художника: «…Присмотревшись внимательнее к этим "естественно" фрагментарным и на первый взгляд несложным пейзажам, начинаешь сомневаться, не является ли вся эта "простота" хитроумно рассчитанной ловушкой, за которой прячется такая изощренная утонченность лирического ощущения природы, какую можно найти разве лишь в некоторых этюдах молодого Коро. Тогда Сислей предстает в ином свете, как один из самых зорких и пристальных наблюдателей красоты французской природы, умеющий извлекать чистое золото из самых обыденных и незаметных, ничем, казалось бы, не примечательных мотивов. Такое благоговейно восхищенное отношение к природе, сочетающееся с превосходным и точным знанием ее сокровенных тайн и не видных обычному глазу драгоценностей, дает Сислею право на гораздо большее внимание к себе, чем то, какое ему было отпущено неприветливой судьбою, обрекшей прекрасного художника на ничем не прикрашенную и не имевшую конца нищету».

Сам Сислей так представлял свое творческое кредо: «Сюжет, мотив должен всегда трактоваться простым, понятным для зрителя и захватывающим его образом. В результате удаления излишних деталей зритель выводится на путь, предуказанный ему художником, и обращает внимание прежде всего и только на то, чем захвачен сам творящий художник… После сюжета, как такового, к интереснейшим свойствам пейзажа относятся движение, жизнь…»

Альфред Сислей родился 30 октября 1839 года в Париже в семье английского коммерсанта. Первая поездка в Англию, которую он всегда воспринимал как «заграницу», состоялась в возрасте 18 лет. Родители отправили его туда изучать коммерцию. В Лондоне внимание Альфреда привлекли пейзажи английских художников Констебля, Бонингтона, Тернера.

В 1861 году по возвращении в Париж Сислей поступил в мастерскую художника Г. Глейра, художника академического направления в искусстве. Пожалуй, главный итог пребывания в мастерской – знакомство с К. Моне, О. Ренуаром и Ф. Базилем.

Покинув в 1863 году вместе с друзьями мастерскую, Сислей начал писать с натуры. Наиболее плодотворный творческий период пришелся на начало семидесятых годов, когда он поселился с семьей под Парижем.

Простые по мотивам пейзажи посвящены в основном окрестностям Парижа, природе Иль-де-Франса. Легкая нежность светлых красок прекрасно передает мягкую дымку и холодную солнечность зимних и ранних весенних дней этих мест. Таковы очаровательная «Маленькая площадь в Аржантее» (1872), «Мороз в Лувесьенне» (1873), «Лодка во время наводнения» (1876), «Городок Вильнев-ла-Гаренн».

В 1872 году Сислей чаще всего работал в пригороде Парижа Аржантее на Сене. Так появляется картина «Деревня на берегу Сены», произведение очень характерное для творчества Сислея того времени. Темная оправа деревьев и листвы, избранная художником для пейзажа, не просто должна порождать ощущение глубины. Благодаря ей пленительнее лучится ласковый солнечный свет, в котором купается противоположный берег. Пейзаж этот относится к тем живописным произведениям, которые, по словам друга Сислея – Огюста Ренуара: «…возбуждают… желание прогуляться в глубину их».

Группой друзей и единомышленников, в которую входил и Сислей, было создано «Анонимное общество художников, живописцев, скульпторов, граверов и пр.», устроившее в 1874 году свою первую выставку в помещении ателье фотографа Надара. Вскоре эта группа молодых художников стала известна под именем «импрессионисты».

На выставке 1874 года было представлено пять пейзажей Сислея. Сегодня, стоя перед ними, трудно представить, что они могут вызывать у кого-то возмущение. Но в то время рецензии, появившиеся в печати в связи с выставкой импрессионистов, были не просто недоброжелательными, но враждебными и даже оскорбительными. Официальная критика негодовала.

На выставке 1874 года было много посетителей, но большинство из них даже не делало попытки доброжелательно посмотреть на картины импрессионистов, задуматься над ними. На эти картины показывали пальцами, над ними смеялись.

Таким же веселым развлечением для буржуазной публики стала и распродажа картин, которую устроил Сислей вместе с Моне, Ренуаром и Бертой Моризо. Во время распродажи публика так бушевала, что для наведения порядка пришлось прибегнуть к помощи полиции. Отрицательное или безразличное отношение публики влияло и на материальное положение художника. Никто не хотел покупать его картин. На распродажах они продавались по фантастически низким ценам. Сислей редко получал за свой пейзаж больше 100 франков. Попытки найти покупателей за границей тоже не увенчались успехом. Рассказывая в письме Клоду Моне о том, что продажа картин не идет на лад ни в Лондоне, ни в Париже, Писсарро говорил в том же 1883 году: «Что касается выставки Сислея, то еще хуже, ничего, совсем ничего…»

Сислей зарабатывал деньги для своей семьи только продажей картин: «Я работаю так много, как только могу…» Это отрывок из письма Дюран-Рюэлю. В другом критику Т. Дюре он пишет: «Я устал от этой жизни-прозябания, которую я претерпеваю столь долго».

«…Нужно добиться, чтобы я имел возможность работать и в особенности показывать свои картины в достойных условиях». Он боролся, не теряя веры в успех.

В этот тяжелый для художника период он пишет жизнерадостный пейзаж – «Берег Сены в Сен-Мамме» (1881).

Мотив его прост – песок, вода, небо и солнце. Главное здесь, как и во многих полотнах импрессионистов, – мягкий теплый солнечный свет. Это одна их тех вещей, которым критик Сильвестр посвятил восторженные слова: «…Картины их написаны в смеющейся гамме. Свет заливает их полотна, и все в них – радость, ясность, весенний праздник».

Н.Н. Калитина пишет: «Нигде, пожалуй, поэтичность дарования Сислея не проявлялась так ясно, как в зимних пейзажах… Именно эта зима нашла в Сислее своего певца. Для художника краски земли не исчезали совсем, а лишь приобретали особую нежность, подернутые снежным покровом: голубели дали, чуть желтели под хлопьями снега дороги, прикрытые белыми шапками дома робко выглядывали из-за темных деревьев. В галерее Филлипс в Вашингтоне находится пейзаж "Снег в Лувесьенне" (1874). Рыхлую, тающую белизну снега оттеняют неяркие розовые и серые стены домов и заборов. Этот же мотив художник использует позднее в луврском пейзаже, носящем такое же название (1878). Движение мазка таково, что зритель прекрасно чувствует, как по-разному ложится снег на извилистые ветви деревьев, на покатые крыши домов, как лепится он к каменному и деревянному заборам, как, наконец, падает на дорогу. Одинокая фигура женщины вдали вызывает ощущение грусти, не тяжелой, давящей печали, а тихой, светлой, чем-то даже приятной грусти».

Колористика пейзажа, манера письма выдают в Сислее художника-импрессиониста. Однако его картины никогда не превращаются лишь в этюды света. Цвет сохраняет интенсивность, а пейзаж в целом – предметную ясность.

С 1884 года художник продолжительное время живет в Англии. «80-е годы были и для Сислея сложным временем, – отмечает Н.Н.

Калитина. – В его творчестве не происходит резких изменений, но он начинает метаться, старается добиться большей выразительности, усиливая звучание цвета и размашистость мазка. Это чувствуется в пейзаже "Опушка леса в Фонтенбло" (1885). Изображена осень: оранжево-желтые деревья, кое-где зеленые пучки травы, чередующиеся с рыжими полосами земли. Можно проследить за каждым движением кисти, с какой-то лихорадочностью бросающей на холст краску. Ее застывшие сгустки делают поверхность холста неровной, шероховатой. Только небо написано легкими прикосновениями кисти. Соответствовала ли такая манера письма, такая повышенная интенсивность цвета дарованию Сислея? Вряд ли. Художник теряет ту безыскусственность построения, тонкость в передаче света, которые составляли самую сильную сторону его творчества. Иногда он еще создает пейзажи, воспринимаемые друзьями как радостные вестники нового возрождения. Возрождения не наступило. Сказалась здесь и усталость от борьбы, и болезнь, и чувство обиды, что, в отличие от Моне, Ренуара, даже Писсарро, он один остался непризнанным».

Умение целиком отдаться творчеству всегда было самой большой радостью для Сислея. Ренуар, который в юности часто писал рядом с ним, отмечал его «неизменно хорошее настроение» во время работы. Но с годами художник становился все более мрачным, замкнутым и нелюдимым.

«В годы полной неизвестности, когда все импрессионисты сообща переносили невзгоды, – пишет Т. Дюре, – Сислей был самым несчастным, он страдал больше других».

Сислей умер в страшной нужде 29 января 1899 года в маленьком старинном городке Море-сюр-Луэн, близ Фонтенбло.

Проститься с ним из старых друзей приехал только Клод Моне. Сислей так и не дождался успеха, который пришел через несколько лет после его смерти. Тогда его пейзажи стали продаваться по невиданной ранее высокой цене.

КЛОД МОНЕ

(1840–1926)

Клод Оскар Моне родился 14 ноября 1840 года в Париже. Но юность он провел в Гавре, где его отец в компании со своим шурином владел бакалейной лавкой. Клод проводил больше времени в воде и на скалах, чем в классе. По натуре он был недисциплинирован, и школа всегда казалась ему тюрьмой. Он развлекался, разрисовывая голубые обложки тетрадей и используя их для портретов своих учителей, сделанных в весьма непочтительной, карикатурной манере. В этой забаве он вскоре достиг совершенства. В пятнадцать лет он был известен всему Гавру как карикатурист.

Однажды Клод познакомился с пейзажистом Эженом Буденом. Владелец лавки воспользовался случаем и представил ему Моне как молодого человека, у которого такой большой талант к карикатуре.

«Буден тотчас же подошел ко мне, – вспоминал Моне, – похвалил меня своим мягким голосом и сказал: "Я всегда с удовольствием смотрю на ваши рисунки; это забавно, легко, умно. Вы талантливы – это видно с первого взгляда, но, я надеюсь, вы не остановитесь на этом. Все это очень

хорошо для начала, но скоро вам надоест карикатура. Занимайтесь, учитесь видеть, писать и рисовать, делайте пейзажи. Море и небо, животные, люди и деревья так красивы именно в том виде, в каком их создала природа, со всеми их качествами, в их подлинном бытии, такие, как они есть, окруженные воздухом и светом"».

Клод не мог найти лучшего учителя, потому что Буден не был ни доктринером, ни теоретиком. Все, что он знал, он изучил своими глазами и сердцем, доверяясь им с неподдельной наивностью. Именно работа бок о бок с этим замечательным художником, по признанию Моне, открыла ему глаза на красоту природы: «Я не забыл, что вы были первым, кто научил меня видеть и понимать», – писал Моне Будену уже в 1892 году.

Увлечение живописью заставляет молодого художника отправиться в Париж. В первый год своего пребывания там (с мая 1859-го до середины 1860 года) Моне жадно впитывает новые впечатления, которые в избытке предоставляет столица: на выставках Салона он знакомится с работами К. Коро и барбизонцев, недолгое время посещает Академию Сюисса. Здесь же у него появляются новые друзья, среди них – Камиль Писсарро.

В 1860 году Моне был призван на военную службу в роту горных егерей, расквартированную в Алжире. Однако спустя два года он серьезно заболел, и родителям пришлось внести за него деньги, чтобы освободить сына от воинской повинности.

В 1862 году Моне возвращается в Париж и начинает заниматься в студии Ш. Глейра. В это время его товарищами по искусству становятся Ренуар, Сислей и Базиль.

Его ранние живописные работы – «Уголок Ателье» (1861) и «Охотничьи трофеи» (1862) – позволяют говорить о несомненном колористическом даровании живописца, о его умении скомпоновать картину и об увлечении иллюзионистическими эффектами. Позднее Клод создает несколько видов «Улицы де ла Баволь в Онфлере» (1864).

Живописные достоинства этих пейзажей впоследствии высоко оценивал А.Н. Бенуа: «Черноты в духе Курбе нет уже и в помине, но чернота в духе Веласкеса налицо. Каждый мазок, и даже самый темный, светится как-то изнутри и остается ярким, а все в целом чудесно гармонизовано и полно чарующей сдержанности».

В 1865 году, когда родители перестали помогать Моне, он снимает студию вместе с Ренуаром и Базилем. В том же году Моне начинает работу над композицией «Завтрак на траве», картину большого формата – полотно более шести метров в ширину.

Природа и пробивающийся сквозь зеленую листву солнечный свет, фокусирующийся на белом пятне скатерти, а также прозрачные голубоватые тени здесь гораздо важнее всего остального. Это полотно словно предсказывает будущее в направлении и развитии творчества Клода Моне, главы новой складывающейся импрессионистической школы.

Две марины художника («Мыс де ла Эв во время отлива» и «Устье Сены близ Онфлера») приняты в Салон 1865 года и привлекают внимание критиков, защищавших реализм.

Судьба еще раз улыбнулась художнику в 1865 году. Клод познакомился с семнадцатилетней Камиллой-Леонией Донсье, дочерью состоятельного буржуа. История их любви была положена в основу сюжета

романа Золя «Творчество». До поры до времени Моне скрывает от родных существование Камиллы.

Очаровательная жена часто служила моделью для художника. Ее черты угадываются во всех четырех женских фигурах, которые Моне изобразил на своей знаменитой картине «Женщины в саду». Портрет Камиллы – «Женщина в зеленом платье» – очень нравился Золя.

Положение Моне было критическим. Он не мог расплатиться с кредиторами и нуждался настолько, что вынужден был соскабливать красочный слой со своих старых картин, чтобы на тех же холстах продолжать работу.

Родители были согласны приютить его в доме тетки в Сент-Адрессе, но требовали разрыва с Камиллой. Не найдя другого выхода, Моне уезжает, временно оставляя жену, у которой вскоре должен был родиться ребенок, почти без средств. Он работает над морскими пейзажами, а затем возвращается в Париж, где всю зиму бедствует в нетопленом жилище, без денег. В конце концов его вообще выставляют на улицу, и он перебирается с семьей в деревню. Художник был близок к самоубийству. Лишь неожиданная помощь одного из покровителей в Гавре позволила ему временно устроиться с семьей в Фекане и продолжать работу.

В 1867 году Моне писал картину «Женщины в саду». Рассказ И. Тайандье проливает свет на методы работы художника: «На картине были изображены четыре женщины в легких платьях под сенью деревьев. Появился Курбе. Моне, ничего не делая, неподвижно сидит перед своим полотном. "Что вы делаете? Разве нельзя работать, вместо того чтобы без толку сидеть здесь? Вам еще осталось так много написать". Моне в ответ покачал головой: "Не могу. Жду солнца". И действительно, солнце скрылось за облаком и световые рефлексы погасли. Все сделалось серым, как в хмурый день. Платье одной из женщин погрузилось в тень, а вторая женщина с зонтиком в руках и вовсе исчезла. Надо было ждать солнца, чтобы точно увидеть контуры. Позднее Берта Моризо в одном разговоре скажет о Моне: "Перед его картиной я всегда знаю, с какой стороны держать свой зонтик". И в самом деле, в его произведениях по направлению теней, по тысяче других деталей можно видеть, откуда падает свет, узнать, где находится солнце и какое это время дня».

Картину «Женщина в саду», на которую возлагал надежды художник, жестоко раскритиковало жюри Салона 1867 года. Моне не раз прерывает работу, не имея денег для покупки красок. 9 августа 1869 года он писал своему другу художнику Базилю: «Ренуар приносит нам из дому хлеб, чтобы мы не умерли с голоду. Неделя без хлеба, без огня в очаге, без света – это ужасно». Жюри Салона беспощадно отвергает все его картины в 1869 и 1870 годах.

В июне 1870 года Моне покидает Францию в связи с начавшейся франко-прусской войной. Он вернулся на родину в конце 1871 года, побывав в Англии и Голландии. Моне поселяется в Аржантее, маленьком городке на Сене, в двадцати милях от Парижа. Два основных его мотива в Аржантее – парусные лодки, скользящие по реке, и виды железнодорожного моста через Сену: «Регата в Аржантее при пасмурном небе», «Лодка мастерская в Аржантее», «Мост в Аржантее» (несколько вариантов). «Лодки в Аржантее» (несколько вариантов), «Регата в

Аржантее при пасмурном небе».

В 1873 году Моне создает свой шедевр – пейзаж «Бульвар Капуцинок в Париже». «Его по праву можно назвать одним из лучших городских пейзажей прошлого столетия, – считает Е.Б. Георгиевская. – Картина словно соткана из небольших пастозных, свободно положенных мазков, воссоздающих впечатление движущихся по бульвару экипажей и прохожих, легкого ветра, плывущих в небе облаков, струящихся лучей солнца, все обволакивающей воздушной дымки. Освещенная солнцем левая сторона бульвара выдержана в светлых, золотистых тонах, а правая, тенистая – написана в холодных, серебристо-серых. Мазки яркой красной и синей красок звучат повсюду насыщенно. Композиционное решение картины таково, что здания и фигуры на балконе справа срезаны краями холста, и это как бы делает зрителя участником происходящего. Лишь немногим из живописцев прошлого века удалось столь мастерски передать атмосферу жизни большого города».

Моне разработал оригинальную технику: он использовал яркие, чистые и достаточно смелые мелкие раздельные мазки, которые, не смешиваясь, появлялись на холсте. Они отражали непосредственное восприятие автора. Таков его пейзаж, считающийся программным, «Впечатление. Восходящее солнце» (1872). Эта картина и дала название всему движению импрессионизма (impression – впечатление).

На первой выставке импрессионистов в 1874 году кроме «Впечатления» Моне выставляет еще одиннадцать картин. Как известно, художников подвергли остракизму.

В 1876–1877 годах Моне выполнил первую серию картин, изображающих вокзал Сен-Лазар при различной погоде, позже он напишет знаменитые серии со стогами сена, двадцать картин посвящены Руанскому собору. Погоня за ускользающими эффектами солнечного света, поиски «мгновенности» стоят за каждым полотном из знаменитых серий Моне.

В начале 1878 года семейство покидает Аржантей и отправляется на жительство в Ветейль, также городок на Сене. В марте у Камиллы родился сын Мишель-Жак, но силы к ней уже не вернулись – она вскоре умирает.

В 1881 году Моне познакомился с Алисой Ошеде, вдовой коллекционера живописи и поклонника его таланта Эрнеста Ошеде. В июле 1892 года Алиса станет второй женой художника. Но снова Моне переживет свою супругу, которая скончается в 1911 году.

С 1883 года жизнь и творчество Моне тесно связаны с селением Живерни в Нормандии, где художник почти постоянно жил до конца своей жизни в доме с великолепным садом. Живерни служило для художника источником вдохновения. Здесь возникли две известные серии картин Моне «Стога сена» и «Кувшинки».

О том, как художник работал над серией «Стога сена», мы узнаем из письма Моне от 7 октября 1890 года, адресованного Гюставу Жеффруа: «Я корплю с усердием, я пристрастился к серии различных эффектов (со стогами), но в этот период солнце садится так быстро, что я не могу поспеть за ним… Я становлюсь медлительным в работе, что приводит меня в отчаяние, и чем дальше, тем больше я вижу, что нужно много трудиться, чтобы суметь передать то, что я ищу: мгновенность…»

Свои впечатления от «Стогов» оставил русский художник В. Кандинский: «До того я не знал никакого искусства, кроме реалистического, и притом только русского. И внезапно я увидел эту картину. По каталогу я узнал, что речь идет о стоге сена. Я не мог узнать его в картине. И это было для меня невыносимо. Я нашел также, что художник не имел права рисовать так неотчетливо. Я смутно ощущал, что предмет исчез в картине. И я с удивлением и беспокойством заметил, что картина не только захватила меня, но и отпечаталась в моем мозгу и по временам проплывала перед глазами со всеми мельчайшими подробностями».

После распада в 1886 году движения импрессионистов художник стал выставляться один. Моне начинает работать рельефным мазком, передающим трепет листвы, мерцание солнечных бликов на воде, тени от скользящих по небу облаков: «Скалы в Этрета» (1886), «Луга в Живерни» (1888), «Поле маков» (1880-е годы).

С девяностых годов Моне создает следующие серии, запечатлевая один и тот же мотив: «Тополя» (1892), «Руанский собор» (1895), «Нимфеи, пейзажи воды» (1900), виды Лондона (1904), виды Венеции (1912).

Лучшая из серий – «Руанский собор». Моне писал в одном из писем: «Я уже давно здесь, но это не значит, что я скоро закончу свои "Соборы". Увы! Я могу только сказать еще раз, что, чем дальше, тем труднее мне становится передавать то, что я чувствую. И я говорю себе: только очень самоуверенный человек может утверждать, что довел свою картину до конца. Довести до конца – значит сделать картину совершенной, а я работаю так много, все ищу и пробую, почти не продвигаясь вперед и только устаю…»

Вот что писал о «Соборах» в 1919 году К. Малевич: «…на самом деле все усилия Моне были направлены к тому, чтобы культивировать живопись, которая растет на стенах собора. Не свет и не тень составляют его основной интерес, но живопись, находящаяся в тени и на свету. Пикассо и Моне добывали живописное, как добывают жемчуг из раковин. Нам не нужен собор, а нужна живопись, не важно, откуда она взята, так же как нас мало волнует, из какой именно раковины извлечены жемчужины».

В 1884–1901 годах Моне много путешествовал: на юг Франции, в итальянскую Ривьеру, в Венецию, Лондон и Норвегию, и каждый раз привозит серии холстов, на которых почти всегда изображал поверхность воды в разнообразных видах.

С 1883 года Моне живет в своем доме в Живерни. Он пишет любимые уголки сада, мостики, пруды, цветники. К началу лета 1909 года Моне закончил серию «Кувшинки», состоящую из сорока восьми полотен.

Однако, по мнению Ю.Г. Шапиро: «Импрессионистские приемы, рожденные изучением натуры, постепенно превращаются в штамп и используются для создания живописных ценностей, не вытекающих из реальных наблюдений.

Обеднение тематики, уход в декоративность, сведение приемов импрессионизма к решению узкой проблемы передачи светового облика предмета в определенных условиях при всей виртуозности Моне заводят его в тупик. Но сам художник, достигнув в это время признания и успеха,

считал поздние работы логическим продолжением и завершением своих поисков».

Композиции Моне становятся почти декоративными, очертания конкретных предметов обозначаются лишь цветовыми пятнами. Так, виды пруда в Живерни постепенно трансформировались в абстрактные цветовые композиции. Таковы и его известные «Кувшинки», над которыми художник работал с 1914 по 1922 год.

Моне умер 6 декабря 1926 года.

ОГЮСТ РЕНУАР

(1841–1919)

Ренуар, один из самых видных представителей импрессионизма, искусство которого отличается живым интересом к человеку. Творческое наследие художника поражает – им было написано примерно 6000 картин. Значительное место в его светлом жизнеутверждающем творчестве занимает портрет, а также жанровые композиции.

Октав Мирбо писал: «Ренуар кажется одним из тех, чья слава неоспорима… Ренуар пишет, как дышит. Живопись стала для него продолжением зрения. Существуют люди, предающиеся искушению все ощупывать взглядом. Рука Ренуара создана для того, чтобы изображать счастье, которое испытывает взгляд».

Пьер Огюст Ренуар родился 25 февраля 1841 года в Лиможе. Он был предпоследним из пятерых детей в семье портного Лео Ренуара и его жены Маргерит, урожденной Мерле.

В 1844 году семейство Ренуаров перебралось в Париж. В школе Огюст заслужил репутацию «жизнерадостного, но серьезного» ребенка. Уже тогда он обнаружил художественные способности и много рисует. Преподаватель музыки Шарль Гуно, впоследствии ставший знаменитым композитором, считал, что Огюст должен обучаться пению, и привлек его к выступлениям в хоре церкви св. Евстафия. Каждое воскресенье под его руководством мальчик пел в церковном хоре, проявляя сметливость и вкус.

В тринадцать лет Ренуар начал путь живописца на Севрской мануфактуре: «Моя работа заключалась в том, что я должен был расписывать белый фон маленькими букетиками цветов, за которые получал по пять су за дюжину. Если предметы были больше, то и букеты увеличивались. Плата возрастала, правда, незначительно; наш хозяин находил, что следует экономить и – конечно же, в интересах самих "художников" – "не слишком засыпать их золотом". Вся посуда предназначалась для Востока. Мастер строго следил за тем, чтобы каждое изделие имело клеймо Севрского завода. Когда я стал чувствовать себя немного увереннее, то отказался от изображения букетов и начал писать фигуры, за ту же нищенскую плату. Помню, что портрет Марии-Антуанетты приносил мне восемь су». Свидетельством того, что его росписи нравились, было прозвище «Рубенс», которым его наградили подмастерья. В этой мастерской Ренуар проработал четыре года. Но ею не замыкался круг его интересов: «Во время перерыва я бегал в Лувр рисовать с антиков».

В семнадцать лет юноша лишился заработка. Печатный декор оказался быстрее и дешевле ручной работы. Тогда Ренуар начал

расписывать веера. Затем нашел новое место у фабриканта, промышлявшего изготовлением штор.

В 1857 году, не взяв еще ни одного урока, Ренуар написал маслом портрет своей бабушки.

С 1862 года Огюст обучается в ателье Глейра. Единственный положительный момент краткого пребывания Ренуара в мастерской – знакомство с Моне, Сислеем, Базилем, Писсарро и Сезанном.

В лесу Фонтенбло Огюст пишет пейзажи шпателем, техникой, заимствованной у Курбе. Влияние Курбе чувствуется и в картине «Диана» (1863). Зимой 1863 года Ренуар работал в парижской мастерской Базиля и написал его портрет – «Базиль перед мольбертом». Палитра Ренуара светлеет, мазок становится подвижным и легким, он начинает работать в импрессионистской манере.

В Шайи Огюст встретил Лиз Трео, которая стала его любимой моделью, он пишет «Лиз с зонтиком» (1868). Тогда же был исполнен парный «Портрет четы Сислей».

«Лиз с зонтиком» обратила на себя внимание критиков на Салоне 1868 года. Один недостаток – она была плохо размещена. Дюранти возмущался по этому поводу: «Неужели вы думаете, что Ренуар когда-нибудь забудет нанесенное ему оскорбление? Бедный молодой человек! Он прислал картину, которую я, если и не назову совершенной, то во всяком случае интересной. Дама представлена в полный рост, под зонтиком, в потоке солнечного света. Земля – мягкая, дерево – шершавое, фигура в полутени моделирована с большим совершенством. Во всяком случае, картина – смелый эксперимент. И хотя Лиз имела успех и знатоки заметили ее и спорили о ней, все же устроители выставки не нашли ничего лучшего, как запихать ее на свалку, в чулан, на самую верхотуру, куда уже отправили большие "Корабли" Моне».

В конце шестидесятых годов Ренуар начинает работать вместе с Эдуардом Мане. Желание писать модель на пленэре не покидало обоих художников. Оно привело их в купальню «Гренуйер» – «Лягушатник», где было все необходимое для создания яркой, жизнерадостной, насыщенной светом живописи – гребцы и купальщики, единство поэзии повседневной жизни и поэтичности самой натуры.

В отличие от картин Мане, в пейзажах Ренуара всегда присутствуют человеческие фигуры. Его краски становятся все более легкими и светлыми, манера свободнее. В целом же его полотна представляют собой разноцветные пятна с расплывчатыми силуэтами.

На Салоне 1870 года художник выставляет «Купальщицу» и «Алжирскую женщину», неплохо принятые критикой.

С началом войны с Германией Ренуар, получив повестку, уехал в Бордо, где был приписан к десятому полку легкой кавалерии. Но при первой же возможности художник возвратился в Париж. В 1871 году он пишет «Купальшицу с грифоном» и «Одалиску, или Алжирскую женщину».

Благодаря дружбе с Дюран-Рюэлем, который приобрел многие его работы, Ренуар смог купить большую мастерскую в Париже и с успехом выступил в Салоне Отвергнутых в 1873 году.

В следующем году он становится одним из организаторов и участников первой выставки импрессионистов. На этой выставке в ателье

Надара было показано пять его картин – «Танцовщица», «Ложа», «Парижанка», «Жнецы», «Голова женщины». Ренуара ругали меньше других. Ему даже удалось продать «Ложу» за 425 франков.

«После "Ложи" Ренуар начал писать маленькими прозрачными мазками, положенными один на другой, они создавали на полотне и в восприятии зрителя нужный тон, – отмечает М. Готье. – Требовалась особая сноровка, чтобы в соответствии с законами оптики и психологии на сетчатке родилось должное впечатление. И если Ренуар не испытывал желания навязывать искусству науку, то он и не скрывал своего желания нравиться. И он нашел средство осуществить это стремление. Самая суть его существа заставляла Ренуара с любовью писать обнаженные фигуры и портреты – он действительно был в них влюблен, а вовсе не хотел любой ценой приворожить зрителя. Подчас в этом скрывалась опасность остаться на уровне посредственных мастеров. И период в творчестве художника, который можно было бы назвать "светским", хотя и был блистательным, в этом смысле, действительно, мог породить сомнения».

В 1875 году вместе с Сислеем и Бертой Моризо он решил устроить в отеле Друо продажу с аукциона своих произведений. Наибольшую цену в 300 франков он получил за картину «Пон Неф». Двадцать полотен едва принесли ему две тысячи франков.

В эти годы художник создает лучшие свои произведения: «Ложа» (1874), «Обнаженная» (1876), «Мулен де ла Галетт» (1876), «Завтрак гребцов» (1881), ряд превосходных портретов – артистки Жанны Самари (1877), коллекционера В. Шоке (1875).

В большой картине «Завтрак гребцов» впервые появилась молодая девушка Алиса Шарига, ставшая вскоре женой Ренуара. Эта картина принадлежит к той же категории, что и «Бал в Мулен де ла Галетт» и «Прогулка на лодках в Шату», написанные два года назад. Сделана еще одна попытка запечатлеть оживленную людскую толпу в радостной атмосфере, насыщенной солнцем. Снова друзья Ренуара позировали ему.

В 1879 году на Салоне был выставлен «Портрет мадам Шарпантье с детьми». Ренуар добился успеха. Кастаньяри пишет: «Портрет мадам Шарпантье с детьми – одна из самых интересных работ… Палитра необычайно разнообразна. Живая и умная кисть изобразила предметы, придающие очарование интерьеру. Быстрые штрихи сообщают им улыбчивую прелесть, какую излучают краски. Нет никакой условности ни в расположении предметов, ни в исполнении. Наблюдательность художника остра, живописная манера свободна и стихийна. Картина содержит элементы живого искусства, дальнейшего развития которого мы с надеждою ждем».

Особое влияние на творчество Ренуара оказывают путешествия. В 1879 году, а затем еще раз в 1882 году он посещает Северную Африку, в 1880 году выезжает в Гернси, в 1881–1882 годах – в Италию. Ренуар утверждал, что живописи нужно обучаться в музеях. И, действительно, побывав в музеях Лондона, Голландии, Испании, Германии, художник совершенствует свою технику, сохраняя живописность с плавными переходами тонов при доминанте зеленоватых и серо-голубых цветов. Вместе с тем линия на его картинах становится более жесткой и отточенной. Он вновь постепенно возвращается к конкретным предметным

образам.

Отдав дань праздничным сценам городской жизни, одна из которых, например, изображена на его картине «Мулен де ла Галетт» (1876), пейзажам и изображению цветов, Ренуар переходит к обнаженной натуре, где доминирующими цветами становятся розовый и персиковый.

Женские образы Ренуара привлекают своей красочностью, колоритностью, необычайно живым выражением лиц. Программной работой художника может считаться картина «Нагая женщина, сидящая на кушетке» (или «Обнаженная»).

На кушетке, обитой розово-зеленой полосатой шелковой тканью, боком к зрителю, обратив к нему лицо, сидит обнаженная женщина. Ее полная, немного тяжеловатая фигура далека от академических представлений о женской красоте. Дышащая силой, здоровьем, молодостью, эта женщина – словно воплощение представления художника о прекрасном.

Ренуар не стремится к углубленной психологической характеристике, да и сама модель, миловидная и бездумная, не располагает к этому. Она покоряет нас своей чувственной красотой, природной грацией движений, заметной в неторопливом повороте головы, в движении рук, в непринужденности ее позы.

Необычной свежестью веет от ее розового лица с живыми блестящими синими глазами, обрамленными темным пушком ресниц, от пухлых алых губ. Пышная копна темных волос с чуть растрепанной челкой на лбу подчеркивает светлый тон ее лица, прозрачность кожи. Живость модели оттеняется и золотым браслетом на ее руке, и мерцающим драгоценным камнем в серьге.

И в дальнейшем Ренуар обращался к обнаженной натуре: «Лежащая обнаженная» (1890), «Купальщица в скалах» (1892), «Спящая» (1897).

В 1885 году у четы Ренуаров появился первенец Пьер. Позднее у них родилось еще двое сыновей – Жан (1893), Клод (1901).

«Шедевром этого времени являются "Большие купальщицы" (1885–1887), возвышающиеся над остальными работами той поры, – пишет М. Готье. – На создание этой композиции его вдохновил Жирардон. Ренуар видел в Версале его рельеф "Нимфы". Купальщицы Ренуара отнюдь не сказочны, они подлинно человечны, хотя художник и стремился сделать их идеальными. По его собственным словам, он "барахтался" с этой картиной размером 1,16х1,68 метра более трех лет и считал ее самой удачной из созданных в зрелые годы. И действительно, картина со всей отчетливостью выявляет определенное направление в его творчестве. Позднее Ренуар отказался от этой манеры.

Он был слишком эмоциональной и слишком живой натурой, чтобы подчиняться жесткой дисциплине. Он покорялся ей, когда это было необходимо, и бежал от нее, сметая все преграды, всякий раз, когда радость творчества захватывала его».

Как отмечает Ю.Г. Шапиро: «В 1890-е годы и в более позднее время Ренуар создает отдельные удачные картины, повторяет и свои старые работы, но в целом в его искусстве наблюдается спад. Усиливаются субъективные черты, сознательный отход от натуры и формалистические поиски "красивого". Он часто прибегает к гиперболизации в передаче

форм, к странным и неестественным сочетаниям красок».

В 1898 году Ренуар покупает сельский дом в Эссуа близ Труа, на родине жены. Через год первый тяжелый приступ ревматизма заставляет художника провести зиму на юге. В 1900 году художник переселяется на юг Франции, в Кань, и живет в своем домике на склоне горы Колетт.

Несмотря на мучивший его артрит, он продолжает рисовать. Он вновь возвращается к пейзажам, рисует цветы, пробует заниматься скульптурой. Манера его становится более классической, и вместе с тем в его картинах сохраняются легкость, воздушность и неповторимый колорит красок.

В 1907 году «Портрет мадам Шарпантье с детьми» был продан за девяносто одну тысячу франков. В шестьдесят шесть лет художник, наконец, обрел достаток.

С 1910 года Ренуар мог передвигаться только с помощью костылей. В 1912 году ему отказали руки и ноги. Но он работает кистью, зажатой между двумя еще подвижными пальцами – указательным и большим.

Ежедневно почти до самого дня смерти прославленный художник садился к мольберту, устраивался так, чтобы левой рукой помогать правой, и говорил:

– Э-э… нет, ни одного дня без работы!

– Почему вы так настойчивы? – спросил его заезжий поклонник.

Весь поглощенный своим полотном, Ренуар ответил:

– Но ведь нет выше удовольствия! – И прибавил: – Потом, это похоже на долг.

3 (по другим данным – 17) декабря 1919 года Ренуар умер.

АРХИП ИВАНОВИЧ КУИНДЖИ

(1842–1910)

«У нас в России… – писал Крамской, – до Куинджи никто не был так чувствителен к весьма тонкой разнице близких между собою тонов, и, кроме того, никто не различал в такой мере, как он, какие цвета дополняют и усиливают друг друга».

Архип Иванович Куинджи родился в Крыму в Мариуполе, в семье бедного сапожника, грека по национальности. Наиболее вероятная дата рождения – 27 января 1842 года. Фамилия Куинджи была дана ему по прозвищу деда, что по-татарски означает «золотых дел мастер».

В 1845 году у мальчика умерли отец и мать, а еще через несколько лет родственники отдали мальчика «в люди» – сперва к строительному подрядчику Чабаненко, потом к хлеботорговцу Аморети. Архип даже не успел окончить начальную городскую школу. У Аморети он прослужил до 1855 года. Позднее Куинджи стал заниматься ретушерством.

Любовь к рисованию проявилась у Архипа еще в детстве: он рисовал везде, где приходилось, – на стенах домов, заборах, обрывках бумаги. В 1860–1861 годах Архип едет в Петербург, мечтая о поступлении в Академию художеств. «Был уже не мальчик, – рассказывал он впоследствии, – понимал, что времени терять в мои годы нельзя. Желание учиться у меня было горячее и твердое, и я решился ехать в Петербург где никого не знал и был почти без денег».

Однако поступить ему не удалось: он дважды «проваливается» на вступительных экзаменах.

В 1868 году Куинджи написал картину «Татарская сакля», близкую к полотнам Айвазовского, за которую получил звание неклассного художника, и в том же году был принят вольнослушателем в Академию художеств.

Куинджи подружился с Репиным и В. Васнецовым, знакомится с Крамским. Он начинает искать самостоятельные пути в искусстве. Созданная им в 1872 году картина «Осенняя распутица» своей реалистической направленностью была близка картинам художников-передвижников.

«Куинджи не просто передал осенний холодный день, размытую дорогу с тускло поблескивающими лужами – он ввел в пейзаж одинокую фигуру женщины с ребенком, которая с трудом идет по грязи, – пишет Э.В. Кузнецова. – Осенний пейзаж, пронизанный сыростью и мглой, становится печальным рассказом о простых русских людях, о тоскливой безрадостной жизни».

Лето 1872 года Куинджи провел на Ладожском озере, на острове Валаам. В результате появились картины: «Ладожское озеро» (1872), «На острове Валаам» (1873). О последней Репин сказал, что она написана «удивительным серебряным тоном».

«В этот период в творчестве Куинджи увлечение суровой красотой северной природы сочетается с социальными мотивами, отражающими его гражданские чувства, его близость к идейно-демократическому искусству передвижников, – пишет В.А. Прытков. – Такова, например, его картина "Забытая деревня" (1874)…

Отодвинув деревню на дальний план, он усилил впечатление ее заброшенности среди пустынной равнины и изображением хмурого осеннего неба с плывущими по нему дождевыми тучами, раскисшей от дождей дороги, непролазной грязи глинистой почвы сумел вызвать тоскливое ощущение жалкого человеческого прозябания среди бесприютной, однообразной и скудной природы».

То же настроение порождает и другое полотно Куинджи – «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875). Писатель В.М. Гаршин так выразил свои чувства: «…Грязь невылазная, дорога, мокрые волы и не менее мокрые хохлы, мокрый пес, усердно воющий у дороги о дурной погоде. Все это как-то щемит за сердце».

Поздней весной 1874 года художник поехал на родину. В Мариуполе его давно ждала девушка, которую он знал и любил едва ли не с самого детства. Вера Елевфериевна Кетчерджи (после переезда в столицу ее станут звать Верой Леонтьевной), дочь состоятельного купца, отказывала всем женихам. Теперь они могли пожениться: Куинджи уже зарабатывал достаточно, чтобы создать жене обеспеченную жизнь в столице.

С середины семидесятых годов художник от социальной тематики переходит к пейзажу. Новый период в развитии дарования Куинджи открывает его «Украинская ночь» (1876). Здесь призрачный лунный свет, заливающий стены хат, придает необычайность и поэтичность скромному пейзажу. Контрастом глубоких теней и напряженного света Куинджи

стремится передать особую чуткую тишину и какую-то торжественность ночи. Возносящиеся вверх тополи стоят словно молчаливые стражи.

В 1878 году «Украинская ночь» была показана на Всемирной выставке в Париже. «Куинджи, – писала французская критика, – бесспорно самый интересный между молодыми русскими живописцами. Оригинальная национальность чувствуется у него еще более, чем у других».

Дальнейшим шагом в этом направлении явились картины Куинджи 1879 года «После грозы», «Север» и особенно знаменитая «Березовая роща».

«Радостно-томительный солнечный день запечатлен в картине в чистых, звучных красках, блеск которых достигнут контрастным сопоставлением цветов. Необычайную гармонию придает картине зеленый цвет, проникающий в голубой цвет неба, в белизну березовых стволов, в синеву ручья. Эффект светоцветового контраста, при котором цвет форсирован, создает впечатление ясности мира. Цвет доведен до физической ощутимости. Можно сказать, что в "Березовой роще", так же, как в "Украинской ночи", Куинджи добился декоративного эффекта и этим неведомым еще в русском пейзаже приемом создал образ возвышенного, сверкающего, лучезарного мира. Природа кажется недвижной. Она словно зачарована неведомой силой. Она безлюдна. Пейзаж лишен бытовизма, что и сообщает ему некую дистиллированную чистоту.

В "Березовой роще" художник созерцает красоту. В картине доминирует идея красоты. Поэтому изображение реального пейзажа обобщено посредством цветового решения: поляна представлена ровной, как стол, плоскостью, небо – монотонно окрашенным задником, роща – почти силуэтно, стволы берез на переднем плане кажутся плоскими декорациями. В отсутствии отвлекающих деталей, мелочных частностей рождается изумительно цельное впечатление лика природы, редкостной, совершенной красоты» (В.С. Манин).

Едва ли не самая прославленная картина Куинджи – «Лунная ночь на Днепре» (1880). Живописец настоял на том чтобы зрители заходили в темный зал, а картину высвечивало несколько определенно направленных ламп. Такое неординарное решение создавало впечатление светящейся реки. Центр полотна словно залит лунным светом, отраженным водной гладью Днепра.

«…Его "Ночь на Днепре" вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественное свое течение, небо – настоящее, бездонное и глубокое», – писал Крамской. Отсюда и небывалый, сенсационный успех этой картины у современников, когда она была экспонирована на индивидуальной выставке художника в 1880 году.

В своей книге о художнике О.П. Воронова приводит такой случай: «"Лунную ночь на Днепре" хотел купить Солдатенков, но оказалось, что она уже не принадлежала Архипу Ивановичу. Была продана еще пахнущей свежей краской, прямо в мастерской. В одно из воскресений о ее цене осведомился какой-то морской офицер. "Да зачем вам? – пожал плечами Куинджи. – Ведь все равно не купите: она дорогая". – "А все-таки?" – "Да тысяч пять", – назвал Архип Иванович невероятную по тем временам, почти фантастическую сумму. И неожиданно услышал в ответ: "Хорошо.

Оставляю за собой". И только после ухода офицера художник узнал что у него побывал великий князь Константин».

Репин смеялся: «Разругав громко, на все корки Куинджи противники не могли удержаться от подражания и наперерыв с азартом, старались выскочить вперед со своими подделками выдавая их за свои личные картины». Не удержался и такой известный пейзажист, как Лагорио. Он воссоздал «эффект Куинджи» в пейзаже «Ночь на Неве». Но вместо славы дождался только того, что на него стали указывать пальцем.

В 1881 году художник создал картину «Днепр утром». В ней нет игры света, яркой декоративности, она привлекает спокойной величавостью. Ничего «картинного» в привычном, старом смысле этого слова здесь не было, писал Репин о подобных работах Куинджи была только «живая правда, которая с глубокой поэзией ложилась в душу зрителя и не забывалась».

С 1882 года начинается так называемый «молчаливый период» в творчестве художника. Куинджи на протяжении почти тридцати лет не выступает перед публикой с новыми произведениями. Друзья не понимали причин, волновались. Куинджи объяснял: «…Художнику надо выступать на выставках, пока у него, как у певца, голос есть. А как только голос спадет, надо уходить, не показываться, чтобы не осмеяли. Вот я стал Архипом Ивановичем, всем известным, ну это хорошо, а потом увидел, что больше так не сумею сделать, что голос как будто стал спадать. Ну вот и скажут: был Куинджи, и не стало Куинджи! Так вот я же не хочу так, а чтобы навсегда остался один Куинджи».

Однако художник продолжал работать. Он возглавляет в реформированной Академии художеств пейзажную мастерскую (1894–1897), воспитывает таких интересных художников, как Рылов, Богаевский, Рерих, Борисов, Пурвит и другие.

Э.В. Кузнецова рассказывает: «В 1897 году за участие в студенческой забастовке Куинджи был заключен на два дня под домашний арест и отстранен от профессорства. Но не заниматься с учениками художник не мог. Он продолжал давать частные уроки, помогал готовить конкурсные работы. В 1898 году Куинджи на свои средства организовал для молодых художников поездку за границу и пожертвовал для этой цели в Академию сто тысяч рублей. Когда ученики задумали создать Общество имени А.И. Куинджи, художник передал в его собственность все имеющиеся у него картины и денежные средства, а также принадлежащие ему земли в Крыму».

Из работ «молчаливых десятилетий» Куинджи стоит отметить «Дубы» (1880–1882), «Облако», «Закат в степи», «Ночное» (1905–1908).

«Ближе всего связывает позднее творчество Куинджи с его прежними поисками картина "Ночное". Звонкая чистота летнего рассвета передана в сложной градации оттенков неба, повторенной уже в измененной тональности, в отражении широкого речного плеса. Исчезающее в свете зари сияние молоденького серпа луны точно найдено по светосиле и передает иллюзию света не менее убедительно, чем в "Лунной ночи". Выразительная деталь – силуэт лошади, неподвижно стоящей на высоком берегу, четко рисуется на фоне светлого неба. И вносит в картину особое волнение и теплоту чувства. С подлинной

лиричностью передано очарование летнего рассвета над днепровскими степями. Если во многих поздних работах явственно выступает стремление Куинджи к декоративизму, то в "Ночном" преобладает глубоко эмоциональное восприятие жизни.

Но как бы ни были многообразны произведения последних лет, как бы ни отражалось на творчестве Куинджи общее направление, в котором развивалось русское искусство, художник, очевидно, был прав, медля с выставкой новых произведений, имеющих значение итога всего творчества. Они не могли уже вызвать прежнего отклика у широкой публики и не были бы приняты художниками» (Н. Новоуспенский).

Художник много путешествовал. После поездок в Крым и на Кавказ появились многочисленные этюды: «Эльбрус», «Лунная ночь», «Казбек вечером», «Пятна лунного света» и другие.

Куинджи умер 24 июля 1910 года и был похоронен на Смоленском кладбище в Петербурге.

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ВЕРЕЩАГИН

(1842–1904)

«Верещагин – личность колоссальная, это действительно богатырь», – писал И.Е. Репин, а В.В. Стасов называл Верещагина «великим художественным талантом» и «великой душой».

Василий Васильевич Верещагин родился 26 октября 1842 года в городе Череповце Новгородской губернии в старинной дворянской семье. Его раннее детство прошло в Пертовке в имении отца, Василия Васильевича, – коллежского асессора.

Мальчика учить начали рано: уже в пять-шесть лет он свободно читал, умел писать и знал счет. Сначала с ним занималась мать, Анна Николаевна, а потом немцы-гувернеры и сын местного священника. Уже тогда у Василия проявилась любовь к рисованию.

В семь лет мальчика отдали в Александровский царскосельский малолетний кадетский корпус. Через три года курс обучения был окончен, и Василия по желанию отца перевели в Морской корпус в Петербурге.

Годы, проведенные Верещагиным в этом старейшем морском училище, имеющем славные боевые традиции, не прошли бесследно. Особенно сильное воздействие на становление личности Верещагина оказали заграничные плавания. В 1858 году на фрегате «Камчатка» он побывал в Копенгагене, Бресте, Бордо. В следующем, 1859 году, на фрегатах «Светлана» и «Генерал-адмирал» плавал к берегам Англии, побывал на острове Уайт, в Портсмуте и Лондоне.

Все свободное время Верещагин отдавал рисованию, главным образом копированию. В шестнадцать лет он начинает посещать рисовальную школу Общества поощрения художеств, где на него обратил внимание директор школы Ф.Ф. Львов. На вопрос Львова: «Художником ведь не будете?» – Верещагин твердо отвечал, что «ничего так не желает, как сделаться художником».

Верещагин блестяще закончил Морской корпус, но отказался от военной карьеры и в 1860 году поступил в петербургскую Академию художеств. За это отец лишил его материальной помощи.

Учился в Академии художеств Василий успешно. В конце 1862 года он представил большой эскиз на традиционную тему из «Одиссеи» Гомера – «Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом», за который получил от Совета Академии вторую серебряную медаль. Он выполнил сепией огромный картон на ту же тему и весной 1863 года удостоился за него «похвалы» Совета Академии. Казалось бы, все шло хорошо. Но вскоре после одобрения его работы Советом Академии Верещагин, ко всеобщему изумлению, разрезал на куски и сжег свое творение, «для того, чтобы уж наверное не возвращаться к этой чепухе», – как он ответил на недоуменные вопросы товарищей.

Верещагин оставляет академию и уезжает на Кавказ. Там молодой художник совмещает педагогическую работу ради заработка, упорное и неустанное рисование с натуры и серьезную работу над самообразованием.

В 1864 году, получив от отца материальную помощь, он уехал в Париж, где три года занимался в мастерской «Ecole des Beaux Arts» «левого» французского академиста Жерома. За время учебы Верещагин приобрел знания по анатомии, перспективе, рисунку, научился строить сложные композиции. Вторым его парижским учителем был французский ориенталист А. Бида, в работах которого преобладают документально-этнографические черты. Однако Верещагин, учась у французов, пошел дорогой русского идейно-реалистического искусства.

В 1865 году художник снова поехал на Кавказ. Продолжая «учиться на натуре», он «с остервенением» занимается рисованием.

Весну и лето 1866 года Верещагин провел на родине на реке Шексне. Здесь он задумал написать картину «Бурлаки» и исполняет для нее этюды с натуры, выбирая наиболее характерные типы бурлаков. Но картину художник не закончил: жажда сильных ощущений, желание самому увидеть войну увлекли его в Среднюю Азию, где Россия в это время завоевывала Бухарский эмират.

Тогда и определились, по словам Верещагина, «главные рельсы» его творчества, по преимуществу как художника-баталиста. Сильно потрясла художника первая встреча с жестокой правдой войны. «Я никогда не видел поля битвы, и сердце мое облилось кровью», – вспоминал он впоследствии. За смелость и отвагу в обороне Самаркандской цитадели его наградили Георгиевским крестом.

Изучив Среднюю Азию за время двух поездок (1867–1869 годы), Верещагин уехал в Мюнхен, где жил с января 1871 года. В том же году он женился на Элизабет Марии Фишер-Рид.

В своей мастерской он начинает упорно работать над обширным циклом картин, посвященных Туркестану, который завершает в 1873 году.

Среди жанровых картин туркестанской серии выделяются: «Опиумоеды», «Нищие в Самарканде», «Богатый киргизский охотник с соколом», «Двери Тамерлана», «У дверей мечети», «Продажа ребенка-невольника», «Самаркандский зиндан», «Мулла Раим и мулла Керим по дороге на базар ссорятся», «Узбекская женщина в Ташкенте», «Узбек – продавец посуды».

Большая картина Верещагина «Двери Тамерлана» словно переносит зрителя в атмосферу феодального Востока. «Написана она поразительно, в

полном смысле слова, и будь она только на волос ниже в техническом отношении, и исторической картины не существует… В эту отжившую и неподвижную цивилизацию, что напишите книг, сколько хотите, не вызовете такого впечатления, как одна такая картина», – писал И.Н. Крамской.

Верещагин отразил в Туркестанской серии многие стороны жизни, но основная тема его картин связана с военными действиями. Видение мира у Верещагина было иным, чем у его предшественников. «Я задумал, – говорил он, – наблюдать войну в ее различных видах и передать это правдиво. Факты, перенесенные на холст без прикрас, должны красноречиво говорить сами за себя».

Картины «Смертельно раненный», «У крепостной стены. Пусть войдут», «Вошли» – отражают непосредственные впечатления художника от обороны Самаркандской цитадели. Еще одна картина – «Забытый» – создание творческой фантазии художника, творческий вымысел, навеянный общими впечатлениями войны. Она подверглась в свое время наибольшим нападкам. Изображена широкая, окаймленная горами, дикая долина, по которой протекает река. На первом плане лежит на спине, раскинув руки, убитый и забытый на поле битвы русский солдат. На тело слетаются орлы-стервятники и вороны. Один из воронов сидит на груди убитого. Все вместе – и пейзаж, и мертвый человек, и птицы – сливаются в один цельный образ, лаконичный, суровый и глубоко трагический.

Стремление не только широко и полно показать явления жизни, но и ясно выразить свое отношение к ним приводит Верещагина к решению: создать целую серию картин, объединенных идейно и тематически – «Варвары».

Серию из семи произведений («Высматривают», «Нападают врасплох», «Окружили – преследуют», «Представляют трофеи», «Торжествуют», «У гробницы святого» и «Апофеоз войны») художник назвал своеобразной «эпическою поэмою, в которой картины заменяют главы». В них изображена трагическая гибель маленького отряда русских солдат в неравном бою с войсками эмира и жестокое торжество победителей.

Серия начинается с картины «Высматривают»: лазутчики эмира обнаружили в горной долине остановившийся на отдых русский отряд. Верещагин участвовал не в одной кровавой схватке, однажды его с горсткой бойцов выручила только подоспевшая рота с орудием. «Именно эта атака, – вспоминал он позднее, – послужила мне образцом при исполнении картин "Нападают врасплох", "Окружили – преследуют", "Парламентеры". Офицер с саблей наголо, ожидающий нападения в первой из этих картин, передает до некоторой степени мое положение, когда, поняв серьезность минуты, я решился, коли можно, отстреляться, а коли нельзя, так хоть не даться легко в руки налетевшей на нас орды».

Одна из лучших в серии картина «Торжествуют» разоблачает религиозный фанатизм и жестокие обычаи феодального Востока. Пеструю самаркандскую толпу одарили головами русских воинов, и головы насадили на шесты против великолепной мечети медресе Шир-Дор. В центре площади мулла проповедует «священную войну» против русских: «Так Аллах повелевает…»

Последнее произведение серии – «Апофеоз войны». На ней изображен пейзаж среднеазиатской пустыни с цепью невысоких гор вдали. На втором плане справа – развалины большого города с чертами типичной восточной архитектуры; слева – голые, высохшие деревья, остатки недавно цветущих садов. Посреди этого безотрадного пейзажа, говорящего о разрушении результатов упорного труда многих поколений, на первом плане – пирамида человеческих черепов, на которую слетелось воронье. Есть много свидетельств, что Тимур воздвигал такие пирамиды на своем пути завоевателя.

По своему же идейному содержанию картина «Апофеоз войны» перерастает первоначальный комплекс идей Туркестанской серии и является, быть может, самым ярким в мировом искусстве протестом против захватнической войны, кем бы и когда она ни велась. Сам Верещагин считал, что «Апофеоз войны» «столько же историческая картина, сколько сатира, сатира злая и нелицеприятная…».

Он посвятил заключительную картину «поэмы» – «всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим».

Демократическая русская критика во главе со В.В. Стасовым восторженно приветствовала картины Верещагина. Крамской считал Туркестанский цикл «колоссальным явлением» и говорил, что его сердце бьется от гордости, что Верещагин – русский. П.М. Третьяков приобрел Туркестанскую серию для галереи.

А вот правительственные круги поощряли разнузданную травлю Верещагина, и тот в момент сильного нервного потрясения и негодования на незаслуженные обвинения уничтожил три свои картины: «Забытый», «Окружили – преследуют» и «Вошли».

В 1874 году Верещагин, неутомимый путешественник, уехал в Индию. Многочисленные этюды-пейзажи, архитектурные виды, типы местного населения отличаются такой законченностью образов, что их можно рассматривать как выполненные с натуры небольшие картины. Таковы «Снега Гималаев», «Караван яков, нагруженный солью», «Монастырь Хемис в Ладаке», «Всадник в Джайпуре» и др.

Большинство работ Индийского цикла (1874–1876) радуют глаз красивым декоративным сочетанием трех-четырех основных цветов, звучных локальных пятен. Великолепна тщательная проработка мельчайших деталей в рисунке.

Еще в Индии Верещагин узнал, что петербургская Академия художеств избрала его профессором и немедленно на это ответил: «Известие с том, что императорская Академия художеств произвела меня в профессора, я, считая все чины и отличия в искусстве безусловно вредными, начисто отказываюсь от этого звания».

В то время как реакционная печать обрушивается очередной волной нападок на художника, он в мастерской близ Парижа приступает к «Индийской поэме». Но эта работа была прервана русско-турецкой войной 1877–1878 годов.

Верещагин немедленно отправился к месту боевых действий. «Не могу выразить тяжесть впечатления, выносимого при объезде полей сражения в Болгарии, – писал он П.М. Третьякову в 1880 году, – в

особенности холмы, окружающие Плевну, давят воспоминаниями, – это сплошные массы крестов, памятников, еще крестов и крестов без конца. Везде валяются груды осколков гранат, кости солдат, забытые при погребении. Только на одной горе нет ни костей человеческих, ни кусков чугуна, зато до сих пор там валяются пробки и осколки бутылок шампанского – без шуток. Вот факт, который должен остановить на себе, кажется, внимание художника, если он не мебельщик модный, а, мало мальски, философ… Так я и собрал на память: с "закусочной" горы несколько пробок и осколков бутылок шампанского, а с Гривицкого редута, рядом, забытые череп и кости солдатские, да заржавленные куски гранат…».

«Закусочной горой» Верещагин называет холм, с которого царь в день своих именин наблюдал за трагическим третьим штурмом Плевны.

Письмо это достаточно показательно для горьких раздумий и критических настроений художника-патриота, гуманиста и демократа. На фоне этих настроений может быть правильно понята и оценена созданная Верещагиным Балканская батальная серия-эпопея: «Перед атакой», «После атаки», «Александр II под Плевной», «Побежденные. Панихида», «Шипка-Шейново» и другие.

Осмысливая разновременные явления Балканской войны, художник создает скорбный образ «поля смерти» – Верещагин говорил, что неоднократно слезы мешали ему писать полотна Балканской серии, но он заставлял себя работать, заново переживая события войны.

Туркестанская и Балканская серии принесли художнику мировую известность. Чтобы иметь более ясное представление о действительно грандиозной посещаемости верещагинских выставок, стоит сказать, что его вторая выставка 1880 года за сорок дней своего существования в Петербурге привлекла двести тысяч человек; эту же выставку, открытую затем в Берлине, за шестьдесят пять дней посетило сто сорок пять тысяч, в Вене за двадцать восемь дней – сто десять тысяч. Наиболее популярные тогда выставки Товарищества передвижников собирали примерно двадцать – двадцать пять тысяч человек.

В поисках новых тем, новых образов Верещагин продолжает путешествовать. Поездки в Сирию, Палестину, на Филиппины, в Соединенные Штаты Америки, Японию и другие страны обогащают его новыми впечатлениями и драгоценным материалом самой жизни.

«Закончив цикл небольших картин на евангельские сюжеты, трактованные в духе научной критики религиозных легенд, Верещагин создает серию произведений под общим названием "Трилогия казней" (1884–1887 годы), выступая против еще одного вида "современного варварства" – смертной казни, – пишет В.М. Володарский. – Серия начинается с картины "Распятие на кресте во время владычества римлян". За ней следует "Взрывание из пушек в Британской Индии" – гневный обвинительный документ колониализму. Картина "Казнь через повешение в России" изображает толпу в снежный день на петербургской площади, где казнят революционеров-народовольцев».

В ноябре 1888 – январе 1889 года художник живет в США. Незадолго до возвращения в Россию в его семейной жизни произошли перемены. В 1889 году он разошелся с женой. Познакомившись в США с

Лидией Васильевной Андреевской, русской пианисткой, приглашенной в Нью-Йорк для исполнения музыкальных произведений на его выставке, Верещагин вскоре вступил с ней в брак. К жене и детям художник всегда питал глубокую, нежную привязанность и с грустью расставался с ними, уезжая в путешествия.

Возвратясь в Россию, он путешествует по Северу и в цикле этюдов любовно передает красоту родной природы, чудесной старинной архитектуры России, пишет портреты «незамечательных русских людей». Однако главное, что захватывает художника в 1889–1900 годах, – это большая серия из 20 картин, отражающих героическое прошлое русского народа, – «1812 год».

«Я много и долго готовился, прежде чем решился приступить к работе над картинами двенадцатого года. Для того чтобы добиться наибольшей исторической правды и точности, я сделал все, что только было в моих силах. Литература, изученная мною, количество просмотренных рисунков, гравюр, литографий, картин, карт, предметов быта – военного и гражданского – и всего того материала, который, хотя бы в самой незначительной дозе, мог мне что-то дать, было огромно и буквально пожиралось мною. Видимо, я неплохо переварил все это, раз моя книжка о Наполеоне в России в 1812 году выдержала во Франции, где так ревнивы ко всему, относящемуся к "маленькому капралу", четыре или пять изданий».

Основное внимание в серии уделено не действиям регулярной русской армии, а стихийной партизанской борьбе с ненавистными захватчиками: «Не замай – дай подойти!», «С оружием в руках – расстрелять!». Одно из лучших произведений серии – «На большой дороге. Отступление, бегство» – отображает бесславный уход остатков наполеоновского войска из России.

Как только началась русско-японская война, шестидесятидвухлетний художник немедленно уехал к месту боевых действий. Верещагин погиб вместе с адмиралом Макаровым на броненосце «Петропавловск», который подорвался на японской мине 13 апреля 1904 года. Говорят, что перед самым взрывом Верещагин стоял на капитанском мостике и зарисовывал начинающийся морской бой.

АНРИ РУССО

(1844–1910)

П. Элюар называл Руссо большим художником, который «заставил жить тучи и листья на деревьях и в то же время умел писать мечту». «К счастью для нас, – добавлял Элюар, – Руссо был убежден, что он должен показывать то, что он видит. На все он смотрел с любовью, и изображенное им всегда будет восхищать».

Анри Жюльен Феликс Руссо родился 21 мая 1844 года в Лавале, главном городе департамента Майенн. Руссо писал о себе в автобиографии в третьем лице: «Он родился в 1844 году в Лавале и из-за скромного достатка родителей был вынужден заниматься не тем ремеслом, к которому его влекла склонность к художествам».

Анри исполнилось семь лет, когда их дом был продан с торгов для оплаты долгов отца. Семья покинула Лаваль, но Анри оставили жить при школе, где он занимался в то время. Мальчик не был вундеркиндом, но по пению и по арифметике заслужил награды.

Будучи освобожденным от воинской обязанности, как ученик лицея, он тем не менее пошел в армию добровольцем. Руссо зачислили в 1864 году в 52-й пехотный полк. Согласно учетной карточке военного министерства, Руссо отслужил четыре с половиной года: демобилизовался он 15 июля 1868 года.

В 1869 году Руссо женился в Париже на Клеманс Буатар. Семеро из девяти детей Руссо умерли в младенчестве. Жена скончалась в 1888 году.

Поначалу Анри служил у судебного пристава, однако несколько месяцев спустя ему удалось найти место на городской таможне, отсюда его прозвище – «Таможенник». В налоговом управлении Руссо доверяли лишь самые несложные поручения, вроде несения караульной службы на различных сторожевых постах оборонительных сооружений. Вероятно, он начал рисовать уже около 1870 года. Самые ранние полотна, дошедшие до нас, датируются 1880 годом. В 1885 году Руссо выставил в свободном Художественном салоне на Елисейских полях свои копии картин старых мастеров, сделанные в Лувре.

В своей автобиографии художник запишет:

«Только с 1885 года, после многочисленных разочарований, он смог посвятить себя искусству, учился сам, познавал природу и пользовался советами Жерома и Клемана.

Его первые работы – "Итальянский танец" и "Заход солнца" были выставлены в Салоне на Елисейских Полях».

В картине 1886 года «Карнавальный вечер» уже присутствуют будущие черты индивидуального стиля Руссо: чередование планов, размен фигур на фоне пейзажа и тщательная проработка элементов композиции.

Картина вызвала насмешки публики, но настоящие знатоки, такие как Писсарро, оценили ее по достоинству. Когда один из друзей подвел его к полотнам Руссо, думая позабавить, Писсарро удивил своего спутника тем, что пришел в восторг от этого искусства, точности валеров, богатства тонов. Затем он принялся нахваливать творчество Таможенника своим знакомым.

Очень скоро Руссо стал своего рода знаменитостью, вернее знаменитым чудаком. Мало кто мог понять новизну и оригинальность его творчества.

«У нас еще до сих пор стоят в ушах раскаты хохота, раздававшиеся у полотен Руссо», – писал критик Г. Кокио.

В Салоне Независимых он впервые выставился в 1886 году. Отныне Руссо будет ежегодно, за исключением 1899 и 1900 годов, экспонировать свои работы в этом салоне.

Его наивно-непосредственные пейзажи, виды Парижа и его пригородов, жанровые сцены, портреты отличаются условностью общего решения и буквальной точностью деталей, плоскостностью форм, ярким и пестрым колоритом.

В 1893 году Руссо вышел в отставку. Теперь он смог полностью посвятить себя искусству.

В 1895 году появился один из немногих положительных откликов на творчество Руссо. Критик «Меркюр де Франс» Л. Руа писал о картине «Война, или Всадница раздора», выставленной у «независимых» в 1894 году: «Господин Руссо разделил судьбу многих новаторов. Он исходит только из своих возможностей; он обладает редким по нынешним временам качеством – совершенной самобытностью. Он устремлен навстречу новому искусству. Несмотря на ряд недостатков, его творчество очень интересно и свидетельствует о его многосторонних дарованиях. Например, выразительно использован черный цвет. Прекрасно воспринимается горизонтально построенная композиция. Несущаяся во весь опор огромная черная лошадь практически занимает весь холст; она – явление совершенно неординарное. Это она держит весь центр картины. На ней восседает фурия войны с обнаженным мечом в правой руке и с горящим факелом в другой. Земля устлана телами погибших: толстые и худые, нагие и одетые. Все мертвы или умирают. Ужас достиг апогея у тех, кто еще дышит. Природа растерзана. Все, что осталось от нее, – это деревья, лишенные листвы, одно – серое, другое – черное, да привлеченное запахом крови воронье, слетевшееся отведать плоти жертв войны. Земля густо покрыта ужасными руинами, на ней не осталось ни зелени, ни травы. Картина великолепно передает потрясающую атмосферу бедствия и невосполнимых потерь; ничто и никогда не будет здесь жить. Пылающий вдали огонь довершит жестокость, причиненную оружием. Надо быть недобросовестным, чтобы утверждать, что человек, способный внушить нам подобные мысли, не художник».

Никогда больше Руссо не писал таких больших полотен. В 1897 году появляются картины «Я сам, портрет-пейзаж» и знаменитая «Спящая цыганка». Художник был так доволен последней работой, что даже предложил купить ее мэру Лаваля: «Я уступлю вам картину за сумму от 2000 до 1800 франков, потому что был бы счастлив, если бы в городе Лавале осталась память об одном из его сыновей». Предложение, конечно, отклонили. В 1946 году это полотно поступило в Лувр и было оценено в 315000 новых франков.

На самом ли деле Руссо был таким простаком, каким его часто представляют? Случай, рассказанный А. Перрюшо, заставляет в этом усомниться. Известно, каким едким остроумием обладал Дега. Но однажды он сам – кто бы мог подумать! – попался на удочку. Они встретились на какой-то выставке, и Дега воскликнул: «А, это вы, господин Руссо! Я знаю вашу живопись», и, как рассказывает Серюзье, «выдержал паузу, подыскивая словцо покрепче, никак не приходившее ему на ум. Но Руссо вдруг спросил: "А вы, мсье Дега, где выставляетесь вы?" Это настолько ошеломило Дега, что беседа не получила продолжения».

2 сентября 1899 года Руссо сочетался законным браком с Жозефиной Нури. Нужда заставила его вместе с женой открыть небольшую лавочку канцелярских товаров. Художник постоянно выставлял в ней кое-что из своих полотен в надежде найти покупателей. Он стал также инспектором-распространителем газеты «Пти паризьен».

После двухлетнего перерыва в 1901 году он выставил в Салоне Независимых картину «Неприятный сюрприз», вызвавшую восхищение

Ренуара. «Любопытно, насколько это отталкивает людей, – сказал однажды Ренуар Воллару, – когда они обнаруживают в живописной работе качества живописца. И больше всего их, наверное, бесит один художник – Таможенник Руссо! Это сцена из доисторических времен, и в самом центре – охотник, одетый в костюм, как из "Прекрасной садовницы", и вдобавок с ружьем… Но, скажите, разве нельзя наслаждаться только сочетаниями цветов на холсте? Так ли уж необходимо понимать сюжет? А какой прекрасный тон на полотне Руссо! Если вы помните, там напротив охотника обнаженная женщина?.. Уверен, что это понравилось бы даже самому Энгру!»

В 1903 году скончалась Жозефина Нури, и Руссо овдовел во второй раз. Еще в 1891 году художник написал свое первое экзотическое полотно «Буря в джунглях».

Фантазией живописца в парижской мастерской рождается необычный мир: «Охота на тигра» и «Голодный лев» (обе – 1904–1905), «Заклинательница змей» (1907), «Обезьяны и апельсины» (1908), «Тропики» (1910), «Сон Ядвиги» (1910). Последняя картина стала одной из самых известных в творчестве Руссо: художнику удалось с помощью яркого колорита передать волшебную атмосферу мира сновидений. Чтобы изобразить листву, ему понадобилось более 50 оттенков зеленой краски.

«Заклинательница змей» произвела сильное впечатление, что способствовало росту популярности художника. «Теперь число заказчиков увеличилось, – пишет В. Уде, – и бывало так, что он работал над тремя или четырьмя холстами одновременно. Трудился он с утра до вечера. Кажется, все шло как нельзя лучше». Таможенник знакомится с Морисом Рейналем, Пикассо, Максом Жакобом, Вламинком, Гийомом Аполлинером, Андре Сальмоном, Максом Вебером.

В 1907 году Руссо пишет большое полотно «Представители иностранных держав прибывают, чтобы присягнуть республике в знак мира». «Когда я написал Единение народов, в котором представители иностранных держав присягают Республике в знак мира, я не мог выйти с выставки, так много было желающих пожать мне руку и поздравить. Отчего все это? Да потому, что в это время проходила Гаагская конференция, а я даже об этом не подумал. Однако это случилось. А сколько писем я получил со всего мира, из Бельгии, Германии, России, отовсюду!» – писал художник.

В 1908 году Руссо выставил у «независимых» четыре холста, в том числе и картину «Игроки в футбол». Эта картина свидетельство того, что в последние годы жизни художник обратился к проблемам передачи движения.

Руссо обладал не только талантом живописца. В 1886 году его наградили почетным дипломом Литературной и Музыкальной академии Франции за сочиненный им вальс, который автор исполнил в Бетховенском зале.

В 1889 году Руссо написал водевиль в трех актах и десяти сценах «Посещение Всемирной выставки», а в 1899 году создает драму в 5 актах и 19 сценах «Месть русской сироты».

В конце августа 1910 года художник поранил себе ногу, он не придал этому значения, между тем рана нагноилась, и началась гангрена. Руссо

умер 2 сентября 1910 года.

На камне скульптор Бранкузи и художник Ортис де Сарате выгравировали эпитафию, которую Аполлинер сначала написал карандашом:

Милый Руссо, ты нас слышишь?
Мы приветствуем тебя,
Делоне, его жена,
Господин Кеваль и я.
Пропусти наш багаж без пошлины к небесным вратам.
Мы доставим тебе кисти, краски, холсты,
Чтобы свой священный досуг, озаряемый светом истины,
Ты посвятил живописи,
И чтобы, как когда-то меня, ты написал звездный лик.

У Руссо не было учеников, но он стал родоначальником нового направления в искусстве. Его последователей стали называть «примитивистами».

ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ РЕПИН

(1844–1930)

Репин являл собой пример беззаветной преданности искусству. Художник писал: «Искусство я люблю больше добродетели… Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница, – неизлечимо. Где бы я ни был, чем бы ни развлекался, как бы ни восхищался, чем бы ни наслаждался, – оно всегда и везде в моей голове, в моем сердце, в моих желаниях – лучших, сокровеннейших. Часы утра, которые я посвящаю ему, – лучшие часы моей жизни. И радости, и горести – радости до счастья, горести до смерти – все в этих часах, которые лучами освещают или омрачают все прочие эпизоды моей жизни».

Илья Ефимович Репин родился 5 августа 1844 года в небольшом украинском городе Чугуеве, неподалеку от Харькова. «Я родился военным поселянином. Это звание очень презренное – ниже поселян считались разве что крепостные», – писал позднее художник. Как и многие дети военных поселян, Репин поступил в военную школу, на отделение топографии. Именно там впервые проявилась его страсть к рисованию. Однако мальчику не повезло, потому что отделение было вскоре закрыто. Тогда по настоятельной просьбе мальчика отец отдал его в ученики к иконописцу Бунакову.

Почти четыре года Илья проработал в артели художников, где занимался писанием икон и реставрацией старинных иконостасов. Но он мечтает о большем. Скопив 100 рублей от церковных заказов, в 1863 году молодой художник едет в Петербург. Но поступить в Академию художеств ему не удается, поскольку он не знал классического рисунка. Тогда Репин решает поступить в частную рисовальную школу, где преподавал И.Н. Крамской. Вскоре тот заметил талантливого юношу, пригласил его к себе в

гости. С тех пор и началась их дружба, сыгравшая огромную роль в жизни Репина.

По рекомендации Крамского через два месяца Репин был принят вольнослушателем в академию. В конце первого курса за картину «Плач Иеремии на развалинах Иерусалима» он получил высшую оценку и стал студентом академии. Параллельно с учебой Илья посещал вечера в доме Крамского, где собирались члены артели передвижников. Общение с ними и определило его творческое кредо.

В 1871 году Репин завершает обучение в академии участием в конкурсе на Большую золотую медаль. Он пишет картину на евангельский сюжет «Воскрешение дочери Иаира». Картина получила высокую оценку в академии. Репину была присуждена Большая золотая медаль, которая давала право на шестилетнюю поездку за границу за счет академии.

В 1873 году Репин завершает картину «Бурлаки на Волге». Сюжет ее возник у художника еще в 1868 году, во время воскресной прогулки по Неве. Репина поразил контраст между встретившейся ватагой бурлаков и «чистым ароматным цветником господ». В своих воспоминаниях он пишет, что «своим тяжелым эффектом бурлаки, как темная туча, заслонили веселое солнце; я уже тянулся вслед за ними, пока они не скрылись с глаз».

В мае 1870 года вместе с художником Ф. Васильевым Репин поехал на Волгу, где делал зарисовки и этюды к задуманной картине. «Бурлаки» были показаны на всемирной выставке в Вене и принесли художнику европейскую известность. Ее приобрел для своего собрания один из великих князей.

В.В. Стасов пишет: «…Не для того, чтобы разжалобить и вырвать гражданские вздохи, писал свою картину г. Репин: его поразили виденные типы и характеры, в нем жива была потребность нарисовать далекую, безвестную русскую жизнь, и он сделал из своей картины такую сцену, для которой ровню сыщешь разве только в глубочайших созданиях Гоголя».

В мае 1873 года Репин уезжает за границу как пенсионер Академии художеств. Он едет вместе с женой и маленьким ребенком, своей первой дочерью Верой. Женился Репин в феврале 1872 года, его избранницей стала Вера Алексеевна Шевцова.

Около трех лет художник провел в Париже. Он не в восторге от современного искусства. Стасову он пишет: «Учиться нам здесь нечему… у них принцип другой, другая задача, миросозерцание другое». Он пишет этюды парижского предместья, уличные сцены, портреты (в частности, И.С. Тургенева), задумывает и выполняет большую картину «Парижское кафе».

В 1876 году Репин пишет портрет жены, поясной, в сером платье и черной шляпке со страусовым пером. Облик Веры Алексеевны полон изящества. В ее туалете чувствуется парижский вкус.

В том же году Репин возвращается в Россию. Здесь, уже на русской земле, он пишет замечательную картину «На дерновой скамье», представляющую собой групповой портрет в пейзаже. Художник И.Э. Грабарь так откликнулся на это произведение: «Блестящая по мастерству, свежая и сочная, она принадлежит к лучшим пейзажным мотивам, когда-либо написанным Репиным».

Репин с семьей едет в Чугуев, в свои родные места. Из работ этого периода выделяются этюд «Мужичок из робких» (1877) и портрет

«Протодьякон» (1877).

Композитор М. Мусоргский в письме к Стасову пишет: «…видел "Протодьякона", созданного нашим славным Ильей Репиным. Да ведь это целая огнедышащая гора! а глаза Варлаамища так и следят за зрителем. Что за страшный размах кисти, какая благодатная ширь!»

«Мужичок из робких» и «Протодьякон» были выставлены Репиным на Шестой передвижной выставке в 1878 году.

Летом 1878 года Репин проводит в Абрамцеве у Мамонтовых. Он еще не раз бывал здесь с семьей, много работал, писал портреты, в частности, самого Мамонтова и его супруги, пейзажи и натюрморты.

С переездом в Москву у Ильи Ефимовича проявляется интерес к русской старине. В результате появляется картина «Ратник XVII века» (1879), а вскоре и более значительная картина «Царевна Софья Алексеевна в Новодевичьем монастыре» (1879).

Учитель и друг Репина Крамской отнесся к новому творению художника весьма одобрительно. Он писал, что образ царевны «соответствует истории». А вот Стасов утверждал, что данная тема «не в характере дарования Репина, ему свойственно писать лишь то, что он видит в действительности… Он не драматик, он не историк».

Еще в 1876 году в Чугуеве художник задумал картину «Крестный ход в Курской губернии». Над этой картиной Репин работает долго, тщательно отбирая типажи. Толпа разных сословий и состояний, собранная воедино свершением религиозного обряда, давала как бы наглядный разрез существующих в действительности отношений между слоями русского общества. Картина написана так, чтобы зритель внимательно и подробно рассматривал ее, разглядывал детали, отдельные типы, выражения лиц, отдельные эпизоды, сцены и другие подробности.

Также в Чугуеве Репин написал свою первую картину на революционную тему – «Под жандармским конвоем» (1876). Далее художник не раз обращается к образу революционера. В «Аресте пропагандиста» (1880–1889) главный герой – молодой революционер, схваченный полицией. Крестьяне в избе с осуждением смотрят на арестованного. Художник талантливо показал одиночество героя среди людей, во имя которых он отдал свою свободу.

К этому циклу примыкают картина «Отказ от исповеди», «Сходка», «Не ждали» (1884).

«Вместе с членами семьи все наше внимание обращено на входящего мужчину. Он в стоптанных, много хоженых сапогах, рыжем армяке, выгоревшем на солнце и не раз омытом дождями. Глаза ввалились, смотрят испытующе и выжидательно, губы привычно сжаты, а пальцы, неуклюже высвободившись из-под слишком длинного рукава, робко прижимают к себе жалкую шапчонку. Раз взглянув на него, нельзя забыть этих вопрошающих глаз. Незабываемое лицо!

В лицах и позах родных целая гамма сложнейших чувств, выраженных у каждого из них по-разному – радость, изумление, испуг; даже равнодушие прислуги делает эти переживания еще убедительнее. Все – каждая поза участников сцены, выражение их лиц, жесты подчинено единой цели – подчеркнуть значительность происходящего события – внезапное появление близкого человека после долгой и трагической

разлуки. Вместе с тем каждая деталь в картине: скромная обстановка комнаты, портреты Некрасова и Шевченко на стене еще глубже раскрывают основной замысел произведения, выявляют те симпатии и устремления, какими жила передовая интеллигенция того времени», – анализирует картину «Не ждали» Н. Шанина.

В 1885 году Репин завершает одну из самых известных картин «Иван Грозный и сын его Иван». Жена великого химика Менделеева вспоминает: «Никогда не забуду, как раз неожиданно Илья Ефимович пригласил нас в мастерскую. Осветив закрытую картину, он отдернул занавес. Перед нами было "Убиение Грозным сына". Долго все стояли молча, потом заговорили, бросились, поздравляли Илью Ефимовича, жали руку, обнимали».

Силу воздействия этого полотна ярко передал Крамской: «Прежде всего меня охватило чувство совершенного удовлетворения за Репина. Вот она вещь в уровень таланту!.. Выражено и выпукло выдвинута на первый план – нечаянность убийства! Это самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами. Отец ударил своего сына жезлом в висок! Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его, присел на пол, приподнял его к себе на колени, и зажал крепко, крепко одною рукою рану на виске (а кровь так и хлещет между щелей пальцев), а другою, поперек талии, прижимает к себе и крепко, крепко целует в голову своего бедного (необыкновенно симпатичного) сына, а сам орет (положительно орет) от ужаса, в беспомощном положении. Бросаясь, схватываясь и за голову, отец выпачкал половину (верхнюю) лица в крови. Подробность шекспировского комизма… "Иван Грозный" – явление в русской живописи необычайное».

Консервативная же часть русского общества резко осудила картину. Эту точку зрения выразил прокурор святейшего синода Победоносцев, который в докладе царю Александру III сообщил, что это картина, «оскорбляющая у многих правительственное чувство».

Картину купил П.М. Третьяков, но по распоряжению Александра III был вынужден держать ее в закрытом хранении. Только в 1913 году шедевр увидели зрители.

Не менее известно полотно «Запорожцы, сочиняющие письмо к турецкому султану» (1878–1891). Репина увлекала идея благородной миссии, которую приняли на себя запорожцы, создавшие народный рыцарский орден, поставивший целью защитить свободную жизнь своих братьев и сестер.

Создание такого сложного, многофигурного произведения потребовало от художника больших усилий. Уже приближаясь к завершению своего труда, он писал в ноябре 1890 года: «"Запорожцев" я еще не кончил. Какая трудная вещь – кончить картину! Сколько жертв надо принести в пользу общей гармонии!.. Конца не предвижу: туго идет. Совсем на время картину закрыл».

12 лет работал Репин над историческим полотном, запечатлевшим свободолюбивых людей, воплотившим возвышенный дух запорожской вольницы. Горделивая уверенность в своих силах присуща участникам изображенной сцены. Запорожцы посылают вызов врагу и смеются над ним. Художник вновь проявил себя мастером передавать экспрессию

человеческих чувств.

«Запорожцы» впервые были экспонированы на юбилейной выставке художника в 1891 году. Картина имела успех и была приобретена за очень высокую цену – 35000 рублей. Цена была настолько большой, что даже Третьяков был не в состоянии ее купить. Картину приобрел Александр III.

Конец восьмидесятых – тяжелые годы для Репина. В 1887 году он расходится с женой. С ним остаются две старшие дочери Вера и Надя, а младшую, Таню, и сына Юрия берет мать. В том же году Илья Ефимович уходит от передвижников, обвиняя Товарищество в бюрократизме. В 1888 году он возвращается, но в 1890 году окончательно покидает Товарищество, не соглашаясь с изменением его Устава.

В результате всех этих переживаний, душевной тоски, творческого перенапряжения предыдущих многих лет здоровье Репина пошатнулось. Он пишет 7 марта 1889 года Н.В. Стасовой: «У меня просто переутомление, должно быть, всех нервов: почти работать не могу… Только мысли мрачные вследствие недомогания. Думаешь умрешь, и все останется недомалеванным».

Сильная усталость Репина тянула его на лоно природы, а обладание большой суммой денег после продажи «Запорожцев» дает ему возможность приобрести благоустроенное имение Здравнево в Витебской губернии, на берегу Западной Двины. Некоторое время Репин увлекается новым своим положением – занимается пристройкой к дому мастерской и другими хозяйственными делами. Отдохнувший, он создает в 1892 году прекрасный портрет дочери Веры – «Осенний букет» и дочери Нади в охотничьем костюме с ружьем.

Репин вошел в историю как крупнейший художник-портретист. Он создал целую галерею портретов своих современников: М.П. Мусоргского (1881), А.Г. Рубинштейна (1881), В.И. Сурикова (1885), А.И. Дельвига (1882), Д.И. Менделеева (1885), П.М. Третьякова (1883), М.И. Глинки (1887), И.Н. Крамского (1882), Т.Л. Толстого (1893), А.П. Боткиной (1900), В.А. Серова (1901), Л.Н. Андреева (1904), Н.А. Морозова (1910), В.Г. Короленко (1912), В.М. Бехтерева (1913), П.П. Чистякова (1914).

За каждым изображением стоит незаурядная личность. И.Э. Грабарь справедливо замечает, что «такой потрясающей портретной галереи, какую оставил нам Репин, не было создано никем».

Он писал портреты быстро, иногда видя свою модель урывками, писал даже по памяти, как, например, Льва Толстого, лежащего под деревом. Настоящим шедевром является портрет композитора Мусоргского, друга Репина, написанный накануне смерти великого музыканта. Крамской, сам блестящий портретист, увидев портрет Мусоргского, по словам Стасова, «просто ахнул от удивления». Стасов писал Третьякову: «Портрет Мусоргского кисти Репина – одно из величайших созданий всего русского искусства».

Другой шедевр художника – портрет А.Ф. Писемского. Грабарь не скрывает своего восторга: «Здесь не просто рядовой портрет знаменитого писателя… а из ряда вон выходящее художественное произведение. Не надо знать изображенного лично, чтобы не сомневаться в силе и правде этой характеристики».

В 1901 году Илья Ефимович приступает к работе над грандиозным (4,62х8,53 метра) групповым портретом «Торжественное заседание Государственного совета». В работе над картиной Репину помогали его ученики Кустодиев и Куликов.

Художник дал блестящее по силе обобщения изображение правящей верхушки России. Работа над этой картиной продолжалась несколько лет. Замысел картины в процессе работы несколько раз менялся, и традиционный официальный портрет постепенно превратился в глубокое эпическое полотно.

В 1899 году Репин сочетался вторым браком с Натальей Борисовной Нордман-Северовой. Через год он переехал жить к ней на дачу «Пенаты» в местечке Куоккала на Карельском перешейке, в двух часах езды от Петербурга. До 1907 года Илья Ефимович иногда бывает в своей мастерской под Петербургом, а затем безвыездно живет в «Пенатах». В его дом каждую среду съезжались гости. Здесь читали свои произведения Л. Андреев, М. Горький, В. Короленко, пел Ф. Шаляпин, приезжали В. Бехтерев и И. Павлов.

Наталья Борисовна была культурной женщиной, обладавшей властным характером. Она организовала такой порядок жизни, чтобы Репину можно было спокойно работать. Нордман умерла в 1914 году от туберкулеза.

После Октябрьской революции Куоккала оказывается за пределами нового советского государства. Репин так больше и не вернулся в Россию. Он умер в «Пенатах» 29 сентября 1930 года.

ВЛАДИМИР ЕГОРОВИЧ МАКОВСКИЙ

(1846–1920)

Маковский – один из популярнейших русских художников-жанристов второй половины XIX века. Он известен как автор многочисленных картин, правдиво и разносторонне показывающих жизнь самых различных слоев русского общества своего времени.

Владимир Егорович Маковский родился 7 февраля 1846 года в семье Егора Ивановича Маковского, известного художника-любителя и коллекционера, одного из основателей Московского училища живописи и ваяния. В их доме часто бывали известные художники, музыканты и писатели, в том числе В.А. Тропинин.

В пятнадцатилетнем возрасте Владимир уже написал под руководством отца картину «Мальчик, продающий квас» (1861), в которой ясно ощущается преемственная связь молодого художника с живописью Тропинина, его первого учителя.

В 1861 году Владимир начинает обучение в Московском училище живописи и ваяния. Его учителя, Е.С. Сорокин и К.С. Зарянко, привили ему серьезные навыки в рисунке, умение точно передавать материальность предметов. В 1866 году Маковский окончил училище и был удостоен Большой серебряной медали и звания классного художника за картину «Литературное чтение».

Продолжая свое образование в Академии художеств, Маковский в 1869 году за картину «Крестьянские мальчики в ночном стерегут лошадей»,

перекликающуюся по сюжету с рассказом Тургенева «Бежин луг», получил золотую медаль и звание художника первой степени. Своеобразным продолжением темы можно считать картину «Игра в бабки» (1870). Художник тонко подметил характерные черты своих маленьких героев, ему, несомненно, удался русский сельский пейзаж.

Следующая картина молодого художника – «В приемной у доктора» (1870) – привлекала внимание современников типичностью образов, оригинальностью сюжета, юмором. Русский критик В.В. Стасов писал: «Нынешняя его "Приемная у доктора" – я надеюсь, все со мной согласятся – одна из примечательнейших и типичнейших картинок современной русской школы».

В 1872–1873 годах художник пишет одну из своих лучших картин «Любители соловьев», за которую был награжден 1-й премией Общества поощрения художеств и был удостоен звания академика. Ф.М. Достоевский, увидевший «Любителей соловьев» на Всемирной выставке в Вене (1873), в статье «По поводу выставки» писал: «…если нам есть чем-нибудь погордиться, что-нибудь показать, то уж конечно, из нашего жанра… в этих маленьких картинках, по-моему, есть даже любовь к человечеству, не только к русскому в особенности, но даже и вообще».

Тем же мягким юмором, настроением благодушия и довольства, трогательной дружбы стариков проникнуты такие более поздние картины Маковского, как «Поздравление с ангелом» (1878), «Варят варенье» (1876), «Друзья-приятели» (1878). О подобного рода работах художника очень хорошо сказал художник И.Н. Крамской: «Русский художник смотрит с добродушной иронией на маленьких людей, выставляет все смешное, т.е. человек-то, с которого художник работает, делает свое дело серьезно, а художник как-то так умеет распорядиться, что зритель ясно чувствует – пустяки».

Однако юмор Маковского далеко не всегда добродушен: иногда он становится средством показа никчемности жизни, прозябания мещанства в картинах «Потихоньку от жены», «Мухолов» (1875), «Друзья-приятели» (1878), «Оптимист и пессимист» (1893).

В 1872 году Маковский вступил в члены Товарищества передвижных художественных выставок. Художник активно участвовал на всех выставках Товарищества, до конца своей жизни горячо отстаивал идеи передвижников. Видимо, не случайно в 1874 году появляется картина яркой социальной направленности – «Посещение бедных». Мир бедных людей беспощадно и без прикрас раскрывает художник в этой картине. Еще через год Маковский написал картину «Ожидание» («У острога»).

Своеобразным откликом на громкий судебный процесс над народовольцами и начавшийся новый революционный подъем стали картины художника «Осужденный» (1879), «Узник» (1882) и тематически тесно с ними связанная «Вечеринка» (1875–1897).

О картине «Осужденный» много писали в газетах тех лет. Стасов, страстный защитник и пропагандист демократического искусства, отмечал, что в ней художник «глубоко и сильно копнул современную жизнь».

Восьмидесятые – начало девяностых годов – период расцвета творчества художника, им создаются лучшие произведения. В «Крахе банка» (1881) В. Маковский изобразил момент, когда вкладчики ринулись в

банк, надеясь спасти хоть часть денег, не веря в возможность столь наглого ограбления. Холодный тусклый свет заполняет тесное от шумной толпы помещение. В композиции картины очень верно передано общее смятение. Каждое лицо, поза, жест неповторимо индивидуальны. Художник мастерски передает разнообразную реакцию на одно и то же событие: отчаяние, скорбь, гнев показаны им с исключительной психологической глубиной…

Все краски приглушены, в картине преобладают темные, серые, синие и черные цвета. Внимание концентрируется на психологической выразительности лиц, поз, жестов. В этом проявилось мастерство Маковского-психолога, запечатлевшего типичное для буржуазного общества явление.

В эти годы творчество Маковского все сильнее пронизывается подлинным драматизмом. Тема человеческого страдания и горя находит воплощение в таких великолепных произведениях, как «Оправданная» (1882), «Свидание» (1883), «На бульваре» (1886–1887), «Ночлежный дом» (1889).

«Светлый женский образ запечатлел художник в картине "Оправданная", – пишет С.Б. Петрова. – На лице молодой женщины видны следы перенесенных тяжелых душевных переживаний, незаслуженной обиды. Еще не сняв арестантского халата, она в зале суда горячо и нежно прижимает к себе ребенка… Художник не скрывает сочувствия к своей героине, пережившей тяжелую душевную драму, он всецело на стороне пострадавшей женщины и громко протестует против готовой было совершиться несправедливости».

Огромной силой воздействия обладает знакомая каждому с детства картина «Свидание».

«Лаконично изображает в ней Маковский грустную сцену свидания матери-крестьянки с отданным в обучение ремеслу сыном. С материнской жалостью смотрит она на босоногого одетого в лохмотья изголодавшегося мальчика, с жадностью набросившегося на принесенный ею калач. В этом скромном произведении с чеховской простотой, содержательностью и лаконизмом раскрывается несчастная судьба детей бедняков, безысходность их положения.

Другого рода семейная драма показана Маковским в картине "На бульваре". Превосходная по мастерской передаче городского (московского) пейзажа с мокрыми крышами больших домов и чахлыми деревцами, с дальним планом, окутанным влажным воздухом осеннего дождливого дня, написанная с той свободой живописных приемов, которые характеризуют работы Маковского 80–90-х годов, эта картина принадлежит к числу лучших произведений художника.

В позе ссутулившейся от безрадостных дум, забитой молодой женщины, приехавшей с грудным ребенком к мужу в город, в нагловато-безразличном отношении к ней играющего на гармошке подвыпившего мастерового раскрыта ее трагическая судьба, ее горькая женская доля. А немногими штрихами – фигурой даже не оглянувшегося равнодушного прохожего, безлюдностью самого места и, главное, общей атмосферой унылого городского пейзажа – показано холодное безразличие большого города к драмам и переживаниям попавших в его недра

"маленьких" людей» (В.А. Прытков).

Как отмечает Т. Горина: «В 1880-е годы художник очень большое внимание уделяет колориту. В ряде его работ этого времени совершенно очевидны настойчивые поиски чистоты и звучности цвета, естественности красок природы, солнечного света, прозрачности воздуха. Характерны в этом отношении такие картины, как "Две странницы", "Конная ярмарка на Украине", "Молебен на пасхе". В эти годы художник написал несколько редких для его творчества чисто пейзажных работ. К числу лучших из них относится "Кинешма. Набережная".

Замечательным колористом и тонким психологом выступает В. Маковский в картине "Объяснение". Своим образным строем, светлым лирическим чувством эта картина близка рассказам А.П. Чехова…»

До 1894 года Маковский жил и работал в Москве. С 1882 по 1894 год он вел натурный класс в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Активно работающий художник, человек передовых взглядов, он пользовался большим авторитетом среди учеников.

Московский дом Маковских, как это было и во времена его отца, притягивал к себе лучших представителей творческой интеллигенции – художников, артистов, музыкантов, ученых. Живой, общительный, Владимир Егорович был к тому же неплохим музыкантом-любителем, хорошо играл на гитаре, но особенно любил скрипку. Перебравшись в 1894 году в Петербург, он не оставлял своих занятий музыкой. В столице с 1894 по 1918 год Маковский руководил мастерской жанровой живописи в Академии художеств. В числе лучших картин позднего периода следует назвать «Приезд учительницы» (1896) и «Вечеринку», в которой художник дает яркое представление о страстных спорах, которые происходили среди революционно настроенной интеллигенции в период начавшегося раскола.

Тонкий психолог, Маковский немало сил отдал и портрету. Его наиболее значительные работы в этом жанре относятся к восьмидесятым–девяностым годам – это портреты И.М. Прянишникова (1883), И.Е. Цветкова (1890 и 1912–1913), Е.С. Сорокина (1891), Д.А. Ровинского (1894).

Одна из лучших работ художника – портрет друга-художника Прянишникова. В облике художника переданы внутренняя сосредоточенность, обаяние, душевная мягкость.

Маковский был замечательным рисовальщиком. Об этом говорят его «Московские типы», «Разговор», «Портрет А.К. Саврасова», акварели «Любитель старины», «Починка халата». Маковский известен и как иллюстратор произведений русских классиков: Пушкина, Гоголя, Тургенева, Л. Толстого.

Насколько искренним и серьезным художником был Маковский, можно судить по следующим фактам. В 1896 году ему было поручено выполнить ряд рисунков для коронационного альбома Николая II. Художник сделал несколько натурных зарисовок, но когда разразилась страшная трагедия на Ходынском поле, он пишет потрясающее своим драматизмом полотно «Ходынка».

«Я не сгущал красок действительности. Я и не писал бы картины, если бы не имел непосредственных наблюдений… я не считал бы себя художником, если бы не воплотил в образах глубоко поразивших меня

впечатлений», – говорил Маковский. По цензурным соображениям картину долгие годы не разрешали показывать на выставках.

На рост революционно-демократического движения в начале двадцатого века Маковский откликается картинами: «Ходынка» (1901), «Допрос революционерки» (1904), «9 января 1905 года. Васильевский остров» (1905), последняя особенно ценна тем, что Маковский, будучи непосредственным свидетелем трагического события – расстрела мирной демонстрации 9 января 1905 года, – создал произведение необычайно впечатляющей силы. В русском искусстве это одна из лучших работ на эту тему.

В поздних работах Маковский часто пишет на малозначительные темы, при этом проявляет себя великолепным рассказчиком и тонким знатоком человеческой психологии: «Школьные товарищи» (1909), «Последняя ступень» (1911), «Приживалка» (1912), «Ожидание аудиенции» (1904), «На солнышке» (1885–1914).

Октябрьскую революцию 1917 года Маковский встретил уже на склоне лет. В 1918 году, получив пенсию, он покидает Академию художеств. 21 февраля 1920 года Маковский умер.

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ СУРИКОВ

(1848–1916)

Французский критик Делинь пишет о Сурикове: «В его картинах он открывается нам как могучий воскрешатель прошлого, которое он реконструирует с верностью ученого. Сотни страниц лучших исторических книг не дадут такой ясной идеи об исторической трагедии, которая произошла в Москве во времена Петра. Толпа играет главную роль в большей части его картин. Нет ничего более впечатляющего, чем народ, который волнуется, защищается или нападает, каждая группа живет своей собственной жизнью, героическая или покорная. Точность рисунка, разнообразие красок гармонируют в едином целом, полном величия, могучем, правдивом и трагическом».

Народ – действительно главный герой картин художника. «Я не понимаю действия отдельных исторических лиц, – говорил Суриков, – без народа, без толпы. Мне нужно вытащить их на улицу».

Василий Иванович Суриков родился 24 января 1848 года в Красноярске. Его предки по отцу и матери принадлежали к казачьим семьям. С детства Василий восхищался величественной природой Сибири. Он говорил: «Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства; она же дала мне дух, и силу, и здоровье».

В детстве обнаружилась способность мальчика замечать необычное, красивое. Художник так говорил позднее об этой своей особенности: «Увижу что-нибудь, поразившее внимание, сразу ярко замечу во всех подробностях, и потом стоит только припомнить, и оно, как живое, перед глазами».

Рисовать Василий начал рано. Сначала, как он сам говорил, «на стульях сафьяновых рисовал – пачкал». А в шесть лет скопировал с черной гравюры Петра Великого и сам раскрасил: синькой – мундир, а брусникой – отвороты.

Первый, кто обратил внимание на живописные способности Сурикова, был учитель рисования Красноярского уездного училища Н.В. Гребнев.

В 1859 году умер отец и семья стала испытывать материальные затруднения. Сдавали часть дома квартирантам и за счет этого жили. Суриков, начавший учиться в гимназии, вынужден был ее оставить и поступить в 1862 году в Енисейское общее губернское управление канцелярским писцом. Василий Иванович потом рассказывал: «Очень я по искусству тосковал. Мать какая у меня была: видит, что я плачу – горел я тогда, – так решили, что я пойду пешком в Петербург».

Мечта Сурикова осуществилась благодаря помощи красноярского губернатора П.Н. Замятина и золотопромышленника П.И. Кузнецова, оплатившего все расходы на поездку Сурикова в столицу и его учение в Академии художеств.

В конце 1868 года Василий отправился в Петербург, куда добрался в феврале следующего года. Сначала он поступил в школу Общества поощрения художников, чтобы подготовиться к экзамену в академии. В апреле он держал экзамен в Академию художеств, но неудачно, и только в августе, после усиленных летних занятий, был принят сначала вольнослушателем, а год спустя – в 1870 году – слушателем академии.

За время учебы Василий писал картины и рисунки, главным образом на библейские темы, за которые неоднократно получал медали, золотые и серебряные, денежные премии. В марте 1874 года Суриков получил первую премию за превосходный живописный эскиз композиции «Пир Валтасара». В том же году он создал первую композицию на тему древнерусской истории «Княжий суд», где ему удалось достигнуть впечатления достоверности происходящего.

В конце 1875 года Суриков оканчивает Академию художеств и получает звание классного художника первой степени. Он принимается вскоре за заказ на роспись четырех панно на тему: «Вселенские соборы» в храме Христа Спасителя, чтобы получить деньги и иметь возможность заниматься своим творчеством. Это был первый и единственный заказ, который выполнил Суриков в течение своей жизни.

В июне 1877 года он переехал в Москву на постоянное жительство, а в 1878 году Суриков женится на Елизавете Августовне Шарэ, внучке декабриста П.Н. Свистунова. Счастливая семейная жизнь и относительная материальная обеспеченность позволили художнику «начать свое» – обратиться к образам русской истории. Со следующего года начинается его напряженная работа над первой исторической большой картиной «Утро стрелецкой казни».

Т. Кедрина пишет:

«На глазах зрителя разыгрывается страшная драма. Как будто слышишь плач, слившийся в одно глубокое рыдание. Кричит охваченная ужасом маленькая девочка, рыдает молодая женщина, простившись с мужем, уткнулся в ее платье плачущий ребенок. Казнь еще на началась, но наступили последние минуты прощания с жизнью. Страшные, мучительные.

Народной толпе, беспорядочно сгрудившейся перед храмом Василия Блаженного, художник противопоставляет Петра со свитой на фоне

кремлевской стены. Петр неумолим и грозен. Он уверен в своей правоте.

Суриков хорошо понимал прогрессивность петровской политики, но в то же время художник не мог не сочувствовать народу, не мог не страдать вместе с ним. Суриков взволнованно повествует о силе и упорстве русского народа в борьбе за свои интересы.

Художник не ввел в картину ни одной натуралистической, устрашающей детали. Он говорил, что не ужас смерти хотел передать, а торжественность последних минут перед казнью, все прекрасное, что раскрылось в душах простых людей, – мужество у осужденных, глубина скорби и нежность у их близких».

Картина была экспонирована на Девятой передвижной выставке в марте 1881 года. Еще до открытия выставки Репин писал П.М. Третьякову: «Картина Сурикова делает впечатление неотразимое, глубокое на всех. Все в один голос высказали готовность дать ей самое лучшее место; у всех написано на лицах, что она – наша гордость на этой выставке… Сегодня она уже в раме и окончательно поставлена… Какая перспектива, как далеко ушел Петр! Могучая картина!»

Сразу же после окончания «Утра стрелецкой казни» у Сурикова возникает замысел картины «Боярыня Морозова». «"Боярыню Морозову" я задумал еще раньше "Меншикова", сейчас же после "Стрельцов". Но потом, чтобы отдохнуть, "Меншикова" начал».

«Суриковский "отдых" – картина "Меншиков в Березове" (1883) вызывает восхищение, – пишет Л.А. Большакова. – В русской живописи уже были созданы исторические полотна, воспроизводящие трагические события далекого прошлого, в центре которых стояла судьба выдающейся личности… Но ни у кого из них трагедия отдельной исторической личности не звучала так мощно, так величественно, как у Сурикова».

М.В. Нестеров писал о картине: «…Мы с великим увлечением говорили о ней, восхищались ее дивным тоном, самоцветными, звучными, как драгоценный металл, красками. "Меншиков" из всех суриковских драм наиболее "шекспировская" по вечным, неизъяснимым судьбам человеческим. Типы, характеры их, трагические переживания, сжатость, простота концепции картины, ее ужас, безнадежность и глубокая волнующая трогательность – все, все нас восхищало».

«Суриков… нашел совершенно особый тип женской красоты – тип несказуемой печали и глубокой чувственной прелести», – отмечал А.Н. Бенуа.

После выставки 1883 года картина была приобретена Третьяковым, и у Сурикова оказались средства, достаточные для поездки за границу. Художник посещает Германию, Францию, Италию, Испанию. Он изучает картины Веронезе, Тициана, Тинторетто, его внимание привлекает и современное европейское искусство. Много и увлеченно работает художник над этюдами. Он пишет на родину: «Да, колорит – великое дело! Видевши теперь массу картин, я пришел к тому заключению, что только колорит вечное неизменяемое наслаждение может доставить, если он непосредственно, горячо передан с натуры». Картина «Сцена из римского карнавала» (1884), показанная на Тринадцатой передвижной выставке 1885 года, свидетельствует о новых колористических исканиях Сурикова. Смеющееся смуглое лицо девушки удивительно хорошо связывается с

розовым капором домино, плотно охватывающим прелестную темноволосую головку.

По возвращении из-за границы работа над «Боярыней Морозовой» (1887) поглотила все внимание Сурикова. Художник рассказывал, как искал образ Морозовой: «Только я на картине сперва толпу написал, а ее после. И как ни напишу ее лицо – толпа бьет… Ведь сколько времени я его искал. Все лицо мелко было. В толпе терялось. В селе Преображенском на старообрядческом кладбище – ведь вот где ее нашел… И вот приехала к нам начетчица с Урала – Анастасия Михайловна. Я с нее написал этюд в садике в два часа. И как вставил ее в картину – она всех победила».

Пленяющие русской красотой женские образы также взяты художником из жизни: «Девушку в толпе, это я со Сперанской писал – она тогда в монашки готовилась. А те, что кланяются, – все старообрядки с Преображенского». Один из ведущих образов в картине – юродивый, олицетворяющий народные страдания. Прототип его был найден Суриковым на одном из московских рынков. «Вижу – он. Такой вот череп у таких людей бывает… В начале зимы было. Снег талый. Я его на снегу так и писал. Водки ему дал и водкой ноги натер… Он в одной холщовой рубахе босиком у меня на снегу сидел. Ноги у него даже посинели. Я ему три рубля дал… Так на снегу его и писал».

В картине Суриков добился исключительной экспрессии и значительности лица Морозовой. «В худощавой фигуре Морозовой, в тонких длинных пальцах ее рук, в том, как она сидит, вытянув и крепко сжав ноги, судорожно вцепившись в боковину саней одной рукой и взметнув вверх другую со сложенным двуперстием, чувствуется и огромное нервное напряжение и внутренняя сила, – отмечает Г.П. Перепелкина. – Это именно та Морозова, про которую ее наставник протопоп Аввакум сказал: "Персты рук твоих тонкостны, а очи молниеносны. Кидаешься ты на врагов, как лев". Веришь, что эта женщина могла вдохновлять, вести за собой многих – так сильна была ее собственная вера, пусть фанатичная, так ярка была ее личность».

В картине Морозова – центральный образ и по психологической нагрузке и по расположению на холсте. Но этот образ не противостоит многоликой народной массе, не поднимается над ней, а, скорее, связывается с толпой, организует ее.

В третьей своей большой картине – «Покорение Сибири Ермаком» (1895) – Суриков поднялся на необычайную даже для него высоту исторического прозрения. Художник говорил, что композиция картины была им продумана и решена до того, как он ознакомился с летописным изложением события. «А я ведь летописи не читал. Она [картина] сама мне так представилась: две стихии встречаются. А когда я, потом уж, Кунгурскую летопись начал читать вижу, совсем, как у меня. Совсем похоже. Кучум ведь на горе стоял. Там у меня скачущие».

В «Ермаке» черты народных характеров Суриков возвел до степени эпического величия. Работая с натуры над лицами хакасов и остяков, Суриков открыл поразительный закон красоты: «Пусть нос курносый, пусть скулы, – а все сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали – сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти».

Репин писал по поводу «Ермака»: «Впечатление от картины так неожиданно и могуче, что даже не приходит на ум разбирать эту копошащуюся массу со стороны техники, красок, рисунка».

Через несколько лет Суриков написал картину «Переход Суворова через Альпы» (1899). Он трактует и этот легендарный поход, прежде всего, как народный подвиг. Художнику удалось хорошо передать в лицах, позах и жестах спускающихся по обледенелому обрыву солдат борьбу мужественного сознания долга с естественным человеческим страхом. Композиция картины также выразительно передает неудержимость низвергающихся вниз солдат и трудность спуска.

Последней исторической картиной художника был «Степан Разин», задуманный им еще тогда, когда он работал над «Боярыней Морозовой», и законченный только в 1907 году.

А. Жукова пишет: «…Хмурый на головном струге сидит Разин. Разбита на Каспии флотилия персидского шаха. Пленный перс тоскует напротив атамана. Лучшие люди крестьянской России идут за Разиным; бить бояр, дворян и приказных, "учинив так, чтобы всяк всякому был равен", уже песни о Разине поют. Но неясны пути крестьянской революции. Тяжкую думу думает атаман. Поднятые весла за его спиной – как крылья. Поверженного орла напоминает атаман – художник словно предсказывает его мрачную судьбу и думает вместе с ним: каким же путем идти России?.. А струг величаво плывет по широкой Волге, "добрыми молодцами изусаженный". И движение струга, как движение самой русской истории, завораживает зрителя».

Над картиной Суриков продолжал работать даже тогда, когда она была выставлена на Передвижной выставке, – рано утром взбирался на лесенку и переписывал фигуру Разина.

Последняя большая картина «Посещение царевной женского монастыря» была написана Суриковым в 1911–1912 годах и экспонировалась на выставке Союза русских художников 1912 года. Картина эта не изображает какую-либо историческую личность, а является глубоким раздумьем художника об участи русской женщины, сияющая молодость которой обречена на прозябание в монастырском застенке. Для образа юной царевны художник взял портретное изображение внучки Н.П. Кончаловской.

Значительно искусство Сурикова-портретиста. Прежде всего – это прекрасные этюды к историческим полотнам и «Снежному городку». Глубоко раскрыты характеры в «Портрете доктора А.Д. Езерского» (1911), «Портрете человека с больной рукой» (1913), «Автопортретах» (1913 и 1915); удивительно красивы его женские образы в портретах Т.К. Доможиловой (1890-е), А.И. Емельяновой и Н.Ф. Матвеевой.

Суриков умер в Москве от склероза сердца 19 марта 1916 года. Его похоронили рядом с женой в Москве, на Ваганьковском кладбище.

ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ ВАСНЕЦОВ

(1848–1926)

Обогатив реалистическую живопись сказочно-легендарной тематикой, Васнецов прославил свой народ, его силу, чувство добра и

красоты, живописную пластичность его поэтического творчества.

«Поразительно, каких людей рождают на сухом песке растущие еловые леса Вятки, – писал о Васнецове знаменитый певец Федор Шаляпин. – Выходят из вятских лесов и появляются на удивление изнеженных столиц люди, как бы из самой этой древней скифской почвы выделанные. Массивные духом, крепкие телом, богатыри…»

Виктор Михайлович Васнецов родился 15 мая 1848 года в селе Лопьял Уржумского уезда Вятской губернии в семье священника Михаила Васильевича Васнецова. Вскоре после рождения Виктора семья перебралась в село Рябово, где и прошли детские годы будущего художника.

«Я жил в селе среди мужиков и баб, – вспоминал впоследствии художник, – и любил их не "народнически", а попросту, как своих друзей и приятелей, слушал их песни и сказки, заслушивался, сидя на посиделках при свете и треске лучины».

Детские впечатления оказали большое влияние на творчество художника, именно здесь у него проявился интерес к народномутворчеству.

С 1858 по 1862 год мальчик учится в духовном училище в Вятке. После этого он продолжил учебу в духовной семинарии. Учась в семинарии, Виктор одновременно брал уроки у гимназического учителя рисования Н.Г. Чернышева, с увлечением рисовал с литографий и гипсов в вятском музее, делал зарисовки с натуры, помогал художнику Э. Андриолли в росписи только что отстроенного вятского собора.

В 1866 году он подготовил шестьдесят рисунков к сборнику «Русские пословицы и поговорки» Н. Трапицына. Васнецов не стал священником, как мечтал отец: в 1867 году он, не завершив учебу, ушел с предпоследнего философского класса. Он решает ехать в столицу и поступать в Академию художеств.

Исполнив жанровые картинки «Молочница» и «Жница» (1867), разыграв их в лотерее, Васнецов на вырученные деньги едет в Петербург. Не попав сразу в академию, он год занимался в школе Общества поощрения художников, в числе преподавателей которой был И.Н. Крамской, поддержавший талантливого юношу. В 1868 году Виктор становится учеником академии. Здесь он будет заниматься (с перерывами) до 1876 года. Вынужденный зарабатывать деньги на жизнь, Васнецов дает частные уроки, иллюстрирует различные издания, сотрудничает в иллюстрированных журналах и дешевых народных изданиях. Большое влияние оказал на молодого Васнецова в академии П.П. Чистяков. Здесь же он сближается с И.Е. Репиным.

С 1874 года молодой художник начинает выставляться на передвижных выставках. Уже в первых своих работах Васнецов предстает как художник-жанрист, примкнувший к демократическому направлению. Ранние произведения художника проникнуты интересом к окружающей действительности, сочувствием к обездоленным. Их отличает наблюдательность и меткость характеристики персонажей: «Нищие певцы» (1873), «В чайной» (1874), «Книжная лавочка» (1876), «С квартиры на квартиру» (1876).

23 ноября 1876 года Васнецов женится на Александре Владимировне Рязанцевой. Брак оказался удачным: у Васнецовых

родились четыре сына. В том же году художник отправляется за границу в Париж. Результатом наблюдений в столице Франции стала картина «Балаганы в окрестностях Парижа» (1877).

На события Русско-турецкой войны 1877–1878 годов на Балканах художник откликнулся эмоциональной картиной «Чтение военной телеграммы» (1878). Мастерски написаны фигуры и передана средствами тональной живописи дождливая погода, пейзаж города.

В 1878 году Васнецов возвращается на родину. «Когда я приехал в Москву, – писал он, – то почувствовал, что приехал домой и больше ехать некуда, – Кремль, Василий Блаженный заставляли меня чуть не плакать, до такой степени все это веяло на душу родным, незабвенным».

Мастером занимательного живописного «рассказа», сложившимся художником-жанристом выступает Васнецов в картине «Преферанс» (1879). Эта картина вызвала восторженные похвалы И.Н. Крамского.

В это время Васнецов обращается к новым темам: русскому народному эпосу, сказке, родной истории: «Противоположения жанра и истории в душе моей никогда не было, а стало быть, и перелома или какой-либо переходной борьбы во мне не происходило… Я всегда был убежден, что в жанровых и исторических картинах… в сказке, песне, былине, драме сказывается весь целый облик народа, внутренний и внешний, с прошлым и настоящим, а может быть и будущим… Плох тот народ, который не помнит, не ценит и не любит своей истории».

В 1880 году художник завершает первую историческую картину – «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880), которая экспонировалась на Восьмой передвижной выставке. Эта картина была встречена публикой и критикой недоброжелательно. Рецензент в «Московские ведомостях» писал: «Картина производит с первого раза отталкивающее впечатление, зрителю нужно преодолеть себя, чтобы путем рассудка и анализа открыть полотну некоторый доступ к чувству. Это потому, что в нем слишком много места отведено "кадаверизму" (то есть воспеванию трупов)».

Только самые проницательные из друзей разгадали, что представляло собой новое искусство Васнецова. «Вы, благороднейший Виктор Михайлович, поэт-художник. Таким далеким, таким грандиозным, – по-своему самобытным русским духом пахнуло на меня», – писал Чистяков. «…Для меня – это необыкновенно замечательная, новая и глубоко поэтичная вещь, таких еще не бывало в русской школе», – писал о той же картине Репин. Нестеров, поначалу жалевший об отказе Васнецова от жанровой живописи, спустя некоторое время сказал: «…Узнав и полюбив Васнецова, я стал душевно богаче, увидел обширное поле красоты. Мне стали понятны помыслы художника-мечтателя… весь тот мир, в коем столь радостно, так полно, неограниченно жил и творил тогда Виктор Михайлович, несмотря ни на нападки на него, ни на материальнуюнужду…»

Очень значительна была в то время поддержка С.И. Мамонтова. При его посредничестве Васнецов получил заказ на декоративные картины-панно для зала заседания правления Донецкой железной дороги. В этих трех картинах – «Ковре-самолете» (1880), «Битве славян со скифами», «Трех царевнах подземного царства» (1884) – Васнецов и начал осуществлять новую программу своего творчества. В 1881 году Васнецов

создает свое наиболее проникновенное и целостное в поэтичности и искренности чувства произведение – картину «Аленушка». Художник долго не мог найти модель для нее. Ни одна из девочек, по мнению художника, не походила на ту сказочную сестрицу Иванушки, которую он так ясно представлял себе. Но однажды художник понял, что у его героини должны быть глаза Верочки Мамонтовой. И он тут же переписал лицо заново, попросив девочку хотя бы полчаса посидеть перед ним неподвижно.

А. Жданова пишет: «В слиянии настроения человека с состоянием природы и заключается сказочное очарование "Аленушки". Ритм и цветовой узор, пронизывающие картину, вызывают в памяти узорочье русских вышивок, звонкие присказки и ритмичные приговорки русских сказок. Поет, как песня, как расписные хоромы, картина и уводит нас в царство волшебно ожившей природы, в которой сказки рождались. Учит нас картина понимать, близко принимать к сердцу печаль русской осины и горе обиженной девочки».

В 1883–1884 годах Васнецов пишет большое панно «Каменный век» для украшения зала открывавшегося в Москве Исторического музея. В изображении сцен охоты на мамонта и последующего пиршества Васнецов создает впечатляющие образы и картины реконструируемого далекого прошлого. «Впечатление, произведенное на современников "Каменным веком", – писал И. Грабарь, – пожалуй, можно сравнить только с впечатлением, произведенным когда-то "Помпеей" К. Брюллова».

Высокое профессиональное художественное мастерство проявил художник в грандиозных росписях Владимирского собора в Киеве. Здесь Васнецов работал с 1885 по 1896 год.

«В таких сюжетах, как "Рай", Васнецов вводит в церковную роспись черты светской картинности и характерной для него повествовательности, – отмечает А.А. Федоров-Давыдов. – Васнецов выступает здесь таким же рассказчиком-сказочником, как, например, в "Иване-царевиче на сером волке" (1889) – картине, которую художник писал одновременно с росписями, как бы для отдыха от них».

И все-таки не церковные росписи, а светская живопись определила выдающееся место Васнецова в истории русской живописи.

В 1891 году работы во Владимирском соборе в основном были закончены, и художник с семьей возвращается в Москву. К этому времени его материальное положение позволило осуществить давнюю мечту – приобрести небольшую усадьбу близ Абрамцева и построить в Москве скромный дом с просторной и светлой мастерской.

В 1897 году художник пишет картину «Иван Грозный».

«Иван Грозный у Васнецова в отличие от образов, созданных его современниками (Шварцем, Антокольским, Репиным), не только деспот-мученик, но личность убежденная и сильная. Именно так – с уважением к уму, силе и вместе с тем с удивлением и страхом перед непомерной жестокостью – изображался Грозный в народных преданиях о нем.

Близость к фольклору ощущается не только в трактовке образа, но и в особенностях стилевого решения картины. Нетрудно заметить, как много внимания уделено в ней орнаменту. Нарядная орнаментальность картины придает ей оттенок фольклорности, рождая ассоциацию с

поэтическим произведением, расцвеченным узором народных эпитетов, сравнений и метафор, подобно лермонтовской "Песне о купце Калашникове", которую любил и иллюстрировал художник и которая, несомненно, оказала воздействие на характер стилевого и образного решения картины».

Еще через год был завершены «Богатыри» – центральное, наиболее известное и прославленное произведение Васнецова. Картина «Богатыри» была почти готова в 1882 году.

«Как это ни кажется, может быть, на первый взгляд удивительным, – сказал однажды художник, – но натолкнули меня приняться за "Богатырей" мощные абрамцевские дубы, росшие в парке. Бродил я, особенно по утрам, по парку, любовался кряжистыми великанами… А уже как дубы превратились в "Богатырей", объяснить не могу, должно быть, приснилось!»

В одном из писем он выразил идею картины, назвав ее «Богатыри Добрыня, Илья и Алеша Попович – на богатырском выезде примечают в поле – нет ли где ворога, не обижают ли где кого».

В 1899 году «Богатырями» Васнецов открывает в Москве свою первую персональную выставку. Высокую оценку картине дал В.В. Стасов. «Эти "Богатыри"… – писал он, – выходят словно pendant, дружка, к "Бурлакам" Репина. И тут и там – вся сила и могучая мощь русского народа. Только эта сила там – угнетенная и еще затоптанная, обращенная на службу скотинную или машинную, а здесь – сила торжествующая, спокойная и важная, никого не боящаяся и выполняющая сама, по собственной воле то, что ей нравится, что ей представляется потребным для всех, для народа».

В начале века имя Васнецова приобрело широкую известность. Росло количество его подражателей, и создался так называемый «васнецовский стиль», мало имеющий общего с истинным направлением художника и глубоко его огорчавший.

С 1898 по 1911 год Васнецов работает над эскизами мозаик и росписей церквей городов Гусь-Хрустальный, Петербург, Варшава, Дармштадт и других.

«В последний период жизни Васнецов был занят созданием семи больших картин на темы русских сказок, – пишет А. Амшинская. – Одновременно он продолжал писать портреты. Портреты всегда занимали особое место в творчестве художника, он не был в строгом смысле портретистом и писал только близких ему людей. Очень скромные, без малейшей аффектации портреты эти поражают сходством с оригиналом. Портреты Е. Мамонтовой, М. Антокольского, В. Полетаевой, детей художника и многие другие всегда предельно просты, однако решение их никогда не повторяется – поза, посадка фигуры, выражение лица, живописный строй их вытекают из характера самой натуры, они объективны в самом хорошем смысле этого слова, они глубоко реалистичны».

После революции 1917 года семья художника оказалась разрозненной, он тяжело это переживал. Однако саму революцию Виктор Михайлович воспринял просто и естественно, видя в ней, по его собственным словам, «проявление воли народа».

Народное искусство остается для Васнецова источником вдохновения. Он продолжает разрабатывать сюжеты народных сказок и в картинах, написанных уже после Октябрьской революции: «Царевна-лягушка» (1918–1926), «Змей Горыныч» (1918–1926), «Сказка о спящей царевне» (1900–1926), «Кащей Бессмертный» (1917–1926) и «Бой Ивана-царевича со змием» (1917–1926).

Художник продолжал неустанно работать вплоть до самой смерти 23 июля 1926 года.

ПОЛЬ ГОГЕН

(1848–1903)

Гоген придавал огромное значение творческой фантазии художника: «Модели – для нас, художников, – это только типографские литеры, которые помогают нам выразить себя… Произведение искусства для того, кто умеет видеть, – это зеркало, в котором отражается состояние души художника».

Эжен Анри Поль Гоген родился в Париже 7 июня 1848 года. Отец Поля, журналист, после переворота 1851 года вынужден был эмигрировать и вскоре умер. По материнской линии он происходил из старинного перуанского рода. До семи лет Поль жил с матерью в Перу. Впечатления детства, экзотическая природа, яркие национальные костюмы, беззаботная жизнь в поместье дяди в Лиме остались в его памяти на всю жизнь, сказавшись в неуемной жажде путешествий, в тяге к тропикам. Вернувшись на родину в 1855 году, мальчик учится в одной из школ Орлеана.

Окончив гимназию в 1865 году, Гоген до 1868 года плавает на судах, совершающих рейсы между Южной Америкой и Европой. Позже он служит в военном флоте, а в 1871 году, благодаря помощи опекуна, ему удается устроиться в биржевую контору М. Бертена, успешная работа в которой приносит изрядный доход.

В 1873 году Гоген женится на датчанке Метте Софии Гад и вскоре становится отцом пятерых детей. Зарабатывая большие деньги, он начинает коллекционировать картины импрессионистов, в свободное время рисует сам, посещает Академию Коларосси. Большое значение для него имело сближение с художником Писсарро.

Первые его произведения, такие как «Сена возле Йенского моста» (1875), «Сад в снегу» (1883), носят еще подражательный характер.

Живопись всецело захватила Гогена, в 1883 году он бросает службу в банке, чтобы посвятить себя искусству. Поль едет сначала в Руан, а затем в Копенгаген. В Дании Гоген пытается показать свои картины, но выставку по приказу властей закрывают. В 1885 году художник оставляет семью и возвращается в столицу Франции. К тому времени его финансовые дела сильно пошатнулись. В июне 1886 года он уехал в городок Понт-Авен на южном побережье Бретани. Здесь он черпает вдохновение в местном искусстве, пленившем его своей самобытностью. Гоген пишет картины, основанные на мотивах из жизни крестьян; таков, например, «Танец четырех бретонок» (1886).

В этих работах Гоген стремился найти новый живописный язык. Чтобы добиться впечатления большей компактности и простоты форм, он использует упрощенные контуры и строгую композицию. Часть бретонских работ художник выставил на Салоне 1886 года.

За два года в Понт-Авене сложился круг художников, разделявших эти новые устремления Гогена. К нему принадлежали Серюзье, Бернар и Филиже. Новый изобразительный язык Гогена вызвал оживленные споры. Между тем Бернар выработал новый стиль, клуазонизм, основанный на системе ярких цветовых пятен, разделенных резкими контурами. Открытие Бернара произвело сильное впечатление на Гогена, и он применил этот метод в своей композиции «Видение после проповеди, или Иаков, борющийся с ангелом» (1888). Перспектива и пространство полностью исчезли из картины, уступив место цветовой разработке поверхности.

В апреле 1887 года вместе с художником Шарлем Лавалем Гоген уезжает на остров Мартинику. Чтобы заработать на жизнь, им пришлось наняться простыми рабочими на строительство Панамского канала. Здесь на тяжелых земляных работах они оба заболели болотной лихорадкой. Заработанные деньги помогли художникам добраться до Антильских островов, где они провели несколько месяцев.

В 1888 году Гоген едет в Арль к ван Гогу. Несмотря на то что художники часто работали бок о бок, они мало влияли друг на друга. К арльскому периоду относится пейзаж «Аликан» (1888), где в трактовке пространства можно увидеть влияние японцев. «Посмотрите на японцев, которые как-никак рисуют восхитительно, – писал художник из Арля, – и вы увидите жизнь на открытом воздухе и под солнцем без теней. Они пользуются цветом только как сочетанием тонов, различных гармоний, создающих впечатление жары и т.д. Я буду отдаляться как можно больше от того, что создает иллюзию вещи, а тень, являющуюся обманом зрения, производимым солнцем, я склонен изгнать».

В начале 1889 года Гоген вернулся в Бретань, где с небольшими перерывами жил вплоть до зимы 1890 года. В Бретани были написаны наиболее известные картины Гогена конца восьмидесятых годов: «Битва Иакова с ангелом» (1888), «Желтый Христос» (1889), «Здравствуйте, господин Гоген» (1889). Пейзаж в этих символических картинах вполне конкретен. В «Желтом Христе», в частности, можно различить характерные для Бретани дома, людей в национальных костюмах. К этому времени относится и поразительное полотно «Ван Гог, пишущий подсолнухи».

Продав на аукционе в Париже некоторые из своих картин, Гоген отправился на Таити, чтобы осуществить там свою мечту о «мастерской в тропиках». Художник живет на Таити жизнью туземца. Он изучает легенды, традиции и верования таитян, смесь буддизма с христианством, навязанным туземцам миссионерами и администрацией колоний. Как говорил Гоген: «Здесь торжествует, к сожалению, солдатская цивилизация, торговля и бюрократизм». Гоген защищает таитян от произвола местной администрации. Он говорит, что готов защищать все варварское и примитивное против испорченности цивилизации.

Здесь, под воздействием впечатлений от экзотического окружения и новой для него культуры, Гоген окончательно обрел свой стиль. На острове он создает самые прославленные полотна, изображающие

свободных прекрасных людей, живущих в единстве с щедрой благожелательной природой. В картине «Та матете» (1892) новые впечатления художника соединились с мотивами, взятыми из древних культур – египетской, греческой и яванской. Таитянские полотна праздничны по цвету, уподобляясь ярким декоративным панно: «А, ты ревнуешь?», (1892), «Таитянка с плодом манго» (1892), «Таитянские пасторали» (1893).

В одном из писем с Таити он пишет: «Я только что закончил три полотна… мне кажется, что они самые лучшие, а так как через несколько дней 1 января, я датирую одно из них, самое лучшее, 1893 годом. В виде исключения я ему дал французское название "Таитянские пасторали", так как не нашел соответствующего слова на языке канаков. Не знаю, почему все покрыто чистой зеленой веронезе и такой же киноварью, мне кажется, что это старинная голландская картина или старинный гобелен… Чему приписать это?»

В картине «Таитянские пасторали» особенно отчетливо проявляются главные слагаемые гогеновского стиля – плоскостное цветовое пятно и окаймляющий его контур: цвет распределяется крупными и звучными плоскостями и приобретает плоскостную самостоятельность.

«В конце августа 1893 года Гоген возвратился во Францию, – рассказывает Ю.Г. Шапиро. – И тут счастье как будто вдруг улыбнулось ему. Он получил наследство, что позволило ему в Париже снять ателье и приступить к работе. В ноябре 1893 года была открыта первая выставка его произведений. Даже среди художников лишь немногие одобрили ее.

Гоген работает то в Париже, то в Бретани, посещает Брюгге (1894), а позднее – Копенгаген, где в последний раз встречается с семьей. В 1894 году в ссоре с матросами Гоген получает травму. Его спутница, монмартрская танцовщица, яванка Аннах, покидает художника на больничной койке в Бретани, уезжает в Париж, расхищает имущество мастерской и бежит. С трудом собрав средства (для этого был организован аукцион картин), Гоген в 1895 году вновь покидает Францию, на этот раз навсегда, и уезжает на Таити в Пунаауи.

И снова упорная работа, борьба за существование, страдания, голод. Тяжело переносит Гоген известие о смерти своей дочери. Недоумение и враждебность, с которыми публика встречает его картины, усиление болезни доводят художника до отчаяния. Он пытается покончить с собой (1898). Но именно в эти трудные годы Гоген создает наиболее известные свои картины: "Женщина под деревом манго" ("Королева красоты") (1896), "Жена короля" (1896), "Никогда" (1897), "Откуда мы приходим? Кто мы? Куда идем?" (1897)».

В 1896 году Гоген пишет письмо своему другу и художнику Даниэлю де Монфреду, где описывает содержание своей картины «Жена короля». На темно-зеленой траве лежит обнаженная таитянка, держа за головой красный веер, знак старинного рода. Перед ней на траве рассыпаны красные плоды дерева манго. За ней мощный ствол дерева раскинул свои ветви, а рядом целый ряд мелких деревьев пестрят цветами. Справа выделяются ярко-желтые кусты; вдали синий океан набегает волнами на розовый песок. За королевой прислужница рвет плоды, пробирается собака с красными глазами, и двое старцев, как пишет Гоген, беседуют о древе

познания. Художник считал, что картина удалась ему. Реальные предметы становятся у Гогена носителями символического смысла: рассыпав перед королевой плоды манго, он как бы представляет ее в виде таитянской Евы, а за ней лианы, обвившие ствол дерева, напоминают змею. Заполняя цветом большие планы, он создает монументальную композицию; местами же разбивая поверхность на отдельные пятна, он обводит их арабесками и сложными изгибами, мягкими и извилистыми, как лианы. Сочетанием цветов, коричневого тела с зеленой травой, синего океана с розовым песком и рассыпанными пятнами веера, цветов на деревьях, плодов в траве – создает удивительное декоративное богатство. Рисунком, цветом и формой он хочет внушить настроение торжественного покоя. Обобщенный рисунок, контрастные и в то же время гармоничные сочетания цветовых пятен придают картине то настроение спокойного достоинства и торжественного покоя, которое Гоген пытался отыскать в патриархальной жизни таитян вдали от европейской цивилизации.

В 1901 году Гоген переселяется на остров Доминик (Хива-Оа). Он поселяется в Атуане и строит на сваях «дом радости». Художник продолжает работать, несмотря на болезнь, и пишет картины «Золото их тел» (1901), «Брод» (1901).

По насыщенному, скорее темному колориту и по красочному богатству «Брод» близок «Жене короля», но в ней чувствуется большая пространственность, чем в произведениях таитянского периода. Между деревьями, между всадниками и прибрежными зарослями есть пространство. Большие однотонные пятна цвета, часто плоские, свойственные Гогену в предыдущие годы, встречаются реже. Среди спокойных композиций художника эта картина выделяется намеченным движением и оправдывает то название, которое ей дают некоторые исследователи, – бегство. Тем более что гамма сине-лилово-розовых тонов создает несколько таинственное и тревожное впечатление.

Но и на Доминике художник не нашел ожидаемого покоя. Симпатии к местному населению побуждают его открыто выступать против несправедливостей, творимых администрацией. Постоянные конфликты с колониальными властями кончаются нападками и возбуждением против него уголовного дела. Ни на чем не основанный приговор к трем месяцам тюрьмы и штрафу в тысячу франков Гоген не успел опротестовать.

Тяжелобольной, доведенный до отчаяния, он умирает 8 мая 1903года.

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

(1853–1890)

Винсент ван Гог родился в Грот-Зюндерт близ Бреды 30 марта 1853 года в многодетной пасторской семье. Детство, проведенное в деревне, навсегда отпечаталось в его душе любовью к природе и пейзажу «с фигурами», работающими людьми. В десятилетнем возрасте мальчик уже делает первые зарисовки с натуры и с увлечением копирует приглянувшиеся ему литографии.

Поскольку отец всегда занимал должности в непрестижных приходах, хорошо обеспечить семью он не мог и поэтому стремился, чтобы его старший сын Винсент был пристроен в хорошее место.

В шестнадцать лет, так и не окончив школу в Цевенбергене, по рекомендации родственников Винсент начинает работать комиссионером (младшим торговцем картинами) в художественно-торговой фирме Гупиль в Гааге, а затем в ее отделении в Лондоне. Здесь он знакомится с произведениями крупнейших английских живописцев и увлекается Констеблем, Тернером, Гейнсборо, Рейнольдсом.

Однако неразделенная любовь к дочери хозяйки пансиона, где он жил, вызвала у него глубокую депрессию. Вначале его хозяева пошли ему навстречу и даже перевели его в 1874 году в Париж, думая, что смена обстановки отвлечет его. Однако Винсент и там не смог найти покоя и, в конце концов, потерял место.

Ван Гог короткое время преподает в английском пансионе в Рамсгейте, а с июля 1876 года занимает должность помощника проповедника в Айлварте.

В 1877 году Винсент поступает на подготовительное отделение факультета теологии в Амстердамском университете, но скоро бросает его и слушает в Брюсселе специальный курс для миссионеров. Он принимает священнический сан. Его желание «нести свет во тьму» обратилось на шахтеров, «тех, кто работает во тьме», и в 1878 году он получает место проповедника в Боринаже на юге Бельгии. Происходит разрыв с семьей.

«Впечатлительный, чуткий к горю людей и несправедливости, он впервые почувствовал бессилие проповедей в борьбе с нищетой. Молодой миссионер покинул свой дом, роздал нуждающимся все деньги, собственную одежду и имущество, во время эпидемии тифа не отходил от постели больных… Уже через полгода церковное начальство лишает ван Гога места» (Ю.Г. Шапиро).

Эти события совершенно изменяют течение его жизни. Череда неудач привела Винсента к душевному кризису, из которого он пытался найти выход в рисовании. Образцом для подражания служили в первую очередь произведения Ж. Милле. Позднее он создал самостоятельные композиции, акварели и рисунки, изображающие бедственное положение углекопов. В 1880 году ван Гог уехал в Брюссель, где начал интенсивные занятия живописью. Тогда же он подружился с художником Александром ван Раппаром.

Для обучения живописи он отправляется в Брюссель, а затем с конца 1881 по 1883 год живет в Гааге, где на первых порах его наставником является дальний родственник – художник, пейзажист и анималист Антон Мауве. К этому времени относятся первые картины ван Гога, исполненные масляными красками.

«Чем дальше, тем больше я чувствую, что рисовать фигуры – дело хорошее, – писал брату Винсент в 1881 году, – что косвенно оно благотворно влияет и на работу над пейзажем. Если рисуешь иву так, словно она – живое существо, – а в конце концов так оно и есть, – все окружающее получается само собой…»

В 1883 году Винсент вернулся к родителям в Нюэнен. Прожитые здесь два года стали решающими для становления художника. Он писал пейзажи и большие композиции с фигурами, используя при этом темные краски, чтобы передать угнетающую атмосферу жизни. Все его картины и

этюды проникнуты горячим сочувствием к простым людям. До нас дошло очень небольшое количество ранних работ художника («Крестьянка» (1885), «Ткач за станком» (1884)), поскольку он, понимая несовершенство своего мастерства, уничтожал их.

Главное произведение этого времени, «Едоки картофеля» (1885), написано в темной живописной гамме, в нем передано острое восприятие бедности, гнетущей атмосферы крестьянской жизни.

Благодаря помощи своего брата Тео молодой художник не нуждается в деньгах, хотя ради работы отказывает себе во всем, тратя практически все деньги на холсты, краски и оплату натурщиц.

Два года, проведенных ван Гогом в Нуэнене, были плодотворны в творческом отношении, однако личная жизнь художника складывается тяжело: внезапная болезнь матери, неудача в любви, едва не завершившаяся самоубийством подруги ван Гога, смерть отца.

В декабре 1885 года ван Гог покидает родной город и уезжает в Париж. Ван Гог приобщается к важнейшим явлениям художественной жизни Франции. Он посещает богатейшие музеи, где видит произведения своего кумира – Милле и открывает для себя Делакруа. Ван Гог знакомится с полотнами импрессионистов, гравюрами японских мастеров. Он встречается с Тулуз-Лотреком, Гогеном и Бернаром, с Писсарро и Дега, Синьяком и Сера.

Ван Гог не чувствует себя новичком, он равный среди равных. Позднее Писсарро говорил своему сыну Люсьену: «Я знал, что ван Гог либо сойдет с ума, либо оставит нас всех далеко позади. Но я никак не предполагал, что он сделает и то, и другое».

В это время Винсент совершает два важных для себя открытия. Главным в живописи для него становится цвет. Он начинает смешивать основные цвета с дополнительными, холодные – с теплыми и добивается поразительных эффектов. В определении своих пристрастий он проходит через увлечения японскими эстампами, открыв Восток гораздо раньше представителей других авангардных течений.

Пережив ряд разочарований, ван Гог решил для себя, что у художника не может быть семьи. Теперь настоящая жизнь не сводится для него к семейному очагу, он довольствуется случайными связями.

В феврале 1888 года ван Гог покидает шумный Париж и поселяется на юге Франции в маленьком провинциальном городке Арль. Здесь он создал замечательные пейзажи с видами Арля и его окрестностей («Жатва в Арле»; «Подъемный мост в Арле»). Он с увлечением пишет весенние цветущие сады («Дерево в цвету»), выполняет портреты заинтересовавших его людей (несколько вариантов портрета «Почтальона Рулена», членов его семьи, «Девушка из Арля»). Он обращается к изображению ночных сцен и к передаче искусственного освещения.

«Ван Гог любил трагические цветовые диссонансы, сгущенные, воспламеняющие друг друга цветовые созвучия. В "Красных виноградниках в Арле" (1888) захватывают торжественная красочность и богатство напряженной жизни человека и природы. Пурпурные, киноварные, буро-красные, малиновые, оранжевые, глубоко-черные, синие цвета рождают напряженную цветовую оркестровку этой картины. Поразительно одухотворенны изображения простых вещей. В интерьере "Спальня ван

Гога в Арле" (1888) от покинутой комнаты художника веет тревогой и безнадежностью.

С особой силой раскрывается трагедия человеческой души в картине "Ночное кафе в Арле" (1888). Здесь царит атмосфера бездомности, одиночества. Художник точно вселяет в предметный мир свой мятущийся дух. Стремительно сокращающиеся перспективные линии пола, жесткие угловатые столы и стулья, повышенная интенсивность цвета и света – желтый свет керосиновых ламп, ярко-зеленое сукно бильярдного стола, мрачная тень от него, красные стены и розовый пол, теряющиеся в пространстве одинокие люди – все это рождает настроение зловещей тоски, острое чувство диссонансов окружающей жизни» (Н.Л. Мальцева).

Приезд Гогена и совместная работа проявляют разные темпераменты художников, их различия во взглядах на искусство. Болезненное состояние ван Гога усиливается. Гоген решает уехать.

Рассказывает Ю.Г. Шапиро:

«Вечером 23 декабря 1888 года во время прогулки Гоген услышал за спиной торопливые шаги и быстро обернулся как раз в тот момент, когда ван Гог был готов броситься на него с бритвой. Гоген уходит ночевать в гостиницу. В тот же вечер ван Гог в припадке безумия ранит себя, отрезав ухо. Из госпиталя он выходит в январе 1889 года, однако болезнь все еще дает себя знать. В конце февраля горожане ходатайствуют о помещении ван Гога снова в больницу. В это тяжелое время созданы знаменитый ван-гоговский "Человек с трубкой" (1889) и "Автопортрет с отрезанным ухом" (1889, два варианта), а также "Стул с табачной трубкой" (1888–1889) – изображение желтого стула, на котором сидел ван Гог, при дневном освещении и "Кресло Гогена при ночном освещении" – грустное воспоминание о времени совместной работы и разлуке.

В середине апреля 1889 года ван Гог узнает о женитьбе брата Тео. Чувствуя свое одиночество, больной и отчаявшийся, он принимает добровольное решение уйти в лечебницу в Сен-Реми…»

Находясь в больнице в течение года и пользуясь относительной свободой, ван Гог в перерывах между обострениями болезни продолжает работу. Он пишет пейзажи, изображающие сад лечебницы и живописные окрестности: «Большая дорога в Провансе» (1890) и «У подножия Альп» (1890), «Желтые хлеба с кипарисами» (1889) и др.

В мае 1890 года ван Гог выходит из больницы и поселяется в небольшой деревушке Овер-сюр-Уаз под Парижем. Вид этой местности вызвал в нем прилив творческих сил. Ван Гог работал с раннего утра и до вечера, исполнив за последние два месяца жизни 70 картин и 32 рисунка. Контраст южной и северной природы обострил его зрение «Я… замечаю, что пребывание на юге помогло мне лучше увидеть север», – признавался ван Гог.

Для работ, написанных здесь, характерны сумрачные цветовые сочетания, деформированные деревья и архитектурные объемы: «Часовня в Овере» (1890), «Вороны в пшеничном поле» (1890), «Хижины» (1890).

Другого плана картина «Пейзаж в Озере после дождя», являющаяся блестящим образцом позднего стиля художника. Здесь всегда присущие ему повышенная звучность красок, напряженный динамизм колорита, композиции и мазка, обостренно лирическое восприятие природы достигли

высшей степени интенсивности.

Этот пейзаж был написан во время пребывания ван Гога в лечебнице для душевнобольных в Овере незадолго до того, как измученный, окончательно изуверившийся в жизни и собственном творчестве, художник выстрелом из пистолета ранит себя и умирает. Произошло это 29 июля 1890 года.

Всю жизнь ван Гог мечтал о небольшой – в пределах нескольких тысяч франков – сумме, которая дала бы ему возможность спокойно работать. Через двадцать лет после смерти ван Гога «Пейзаж в Овере» и «Красные виноградники» были куплены известным русским собирателем И.А. Морозовым за 33 тысячи золотых рублей. Только части этих денег было бы достаточно, чтобы на многие годы продлить жизнь и творчество ван Гога – одного из крупнейших художников XIX века.

В 1987 году картина ван Гога «Ирисы» (1889) была продана на аукционе Сотбис в Нью-Йорке за рекордную цену в 53,9 миллиона долларов. Его золотые подсолнухи украшают лучшие коллекции мира.

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ВРУБЕЛЬ

(1856–1910)

Блистательному, самобытному художнику XIX – начала XX века М.А. Врубелю были подвластны монументальные росписи, станковая живопись, графика, скульптура. Судьба художника трагична: он много страдал и даже годы находился на грани безумия. Врубель много экспериментировал с красками, и поэтому часть его полотен выцвела. Однако и то, что сохранилось, позволяет судить о мощи его гения.

Михаил Александрович Врубель родился в Омске 17 марта 1856 года. Мать умерла, когда ему исполнилось всего три года. Семья офицера Александра Михайловича Врубеля часто переезжала из города в город. В пять-шесть лет мальчик начал рисовать, и в восемь лет, когда Врубели жили в Петербурге, отец привел его в рисовальную школу Общества поощрения художеств. Когда на следующий год семья переехала в Саратов, маленькому Михаилу наняли преподавателя рисования.

«В Саратов была привезена однажды… копия с фрески Микеланджело "Страшный суд", – рассказывала сестра Михаила Анна. – Отец, узнав об этом, повел брата смотреть ее. Брат усиленно просил повторить осмотр… и, возвратясь, воспроизвел ее наизусть во всех характерных подробностях».

Много времени отнимают учеба в гимназии, занятия историей и естествоведением. Рисует Врубель лишь урывками, да и то обыкновенно по просьбе отца.

Гимназические годы Врубель в основном провел в Одессе. Со слов сестры мы знаем, что в эти годы он увлекается «историей, по которой пишет сверх нормы большие сочинения на темы античной жизни и средневековья». Он основательно изучает латинский язык и читает в подлинниках Овидия и Горация.

После окончания гимназии Михаил в 1874 году поступает на юридический факультет Петербургского университета. Здесь он продолжает рисовать. Известны некоторые из рисунков Врубеля того

периода: это «Врубель со своим университетским товарищем Валуевым» (1877), «Маргарита» (1877) – иллюстрация к гетевскому «Фаусту». Но лишь на последних курсах университета Врубель приобщается к профессиональному обучению искусству: начинает посещать в вечерние часы класс профессора П.П. Чистякова.

Однако все снова прерывается, когда по окончании университета Врубель отбывает воинскую повинность. Наконец, в 1880 году Михаил становится студентом Академии художеств.

С особой благодарностью Врубель говорит об одном из своих академических учителей – П.П. Чистякове, в классе которого он вновь стал заниматься с осени 1882 года: «Когда я начал занятия у Чистякова, мне страсть понравились основные его положения, потому что они были не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено». Врубель испытывает постоянную потребность общения с Чистяковым, чтобы у него «хлебнуть подкрепляющего напитка советов и критики».

Будучи в академии, Врубель много и упорно работаетсамостоятельно.

Врубель рисует и пишет акварелью без устали, не переставая изучать законы старого искусства. Работоспособность его удивительна. Как-то за одну ночь он делает стофигурную (!) композицию «Орфей в аду»

Михаил близко сходится с двумя своими однокурсниками – с Валентином Серовым и с его двоюродным братом Дервизом. «Мы трое, – сообщает Врубель, – единственные, понимающие серьезную акварель в Академии».

Они пишут акварелью натурщицу в обстановке «ренессанс». Врубель говорит в письмах, что их связывает «культ глубокой натуры», что они, «занятые с утра до вечера изучением натуры, как формы, жадно заглядывающиеся в ее бесконечные изгибы и все-таки зачастую сидящие с тоскливо опущенной рукой перед своим холстом, на котором все-таки видишь еще лоскутки… не могли вырвать всего этого из сердец…» И далее он пишет: «Я прильнул, если можно так выразиться, к работе; переделывал по десяти раз одно и то же место, и вот, с неделю тому назад вышел первый живой кусок, который меня привел в восторг».

Уже в ранних работах Врубеля намечались черты, отличавшие его среди академистов. Он слыл, и по заслугам, мастером акварели и удивительным композитором массовых сцен. Свой виртуозный рисунок и свой дар композитора Врубель продемонстрировал, в частности, на многофигурных библейских сценах во «Введении во храм» (1882). Вместе с тем в ранний период своего творчества он создавал правдивые, проникновенные портреты, в которых умел передать сосредоточенное душевное состояние человека.

В 1884 году Врубель бросил академию. Он принял предложение А.В. Прахова переехать в Киев и возглавить там работы по реставрации живописи в древней Кирилловской церкви. Речь шла не только о восстановлении фресок, но и о создании новых произведений взамен утраченных.

Художник изучает не только отечественные росписи, но знакомился и со многими произведениями подобного рода в Венеции, куда он был отправлен в 1884 году.

Увы, эскизы росписи для Владимирского собора, созданные Врубелем в 1887 году, не были осуществлены вследствие их крайней необычности. Врубель нарушил церковные каноны и создал свободные композиции, придерживаясь только темы, но не ее канонического решения. Он написал акварелью «Ангела с кадилом и свечой», четыре варианта «Надгробного плача», два варианта «Воскресения».

В эскизе «Надгробный плач» (1887) резко индивидуальный облик богоматери с горящими глазами, расширенными ужасом и скорбью, соответствует столь же экспрессивному образу Христа, лежащего в гробу. Художник стремился потрясти зрителя изображением безмерной скорби и страдания.

Выработанные Врубелем принципы стенной декоративной живописи позднее переносились им в станковые работы.

Врубель писал из Киева, что, увы, «на творчество рассчитывать нельзя», что для него работа с натуры – «средство прокормления». Но о «прокормлении» он меньше всего думал. Отец, навещавший его в Киеве, неизменно с огорчением и тревогой сообщал в письмах: «И до чего дожил Миша с его талантами… средств к жизни почти никаких». Но Врубель верил в свой дар, он писал: «Мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня».

Все девяностые годы Врубеля занимала тема Демона и зла.

Еще в 1885 году, сразу после возвращения из Венеции, Врубель так описывал своего «Демона» отцу: «Дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том Дух властный и величавый».

Художник показал своего первого, так называемого «Демона (сидящего)» уже в Москве, куда он переехал в 1889 году. «Юный титан изображен в лучах заката на вершине скалы. Могучее прекрасное тело словно не умещается в раме, заломлены руки, трогательно прекрасно лицо, в глазах нечеловеческая скорбь», – описывает картину Н.А. Федорова. В 1899 году он пишет «Демона летящего», перед которым вспоминаются слова Блока: «Летим, летим над бездной, среди сгущающейся тьмы…» Но Врубель не завершает это полотно и приступает к упорной работе над иным образом Демона, который получил название «Демон поверженный» (1902).

Тема этого последнего Демона – титанический протест и трагическая гибель.

Демон низвергнут с высот и распростерт на горных кряжах, покрытых вечным снегом и льдом, освещенных последними холодными лучами заката. Демон разбит, сломаны руки с заостренными впивающимися в тело пальцами, голова как бы оторвана от лежащего тяжелым камнем торса… Но в его глазах продолжает гореть огонь гнева и протеста.

«Демон поверженный» отличен от первого врубелевского «Демона» и по образу и по живописному решению. Здесь нет той широты цветового диапазона, которая была в раннем «Демоне», тех звучных сияющих пятен цвета, которые были рождены темой красоты жизни. Здесь все построено в темной напряженной красочной гамме только холодных синих и черных тонов, все желтые тона притушены серым и зеленоватым, а красные – даны разбеленными и лишь в самых холодных, фиолетовых своих оттенках.

В 1889 году Врубель уезжает в Москву. Так начинается новый и самый плодотворный период его творчества. Художник получает ряд заказов на декоративные панно Одно из них – «Венеция» (1893) – создано по впечатлениям от новой поездки в Италию (1891–1892).

«Содержание картины "Испания" (1894), возможно, навеяно оперой "Кармен", которую Врубель очень любил и считал "эпохой в музыке", – считает Н.А. Федорова. – Взволнованность персонажей, напряженность цвета, поток лучей знойного солнца вызывают ощущение конфликта, драмы. Живой предстает страна, в которой кипят пылкие чувства, сильны и любовь, и ненависть. В некоторой близости к этой картине – "Гадалка" (1895), произведение глубоко психологическое. Среди лилово-розового мерцания ковра и шелковых тканей Врубель мастерски выделяет лицо. Властно влечет пристальный взгляд горящих глаз, словно перед женщиной раскрылась страшная тайна будущего».

После «Венеции» влечение Врубеля к большому стилю проявилось также в его огромных многометровых панно «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович», исполненных для Всероссийской Нижегородской выставки 1896 года, а также в цикле панно на сюжет из «Фауста» Гете для «готического кабинета» в особняке А.В. Морозова.

В эту пору Врубель много работает над портретами. Как и все искусство художника, его портретная живопись остропсихологична. Врубеля больше всего привлекает в изображаемом им человеке его внутренний мир. Он стремится заглянуть в самую глубину души, постичь сокровенные мысли и чувства. Круг портретируемых довольно узок. Это преимущественно люди, близкие художнику.

Блестящие примеры портретной живописи Врубеля – портреты К.Д. Арцыбушева и С.И. Мамонтова (оба – 1897). О портрете Арцыбушева говорит Н.В. Баркова: «Портрет прекрасен не только глубокой психологической характеристикой личности человека, но и своими живописными достоинствами. Поразительна пластическая лепка лица и рук. Артистически свободно написаны черный костюм, темно-красный галстук, кресло красного дерева, ковер, кожаные корешки книг. Синими искрами загораются стекла пенсне. Врубель умеет извлечь красивые, красочные созвучия из самых обыкновенных предметов. Вся цветовая композиция приведена в единство. По своему реалистическому мастерству и силе характеристики портрет этот занимает выдающееся место в портретной живописи конца XIX столетия».

Врубель страстно любил музыку. В конце девяностых годов он работает художником в театре. Для Московской частной оперы С.И. Мамонтова он пишет декорации к операм «Царская невеста», «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане». Главные женские роли в этих спектаклях исполняла жена Врубеля, талантливая певица Надежда Ивановна Забела.

В 1896 году на одной из репетиций оперы Хумпердинка «Гензель и Гретель» в Панаевском театре в Петербурге Врубель впервые услышал ее пение. Певица вспоминает: «Я была поражена и даже несколько шокирована тем, что какой-то господин подбежал ко мне и, целуя мою руку, воскликнул: "Прелестный голос!" Стоявшая здесь Т.С. Любатович

поспешила мне представить: "Наш художник Михаил Александрович Врубель" и в сторону мне сказала: "Человек очень экспансивный, но вполне порядочный"».

После премьеры оперы «Гензель и Гретель» Забела привезла Врубеля в дом Ге, где она тогда жила. Ее сестра «заметила, что Надя как-то особенно моложава и интересна, и сообразила, что это от атмосферы влюбленности, которою ее окружал именно этот Врубель».

Врубель потом говорил, что, «если бы она ему отказала, он лишил бы себя жизни».

28 июля 1896 года в Швейцарии состоялась свадьба Забелы и Врубеля. Счастливая новобрачная писала сестре: «В Мих[аиле] Ал[ександровиче] я каждый день нахожу новые достоинства; во-первых, он необыкновенно кроткий и добрый, просто трогательный, кроме того, мне всегда с ним весело и удивительно легко. Я безусловно верю в его компетентность относительно пения, он будет мне очень полезен, и кажется, что и мне удастся иметь на него влияние».

В 1899 и 1900 годах Врубель заведовал Абрамцевской майоликовой мастерской и там оставил ряд интересных скульптур-майолик на сказочные темы: «Лель», «Волхова», «Купава».

О картинах Врубеля конца девятнадцатого столетия интересно высказывается известный критик В.М. Алпатов: «Среди произведений Врубеля имеются такие, в которых он занимателен как рассказчик и которые потому нетрудно передать словами; такова его картина "К ночи" (1900) с пасущимися среди озаренной цветами лужайки конями, которых стережет голый сатир, таков его "Пан" (1899), лохматый старик, сжимающий флейту в волосатой руке, угрожающе страшный среди ночного пейзажа с ущербной луной над горизонтом, такова "Царевна Лебедь" (1900), большеглазая гордая красавица в низанном жемчугом кокошнике с лебедиными крыльями, отливающими сиреневыми оттенками. Все эти произведения в силу занимательности, сказочности своего сюжета пользуются наибольшей известностью, хотя в них проглядывает нечто от оперной бутафории или от мифологических картин Беклина».

В полотне «Сирень» (1900), одной из вдохновеннейших своих картин, Врубель не только поэтически передал пышно расцветший куст сирени, но и то полное страстной патетики чувство, которое пробудили в его душе благоухающие весенние цветы лунной ночью.

Летом 1901 года в семье Врубелей появился первенец – Саввочка. С самого рождения мальчик болел и через два года умер. Возможно, это стало причиной того, что в 1902 году у Михаила Александровича проявились признаки душевной болезни. Болезнь прогрессировала, но в периоды ясного сознания художник снова работал. Доктор Усольцев, лечивший Михаила Александровича, пишет: «Это был художник-творец всем своим существом, до самых глубоких тайников психической личности. Он творил всегда, можно сказать, непрерывно, и творчество было для него так же легко и так же необходимо, как дыхание. Пока жив человек, он все дышит, пока дышал Врубель – он все творил».

В последние годы жизни Врубель создает один из самых нежных, хрупких образов – «Портрет Н.И. Забелы на фоне березок» (1904). К этому же времени относятся интересные автопортреты. В 1906 году Врубель

начал портрет поэта В.Я. Брюсова. Портрет остался незаконченным, так как художника постигло страшное несчастье – он ослеп.

Михаил Александрович Врубель умер 14 апреля 1910 года, восприняв смерть как избавление. Поэт Александр Блок сказал над могилой художника: «Врубель пришел к нам как вестник, что в лиловую ночь вкраплено золото ясного вечера. Он оставил нам своих Демонов, как заклинателей против лилового зла, против ночи. Перед тем, что Врубель и ему подобные приоткрывают человечеству раз в столетие, я умею лишь трепетать».

ИСААК ИЛЬИЧ ЛЕВИТАН

(1860–1900)

Б.В. Иогансон пишет: «Глаз Левитана был настолько нежен, что малейшая фальшь или неточность в колорите были у него немыслимы. Эта высокая одаренность художника тончайшим "слухом живописи" позволяла ему в большей степени, чем его сверстникам, передавать тончайшие состояния природы. Его художественная скрипка пропела нам о незабываемых красотах скромной русской природы».

Исаак Ильич Левитан родился 30 августа 1860 года в посаде Кибарты, близ города Вержболова Ковенской губернии, неподалеку от западной границы Российской империи. Его отец, Исаак Ильич, работал в Ковно переводчиком при французской строительной компании. В семье кроме Исаака было еще трое детей. Чтобы прокормить большую семью, отец, владеющий иностранными языками, давал еще частные уроки.

В начале семидесятых годов Левитаны переезжают в Москву, в надежде улучшить материальное положение. Однако и здесь были те же лишения и невзгоды. С. Шпицер пишет со слов сестры художника: «Оба мальчика Левитана уже подросли. Старший начал обнаруживать некоторые способности к рисованию. Отец, обратив на это внимание, определил его в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Младший же сын, Исаак (впоследствии знаменитый пейзажист и академик), которому в это время было девять лет, особых склонностей к рисованию не обнаруживал. Через некоторое время, только потому, что старший сын уже учился в школе живописи, родители решили определить туда же и младшего сына».

Так в сентябре 1873 года Исаак становится учеником Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

Когда в 1877 году в училище создается пейзажная мастерская, Левитан переводится туда. Руководителем этой мастерской становится выдающийся русский пейзажист А.К. Саврасов. «С Саврасова появилась лирика в живописи пейзажа и безграничная любовь к своей родине», – говорил Левитан.

Вторая половина семидесятых годов – самое тяжелое время в жизни Левитана. В 1875 году скончалась мать, а затем, в 1877 году, умирает и его отец. Сам он крайне нуждается. Однажды Левитану грозило даже увольнение из Училища за невзнос платы за обучение. Дело кончилось тем, что плату тайком внесла одна из знакомых, некая С. Малкиель.

Художник Нестеров, товарищ Левитана по училищу, вспоминает: «Левитан сильно нуждался, про него ходило в школе много полуфантастических рассказов. Говорили о его большом даровании и о великой его нужде. Сказывали, что он не имел иногда и ночлега. Бывали случаи, когда Исаак Левитан после вечерних классов незаметно исчезал, прятался в верхнем этаже огромного старого дома Юшкова, где когда-то, при Александре I, собирались масоны, а позднее этот дом смущал московских обывателей "страшными привидениями". Вот здесь-то юный Левитан, выждав последний обход опустелого училища солдатом Землянкиным, прозванным "Нечистая сила", оставался один коротать ночь в тепле, оставался долгий зимний вечер и долгую ночь с тем, чтобы утром, натощак, начать день мечтами о нежно любимой природе».

Учился Исаак успешно. В марте 1877 года на ученическом отделе Пятой передвижной выставки были выставлены два пейзажа Левитана – «Солнечный день. Весна» и «Вечер». За одну из этих работ молодой художник получил Малую серебряную медаль.

Показанную на выставке 1879–1880 годов картину «Осенний день. Сокольники» приобрел сам П.М. Третьяков, что было в то время своего рода общественным признанием художника. В 1881 году Левитан получает за рисунок с натуры Малую серебряную медаль.

В 1882 году вместо Саврасова руководить мастерской стал другой известный художник – В.Д. Поленов. Будучи сам превосходным пейзажистом, Поленов, несомненно, оказал большое и существенное влияние на Левитана, как и на других его молодых современников. Он помог им в сложении их нового подхода к пейзажной живописи, в понимании пленэризма. Воздействовали на Левитана, в частности, палестинские этюды Поленова, эти превосходные образцы пленэрной живописи.

К.А. Коровин рассказал в своей книге такой забавный случай из студенческой жизни Левитана:

«Экзамен анатомии.

– Ну-с, возьмите вы череп, – предлагает профессор ТихомировЛевитану.

– Не могу, – отвечает Левитан.

Тихомиров удивленно смотрит на него:

– Почему не можете?

– Это ужасно! Это смерть! Я не могу видеть мертвых, покойников…

Выручил профессор Петров. Засмеялся и заметил, показывая нанас:

– Они – пейзажисты. Почему их внесли в списки? Им нужно писать с натуры природу. Теперь май, весна, ступайте…

Он нам махнул рукой…

Выйдя на улицу, мой брат, смеясь, говорил Левитану:

– Ну, знаешь ли, Исаак, ты – Гамлет… Сцена с черепом тебеудалась».

В начале 1883 года Левитан оканчивает научный курс Училища и затем подает картину на Большую серебряную медаль, дававшую звание художника и право на поступление в Академию художеств. Однако картина не получила одобрения совета преподавателей училища. Левитан же отказался представить другую работу. В апреле 1884 года он увольняется из числа учеников, и ему выдают диплом неклассного художника.

В 1884 году общее собрание Товарищества передвижных выставок постановило принять Левитана в число своих экспонентов. Это означало, что, не будучи членом товарищества, он может выставлять свои работы на ежегодных Передвижных выставках. В том же году, на Двенадцатой передвижной выставке в Петербурге и в Москве, была экспонирована его картина «Вечер на пашне».

Весной 1884 года Левитан вместе с художником В.В. Переплетчиковым уезжает на лето в Саввинскую слободу, близ города Звенигорода, где много и плодотворно работает. Природа Подмосковья вдохновила его на создание целого ряда замечательных произведений: «Последний луч», «Осень», «Пасека» и др. В слободе Левитан не только много писал, но и, будучи страстным охотником, бродил с ружьем и своей любимой собакой Вестой по окрестностям, наблюдая жизнь и различные состояния природы.

В Училище живописи Левитан сближается с художником Н.П. Чеховым, братом А.П. Чехова. Через него происходит знакомство Левитана с семьей Чеховых, в результате чего возникает большая дружба художника с писателем.

Лето 1885 года Левитан проводит вместе с семьей Чеховых в усадьбе Бабкино, под Новым Иерусалимом, на берегу реки Истры. Здесь художник пишет картины «Усадьба Бабкино» и «Река Истра».

В 1885 году Левитан исполняет по эскизам Васнецова и Поленова декорации для Частной оперы С.И. Мамонтова и на полученные деньги совершает в 1886 году поездку в Крым. Привезенные им оттуда этюды продемонстрировали его возросшее мастерство живописца.

Большое место в творчестве Левитана занимает его работа над волжскими пейзажами. На Волгу художник ездил четыре раза с 1887 по 1890 год. «Там, – писал М.В. Нестеров, – искусство Левитана окрепло, получило свою особую физиономию».

Хотя первая поездка оставила у Левитана тяжелое впечатление, о котором он рассказал в письме А.П. Чехову: «Она (Волга) показалась мне настолько тоскливой и мертвой, что у меня заныло сердце. Правый берег, нагорный, покрыт чахлыми кустарниками и, как лишаями, обрывами. Левый… сплошь залитые леса. И над всем этим серое небо и сильный ветер». Впечатления, полученные Левитаном, позволили создать произведения, которые можно отнести к числу его лучших творений. Такова картина «Вечер на Волге». Она интересна по композиции и выразительна по передаче состояния природы.

«Темными силуэтами выделяются на пустынном берегу рыбацкие лодки, в надвигающихся сумерках виднеются загоревшиеся на дальнем берегу огоньки. Общий сумеречный тон картины прекрасно передает суровую тишину пейзажа, ощущение реки, как бы погружающейся в ночную дремоту. Своим скупым тональным колоритом, величавой простотой мотива картина резко отличается от работ предыдущего периода» (Прытков).

В Плесе (у Костромы) и на других местах Волги в разные годы им были созданы знаменитые его картины: «Вечер. Золотой Плес», «После дождя. Плес», «Ветхий дворик» и др.

Картиной «Березовая роща», оконченной в 1889 году, восхищается художник Б.В. Иогансон: «Когда я увидел "Березовую рощу" Левитана, я был буквально ошеломлен. Мне показалось это каким-то чудом. В этом небольшом полотне как будто сконцентрировались все те мои ощущения, которые остались у меня от детства, когда я выезжал под Новый Иерусалим и собирал подберезовики в великолепной березовой роще на берегу Истры. Это было так разительно точно, что мне даже казалось, будто бы я начинаю ощущать аромат трав, слушать негромкий шум листвы берез, перебираемых ласковым летним ветром, что я вижу этот зайчик, этот солнечный свет, пронизывающий всю листву и падающий на сочную траву, он сейчас захватит и мою руку, и я буду ловить этот солнечный зайчик».

Летом 1890 года художник совершил поездку по Русскому Северу, из которой привез множество этюдов и пейзажей. Полученные впечатления помогли ему написать первую крупную картину «Тихая обитель». Ее элегические тона произвели сильное впечатление на Третьякова, и он купил картину для своей галереи.

В 1891 год Левитан провел в имении Панафидиных в Тверской губернии. Здесь зародился у него замысел большой картины, названной им впоследствии «У омута».

«Сделав маленький набросок, – вспоминает Кувшинникова, – Левитан решил писать большой этюд с натуры, и целую неделю по утрам мы усаживались в тележку – Левитан на козлы, я на заднее сиденье – и возили этюд, точно икону, на мельницу, а потом так же обратно».

Художник создал полотно редкой впечатляющей силы: общий сумеречный тон картины, таинственно спокойная гладь омута, хмурое вечернее небо, красноватые отсветы заката на воде, пустынная тропинка, словно прячущаяся среди темных кустов, – все это создает образ природы, полной тревожной настороженности, скрытого драматизма.

В 1892 году Левитан был вынужден покинуть Москву, поскольку в то время евреям запрещалось проживать в столицах. Он поселился в деревне на пути во Владимир. Здесь у него родился замысел большого полотна «Владимирка». Об этом рассказывает художница С.П. Кувшинникова. С ней однажды Левитан возвращался с охоты, и вышли они на старое шоссе.

«И вдруг Левитан вспомнил, что это за дорога, – пишет Кувшинникова. – "Постойте! Да ведь это Владимирка, та самая Владимирка, по которой когда-то, звякая кандалами, прошло в Сибирь столько несчастного люда!.."

Присев у подножия голубца, мы заговорили о том, какие тяжелые картины развертывались на этой дороге, как много скорбного передумано было здесь, у этого голубца… На другой же день Левитан с большим холстом был на этом месте и в несколько сеансов написал всю картину прямо с натуры».

Пережитые Левитаном чувства и позволили ему создать столь впечатляющее, овеянное гражданской скорбью произведение. Смотря на пустынную, верста за верстой тянущуюся дорогу, протоптанную ногами ссылаемых в Сибирь людей, на эти тропинки, сопровождающие ее и сливающиеся с ней вдали, мы словно видим молчаливо идущих ссыльных, слышим щемящий душу кандальный перезвон. И только просвет солнечных

лучей у горизонта вносит светлую, как луч надежды, нотку в картину.

В 1893–1894 годах Левитан написал картину «Над вечным покоем», которую считал своей самой значительной работой. «В ней я весь, со всей своей психикой, со всем моим содержанием», – писал он Третьякову.

Написанная с большим увлечением, под вдохновляющие звуки героической симфонии Бетховена, она сама воспринимается, как торжественный реквием, воплотивший раздумья Левитана о кратковременности человеческого существования и величии неиссякаемо могучих сил природы.

В картине «Март», завершенной в 1895 году, Левитан подстерег особенно трогательную минуту в жизни нашей северной природы: светлый канун перед наступлением весны. В лесу, среди деревьев, еще лежит глубокий снег, воздух еще стынет от мороза, деревья голы, даже первые весенние гости, грачи и скворцы, не заявились в наших краях. Но уже солнышко пригревает на припеке, снег ослепительно блестит в его лучах, тени наливаются лиловатой синевой. В воздухе чувствуется приближение теплых дней – все предвещает весну; вся природа, все предметы – все пронизано ожиданием.

В эти же годы художник создает и другие замечательные пейзажи, в том числе «Вечерний звон» (1892) и «Золотую осень» (1895).

Как пишет С.М. Иваницкий: «В творческом багаже любого крупного художника всегда есть произведение, которое многими поколениями любителей искусства расценивается как визитная карточка автора. Такой популярностью, давней и неизменной, пользуется знаменитая "Золотая осень". Этот пейзаж Левитана привлекает пушкинским пониманием задушевной красоты осенней русской природы».

Благодаря хлопотам своих друзей – Третьякова, Нестерова, Чехова – Левитану удалось получить разрешение на проживание в Москве. Однако обострение туберкулеза вызвало необходимость отъезда за границу, и Левитан направляется сначала во Францию, а затем в Италию. Особенно большое впечатление на него произвел Париж, где художник задержался, чтобы не торопясь осмотреть открывшиеся там выставки картин.

Левитан также бывал в Швейцарии и Финляндии, откуда привез мастерские этюды. Но Левитану была ближе русская природа, ее особые черты.

При первой возможности художник вернулся в Москву. Он полюбил сестру Чехова, Марию Павловну, но так и не решился просить ее руки. Мария Павловна ни за кого не вышла замуж, сохранив на всю жизнь глубокое чувство к художнику.

В последние годы Левитан пишет тонкие глубокие пейзажи. Среди них два его шедевра – «Сумерки» (1900) и «Сумерки. Стога» (1899). Последнюю свою самую большую, очень важную для него картину «Озеро» он не успел дописать. Художник хотел назвать ее «Русью».

К Левитану пришло широкое признание. В 1897 году ему присваивается звание академика живописи, и в том же году он избирается в действительные члены мюнхенского общества «Secession» и участвует в его выставках. В 1898 году Левитан начал вести класс пейзажа в том самом училище, где когда-то учился сам. Работы его учеников вызвали восторженный отзыв посетившего училище Репина.

Тем временем у художника развивается жестокая сердечная болезнь. В последние годы он страдает одышкой, ему тяжелы физические усилия, болезнь угнетает его дух, он чувствует приближение конца.

В апреле 1900 года, будучи с учениками на этюдах, он простудился и слег. Умер Левитан 4 августа того же года.

М.В. Нестеров сказал: «Наше искусство потеряло великолепного художника-поэта… Левитан показал нам то скромное и сокровенное, что таится в каждом русском пейзаже, – его душу, его очарование».

КОНСТАНТИН АЛЕКСЕЕВИЧ КОРОВИН

(1861–1939)

Коровин – тонкий мастер пленэрной живописи, автор эмоциональных пейзажей и жанровых картин, написанных в свободной декоративной манере.

Константин Алексеевич Коровин родился 5 декабря 1861 года в Москве на Рогожской улице, в доме деда Михаила Емельяновича Коровина, московского купца первой гильдии. Дед разбогател в ямском извозе. Отец Константина, Алексей Михайлович, получил университетское образование, неплохо рисовал. Мать, Аполлинария Ивановна, урожденная Волкова, увлекалась музыкой, играла на арфе, рисовала акварелью. Первые навыки рисования Константин и его старший брат Сергей, будущий известный художник-реалист, получили в семье.

В 1863 году после смерти деда семья Коровиных разорилась. Они продают дом и перебираются в деревню Большие Мытищи под Москвой. Неподалеку на фабрике стал служить отец. Жизнь на природе пришлась мальчику по душе: «…До чего хорошо в избе: две деревянные комнаты, потом печка, двор, на дворе стоят две коровы и лошадь, маленькая собачка, замечательная – все время лает. А как вышел на крыльцо, видишь большой синий лес. Блестят на солнце луга. Лес – Лосиный остров, огромный. То есть так хорошо, как я никогда не видел. Вся Москва никуда не годится, такая красота…»

В 1875 году Константин поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве на архитектурное отделение. «Мне пришлось сильно нуждаться, – вспоминал художник о годах учебы, – уже пятнадцати лет я давал уроки рисования и зарабатывал свой хлеб». Через год Коровин перешел на живописное отделение. Его учителями стали И.М. Прянишников, Е.С. Сорокин, В.Г. Перов, А.К. Саврасов.

«Глубокий след оставили эти светлые и милые люди в душе моей. Почти все они умерли; я с восхищением, тихо и глубоко вспоминаю их, и трогательной любовью наполняется душа моя, и как живые они проходят в воображении передо мной, эти чистые, честные люди…».

Позднее Коровин вспоминал наставления Саврасова: «Ступайте писать, пишите этюды, изучайте, главное – чувствуйте…» Под влиянием Саврасова Константин пристрастился к пейзажу. Уже в училище он, стараясь сохранить свежесть впечатления, заканчивает свои работы непосредственно на натуре. В картинах «Село» (1878), «Ранняя весна» (1870-е), «Мостик» (1880-е) внимательное наблюдение природы сочетается

с непосредственным ее восприятием. Большей частью пейзажи Коровина – это удачно выбранные и метко зафиксированные уголки природы. Таким пленительным «куском» природы является небольшая картина «Мостик», отличающаяся свежестью восприятия, полная верного наблюдения натуры.

«В 1881 году я поехал в Петербург в Академию художеств и поступил в натурный класс, – вспоминает Коровин. – Чудные залы академической галереи Кушелева, коридоры Академии художеств, живые сфинксы на ее фоне – все это было заманчиво для меня серьезностью, полной высоких традиций духа… Но в самом деле в этой чудной Академии дух искусства был так мне чужд: условность и серьезничанье по поводу несерьезного – работы каких-то театральных бутафорий».

Через три месяца Константин возвращается в Москву. В 1883 году Коровин награжден в Училище Малой серебряной медалью за этюд масляными красками. Еще через год ему присуждена Малая серебряная медаль за рисунок с натуры.

В 1883 году молодой художник пишет картину «Портрет хористки», принесшую ему известность.

«Это был первый опыт импрессионистической живописи не только в творчестве Коровина, но и в русском искусстве, – считает А.П. Гусарова. – Можно сказать, что история русского импрессионизма началась с этой работы…

Создание прекрасного из заурядного совершается с помощью самой живописи – свежих красок, взятых в полную силу, не замутненных коричневыми или серыми тенями. Голубое, желтое, оранжевое, контрасты дополнительных цветов – это напоминает колорит импрессионистов. Живописная фактура пастозна, сочна. Движение кисти не скрыто от глаз зрителя, а нарочито выявлено, оно приобщает к творческому процессу, дает ощутить пылкий темперамент мастера. Вместе с тем этюдная свобода мазка передает зыбкость световоздушной среды, растворяющей объемы, контуры, лишающей их четкого рисунка».

И.Е. Репин недоумевал: «Это живопись для живописи только, такое было бы позволительно испанцу, но у русского – к чему это?» Высказывание Репина произвело на Коровина столь сильное впечатление, что он записал его на обороте портрета хористки.

Коровин выходит из Училища со званием неклассного художника. «По окончании Школы… я был приглашен, а также Левитан, Саввой Ивановичем [Мамонтовым] писать декорации в Частной опере. Я писал декорации к опере "Аида", а Левитан к "Жизни за царя" Глинки. Декорация Левитана – Ипатьевский монастырь среди леса ночью – была восхитительна и поэтична, а "Аида", сделанная мной со светом горячего солнца Египта, синими тенями и особенной яркостью красок и огромных форм, наделала шуму, и об этой постановке писали все московскиегазеты».

Мамонтов вспоминал о постановке «Аиды»: «Декорации Коровин написал превосходно, особенно хороши были "лунная ночь на берегу Нила" и "преддверие храма", в котором происходило судилище над Радамесом».

Позже, в 1887 году, приехав в Париж, Коровин напишет: «Так вот они, французы. Светлые краски, вот это так… Много и такого, что и у нас, но что-то есть еще и совсем другое. Пювис-де-Шаванн – как это красиво! И импрессионисты… – у них нашел я все то самое, за что так ругали меня

дома, в Москве».

После поездки в Париж (1887) художник испытывает творческий подъем. Гостя у Поленовых в деревне Жуковка, Коровин пишет сразу несколько удачных картин: «За чайным столом», «В лодке», «Настурции». Как пишет А.П. Гусарова: «В них получает дальнейшее развитие его пленэризм. Краски становятся светлее и чище. Композиция приобретает все более свободный и асимметричный характер. Художник прибегает к острым ракурсам ("В лодке"), фрагментарности изображения, все более последовательно он идет к импрессионизму».

В декабре 1888 года вместе с Мамонтовым Коровин путешествует по Италии, знакомится с городами – Флоренцией, Миланом, Генуей, Квинто. Затем он едет в Испанию, где пишет свою лучшую из ранних жанровых картин – «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1889).

Е.В. Журавлева пишет:

«Картина прекрасна по своему живописному мастерству, по гармонии черного и серого, обогащенной деликатно введенными розовым и зеленым тонами, смягченной приглушенным светом, скупо пробивающимся в комнату с улицы.

Наряду с разработкой черно-серебристой гаммы Коровин увлечен звучным колоритом, свежестью, солнечностью, воздушностью красок».

Коровин создал ряд верных, правдивых и поэтических пейзажей русской деревни в серебристой гамме, характерной для его работ девяностых годов («Зимой», 1894).

Большую роль в дальнейшем творчестве художника сыграли поездки на Север. Еще во время первого путешествия 1888 года его пленили виды суровых северных побережий, так появились картины «Берега Норвегии», «Северное море».

Вторую поездку, снаряженную Мамонтовым в связи со строительством Северной железной дороги, Коровин совершил в 1894 году вместе с В.А. Серовым. Художники побывали в Ярославле, Вологде, Архангельске, Норвегии и Швеции. Под впечатлениями от поездки было написано множество замечательных по колориту пейзажей: «Гавань в Норвегии», «Ручей святого Трифона в Печенеге», «Гаммерфест. Северное сияние», «Мурманский берег» и др.

Многие из них построены на тончайшей разработке оттенков серого цвета. Как пример создания глубокого и правдивого образа природы Севера, можно привести картину «Ручей святого Трифона в Печенге» (1894). Хмурое небо, каменистый берег, холодная гладь воды – все это передано скупыми красками, свободно, с тонким чувством тональности.

По материалам поездки Коровин оформляет павильон Северной железной дороги, построенный по его проекту на Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде. На огромных панно художник создал широкие, обобщенные образы природы и жизни Севера.

В 1897 году у Коровина и его жены Анны Яковлевны (урожденной Фидлер) родился сын Алексей. А тем временем Нижегородский павильон привлек всеобщее внимание своим убранством, и Коровин был назначен руководителем художественного оформления русских павильонов на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Грандиозность поставленной задачи позволила ему в полной мере раскрыть свое дарование. Он пишет

несколько больших декоративных по цвету панно. За эту работу Коровин был награжден двумя серебряными, двумя золотыми медалями и орденом Почетного легиона. К художнику приходят мировое признание и слава, его произведения экспонируются во многих городах Европы.

В начале века появляются лучшие портреты Коровина: Н.Д. Чичагова (1902), И.А. Морозова (1903), Ф.И. Шаляпина, написанные «по-коровински» широко и свободно, с большим артистизмом. Хотя и ранее появлялись такие интересные работы, как тонкий и свежий «Портрет С.Н. Голицыной» (1886), «Портрет Т.С. Любатович» (1886), отличающийся богатством и тонкостью цветовых отношений.

«Одна из любимых тем художника – Париж, – считает Н.А. Федорова. – В парижских городских пейзажах "Парижское кафе" (1890-е), "Кафе де ла Пэ" (1905), "Париж. Площадь Бастилии" (1906) и других подчеркнуто случайное построение композиции, стремление к усиленному звучанию цвета, свободная манера живописи.

В 1900-х годах у Константина Коровина проявляется большой интерес к ночным и вечерним пейзажам Парижа со сверкающими огнями реклам и мелькающими экипажами: "Париж ночью. Итальянский бульвар" (1908), "Ночной карнавал" (1901), "Париж вечером" (1907) и другие.

Коровин хорошо знал западную живопись, высоко ценил достижения импрессионистов. Это сказалось на творчестве художника: его парижские работы наиболее импрессионистичны. Художник мастерски фиксирует впечатления от многокрасочной, яркой, переменчивой жизни большого города. В вечерних сумерках или в утренней дымке цвет теряет свою конкретность, переходит в систему вибрирующих пятен, предметы утрачивают четкость контуров. Однако в лучших произведениях Коровина, наряду с передачей эмоционального состояния, велико значение и материальности, ощутимой вещественности предметов».

С 1900 года Коровин становится главным художником императорских театров, а с 1910 года – он главный декоратор и художник-консультант императорских театров Москвы и Петербурга. Придя в театр, художник произвел реформу в театрально-декорационной живописи Большого театра в Москве, покончил с системой безличных дежурных декораций, объявив войну рутине, господствовавшей в те годы на казенной оперной сцене.

В оформлении оперы и балета Коровин находит применение своим творческим возможностям, своей любви к красочному зрелищу, своему уменью обобщить богатство цвета в монументально-декоративный образ. Он оформил более 100 постановок. Среди лучших произведений художника – декорации к «Лебединому озеру», к «Руслану и Людмиле», к «Корсару», «Щелкунчику».

Работа в театре поглощала много сил, она накладывала определенный отпечаток и на станковое творчество художника. В эти годы усиливается красочность полотен Коровина, появляются размашистость, свобода живописной манеры.

С 1901 по 1921 год Коровин преподает в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1905 году Коровина избрали академиком Академии художеств. Во время Первой мировой войны Коровин был консультантом по маскировке в штабе одной из русских армий. Несмотря

на тяжелое состояние здоровья (давнее нервное заболевание, болезнь сердца), бывает на передовых.

Как рассказывает Н.А. Федорова: «После революции он принимает активное участие в художественной жизни: занимается вопросами сохранения памятников искусства, организует аукционы и выставки в пользу вышедших на свободу политических заключенных. Художник продолжает работать и в театре…

По совету А.В. Луначарского, шестидесятилетний Коровин, неизлечимо больной и имеющий на попечении сына-инвалида, улучшить здоровье которого могут в парижских клиниках, переезжает в Париж. Здесь же должна была состояться выставка его работ. Но картины похитили, и художник остался без средств. Он вынужден был соглашаться на любую работу. При таких обстоятельствах заключаются кабальные договоры, в короткий срок за незначительную плату Коровин пишет сорок картин, изготовляет "сувениры" – бесчисленные "русские зимы", "бульвары Парижа"».

А вот что пишет А.П. Гусарова:

«Во Франции, где художник проводит последние пятнадцать лет своей жизни, он продолжает работать для театра. Оформляет спектакли в известных театрах Европы и Америки, повторяя свои прежние темы…

В то же время Коровин продолжает разрабатывать в живописи старые темы, пишет натюрморты с розами, рыбами, часто обращается к видам ночного Парижа. Его поздняя живопись утрачивает прежние достоинства. Краски становятся тусклыми и бедными либо пронзительно-анилиновыми, их сочетания лишаются гармонии, кисть намечает предметы и пространство мелкими острыми штрихами. Художнику изменяет не только глаз, но и вкус. Неоднократное повторение одних и тех же мотивов для продажи сообщает его работам оттенок ремесленной заштампованности.

На потребу больных ностальгией русских эмигрантов Коровин создает картины на русские темы, пишет пейзажи, праздники, русских красавиц…»

В 1926 году Коровина в Париже посещает его ученик М.С. Сарьян: «Последний раз я встретился с Константином Алексеевичем Коровиным в 1926 году в Париже. Я и сейчас не могу без глубокого волнения вспоминать об этой встрече. Мой дорогой учитель постарел, был болен, но сохранил свое покоряющее обаяние. Обрадовался он нашей встрече безгранично. Посыпался град вопросов о России, о новой жизни страны, о друзьях, об искусстве. "Моя единственная мечта, – сказал он мне, – вернуться на Родину, хочу умереть в России". К несчастью, Константину Алексеевичу так и не привелось увидеть родную землю хотя бы перед смертью. Но он до конца своих дней оставался русским человеком, русским художником. И картины, которые он писал на чужбине, были русскими по своему характеру, стилю, отношению к жизни».

Умер Коровин 11 сентября 1939 года и был похоронен на парижском кладбище Бийанкур.

МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ НЕСТЕРОВ

(1862–1942)

Нестеров – выдающийся представитель русского символизма и модерна, ведущий мастер религиозной живописи «серебряного века». Ему удалось создать поэтические религиозные образы, а также острохарактерные портреты деятелей отечественной культуры.

Михаил Васильевич в своих воспоминаниях пишет:

«В тихий весенний вечер 19 мая 1862 года (по старому стилю. – *Прим. авт.*), в Уфе, в купеческой семье Нестеровых произошло событие: появился на свет божий новый член семьи. Этим новым членом нестеровской семьи и был я. Меня назвали Михаилом в честь деда Михаила Михайловича Ростовцева.

Родился я десятым. Было еще двое и после меня, но, кроме сестры и меня, все дети умерли в раннем детстве.

Род наш был старинный, купеческий: Нестеровы шли с севера, из Новгорода, Ростовцевы – с юга, из Ельца…

Отец умер глубоким стариком – восьмидесяти шести лет. Я благодарен ему, что он доверился опытному глазу К.П. Воскресенского и не противился, отдавая меня в Училище живописи, пустить меня по пути ему мало симпатичному, мне же столь любезному, благодаря чему моя жизнь пошла так полно, без насилия над самим собой, и я мог отдать силы своему настоящему призванию. Еще задолго до смерти отец мог убедиться, что я не обманул его доверия. Из меня вышел художник. При нем был пройден весь главный мой путь до Абастумана включительно. К моей матери я питал особую нежность в детстве, хотя она и наказывала меня чаще, чем отец, за шалости…

Время шло. Отец и мать стали поговаривать о том, что пора отдать меня в гимназию. Мысль эта явилась тогда, когда родители убедились, что купца из меня не выйдет, что никаких способностей к торговому делу у меня нет…

Осенью 1872 года я все же поступил в приготовительный класс гимназии. В гимназии пробыл я недолго, учился плохо, шалил много… Родители скоро увидали, что большого толка из моего учения в гимназии не будет, и решили, не затягивая дела, отвезти меня в Москву, отдать в чужие руки, чтобы не баловался…

Вот настал и день экзаменов… Выдержал я из закона божьего, рисования и чистописания, из остальных – провалился. Отцу посоветовали отдать меня на год в Реальное училище К.П. Воскресенского, с гарантией, что через год поступлю в Техническое…

Рисование с каждым днем захватывало меня все больше и больше. Я явно стал пренебрегать другими предметами, и все это как-то сходило с рук. Я начал становиться местною известностью своим художеством и отчаянными шалостями… За последние меня прозвали "Пугачевым". Я и был атаманом, коноводом во всех шалостях и озорствах».

Директор реального училища заметил страсть Нестерова к рисованию и уговорил его отца в 1877 году отдать мальчика в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, где определяющую роль играли крупнейшие художники-реалисты – Перов, Саврасов, Прянишников.

Особенно любили студенты Перова. Его уроки все они надолго сохранили в памяти. «Яркая, страстная личность Перова налагала свой резкий отпечаток на жизнь нашей школы, ее пульс бился ускоренно», – вспоминал Нестеров.

В 1881 году Нестеров уехал в Петербург и поступил в Академию художеств. Ему казалось, что там он сможет получить более серьезную профессиональную подготовку. Но в академии Нестеров не нашел того, к чему стремился. Весной следующего года Михаил возвратился в Москву. В последние годы пребывания в училище начал проявлять серьезный интерес к историческим темам. И здесь проявилось растущее мастерство молодого художника, в картинах появились отдельные колористические находки, но общий тон по-прежнему оставался темным: «Шутовской кафтан» (1885), «Избрание Михаила Федоровича на царство» (1886).

Большое значение для дальнейшего развития Нестерова сыграла картина «До государя челобитчики» (1886), за которую он получил звание классного художника и Большую серебряную медаль. Сам Нестеров считал главным эмоциональным содержанием картины «таинственную величавость».

В 1885 году Нестеров женится на Марии Ивановне Мартыновской.

«18 августа 1885 года мы обвенчались с Марией Ивановной, и для меня началась новая жизнь, жизнь радостей художественных и семейных…

Свадьба была донельзя скромная, денег было мало. В церковь и обратно шли пешком. Во время венчания набралось поглазеть в церковь разного народа. Невеста моя, несмотря на скромность своего наряда, была прекрасна. В ней было столько счастья, так она была красива, что у меня и сейчас нет слов для сравнения. Очаровательней, чем была она в этот день, я не знаю до сих пор лица… Цветущая, сияющая внутренним сиянием, стройная, высокая – загляденье! А рядом я – маленький, неуклюжий, с бритой после болезни головой, в каком-то "семинарском" длинном сюртуке – куда был неказист. И вот во время венчания слышу справа от себя соболезнования какой-то праздно глазеющей старухи: "А, ба-а-тюшки, какая она-то красавица, а он-то – ай, ай, какой страховитый!"

После венца мы собрались все у сестры жены. Стали обедать. И в самый оживленный момент нашего веселого пирования бывшего на свадьбе доктора-акушера вызвали из-за стола к больной. Вернулся – опоздал, больная уже умерла…

Все это тогда на нас произвело самое тяжелое впечатление, конечно, ненадолго, но хорошая, веселая минута была отравлена. В душу закралось что-то тревожное…»

22 мая 1886 года родилась дочь Ольга, а через семь дней Мария умерла. Потрясенный художник задумывает картины, посвященные ее памяти. Сам Михаил Васильевич многое в своем творчестве склонен объяснять этим трагическим событием. Под старость он писал: «Все пережитое мною тогда было моим духовным перерождением, оно в свое время вызвало появление таких картин, как "Пустынник", "Отрок Варфоломей" и целый ряд последующих, создавших из меня художника, каким остался я на всю последующую жизнь».

В 1888–1889 годах Нестеров создает «Пустынника». «…По безлюдному берегу, опираясь на резную палку, медленно, осторожно

переступая обутыми в лапти ногами, идет согбенный годами старичок, – пишет С.Н. Дружинин. – Поздняя северная осень. Вокруг разлита тишина. Спокойна светлая гладь воды, отражающая дальний, подернутый дымкой лес. А здесь, впереди – одинокая иглистая елочка, ветка покрасневшей рябины, да нежно-зеленые запоздалые травинки, которые кое-где пробиваются сквозь побуревший покров топкого берега. В этой картине художник передал нам свое светлое, благостное, умиротворенное чувство, рожденное так знакомой ему и так им любимой русской природой».

Картина ясно говорила о появлении в русской живописи нового, интересного, значительного, своеобразного мастера. Нестеров отправил картину на Семнадцатую передвижную выставку, где он впервые участвовал в качестве экспонента, но еще до вернисажа картину приобрел Третьяков.

На вырученные за картину деньги в мае 1889 года Нестеров едет за границу, изучает великих мастеров прошлого в городах Италии, а также в Париже и Дрездене. Сильное впечатление произвели на него итальянские мастера XV века: Фра Беато Анжелико, Сандро Боттичелли, Филиппо Липпи. Его поразила прежде всего их необыкновенная духовность: «Сила их – есть сила внутренняя… Внешний же вид настолько первобытен и прост, что разве и поражает чем – это необыкновенной наивностью».

Вернувшись, он поселяется в деревне недалеко от Абрамцева и приступает к работе над новой картиной – «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890).

Рассказывая о том, как создавалась картина «Видение отроку Варфоломею», Нестеров говорил: «Она писалась как легенда, как стародавнее сказание, шла от молодого пораненного сердца, была глубоко искренна…»

При всей условности сюжета пейзаж «Варфоломея» конкретен, он отмечен тонкими исканиями в области колорита, светлой и нежной мелодией цвета. Ему, так же как и другим лучшим пейзажам художника, присуще проникновенное чувство родного, национально-русского.

«Видение отроку Варфоломею» при своем появлении на Передвижной выставке 1890 года вызвало самые противоречивые суждения. Мнения о ней, вспоминал Нестеров, резко разделились, одни горячо ее приветствовали, но многие из «старших членов Товарищества», к которым примкнул и Стасов, высказывались против картины, усмотрев в ней отступление от реалистических методов изображения.

В девяностые годы Нестеров создал еще несколько полотен, посвященных Сергию Радонежскому. Но все они гораздо слабее первого.

С начала девяностых годов начинается длительный период, когда Нестеров в основном занимался храмовой живописью. Пятнадцать лет провел художник на лесах различных церквей и соборов. По его эскизам выполнены росписи Владимирского собора в Киеве (1890–1895), где Нестеров выступил прямым продолжателем В.М. Васнецова, мозаики и иконы церкви Спаса на крови в Петербурге (1894–1897), росписи церкви храма Александра Невского в Абастумани (1902–1904), храма Марфо-Мариинской обители в Москве (1908–1911). Эти декоративные ансамбли – образцы не только православной эстетической традиции, но и своеобразного «церковного модерна». В образах нарастает лирическое

начало, иконность сменяется психологической драмой. Нестеров, по словам В.В. Розанова, «пишет не Христа», а «как человек прибегает к Христу».

Сам Нестеров довольно критически оценивал свои церковные росписи: «Может, мои образа и впрямь меня съели, ну быть может, мое "призвание" не образа, а картины – живые люди, живая природа, пропущенная через мое чувство, словом – "опоэтизированный реализм"».

Под влиянием романов Мельникова-Печерского, посвященных заволжским старообрядцам, Нестеров решил, по его собственным словам, «написать красками роман, роман в картинах…». Художник написал три из пяти задуманных «глав» романа – картины «На горах» (1896), «Великий постриг» (1897–1898) и «На Волге» (1905).

По поводу первой из них были сказаны им программные, по сути дела, слова: «Связь пейзажа с фигурой… одна мысль в том и другом, способствуя цельности настроения».

«Именно эта цельность, присущая всем трем работам, гармония действия и среды, в которой это действо происходит, органическая живописность снимают с картины-сюиты налет прямой повествовательности, заставляют воспринимать их не как прозаические произведения, несмотря на явно выступающую в них фабулу, а как лирические стихотворения, – пишет А.А. Русакова. – В дальнейшем, не желая расставаться с темой женской души, Нестеров создал ряд небольших картин, пронизанных чисто русской "любовью-жалостью" к их героиням, – "Думы", "Усталые", "Лето"».

25 сентября 1898 года художник был избран академиком живописи. В июле 1902 года Нестеров вступает в брак второй раз. Его избранницей становится Екатерина Петровна Васильева. Жениху – сорок лет, невесте – двадцать два. «Она действительно прекрасна, высока, изящна, очень умна, по общим отзывам дивный, надежный, самоотверженный человек», – писал о ней Михаил Васильевич. В 1904 году рождается дочь Анастасия, прожившая совсем недолго. В 1907 году у Нестеровых появляется сын Алексей.

«1900–1910-е годы – один из самых ярких, интересных и в то же время противоречивых периодов в творчестве Нестерова, – пишет Н.П. Шарандак. – В его произведениях появились новые черты, которые станут характерными для дальнейшего искусства художника: он все чаще обращался к крупнофигурным композициям, стремился к монументальности и обобщенности форм. Изменился и эмоциональный настрой полотен. В них усилились тревожные ноты, мотивы одиночества, страдания…»

Усилился интерес Нестерова к религиозно-философским исканиям. Оторванность от жизни нестеровской философии привела художника к крупному творческому поражению, которым явилась картина «Святая Русь» (1901–1905)… Русский народ художник изобразил в качестве народа-богоискателя. Очень верную оценку дал картине Л.Н. Толстой, назвав ее «панихидой русского православия». В 1905–1906 годах был создан первый портретный цикл художника, принесший ему славу одного из самых серьезных своеобразных портретистов начала века.

Вот что пишет А.А. Русакова: «Застывшая, замершая, с устремленным вдаль взглядом больших печальных глаз, сидит хрупкая молодая женщина, жена художника ("Портрет Е.П. Нестеровой", 1905).

Забилась в кресло его дочь, в бледном лице которой много затаенной тоски ("Портрет О.М. Нестеровой", 1905). В другом, знаменитом ее портрете ("Амазонка", 1906), несмотря на уверенную грацию утонченной светской девушки, кажется, что она так же одинока, как женщины нестеровских картин, и ее элегантный строгий туалет не мешает видеть, что чертами прекрасного лица она напоминает излюбленный художником женский тип. Одновременно Нестеров сумел уловить в лице своей дочери выражение неудовлетворенности и неопределенных стремлений, характерных для части русской интеллигентной молодежи начала века. Живописная загадка портрета, особая его острота вытекает из противопоставления четкого, подчеркнутого силуэта фигуры очень "нестеровскому" пейзажному фону. Спокойные воды широкой реки, бледное небо, розоватый отблеск заходящего солнца на низком луговом берегу – все это сообщает картине тихую прелесть. Может быть, именно эти черты делают "Амазонку", такую "европейскую" по изобразительному языку, удивительно русской по сути образного содержания».

После 1907 года художник возвращается к старым мотивам, в его произведениях снова появляется образ человека, ушедшего от мирской суеты, посвятившего свою жизнь религии («Схимник», 1910; «Лисичка», 1914).

В 1917 году он пишет картину «Философы», которую впоследствии считал одной из лучших своих работ. Нестеров изобразил двух крупных религиозных мыслителей того времени – П.А. Флоренского и С.Н. Булгакова.

«Художник заостряет характерные черты облика каждого из изображенных, – отмечает Н.П. Шарандак. – Мы не ощущаем сочувствия Нестерова к своим моделям. Он смотрит на них со стороны, даже несколько холодно. К "Философам" примыкает по глубине и остроте характеристики написанный несколько ранее "Автопортрет" (1915) и полотно "Архиепископ" (1917). Этими произведениями завершается дореволюционный период творчества художника».

Гражданская война надолго отрезала Нестерова от Москвы, он был в Уфе, тяжело болел в эти годы и не мог заниматься любимым делом в полную силу. Только в 1920 году художник перебрался в Москву. Нелегким было его материальное положение. В ту пору он писал Турыгину: «Не работается, ни к чему. Повторять себя надоело, а новых мыслей нет, а те, что есть, – около печки сидя, не напишешь».

Не приняв революцию, разрушившую все базисные для него духовные ценности, Нестеров тем не менее воздерживается от какого-либо протеста и живет исключительно творчеством. Его положение отныне двойственно. С одной стороны, он окружен уважением как ветеран русского искусства, с другой – работает в условиях строгой цензуры. Христианские сюжеты (в которых он часто варьирует прежние мотивы) допускаются лишь на «экспортные» выставки, даже единственная после революции персональная прижизненная выставка мастера (1935) устраивается как шестидневное мероприятие закрытого типа.

Однако Нестеров все же остается активным участником художественной жизни. Он постоянно представляет на выставках пейзажи и портреты; причем последние не уступают образам «досоветского

Нестерова», даже нередко превосходят их своим драматическим напряжением и образной сложностью. Люди искусства и науки (к примеру, «Художники П.Д. и А.Д. Корины», 1930; «Скульптор И.Д. Шадр», 1934; «Хирург С.С. Юдин», 1935; «Скульптор В.И. Мухина», 1940) выглядят на его портретах как своего рода подвижники, герои творческой аскезы, которая продолжается и приносит зримые плоды вопреки всему. Таким же подвижником творчества выглядит и сам Нестеров в «Автопортрете» 1928 года. Ритмический изыск композиции и рисунка, экспрессивная звучность цвета, продуманность символических деталей – все это блестяще работает на образ в «Портрете академика И.П. Павлова» (1935), наиболее известном из произведений этого цикла.

Умер Нестеров 18 октября 1942 года.

ЦИ БАЙ-ШИ

(1863–1957)

Благодаря Ци Бай-ши китайская и мировая живопись сделала еще один шаг вперед: он сумел создать свой собственный индивидуальный художественный язык, необычайно яркий и выразительный. Он оставил глубокую веху в истории гохуа.

Ци Бай-ши писал: «Если меня спросят – в чем красота рисунка. Я отвечу – чем тоньше, тем лучше. Откуда эти стихи, я и сам не знаю».

Ци Бай-ши родился 22 ноября 1863 года в уезде Сянтань провинции Хунань, в селении «Болото Большой Медведицы» в очень бедной семье. Отец и дед мальчика подрабатывали тем, что собирали хворост на продажу. Отец был робким человеком, а вот мать, по свидетельству самого Ци Бай-ши, была «решительная, очень восприимчивая натура, способная твердо защищать свои принципы»

Первым учителем художника был его дед, который заставил мальчика писать палочкой на земле свое имя, когда ему еще не было и трех лет. К шести годам мальчик уже хорошо писал, а порой и рисовал. В восемь лет он начал учиться в начальной школе.

Ци Бай-ши рассказывает о своих первых опытах живописания: «Придя из школы, я схватил кисть и тушечницу и принялся рисовать. Бог грома, которого я нарисовал, был больше похож на смешного попугая, а я все рисовал и рисовал, но не мог достичь сходства. Тогда я наложил на изображение лист прозрачной бумаги и перерисовал его… В то же время я начал рисовать старых рыбаков. Это было совсем нелегко, но я продолжал рисовать. Я рисовал также цветы, травы, птиц, животных, насекомых, рыб, лошадей, свиней, крабов, лягушек, бабочек, стрекоз и т.п. – одним словом, все, что попадалось на глаза. Это все вещи, которые я очень люблю… Но как ни стремился я запечатлеть Юй-гуна, результаты все еще были неутешительные».

Учился в школе мальчик недолго, денег в семье не хватало. В течение трех лет Ци работал по дому. Согласно обычаю, детей женили очень рано. Когда Ци Бай-ши было двенадцать лет, его женили на девочке из семьи Чэнь по имени Чунь-цзюнь. В пятнадцать лет он стал работать у столяра. С ним он ходил на заработки по деревням. Вечером, после работы, он зажигал масло и учился рисовать до глубокой ночи.

Однажды Ци Бай-ши увидел, как работают резчики по дереву: «Я принял решение делать тонкие миниатюрные вещи». Юноша поступает учиться к мастеру резьбы по дереву Чжоу Чжи-мэю. Он вырезал многофигурные сцены и целые картины. В течение последующих пяти лет он продолжает работу резчика по дереву, делает табакерки и усердно копирует образцы из энциклопедии «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно». В 1883 году в семье Ци Бай-ши родился первый ребенок.

В 1889 году состоялась знаменательная встреча Ци Бай-ши с Ху Цинь-юанем, известным китайским художником. Тот пришел в восторг от живописных работ художника и настоял на том, чтобы Ци Бай-ши пошел к нему учиться. Ци Бай-ши со страстью начал овладевать живописным мастерством в стиле Ху. Здесь он изучал не только классическую живопись, но и литературу, особенно поэзию, и начал сам писать стихи. Поэтические надписи Ци Бай-ши на картинах дополняют живописное изображение, составляют с ним единый художественный образ. Он в совершенстве постигает все изобразительные возможности живописи тушью.

В начале девяностых Ци Бай-ши с особым усердием занимается пейзажем и живописью «цветы и птицы». В эти же годы художник овладевает сложным традиционным ремеслом оформления свитка. Тогда же Ци Бай-ши становится выдающимся резчиком печатей. В своей автобиографии он писал: «Я гравировал печать, а потом снова стирал изображение о пол мастерской. Отполировав таким образом камень, я опять делал на нем резьбу. Так как я всякий раз поливал печать водой, то скоро в комнате не оставалось ни одного сухого уголка, и пол в мастерской превращался в болото».

В конце века Ци Бай-ши впервые покидает родные места, чтобы отправиться по приглашению к известному художнику Ван Сян-ци. Тот дал его работам самую высокую оценку, сравнив их с произведениями монаха Ци-шаня. «Я почувствовал сильное смущение, – вспоминает Ци Бай-ши, – поскольку Ци-шань был совершенным мастером, потомком прославленного сунского поэта и каллиграфа Хуан Шань-гу». Ци Бай-ши становится учеником Ван Сян-ци. «С этого времени я отложил долото и взял в руки вместо него кисть для живописи», – записал Ци Бай-ши в дневнике.

Ци Бай-ши создает двенадцать пейзажных свитков с видами горы Хэншань. Деньги, полученные от продажи свитков, позволяют ему построить в местечке Мэйкун небольшой домик-студию, который называет «Кабинет тысячи слив», или «Кабинет поэзии». «Кто-то спросил меня, – вспоминал Ци Бай-ши, – почему я назвал свою мастерскую "Заимствованная у холма". Я ответил: "Это довольно просто – холм не мой. Я его заимствовал для удовольствия"».

В первое десятилетие нового века художник прошел едва ли не весь Китай от Сианя, крупнейшего центра древней культуры и Пекина до самых глухих провинций. Результатом этих путешествий было около пятидесяти пейзажей, исполненных тушью в национальной манере. Тонко и живо художник передает свое восприятие природы, свои ощущения от общения с ней. Такова, например, картина «Попутный ветер», где Ци Бай-ши передает легкое стремительное движение, картина создает впечатление радости,

бодрости. Но в этих пейзажах нет еще той точности, уверенности линий, которые появятся позднее.

«Пейзажные циклы Ци Бай-ши, созданные им в конце 1900-х и в начале 10-х годов XX века, явились результатом его проникновения в живую природу и подлинное искусство, – пишет Е.В. Завадская. – Художником были созданы два пейзажных цикла: "Двадцать четыре пейзажа Шимэнь" и "Виды горы Цзе", включающие пятьдесят два листа. Работы первого цикла отличает большая колористическая свежесть, художник добивается необычайной выразительности, используя и спокойные серо-зеленые, серо-синие и травянисто-зеленые и яркие тона. Ци Бай-ши пишет широким свободным мазком – одним мазком краски передает, например, вечернюю зарю.

Пейзажи из цикла "Виды горы Цзе" отличаются еще большей свободой композиции, насыщенностью живописного пятна.

Пейзажная композиция "Восход солнца" получила впоследствии огромную известность. Ярче всего она выражает то новое, что обрел в этот период Ци Бай-ши. Его искусство с этой поры будет отличать поразительное сочетание глубокой мудрости и детской наивности. На небе, словно в детском рисунке, круглое красное солнце, но само небо, легкие облачка на нем, окрашенные розовым восходом, исполнены тончайших вибраций цвета. Море внизу передано полосами волн то черного и синего, то красного и розового цветов. Сам рисунок, передающий движение волн, предельно прост и по-детски наивен. Но в целом, по меткому замечанию Чжи Ань-чжи, "это подлинный гимн солнцу"…

К концу десятых годов в пейзажной живописи Ци Бай-ши происходят дальнейшие изменения. Особенно показателен в этом отношении пейзаж "Ивовая роща", в котором сочетается широкий, свободный размыв с тонкой тщательностью штриха, словно бы сплавляющий воедино традиции Шэнь Чжоу и Ши-тао, преодолевающий противостояние детали и общего, тщательности и раскованности…»

Десятые годы Ци Бай-ши живет в кругу семьи. «Я решил больше не уезжать далеко от дома, а заняться воспитанием сыновей», – писал художник. В 1919 году семья Ци Бай-ши переселяется в Пекин. С начала двадцатых годов художник обращается к творчеству Чжу Да: «Чжу Да стал моим богом». Ци Бай-ши стремится следовать стилю Чжу Да, сочетающему принципы полихромной и монохромной живописи.

«В пейзажных композициях, созданных в 30-е годы, Ци Бай-ши выступает как нежный лирик; пейзажи родных мест художника предстают через призму далеких воспоминаний, видятся через дымку слез, застилающих глаза художника, – отмечает Е.В. Завадская. – Особой известностью пользуются пейзажные композиции "Под соснами на палочке-лошадке", "Поучение"».

В эти годы художник выступает против натурализма в искусстве: «Изображая жизнь, я не стремлюсь к явному сходству, я не думаю, что этим я порчу свою репутацию». Вместе с тем: «В живописи мастерство находится на грани сходства и несходства; полное сходство слишком вульгарно, несходство – обман».

Этого он требовал и от своих учеников. Е.В. Завадская приводит такой случай. Когда однажды один из них, рисуя банан, не нанес жилок на

листе, Ци Бай-ши сказал ученику, что нарисованное им нельзя назвать изображением банана, так как имеется большое расхождение с натурой. Затем он заметил: «Банан на рисунке должен быть похож на настоящий банан. Нужно всегда помнить, что ствол дерева не похож на стебель тыквы».

Китай ждут тяжелые годы: в 1938 году страну оккупируют японцы. Ци Бай-ши настроен мрачно, хотя в то время оформляет официально брак со своей второй женой, Бао Чу. В 1943 году она умирает в возрасте всего сорока двух лет. Ци Бай-ши старается редко выходить на улицу, но вынужден вести переговоры о продаже своих работ. На дверях своей мастерской он повесил записку: «У старого Бай-ши больное сердце, и он не в силах принимать гостей».

«Во время оккупации, – писал Ци Бай-ши, – я старался любыми путями избегать, чтобы моя живопись была использована в их [японцев] интересах».

С изгнанием в 1946 году оккупантов художник вернулся к преподаванию в академии, а еще через год становится во главе Академии изящных искусств.

В последние годы художник все чаще пишет животных, растения: «Интересно проследить, например, как одной только черной тушью он передает различную фактуру предметов: твердые блестящие листья пальмы, ее ствол и рядом – только что вылупившихся пушистых цыплят (картина "Пальма и цыплята"), – пишет Н.С. Николаева. – Цвет используется им чаще всего двояко: он или создает смелый контраст, или разрабатывает тончайшие оттенки одного тона. Очень красивы по цвету его желто-розовые персики долголетия, серебристый виноград с сине-зелеными листьями, лиловые баклажаны, цветы камелии, золотистые тыквы-горлянки.

Его дарование колориста сполна проявилось в такой картине, как "Увядшие лотосы". Большие листья переданы мазками широкой мягкой кисти, размытыми пятнами туши».

Художник Ли Кэ-жань так описывал цветы вьюнка, исполненные Ци Бай-ши: «Они нарисованы до предела ярко-красными красками. Их радостно обращенные к утреннему солнцу лица как будто только что обмыты ночной росой…»

При всем многообразии животного и растительного мира, изображаемого мастером, особенно много и успешно он рисовал креветок: «Я рисую креветок уже несколько десятков лет, и [кажется] только начинаю немного постигать их характер». На праздновании 93-летия Ци Бай-ши известный писатель Лао Шэ сказал: «На картинах Ци Бай-ши движения креветок в воде переданы так, что кажется, будто они живые. Однако, создавая свои картины, он никогда не стремился к простому копированию природы. Как-то Ци Бай-ши сказал: "Слишком много деталей на ножках у креветки, но я не собираюсь писать эти штучки". Он умеет отбирать главное».

Ци Бай-ши чрезвычайно плодовитый художник. Рассказывают, что за многие годы он лишь два раза оставлял кисть – во время тяжелой болезни и по случаю траура после смерти матери. В девяносто лет он работал так же много и интересно, как в молодости. За год он писал

несколько сотен картин.

В честь Конгресса сторонников мира стран Азии и Тихого океана Ци Бай-ши написал большую картину и назвал ее «Десять тысяч поколений мира». В 1953 году он был одним из авторов картины «Хэпинсун» – «Гимн миру», написанной коллективом китайских художников как подарок Всемирной ассамблее мира. В 1955 году Ци Бай-ши был удостоен Международной премии мира. Умер Ци Бай-ши 16 сентября 1957 года.

ЭДВАРД МУНК

(1863–1944)

На грандиозной парижской выставке «Истоки XX века» имя Мунка было поставлено в один ряд с Сезанном, Гогеном и ван Гогом. Его признали одним из ведущих европейских художников двадцатого века.

Эдвард Мунк родился 12 декабря 1863 года в Лэтене (норвежская провинция Хедмарк), в семье военного врача Эдварда Кристиана Мунка. В следующем году семья переселилась в столицу. Отец стремился дать своим пяти детям хорошее образование. Но это было непросто, особенно после смерти от туберкулеза жены в 1868 году. В 1877 году от той же болезни скончалась любимая сестра Эдварда – Софи. Позднее он посвятит ей трогательную картину «Больная девочка».

Эти тяжелые потери не могли пройти бесследно для впечатлительного мальчика, позднее он скажет: «Болезнь, безумие и смерть – черные ангелы, которые стояли на страже моей колыбели и сопровождали меня всю жизнь».

Смерть самых близких людей Эдвард принял за предначертание собственного пути.

8 ноября 1888 года Эдвард написал в дневнике: «Отныне я решился стать художником».

Ранее по настоянию отца он поступил в 1879 году в Высшую техническую школу. Однако уже в 1881 году Эдвард начал обучение в Государственной академии искусств и художественных ремесел, в мастерской скульптора Юлиуса Миддльтуна. В следующем году он стал изучать живопись под руководством Кристиана Крога.

Его ранние работы, такие как «Автопортрет» (1873) и «Портрет Ингер» (1884), не позволяют сделать какие-нибудь выводы о дальнейшем развитии творчества молодого художника.

В 1885 году Мунк едет во Францию и три недели живет в Париже. Ему повезло не только побывать в Лувре, но и застать последнюю выставку импрессионистов. Конечно, подобные впечатления не могли пройти бесследно, появляются картины «Танцевальный вечер» (1885) и «Портрет живописца Енсена-Хьеля» (1885).

Однако для первой знаменитой картины художника – «Больная девочка» – характерны сугубо индивидуальный характер и обостренная чувствительность. Художник писал: «Работа над картиной "Больная девочка" открыла мне новые пути, и в моем искусстве произошел выдающийся прорыв. Большинство моих поздних произведений обязано своим происхождением этой картине».

В последующие годы Мунк расстается с мечтательной неопределенностью, придававшей его произведениям особое очарование, и обращается к темам одиночества. Смерти, угасания. В 1889 году на персональной выставке Мунк представил сто десять своих работ. Преобладают картины, где художник анализирует отношения фигуры с окружением, будь то интерьер или пейзаж: «Весна», «Вечерняя беседа», «Ингер на берегу».

В 1889 году Мунк получил государственную стипендию и снова отправился во Францию. Он оставался там до 1892 года, живя сначала в Париже, затем в Сен-Клу.

Четыре месяца Мунк посещал уроки рисунка Леона Бонна, но значительно большую пользу ему принесло изучение картин старых мастеров, а главное современных мастеров: Писсарро, Мане, Гогена, Сера, Серюзье, Дени, Вюйяра, Боннара, Рансона.

Он пишет несколько пуантилистских картин – «Английская набережная в Ницце» (1891), «Улица Лафайет» (1891). Дань импрессионизму он отдает в картинах «Зрелость» (около 1893), «Тоска» (1894), «На следующий день» (1895).

Но гораздо интереснее для понимания дальнейшего творчества картина «Ночь в Сен-Клу» (1890), написанная после смерти отца, которую Эдвард пережил очень болезненно. Это произведение, предвещающее драматизм и ярко выраженную индивидуальность зрелого стиляхудожника.

Своеобразным подведением итогов пребывания во Франции можно считать запись в дневнике, сделанную в Сен-Клу: «Больше не появятся интерьеры с читающими мужчинами или вяжущими женщинами. Должны быть живые существа, которые дышат, чувствуют, страдают и любят. Я буду писать такие картины. Люди осознают свою святость; как в церкви, в них обнажится главное».

В 1892 году по приглашению Союза берлинских художников Мунк приехал в Берлин. Здесь он познакомился с интеллектуалами, поэтами, художниками, в частности, с Августом Стриндбергом, Густавом Вигеландом, историком искусства Юлиусом Мейер-Грефе и Пшибышевскими. Выставка Мунка, открытая лишь на несколько дней, оказала значительное влияние на формирование берлинского Сецессиона.

Вскоре художник пишет свою самую знаменитую картину «Крик». Мунк так рассказывал об истории ее создания: «Я прогуливался с двумя друзьями вдоль улицы – солнце зашло, небо окрасилось в кроваво-красный цвет – и меня охватило чувство меланхолии. Я остановился, обессиленный до смерти, и оперся на парапет; над городом и над черно-голубым фьордом, как кровь и языки огня, висят тучи: мои друзья продолжали свою дорогу, а я стоял пригвожденный к месту, дрожа от страха. Я услышал ужасающий, нескончаемый крик природы».

Как пишет Ж. Сельц: «Крик заполняет собой всю картину: он рвется из глаз, через открытый рот, образующий центр композиции; фигура на переднем плане, сжимая голову руками, движется навстречу зрителю, повторяя движение бегущих линий улицы, а за ее спиной, в пейзаже, мрачная темно-голубая плоскость воды резко контрастирует с пронизанным красными полосами желтым небом. Возможно, крик объятого неизвестным ужасом человека не производил бы столь сильного впечатления, если бы

художнику не удалось передать – даже чисто техническими средствами – внутреннее напряжение, соответствующее крику как выражению крайней подавленности. Пейзаж по ту сторону перил изображен с помощью извивающихся линий; бесконтурные, неопределенные разводы краски символизируют неточность и неопределенность мятущейся мысли, которая берет начало в человеческом страдании и развивается с нарастающей удушливой силой».

«Крик» входит в цикл произведений под общим названием «Фриз жизни», о котором Мунк говорил, что это «поэма о жизни, любви и смерти». В 1918 году художник писал: «Я работал над этим фризом с долгими перерывами в течение тридцати лет. Первая дата – 1888–1889 годы. Фриз включает "Поцелуй", "Барку юности", мужчин и женщин, "Вампира", "Крик", "Мадонну". Он задуман как цикл декоративной живописи, как полотно ансамбля жизни. В этих картинах за извилистой линией берега – всегда волнующееся море и под кронами деревьев развертывается своя жизнь с ее причудами, все ее вариации, ее радости и печали».

На рубеже веков Мунк пишет также пейзажи в стиле модерн: «Зима» (1899), «Береза под снегом» (1901), он создает символистские гравюры, литографии и ксилографии. Мунк получает признание – меценаты заказывают ему портреты или росписи в своих домах. Так, Мунк исполнил великолепный посмертный портрет Фридриха Ницше на фоне мрачного пейзажа (1905–1906). Декорации, выполненные Мунком к постановке Максом Рейнхардтом драмы Ибсена «Привидения», получили международный резонанс.

С 1900 по 1907 год Мунк живет в основном в Германии: Берлин, Варнемюнде, Гамбург, Любек и Веймар. Художник создал своеобразную сюиту видов этих городов. Один из них – офорт «Любек» (1903). В этом офорте город похож на средневековую крепость, безлюдную и отрешенную от жизни.

«В 1909 году Мунк после пребывания в клинике доктора Якобсона, вызванного многомесячной нервной депрессией, возвращается на родину, – пишет М.И. Безрукова. – В поисках тишины и покоя он стремится к уединению – некоторое время живет в Осгорстранне, Крагере, Витстене, на небольшом острове Иелэйя, а затем, в 1916 году, приобретает имение Экелю, севернее норвежской столицы, которое он не покидал уже до конца своих дней. Черты нового сказались в работах, относящихся к разным жанрам.

Особенно они проявились в портрете, который становится после 1900 года одним из ведущих жанров в творчестве художника… Он создает галерею острых по характеристике и запоминающихся образов современников, будь то большие заказные портреты, портреты друзей и знакомых или норвежских рыбаков и моряков.

Мунк не писал портреты тех людей, которых плохо знал. Фиксация внешнего сходства его не удовлетворяла. Портреты художника – исследование человеческой души. Как правило, Мунк создавал портреты тех, с кем находился в дружеских или реже – в деловых отношениях. Со многими из портретируемых он был связан узами творческой дружбы, среди них были Август Стриндберг, Ханс Йегер, Станислав Пшибышевский, Генрик Ибсен, Стефан Малларме, Кнут Гамсун и многие другие из

литературной среды Скандинавии и Германии. Исключение составляют портреты Фридриха Ницше (1906), сочиненные художником после общения с сестрой известного философа».

Начиная с 1910 года все чаще Мунк обращается к теме труда. Он пишет картины – «Весенние работы. Крагере» (1910), «Лесоруб» (1913), «Весенняя пахота» (1916), «Мужчина на капустном поле» (1916), «Разгрузка судна» (около 1920), гравюры «Рабочие, убирающие снег» (1912), «Землекопы» (1920).

Важное место в графических работах Мунка занимает северный пейзаж. Ярким примером служат ксилографии «Скалы в море» (1912) и «Дом на берегу моря» (1915). В этих листах мастер показал суровое эпическое величие и монументальность норвежского ландшафта.

Поздний период творчества художника не самое лучшее время для художника, считает Ж. Сельц: «Несмотря на свойственную картинам позднего периода эстетическую неопределенность, они образуют самую спонтанную, непосредственную его часть. Кроме того, Мунк выполнил в это время большие стенные росписи, первоначально созданные в Крагере и предназначенные для актового зала университета в Осло. В 1916 году они были туда доставлены, и художник должен был преодолеть многочисленные препятствия, чтобы добиться их одобрения…

Результат долгих подготовительных работ оказался разочаровывающим. Дикость уступила место настойчивости и упорству: чувствуется тщательная работа в мастерской, но даже самые интересные философские идеи не могут скрыть художественной слабости произведений.

Фрески, написанные в 1922 году для столовой шоколадной фабрики "Фрейя" в Осло, также очень слабы. В скупой, почти карикатурной форме воссоздает Мунк некоторые темы своих лучших картин. Еще более разочаровывают композиции фресок для ратуши в Осло, над которыми он работал с 1928 года до своей смерти в 1944 году. Правда, он страдал глазным заболеванием, которое вынудило его на много лет почти полностью отказаться от работы художника».

Умер Мунк 23 января 1944 года в местечке Экели близ Осло.

АНРИ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК

(1864–1901)

«Тулуз умел быть необычайно дерзким, он как никто подмечал смешные и особенно хамоватые стороны в людях, он как настоящий француз умел "вспыхивать", гневаться и возмущаться, но душевная элегантность никогда не покидала его – он сросся с ней», – писал А. Бенуа о французском живописце и графике.

А вот мнение О.В. Мамонтовой:

«Трудно охарактеризовать искусство Лотрека во всей его полноте. Утонченное и колючее, насмешливое и трагичное, оно обнаруживает в себе бездны человеческого содержания, которое каждое новое поколение заново открывает для себя.

Это искусство многое предвосхитило в нынешнем веке: повлияло на становление творчества раннего Пикассо, на сложение образного языка

кинематографии. Недаром Федерико Феллини признается, что Лотрек мог бы быть ему "братом и другом"».

Анри Мари Раймон де Тулуз-Лотрек-Монфа появился на свет 24 ноября 1864 года в Альби в сильнейшую грозу в доме своей тетки. Род художника по отцовской линии восходит к знаменитым владетельным графам Тулузским. Его мать, графиня Адель, урожденная Тапье де Селейран, принадлежала к семейству, история которого начиналась в XIII столетии в Азиль-ан-Минервуа. Мужу она приходилась кузиной.

С самого раннего возраста мальчика донимали болезни. Сначала с ним занимались домашние учителя, а после того как в 1873 году семья переехала в Париж, Анри поступает учиться в лицей «Фонтан». Вскоре он стал одним из первых учеников. Но постоянные переезды родителей плохо сказывались на его успеваемости. Наконец было решено оставить мальчика в покое, и с той поры он продолжал учебу в компании многочисленных двоюродных братьев и сестер.

Рано проявилась у Анри страсть к рисованию. Мать поощряла и старалась развить эти способности. И все было бы хорошо, если бы не слабое здоровье мальчика.

«В мае 1878 года вся семья собралась в гостиной "Отель дю Боек" в Альби; по иронии судьбы именно в этот день домашний врач навешал больную бабушку, – рассказывал граф Альфонс. – Забираясь на невысокий стул, Анри поскользнулся на паркете и сломал себе правую ногу. Столь же безобидным случаем был вызван и второй перелом: прогуливаясь с матерью в окрестностях Барежа, Анри упал в сухую канаву глубиной едва ли более метра или полутора…»

Несмотря на лечение лучших врачей, кости все равно срастались неправильно. Лотрек становится калекой. Несмотря на то что Анри вынужден постоянно ходить с палочкой, он не теряет мужества.

В ноябре 1881 года со второй попытки Анри сдает выпускной экзамен в Тулузе. С марта 1882 года юноша посещает мастерскую известного портретиста Леона Бонна. Нельзя сказать, чтобы тот был в восторге от Лотрека, он дал такую оценку его работе: «Ваша живопись недурна, но рисунок отвратителен…»

Вскоре Бонна закрыл ателье, и Лотрек продолжил обучение под руководством Фернана Кормона. Здесь Анри нравилось больше. Он писал своему дяде Шарлю: «Критика Кормона благосклоннее, чем критика Бонна. Он принимает все, что ему приносишь, и одобряет даже самое ужасное. Может быть, ты удивишься, но это мне не особенно нравится. Трепки, которые задавали мне прежние учителя, не позволяли любоваться собой. Здесь же я чувствую себя как на отдыхе, и мне приходится специально собираться, чтобы сделать крепкий и проработанный рисунок. Впрочем, недели две тому назад он все-таки задал жару нескольким ученикам и мне в том числе…»

Молодой художник много рисует. Ему особенно хорошо удаются лошади: «Альфонс де Тулуз-Лотрек в карете» (1881), «Нагруженная телега» (около 1875–1880). Он пишет портреты родственников: матери – «Графиня де Тулуз-Лотрек» (1883), бабушки – «Габриэль де Тулуз-Лотрек» (1882).

На какое-то время Лотрек покинул мастерскую Кормона, но затем снова вернулся, чтобы познакомиться с Винсентом ван Гогом, занимавшимся здесь. Общие творческие привязанности сблизили и подружили двух художников. В 1887 году Лотрек написал портрет ван Гога.

Анри мечтает о собственной мастерской, но родители не одобряли это устремление. Лотрек работает у своих друзей Рашу и Гренье или в саду на Монмартре.

Э. Жульен пишет: «В этой мастерской под открытым небом Лотреку позировали Глухая Берта, Танцовщица Габриэль, Жюстин Диель и многие другие. Здесь же исполнены портреты друзей Лотрека Анри и Дезире Дио; Анри Дио, фаготист оперного оркестра, изображен за чтением газеты. Тогда же создан портрет мадемуазель Дио за фортепиано. Во время сеансов, которые проходили дома у Дио, Лотрек видел перед собой ее портрет кисти Эдгара Дега».

Наконец, родители уступают, и Анри в 1886 году снимает мастерскую на углу улицы Турлак. В 1888 году он принимает участие в выставке «Группы XX» в Брюсселе. С 1889 по 1897 год Лотрек ежегодно выставляется в Салоне Независимых (за исключением 1896 года). На первой выставке картины «Мулен де ла Галетт», «Портрет Фуркада» и «Женский портрет» были отмечены критикой.

У Лотрека своя мастерская, своя модель и любовница Валадон, которую он время от времени приглашает поужинать у себя на квартире, которую делит со своим другом Буржем.

К тому времени Лотрек становится завсегдатаем Мулен де ла Галетт, многочисленных кабаре, кафешантанов и баров от площади Пигаль до площади Клиши и на всей улице Толозе. Здесь он развлекается, здесь у него рабочее место.

«Образ Лотрека, всегда занимавшего один и тот же столик, чтобы наблюдать за происходящим с привычной точки зрения, был прямо-таки легендой этих мест. Он был тем более заметен, – вспоминал Жуайан, – что обыкновенно появлялся в сопровождении своего долговязого кузена-доктора».

А вот зарисовка Мак Орлана: «"Мулен Руж" был для него отправной точкой. Здесь, посреди всеобщего движения и суеты, уткнувшись в стакан, с пером в руке, всегда в ожидании появления новых образов, находился удивительный художник, способный расслышать живые и понятные звуки во всем этом нестройном шуме».

В 1891 году директор «Мулен Руж» Цидлер заказал Лотреку рекламную афишу. Художник создает огромный плакат, быстро сделавший его имя известным всему Парижу.

«Афиша "Мулен-Руж" рекламирует знаменитую танцовщицу, – пишет Н.Л. Мальцева. – Неожиданный срез гротескного силуэта ее партнера на переднем плане внезапно приближает сцену к зрителю. Бело-розовая спираль танцовщицы на дальнем плане, бурная энергия и грациозная развязанность движения, арабесковый узор взлетающих одежд, желтый свет ламп рождают атмосферу шумного веселья, головокружительно быстрой смены впечатлений. Лотрек строит композиции на острых и неожиданных сопоставлениях, он как бы открывает часть интерьера и делает зрителя участником события».

«Первый опыт, оказавшийся столь удачным, стал началом деятельности Лотрека в области литографии, к которой он обратился по совету Боннара и друзей по "Ревю Бланш", – пишет Э. Жюльен. – В новой технике, тонкостями которой Лотрек овладел достаточно быстро, художник исполнил около пятисот черно-белых и цветных эстампов, постоянно совершенствуя мастерство. Впрочем, уже самая первая афиша "Мулен Руж" – "Ла Гулю" (1891), с ее рискованной композицией, свидетельствовала о том, что появился художник, способный заменить Шере. Оба известнейших в то время танцора – Ла Гулю и Валентин – схвачены в самом разгаре кадрили в совершенно неожиданных позах. Огромный прозрачный силуэт танцора, возникающий на "экране", представляет собой блестящую находку, предвосхитившую кинематографический прием за много лет до появления широких экранов.

На замысел одной из лучших литографий "Англичанин в „Мулен Руж“", исполненной по живописному этюду, Лотрека натолкнул его приятель и собутыльник художник Уильям Уоренер. На знаменитом полотне "В „Мулен Руж“" в живой и естественной обстановке собраны завсегдатаи кабаре и приятели художника. Рядом с кузеном Тапье художник изобразил и самого себя».

Плакат, посвященный Аристиду Брюану (1894), «настоящий монумент монмартрскому песенному искусству», «Divan Japonais», рекламирующее маленькое кафе-концерт, – это образ парижской элегантности.

«Отличительная черта афиш Лотрека, исполненных для театров, язвительная острота, предельная индивидуализация образов, портретность, упрощенная плоскостная, силуэтная и подчеркнуто-экспрессивная форма, – отмечает Н.Л. Мальцева. – Они помогали зрителю мгновенно уловить смысл изображенного, как бы случайно выхваченного куска жизни, концентрирующего суть явления.

Лотрек исполнил в живописи и графике многочисленные портреты актрис, певиц, танцовщиц: Луизу Вебер, Валентина ле Дезоссе, Жану Авриль. Можно назвать еще один портрет Ля Гулю – "Ля Гулю, входящая в „Мулен Руж“" (1892). В портрете звезды Монмартра Иветт Гильбер – "Иветт Гильбер поет английскую песенку" (1894) – можно наблюдать типичное для Лотрека сочетание лирической непосредственности с иронией и свойственную художнику манеру "рисующего линейного цвета", средствами которого он достигал импрессионистической вибрации света и подчеркнутости линий. С фантастической силой и комизмом Лотрек передал причудливые сцены ночной жизни в "Мулен Руж": "Пересохшая глотка" (около 1889), "Салон на улице Мулен" (1895), "Эти прекрасные дамы" (около 1895)».

Отзываясь на просьбу друга-литератора Виктора Жоза, Лотрек выполнил две великолепные новаторские рекламные афиши к его романам «Королева радости» (1892) и «Немецкий Вавилон» (1894). Для еще одной книги писателя – «Колено Исидорово» (1897) Лотрек нарисовал обложку. Художник также иллюстрировал обложки для книг В. Барюкана, Т. Бернара, Ж. Серме (1897), Ж. де Тинана, П. Леклерка (1898), Л. Марсоло и А. Биля (1898).

Как замечает В.В. Стародубова: «Обычно насмешливый, иронично-дерзкий Тулуз-Лотрек становился иногда внимательным, застенчиво нежным – "Джейн Авриль, выходящая из „Мулен Руж“" (1892): задумчивое усталое лицо танцовщицы, опущенные глаза, строгий костюм – образ овеян тихой печалью. Но простым и добрым Лотрек бывает, только рисуя животных, возможно, потому, что в их глазах он не замечает ни удивления, ни жалости к себе: ослик с грустными глазами, покорная лошадь с доброй мордой, важные почтенные быки – рисунки для "Естественных историй" Ж. Ренара (1897). Любимый художник его – Дега, и он нередко разрабатывает близкие темы: "Прачка с корзиной" (1888, литография), "Туалет" (1896), "Жокей" (1899)».

В 1892 году Лотрек принял участие в Выставке импрессионистов и символистов у Барк де Бутвиль. В следующем году его картины заняли лучшее место на выставке у Буссо и Валадон на бульваре Монмартр.

Начиная с 1894 года художник много путешествует. Он посещает Брюссель, Лиссабон, Лондон, Мадрид, Сан-Себастьян, Бурж, Толедо, Голландию. Лотрек принимает участие в Салонах свободной эстетики в Брюсселе, участвует в выставке плаката в «Рош Аквариум» в Лондоне, выставке «Салона ста».

В 1897 году художник переехал в новую мастерскую на улице Фрошо. Художник работает все меньше и меньше. В том году он написал всего около пятнадцати полотен, да и количество литографий тоже намного уменьшилось. Алкоголь, видимо, притуплял эмоциональность художника, ослаблял его потребность писать. Друзья иногда пытались соблазнить его темами, обращали его внимание на «лотрековские темы», вроде какой-нибудь кокетки с птичьим носом или «обжоры, который вылизывал языком каждую устрицу до того, что раковина становилась перламутровой». Лотрек смотрел, потом меланхолично замечал: «Слишком прекрасно!.. Лучше уже не сделаешь!»

После приступа белой горячки его поместили в 1899 году в лечебницу. По выходе из нее Лотрек отправился путешествовать по Франции в сопровождении телохранителя, который, как он надеялся, смог бы удержать его от вредных привычек.

В 1900 году Лотрек вошел в состав жюри плакатной секции Выставки столетия, а также юбилейной выставки литографии. Вернувшись в Париж в 1901 году, он успел привести в порядок мастерскую и 15 июля уехал домой. Парализованный, Тулуз-Лотрек умер 9 сентября в родовом замке Мальроме.

ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ СЕРОВ

(1865–1911)

В. Брюсов писал: «Серов был реалистом в лучшем значении этого слова. Он видел безошибочно тайную правду жизни, и то, что он писал, выявляло самую сущность явлений, которую другие глаза увидеть не умеют».

Валентин Александрович Серов родился 19 января 1865 года в Петербурге, в семье известного композитора и музыкального деятеля

Александра Николаевича Серова. Мать художника Валентина Семеновна Серова была пианисткой и автором нескольких опер. Отец умер, когда мальчику было шесть лет. О развитии дарования сына позаботилась мать. А интерес к рисованию проявился у Тоши, как его звала Валентина Семеновна, очень рано. Еще ребенком он любил изображать животных, особенно лошадей.

После потери отца Тоша живет с 1872 по 1874 год в Мюнхене. Здесь мальчик учился рисованию у немецкого художника Кеппинга. В 1874 году мать и сын переехали в Париж. Здесь Серов познакомился с И.Е. Репиным, ставшим его подлинным учителем. Илья Ефимович сразу оценил недюжинные способности своего ученика. Уже тогда его восхищали отличительные черты характера Серова: настойчивость и упорство, вдумчивость, терпение, редкая взыскательность и строгость к себе.

Валентина Семеновна рассказывает:

«Итак, жизнь сложилась хорошо к общему нашему удовольствию, мы уже стали вместе посещать салон Боголюбова, служивший центром всему русскому художественному мирку в Париже. Среди просторной комнаты стоял во всю ее длину огромный стол, на котором натянута была ватманская бумага. Все присутствующие художники занимали места у стола и усердно рисовали. Помнится, что большею частью рисунки были вольные импровизации на любые темы, избранные самими художниками. Репин также занял место за столом и посадил возле себя своего малолетнего ученика.

– Вот так молодчина! – невольно вырвалось у кого-то. Заговорили, зашумели, послышались восклицания, выражавшие полное изумление… и я взглянула, наконец… тройка, русская тройка прямо "неслась" во весь карьер! У меня захватило дыхание, дрогнула душа от всего услышанного мною в этот вечер. Думала: конец теперь пришел тихому, беспритязательному нашему житью-бытью – зернышко обнажили, вытащили из сырой земли; что-то будет дальше?»

Мальчик продолжал занятия у Репина и в Москве в 1878–1880 годах. Взяв Серова с собою в Абрамцево, Репин ввел его там в круг крупнейших художников, посещавших усадьбу известного промышленника и мецената Саввы Мамонтова. Сюда приезжали отдыхать и работать Репин, Левитан, Врубель.

Осенью 1880 года Серов поступил в Академию художеств, где его учителем стал знаменитый профессор и прекрасный педагог П.П. Чистяков. Чистяков увидел в Серове большой талант. И рисунок, и колорит, и светотень, и характерность, и чувство цельности и композиция – все это, по мнению Чистякова, было в работах молодого художника в превосходной степени.

Почувствовав в себе достаточно сил, чтобы начать самостоятельное творчество, Валентин в 1885 году покинул академию. В этом же году он создал первую небольшую картину «Волы».

Помимо Абрамцева, Серов очень любил Домотканово – имение в Тверской губернии своего товарища по Академии художеств В.Ф. Дервиза. Здесь художник создал немало интересных произведений. В 1886 году он пишет тонкую по настроению картину «Осенний вечер. Домотканово». Через два года в этом же имении Серов создал один из лучших своих

пейзажей «Заросший пруд. Домотканово» (1888). Ясность духа, благоговение перед природой, стремление постичь ее во всей полноте нашли свое ясное выражение в величественной композиции, в спокойном и плавном ритме, в монолитной цельности колористического решения. Поражает ювелирная разработка каждого сантиметра холста и удивительная свежесть живописи.

В 1887 году в Абрамцеве двадцатидвухлетний художник создал одно из замечательнейших произведений русской школы живописи – «Девочку с персиками». На полотне изображена Вера Мамонтова, дочь Саввы Мамонтова. По воспоминаниям Серова, он писал портрет Веры «с упоением» и сделал его всего за месяц.

М. Нестеров сказал об этой картине: «Вышла чудесная вещь, которая в Париже сделала бы его имя если не громким, то известным». Но и в России эта картина сразу же стала знаменитой. Художник не только показал в ней обаяние образа «Девочки с персиками», но и продемонстрировал свое несомненное дарование.

Следом за этой картиной в 1888 году Серов пишет другой свой шедевр – «Девушка, освещенная солнцем». Художник изобразил свою двоюродную сестру Марию Яковлевну Симонович в саду под деревом, сквозь листву которого пробивается солнечный свет, играя бликами на лице и руках, на белой блузке и на земле.

А. Гусарова пишет: «Картина "Девушка, освещенная солнцем" строится на контрасте затененного первого плана и ярко освещенного солнцем – второго. В ее композиции основное – не только пластика форм, но и свет. Даже тень у Серова светоносна. Отсветы солнца, пробиваясь сквозь зеленую крону дерева, зажигают белую блузку девушки зеленым, золотистым, розовым. Перламутрово светится нежное лицо. Каштановые волосы неожиданно обнаруживают лиловатый оттенок, сближаясь по цвету с корой дерева. Но кора корявая, грубая, а пряди волос легкие, пушистые. Художник блестяще показывает разницу фактур двух объектов изображения, одинаковых по цвету да еще расположенных рядом. В манере художника нет подчеркнутого артистизма, блестящей виртуозности. Безыскусственная, лишенная броских эффектов, она серьезна, строга, хочется сказать, целомудренна».

В девяностые годы все больше растет и крепнет мастерство Серова-портретиста. Художник особое внимание обращает на психологическую характеристику человека. Он всегда долго и тщательно работал над своими полотнами, стремясь, чтобы в картине, написанной «в сто сеансов… сохранялась вся свежесть одного». Даже свой портрет Серов писал больше месяца.

Первыми моделями Серова становились близкие и знакомые ему люди: артисты, художники, писатели. В 1890 году он пишет портрет А. Мазини, через год – портрет своего друга, художника К. Коровина, затем И. Левитана, Н. Лескова, Н. Римского-Корсакова, И. Репина. Позднее он создает портреты И. Остроухова (1902), М. Горького (1905), А. Чехова (1903), Ф. Шаляпина (1905), Г. Федотовой (1905), М. Ермоловой (1905).

О тонком своеобразии серовского портрета ярко свидетельствуют портреты художников Коровина и Левитана (1893).

«Первый из них исполнен широко, свободно, в эскизной манере, – пишет Е.А. Журавлева. – Мягкие серые тона сочетаются с сильными ударами красного, черного и белого цветов. Серов будто воссоздает живописную манеру самого Коровина, используя этот прием, как одно из средств обогащения индивидуальной характеристики портретируемого. Небрежная поза, по-домашнему "вольный" костюм, широко написанный пейзажный этюд на стене, яркая коровинская палитра с красками – все это верно передает интимный облик Коровина и присущий ему темперамент живописца.

В портрете И.И. Левитана Серов находит другие изобразительные средства, другую композицию и колорит. Наше внимание прежде всего приковывает к себе бледное лицо с большими грустными глазами и красивая кисть руки, отчетливо выделяющиеся на темном фоне погруженной в полумрак мастерской».

Пейзажам Серова того времени присущ лаконизм. Художник работает преимущественно над образом русской деревни. Особенно полюбилась ему средняя полоса России, которую он отобразил в картинах: «Октябрь», «Баба в телеге», «Зимой», «Баба с лошадью», «Полосканье белья», «Стригуны на водопое».

Возросшая популярность и радует художника, и огорчает. В начале своей деятельности Серов писал портреты тех, кто ему нравился, – приятных или родственных ему людей. Приобретя известность, художник поступает в «общее пользование», принимает заказы от «всяких людей». Для него начинается кабала заказной портретной работы, от которой он не смог отделаться до самой смерти. Художник пишет портреты представителей крупной буржуазии, высшей знати, в том числе С. Мамонтова (1890), А. Бахрушина (1889), К. Победоносцева (1902), М. Морозова (1902), С. Витте (1904), князя В. Голицына (1906), Э. Нобеля (1909), И. Морозова (1910), В. Гиршман (1911), членов царской фамилии.

Один из первых парадных портретов, «Портрет великого князя Павла Александровича» (1897), принес художнику золотую медаль «Гран-при» на Парижской всемирной выставке 1900 года.

«Среди русских портретистов, – писал о своем учителе и старшем друге известный русский и советский художник Н.П. Ульянов, – Серова считают наиболее строгим не только по отношению к людям, но и к своеобразно понятому им своему призванию и к особой системе доказывать это. Он писал быстро, быстро схватывал сходство и, однако… часто девяносто сеансов! Легко сказать, но трудно поверить. Как же хватало на это сил у него и терпения у модели? Что за нелепость, что за ненужное истязание обеих сторон? Во имя чего могла быть оправдана такая долгая пытка?.. Позирующие Серову видели, как он кроит и примеряет, шьет и по нескольку раз бросает. Редко кто из специалистов в какой бы то ни было области согласился бы не только исправлять уже сделанную вещь, но и уничтожить ее, чтобы сделать другую, лучше. Вот в чем особый метод Серова», который «не щадил ни себя, ни ее (модель. – *Прим. авт.*) для воплощения своего портретного замысла».

Художник писал честно, поэтому пошли разговоры, что «писаться у Серова опасно», видя в портретах злую «карикатуру», «шарж». Серов это решительно отрицал: «Никогда не шаржировал, – говорил он, – ложь! Что

делать, если шарж сидит в самой модели, – чем я-то виноват? Я только высмотрел, подметил».

В 1902 году Серов писал портрет Михаила Абрамовича Морозова. Н. Симонович-Ефимова свидетельствует: «…Блестящий и парадный большой портрет, в котором ясно, что тончайшее сукно на этом выхоленном дяде и под сукном чистейшее подкрахмаленное тончайшее полотно, а поза – огородное чучело, кабан, выскочившийся с разгону… И первое, что приходит в голову, когда увидишь портрет, – господи, заказчик-то как же? Согласился? Позировал? Заплатил?»

Серов также создал галерею светских полотен: С. Боткиной (1900–1902), Ф. Сумарокова-Эльстон (1903), Г. Гиршман (1907), Н. Позднякова (1908), Е. Морозовой (1908), М. и Е. Олив (1909), А. Ливен (1909), Иды Рубинштейн (1910).

«Одним из лучших серовских портретов всех времен Грабарь считал… портрет М.К. Олив (двоюродной племянницы Саввы Ивановича Мамонтова) – произведение, поставившее его создателя на исключительное место среди русских и европейских мастеров конца прошлого века. Совершенно "неожиданное" в живописном отношении – в портрете царит глубокий полутон, и лишь лицо, руки и драгоценное ожерелье на шее женщины излучают свет – оно и в подходе художника к модели не имеет прямых аналогий ни среди его работ предшествующих лет, ни в последующие годы. Будучи, как всегда, плодом долгих "мучений" и его самого и его модели, портрет М.К. Олив может показаться импровизацией, созданной в краткий миг озарения. Фигура женщины в темном платье почти сливается с мерцающим, экспрессивно широко написанным фоном, воспринимающимся, однако, не как условный "задник", но как эмоциональная среда, адекватная именно этому человеку – импульсивной, порывистой Маре Олив, лицо которой, возможно даже некрасивое, излучает радостное сияние. Созданное им необыкновенное по красоте зрелище не заслоняло главного – жизненной полноты образа» (В.Б. Розенвассер).

К числу подлинных шедевров мастера следует отнести портреты детей: «Саша Серов» (1897), «Мика Морозов» (1902), графические листы – «Дети Боткины» (1900), «Юра Морозов» (1901), «Девочки Касьяновы» (1907).

У Серова была большая семья. Вместе с женой Ольгой Федоровной (урожденной Трубниковой) они воспитывали шестерых детей (четыре мальчика). Содержать их и большую квартиру, где художник мог бы творить, было трудно. Но нехватка денег не сделала художника их рабом.

Написав несколько портретов императора Николая II, Серов получил выгодный заказ на портрет императрицы Марии Федоровны. После первого же сеанса императрица подошла к мольберту и заметила:

– Тут слишком широко, здесь надо пониже, а здесь поднять…

Художник опешил, а затем взял палитру и подал ее с поклоном Марии Федоровне:

– Вот, Ваше Величество. Вы сами и пишите, если так хорошо умеете рисовать. А я – слуга покорный!

Императрица вспыхнула и ушла. А Серов наотрез отказался писать дальше. Более того, с тех пор вообще не сделал ни одного портрета членов

царской фамилии.

Серова до глубины души потряс расстрел 9 января 1905 года безоружной толпы, идущей к царю «искать правды». Возмущенный и подавленный случившимся, Серов вместе с Поленовым выразил протест в письме, адресованном собранию Академии художеств. А вскоре покинул академию. Свое отношение к событию 9 января он отразил и в рисунках, носящих политическую окраску. Наиболее острой оказалась пастель «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава».

В последние годы жизни Серов был увлечен поисками большого стиля. Эти поиски привели его к созданию прекрасных картин на мифологические и исторические темы.

В 1907 году Серов осуществил свою давнишнюю мечту – он поехал в Грецию, где его пленило «удивительное ощущение от света, легкого-легкого ветра, близости мраморов, за которыми виден залив и зигзаги холмов». В результате живого прикосновения к античности появились такие произведения, как «Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы». В этой картине Серов обращается к стихам Гомера об Одиссее, выброшенном бурей на берег, где его нашла дочь царя Навзикая. Как в античном фризе, движение развивается вдоль плоскости, язык художника скуп и выразителен, изумительно богатство серых тонов.

Свои исторические картины художник создал в основном в последние годы: «Юный Петр на псовой охоте» (1902), «Выезд Екатерины на охоту» (1911), «Кубок большого орла» (1910), «Петр Великий на работах» (1910–1911), «Петр I в Монплезире» (1911). Среди них выделяется «Петр I» (1907). Художник показывает Петра как хозяина-строителя новой столицы. Огромная устрашающая фигура, с дубиной в руках, идущая по берегу Невы навстречу порывам ветра, исполнена могучей энергии. Свита Петра едва поспевает за его крупным шагом.

Должна быть отмечена педагогическая деятельность Серова. С 1897 по 1909 год он преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Среди его учеников были будущие представители самых современных течений – П. Кузнецов, М. Сарьян, К. Петров-Водкин и др. Для молодежи Серов оставался признанным мастером, она ориентировалась на его стилистические поиски, равно как и на его огромное трудолюбие.

Многие замыслы Серова остались незавершенными. Он скоропостижно скончался 5 декабря 1911 года в самом расцвете творческих сил.

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КАНДИНСКИЙ

(1866–1944)

В искусстве и природе Кандинский увидел не противоположности, но существующие рядом равноценные области: «Оба "царства" создают свои произведения сходным или одинаковым способом, и принимать их следует такими, какие они есть: так же непосредственно, как они расцветают, и так же независимо друг от друга, как они живут».

Художник говорил: «Когда острый угол треугольника касается круга, эффект не менее значителен, чем у Микеланджело, когда палец Бога касается пальца Адама».

Василий Васильевич Кандинский родился в Москве 16 декабря 1866 года. В 1871 году семья перебралась в Одессу, где его отец управлял чайной фабрикой. Уже с десяти лет Василий занимался рисунком с частным преподавателем, а позже, в гимназии. Кроме того, мальчик учился игре на фортепиано и виолончели.

В 1886 году Василий едет в Москву, где поступает на юридический факультет Московского университета. Окончив обучение через шесть лет, Василий женится на своей кузине Анне Чимякиной. В 1893 году он становится доцентом юридического факультета Московскогоуниверситета.

Стать художником Кандинский решился довольно поздно. В 1895 году на проходящей в Москве выставке французских импрессионистов он открывает для себя живопись Моне. В том же году принимает на себя художественное руководство типографией.

В 1896 году Кандинский решается оставить многообещающую деятельность юриста и стать художником. Он отправляется в Мюнхен, где записывается в школу Антона Ажбе. Однако весьма скоро школа перестала удовлетворять его потребности. Позднее художник напишет: «Нередко я уступал искушению "прогулять" занятие и отправиться с этюдником в Швабинг, Энглишер-Гартен или парки на Изаре».

В 1900 году после неудачной попытки предыдущего года, Кандинский был принят в Мюнхенскую академию, в живописный класс Франца Штука. Штук был знаменит, он считался «первым рисовальщиком Германии». Рисунки молодого художника были признаны им «выразительными», он посоветовал «сначала писать в черно-белых тонах, чтобы изучать только форму». Новый учитель помог преодолеть Василию «нервозность» – это «вредное следствие неспособности завершить картину».

Вскоре Кандинский уже сам становится учителем: с 1902 года он преподает в художественной школе, тесно связанной с художественной группой «Фаланга», которую сам основал годом ранее. На дебютной выставке «Фаланги» Кандинский впервые показал свои работы. Но ни они, ни полотна Моне, Синьяка и Валлотона в Баварии не встретили понимания.

С той поры Кандинский регулярно участвовал в выставках берлинского «Сецессиона», а с 1904 года и парижского «Осеннего Салона». В том же году «Фаланга» распалась, но через пять лет Кандинский вместе с Явленским, Канольдтом, Кубином, Мюнтер и другими основал «Новое объединение художников, Мюнхен» (МКУМ) и взял на себя председательство.

1904 год – и время появления в Москве его альбома «Стихотворения без слов» с двенадцатью ксилографиями. Его первая большая картина – «Пестрая жизнь» датирована 1907 годом.

С 1908 года Кандинский живет в основном в Мюнхене. Окончательно он привязался к Баварии, открыв для себя деревушку Мурнау, с прекрасным озером и очаровательными альпийскими лугами, к тому времени относится начало его дружбы с художником Явленским и Марианной Веревкиной. В следующем году художник купил себе в Мурнау дом.

1911 год стал для Кандинского годом расставаний: он развелся с Анной Чимякиной, покинул группу МКУМ. После этого вместе с Ф. Марком было организовано новое и рискованное предприятие – объединение «Синий всадник». Обе организованные ими выставки – 1911 года в галерее Танхойзер и 1912 года в галерее Гольц в Мюнхене – стали историческими событиями. В вышедшем тогда альманахе «Синий всадник» развивались мысли об искусстве и сопоставлялись образцы разных эпох и форм.

В то время Кандинский отдает дань литературной деятельности. Выходят книги «О духовном в искусстве» (1912 год) и мемуары «Оглядываясь назад» (1913 год; в русском переводе – «Ступени»), сборник стихов «Звуки» (1913 год) с 55 черно-белыми и цветными литографиями.

«Ни в какое другое время живопись Кандинского не развивалась так стремительно, как в мюнхенские годы, – считает М.К. Лакост. – Порою нелегко бывает понять, почему основатель абстрактной живописи вначале избирал сюжеты, типичные для бидермейера – веера, кринолины, всадники. Стиль его ранних произведений не назовешь ни условным, ни манерным, но в них еще ничего не предвещало радикального обновления живописи. Впрочем, как известно, лишь немногим художникам бывает дано одновременно проявлять оригинальность в форме и в содержании. Сначала Кандинскому было важно испытать собственные возможности выражения. Хотя "Вечеру" (1904–1905) нельзя отказать в своеобразии, однако трудно себе представить, что создал ее тот самый художник, который через пять-шесть лет произведет на свет первое в истории искусства абстрактное произведение (1910). Какая великая творческая сила должна была действовать в Кандинском! Какая стремительная эволюция с 1908 по 1914 год – от пейзажных картин, хотя и дерзких уже по цвету и форме, но все еще верных наблюдениям натуры, как "Мурнау-Обермаркт" (1908), до хаотического этюда под названием "Ущелье" (1914) и беспокойных композиций в серии панно "Времена года" в музее Гуггенхейма ("Осень"). Было бы затруднительно угадать руку одного и того же художника в еще вполне предметных "Крестоносцах" (1903) и в такой абстрактной работе, как "Композиция VII" (1-й эскиз, 1913), несмотря на общую им динамику. Тут скованный порыв, там – раскрепощенное движение».

«Сражение» – таков был подзаголовок одной из картин Кандинского плодотворного мюнхенского периода, который завершился с началом Первой мировой войны. Кандинский окружным путем добирался до России с августа до конца 1914 года 22 декабря он оказался, наконец, в Москве.

Следующие семь лет художник провел в России среди неурядиц войны и революции. Лишь в конце 1916 года он побывал с выставками в Швеции.

В феврале 1917 года Кандинский женится на Нине Андриевской, которая была верна ему в трудные времена, а после его смерти неустанно заботилась о его наследии.

В 1917 году Кандинский создает три программных произведения: «Синий гребень», «Смутное», «Сумеречное», годом ранее им была написана картина «Красная площадь». «Красная площадь» – это символ города, стоящего на пороге новой эры. Желтое зарево, подобное световой вспышке, льющиеся с неба лучи света, летящие над городом птицы, яркая

цветовая перекличка – все это создает ощущение торжественности и праздничности, высшего накала чувств.

Все произведения, созданные Кандинским в 1916–1917 годах, как «предметные», так и абстрактные, отличает динамичность, активность композиционного построения. Создается ощущение сильной концентрации всех сил в центре полотна. Особую роль в работах этого времени играют линейный и цветовой ритм.

С ноября 1917 до июля 1919 года, в течение полутора лет, Кандинский не написал ни одной картины маслом. Помимо дефицита материалов это было вызвано еще и тем, что исполнение официальных обязанностей требовало от художников много сил и времени. В июне 1918 года он занял пост в Наркомпросе, осенью стал профессором Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ). С 1918 по 1921 год в качестве руководителя Государственной закупочной комиссии участвовал в организации 22 провинциальных музеев. В 1921 году Кандинский был назначен вице-президентом «Академии художественных наук» (РАХН). И это далеко не полный перечень дел и обязанностей художника в то время.

Но с 1921 года в России начался процесс ликвидации авангарда, и когда «искусство умерло», Кандинскому было уже нечего делать в Москве. В конце декабря того же года Василий Васильевич в сопровождении жены отправился в Берлин, взяв с собой только 14 картин. В Берлине его ждал неприятный сюрприз: почти все 150 картин, которые он передал в 1914 году галерее В. Штурм, были проданы, а в результате инфляции вся выручка стала равна почти нулю.

В июне 1922 года Кандинский перебрался в Веймар и приступил к преподаванию в знаменитом Баухаузе. Собравшиеся тут люди хотели совместным трудом преобразовать окружающую человека среду согласно эстетическим и функциональным принципам.

Было основано «Общество Кандинского», где платя взносы, каждый его член получал право на одну акварель в год. В 1924 году, основав группу «Синяя четверка», Кандинский вместе с Клее, Фейнингером и Явленским получил возможность выставляться в США. Так понемногу он стал известен на американском художественном рынке, где впоследствии имел большой успех. Но большинство выставок художника проходило тогда в Европе.

После закрытия Баухауза в конце 1924 года в Веймаре, он переезжает в город Дессау. Уже в декабре 1926 года были торжественно открыты новые здания, в одном из которых Кандинский стал руководить мастерской свободной живописи.

В 1927 году Илья Эренбург, побывав в Баухаузе, написал статью, в которой дал блестящий портрет Кандинского: «Это – не юный варвар, не тупоумный пророк воображаемой "Америки", нет, это римлянин третьего столетия, усталый эклектик, человек, который любит различные эпохи и не сотворил себе кумира ни из ведра, ни из всего нашего времени. В его доме можно встретить индийскую скульптуру и новгородские иконы, трогательные пейзажи Руссо и стихи старых романтиков. Он достаточно проницателен, чтобы увидеть жизненность, а значит и красоту стеклянных углов Баухауза, но та же проницательность не позволяет ему променять рай бедного таможенника на рай вращающихся дисков. Впрочем,

возможно, что это даже не проницательность, а неисправимость человеческой натуры, ее исконное пристрастие к лирическому самозабвению, ко всему бесцельному и алогичному; ее благотворнаяересь».

М.К. Лакост пишет:

«В Дессау к художнику вернулась творческая сила мюнхенского периода. Постепенно менялся и стиль, что особенно явно видно на примере треугольника, важной для того периода фигуры. В "Мягкое жестко" он еще выглядит скорее как плоский, тогда как в других картинах этого периода определяется одним лишь линейным контуром и производит впечатление легкости.

В "Посвящается Громанну" (1926) и "Вспышке" (1927) Кандинский применил технику, эффект которой проявляется как раз в геометрических композициях. Цвет фигур стал варьироваться в зависимости от фона. Соответственно цветовой тон и насыщенность цвета стали меняться в тех местах, где фигуры пересекаются друг с другом…

Круг доминирует во всех картинах двадцатых годов. Порой он даже вытесняет все другие формы, как в знаменитой картине "Несколько кругов" (1926), которая вызывает ассоциацию с полетом пестрых мыльных пузырей. В картине "Раскачивание" (1925) контуры одних кругов ясно очерчены, другие – напротив, растекаются или окружены тусклым свечением».

Можно еще назвать такие полотна, как «Круги в круге» (1923), «Интимное известие» (Овал № 1, 1925) и «Без названия» (Овал № 2, 1925).

Свое внимание к кругу Кандинский объяснял так: «Сегодня я люблю круг, как раньше любил, например, коня, а может быть и больше, так как нахожу в круге больше внутренних возможностей, отчего он и занял место коня». В круге он находил «связь с космическим», восхищался «напряжением, несущим в себе бесчисленные напряжения», при этом он испытывал «сильное чувство внутренней силы круга».

Картины Кандинского все чаще выставляются: каждый год между 1927-м и 1932-м в разных странах открывалось от пяти до пятнадцати выставок с его произведениями. В 1930 году состоялась первая персональная выставка художника в парижской галерее «Зак», а на следующий год – другая, в «Галери де Франс».

С приходом к власти нацистов Кандинский покинул Германию, гражданство которой получил в 1928 году. Теперь он направился во Францию. Там он остался до конца своих дней, поселившись в Нейи под Парижем. В 1939 году он примет французское подданство. Несмотря на преклонный возраст, его творческая сила еще не иссякла. Он не сдался, хотя теперь снова был один, снова трудился в уединении собственной мастерской. К тому же в те годы в европейском искусстве господствовал возрожденный реализм, из-за чего Кандинскому и другим нефигуративным художникам приходилось нелегко.

«Каждый за себя» – такое многозначительное название было дано Кандинским одной из первых написанных им в Париже работ. Самая же первая из них – акварель – была названа не менее характерно: «Старт». День художника по-прежнему строго упорядочен. В его расписание включена даже пятнадцатиминутная прогулка в Булонском лесу или по берегу Сены.

Парижское время – самый спорный период в творчестве Кандинского. Творчество этого периода, получившего наименование «синтетического», отмечено отпечатком воздействия сюрреалистической живописи: «Разные части», «Вокруг круга» (обе – 1940), «Разнообразные действия» (1941).

Как отмечает М.К. Лакост: «Графически-строгое образотворчество сменилось в его картинах мотивами барочной полноты, выглядящими так, будто они уже утратили всякую связь со структурой, которая долгое время лежала под поверхностью, будучи знакома лишь художнику; и только силой творческого акта стала видна также другим.

…Всплыли своеобразные фигуры, которые так и хочется назвать существами. Художник не предпринимал ничего, чтобы смягчить эффект причудливо-нелепого. Напротив, чем абсурднее в этих картинах фигуры, тем очевиднее решимость прорисовать их до последней детали; чем изощреннее формы, тем ярче краски. Ни разу прежде не виданные, но почему-то все же привычные фигуры появляются в двух разных конфигурациях: то это замкнутая в себе композиция, то беспорядочное нагромождение самых несходных форм, рассеянных по всему полотну. Однако исполнение отличается такой ясностью, что не оставляет места ни одной случайной детали: союз точности и воображения!»

Сам художник назвал этот период творчества «поистине живописной сказкой». В 1944 году Кандинский тяжело заболел, и 13 декабря 1944 года его не стало.

АНРИ МАТИСС

(1869–1954)

«Нужно уметь находить радость во всем: в небе, в деревьях, в цветах. Цветы цветут всюду для всех, кто только хочет их видеть». «Краски в картине должны будоражить чувства до самых глубин», – писал французский художник Анри Матисс, выразивший красоту и радость бытия в своем творчестве.

Анри Эмиль Бенуа Матисс родился 31 декабря 1869 года в Ле-Като, в Пикардии, на севере Франции, в семье Эмиля Матисса и Анны Жерар. Детские годы будущего художника прошли в Боэн-ан-Вермандуа, где его отец, торговец зерном, имел лавку. Его мать увлекалась росписью керамики.

В 1882–1887 годах Анри учился в лицее, а после изучал юриспруденцию в Париже в Школе юридических наук и в августе 1888 года получил право работать.

Матисс возвращается в небольшой городок Сен-Кантен и поступает работать клерком у присяжного поверенного. Одновременно он в свободное время посещает курсы рисунка. Матисс впервые пробует свои силы в живописи, копируя цветные открытки во время двухмесячного пребывания в больнице.

В 1891 году, преодолев сопротивление отца, Матисс оставляет юриспруденцию, переезжает в Париж и поступает в Академию Жюлиана.

С 1892 года Анри учится в Париже в Академии Жюлиана у А.В. Бугро – мэтра салонного искусства. В 1893–1898 годах он работает в

мастерской Г. Моро в Школе изящных искусств. Мистик и символист Моро предрекал начинающему художнику большую будущность, особенно ценя его новаторские приемы в сочетаниях разных цветов. Матисс копирует в Лувре произведения Шардена, де Хема, Пуссена, Рейсдаля, интересуется творчеством Гойи, Делакруа, Энгра, Коро и Домье. Память о старых мастерах и предшественниках сохранится надолго.

В 1896 году Матисс выставляет четыре картины в Салоне Национального общества изящных искусств и вскоре избирается членом-корреспондентом этого общества. Картина Матисса «Читающая» приобретается государством для резиденции президента Франции в Рамбуйе.

По совету К. Писсарро Анри едет в Лондон, чтобы познакомиться с произведениями У. Тернера. Художник в эти годы много разъезжает: много времени проводит на Корсике, в Тулузе и Генуе. Во время пребывания на Корсике Матисс открывает для себя очарование южного пейзажа.

Наряду с большой работой над картинами Матисс посещает вечерние курсы, где занимается скульптурой. Это все требует времени и денег. К тому же разрастается семья: на рубеже двух веков у художника рождаются два сына – Жан и Пьер. В 1901 году Матисс едет на отдых и лечение после бронхита в Швейцарию, где продолжает много работать. Испытывая денежные затруднения, он некоторое время проводит вместе с семьей у родителей в провинции.

1901–1904 годы – период интенсивных творческих поисков, начало усиленных занятий скульптурой. Сам Матисс считал впоследствии, что в новой манере он начал работать в 1898 году. «Представление о наиболее ранних пейзажах Матисса дают картины "Булонский лес" и "Люксембургский сад", датируемые, очевидно, 1902 годом, – пишет Н.Н. Калитина. – В обоих пейзажах Матисс еще не до конца освобождается от влияний. В "Люксембургском саду", например, в передаче эффекта солнечного луча в глубине есть что-то импрессионистическое. А зеленые, красные, сине-фиолетовые деревья, написанные крупными мазками, вызывают ассоциации с Гогеном. Не читая подписи под картиной, трудно предположить, что это Париж – настолько здесь звучны краски и щедра растительность. Элемент претворения увиденного налицо, но это еще не тот Матисс, который знаком нам по картинам зрелой поры».

В июне 1904 года состоялась первая персональная выставка художника у А. Воллара. Летом того же года вместе с художниками-неоимпрессионистами – П. Синьяком и Э. Кроссом – Матисс едет на юг Франции, в Сен-Тропез. Он начинает работать в технике дивизионизма, используя раздельные точечные мазки.

На выставке 1905 года в «Осеннем салоне» Матисс выставляет ряд работ, и среди них «Женщину в зеленой шляпе». Эти произведения и картины его друзей произвели фурор. Так появилось новое направление в авангардном искусстве, получившее название фовизм (от французского «дикий»).

В 1907 году Матисс отправляется в путешествие по Италии – посещает Венецию, Падую, Флоренцию, Сиену. В следующем году в «Заметках живописца» (1908) он формулирует свои художественные принципы, говорит о необходимости «эмоций за счет простых средств».

Тогда же художник едет в Алжир и знакомится с искусством Востока, что оказалось очень важным для его творчества. Восточное искусство оказало большое влияние на художника. Отсюда преобладание цвета над формой, пестрота и узорчатость, стилизация предметов в его работах.

Матисс открывает в Париже собственную художественную школу и начинает преподавать в ней. Правда, через некоторое время он отходит от педагогической деятельности, чтобы целиком посвятить себя творчеству.

Одним из первых распознал и оценил Матисса русский коллекционер С.И. Щукин. В 1908 году он заказывает художнику три декоративных панно для своего дома в Москве. Третье панно – «Купание, или Медитация» – осталось лишь в набросках, а два других – «Танец» и «Музыка» – вскоре приобрели мировую известность. В них господствуют огненные краски, а композиции, заполненные движущимися в стремительном танце или играющими на древних музыкальных инструментах обнаженными юношами, символизируют природные стихии – огонь, землю, воздух.

Выставленные в парижском Салоне перед отправкой их в Россию, композиции Матисса вызвали скандал эпатирующей обнаженностью персонажей и неожиданностью трактовки образов. В связи с установкой панно Матисс посетил Москву.

Отвечая на вопросы о своем впечатлении от всего увиденного в России, он говорил: «Я видел вчера коллекцию старых икон. Вот истинное большое искусство. Я влюблен в их трогательную простоту, которая для меня ближе и дороже картин Фра Анджелико. В этих иконах, как мистический цветок, раскрывается душа художников, писавших их. И у них нам нужно учиться пониманию искусства. Я счастлив, что я наконец попал в Россию. Я жду многое от русского искусства, потому что я чувствую, что в душе русского народа хранятся несметные богатства; русский народ еще молод. Он не успел еще растратить жара своей души». На деньги, заработанные от продажи своих полотен русским коллекционерам – Щукину и И.А. Морозову, Матисс приобрел дом с садом в парижском пригороде Исси-ле-Мулино.

В зимние месяцы с 1911 по 1913 год художник посещает Танжер (Марокко). Под впечатлением поездки Матисс создает марокканский триптих «Вид из окна в Танжере», «Зора на террасе» и «Вход в казба» (1912), приобретенный И.А. Морозовым.

Впоследствии, подводя итог своему марокканскому путешествию, Матисс сказал: «Путешествия в Марокко помогли мне осуществить необходимый переход и позволили вновь обрести более тесную связь с природой, чего нельзя было бы достигнуть с помощью живой, но все же несколько ограниченной теории, какой стал фовизм».

Как отмечает М. Бессонова: «Переход был необходим, потому что Матисс почувствовал разрыв между естественным видением предмета и его анализом на холсте с помощью приемов фовизма. Необходимо было найти нечто объединяющее живую натуру и приемы ее изображения. Такой объединяющей субстанцией стал свет, увиденный Матиссом в Марокко и пронизывающий краски его танжерских полотен. Свет господствует в

замечательном холсте "Открытое окно с видом на бухту в Танжере". Кажется, что слепящее марокканское солнце, которое Матисс застал, приехав в Танжер во второй раз, в конце октября 1912 года, "съело" все очертания предметов, выжгло яркие краски прежних Матиссовых живописных панно. Нижняя часть полотна местами оставлена художником незакрашенной, так что виден оставленный, нанесенный художником масляной эмульсией рисунок. Краски сильно разбавлены, и пейзаж с видом на бухту на горизонте кажется чуть тронутым нежной акварелью. Масляные краски нанесены тонкими прозрачными слоями, сквозь которые просвечивает белизна холста, что в целом создает ощущение живого присутствия голубизны неба, синевы моря, свежести зелени и букетов фиолетовых и красных цветов, стоящих на подоконнике…

Марокканские пейзажи Матисса, дышащие напоенным солнцем ароматом, быть может, высшие достижения художника, да и всей живописи XX века в трактовке живой природы».

Кажется, что оранжевые цвета Матисса рядом с насыщенными синими приобретают сверкание. Недаром Г. Аполлинер восклицал: «Если бы творчество Матисса нуждалось в сравнении, следовало бы взять апельсин. Матисс плод ослепительного цвета».

После 1914 года Матисс продолжал иногда писать пейзажи, но отметить в них можно, пожалуй, лишь одну новую черту, – сдержанность колорита: «Дорога в Кламаре» (1916–1917), «Монтальбан» (1918).

После Первой мировой войны Матисс преимущественно живет в Ницце. В творчестве художника происходит новый поворот. Он все больше отдает предпочтение рисунку, где можно творить легко и быстро. Произведения этого периода отмечаются приглушенностью тонов, мягкостью письма. Под влиянием живописи О. Ренуара он увлекается изображением натурщиц в легких одеяниях, и появляется цикл «Одалиски». В 1920 году Матисс работает над эскизами декораций и костюмов для балета И. Стравинского «Соловей».

Имя Матисса становится всемирно известным. Его выставки проходят в Москве, Нью-Йорке, Париже, Кельне, Лондоне, Берлине, Копенгагене, других городах. Художник получает всеобщее признание. В июле 1925 года А. Матисс получает звание кавалера ордена Почетного легиона. В 1927 году он получает американскую премию Института Карнеги в Питтсбурге за картину «Компотница и цветы». В 1930 году Матисс едет на Таити, где работает над двумя вариантами декоративных панно для фонда Барнеса.

Как указывает «История искусств»: «В 30–40 годы происходит новый подъем, возвращение к фовистам и их поискам. Матисс пытается подвести итог своим открытиям, сочетая декоративность, красочность с точным рисунком (панно "Танец", 1932). Он переносит в монументальную живопись приемы графики. Это позволяет усилить впечатление движения. Он порывает с налетом светскости, изнеженности, создавая монументальные полотна: "Розовая обнаженная женщина", "Сон", "Натюрморт с раковиной" (1940), "Натюрморт с устрицами" – одно из самых совершенных его созданий. В картинах все больше появляется асимметрии. Матисс отказывается от экзотики Востока. Преобладают женские фигуры в праздничных платьях, которые позируют художнику в креслах, на фоне

ковров, рядом с цветами в вазах и пальмами ("Желтое платье и шотландка", "Королевский табак", "Отдых танцовщицы")».

Художник продолжает настойчиво работать и в самое трудное для него время. С 1941 года он тяжело болен, его жену и дочь арестовало гестапо за участие в движении Сопротивления, и Матисс долгое время ничего не знает об их участи. Он тревожится и за сына Жана, помогавшего борцам Сопротивления.

Работа – самое главное в жизни мастера, мысли о ней не покидают его. В письме к известному писателю Л. Арагону от 1 сентября 1942 года художник пишет: «Я думаю только о работе…» 22 августа 1943 года он снова пишет тому же адресату: «…В моем возрасте никогда не знаешь, не будет ли работа, которую делаешь, последней в жизни – и надо было сделать ее как можно лучше; уже нельзя отложить осуществление своей мысли на следующий раз…»

В сороковые годы художник много трудился над портретами, которые всегда считал своим призванием. В процессе создания эскизов Матисс начал использовать технику вырезок из цветной бумаги («декупаж»), в которой исполнена серия «Джаз» (1944–1947).

В 1947 году художник удостаивается высшей степени ордена Почетного легиона. В 1950 году он снова получает премию по живописи на XXV Венецианском бьеннале. В 1952 году на родине художника открывается Музей Матисса. В 1948–1953 годах по заказу доминиканского ордена он работает над сооружением и декорацией «Капеллы четок» в Вансе. Эта последняя работа Матисса, которой он придавал большое значение, своеобразный синтез многих предшествующих его исканий.

Несмотря на тяжелую болезнь, почти все его произведения последних лет светлы, оптимистичны и жизнерадостны по настроению. По свидетельству его секретаря, Матисс иногда рисовал даже ночью, в минуты тяжелой бессонницы, чтобы отвлечься. Даже после инфаркта, за день до смерти, Матисс попросил карандаш и сделал три портретных наброска.

Умер Анри Матисс 3 ноября 1954 года в Ницце и там же похоронен. Л. Арагон писал о Матиссе: «Этого человека больше нет, но он оставил нам свою огромную веру в судьбу людей, свое умение рассеивать туман, свое утверждение счастья».

ПИТЕР МОНДРИАН

(1872–1944)

Мондриан – основоположник и вдохновитель течения, названного «неопластицизмом». Его искусство, как писал Георг Шмидт, есть «самое совершенное воплощение одного из основных состояний духа… стремящееся достичь некого высокого равновесия между первичными силами, физическими и психическими».

«В будущем, – пишет Мондриан, – осуществление чистого выражения формы в наглядной реальности нашей среды заменит искусство. Но чтобы достигнуть этого, необходима ориентация на всеобщие представления и освобождение от груза природы. И тогда нам не нужны будут больше картины и скульптуры, ибо мы будем жить в осуществленном искусстве».

Питер Корнелис Мондриан родился в Амерсфорте 7 марта 1872 года. Мондриан происходил из семьи со строгими кальвинистскими убеждениями. Учился Питер в амстердамской Академии художеств. Первыми работами были пейзажи, написанные в традиции голландской школы («Лесной ручей», 1888). Но не академические опыты («Натюрморт с рыбой», 1893) принесли известность молодому художнику, а так называемые вечерние пейзажи. В сумерках, в лучах закатного солнца Голландия – ее дюны, деревья, ветряные мельницы – предстает загадочно-поэтической («Вечер на берегу Рейна», 1906). В многочисленных рисунках Модриана, в пейзажах этого периода можно обнаружить ритмы и цветовые аккорды, преследующие пластические цели. Один из первых критиков творчества Мондриана заметил, что его пейзажи «переворачивают душу, трогают до самых ее глубинных уголков».

Пейзажи, написанные после 1907 года, знаменуют собой поворот к кубизму и абстракции: «Красное дерево» (1908), «Серое дерево» (1912), «Яблоня в цвету» (1912). «Натюрморт с горшком имбиря» (1912) уже в полном смысле слова кубистическое произведение. Одна из наиболее крупных работ первого парижского периода Мондриана – «Композиция № 9», называемая также «Голубой фасад».

Начиная с 1908 года, под влиянием Яна Торопа и Слейтерса, Мондриан испробовал приемы дивизионизма, однако эти работы несли на себе также отпечаток фовизма и символизма – «Маяк в Весткапелле», «Церковь в Домбурге» (1914), виды пляжа и дюн.

Сам художник писал о том времени: «Первое, что мне следовало изменить в своей живописи, – это цвет. Чувствуя, что натурные цвета не могут быть воссозданы на холсте, я заменил их чистыми цветами. Во время этого периода экспериментов я впервые поехал в Париж. Это было около 1910 года, в самом начале кубизма. Несмотря на восхищение Матиссом, Донгеном и другими фовистами, меня сразу же привлекли кубисты, особенно Пикассо и Леже, художники, близкие к абстракции… У меня ощущение, что только кубисты нашли верную дорогу. В течение некоторого времени они сильно на меня влияли».

В 1911 году в Амстердаме вместе с Пикассо, Дереном, Браком Мондриан принял участие в Международной выставке современных художников. Знакомство с работами кубистов повлияло на его творчество: Мондриан также экспериментирует с формами, упрощает их.

Обосновавшись в Париже, художник выставил работы в Салоне Независимых. Период с 1912 по 1914 год связан у Мондриана с программой кубистов, которую он перерабатывает в более последовательный геометрический стиль, переходящий в простое черчение на плоскости.

В 1913 году он пишет первые абстрактные полотна, являющиеся логическим продолжением его кубистских произведений. «Постепенно из его работ исчез даже намек на реальную форму. Композиции серии "Море" (1914) по сути своей уже абстрактны, – пишет Н. Геташвили. – Впечатления от бликов света на колеблющейся поверхности моря художник выразил чередованием горизонтальных и вертикальных штрихов, иногда крестообразно пересекающихся».

Во время Первой мировой войны Мондриан вернулся в Голландию, где вместе с другими художниками основал журнал «Стиль», первый номер которого появился в 1917 году. Здесь Мондриан опубликовал свою статью «Неопластицизм в живописи» – так появился термин «неопластицизм». В группу его последователей вошли Тео ван Дусбург, Б. ван дер Лек, ван Монгерлоо, Уилс и другие. Характерно участие в этой группе архитекторов. С точки зрения идей группа была воздействием теософии и платонизма Схунмакера. Как говорил Мондриан: «Новое творчество осваивает и раскрывает истины, обнаруженные наукой, а именно понимание того, что время и субъективное восприятие прячут настоящую реальность…»

Художник стремительно эволюционировал, двигаясь к использованию чисто геометрических форм, по-разному окрашенных, как в «Композиции в синем» (1917).

«Постепенно мне стало ясно, – пишет Мондриан, – что кубизм не сделал логических выводов из своих собственных открытий: он не довел абстракцию до ее высшей цели, выражения чистой реальности. Я чувствовал, что эта реальность может быть выражена только посредством чистой пластики». И далее: «Чтобы создать чистую реальность пластически, необходимо свести формы природы к постоянным элементам формы, а естественный цвет к первичному цвету».

После возвращения Мондриана в Париж в 1919 году, несмотря на многочисленные выставки, работы его не имели успеха. Чтобы заработать на жизнь, он писал цветочные натюрморты.

Дальнейшим следствием системы Мондриана является реформа палитры. Ему важно произвести «денатурализацию» красок живописи: «Чтобы искусство было абстрактно, то есть чтобы оно не обнаруживало никаких связей с естественным аспектом вещей, необходимо соблюдать закон денатурализации материи, имеющий основополагающую важность. С наибольшей силой осуществляет это абстрагированный от естественного цвета первоначальный цвет».

В 1926 году Мондриан выразил свои наставления художнику в пяти правилах:

«1) Средством пластического выражения должна быть плоскость или прямоугольная призма основных цветов (красного, синего и желтого) и не-цветов (белого, черного и серого). В архитектуре пустое пространство должно быть принято за не-цвет, а строительный материал должен быть принят за цвет. 2) Необходима эквивалентность пластических средств. Различные по размерам и цвету, они тем не менее имеют ту же ценность. Вообще говоря, равновесие предполагает большую поверхность не-цвета и меньшую поверхность цвета или материи. 3) Дуализм противоположности пластических средств требуется уже в самой композиции. 4) Постоянное равновесие достигается отношением положения и выражается прямой линией (границей пластического средства) в ее принципиальном противопоставлении. 5) Равновесие, которое нейтрализует и устраняет пластические средства, создается отношением пропорций, в которых они взяты и которые являются источником живого ритма».

В течение второго парижского периода Мондриан начал наносить свои холсты прямоугольной сетки и использовать только чистые цвета. Начиная приблизительно с 1921 года толстые линии еще четче разделяют

план, первичные чистые цвета появляются лишь на периферии композиции в окружении белых или бледно окрашенных полей. Несмотря на строго геометрический характер композиций, в них всегда присутствует легкая асимметрия.

Мондриан создает десятки полотен, развивающих тему равновесия вертикалей и горизонталей, равновесия цветных прямоугольников, строго отмеряя при этом количество каждого цвета, равновесия, основанного не на симметрии, но выраженного посредством свободной координации геометрических форм: «Композиция с красным, желтым и голубым» (1921), «Композиция» (1922), «Композиция с красным, желтым и голубым» (1929).

Около 1929–1931 годов на полотнах художника появились цветные полосы по периметру картины. Позднее композиции изменились еще сильнее: центр картины часто стал занимать ромб, как в «Композиции с двумя линиями» (1931).

С образованием в начале тридцатых годов группы «Круг и Квадрат» количество ценителей искусства Мондриана возросло. После начала Второй мировой войны художник искал убежища сперва в Лондоне, а потом в Нью-Йорке, где его композиции стали более красочными, подвижными и музыкальными.

В Америке ему, наконец, удалось достичь благополучия. Здесь Мондриана называли самым знаменитым иммигрантом. В 1942 году с успехом прошла его первая в жизни персональная выставка.

В США художник работал над большими композициями, которые несколько усложняются, а достижение идеального, очищенного равновесия по-прежнему остается его целью: «Площадь Согласия в Париже», (1938–1943), «Нью-Йорк-сити» (1941–1942), «Бродвей буги-вуги» (1942), «Победа буги-вуги» (1943–1944). Теперь линии, как бы подчиняясь пленившим его ритмам джаза и буги-вуги, дробятся маленькими цветными квадратиками, черная сетка стала необязательной.

Умер Мондриан 1 февраля 1944 года.

Его искусство оказало огромное воздействие на европейскую и американскую живопись, особенно на такие направления, как геометрический абстракционизм и конкретная живопись. Оно сильно повлияло и на современную архитектуру и дизайн.

НИКОЛАЙ КОНСТАНТИНОВИЧ РЕРИХ

(1874–1947)

Известный индийский художник Биресвар Сен приветствовал Рериха от имени Индии следующими словами: «Для большинства из нас Рерих является легендарной фигурой рыцарского эпоса. На фоне мрачного блеска пылающего запада его могучая фигура вырисовывается высоко, подобно неподвижному и благожелательному Будде, среди огромного космического катаклизма. Далеко над оглушительным грохотом неистовствующих народов звучит его голос – ясный завет Вечного, голос истины, красоты и культуры. Велик Рерих – и еще более велики его труды, прекрасные провозвестники мира и доброй воли среди людей. Неутомимый в действии, неукротимый в духе и чистый сердцем, он является новым Галахадом, ищущим священный Грааль!»

Николай Константинович Рерих родился 9 октября 1874 года в Петербурге, в семье известного нотариуса Константина Федоровича Рериха. Мать Николая Константиновича, Мария Васильевна Калашникова, происходила из купеческой семьи. Родители были людьми культурными, дом их часто посещали ученые.

В восемь лет Коля перешагнул порог гимназии. «Будет профессором», – сказал ее директор К.И. Май, окинув мальчика оценивающим взглядом, и не ошибся.

До шестого класса мальчик обучался на немецком языке. В 1891 году один из друзей семьи Рерихов – художник обратил серьезное внимание на склонность юноши к рисованию. С этого времени начались систематические занятия живописью. Знакомство с мозаистом И. Кудриным пробудило интерес к мозаичным работам.

По признанию самого Рериха, он уже с шестнадцати лет стал задумываться о поступлении в Академию художеств. Но при этом Николай не мог допустить мысли, что следует отказаться от приобретения знаний в других серьезно интересовавших его областях – истории, археологии, философии. Поэтому, по окончании гимназии в 1893 году, Рерих одновременно поступает в Академию художеств и на исторический факультет университета.

Осенью 1895 года, после окончания общего натурного класса, Рерих приходит в мастерскую А.И. Куинджи. Он вспоминает: «Пошли. Посмотрел сурово: "Принесите работы". Жили мы близко – против Николаевского моста – сейчас и притащили все, что было. Смотрел, молчал. Что-то будет? Потом обернулся к служителю Некрасову, показал на меня и отрезал коротко: "Это вот они в мастерскую ходить будут"». 30 октября 1895 года Рерих записывает в дневнике: «Большое событие! Я в мастерской Куинджи». Занятия у Куинджи имели огромное значение для творческого развития Рериха.

В ноябре 1897 года Николай был удостоен звания художника за картину «Гонец. Восстал род на род», или, как она значилась в «Отчетах Академии художеств», «Славяне и варяги». Дипломная работа оправдала надежды наставников – Куинджи и Стасова. Прямо с выставки «Гонец» был приобретен П.М. Третьяковым.

В 1898 году Рерих занимает место помощника директора музея Общества поощрения художеств и одновременно место помощника редактора журнала «Искусство и художественная промышленность».

30 октября 1899 года в дневнике художника появляется запись: «Сегодня была Е.И. в мастерской. Боюсь за себя – в ней очень много хорошего. Опять мне начинает хотеться видеть ее как можно чаще, бывать там, где она бывает». В начале нового века Рерих женится на замечательной женщине – Елене Шапошниковой.

Весной 1900 года в Париже открылась Всемирная выставка с большим художественным отделом. Попала на выставку и картина Рериха «Сходятся старцы».

Известный художник С. Маковский пишет:

«В 1899 году он пишет "Старцев". Это, несомненно, шаг вперед. Картина вызывает общее внимание. Путь найден.

Хотя "Старцы" еще очень темное обещание красоты, в них уже ощущается избыток самостоятельности и волнующих прозрений.

"Поход" (1899) – третий отметный холст этого подготовительного периода, к которому относятся все работы, исполненные до 1900 года, "Старая Ладога", "Перед боем", рисунки "Жальников" для издания археологического общества и т.д.

После заграничного путешествия 1900 года, в Париж и Венецию, сразу расширяется круг его замыслов, археология отступает на второй план перед живописными задачами, краски освобождаются от гнетущей беспросветности. Целый ряд превосходных холстов принадлежит к 1901 и 1902 годам. Самые значительные: "Идолы" (в нескольких вариантах), "Зловещие", "Заморские гости", "Поход Владимира", "Волки", "Священный очаг". Говорить о них подробно не буду. Их общее достоинство – сила настроения, глубь созерцающей мысли. Общий недостаток – искусственность тона и отчасти композиции (следы влияния Куинджи)».

В 1903 и 1904 годах Николай с женой посетил более сорока русских городов. В этих поездках им написана большая серия архитектурных этюдов, названных С. Эрнстом «Пантеоном нашей былой славы». Серия насчитывала около 90 произведений, в их числе: «Ростов Великий», «Печерский монастырь», «Смоленские башни», «Городская стена в Изборске», «Воскресенский монастырь в Угличе», «Старый Псков», «Нижний Новгород. Башни кремля». Зимой 1904 года эти работы были показаны на специальной выставке «Памятники художественной старины». Она имела большой успех. Правительство решило приобрести всю серию для Русского музея, но разразилась японская война, и о благом намерении забыли.

Весной 1906 года Рериха утверждают директором школы Общества поощрения художеств, и он выезжает за границу для ознакомления с опытом художественного образования. Посетив Германию, Францию, Швецию и Италию, Рерих вернулся осенью в Петербург и приступил к реорганизации учебного дела в Обществе.

Чуть раньше он стал работать для театра. Впервые зрители увидели декорации Рериха в мистерии «Три волхва», поставленной в 1907 году в «Старинном театре». Шумный, заслуженный успех выпал на его долю в 1909 году, когда в парижском театре «Шатле» открылся первый «русский сезон». В дальнейшем художник оформляет такие спектакли, как «Пер Гюнт» Ибсена, «Принцесса Малэн» и «Сестра Беатриса» Метерлинка.

Интересы Рериха многообразны. Художник великолепно оформил интерьер «Богатырский фриз» для столовой частного дома Ф. Бажанова в Петербурге (1909 год). В 1911 году им был создан в несколько модернизированном славянском стиле проект надгробия композитору Н.А. Римскому-Корсакову. В 1913 году сделан эскиз для мозаики к памятнику А.И. Куинджи.

С 1906 года Рерих работает над своеобразным циклом картин-легенд о человеческой предыстории: «Каменный век» (1910), «Поморяне. Утро» (1906), «Человечьи праотцы» (1911).

«Типично для этой серии полотно "Человечьи праотцы", – пишет Н.А. Федорова. – Рерих изобразил играющего на свирели славянина, вокруг

которого на зеленеющих холмах мирно расположились медведи, зачарованные волшебными звуками. В этом цикле Рерих символически выразил свои философские взгляды, связанные с просветительскими идеями…

В эти же годы Рерих написал ряд своеобразных исторических пейзажей, отразив пантеистические представления древних славян, одухотворявших природу, веривших в мистические силы, влияющие на жизнь человека. Таковы картины: "Вестник" (1914), "Звездные руны" (1912), "Небесный бой" (1909). Полотна эти отличаются особой эмоциональностью, глубокой поэтичностью, вызывают ассоциации со сказочными образами.

В предвоенные годы у Рериха появляются произведения со сложной символикой образа, фантастическими сюжетами, напряженной экспрессией чувства, обобщенным живописным языком. Это – "Крик змея" (1913), "Град обреченный" (1914); в них отразилось предчувствие трагических событий. Так, в картине "Град обреченный" художник изобразил белый город, вокруг которого сжимается кольцо гигантского огненного удава».

В начале 1915 года Рерих заболел воспалением легких. Для поправки здоровья он уезжает в финский тогда город Сердобол (Сортавала). Приступы болезни периодически повторяются, в мае 1917 года Николай Константинович даже составил завещание.

Летом 1918 года здоровье Рериха, наконец, окрепло. Он решается исполнить свой давний замысел – совершить поездку в Индию. Осенью 1919 года Рерих прибыл в Лондон. Но для поездки в Индию нужны были немалые средства. На три года Рерих уезжает в США. Жители почти тридцати городов могли познакомиться с картинами художника. По мере передвижения выставки из города в город, она пополнялась созданными уже в Америке произведениями. Появляются серии картин «Новая Мексика» и «Сюита океана». В этих картинах перед восхищенными американцами предстали пейзажи их родной страны, по-новому увиденной русским художником.

Одновременно Рерих создавал и совершенно неожиданную для западного зрителя серию «Санкта» («Святые»). В нее входили: «И мы открываем врата», «И мы продолжаем лов», «И мы трудимся», «И мы не боимся», «И мы видим», «Сам вышел», «Святой Сергий».

В этих полотнах Рерих мастерски воссоздает близкие его сердцу родную природу и древнерусскую архитектуру. Тоскуя по Родине, Рерих прославлял нравственную силу народа, ту гармонию бытия, которая достигается в мирном труде, в слиянии с природой.

8 мая 1923 года Рерих уплывает в Европу. Уже после отъезда художника из США, 17 ноября 1923 года, его друзьями и сторонниками был открыт в Нью-Йорке музей имени Рериха, куда Николай Константинович передал свыше 300 своих произведений. К сожалению, американцы не смогли сохранить произведения русского художника.

Продажа картин, гонорары за работы для театра, публикации многочисленных статей обеспечивали Рериху и семье безбедное существование. Однако расходы, связанные с частыми разъездами, экспедициями, научной и общественной работой, вызывали порой серьезные денежные затруднения.

16 мая 1923 года Николай Константинович, Елена Ивановна с сыном Святославом, обучавшимся в США архитектуре и живописи, прибыли в Париж. Там их ждал другой сын – Юрий. Вся семья опять была в сборе, и начался завершающий этап приготовлений к отъезду в Индию.

17 ноября 1923 года Рерихи отплыли, наконец, из Марселя на пароходе «Македония». В начале декабря они прибыли в Бомбей. В конце месяца Рерихи остановились в небольшом княжестве Сикким, невдалеке от города Дарджилинга на южных склонах восточных Гималаев.

Приступив к созданию картин об Индии, Николай Константинович решительно изгнал экзотику. Начатые в 1924–1925 годах серии картин – «Сиккимский путь», «Его страна», «Зарождение тайн», «Гималаи», «Майтрейя», «Учителя Востока» – во многом отличны от прежних серий.

Во время грандиозного путешествия по Центральной Азии Рерих изучает многочисленные древние памятники искусства. Во время вынужденной стоянки в Хотане Николай Константинович создал серию картин «Майтрейя», состоящую из семи произведений – «Шамбала идет», «Конь счастья», «Твердыня стен», «Знамя грядущего», «Мощь пещер», «Шепоты пустыни» и «Майтрейя Победитель».

В.П. Князева пишет. «В картине "Майтрея Победитель" (1925) художник запечатлевает величественную горную панораму с гигантским изображением Майтреи, высеченным в скале. И в этот реалистический пейзаж он вводит символический образ. В небе среди облаков четким силуэтом намечен спешащий всадник, к которому обращен взор молящегося. В очертаниях всадника он видит вещие знаки, видит посланника Майтреи, спешащего на бой за счастье человечества».

В последние дни декабря 1928 года Рерихи перебираются в долину Кулу в древнее поселение Нагар. Они арендовали уединенный дом на крутых горных склонах с прекрасным видом на долину – поместье раджи Манди. А позднее и приобрели его. Так поместье в окрестностях Нагара, расположенное на высоте 2000 метров, стало постоянным местожительством Рериха в Индии. Сюда к художнику приезжают художники, писатели, государственные деятели Индии.

Благодаря русскому художнику и ученому в Индии был открыт в 1928 году Гималайский институт научных исследований «Урусвати». Рерих и сам провел несколько научных экспедиций. Через пять лет после основания «Урусвати» Николай Константинович получил приглашение приехать в США, чтобы помочь американским земледельцам в борьбе с эрозией почвы.

С 1936 по 1947 год Николай Константинович создал 750 очерков для подборки «Моя жизнь. Листы дневника». В литературных трудах Рериха очень много места уделялось этике, ее закономерностям, которые, по мысли художника, должны были иметь аналогии с более общими законами мироздания.

Художник неизменно подчеркивал свою принадлежность к русскому искусству, и именно «россика» Рериха принесла ему мировую известность еще задолго до появления изумительных Гималайских циклов, которые не затмевали в глазах иностранцев национальной сущности творчества художника.

«В самой природе Гималаев, в необычных эффектах освещения находит художник новые, казалось бы несовместимые в живописи, цветовые сочетания и смело переносит их в свои работы, – пишет В.П. Князева. – От сопоставления больших масс синего, желтого, розового, белого ослепительно загораются в его картинах горные цепи. Контрасты темно-лиловых и огненно-красных тонов порождают незабываемые закаты. От этюдов, написанных в бархатисто-синих тонах с ослепительно-белыми пятнами исходит ощущение чистоты и свежести горного воздуха. Сочетая фиолетовые тона с желтыми, желтые с розовыми, охристые с синими, художник добивается передачи сложнейших цветовых эффектов».

С нападения фашистской Германии на СССР художник открыто объявил себя сторонником нового общественного строя в России. Каждое известие о победном продвижении Красной армии вызывало у Николая Константиновича ликование. «Листы дневника» содержат много страниц, посвященных военному и трудовому подвигу советского народа.

В военные годы Рерих часто обращается к национальным героическим темам и образам. Им создаются картины «Грозный», «Горыныч», «Микула», «Богатырь», «Мстислав Удалой», «Единоборство Мстислава с Редедей», «Победитель», «Партизаны», повторяются «Настасья Микулична», «Святогор», «Борис и Глеб» и другие.

Сразу после окончания войны художник начал хлопотать о переезде в Советский Союз. Но не успел. Он ушел из жизни 13 декабря 1947 года.

КАЗИМИР СЕВЕРИНОВИЧ МАЛЕВИЧ

(1878–1935)

Основатель собственного абстрактного стиля – супрематизма – Казимир Северинович Малевич родился 23 февраля 1878 (по другим данным – 1879) года в Киеве. Родители Северин Антонович и Людвига Александровна по происхождению были поляками. Позднее художник вспоминал: «Обстоятельства, в которых протекала моя жизнь детства, были таковы: отец мой работал на свекло-сахарных заводах, которые по обыкновению строятся в глубокой глуши, в отдалении от больших и малых городов».

Около 1890 года отец переводится на завод, который находился в селе Пархомовка, около Белополья. Здесь Казимир оканчивает пятиклассное сельскохозяйственное училище: «Деревня… занималась искусством (такого слова я не знал тогда)… Я с большим волнением смотрел, как делают крестьяне росписи, и помогал им вымазывать глиной полы хаты и делать узоры на печке… Вся жизнь крестьян меня увлекала сильно… Вот на этом фоне во мне развивались чувства к искусству, к художеству». Спустя четыре года семья перебирается на завод в Волчке, а затем переезжает в Конотоп.

Как пишет Малевич в своей автобиографии: «Тюбики, палитра, кисти, зонтики, стул складной с самого Белополья не давали мне покоя. Мне было 16 лет, я уже рисовал, как мне казалось, все, и коров, и лошадей, и людей, как рисовали художники в журналах».

С 1895 по 1896 год Казимир недолго учится в Киевской рисовальной школе Н.И. Мурашко. Потом случилось важное событие – семья Малевичей переезжает в Курск, где отец поступает на работу в управление железной дороги: «Город Курск в будущей моей биографии займет большое место. Работа моя в Курске развивалась под влиянием "передвижников" Шишкина и Репина, с которыми я был знаком по репродукциям. Природа стала для меня той действительностью, которую нужно в полной правдивости передать в этюде…»

Вместе с несколькими чиновниками, любителями живописи Казимир создает ателье и кружок любителей искусства. Он мечтает заработать деньги на учебу в Москве и поступает на службу в технический отдел управления железной дороги чертежником.

Осенью 1904 года Малевич приехал в Москву, где посещает с ознакомительными целями занятия в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и Строгановском училище: «Москва иконная опрокинула все мои теории и привела меня к третьей стадии развития. Через иконописное искусство я понял эмоциональное искусство крестьян, которое любил раньше, но не уяснил всего того смысла, который открылся после изучения икон».

Казимир живет и работает в доме-коммуне художника В.В. Курдюмова в Лефортове. С 1906 по 1910 год Малевич учится в частной студии Ф.И. Рерберга. В 1907 году он выставляет два этюда на 14-й выставке «Московского товарищества художников». Художник принимает участие и на двух следующих выставках «Товарищества». На проходившей в конце года 16-й выставке показывает «Эскизы фресковой живописи».

В то время Малевич увлекается импрессионизмом. Примером могут служить серия картин весеннего сада: «Цветущие яблони», «Весна», «Весна – цветущий сад». Молодой художник сосредоточен на передаче общего состояния ликующей полноты природной жизни, купающейся в лучах ослепительного весеннего солнца.

Как указывает И.М. Егоров: «В творчестве Малевича конца первого десятилетия сосуществуют разные тенденции. Это и импрессионизм, соединяющийся с сезаннизмом ("Река в лесу"), и модерн, проявившийся в эскизах фресковой живописи ("Торжество неба"), и все усиливающиеся экспрессионистические и фовистские элементы. Эти спрессованность, наслоенность друг на друга различных стилей и манер характерны как для новейшего русского искусства, так и для творчества Малевича.

В "Автопортрете" (1908 или 1910–1911) обнаруживается общность с Матиссом, но очевидна и собственная манера, отличающаяся не столько чистотой стилевого выражения, сколько крайней решительностью и напором, отвечающим характеру мастера».

В 1909 году Малевич знакомится с Софьей Михайловной Рафалович и вступает во второй раз в брак. В декабре следующего года он участвует в первой из серии московских выставок «Бубновый валет», организованной Ларионовым и Гончаровой. Выставляет работу «Купальщицы» и два полотна с изображенными на них фруктами. Художник участвовал и в других выставках, инициированных Ларионовым: «Бубновый валет» (1910–11), «Ослиный хвост» (1912) и «Мишень» (1913).

Картины Малевича начала десятых годов («Купальщик», «На бульваре», «Садовник», все – 1911) свидетельствуют об освоении им наследия Гогена и фовистов. На переходе от экспрессионизма к кубизму стоят такие работы, как «Крестьянки в церкви» (1912), «Крестьянка с ведрами и ребенком» (1912). Живопись в них еще более утяжеляется, стремится к геометричности, не обнажая еще объемных структур, она сохраняет декоративную плоскостность.

С 1912 года начинается творческое содружество Малевича с поэтом-заумником А.Е. Крученых и Велимиром Хлебниковым; художник участвовал в ряде изданий русских футуристов. Как отмечает А.С. Шатских: «Его живопись этих лет демонстрировала отечественный вариант футуризма, получивший название "кубофутуризм": кубистическое изменение формы, призванное утвердить самоценность и самостоятельность живописи, соединилось с принципом динамизма, культивируемым футуризмом ["Точильщик (Принцип мелькания)", 1912, и др.].

Работа над декорациями и костюмами к постановке в конце 1913 года футуристической оперы "Победа над Солнцем" впоследствии была осмыслена Малевичем как становление супрематизма. В живописи в это время художник разрабатывал темы и сюжеты "заумного реализма", использовавшего алогизм, иррациональность образов как инструмент разрушения окостеневшего традиционного искусства; алогическая живопись, выражавшая заумную, трансрациональную реальность, была построена на шокирующем монтаже разнородных пластических и образных элементов, складывавшихся в композицию, наполненную неким смыслом, посрамляющим обыденный разум своей непостижимостью ("Дама на остановке трамвая", 1913; "Авиатор", "Композиция с Моной Лизой", обе 1914; "Англичанин в Москве", 1914, и др.)».

На второй «Последней футуристической выставке картин» 1915 года, названной «0,10 (ноль-десять)» проходившей в Петрограде, Малевич показывает 39 новых картин. Это были беспредметные работы, представленные под названием «Новый живописный реализм». Среди картин был и знаменитый «Черный квадрат».

В своем эссе 1915 года «От кубизма к супрематизму» Малевич совершенно определенно высказывался о том, что движение и цветовые ощущения занимают главенствующее положение по отношению к форме: «Мне кажется, нужно передать чисто красочное движение так, чтобы картина не могла потерять ни единой своей краски. Движение, бег лошади, паровоза, можно передать однотонным рисунком карандаша, но передать движение красных, зеленых, синих масс – нельзя. Поэтому нужно обратиться непосредственно к массам живописным, как таковым, и искать в них форм, им присущих».

В конце концов, в супрематизме остались только динамические цветовые ощущения, передаваемые через цветовые прямоугольники. Они могут относиться к земным объектам в той же мере, в какой они могут представлять энергии, приносимые космосом, но в то же время они являют собой достижение художника в его стремлении изобразить свои ощущения как таковые.

«Черный квадрат», по замыслу Малевича, воплощает идею новой духовности, является своего рода иконой, пластическим символом новой религии. Д. Сарабьянов замечает, что «это был рискованный шаг к той позиции, который ставит человека перед лицом Ничего и Всего».

С резкой критикой Малевича выступил А. Бенуа: «Черный квадрат в белом окладе. Это не простая шутка, не простой вызов, не случай или маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного приведет всех к гибели».

Художник ответил Бенуа письмом: «И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Не правда ли? Я не слушал отцов и я не похож на них. И я – ступень. В искусстве есть обязанность выполнения его необходимых форм, помимо того, люблю я их или нет. Нравится или не нравится – искусство об этом вас не спрашивает, как не спросило, когда создавало звезды на небе». Таким образом, Малевич проводит аналогию между творческими и космическими процессами, уподобляя создание картины мирозданию.

В июне 1916 года Малевич призывается на военную службу. Служит в Смоленске. После Февральской революции присоединяется к Объединению левых художников. В августе избран в московский Совет солдатских депутатов (председатель художественного отдела).

В первые дни Октябрьской революции художник избирается членом комиссии по охране художественных ценностей Кремля. В марте и апреле 1917 года он пишет серию статей для газеты «Анархия», в которых выступает против консервативных сил, пытающихся сохранить свою власть в мире искусства.

«В период с 1913 по 1918 год художник создает супрематические полотна – парящие в белом космическом безвесии плоскостные геометрические комбинации, последующие за "Черным квадратом" буквы нового языка, складывающиеся в слова и сочетания, – пишет И.М. Егоров. – Как правило, это простейшие геометрические первоформы – круг, крест, прямоугольник, линия. Иногда супрематические картины по традиции сопровождали неожиданные и достаточно произвольные наименования, как-то: "Живописный реализм футболиста", "Красочные массы в 4-м измерении", "Автопортрет в 2-х измерениях". Впоследствии Малевич обозначает их просто супрематизмы под номерами, иногда как динамические супрематизмы. Формы наполняются чисто космическим смыслом – планеты, геометрические спутники бесшумно мчатся в белом пространстве космоса, подчиненные законам космической гравитации, образуют тяготеющие друг к другу или взаимоотталкивающиеся комбинации».

В июне 1919 года Малевич завершает свою первую большую теоретическую работу «О новых системах в искусстве». В сентябре едет работать в Витебск, в Народную художественную школу, которую возглавлял М. Шагал. Он хочет ввести новую систему художественного образования, при которой все формы искусства развиваются на основе супрематизма. В следующем году Малевич организует в Витебске группу

«Уновис» («Утвердители нового искусства»).

«Не я ли тот новый земной череп, в мозгу которого творится новый расцвет и создает новые жизни, которые мы называем изобретением», – пишет он в вышедшей в Витебске работе «О новых системах в искусстве».

«В витебский период возникает идея "прибавочного элемента" и попытка применить ее в педагогической практике, – пишет И.М. Егоров. – Суть теории "прибавочного элемента" заключается в следующем. В каждой живописной системе можно выявить и выделить основной формообразующий признак или элемент, составляющий ее конструктивную основу. Выделение этого элемента дает возможность понять данную систему и освоить эволюционный путь перехода одной живописной системы в другую, например кубизма в супрематизм. Выявление этого признака и есть выявление "прибавочного элемента"».

1922 году вместе с учениками художник уезжает из Витебска в Петроград. Он участвует в берлинской Первой русской художественной выставке. В следующем году Малевич назначается директором Музея художественной культуры, позднее преобразованного в Институт художественной культуры. В 1926 году его снимают с поста директора, а Институт закрывается. Годом ранее Малевич снова женится, на этот раз на Наталье Андреевне Манченко.

В 1927 году Малевич едет в Германию, где экспонирует свои работы в отдельном зале Большой Берлинской художественной выставки.

После логического завершения супрематического периода Малевич стремился использовать его находки и достижения в применении к предметной живописи, к более традиционному искусству. Так появляется так называемый второй крестьянский цикл.

«Второй крестьянский цикл не имеет ничего подобного в русском и мировом искусстве, – считает И.М. Егоров. – Он сохраняет общечеловеческий смысл при всей связи с русской духовной и пластической культурой, то есть обладает значимостью всякого большого искусства, соединяющего национальное и вселенское начала. Его крестьянские образы как бы предстоят перед лицом вечности». Д.В. Сарабьянов рассказывает о некоторых картинах цикла:

«В "Женщине с граблями" строго геометризированный пейзаж, почти нигде не освобожденный от чертежного начала, усеян на горизонте силуэтами домов – уже не крестьянских изб, а каменных зданий, окрашенных, как и отдельные части фигуры, в красный, белый, черный и желтый цвета. В этом фоне – то же свидетельство вторжения цивилизации в деревенский мир. Правда, "Женщина с граблями" не столь конфликтна, как "Голова крестьянина". При сходстве общей красочной гаммы в ней нет обнаженного противостояния человека и мира, она в известной мере формализована, цветовые пятна распределены достаточно равновесно и спокойно. В картине нет той "гармонии отчаяния", которой проникнута "Голова крестьянина".

Как и "Женщина с граблями", один из самых крупных по размерам холстов второй крестьянской серии – "Девушки в поле" (1928–1932) – тоже кажется лишенным сверхнапряженной конфликтности. Обозначенная самим Малевичем как "супранатурализм", эта картина намечает действительное равновесие между предметностью и беспредметностью,

между знаками супрематического бытия, реализованными в геометрических формах и ритмизирующих всю картинную поверхность по довольно строгому закону вариантов и подобий – с одной стороны, и реальными формами женских фигур – с другой».

В 1930 году Малевич читает курс лекций в Доме искусств в Ленинграде. Его неожиданно арестовывают и несколько месяцев держат в тюрьме, подвергая допросу. Но в 1931 году художник получает экспериментальную лабораторию в Государственном Русском музее. Его работы включены в экспозицию выставки «Искусство эпохи империализма». Большое количество работ Малевича представлено на выставке «Советское искусство за 15 лет».

В 1933 году Малевич тяжело заболевает. Он умирает 15 мая 1935 года. Урна с его прахом была захоронена около дачи в Немчиновке. Место отмечено белым кубом с черным квадратом на нем. Похороны Малевича превратились в символический акт. «Малевича хоронили с музыкой и в супрематическом гробу, – записала свои впечатления Л.Я. Гинзбург. – Публика стояла на Невском шпалерами, и в публике говорили: наверное, иностранец!.. Супрематический гроб был исполнен по рисунку покойника. Для крышки он запроектировал квадрат, круг и крест, но крест отвели, хотя он и назывался пересечением двух плоскостей. В этом проекте гроба есть отношение к смерти, чужой и своей».

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ КУСТОДИЕВ

(1878–1927)

И.Е. Репин назвал Кустодиева «богатырем русской живописи». «Большой русский художник – и с русской душой», – сказал о нем другой известный живописец – М.В. Нестеров. А вот что пишет Н.А. Саутин: «Кустодиев – художник разностороннего таланта. Великолепный живописец, он вошел в русское искусство как автор значительных произведений бытового жанра, оригинальных пейзажей и глубоких по содержанию портретов. Превосходный рисовальщик и график, Кустодиев работал в линогравюре и ксилографии, исполнял книжные иллюстрации и театральные эскизы. Он выработал свою оригинальную художественную систему, сумел почувствовать и воплотить самобытные черты русской жизни».

Борис Михайлович Кустодиев родился 7 марта 1878 года в Астрахани. Его отец, Михаил Лукич Кустодиев, преподававший в астраханской женской гимназии и в семинарии русский язык, литературу, логику, умер, когда мальчику не исполнилось и двух лет. Все заботы о воспитании четырех детей легли на плечи матери, Екатерины Прохоровны. Мать арендовала небольшой флигель в доме богатого купца. Как вспоминает Борис Михайлович: «Весь уклад богатой и изобильной купеческой жизни был как на ладони… Это были живые типы Островского…» Спустя десятилетия эти впечатления материализуются на картинах Кустодиева.

Сначала Борис учился в церковно-приходской школе, а затем в гимназии. Позднее его как сына бывшего преподавателя приняли на казенный счет в духовную семинарию.

Интерес к рисованию пробудился у мальчика очень рано. Посетив в 1887 году выставку передвижников и впервые увидев картины настоящих живописцев, он твердо решил стать художником.

Пятнадцати лет он начинает занятия у художника П.А. Власова. Его педагогическое воздействие, моральное влияние были так велики, что Кустодиев до конца жизни считал его своим первым и лучшим учителем. По совету Власова Борис оставляет семинарию. В 1896 году он едет в Петербург и поступает в Академию художеств.

Через два года исполнилось желание Кустодиева – заниматься у И.Е. Репина. В его мастерской он много пишет с натуры, стремится овладеть мастерством передачи красочного многообразия мира. «На Кустодиева, – писал Репин, – я возлагаю большие надежды. Он художник даровитый, любящий искусство, вдумчивый, серьезный; внимательно изучающий природу…»

Обратив внимание на успехи своего ученика, Репин приглашает Кустодиева участвовать в работе над большим групповым портретом-картиной «Торжественное заседание Государственного Совета». Более двух лет трудился Кустодиев под руководством Репина над созданием этого монументального полотна. Им было написано около двадцати подготовительных этюдов и правая часть самой картины.

Параллельно с этой работой Кустодиев создает портреты своих современников, духовно близких ему людей. Это портреты художника И.Я. Билибина (1901), Д.Л. Молдовцева (1901), гравера В.В. Матэ (1902).

Портрет И.Я. Билибина был отмечен золотой медалью на Международной выставке в Мюнхене. Тонкая психологическая характеристика, смелый широкий мазок, гармоничное сочетание белого и черного, острый, изящный силуэт делают это произведение одним из лучших в творчестве Кустодиева.

В 1902 году Кустодиев приступил к выполнению картины на звание художника «Базар в деревне». В этом полотне можно видеть будущего праздничного живописца, упоенного лубочной яркостью купеческого быта. Художник использует здесь свои волжские впечатления, с любовью и тщательностью выписывает детали интерьеров и одежды своих персонажей.

8 января 1903 года Кустодиев женится на Юлии Евстафьевне Прошинской, с которой познакомился осенью во время поездки в Костромскую губернию. В октябре того же года Борис получает золотую медаль, звание художника и право на пенсионерскую поездку за границу и по России сроком на один год. В декабре 1903 года молодые супруги с новорожденным сыном Кириллом отправляются в Париж, а потом в Испанию.

В Париже он пишет одну из своих самых лирических картин «Утро». Произведение привлекает внутренним теплом, атмосферой радостного материнства.

Кустодиеву интересно познакомиться с картинами лучших зарубежных художников, но он рвется на родину: он хочет творить сам. Не использовав и половины пенсионерского срока, художник возвращается и сразу едет в провинцию и там, в Костромской губернии, проводит

несколько месяцев в напряженном труде. Проходит несколько лет, и появились серии картин «Ярмарки» и «Деревенские праздники» (1906–1910). Период исканий завершился. Художник нашел себя, свое место в искусстве.

«…он пишет небольшую картину "Ярмарка". И хотя фигуры в ней еще статичны, а цвет несколько условен, чистые краски розовых, голубых, кумачовых юбок и платков крестьянок, пестрые товары в ларьках создают настроение праздничности. В "Гулянье на Волге" (1909) композиция становится более сложной, цвет более декоративным. Здесь Кустодиев впервые прибегает к композиционному приему, в дальнейшем часто им употреблявшемуся: он смотрит на происходящее как бы сверху, с высокого холма. Это дает возможность показать и бульвар над Волгой, по которому степенно проходят гуляющие, и противоположный зеленый берег с белым храмом» (И. Лапина).

Кустодиев возвращается в Петербург в конце 1904 года. Он активно работает в «левом» журнале «Жупел», а после его запрещения правительством – в журнале «Адская почта». Он помещает в этих изданиях многочисленные карикатуры на царских министров и военачальников.

Революционные события 1905 года вызвали живой отклик в душе художника. В рисунке «Москва. Вступление» (1905) он в аллегорической форме рассказывает о жестоком подавлении декабрьского восстания. Сцены кровавой расправы с восставшими рабочими переданы в рисунке «Февраль. После разгона демонстрации» (1906). В том же 1906 году он делает композицию «Первомайская демонстрация у Путиловского завода» и набросок «Человек с поднятой рукой», в которых создает образы рабочих, поднявшихся на борьбу с самодержавием.

Слава художника тем временем растет. Его избирают членом и даже членом-учредителем ряда художественных группировок – «Нового общества живописцев», «Союза русских художников». А когда в 1910 году возобновляет свое существование «Мир искусства», Кустодиев становится одним из самых деятельных его членов.

К концу девятисотых годов у Кустодиевых уже двое прелестных детей. Ирина Кустодиева, дочь художника, вспоминает: «Я помню отца еще молодым, необычайно подвижным, элегантным, веселым, ласковым. Помню квартиру нашу около Калинкина моста, на Мясной улице, 19. Мы жили на третьем этаже. Высота комнат необычайная. Комнат пять, все они располагались анфиладой. Первая – гостиная с зелеными полосатыми обоями. За гостиной – мастерская в два окна, столовая, детская и спальня родителей. Параллельно комнатам огромный, широкий коридор, где мы с Кириллом носились на роликах, бегали в прятки. Иногда надевал ролики и папа: он вообще любил кататься на роликах. Дом наш всегда был полон собак и кошек. Папа внимательно следил за их "личной жизнью", любил наблюдать за ними, с удивительным мастерством имитировал их повадки. Мне кажется, что в этом он был похож на А.П. Чехова – и тот и другой "уважали" животных и изображали их в своих произведениях как равноправных "членов общества"».

В 1911 году Кустодиев впервые начал работать в театре: он создает декорации к спектаклю А.Н. Островского «Горячее сердце» для Московского театра А.Н. Незлобина. Декорации и эскизы костюмов

превосходно передают хорошо знакомый художнику купеческий быт, неоднократно воспроизводимый им в картинах. В 1913 году он оформляет в МХАТе комедию М.Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина».

Ближе всего по духу Кустодиеву драматургия А.Н. Островского. Он исполняет декорации ко многим его пьесам: «Свои люди сочтемся», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Гроза», «Волки и овцы». Большинство декораций Кустодиева при всей их театральности по исполнению – законченные станковые произведения.

В 1912 году художник пишет картину «Купчихи», начинающую галерею купеческих образов. Главная линия жанровой живописи Кустодиева этих лет связана с типами и бытом провинциального города. Особенности его таланта наиболее сильно раскрываются в трех полотнах, цель которых – создать обобщенные, собирательные образы женской красоты, какая бытовала в понимании народа: «Купчиха» (1915), «Девушка на Волге» (1915) и «Красавица» (1915).

«Кустодиевские купчихи перекликаются с героинями пьес Островского, рассказов Н.А. Лескова, ленивыми купчихами народных сказок и картинок, – считает И. Лапина. – Они олицетворяют сытую, сонную, застывшую в своей косности купеческую Россию. Художник изображает их с мягким юмором, томно и бездумно смотрящими на окружающий мир. Узкий круг их интересов определен той обстановкой, в которой они живут. Характерна в этом плане картина "Купчиха" 1915 года – собирательный образ, в котором воплощено представление художника о женской красоте. В эту картину, как и во многие подобные свои произведения, Кустодиев вводит сочно написанный натюрморт. Он помогает раскрыть содержание образа, создать среду, характеризующую его героинь. Это всевозможные решета с фруктами и овощами ("Купчиха"), булки и виноград, арбуз и синие с золотом чашки ("Купчиха за чаем"), ожерелья, кольца и шелк ("Купчиха с зеркалом")… Как драгоценные камни они переливаются яркими красками, радуя глаз своей нарядностью, пестротой и изобилием».

В то же время Кустодиев создает ряд портретов. В 1913–1916 годах он работает над групповым портретом художников объединения «Мир искусства». Кустодиев хорошо знал этих людей, что дало ему возможность создать целую серию портретов с тонкой психологической характеристикой: Н.К. Рериха (1913), М.В. Добужинского (1913), И.Я. Билибина (1914), Е.Е. Лансере (1915), И.Э. Грабаря (1916). Портреты отличаются свободой и оригинальностью композиции, мастерством живописи. Но и среди них выделяется портрет Грабаря. Превосходный рисунок и острая характеристика делают его лучшим в серии.

«Среди множества картин, написанных Кустодиевым, особой славой пользуется портрет Ф.И. Шаляпина. И действительно, не так уж много найдется во всей живописи XX века работ, с полнотой и яркостью, с блеском и юмором воплотивших характер модели, мир, который породил артиста, и мир, который он прославил своим творчеством.

Большая, нарядная фигура певца занимает весь первый план: ему тесно в формате полотна, голова и ноги упираются в срезы рамы, конец трости уходит за пределы изображения. А за его спиной переливается радужными красками веселая ярмарка, феерия серебряной и золотой

русской зимы. Художник позволяет нам очень подробно рассмотреть Шаляпина. Мы видим и румяное, красивое лицо, и вольную, сценическую позу, и перстень на мизинце, и переливы меха, и концертный костюм под распахнутой шубой, и даже выражение преданности и восторга на надменной морде бульдога у его ног».

Большинство картин последнего десятилетия жизни мастера было написано только благодаря колоссальной зрительной памяти и обилию прошлых впечатлений. Еще в 1911 году Кустодиев уехал в Швейцарию. Тяжелые признаки болезни – опухоль спинного мозга – заставили его согласиться провести несколько месяцев в частной клинике горного курорта. С 1916 года ноги его парализованы, и он навсегда прикован к креслу. Несмотря на это Кустодиев совершает поездки в Финляндию, Астрахань, Крым, Кострому.

В письме к режиссеру В.В. Лужскому он пишет: «Только ради бога, Василий Васильевич, не говорите о моей болезни никому – а, напротив, что я здоров, а главное, весел, впрочем, это правда, несмотря на ужасные боли, – я сам удивляюсь на свою жизнеспособность и даже жизнерадостность. Уж очень люблю, видно, "жить"!!»

Но для того чтобы жить, Кустодиеву нужно было работать – это и была его форма жизни.

В. Воинов рассказывает: «В 1916 году в клинике он лежал два месяца без движения. Профессор запретил ему работу – и он подчинился, но скоро почувствовал, что жизнь уходит от него… Тогда он умолил близких дать ему бумагу и карандаш – тайком от докторов, пряча альбомчик, он стал набрасывать в него свои мысли, и в этом процессе лихорадочной работы он стал ощущать, как вместе с духовной горячкой к нему начали возвращаться физические силы…»

Кустодиев был в числе тех художников-реалистов старшего поколения, которые радостно приняли революцию. В его творчестве появляются новые темы, навеянные бурными событиями тех лет.

«Первая работа Кустодиева, посвященная революции, изображает знаменательный день свержения царизма, – пишет В.Е. Лебедева. – Она и названа этим днем. "27 февраля 1917 года" (1917). События, увиденные художником из окна комнаты на Петроградской стороне, сохраняют в картине яркость и убедительность непосредственного жизненного впечатления. Звонкое зимнее солнце зажигает кумачовым цветом кирпичную стену дома, пронизывает чистый, свежий воздух. Движется густая толпа людей, щетинится остриями ружей. Бегут, размахивая руками, поднимают в воздух шапки. Праздничное возбуждение чувствуется во всем: в стремительном движении, в синих тенях, мечущихся на розовом снегу, в плотных, светлых клубах дыма. Здесь еще видна первая непосредственная реакция художника на революционные события.

Через два года, в 1919–1920 годах, в картине "Большевик" он попытался обобщить свои впечатления о революции. Кустодиев применяет типичный прием обобщения и аллегории. По узким московским улочкам густым, вязким потоком льется толпа. Сияет яркими красками небо, солнце расцвечивает снег на крышах, делает голубыми и нарядными тени. А над всем этим, выше толпы и домов, большевик со знаменем в руках. Осеняя все вокруг, трепещет алый, упругий на ветру стяг, подобный пламени

радостного пожара. Звонкие краски, открытый и звучный красный цвет – все придает полотну мажорное звучание».

В 1920–1921 годах по заказу Петроградского Совета Кустодиев написал два больших красочных полотна, посвященных народным торжествам: «Праздник в честь Второго конгресса Коминтерна на площади Урицкого» и «Ночной праздник на Неве».

В 1920 году он создает свою известную серию акварелей «Русские типы» (1920), где ранее сонный и благодушный трактирщик («Московский трактир») превращается в жестокое, заплывшее жиром существо, злобно глядящее на мир, а купчиха – в олицетворение твердого, устоявшегося веками мещанского быта.

Кустодиев создает агитационную графику в духе народного лубка, обложки к журналам «Красная Нива» и «Красная панорама» привлекают внимание броскостью, остротой сюжета. Часто он выступает как художник книги, суммируя свою старорусскую иконографию в книжке «Русь» (1923). Подлинным событием в истории художественного оформления русской книги явились иллюстрации художника к произведениям Н.С. Лескова «Штопальщик» (1922) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1923).

Смерть 26 мая 1927 года оборвала новые творческие замыслымастера.

КУЗЬМА СЕРГЕЕВИЧ ПЕТРОВ-ВОДКИН

(1878–1939)

Г.С. Оганов пишет: «…Художник стремился к выявлению жизни образа посредством выразительности формы, отсюда поиск динамического напряжения, ритмики и цвета. Конечно же, зрителя поражают не сами эти поиски, а прежде всего результат. А результат этот у Петрова-Водкина все же всегда выходит за пределы чисто композиционно-декоративных, живописных исканий – всегда здесь присутствует жизнь духа в конкретно-психологическом и одновременно философско-обобщенном выражении. Это и дает масштаб его произведениям и делает их при всех внешних, формальных параллелях с древнерусским или современным западноевропейским искусством произведениями оригинальными, своеобразными, глубоко самостоятельными».

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин родился на Волге в небольшом городке Хвалынске 5 ноября 1878 года. Он был первенцем в семье сапожника Сергея Федоровича Водкина и его жены Анны Пантелеевны, урожденной Петровой. Когда мальчику шел третий год, отца забрали в солдаты и послали служить в Петербург, на Охту. Вскоре туда же перебралась и Анна Пантелеевна вместе с маленьким сыном. Через два с половиной года произошло возвращение в Хвалынск, где мать поступила в услужение в дом местных богачей. Кузьма жил при ней во флигеле.

Еще учась в четырехклассном городском училище, Кузьма познакомился с двумя местными иконописцами, у которых мог наблюдать за всеми этапами создания иконы. Под впечатлением увиденного мальчик сделал первые самостоятельные пробы – иконы и пейзажи масляными красками.

В 1893 году Петров-Водкин окончил училище. Поработав летом в судоремонтных мастерских, юноша к осени отправился в Самару поступать

в железнодорожное училище. Однако он провалился. В итоге Петров-Водкин оказался в классах живописи и рисования Ф.Е. Бурова. Здесь Кузьма получил азы живописного искусства. «До окончания нашего пребывания у Бурова, – вспоминал Петров-Водкин, – мы ни разу не попытались подойти к натуре, благодаря чему не получали настоящей ценности знаний».

Через год Буров скончался. Кузьма вернулся на родину. А далее ему помог случай. Молодым художником заинтересовался заехавший на время из Петербурга в Хвалынск архитектор Р.Ф. Мельцер. Его пригласила Ю.И. Казарина для постройки дачи. Мать же Кузьмы по-прежнему работала горничной у ее сестры. Мельцеру показали работы юноши, выросшего на глазах хозяев дома. Пораженный архитектор вызвался помочь одаренному мальчику поступить учиться в Петербурге. Казарина, со своей стороны, обещала материальную поддержку. И действительно, долгие годы она присылала небольшие суммы Петрову-Водкину.

В июле 1895 года Кузьма приехал в Петербург, а в конце августа выдержал экзамен в Центральное училище технического рисования барона Штиглица «в числе первых учеников».

Однако, не удовлетворенный направлением этой школы, в 1897 году Петров-Водкин перешел в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где учился в течение семи лет до 1905 года. Из всех преподавателей наибольшее влияние оказал на него В.А. Серов, о котором художник с любовью и уважением вспоминал всю жизнь. В училище завязалась творческая дружба художника с будущими единомышленниками в искусстве – П. Кузнецовым, П. Уткиным, М. Сарьяном.

Еще в годы пребывания в училище Петров-Водкин весной 1901 года на велосипеде вместе с товарищем совершает поездку за границу. Он достигает Мюнхена, где берет уроки в знаменитой школе А. Ашбе.

Затянувшаяся учеба в училище объяснялась разными причинами: отчасти необходимостью заработка, но больше страстным увлечением Петрова-Водкина литературой, отнимавшей много сил и времени. И после окончания училища он на первых порах настолько захвачен литературным творчеством, что не сразу делает выбор в пользу живописи.

Решающей оказывается встреча с В.Э. Борисовым-Мусатовым, следуя совету которого Петров-Водкин едет осенью 1905 года для дальнейшего совершенствования в Италию и Францию. Кроме того, художник побывал в Алжире и во Франции (Париж, Бретань, Пиренеи).

Путешествуя, он много наблюдает, много работает, изучает великих мастеров прошлого и современное искусство. Появляются тысячи рисунков, сотни этюдов и несколько картин. Петров-Водкин возвращается на родину в 1908 году обогащенный яркими впечатлениями. За границей он женится и привозит в Россию Марию Иовановић. Художник познакомился с ней в 1906 году. Мария была дочерью хозяйки пансиона в Фонтенэ-о-Роз под Парижем, где жил художник. С тех пор они были неразлучны. Мария Федоровна выказала необыкновенную преданность мужу. После смерти мужа она сберегла и затем передала в музеи и архивы большую часть его художественного и литературного наследия.

Они поселяются в Петербурге, где проходит отныне вся дальнейшая жизнь художника.

«Ученик великого Серова, он относился к своей деятельности традиционно для русских художников, как к высокой миссии, видя в искусстве одну из форм познания мира и мечту о красоте – вечный поиск гармонии. Ранний Петров-Водкин в своих первых пробах обращается к воображаемым, навеянным фантазией образам ("Элегия", 1906; "Берег", 1908; "Сон", 1910). Они еще малосамостоятельны, носят подражательный характер, в своей отвлеченной отрешенности и аллегоризме соприкасаясь с искусством символистов, с творчеством Пюви де Шаванна, а также с декоративизмом Матисса ("Портрет жены", 1907; "Играющие мальчики", 1911) и отчасти с гротесково-заостренной образностью искусства Тулуз-Лотрека ("Театр. Драма", "Театр. Фарс", обе – 1907). Но эти мимолетные влияния вскоре художником будут преодолены. Его искусство, все больше уходя корнями в родную почву, ощущая свою органическую связь с ней, откроет красоту земли русской, ее народа, с его культурой, и вместе с тем все пристальнее будет изучаться Петровым-Водкиным и творчески ассимилироваться великое наследие мировой культуры» (В.А. Тамручи).

В 1912 году Петров-Водкин написал картину «Купанье красного коня», принесшую ему громкую известность и вызвавшую много споров вокруг его имени.

«Огромный, не вмещающийся в размеры полотна, величавый и мудрый конь багряным знаменем полыхал над входом первой выставки, куда поместили картину устроители, хорошо понимавшие, какое сильное впечатление она произведет. "Красный конь" и впрямь произвел ошеломляющее впечатление, – пишет Г.С. Оганов. – К тому времени публика успела уже привыкнуть и к острой, бьющей в глаза экспрессивности, и к многозначительным построениям символистов, и к скандальным выходкам футуристов. Но здесь было совсем не то. Внешне, по "сюжету", все в картине было предельно просто. Юноши, почти подростки, купают коней в пруду. Краски полотна ясные, яркие, и доминирует красный. Внешне все в картине спокойно, размеренно, даже статично. А зрителю передается состояние какой-то невысказанной тревоги…

"Купанье красного коня" и в самом деле парадоксальная картина. Все в ней на контрастах, и именно их строгое взаимодействие создает ту внутреннюю напряженность, которая передается зрителю…»

Следующая картина, «Мать» (1913), напоминает об увлечении Петрова-Водкина иконой. О том говорит лепка лиц, система пробелов на локальных цветовых пятнах одежды. Широкая картина родной земли, пространство, окружающее фигуру, навевают мысль о близости, о единстве человека с природой.

В «Девушках на Волге» (1915) получило последующее развитие то, что было начато в полотнах, посвященных теме материнства, – поиски этического идеала, характерных черт духовной и физической красоты русской женщины.

«В 1917 году Петров-Водкин создает три картины на крестьянские темы, подводящие некоторые итоги его поискам последних лет. Одна из

них – "Семья" развивает линию, начатую картинами "Мать" 1913 и 1915 годов. Необходимо отметить особое умение художника монументализировать простейшую жанровую сцену, превратить ее в устойчивый, словно высеченный в камне образ традиционной, дружной крестьянской семьи, собравшейся возле обедающего отца, чтущей в нем своего кормильца…

Другая картина – "Утро. Купальщицы" – сюжетно продолжает "Девушек на Волге"; это как бы иная интерпретация, иной поворот той же темы…

В этот своего рода цикл входит и одна из самых поэтичных и философских картин Петрова-Водкина – "Полдень" (1917), в которой он, следуя традиции раннеренессансных мастеров, в чуть наивной, трогательной и вместе с тем глубоко продуманной форме дал панораму жизни русского крестьянина» (Ю.А. Русаков).

Петров-Водкин приветствовал Октябрьскую революцию. С 1918 года он преподает в Петроградской академии художеств, неоднократно оформляет театральные постановки, создает много живописных полотен, графических листов.

В 1920 году по живым впечатлениям событий того времени художник пишет картину «Петроград, 1918 год». В картине города – тревога и в то же время какое-то странное величие: плавно уходит в глубину пространство, размеренно круглятся арки, как бы преодолевая тревогу и беспорядок.

В 1918–1919 годах Петров-Водкин много и напряженно работал и создал целую серию великолепных натюрмортов: «Селедка» (1918), «Розовый натюрморт. Ветка яблони» (1918), «Утренний натюрморт» (1918), «Скрипка» (1918), «Натюрморт с зеркалом» (1919), «Натюрморт с самоваром» (1920), «Натюрморт с пепельницей на зеркале» (1920), «Натюрморт. Бокал и лимон» (1922), «Черемуха в стакане» (1932).

«Натюрморт – это одна из острых бесед живописца с натурой, – утверждал художник. – В нем сюжет и психологизм не загораживают определения предмета в пространстве. Каков есть предмет, где он и где я, воспринимающий этот предмет, – в этом основное требованиенатюрморта».

В своих лучших натюрмортах художник достигает большой философской и художественной глубины, переплавляя новые впечатления и размышления в образы искусства.

Человек с самого начала был главной темой искусства Петрова-Водкина. Очень рано начинает складываться в его творчестве и определенный тип портрета. Индивидуальные черты каждого человека, его характерность как бы отступают на второй план, но не исчезают вовсе…

В портрете жены, исполненном в 1913 году, очень характерном для живописи Петрова-Водкина той поры, человек предстает как спокойный, вдумчивый наблюдатель, гармонически принимающий окружающий мир.

Как пишет В.А. Тамручи: «Эта выразительность взгляда есть и в собирательных портретных образах Петрова-Водкина ("Казачка", "Желтое лицо", "Работница", 1925), но, конечно, большую глубину и внутреннюю одухотворенность она получает в индивидуальных портретах с их более сложной и тонкой духовностью, интеллектуальностью. Такова сдержанно-возвышенная и строгая "Анна Ахматова" (1922,

Государственный Русский музей) – одна из вершин портретного искусства Петрова-Водкина. В синеве умных, влекущих своей загадочностью глаз Ахматовой, в ее задумчиво-печальном самоуглубленном взгляде раскрыта духовная красота человека и поэта».

Особое место занимают портреты дочери художника – Ленушки, появившейся на свет осенью 1922 года. В течение многих лет Петров-Водкин писал ее портреты, сцены в детской вместе с матерью. Такие картины он написал и во Франции – «Спящий ребенок» (1924) и «Утро в детской» (1924–1925), куда художник был командирован для ознакомления с художественным образованием и учебными пособиями в Западной Европе.

Неоднократно возвращаясь к теме Гражданской войны, Петров-Водкин стремился к тому, чтобы запечатлеть события в их историческом значении. Он создает картины «После боя» (1923), «Смерть комиссара» (1927–1928), «1919 год. Тревога» (1934).

«В эти последние годы в творчестве Петрова-Водкина ясно различаются два потока, два направления поисков, – отмечает Н. Адаскина. – Одна линия – поиски экспрессии, психологической напряженности, динамика характеров и композиций, другая – светлая линия гармоничных женских портретов и некоторых картин.

Акварельный лист "Весна в деревне" (1928) представляет эту вторую линию. Художник верен своей мечте о совершенных человеческих отношениях. Верен он основным принципам своего искусства – убеждать не рассказом, а эмоциональными средствами самой живописи. В небольшом акварельном листе он не строит сложной "планетарной" композиции, но образы любящих приподняты над прозой будней сочными красками, совершенством и законченностью линейно-пластического изображения».

Во второй половине двадцатых годов у Петрова-Водкина неожиданно открылся туберкулезный процесс. В 1928–1929 годах болезнь принимает угрожающе тяжелую форму. Лечение в санаториях под Ленинградом, в Крыму и на Кавказе реальной пользы не приносит. В течение нескольких лет Петров-Водкин не мог из-за болезненной реакции легких на запах масляной краски заниматься живописью. В эти годы он возвращается к давно заброшенной литературной работе. Он пишет увлекательные автобиографические повести: «Хлыновск», «Пространство Эвклида», «Самаркандия». Умер Петров-Водкин 15 февраля 1939 года.

ПАБЛО ПИКАССО

(1881–1973)

Пикассо говорил: «Искусство – это ложь, которая помогает нам понять правду».

Пабло Руис Пикассо родился 25 октября 1881 года в испанской Малаге в семье художника дона Хосе Руиса и Марии Пикассо-и-Лопес. Со временем художник взял фамилию матери. Отец был скромным преподавателем рисования, иногда выполнявшим заказы по росписи интерьеров. Рисовать мальчик начал очень рано. Самые первые наброски поражают артистизмом, профессиональным умением. Первая картина юного художника называлась «Пикадор».

Когда Пабло исполняется десять лет, он вместе с родными переезжает в Ла-Корунью. В 1892 году он поступает в местную Художественную школу, где его отец ведет класс рисунка и орнамента.

В сентябре 1895 года семья снова переезжает: на этот раз в Барселону. Пабло начинает учебу в барселонской Художественной школе.

Он потрясает профессуру, выполнив за один сеанс этюд натурщика, на исполнение которого был дан целый месяц. Зимой Пикассо пишет свою первую большую композицию в академическом стиле «Первое причастие», следующей весной показанную на групповой выставке в Барселоне. Однако юному таланту претят непрестанные штудии гипсов, и, к удивлению всех, Пабло покидает школу.

В 1897 году Пабло поступает в Королевскую академию Сан-Фернандо в Мадриде. Но и эти стены недолго удерживают молодого художника, уже решившего самостоятельно искать свою дорогу в живописи. В том же году на национальной выставке Академии художеств в Мадриде картина «Знание и сострадание» удостоена высокой оценки. Но зимой против воли отца Пабло бросает учебу в Академии. В 1898 году он возвращается в Барселону, чтобы окончательно поправиться после болезни. В это время он занимается с каталонским художником Палларесом.

В следующем году Пабло знакомится с членами группы художников, скульпторов, поэтов, искусствоведов, встречавшихся в кафе «Четыре кота». Он близко сходится с поэтом Хайме Сабартесом. Своему другу Пабло поведал немало фантастических историй. Надо сказать, что хвастовство и склонность к преувеличениям, как у истового испанца, были у Пикассо в крови.

Так однажды он рассказал историю о том, как целую зиму 1902 года топил камин своего гостиничного номера собственными рисунками. Сабартес хладнокровно комментировал: «Если вспомнить о том, как быстро прогорает бумага, то все это следует понимать как преувеличение». Пикассо настаивает: «Сотни, тысячи, миллионы рисунков!» Поэт больше не возражал. Хайме сделал лишь маленькое замечание: «Может быть, все-таки не так много».

Историки искусства обычно разделяют творчество Пикассо на периоды: «голубой», «розовый», «негритянский», «кубистический», «классический» и так далее. Это деление, естественно, достаточно условно. Пикассо всегда искал формы, которые могли бы передать его мысли и чувства. Эти формы порой резко менялись, но не раз он возвращался к тем формам, которые, казалось, оставил; почти всегда он работал одновременно в разных манерах.

Начало «голубого» периода принято относить приблизительно к середине 1901 года, окончание – к концу 1904-го. Хотя многое из того, что составляет содержание «голубого» периода, восходит еще к пребыванию художника в Мадриде с февраля по апрель 1901 года: «Женщина в голубом», «Дама в голубом». В это время Пикассо живет то в Париже, то в Барселоне.

Для картин этого периода характерны образы нищеты, меланхолии и печали. Картины пропитаны чувством тоски, отмечены некоторой

болезненностью, они написаны в сумрачной, почти одноцветной гамме голубых, синих и зеленых тонов. Фигуры кажутся застывшими, скованными: «Любительница абсента» (1901), «Свидание» (1902), «Старый нищий старик с мальчиком» (1903), «Жизнь» (1903), Встреча» (1902), «Бедняки на морском берегу» (1903).

Произведение переходного периода – от «голубого» к «розовому» – знаменитая «Девочка на шаре» (1905). Хрупкое, напряженное, изогнувшееся в балансирующем движении тело девочки дано в остро контрастном противопоставлении тяжелой, неподвижно устойчивой фигуре атлета. Однако, несмотря на резкую противоположность двух фигур, исключающую, кажется, общее между ними, в картине отсутствует настроение одиночества и разъединенности людей ранних работ Пикассо. Колорит картины построен на простых розовых и голубых тонах, данных в соотношениях столь сложных и почти неуловимых, как тончайшие нюансы человеческих чувств. Эти два цвета резко звучат в ярко-синих и красновато-розовых тонах фигуры мужчины, замирают в нежных голубовато-серых и пепельно-розовых оттенках тела и одежды девочки и растворяются в голубовато-розоватой дымке. Мягкий колорит создает то лирическое настроение, которое объединяет фигуры, создает ощущение их связанности общей судьбой. Кажется, что странствующие гимнасты ранних работ Пикассо здесь обратились друг к другу и в ощущении хрупкой иллюзии духовной близости на время обрели непрочное равновесие своего бытия.

В так называемом «розовом» периоде Пикассо (1905–1906) в фигурах исчезает скованность, тона делаются прозрачнее и воздушнее. Сложные нюансы розово-золотистых и серебристо-голубых тонов служат средством раскрытия тончайших лирических настроений, поэтической прелести образов. Гуманистическая тема раздвигается. Пикассо привлекает большая человеческая семья или коллектив, скрепленный дружбой.

Его излюбленными темами в этот период были акробаты, гимнасты и арлекины – «Семейство акробатов с обезьяной» (1905), «Гауклеры, семейство комедиантов» (1905), «Акробат и молодой арлекин» (1905), а также изображения женщин за туалетом – «Туалет» (1906), «Прическа» (1906), «Гарем» (1906). Его картины этого времени обнаруживают спонтанность, немыслимую в работах предшествующего периода. Тогда же были исполнены серии гравюр, в том числе офортов.

В 1907 году Пикассо познакомился с Матиссом. В ту пору он углубленно осваивал наследие Сезанна, о чем свидетельствует «Портрет Гертруды Стайн» (1906), предвосхищающий кубизм, и следующая картина – «Авиньонские девицы» (1906–1907). Это произведение было по-настоящему революционным, ибо порывало с традиционным способом изображения человеческой фигуры и пространства.

Конструирование массивных грубых геометрических объемов или аналитическое разложение их на сопоставленные плоскости, цветовые и фактурные элементы, рассмотренные с разных сторон с помощью динамичной точки зрения, становится главной задачей художника. Так в 1908–1909 годах Пикассо совместно с Ж. Браком, влияя друг на друга, разрабатывают новый стиль – кубизм, ставший радикальным поворотом от

поисков художественного эквивалента реальности к ее полному пересозданию.

«Многие считают, – говорил Пикассо, – что кубизм – особый род переходного искусства, эксперимент, и результаты его скажутся только в дальнейшем. Думать так – значит не понимать кубизма. Кубизм не "зерно" и не "зародыш", а искусство, для которого прежде всего важна форма, а форма, будучи однажды создана, не может исчезнуть и живет самостоятельной жизнью».

Идея художника, отойдя от привычных форм, донести внутренний смысл предмета: «Скрипка» (1913) «Абсент и карты» (1912), «Натюрморт с плетеным стулом» (1911–1912). Закладывая фундамент кубизма, Пикассо находился под обаянием негритянской скульптуры, так появился «Танец с покрывалами». И другие произведения этого периода не лишены национального звучания, а также некого декоративного излишества («Дама с веером», 1909; «Девушка с мандолиной», 1910).

«Одно из самых значительных произведений кубизма – "Три женщины", на современный лад решающее тему трех граций… – пишет А.Г. Костеневич. – Ниспровергатель многих прежних представлений, Пикассо, как никто другой, умеет опереться на традицию. В "Трех женщинах" это выражается как в выборе темы, так и в обращении к приемам пирамидального построения. Позы левой и центральной фигур близки позе героини "Танца с покрывалами", но если там все плоскости перемещаются, подчиняясь бурному вихрю, то здесь движение и статика взаимоуравновешиваются в кристаллической форме. Вся группа действительно напоминает сложно разросшийся кристалл, а кристалл всегда растет таким образом, что в соединении его элементов присутствует конструктивная логика. Она-то и управляет побуждениями художника. Кристаллическая однородность монументализированной группы подчеркнута решительным преобладанием красновато-коричневых тонов, которые своей весомостью, материальностью сдерживают порыв, заложенный внутри картины. Фигуры с закинутыми за голову руками и "спящими" лицами живут не по законам, которым подчиняемся мы в нашей повседневности, а по велениям автономного мира, созданного воображением художника».

Начиная с 1914 года происходит постепенный отход Пикассо от кубизма. Сначала это проявляется в картине «Художник и его модель», в ряде рисунков Пикассо ощущает интерес к точным контурам и пластике форм. Пройдет три-четыре года, и неоклассицистические, реалистические тенденции становятся явными. В прессе даже появились критические заметки о «художнике-хамелеоне».

В 1917 году художник работал над костюмами и декорациями балета «Парад», поставленного труппой Дягилева. В 1918 году Пикассо женится на русской балерине Ольге Хохловой. Рождение в 1921 году сына Поля сопровождается возвращением к миру ясных, понятных, чуждых драматической экспрессии форм. Формальные методы начинают у него сосуществовать одновременно. Пикассо больше не ищет ключевого строя форм, как он искал его в кубизме. Лишь изменчивость форм остается неизменной.

Картины отличает изящество линий и настроение сказочной идиллии с утонченным ароматом старины: «Три женщины у источника» (1921), «Мать и дитя» (1922), серия «Мастерская скульптора» (1934).

В 1927 году Пикассо знакомится с Марией-Терезой Вальтер. Он расстается с Хохловой, и в 1935 году Мария-Тереза рожает ему дочь Майю. Забегая вперед надо сказать, что это была далеко не последняя любовь художника.

В 1943 году Пикассо знакомится с Франсуазой Жило. Результат этой связи – сын Клод (1947), дочь Франсуаза (1949). В возрасте восьмидесяти лет (!) художник сочетался законным браком с Жаклин Рок.

«Два произведения – "Танец" (1925) и последняя картина из серии "Гитара" (1926) – производят впечатление взрыва после относительного спокойствия, – отмечают авторы книги «История искусств». – Начинается время странного искусства Пикассо, получившего титул "метра наших кошмаров". Под его кистью рождается целое поколение монстров. Они и похожи и не похожи на людей, у них своя анатомия, разработанная художником. С середины 20-х годов образы Пикассо – сплав презрения, сострадания, предостережения. Они уже предвосхищают "искусство жестокости", "искусство абсурда", сложившиеся как течения после Второй мировой войны. Его реакция на окружающую действительность прорывается в мрачных, гротесковых полотнах "Плачущая женщина" (1937), "Мечты и ложь генерала Франко" (1937), "Кот и птица" (1939). Кульминацией его гнева, вершиной его гуманизма стала "Герника" (1937) – негодующий протест против косной замкнутости, безразличия, равнодушия – против всего того, что сделало фашизм возможным».

26 апреля 1937 года немецкая и итальянская авиация до основания разрушили небольшой городок басков Герника. За два месяца Пикассо создает свою знаменитую картину.

Известному советскому художнику П.Д. Корину посчастливилось увидеть «Гернику» в Нью-Йорке: «До тех пор, пока не видал я подлинника, я не понимал этого произведения, не понимал вообще такого искусства. Но когда увидел это полотно, этот большой холст, прекрасную тональность, волевую, энергичную прорисовку деталей, меня это захватило. Я с сомнением приближался к "Гернике" – нежданно картина произвела огромное впечатление… И после того, что я увидел, я изменил к Пикассо отношение, он стал для меня большим мастером. Я почувствовал: много мучений, много дум вкладывает он в искусство. Я понял: это – настоящее, большое искусство. Я художник и не могу не видеть, если красиво, если правда…»

Несмотря на опасность, ежедневно, ежечасно угрожавшую ему в столице Франции, Пикассо прожил здесь всю оккупацию с 1940 по 1944год.

В августе 1944 года Париж освободили. В октябре того же года в Осеннем Салоне, носившем название «Салон освобождения», открыли выставку. В экспозиции особое место уделялось Пикассо – семьдесят четыре полотна и пять скульптур.

Годы оккупации Франции не прошли для художника бесследно. «Кем, вы думаете, является художник? – писал Пикассо во французской газете 24 марта 1945 года. – Не глуп ли художник, если он имеет только глаза, или музыкант, если он имеет только уши?.. Художник – это

одновременно и политическое существо, постоянно живущее потрясениями, страшными или радостными, на которые он всякий раз должен давать ответ. Как можно не чувствовать интереса к другим людям и считать своим достоинством железное безразличие, отделение себя от жизни, которая так многообразно предстает перед нами? Нет, живопись делается не для украшения жилища. Она инструмент войны для атаки и победы над врагом!»

В 1944 году Пикассо становится членом Французской компартии. Тема войны и мира останется с Пикассо надолго: он создаст картины «Война» и «Мир» для Храма мира в Валлорисе. Своеобразным обобщением станет знаменитый «Голубь мира» (1950), ставший эмблемой сторонников мира. В 1951 году Пикассо напишет картину «Война в Корее».

Начиная с сороковых годов искусство Пикассо обретает более устойчивые формы. Пикассо стремится к большему единству стиля, например серия «Художник и модель». В 1947 году Пикассо приезжает в городок Валлорис – традиционный центр керамики на юге Франции. Он изготавливает здесь блюда и сосуды самых разнообразных форм, способствуя возрождению традиционного ремесла.

«В 1954 году я поехал к нему в Валлорис, – вспоминает И. Эренбург. – Он был знаменит и сед, но, как прежде, не переставая работал; в мастерской нельзя было повернуться – холсты, папки с рисунками, скульптура. Четыре года спустя я увидел его в Каннах. На мольбертах были начатые холсты, на столе рисунки. Ему было семьдесят семь лет, но он напоминал мне молодого, тридцатичетырехлетнего художника, который когда-то показывал мне свои кубистические холсты. Он работает каждый день с утра до ночи. О нем нельзя сказать, что он трудолюбив, – в работе он воистину неистов».

В 1956–1957 годах Пикассо исполняет панно для здания ЮНЕСКО в Париже, создает ряд произведений для Музея Гримальди в Антибе, который вскоре получает название «музей Пикассо».

«В 1960-е гг. Пикассо пишет своеобразные вариации на темы прославленных картин знаменитых мастеров прошлого ("Менины" Веласкеса, "Расстрел повстанцев" Гойи, "Завтрак на траве" Мане и др.). Трактуя их в гротескно-кубистическом стиле, художник дает волю своей неуемной фантазии, убирая фигуры или добавляя вымышленные. Написанные небрежно холсты "позднего Пикассо" представляют любимые им сцены: художник и модель, образы античной мифологии, натюрморты, цирковые мотивы и мотивы боя быков; часто он обращается к женскому портрету» (В.С. Турчин).

В 1958 году Пикассо приобретает замок Вовенарг близ Экса. После женитьбы в 1961 году на Жаклин Рок художник поселяется с ней в Нотр-Дам-де Ви в Мужене.

«В пейзажах "Деревня Вовенарг" (1959), "Дома перед Эстерель" (1965) Пикассо уже не подчеркивает объемные формы… а изображает дома так, что зритель прежде всего замечает плоскости стен, параллельные плоскости холста. Гораздо большее внимание уделяется растительности, переданной широкими, гибкими мазками. Колористическая гамма не столь яркая. Сочетание зеленых, серых, сиреневых тонов изысканно. Художник, отметивший недавно свое девяностолетие,

продолжает меняться, эволюционирует».

До последних лет художник продолжал интенсивно работать. В 1968 году он за семь месяцев исполнил 347 гравюр!

Умер Пикассо 8 апреля 1973 года.

АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ

(1884–1920)

Известный критик Поль Юссон писал в 1922 году о Модильяни:

«После Гогена он, несомненно, лучше всех умел выразить в своем творчестве чувство трагического, но у него это чувство было более интимным и обычно лишенным какой-либо исключительности.

…Этот художник носит в себе все невысказанные стремления к новой выразительности, свойственные эпохе, жаждущей абсолютного и не знающей к нему путей».

Амедео Клементе Модильяни родился 12 июля 1884 года в семье итальянских евреев. Его отец, Фламинио Модильяни, после банкротства своей конторы «Дрова, уголь», возглавил контору посредника. Мать, Евгения Гарсен, происходила из купеческой семьи.

Мальчика отдали в гимназию, где он получил хорошее образование. Летом 1895 года мать записала в дневнике: «Дэдо перенес тяжелейший плеврит, он так напугал меня, что я до сих пор не могу прийти в себя. Характер этого ребенка еще не до конца сформировался, и я пока не берусь высказывать свое мнение. Ведет он себя как избалованный, но неглупый мальчик. Мы скоро узнаем, что таится в этой куколке. А вдруг художник?» 17 июля 1898 года она запишет: «Дэдо сдал экзамены неважно. Ничего удивительного, он плохо занимался весь год. 1 августа он начинает брать уроки рисования, он давно этого хочет. Он положительно чувствует себя художником, я специально не очень поощряю его, я боюсь, что он забросит школу ради призрачной мечты. Я просто хотела пока чем-то порадовать его, чтобы хоть немного вывести из состояния вялости и тоски, которое понемногу овладевает всеми нами».

И, наконец, 10 апреля 1899 года словно подводит итог: «Дэдо бросил лицей и ничем больше не занимается кроме живописи. Но зато живописью он занимается каждый день и целый день, с неослабным рвением, которое меня и удивляет и восхищает».

В 1898 году мальчик переболел брюшным тифом. В том же году он начинает посещать занятия в школе живописи Габриэле Микели, ученика известного художника Джованни Фаттори. Эти занятия прекратились в конце 1900 года, когда Амедео снова заболел – тиф дал осложнение на легкие. По совету врачей он отправился на юг и два года прожил в Неаполе. Там он впервые начал рисовать скульптуру и архитектуру. В этюдах скульптур неаполитанских соборов уже видны овалы его будущих картин.

В 1902 году Модильяни вернулся в Ливорно, но вскоре вновь покинул родину. 7 мая 1902 года Модильяни записался в Свободную школу рисования обнаженной натуры во Флоренции. Здесь, на ветхом, плохо отапливаемом чердаке, старый Фаттори воспитал в нем убежденность в высоком духовном предназначении искусства. От него Модильяни перенял

непреходящую любовь к линии, простоте формы при постоянном сохранении объема.

В марте 1903 года Амедео уже записывается в Свободную школу обнаженной натуры Института изящных искусств Венеции.

Ранние пейзажи («Дорога в Сальвиано») и портреты («Сидящий мальчик») исполнены в манере мастеров тосканской школы маккьяйоли, к которой принадлежал Фаттори, и отмечены интересом к разработке проблемы цвета на пленэре.

Журналист и художник Гастон Радзагута пишет о том времени: «Когда Амедео Модильяни, которого все звали Дэдо, был изысканным, прилежным и воспитанным юношей, он рисовал с большим рвением, и никаких искажений не было… Он почти всегда изображает сидящего человека, руки лежат на коленях. Конечно, это естественная поза покоя, но в ней к тому же есть что-то типично тосканское, ее можно найти и у Фаттори. Это свойственное итальянцам видение покоя, отдыха Модильяни вывез во Францию и там драматизировал».

С помощью дяди, банкира Амедео Гарсена, Модильяни несколько раз ездит в Венецию. Но постепенно начинает понимать, что должен попасть в Париж, который тогда считался художественной Меккой.

В 1906 году Модильяни наконец поселяется в Париже: «Живопись очевидно сильнее моих желаний, она требует, чтобы я жил в Париже, атмосфера Парижа меня вдохновляет. В Париже я несчастлив, но что уж верно – работать я могу только здесь».

Вначале он записался в Академию Коларосси, но вскоре покинул ее, поскольку не мог смириться с рамками академической традиции. Модильяни снимает мастерскую на Монмартре, где и появились его первые парижские работы. Через год художник переезжает с Монмартра. В то время у него появляется почитатель – доктор Поль Александр. Вместе с братом доктор содержал своеобразный приют для бедных художников. Там Модильяни и поселился осенью 1907 года. Именно Александр стал покупателем «Еврейки», за которую тогда заплатил всего двести франков.

А чуть позже Александр убедил Модильяни отдать работы на выставку Салона Независимых. В конце 1907 года там были выставлены пять произведений итальянского мастера. Знакомые доктора раскупили эти картины. Осенью Модильяни снова выставляется в Салоне, но на это раз его работы никто не покупает. Депрессия, полное одиночество, в котором художник оказался из-за своего «взрывного» характера, пристрастие к алкоголю стали причиной появления своеобразного внутреннего барьера, который так мешал художнику все последующиегоды.

«В кафе "Ротонда" на бульваре Монпарнас, где собирались писатели и художники, Модильяни был в кругу друзей, живших, как и он, проблемами искусства, – пишет Е.Д. Федотова. – В эти годы художник обостренно ищет свою "линию души", как назвал творческие поиски Модильяни тех лет его друг, поэт Жан Кокто. Если первые произведения парижского периода исполнены в манере, близкой графике Тулуз-Лотрека, то уже в 1907 году художник открыл для себя живопись Сезанна, познакомился с Пабло Пикассо и некоторое время находился под влиянием этих мастеров, о чем свидетельствуют работы 1908–1909 годов ("Еврейка", 1908, "Виолончелист", 1909).

Особенно важную роль в формировании индивидуального стиля Модильяни сыграло также его увлечение африканской скульптурой, ее грубовато-простыми, но выразительными формами и чистой линией силуэта; вместе с тем искусство родной Италии и прежде всего рисунок Боттичелли, живопись сиенского Треченто и виртуозно сложная графика маньеристов – источники вдохновения мастера».

В 1909 году под влиянием Бранкузи и африканской скульптуры, в поисках «идеального объема» художник начал занятия скульптурой. Эти поиски нашли отражение и в живописи: в гармоничном отношении вогнутых и выпуклых планов, в четкой грани между мотивом и фоном.

Эволюцию Модильяни этих лет прекрасно иллюстрируют три «Портрета Поля Александра». Первый (1909) написан еще с сезанновской основательностью. Два года спустя художник упростил и вытянул формы, перенеся акцент на линию, отказался от деланной позы и увеличил роль освещения. Наконец, в третьем портрете (1913) фон оживлен цветовыми штрихами, в то время как строение модели передано с большой точностью вопреки еще большей стилизации лица.

Наиболее полно талант Модильяни раскрылся в портретном жанре: «Человек – вот что меня интересует. Человеческое лицо – наивысшее создание природы. Для меня это неисчерпаемый источник». Модильяни не умел работать долго, так же как он не умел «писать с натуры». А. Сальмон рассказывает, как, попросив натурщицу раздеться, Модильяни долго смотрел на нее и тут же предложил ей опять надеть рубашку и платье; тогда начинал писать.

Для портрета г-жи Сюрваж ему понадобилось только, чтобы она села за рояль и что-нибудь ему сыграла. Пока она играла ему пьесу Равеля, он за ней пристально наблюдал. Потом сказал: «Этого достаточно» – и принялся быстро рисовать. На другой день портрет был готов.

На протяжении 1914–1916 годов художник создает больше десяти портретов маслом и множество рисунков – портретов Беатрис Хестингс и серию портретов и композиций: «Крошка Луиза», «Прекрасная бакалейщица», «Красавица-хозяйка», «Новобрачные» и др. В них освоение того, что дали кубизм и Сезанн, собственный опыт скульптора дополняется постоянными поисками психологии персонажей.

С 1914 по 1916 год Модильяни живет с английской поэтессой Беатрис Хестингс и продает картины Полю Гийому. Хестингс была красива, изысканна, богата и очень образованна.

«Творчество Модильяни в период этой связи очень интенсивно, произведения уверенные и светлые, – пишет в автобиографической книге дочь художника Жанна Модильяни. – Достаточно вспомнить два изящных портрета Беатрис в меховой шапочке и клетчатом платье. В них отголоски кубизма (даже наклеен обрывок газеты), резкий рисунок лица, интересная композиция подчиняются как второстепенные музыкальные темы трепещущему, тонкому изменению цвета, который создает пластику точно очерченных век, носа, рта.

Портреты Диего Риверы, Френка Хэвиленда и Беатрис за фортепьяно как будто написаны рукой импрессиониста. Но я не согласна с Вентури, который пишет: "Линия с трудом высвобождается из кажущегося

хаоса импрессионистских мазков". Присмотритесь к портрету Диего Риверы. Мазок художника не создает световых вибраций, как у импрессионистов. Он как бы раскручивается по спирали, чтобы, подобно кисти ван Гога, породить основные массы. Из вихря темных красок, окружающих огромную голову мексиканца, возникает хитрое, дерзкое, круглое, как солнце, лицо: узкие вытянутые глаза с опущенными веками, скульптурно вылепленный нос, ярко очерченные полные губы подчеркивают в разных регистрах веселую яркость личности добряка Диего. Нет, линия никогда не бывает у Модильяни самоцелью, но не бывает и просто декоративной. Она выполняет двойную функцию: разделяет, сдерживает объемы и создает психологическую и пластическую характеристику персонажей».

Жалея Модильяни, некоторые специально заказывали ему картины, чтобы поддержать художника. Но в основном он рисовал близких людей – Диего Риверу (1914), Пабло Пикассо (1915), Макса Жакоба (1916), Жана Кокто (1916), Хаима Сутина (1917).

В 1916 году Модильяни познакомился с поляком Леопольдом Зборовским, который занялся продажей картин художника, правда, без особого успеха. В портрете Зборовского (1918) Модильяни подчеркнул поэтическое начало, присущее этому человеку романтического склада, поклонявшегося его таланту.

Зборовский предоставил в распоряжение художника самую большую комнату в своей квартире и натурщиц. В основном это были хорошие знакомые: Анна, утонченная, нежная Люния Чековская, маленькая Полетт (девочка с бантом в волосах на знаменитой картине).

«В творчестве последних трех лет чередуются, а иногда соседствуют две тенденции. С одной стороны – плавное развитие композиции, декоративность, изысканность; сквозь ровные прозрачные мазки проступает холст, тонко наложенные краски заставляют вспомнить о персидских миниатюрах. К этой группе картин можно отнести, например, розовые "ню" и портреты Жанны Эбютерн, написанные в Ницце. С другой стороны – красота объемов вписывается в размашистый, четкий ритм, оживают звучные, торжественные краски – совсем как в венецианской живописи (серия "ню" 1917–1919). В портрете "Обнаженная с ожерельем" сама поза своей чувственностью напоминает Тициана. В ряде портретов ("Обнаженная с ожерельем", "Обнаженная с поднятыми к затылку руками", "Сидящая обнаженная") использованы густо замешанные краски, тяжелые мазки.

Во всех этих картинах – в их теплых тонах и в звучности красок, так же как в "Обнаженной, лежащей на боку", найдена совершенная гармония между скульптурной лепкой объемов, выразительным ритмом линий и эмоциональной насыщенностью цветового решения. Портреты чувственны и поэтичны. Лица написаны удивительно просто, обобщенно, но при этом в каждом выражена определенная индивидуальность».

Весной 1917 года, во время масленицы, Модильяни знакомится с юной ученицей Академии Коларосси, девятнадцатилетней Жанной Эбютерн. Жанна была маленького роста, с каштановыми волосами рыжего отлива и очень белой кожей. Из-за этого яркого контраста волос и цвета лица друзья прозвали ее «Кокосовый орех».

Она стала для Модильяни лучом счастья и света. 29 ноября 1918 года у них родилась дочь Жанна. Художник написал несколько ее портретов. Выделяется своей не совсем обычной для мастера драматической экспрессией ее портрет 1918 года, выполненный в сдержанно-беспокойной красно-коричневой гамме.

24 января 1920 года Модильяни скончался в госпитале от туберкулезного менингита. На следующий день рано утром Жанна, будучи на девятом месяце беременности, выбросилась из окна пятого этажа. Похоронили художника на кладбище Пер-Лашез. На могиле краткая надпись – «Смерть настигла его на пороге славы».

При жизни Модильяни имел всего лишь одну выставку в декабре 1917 года. К тому времени его творчество оценили только самые прогрессивные художники и наиболее проницательные коллекционеры. В 1919 году его согласился принять у себя старый и знаменитый Ренуар, «потому что он слышал, что Модильяни – великий художник».

Мировая слава Модильяни действительно была уже на пороге. К обозначенной на оборотной стороне холста обычной цене – 30–40 франков со временем прибавлялись один нуль, другой. Дошло до того, что на аукционе в Париже одна из картин 1917 года, «Обнаженная», была продана за 45090700 франков!

МАРК ЗАХАРОВИЧ ШАГАЛ

(1887–1985)

Понять Шагала можно путем «вчувствования», а не «уразумения». «Небо, полет – главное состояние кисти Шагала», – отмечал Андрей Вознесенский.

«Я ходил по Луне, – говорил художник, – когда еще не существовали космонавты. В моих картинах персонажи были в небе и в воздухе…»

Марк Захарович Шагал родился 7 июля 1887 года в городе Витебске. Он был старшим из десяти детей мелкого торговца. Его отец служил рабочим у купца-селедочника, а мать, Фейга, содержала мелочную лавочку. В 1905 году Марк окончил четырехклассное городское ремесленное училище.

Первым учителем Марка стал в 1906 году Ю.М. Пэн. В автобиографии, озаглавленной «Моя жизнь», Шагал посвящает Юрию Моисеевичу следующие строки: «Пэн мне мил. Так и стоит перед глазами его трепещущая фигурка. В моей памяти он живет рядом с отцом. Часто, мысленно гуляя по пустынным улочкам моего города, я то и дело натыкаюсь на него. Сколько раз я готов был умолять его, стоя на пороге школы: не надо мне славы, только бы стать таким, как вы, скромным мастером, или висеть бы, вместо ваших картин, на вашей улице, в вашем доме, рядом с вами. Позвольте!»

С 1907 года в Петербурге два года Марк занимался в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, руководимой Н. Рерихом. Позднее Шагал учился в мастерской С. Зайденберга и в частной школе Е. Званцевой, где его наставниками были М. Добужинский и известный график и театральный декоратор Леон Бакст.

Начало художнической биографии Шагала – картина «Смерть», написанная в 1908 году, – переплетение фантастики и реализма.

«В отличие от академических художников Шагала всегда привлекали дорога, сцены повседневной жизни, цирк, – пишет С. де Роза. – Даже такой сюжет, как "Святое семейство", – имеется в виду картина, написанная в 1910 году перед самым отъездом в Париж, – был для художника предлогом для того, чтобы придать персонажам народные черты.

В этой прекрасной картине все непривычно, нетрадиционно. Цветовое решение привлекает мастерски найденной естественностью тона, но главный секрет красоты кроется в умении художника вывести образ за пределы общепринятой иконографии и превратить его в сугубо личный момент свидетельства и веры».

Для продолжения образования в августе 1910 года Марк уехал в Париж. Поездку и обучение субсидировал известный юрист и общественный деятель М. Винавер. Сначала Шагал снял крошечную квартирку на авеню Мэн, а затем перебрался в знаменитое общежитие художников «Ля Рюш» («Улей»), где в то время обитали такие художники и скульпторы, как Архипенко, Кикоин, Сутин, Штеренберг, Цадкин, Модильяни, Леже.

А.В. Луначарский, посетивший «Ля Рюш» в 1912 году в качестве корреспондента газеты «Киевская мысль», писал о нем как о «живописном и убогом», «огромном коллективном гнезде художников… Вавилоне № 2… который сооружен из рухляди и остатков разрушенных зданий, приспособлен к потребностям бедного художника и дает приют доброй сотне молодых людей, ведущих отчаянную материальную борьбу сжизнью».

Шагала он назвал «маленьким Гофманом околовитебских трущоб», поэтом, стремящимся «выразить свою незаурядную душу графически, красочно». Луначарский поинтересовался, почему он написал еврея на крыше домика в Витебске. Шагал ответил, что это не выдумка, а реальность: «У меня был дядя, который, когда ел компот, забирался на крышу, чтобы его не беспокоили».

До конца своих дней Шагал называл себя «русским художником», подчеркивая родовую общность с русской художественной традицией: «Приобщившись к этой уникальной технической революции искусства во Франции, я, однако, возвращался в мыслях к моей собственной стране. Я жил спиной к тому, что находилось передо мной».

Нельзя не видеть влияния на творчество Шагала еврейской и французской культуры. Отсюда особенности художника, создавшего своеобразный сплав фантасмагории и быта, прошлого и будущего, мистики и реальности. Экспрессивность цвета и рисунка сделали Шагала предтечей экспрессионизма и сюрреализма. По словам художника, он стремился «видеть мир особыми глазами, как будто только что родился». Художественно-поэтическая система Шагала определилась уже в ранних полотнах 1911–1913 годов: «Я и деревня», «Адам и Ева», «Солдат пьет», «Россия. Ослы и другие», «Автопортрет с семью пальцами», «Голгофа», «Понюшка табаку», «Молящийся еврей».

Я. Тугендхольд вспоминает о впечатлении, которое производили в Париже полотна Шагала: «Тогда как от головоломных кирпичных построений французов веяло холодом интеллектуализма, логикой аналитической мысли, в картинах Шагала изумляла какая-то детская вдохновенность, нечто подсознательное, инстинктивное, необузданно-красочное. Точно по ошибке рядом со взрослыми, слишком взрослыми произведениями попали произведения какого-то ребенка, подлинно свежие, "варварские" и фантастические… Фантастика и палитра Шагала казались чрезмерно напряженными, нездоровыми и бредовыми, но нельзя было сомневаться в их искренности, – разве можно придумать нарочно такие фантомы и такие вспышки красочного жанра?»

Однажды в мастерскую Шагала пришел Гийом Аполлинер. Он сел, покраснел, потом улыбнулся и пробормотал: «Сверхъестественно!» На следующий день художник получил от Гийома письмо и посвященное ему стихотворение. В свою очередь, Шагал создал картину «В честь Аполлинера».

В 1912 году Шагал впервые показал свои полотна на Осеннем салоне в Петербурге, с группой «Мир искусства», в 1913 году – в Москве, на выставке «Мишень», организованной М. Ларионовым. В июне следующего года в одной из берлинских галерей открылась первая персональная выставка Шагала, устроенная Г. Вальденом.

Начавшаяся Первая мировая война не позволила Шагалу вернуться в Берлин из родного города, где он был в отпуске. Летом 1915 года Шагал женился на Берте (Белле) Розенфельд, в следующем году у них родилась дочь Ида.

Белла получила прекрасное образование: изучала литературу, историю и философию, занималась актерским мастерством в одной из студий К.С. Станиславского. Но главное – Белла и Марк с первой же встречи стали предельно близки друг другу, слились душами. Шагал так говорил о ней: «Ее молчание было моим молчанием. Глаза – моими глазами. Как будто мы давным-давно знакомы и она знает обо мне все: мое детство, мою теперешнюю жизнь и что со мной будет; как будто всегда наблюдала за мной, была где-то рядом… На бледном лице сияют глаза. Большие, выпуклые, черные! Это мои глаза, моя душа».

Осенью 1915 года семья уехала в Петроград. В это время Шагал по-прежнему много пишет. Он создает такие значительные работы, как «Продавец газет», «Зеленый еврей», «Молящийся еврей» (все – 1914), «Красный еврей» (1915), «Голубые любовники» (1914), «Зеленые любовники» (1914–1915), «Розовые любовники» (1916), «Зеркало» (1915), «Портрет Беллы в белом воротничке» (1917).

В ноябре 1917 года Шагалы вернулись в Витебск. Художник воспринял революцию, прежде всего, как установление национального равенства, открывающее неограниченные возможности культурного возрождения народа.

В августе 1918 года Шагал получил мандат «уполномоченного по делам искусств г. Витебска и Витебской губернии». В Витебске, по словам А. Эфроса, Шагал «по-своему делал революцию. Он был там кусочком новой власти». Шагал организовал музей и народное художественное училище, в котором преподавали Ю. Пэн, М. Добужинский, И. Пуни и К.

Богуславская, а затем К. Малевич.

В течение двух лет он был комиссаром искусства, а затем его «сверг» К. Малевич. Автор знаменитого «Черного квадрата» обвинял Шагала, что он всего-навсего «неореалист», что он все еще возится изобретением каких-то вещей и фигур, тогда как подлинное «революционное» искусство должно быть «беспредметным».

«Живописные произведения Марка Шагала, созданные в 1918–1921 годах, пронизаны духом романтической идеальности мира, – пишет А.А. Каменский. – В них торжествует чудо, все они так или иначе приобщены к неким высшим силам, врывающимся в обычный ход жизни и решительно преобразующим ее.

Своего рода эпиграфом к такому образно-символическому строю может служить большое полотно "Видение" (1917–1918)».

Шагал говорил, что она появилась благодаря странному сну:

«Меня одолевали сны. Квадратная, пустая комната. В углу одинокая постель, где сижу я. Темно.

Вдруг разверзся потолок и крылатое существо с шумом и грохотом спустилось вниз, наполняя комнату движением и облаками. Шелест влекущихся крыльев. Я понимаю: ангел! Не могу открыть глаза, становится слишком светло и лучисто. Пошарив всюду, он поднялся к прорези в потолке, унося с собой весь свет и голубой воздух.

Снова стало темно. Я проснулся.

Моя картина "Видение" вызвана этим сном».

Переехав из Витебска в Москву в 1920 году, Шагал писал декорации для гоголевских постановок: «Ревизор», «Женитьба», «Игроки». В течение года художник преподавал рисование в детских колониях «Малаховка» и «III Интернационал».

Летом 1922 года художник направился в Берлин, чтобы узнать об участи своих произведений, оставленных на Западе. Вернуть удалось ему меньше десяти работ. То же произошло в Париже. В Берлине Шагал овладел новыми видами техники – офортом, сухой иглой, ксилографией.

«В 20-е парижские годы Шагал-живописец живет на проценты с Витебска, – считает Б. Зингерман. – Об этом периоде творчества художника Лионелло Вентури деликатно говорит, что никогда еще его искусство не было таким чарующим, хотя, может быть, оно стало менее глубоким. С этих дивных по своей колористической утонченности "парижских" полетов вокруг и около Эйфелевой башни начинается открыточный, отдыхающий, хотя и по-прежнему прелестный, праздничный – еще более праздничный – Марк Шагал. В этих вещах чувствуется и умиротворенность художника, переводящего дух после российских потрясений, и порою глубоко скрытая растерянность: правда, она искупается более изысканным, чем прежде, колоритом. Спасаясь от упадка духа, риторики и повторений, Шагал дарит свою заветную тему циркачам. Отныне, с парижских 20-х годов они становятся постоянными спутниками его праздничного искусства. Совсем иной масштаб. Другой эмоциональный накал. То взмывали в поднебесье витебские провинциалы. А то – профессионалы, мастера арены, воздушницы и ловиторы, кувыркающиеся на трапеции под куполом цирка».

С 1923 года Шагал вновь в Париже, где вошел в европейскую художественную элиту. По заказу А. Воллара художник проиллюстрировал «Мертвые души» Гоголя (1923–1927 годы), затем исполнил иллюстрации к «Басням» Лафонтена (1927–1930 годы).

В двадцатые–тридцатые годы художник много путешествовал по Франции, жил в Нормандии, Бретани, Лангедоке, Савойе и других провинциях, где были созданы многочисленные работы, вдохновленные французской природой (гражданство своей «второй родины» Шагал принял в 1937-м).

А.С. Шатских пишет:

«В 1931 году Шагал совершил путешествие по Сирии и Палестине, связанное с новой работой для Воллара. Иллюстрации к Библии (66 офортов в 1930–1939 и 39 офортов в 1952–1956 годы) стали фундаментом огромного цикла, над которым художник работал почти всю жизнь: большое число гравюр, рисунков, картин, витражей, шпалер, керамических скульптур, рельефов, вдохновленных Библией, составили в итоге колоссальное "Библейское послание" Марка Шагала.

В 1933 году произведения мастера были публично сожжены в Мангейме по приказу Геббельса. Гонения на евреев в фашистской Германии, предчувствие приближающейся катастрофы окрасили произведения Шагала в апокалиптические тона: в предвоенные и военные годы одной из ведущих тем его искусства стало распятие ("Белое распятие", 1938; "Распятый художник", 1938–1940; "Мученик", 1940; "Желтый Христос", 1941; и др.)».

Горящий Витебск служил фоном для многочисленных композиций Шагала с умирающим на кресте мучеником-земляком.

«Ничего не поделаешь, – говорил А. Бенуа – антипод Шагала, посетив парижскую выставку Шагала в 1940 году. – Это то искусство, которое как раз мне должно претить в чрезвычайной степени. Это то, что во всех других сферах жизни я ненавижу (я еще не разучился ненавидеть), с чем я, несмотря на всю свою душевную усталость, еще не могу примириться, и все же это пленит, я бы даже сказал – чарует, если держаться точного смысла этого слова. В искусстве Шагала заложены какие-то тайные чары, какое-то волшебство, которое, как гашиш, действует не только помимо сознания, но и наперекор ему…».

Во время Второй мировой войны Шагал по приглашению нью-йоркского Музея современного искусства в мае 1941 года вместе с семьей из Марселя отправился в США. В Нью-Йорк Шагал приехал на следующий день после нападения Германии на Советский Союз.

«Я жил и работал в Америке, – вспоминал художник, – в то время, как человечество переживало всеобщую трагедию». Один из его главных циклов военных лет – «Деревня и война»: охваченные огнем крестьянские дома, пылающий снег, распятый на пожарище художник.

В сентябре 1944 года Шагал пережил внезапную смерть жены: огромной силой любви проникнуты композиции «Моей жене посвящается» (1943–1944 годы), «Вокруг нее» и «Свадебные свечи» (обе – 1945 год). В 1945 году Шагал написал три полотна-задника, занавес и костюмы для балета И. Стравинского «Жар-птица».

В 1948 году художник вернулся во Францию, поселившись около Ниццы. Вскоре он получил Гран-при за иллюстрации к «Мертвым душам» на 24-м биеннале в Венеции. В 1952 году Шагал женился во второй раз – на Валентине Григорьевне Бродской. В пятидесятые–шестидесятые годы, совершив поездки в Грецию и Италию, он создает циклы цветных литографий, станковых и книжных работ. Наиболее известны иллюстрации к роману Лонга «Дафнис и Хлоя» (1960–1962 годы).

В последние годы мастер уже не писал картины, полностью посвятив себя литографиям. У Шагала в помощниках было два Шарля: литограф Шарль Сорлие и художник по стеклу Шарль Марк.

Теперь Шагала все больше интересуют монументальные виды искусства, он занимается мозаикой, керамикой, шпалерами, скульптурой. В 1957 году художник чрезвычайно увлекся витражами. Вместе с Марком Шагал сделал около 1200 квадратных метров витражей для соборов Реймса, Меца, Цюриха, небольшой деревушки Кент около Лондона, и, наконец, на тему «Мир» для ООН.

В 1963 году, когда Шагалу предложили расписать потолок парижской оперы, ему было 76 лет. Над росписью он с увлечением трудился более года.

Плафон в «Гранд-Опера», заказанный президентом Шарлем де Голлем и министром культуры А. Мальро, завершенный в 1964 году, вызвал небывалый резонанс. В 1966 году Шагал создал новый шедевр – панно для «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке. В том же году художник поселился на вилле «Коллин» в небольшом средиземноморском городке Сен-Поль-де-Ванс, километрах в двадцати от Ниццы. Большие шагаловские полотна висели в просторной зале, в окно была видна стена, украшенная мозаикой, выполненной по его рисунку. На этой вилле, расположенной в глубине парка, художник прожил последние двадцать лет жизни.

В июне 1973 года Шагал вместе с женой посетил Москву и Ленинград. Художник рассказывал о поездке на родину: «На улицах, когда нас узнавали, тоже подходили незнакомые и тоже протягивали букеты цветов. И подарками нас забросали. Нам дали целый апартамент в гостинице "Россия", и секретаршу, и автомобиль с шофером». Когда Шагал вернулся из поездки, он написал большую картину «Возвращение блудного сына». На фоне Витебска он изобразил старика, перед которым стоит на коленях его сын.

По случаю девяностолетия художника в 1977 году была развернута уникальная выставка его работ в Лувре. Он был награжден Большим Крестом Почетного легиона. Последняя прижизненная выставка Шагала состоялась в 1984 году в Национальном центре культуры и искусства имени Жоржа Помпиду. Она была посвящена его рисункам, в том числе иллюстрациям к произведениям Гоголя.

Марк Шагал умер вечером 28 марта 1985 года. Его похоронили на обращенном к морю кладбище города Сен-Поль-де-Ванс.

АРКАДИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПЛАСТОВ

(1893–1972)

Полотна Пластова полны жизнеутверждающей силы. Через цвет и благодаря цвету он наполняет свои картины живым, трепетным чувством. Художник говорит: «Я люблю эту жизнь. А когда из года в год видишь ее… думаешь, что надо об этом поведать людям… Жизнь наша полна и богата, в ней так много потрясающе интересного, что даже обыкновенные будничные дела наших людей приковывают внимание, потрясают душу. Это надо уметь видеть, замечать».

Аркадий Александрович Пластов родился 31 января 1893 года в селе Прислониха Симбирской губернии в семье деревенского иконописца. Родители его мечтали, чтобы сын стал священником. По окончании трех классов сельской школы, в 1903 году Аркадия отдали в Симбирское духовное училище. Еще через пять лет он поступил в Симбирскую духовную семинарию.

Весной того же 1908 года он близко столкнулся с работой артели иконописцев, подновлявших церковь в Прислонихе. «Когда начали ставить леса, – пишет художник в своей автобиографии, – тереть краски, варить на крутом берегу речки олифу, я сам был не свой и ходил, как зачарованный, около приехавших чудодеев». Наблюдая, как на стенах старой, закопченной церкви рождался новый, невиданный мир образов, мальчик твердо решил: «Быть только живописцем и никем более».

Летом 1912 года, решив посвятить себя искусству, Аркадий поехал в Москву. Он так описывает свою встречу со столицей: «Сам не свой, я брожу по Москве, как во сне. Кремль, Красная площадь, соборы, потом Третьяковка. Можно ли описать эти сверхъестественные переживания? Это блаженство, от которого я – крепкий, как жила, парень в 19 лет – задыхался, точно я нес на плечах дом в три этажа. Выразишь ли словами клятвы, какие давались перед этими таинственными и мощными созданиями гениев?»

Сначала Пластов обучается в мастерской И.И. Машкова, а затем в Строгановском училище, где его учителями были С.С. Алешин и Ф.Ф. Федорковский. В 1914 году Пластов поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества, где занимался у скульптора С.М. Волнухина и живописцев А.М. Корина, А.М. Васнецова, А.Е. Архипова, А.С. Степанова, Л.О. Пастернака.

После Октябрьской революции в 1917 году Пластов уехал домой в деревню. Почти восемь лет он жил в Прислонихе, работал секретарем сельсовета, крестьянствовал, много рисовал, мечтал «в целом цикле картин развернуть эпопею крестьянского житья-бытья». Тогда художник начал писать этюды, изображая окрестную природу и своих земляков.

Лишь в 1925 году Пластов возвращается в Москву, где работает над сельскохозяйственным плакатом. При этом он продолжает часто и подолгу бывать у себя в Прислонихе. В период коллективизации Пластов принимал самое горячее и непосредственное участие в организации колхоза в своем селе, сам два года работал рядовым колхозником, а уезжая на зиму в Москву, получал справку о том, что «колхозник А.А. Пластов отпускается на зиму в отхожий промысел по своей специальности».

1931 год стал своеобразным Рубиконом. После того как пожар уничтожил дом и все имущество художника, в том числе все этюды и эскизы, художник оставил полевые работы и с новой, еще большей

энергией принялся за живопись.

Твердо придерживаясь правила: ничего не писать, не проверив несколько раз на натуре, Пластов уже в эти годы выработал метод самого подробного и тщательного этюдирования всех частей и деталей картины. Благодаря этому его эскизы обрастали великим множеством рабочих этюдов, рисунков, набросков, в той или иной мере связанных с замыслами будущих картин.

Для Пластова тогда вся сложность заключалась в том, чтобы при переносе изображения с этюда на картину не растерять свежести, непосредственности восприятия.

В своей автобиографии художник писал о работе над картиной «Купание коней»: «Натура была столь изобильна и неисчерпаема, что иногда, и довольно часто, я становился в тупик, когда же я должен остановиться и на чем остановиться? Самое противоположное было одинаково пленительным, и едва я приостанавливался в собирательстве этюдного войска, как тотчас же начинало ныть сердце – мало, положительно мало. Да и отход этюдов был громадный. Хороший сам по себе, но будучи переведен в картину, он вдруг терял все свои положительные качества, вернее, он не выносил обтески перед тем, как ему лечь в картину, – от него оставалось слишком мало, и на одно место их надо было целый пяток, а то и больше».

В 1935 году с успехом были впервые показаны в Москве картины Пластова «Стрижка овец», «На сенокосе», «Колхозная конюшня». С тех пор он постоянный участник всех больших художественных выставок.

Проходит еще несколько лет, и картина «Колхозный праздник», показанная на выставке «Индустрия социализма» в 1937–1938 годах, приносит автору заслуженный успех. Картина привлекла яркой красочностью. Здесь художник с большой поэтичностью и полнотой показал быт русской деревни тридцатых годов. Он так пишет о замысле этого полотна: «Шум, толчея, гам, песни. Я не пытался отдельные составные части композиции принести в жертву какому-нибудь отдельному моменту. Мне, напротив, хотелось, чтобы все путалось между собой до неразберихи и было забавно даже при длительном рассмотрении. Каждой детали мне хотелось придать ту правдивость и занятность, какая в натуре всегда присутствует. Хотелось, чтобы зритель растерянно оглядывался – куда бы ему самому присесть и с кем чокнуться… в процессе работы пришлось сделать около двухсот этюдов».

Его следующие картины – «Колхозное стадо» (1938), «Купание коней» (1938) также свидетельствовали о глубоком проникновении в жизнь, стремлении к безыскусственности и простоте, большом живописном таланте.

Перед самым началом Великой Отечественной войны Пластовым был исполнен ряд больших композиционных акварелей, в том числе «Выборы комитета бедноты», носящая автобиографический характер.

В произведениях военных лет художник достиг огромного драматизма, живописного воплощения больших мыслей и чувств. Еще до своей поездки на фронт в конце 1942 года Пластов в течение первых полутора военных лет создает целую серию картин: «Гитлеровцы пришли», «Защита родного очага», «Пленных ведут», «Один против танка».

«"Фашист пролетел" (1942) – одно из самых сильных полотен советской живописи времени Отечественной войны, – считает О. Сопоцинский. – Война предстает здесь в своем страшном обличье. Бессмысленность трагически оборванной жизни особенно впечатляюща на фоне мирной природы, в тихом уголке, где нет и намека на войну. Картина Пластова проникнута глубоким гуманистическим содержанием. В ней слышится проклятие войне.

Полотно "Фашист пролетел" замечательно в живописном отношении. Художник словно настраивает восприятие зрителя на определенный лад, изображая блекло-рыжую осеннюю траву, трепещущие на ветру желтые березки, затянутое в сизые облака сумрачное небо. Этот красочный аккорд помогает выразить щемящую боль, чувство невозвратимой утраты».

«Кончена война, кончена победой великого советского народа над чудовищными, небывалыми еще во всей истории человечества силами зла, смерти и разрушения. Какое же искусство, мы, художники, – пишет Пластов в своей автобиографии, – должны взрастить сейчас для нашего народа: мне кажется – искусство радости… Что бы это ни было – прославление ли бессмертных подвигов победителей или картины мирного труда; миновавшее безмерное горе народное или мирная природа нашей Родины – все равно все должно быть напоено могучим дыханием искренности, правды и оптимизма. Это настроение и определило содержание новой моей картины "Сенокос"… Я, когда писал эту картину, все думал: ну, теперь радуйся, брат, каждому листочку радуйся – смерть кончилась, началась жизнь».

Буйная поросль трав, ликующий солнечный день, вольные движения косарей, сверкание ярких, насыщенных красок – все в этом произведении радуется наступившему миру. Одновременно с картиной «Сенокос» (1945) Пластов пишет другое полотно – «Жатва», где художник передает скудость и тяжесть жизни деревни военных лет. С простотой и любовью рисует художник детишек и старика, расположившихся за скромной трапезой. Нелегка их жизнь, нелегок крестьянский труд.

В 1946 году Пластов создает одно из самых лиричных своих полотен – «Первый снег». Ощущением радостной полноты жизни проникнута написанная в первые послевоенные годы картина «Едут на выборы» (1947). Продолжает сельскую тему картины «Колхозный ток» (1949) и «Ужин трактористов» (1951). Последняя картина была экспонирована на выставке в Лондоне в 1958 году. Президент Королевской академии художеств Чарльз Уилер, долго рассматривая ее, сказал: «Как много дает такое искусство… Реализм… Вы знаете, я как-то теперь особенно ясно понял, почему вы, русские, смогли выстоять в войне и победить. Кто может так упоенно работать, о, того нелегко одолеть! Да, вы знаете толк в работе».

В 1953–1954 годах художник пишет прекрасные картины – «Юность» и «Весна». На первой среди яркой зелени трав резко выделяется крупное розовато-охристое пятно обнаженного по пояс юноши, упоенно отдающегося летнему теплу, солнцу. «Весна» (1954), пожалуй, лучшая картина художника. Не зря восхищенные посетители Третьяковской галереи назвали ее «Северной Венерой».

Как пишет И. Емельянова: «Художник-реалист Пластов выбирает сюжет, где нагота естественна: он изображает молодую женщину в открытом предбаннике "курной" деревенской бани, топящейся "по-черному". Неожиданно смело и вместе с тем изысканно красиво сопоставление розово-перламутровых тонов нежного обнаженного тела молодой женщины и русых рыжеватых волос с потемневшими от времени серыми бревенчатыми стенами, почерневшей от сажи дверью бани и с теплым тоном золотой соломы на полу предбанника. Мастерство живописца проявляется и в передаче материальности изображенных вещей: холодной тяжелой воды в ведре, ярко начищенного медного таза и т.д.»

Русской женщине, красоте материнства посвящает Пластов ряд своих произведений шестидесятых годов: «Солнышко» (1964–1966), «Из прошлого» (1969), «Мама» (1964).

«Последнее полотно наполнено какой-то особой теплотой, покоем мирного бытия. Фигуры матери и детей придвинуты к самому краю картины. Неглубокое пространство ограничено стеной избы. Как всегда, у Пластова огромное, решающее значение в создании образа, эмоционального настроя картины имеет цвет. На фоне ярких, киноварно-красных подушек особенно выделяются фигура матери в белой кофточке, нежно-розовое личико грудного ребенка и золотистая головка подошедшей к колыбели девочки. Несмотря на подчеркнутую яркость и кажущуюся на первый взгляд пестроту, все в картине сгармонировано, все служит одной цели – созданию настроения радостной приподнятости» (М. Ситина).

Надо отметить работу Пластова над иллюстрациями к произведениям художественной литературы, например, к рассказам Л.Н. Толстого «Холстомер» (1952–1954) и «Три смерти» (1953–1954), выполненные акварелью и гуашью.

Художник продолжал работать до самых последних дней. Умер Пластов 12 мая 1972 года.

ДАВИД АЛЬФАРО СИКЕЙРОС

(1896–1974)

«Реализм – это не раз навсегда установленная формула, не догма, не неизменный закон. Реализм, как форма отражения действительности, должен находиться в постоянном движении», – говорит Сикейрос. И еще одно его высказывание: «Зритель – не статуя, которая включается в линейную перспективу картины… он тот, кто движется по всей ее поверхности… человек, обозревая роспись, своим движением дополняет творчество художника».

29 декабря 1896 года в мексиканском местечке Чиуауа у дона Сиприано Альфаро и Терезы Сикейрос родился сын Хосе Давид Альфаро Сикейрос. К одиннадцати годам у него проявился дар живописца, поэтому в 1907 году мальчика отдают учиться в Национальную подготовительную школу в Мехико. Вскоре после этого Альфаро начинает обучаться в классах художественной Академии «Сан-Карлос».

Здесь Сикейрос становится одним из студенческих вожаков и поднимает академию на протест и забастовку. Художник вспоминает: «Какие цели преследовала наша забастовка? Чего мы требовали? Требования наши касались как вопросов учебных, так и политических. Мы хотели покончить с затхлой академической рутиной, безраздельно господствовавшей у нас в школе. Вместе с тем мы предъявляли и некоторые требования экономического характера… Мы требовали национализации железных дорог. Над нами хохотала вся Мексика… Откровенно говоря, я глубоко убежден, что именно в тот день и родился в душе каждого из нас художник-гражданин, художник, живущий общественными интересами…»

После выхода из тюрьмы вместе с друзьями Сикейрос создает школу в предместье Мехико – «Санта-Анита». Она становится не только художественным заведением, но и центром подпольной политической организации студенчества. В сентябре 1910 года народ Мексики поднялся против тридцатилетней диктатуры президента Порфирио Диаса, и молодые художники уходят в боевые повстанческие отряды.

Всего за два года Сикейрос проходит путь от рядового до капитана, члена Главного штаба генерала революционных войск Диегеса. В перерывах между боями он рисует. Так с той поры и соседствуют кисть и винтовка.

Революция завершилась в 1917 году приходом к власти буржуазно-демократического правительства. Мексиканское искусство встает на путь утверждения демократических идеалов. В 1918 году под руководством Сикейроса проводится «Конгресс солдатских художников», где прозвучал призыв создать новое искусство, отражающее страдания народа и его борьбу.

В 1922 ходу Сикейрос вместе со своими друзьями-единомышленниками в искусстве организует «Синдикат революционных живописцев, графиков и технических рабочих». Программа Синдиката была сформулирована в «Социальной, политической и эстетической декларации»: «…Мы провозглашаем, что данный момент – это момент социального перехода от дряхлости к новому порядку: творцы нового должны вложить все свои силы в создание искусства, ценного для народа… которое просвещает и направляет в борьбе». Таким искусством для художников Синдиката стала монументальная живопись.

С 1922 года по заказу директора Национальной подготовительной школы в Мехико художники Синдиката, в их числе прославившаяся в дальнейшем «великая тройка» мастеров (Сикейрос, Клементе Ороско, Диего Ривера), расписали стены школы. Из росписей Сикейроса – цикла «Земля и свобода» – сохранилось немногое. Подсказанные революцией идеи выражены языком, близким древнему индейскому искусству.

В то же время Сикейрос большое внимание уделяет редактированию газеты Синдиката «Эль мачете», ставшей позднее печатным органом ЦК мексиканской компартии. Еще в начале двадцатых годов он вступает в компартию. Вскоре Сикейроса избирают в ее Центральный комитет. Сикейрос организует латиноамериканскую профсоюзную конференцию. Он редактирует, оформляет и издает

профсоюзный еженедельник «Молот», который объединил вокруг себя передовые силы мексиканского пролетариата.

К середине 20-х годов в стране активизируются реакционные силы. Художники вынуждены объявить роспуск Синдиката. Лишенные работы, подвергающиеся преследованиям, многие прогрессивные мастера покидают Мехико. Сикейрос уезжает в Гвадалахару.

С профсоюзной делегацией рабочих в 1927 году Сикейрос впервые приезжает в Москву, на IV конгресс Профинтерна.

В мае 1930 года за свою политическую деятельность Сикейроса заключают в тюрьму. Затем его ссылают в город Таско. Непосредственным поводом для ареста послужило участие художника в народной демонстрации.

В ссылке Сикейрос пишет станковые картины, создав менее чем за год более ста полотен, самые известные из которых – «Несчастный случай на шахте», «Эмилиано Сапата», «Крестьянская мать». Кто-то из друзей Сикейроса, глядя на картину «Несчастный случай на шахте», сказал: «Если Ривера изображает человека, который может страдать, а Ороско изображает страдающего человека, то Сикейрос воссоздает само страдание».

В январе 1932 года после короткого пребывания в Мехико Сикейрос из-за преследования властей уезжает в США. В Лос-Анджелесе он расписал стену художественно-промышленного училища. На стене площадью шесть метров на девять, с проемами окон и дверью, художник создал многофигурную композицию «Митинг на улице». Причем лишь при помощи аэрографа – устройства, напоминающего пульверизатор.

Сикейрос вздумал изобразить в композиции негров, стоящих рядом с белыми. И это не где-нибудь, а в Лос-Анджелесе! На него ополчились все американские расисты.

Неудивительно, что фреска была уничтожена. Тем не менее там же, в Лос-Анджелесе хозяин крупнейшей художественной галереи заказал роспись одной из наружных стен галереи размером тридцать метров на двадцать на тему «Тропическая Америка».

«Нетрудно догадаться, – говорит художник, – что в его представлении "Тропическая Америка" была райским местом, где люди ведут беззаботное существование среди пальм и попугаев и где спелые плоды сами падают в рот блаженным смертным. А я изобразил на своей фреске человека, распятого на кресте… на котором сверху торжествующе восседает орел, такой же, как на американском долларе…

За это я поплатился – изгнанием из Соединенных Штатов… Но фреска моя свое назначение выполнила. Она была произведением мексиканского художника, сражавшегося за революцию и стремившегося не к тому, чтобы запечатлеть трепет своих эстетических переживаний, а к тому, чтобы выполнить свой великий долг: дать в образной форме выражение революционной идеологии».

Вскоре Сикейрос совершает поездку по странам Латинской Америки. Его первая остановка – в Монтевидео. Там он впервые экспериментирует с технико-индустриальным материалом – пироксилином. В новом материале он выполняет картину «Пролетарская жертва».

«Сикейрос не замыкается в пределах одного жанра, одной выбранной темы или приема, – пишет И.А. Каретникова. – Наряду с идейно-тематическими композициями, пейзажами он создает портреты. Сикейрос выявляет в них главные черты характера человека. Как и в росписях, обобщенность формы выражает монументальность образов, а в этой монументальности – признание значительности и активности человека в жизни.

Когда смотришь на "Портрет негритянки" Сикейроса, один из лучших портретов, созданных художником, кажется, что свет грандиозного прожектора скользит по ее лицу. Игра света и тени выражает психологическое состояние человека, сильного и мужественного по природе своей, но затравленного, на достоинство которого не раз посягали.

В портрете известного американского композитора и пианиста Джорджа Гершвина – это скорее живописная сцена, нежели традиционный портрет, – Сикейрос создает композицию, словно пронизанную звуками музыки и насыщенную эмоциями концертного зала. Музыкант кажется единым целым с роялем, на котором он играет, – черный фрак, белая манишка, черный полированный инструмент и ослепительно белые сверкающие клавиши, изогнутая фигура исполнителя и словно подавшийся ему навстречу рояль».

В 1934 году художник возвращается в Мексику и возглавляет «Национальную лигу борьбы против фашизма и воины». Как художника его увлекают поиски нового стиля, свободного от этнографизма и подражания древности. Он пишет картину «Взрыв в городе». Сикейрос словно предчувствовал то страшное, что несет человечеству фашизм.

С конца 1935 по конец 1936 года Сикейрос живет в Нью-Йорке, где основывает Экспериментальную мастерскую живописной техники, разрабатывающую новые краски и приемы монументальной живописи. Его картины «Коллективное самоубийство», «Эхо плача», «Остановите войну!» и многие другие наполнены пафосом политической борьбы.

С началом гражданской войны в Испании Сикейрос отправляется добровольцем в республиканскую армию. В звании подполковника он бьется с фашистами в легендарной бригаде Энрико Листера. Вернувшись на родину в 1939 году, художник пишет несколько станковых картин. Среди них – превосходная по реалистической ясности образа, силе чувства, выраженного в мощной пластике форм, картина «Рыдание». В том же году он выполняет при участии Л. Ареналя, А. Пухоля и Х. Рено большую роспись «Портрет буржуазии». Роспись охватывает три стены и потолок центрального зала Клуба электриков в Мехико.

Г.С. Оганов пишет:

«…В росписи здания Мексиканского профсоюза электриков, занявшей три стены и потолок, достигнут зрительный эффект единого сферического пространства. Человек, оказавшийся перед этой огромной фреской, названной "Портрет буржуазии" и представляющей зрителю политическую и социальную действительность капиталистического мира, как бы не замечает стенных граней, углов помещения. Изображение естественно перетекает с одной плоскости на другую, "стирая" их границы.

Сикейрос будет развивать этот прием и дальше. В росписи, посвященной легендарному герою борьбы индейцев против испанских

завоевателей, "Немифический Куатемок", он не только объединит фрески нескольких стен, но и введет в композицию полихромную скульптуру-рельеф. Позже этот прием он повторит – уже с другими, более сложными целями создания пластико-динамической выразительности – в рельефе здания ректората в университетском городке в Мехико».

Шесть лет спустя Сикейрос вновь обращается к образу национального героя Мексики в двухчастной росписи «Воскресший Гуатемок». В 1945 году во Дворце изящных искусств в Мехико Сикейрос создает роспись «Народная демократия».

Обнаженная женская фигура словно вылеплена мощными ударами цвета, контрастами света и тени. Лицо и тело женщины напряжены. Ее могучие руки пытаются разорвать оковы и одновременно сжимают факел свободы и цветок жизни. Это символический образ народной борьбы с фашизмом.

С конца сороковых годов Сикейрос обращается к конструктивно новым поверхностям, на которых располагаются росписи: «Будущие росписи покончат с исключительно плоской поверхностью панелей, присущей станковой живописи, они будут покрывать выпуклую и вогнутую, то есть активную поверхность стен».

В вестибюле госпиталя де ля Раса в Мехико Сикейрос расписывает овальную стену. Сферическая поверхность стены придает фигурам динамику, насыщает их активностью, соединяет статическое изображение, каким по природе своей является живопись, с ритмами движения окружающей жизни.

Большинство росписей, выполненных Сикейросом в сороковых–шестидесятых годах, располагается на стенах со сферическими поверхностями. Это «Аллегория равноправия рас» на Кубе, «Смерть захватчика» в Чили, «Гуатемок против мифа» и многие другие росписи в Мексике.

Росписи и пластическая мозаика, выполненные Сикейросом в Университетском городке в Мехико, располагаются на внешних стенах здания ректората. Они занимают площадь свыше 4 тысяч квадратных метров. Их тема – «Университет на службе наций». Огромные, достигающие десятиметровой высоты фигуры – символическое олицетворение науки и прогресса – выполнены в рельефе, включающем в себя мозаику, керамику и окрайенные электролитическим способом металлические плитки.

Национальная ассоциация мексиканских актеров в конце пятидесятых годов заказала Сикейросу настенную роспись в театре Хорхе Негрето, высказав при этом пожелание, чтобы художник изобразил историю сценического искусства, включая кинематографию. «Моим намерением с самого начала было создать произведение, которое бы внушало актерам, а косвенно и драматургам, мысль о необходимости совершить в театре такой же переворот, какой мы совершили в живописи», – пишет Сикейрос.

Исполнительный комитет Национальный ассоциации актеров пришел к заключению, что роспись Сикейроса представляет собой антиправительственную агитацию. Государственные власти приказали приостановить работу над росписью и наложили на нее арест. Сикейрос

уезжает из Мексики. Он едет на Кубу, посещает Венесуэлу. Затем он был арестован на родине 9 августа 1960 года за участие в студенческой забастовке.

В камере Лекумббрийской тюрьмы он провел более тысячи шестисот дней. По выходе из заключения Сикейрос создает серию «Современная Мексика из окон тюрьмы».

Но заточение не укоротило творческие планы художника. В своем стремлении к новому синтезу живописи и архитектуры Сикейрос с помощью 50 других художников расписал в 1965–1972 годах Полифорум Мехико огромными фресками, общей площадью 4600 квадратных метров. В этом комплексе архитектура и зрители буквально сливаются с мощной динамической живописью.

Умер Сикейрос 6 января 1974 года в Куэрнаваке.

САЛЬВАДОР ДАЛИ

(1904–1989)

Уже при жизни имя Дали было окружено ореолом мировой славы. Никто, кроме Пабло Пикассо, не мог сравниться с ним в известности.

Известный кинорежиссер Альфред Хичкок писал: «Я ценил Дали за режущие контуры его картин – конечно, во многом схожих с картинами де Кирико – за его длинные тени, бесконечное остранение, ускользающую линию, которая уходит в бесконечность, за лица без формы. Естественно, он изобрел еще много очень странных вещей, которые не могли быть реализованы».

Дали говорил о своей живописи: «Как вы хотите понять мои картины, когда я сам, который их создал, их тоже не понимаю. Факт, что я в тот момент, когда пишу, не понимаю моих картин, не означает, что эти картины не имеют никакого смысла, напротив, их смысл настолько глубок, сложен, связан, непроизволен, что ускользает от простого логического анализа».

Сальвадор Доминго Фелипе Хасинто Дали-и-Доменек родился 11 мая 1904 года в маленьком городке Фигерас (провинция Херона), в семье адвоката. Его окрестили тем же именем, что и его брата, умершего в семь лет от менингита. В своей автобиографии художник пишет: «Родившись, я встал на место обожаемого покойника, которого продолжали любить через меня… Все мои последующие эксцентричные поступки, все мои непоследовательные выходки были трагической константой моей жизни: я должен был доказать самому себе, что я являюсь не моим умершим братом, но собой – живым. Именно так я столкнулся с мифом о Касторе и Поллуксе: убивая внутри меня самого своего брата, я завоевал свое собственное бессмертие».

Творческие способности проявились у Дали в раннем детстве. Когда ему было всего четырнадцать лет, в театре Фигераса прошла выставка его произведений, привлекшая внимание критиков. В 1919 году юноша публикует в местном журнале статьи об искусстве «старых мастеров» и стихи «Когда смолкает шум».

Не без труда сдав в 1921 году экзамены на аттестат зрелости, Сальвадор попросил отца отпустить его в мадридскую Академию изящных

искусств в Сан-Фернандо.

В академии Дали научился технике, характерной для его будущего творчества, которая позволяла ему придавать своим картинам эффект оптической иллюзии. Он испытал значительное влияние кубистических полотен, соприкоснулся с пластически-архитектурными фантазиями своего соотечественника Гауди, проявил интерес к наследию Босха, творчеству которого впоследствии будет во многом привержен. Как считал сам Дали, он состоялся как мастер благодаря подражанию: «Из тех, кто не хочет ничему подражать, ничего не выходит. И я хочу, чтобы об этом знали».

Вскоре Сальвадор примкнул к мадридским авангардистам и стал главой кружка, куда входили, в частности, Федерико Гарсиа Лорка и Луис Бунюэль.

В 1923 году Дали как зачинщика студенческих беспорядков на год исключают из академии, и 35 дней он проводит в тюрьме. В ноябре 1925 года в барселонской галерее Далмау проходит его первая персональная выставка.

В 1926 году Дали окончательно исключили из академии за то, что он подстрекал однокашников протестовать против назначения одного посредственного живописца на профессорскую должность. После этого молодой художник уехал в Кадакес.

В том же году появляется одно из наиболее известных ранних произведений мастера – натюрморт «Корзинка с хлебом», написанный для Гарсиа Лорки. Дали демонстрирует безукоризненное владение рисунком, цветом, пространством.

Талантом художника восхищается Гарсиа Лорка: «Он, по-моему, уникум, и у него спокойствие и ясность суждения в отношении того, что он считает по-настоящему волнующим. Он ошибается – ну и что? Он живой… Он трогает меня; Дали вызывает во мне такое же чистое чувство (да простит меня наш Господь Бог), как заброшенный в Вифлеемском дворике Иисус-младенец, под соломой постельки которого уже таится росток распятия».

С февраля по октябрь 1927 года Сальвадор служит в армии. Он публикует поэму в прозе «Св. Себастьян» и разрабатывает эстетическую теорию «Священной объективности».

В начале 1927 года он провел неделю в столице Франции. По собственным словам Дали, его пребывание в Париже ознаменовалось тремя важнейшими событиями – он посетил Версаль, побывал в Музее Гревен и познакомился с Пабло Пикассо: «Меня представил ему Мануэль Анхелес Ортис, гранадский художник-кубист, ни на пядь не отклонявшийся от путей, проложенных Пикассо. Ортис дружил с Лоркой – у него мы и познакомились. Когда я появился в доме Пикассо на улице Ла-Боэти, я был взволнован и преисполнен уважения, словно мне предстояла аудиенция у папы. "Я решил сначала прийти к вам, – сказал я, – а потом уже в Лувр". – "Правильно сделали", – отвечал он».

Дали примыкает к сюрреализму, направлению в искусстве, где делается попытка выразить действительное движение мысли словами, рисунком или любым другим способом. Первые сюрреалистические работы Дали – «Кровь слаще меда», «Великолепие руки», «Раскрашенные удовольствия» – датируются 1928 годом.

В том же году Дали пробует себя в кинематографе: совместно с Бунюэлем он делает два ставших уже классикой фильма – «Адалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1930). В 1929 году после раскола сюрреалистов Дали становится главой нового центра и организует свою первую выставку в Париже.

Летом того же 1929 года Дали в небольшом городке Кадакесе знакомится с Еленой Дьяконовой (Гала). Инфантильный образ идеальной женщины материализуется, трансформируется в живого человека, женщину из плоти. К тому времени Дали, по своему собственному утверждению, находился буквально на грани безумия. Его состояние сильно влияло на творчество, картины становятся более вычурными и насыщенными всякими странностями.

В 1930 году художник начинает разрабатывать свой «параноидно-критический метод»: «Это спонтанный метод иррационального познания, основывающийся на критической интерпретации цепочек безумных видений». В качестве синтеза он предлагает – визионерскую живопись, которая в многочисленных деталях сплавляет реальность и сон, человека и природу, так что каждый образ может скрывать в себе другой образ.

Андре Бретон пишет: «Дали подарил сюрреализму инструмент первого порядка, в данном случае параноико-критический метод, который, как он показал, можно применять одинаково в живописи, поэзии, кино, конструировании сюрреалистических объектов, моде, скульптуре, истории искусств и, в случае надобности, в любого рода экзегезе».

Гала становится своеобразным импресарио Сальвадора Дали. Целыми днями она ходит из галереи в галерею, предлагая его работы, делая все для того, чтобы художника наконец-то заметили. Именно Гала настояла на том, чтобы художник не терял отношений с сюрреалистами, авторитет которых в парижских художественных кругах был велик.

Зимой 1934 года Дали и Гала поженились во французском консульстве Испании и вскоре уехали в Париж.

Тридцатые годы – время самых дерзких выходок Дали, время, когда он всерьез заявляет о себе на весь мир. Об этом говорят многочисленные картины «Фонтан» (1930), «Настойчивость памяти» (1931), «Остатки автомобиля, дающие рождение слепой лошади, убивающей телефон» (1932), «Призрак Либидо» (1934), «Портрет Гала» (1935), «Эхо морфологии» (1936), «Пылающая жирафа» (1936), «Осенний каннибализм» (1936–1937), «Метаморфозы Нарцисса» (1937), «Сон» (1937), «Изобретение монстров» (1937), «Испания» (1938). Дали не замечает мнимые границы сюрреализма, обогащая его достижениями великих мастеров прошлого, привнося фантастическое видение действительности.

После недолгого пребывания во Франции молодожены отправляются в США. Выставка художника в галерее на Мэдисон-авеню прошла с огромным успехом, его полотна отлично продавались. Как ни странно, американцам Дали оказался куда ближе, чем консервативным жителям Старого Света. Дали и Гала возвращаются в Европу. Но узнав о том, что началась Вторая мировая война, вновь переплывают океан.

Гала позаботилась о том, чтобы условия для работы ее любимого «маленького Дали» были созданы самые что ни на есть идеальные. Помещение, где он писал свои полотна, было недоступно для жильцов дома, даже для хозяйки Кэрес. Именно тут была создана первая книга художника «Тайная жизнь Сальвадора Дали», вышедшая в 1941 году.

Вскоре его картины приобретает миллиардер Морс. Сразу же после этого – еще одно предложение, более выгодное. Семья Клевеленд решает купить сразу несколько десятков полотен Дали (в итоге в частную коллекцию этих миллиардеров попали 94 картины художника).

Стремясь стать богачом, Дали, по его собственным словам, преследовал цель обрести как можно больше власти. Под влиянием Галы Дали соглашается на любую работу – лишь бы платили. Именно тогда реализовались многие его идеи в области рекламы.

Помимо чисто коммерческих заказов и полотен, которые были на «ура» приняты покупателями, но оцениваются потомками художника, мягко говоря, неоднозначно, Дали в это же время создает целый ряд настоящих шедевров.

Среди них всемирно известное полотно «Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения» (1944). Художник объясняет: «Впервые средствами живописи было проиллюстрировано открытие Фрейда – типичный повествовательный сон вызван тем, что будит нас. Если на шею спящему падает какой-то предмет, он одновременно и будит его и подготавливает длинный сон, оканчивающийся гильотинированием; сходным образом жужжание пчелы на картине подготавливает штык, который будит Галу… Лопнувший гранат воплощает весь процесс биологического сотворения. Слон Бернини на заднем плане несет обелиск с папской эмблемой».

Дань «атомной моде» отдана в такой композиции, как «Атомная Леда» (1947). Дали пишет: «Взрыв атомной бомбы в августе 1945 года отозвался во мне сейсмическим толчком. С той поры атом занял в моих мыслях центральное положение. Многие из написанных в тот период картин передают то ощущение безмерного страха, обуявшее меня после того, как я услышал о взрыве. С помощью параноидно-критического метода я стремился постичь мир, желая понять природу вещей, их скрытых сил и законов, которыми они управляются, для того чтобы подчинить их себе и властвовать над ними. Блистательное озарение – и я понял, что в моем распоряжении имеется необычное оружие, и благодаря ему я и проникну в самое средоточие реальности. Это оружие – мистицизм, то есть глубокое, интуитивное понимание сути, прямая связь со всем, абсолютное видение, дарованное благодатью истины и Божьей милостью».

В послевоенные годы в творчестве Дали появляются черты поиска духовной истины. Он обращается к мифологическим, библейским сюжетам, превращая свои картины в символы новой веры. Его картины становятся почти монументальными росписями. Характерный пример – картина «Искушение св. Антония» (1946). Как пишет Ж. Нере: «Искушения предстают пред Св. Антонием вереницей образов: на переднем плане вздыбленный конь одновременно символизирует мощь и чувственное наслаждение; за ним следует группа слонов. У первого на спине – Чаша Желания, увенчанная фигурой обнаженной женщины, охваченной

вожделением; на спине второго – обелиск, напоминающий творение римского скульптора Бернини. Замыкают это шествие слоны с архитектурной композицией в духе Палладио и с фаллической башней. В разрывах туч на заднем плане виднеется Эскориал, воплощающий духовный и мирской порядок. Начиная с этого времени творчество Дали будет всецело посвящено синтезу трех начал – классической живописи, атомной эры и напряженного спиритуализма».

В 1948 год супруги Дали возвращаются в родной Кадакес. Для их жилья Сальвадор решил соорудить действительно уникальное строение, в чем-то отражающее его бредовые фантазии.

Гала по-прежнему является источником вдохновения для Дали. Она часто участвует в его художественных проектах, постоянно находясь рядом и своим присутствием придавая художнику смелости. Гала, по словам Дали: «Была самым необыкновенным на свете существом, суперзвездой, с которой ни при каких обстоятельствах не сравнятся ни Мария Каллас, ни Грета Гарбо: – таких, как они, можно встретить довольно часто, она же – существо незримое, антиэксгибиционистка по самой сути своей. Государством, называемым "Сальвадор Дали", правят двое – моя жена Гала и я. Сальвадор Дали и Гала – вот два единственных человека, способных с математической точностью унять или подхлестнуть мое божественное безумие».

Одну из многих картин, посвященных жене, Дали назвал «Галарина»: «Гала для меня – то же, чем была для Рафаэля Форнарина. И снова, совершенно неожиданно, возникает на этой картине образ хлеба. Точный и проницательный анализ обнаруживает, что скрещенные руки Галы перекликаются с ободком хлебной корзины, ее грудь напоминает горбушку батона. Я уже писал Галу с двумя бараньими отбивными на плече, тем самым выражая свое желание пожрать ее. В ту пору сырое мясо сильно воздействовало на мое воображение. Теперь, когда Гала поднялась в геральдической иерархии моей знати так высоко, она сделалась моей хлебной корзинкой».

Конечно, не только Галу писал художник. Появляются широко известные полотна: «Мадонна Порт-Льигат» (1950), «Христос св. Иоанна на кресте» (1951), «Тайная вечеря» (1955), «Открытие Америки Христофором Колумбом» (1958–1959).

В 1965 году в Париже Дали познакомился с очаровательной англичанкой Амандой Лир, ставшей позднее певицей. Вполне возможно, что Гала считала Аманду своей в некотором роде преемницей. Более того, Гала потребовала, чтобы после ее смерти Аманда вышла за Дали замуж!

В 1974 году художник строит Театр-музей Дали в Фигерасе – здание фантастической архитектуры, наполненное картинами и объектами художника.

Годы берут свое, и все чаще бывают в доме врачи. Все реже случаются минуты радости. Однажды к Дали приплыл испанский король Хуан Карлос. Руководитель государства, хорошо относившийся к художнику и его творчеству, наградил его орденом. Король побывал в Порт-Льигате летом 1981 года. Это лето было последним, проведенным супругами вместе в здешних местах. Вскоре Гала умерла.

Художник с трудом пережил ее смерть. 23 января 1989 года в его доме-музее случился пожар. Дали не пожелал покинуть дом и погиб. (По другим данным он скончался в клинике от сердечного приступа.) Он снова воссоединился с Гала.

РЕНАТО ГУТТУЗО

(1911–1987)

«Я считаю Ренато Гуттузо самым значительным художником современной Западной Европы», – писал Дж. Берджер.

А вот слова Карло Леви «Гуттузо – великий художник: и не только Сицилии и Италии. Сейчас он один из крупнейших художников в мире. В этом я глубоко убежден и счастлив, что могу заявить об этом без ограничений и оговорок, с полной ответственностью».

Ренато Гуттузо родился на Сицилии в Багерии близ Палермо 26 декабря 1911 года (по другим данным – 2 января 1912 года), в семье землемера. Свои первые профессиональные навыки он получил от народного мастера Эмилио Мурдоло, расписывавшего кареты. Учась в лицее, Гуттузо одновременно занимается живописью: знакомится с книгами по искусству, посещает мастерские художников. В конце двадцатых годов появляются его первые картины.

На первой Куадриеннале (четырехгодичной выставке итальянских художников) к нему приходит небольшой успех – на две его картины обратила внимание критика.

Вдохновленный этим, в 1931 году Ренато едет в Рим. Здесь, чтобы прокормиться, он работает реставратором в галерее Боргезе. Его политической ангажированности способствовало общение с молодыми художниками и писателями – Лучо Фонтана, Джакомо Манцу, Альберто Моравиа, Лукино Висконти и Ренато Бирolли. Вместе со своими друзьями, сначала в Риме, а затем в Милане (с 1935 года), Гуттузо на страницах прогрессивной литературно-художественной печати ведет борьбу против официальных тенденций в искусстве, принимающих все более политическую окраску. В 1933 году его обвиняют в нарушении общественной безопасности за выступление в газете «Ора».

Ранние работы Гуттузо – портреты, натюрморты, бытовые сцены – отличались энергичной манерой и выразительностью. В 1938 году он создает первое значительное произведение – «Казнь в поле», которое посвятил поэту Федерико Гарсиа Лорке. В том же году семнадцатилетний студент Э. Треккани организовал антифашистский литературно-художественный журнал «Корренте», в издании которого активное участие принял и Гуттузо.

В 1939 году Ренато пишет картину «Извержение Этны».

«Всмотритесь в картину, – пишет Г.С. Оганов. – Осмысленны взгляды людей, как молнии перекрещивающиеся в пространстве полотна, энергичны, сильны их движения, выразительны, одухотворенны лица. Возникает представление о некоем явно социальном подтексте, о подлинном смысле картины. Сила, взбудоражившая, возмутившая, поднявшая сицилийских крестьян, – это не слепая сила разбушевавшейся стихии, с которой нет смысла бороться, это зло иного порядка, и ему можно

противопоставить волю, организованность, борьбу.

И вот что кажется глубоко символичным: на переднем плане картины Гуттузо изобразил самого себя в фигуре молодого крестьянина, с энергично поднятой рукой и волевым взглядом из картины – вперед».

В это время творчество художника делится на два русла. С одной стороны, он создает картины, которые нельзя выставлять («Расстрел Гарсиа Лорки», портреты испанских антифашистов), с другой – пишет произведения для широкой публики (бытовые сцены, натюрморты).

В 1940 году он пишет знаменитую картину «Распятие»: «Это время войны и кровавой резни, Абиссиния, газ, виселицы, Испания. Я хочу написать эту казнь Христа как сегодняшнюю сцену… Христос как символ всех, кто сегодня терпит оскорбления, тюрьмы, казни за свои идеи».

В 1942 году Гуттузо экспонировал картину на выставке «Премио Бергамо» и получил премию. Евангельский сюжет не мог скрыть ее острого антифашистского содержания. Газета Ватикана «Оссерваторе Романо» с «христианской кротостью» потребовала срочных санкций против коммуниста Гуттузо. Однако в атмосфере всеобщего недовольства Муссолини официальная критика не решилась прибегнуть к травле художника.

В это время Гуттузо уже был членом Коммунистической партии Италии. В 1943 году он вступает в партизанскую бригаду Юга, носившую имя Гарибальди. Гуттузо становится связным офицером.

24 марта 1944 года Рим был потрясен известием о расправе с 320 заложниками, расстрелянными гитлеровцами в Фоссо-Адреатино. Гуттузо стал свидетелем этого расстрела. Возвращаясь вечером в опустевшую редакцию «Документе», Гуттузо на случайных листах бумаги набрасывал первые рисунки. Так появился альбом акварельных рисунков «С нами бог!».

Гуттузо не искал особой формы для передачи своих чувств: они вылились стремительно и с той страстью, какой отмечено все его искусство. Эта серия в 1951 году была удостоена одной из высших премий Всемирного Совета Мира.

После войны художник работает над известными сериями картин: «Прачки», «Швеи», «Возчики», «Рудокопы». К концу сороковых годов Гуттузо создает картины «Убийство руководителя профсоюза», «Мафия» и первые эскизы к «Захвату крестьянами пустующих земель в Сицилии». В них художник хочет глубже проникнуть в секрет пластики формы, найти логически совершенную структуру. Сочетания сильных цветовых плоскостей в кубистических композициях увеличивают эмоциональный заряд живописи.

Английский искусствовед Д. Берджер определил искания художника как «полемическую битву за реализм».

В 1946 году, с созданием «художественной группы "Нуово фронте делле арти"», начинается раскол в итальянском искусстве. Вот что говорит об этом художник А. Пиццинато: «"Новый фронт искусств" просуществовал недолго. Он был создан в 1946 году, а уже в 1949 году начался его кризис, и он распался. Одни художники ("Группа восьми") обратились к формалистическим абстрактным опытам, другие, как Гуттузо и я, – к реализму. Реализм, который впервые официально был представлен на "Бьеннале" в Венеции в 1950 году, был принят всеми с удовлетворением и

надеждой. Что касается меня, то я видел в реализме возможность решить проблемы, стоявшие перед "Новым фронтом искусств", в ясном, конкретном, понятном всем художественном языке. Поэтому я остался верен реализму».

Гуттузо совершает поворот к искусству реалистическому, национальному и понятному трудящимся. Эти черты уже налицо в его картине «Батраки». На Международной выставке в Венеции 1950 года он показал свою известную картину «Занятие крестьянами пустующих земель в Сицилии». К 1951 году относятся его «Крестьяне, собирающие картофель», «Вдова», многочисленные рисунки, изображающие типы итальянских крестьян. На Международной выставке 1952 года Гуттузо выступил с большой композицией «Гарибальди на мосту Амиральо». Картина Гуттузо «Расстрел Белояниса» (1953), изображающая героическую смерть одного из революционных вождей греческого народа, производит сильное впечатление своей суровой простотой.

«Следующим шагом была картина 1953–1954 годов "Буги-вуги в Риме" и "Пляж" (1955–1956), в которой Гуттузо проявил себя мастером композиции, – пишет В.В. Горяинов. – Гуттузо возвращается к многофигурной композиции в 1957 году, когда пишет первую картину из серии "Человек в толпе" "Уличный переход". Тема ее – одиночество человека в буржуазном городе. Гуттузо решает эту тему, акцентируя внимание зрителя на одном лице в толпе, остальные фигуры лишь намечены и даны в очень быстром движении, хорошо подчеркнутом линиями на мостовой. И только человек на первом плане вырван из общего движения, изолирован от него. Контраст состояний еще больше усиливает основную мысль произведения» (В.В. Горяинов).

В пятидесятые годы Гуттузо пишет многочисленные картины о рабочих серных копей, сицилийских крестьянах, рыбаках. «Он дает нам глубокие и непреходящие образы Сицилии: спящий или мертвый возчик; дети с рыбой, как маленькие зверьки на скалах; раненый рабочий, желтый от серной пыли: красота грубая без риторики и эстетства», – писал Леви.

«С 1958 года Гуттузо создает большую группу живописных произведений, в которых решает проблему по-новому понятого образа человека, – отмечает В.В. Горяинов. – Особенность этого периода заключается в следующем; человек изображен в остром конфликтном столкновении либо с другими людьми ("Толпа", 1957; "Политическая дискуссия", 1959–1960; "Митинг", 1962, и т.д.), либо, значительно чаще, – с самим собой, своими мыслями и переживаниями ("Утро в студии", 1961; "Человек с газетой", 1960; портреты Каталано, "Дует смертоносная бора", 1961; "Курильщик", 1959). Конфликт этот не выражается открыто, он перенесен в духовный мир человека. Поэтому Гуттузо стремится к максимальной подвижности живописной фактуры, которая, в контрасте со статикой композиции, передает взволнованность внутреннего мира героя».

Картины художника шестидесятых–семидесятых годов – «Донесение из Вьетнама», «Рим – открытый город», «Новости», «Посещения» и многие другие, панно, рисунки Гуттузо – говорят о безостановочности поисков художника, его смелом экспериментировании, позволяющем расширить границы образной выразительности, эмоционально-психологического воздействия в соответствии с

требованиями и условностями современного восприятия.

В картине «Новости», пишет Г.С. Оганов: «Вакханалия журнальных обложек, выставленных в газетном киоске, оборачивается реальнейшими, физически осязаемыми образами замученных и расстрелянных патриотов, – жестокость, насилие, кровь жертв – вот конкретное содержание "Новостей" этого мира, смелость, с которой Гуттузо ввел эти фигуры в композицию, так же как центральную фигуру человека-клише, покрытого растровой решеткой, необходимой полиграфистам для массовой печати, – эта смелость оправдана результатом: впечатляющие сами по себе фигуры, будучи вырванные из привычного фона, из соответствующей атрибутики и приемом монтажа введенные в иную среду, удваивают силу воздействия. Эта смелость не ассоциируется с формалистическим произволом – здесь все крепко связано в тугой нравственно-политический узел, перед нами повседневность, поднятая до высоты исторической драмы. Таков Гуттузо».

Творчество Гуттузо характеризуют монументально-героическое восприятие мира, огромное жизнелюбие, преодолевающее трагическое в жизни.

«Даже природа и предметный мир с их подчеркнутой материальной вещественностью исполнены в его полотнах бурной жизни и огромной потенциальной силы, – пишет Н.Л. Мальцева. – Суровая и могучая красота горных пейзажей Сицилии и Калабрии, с нагроможденными скалами, с буйством листвы апельсиновых рощ, с волнами света и сияющими бликами и рефлексами; натюрморты с орудиями труда или плодами и цветами, перекликающиеся с тематическими картинами, пронизаны стихийной драматически напряженной суровой силой ("Корзина с каштанами", 1968; "Желтый подсолнух", 1971)».

Знаменитый поэт Пабло Неруда сказал однажды Гуттузо: «Ты даешь землю, хлеб своей живописью».

На что Гуттузо ответил: «Если бы я мог выбрать для себя историческую эпоху и профессию, я выбрал бы настоящее время и профессию художника».

Художник остался верен своему призванию до последних лет жизни. Умер Гуттузо 18 января 1987 года в Риме.

ЛИТЕРАТУРА

Адаскин Н. Петров-Водкин. М., 1970.
Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов. М., 1980.
Алпатов М.В. Александр Андреевич Иванов. М., 1955.
Алпатов М.В. Андрей Рублев. М., 1959.
Алпатов М.В. Камиль Коро. М., 1984.
Амшинская А.М. Алексей Гаврилович Венецианов. М., 1980.
Амшинская А.М. Виктор Михайлович Васнецов. М., 1967.
Антонова И.А. Веронезе. М., 1957.
Антонова И.А. Паоло Веронезе. М., 1963.
Арган Д.К. История итальянского искусства. Т. 1–2. М., 1990.
Архангельская А.И. Выдающийся русский живописец В.Г. Перов. М., 1957.
Ацаркинская Э.Н. Карл Павлович Брюллов. М., 1963.
Барсанов Н.С. Айвазовский в Крыму. Симферополь, 1970.
Барская А.Г., Русаков Ю.А. Ренато Гуттузо. М.-Спб., 1965.

Безрукова М.И. Мунк. Живопись. Графика. М., 1984.
Белецкий П.А. Одержимый рисунком. М., 1970.
Беллози Л. Джотто. М., 1996.
Белоусова Н.А. Джорджоне. М., 1996.
Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973.
Богемская К.Г. Клод Моне. М., 1984.
Большакова Л.А. В. Суриков. М., 1985.
Бонсанти Д. Караваджо. М., 1995.
Браун К. Ван Дейк. М., 1987.
Бродская Н.В. Картины Сислея в Эрмитаже. Спб., 1963.
Ваганова Е.О. Мурильо и его время. М., 1988.
Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1995.
Валье Д. Анри Руссо. М., 1995.
Варшавский Л.Р. Гюстав Доре. М., 1966.
Васнецов В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. М., 1987
Виленкин В.Я. Модильяни. М., 1989.
Виппер Б.Р. Тинторетто. М., 1948.
Власов Н., Соколова Н. В.А. Серов. М., 1959.
Володарский В.М. Верещагин. Спб., 1962.
Волынский Л.Н. Зеленое дерево жизни. М., 1978.
Воронихина Л.Н. Уильям Хогарт. М.-Спб., 1963.
Воронова Б. Хокусай. М., 1972.
Воронова О.П. Куинджи в Петербурге. Спб., 1986.
Воротников А.А., Горшковоз О.Д., Еркина О.А. История искусств. Минск, 1997.
Всеволжская С. Микеланджело да Караваджо. М., 1960.
Георгиевская Е.Б. Клод Моне. 1973.
Гайдукевич Е.М. Камилл Коро. М., 1965.
Герман М.Ю. Домье. М., 1962.
Герман М.Ю. Давид. М., 1964.
Герман М.Ю. Хогарт. М., 1971.
Герман М.Ю. Антуан Ватто. Спб., 1984.
Гершезон-Чегодаева Н. Дюрер. М., 1964.
Гольдштейн С.Н. Иван Николаевич Крамской. М., 1965.
Горина Т. Владимир Егорович Маковский. М., 1961.
Горяинов В.В. Современное искусство Италии. М., 1967.
Готье М. Ренуар. М., 1995.
Губер А.М. Микеланджело. М., 1953.
Гусарова А.П. Валентин Серов. М., 1970.
Гусарова А.П. Константин Коровин. М., 1990.
Данилова И.Е. Джотто. М., 1970.
Данилова И.Е. Боттичелли. М., 1985.
Джайна В.Д. Рафаэль и его время. М., 1983.
Дзери Ф. Сальвадор Дали. М., 2001
Де Роза. С. Шагал. М., 1998.
Диль Г. Модильяни. М. 1995.
Диль Г. Пикассо. М., 1995.

Докучаева В.Н. Борис Кустодиев. Жизнь и творчество. М., 1991.
Долгополов И.В. Мастера и шедевры. Т. 1, 1986.
Дружинин С.Н. Михаил Александрович Врубель. М., 1975.
Дружинин С.Н. Михаил Васильевич Нестеров. М., 1975.
Дьяков Л.А. Эжен Делакруа. М., 1973.
Дьяков Л.А. Гюстав Доре. М., 1983.
Егоров И.М. Казимир Малевич. М., 1990.
Емельянова И.Д. Аркадий Пластов. М., 1971.
Журавлева Е.В. Валентин Александрович Серов. Спб., 1962.
Жюллиан Ф. Эжен Делакруа. М., 1986.
Жюльен Э. Тулуз-Лотрек. М., 1995.
Завадская Е.В. Ци Бай-ши. М., 1982.
Загянская Г.А. Федотов. М., 1977.
Зарницкий С.В. Дюрер. М., 1984.
Зименко В.М. Орест Адамович Кипренский. М., 1988.
Знаменровская Т.П. Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Спб., 1975.
Зограф Н.Ю. Николай Ге. М., 1974.
Зотов А.И. В.Г. Перов. М., 1963.
Зотов А.И. Валентин Александрович Серов. М., 1964.
Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М., 1962.
Иванова И.А. Андрей Рублев – живописец древней Руси. М., 1960.
Иванов А.Б. Рассказы о русских художников. М., 1988.
Иовлева Л.И. В. Васнецов. М., 1984.
Иогансон Б.В. Исаак Ильич Левитан. М., 1964.
Калитина Н.Н. Домье. М., 1955.
Каменский А.А. Марк Шагал и Россия. М., 1988.
Капланова С.Г. Владимир Маковский. М., 1986.
Каптерева Т.П. Искусство Испании. М., 1989.
Каретникова И.А. Давид Альфаро Сикейрос. М., 1966.
Каганэ Л.Л., Лившиц Н.А., Прийменко Н.С. Искусство XVII века. М., 1964.
Каганэ Л.Л. Испанская живопись. Спб., 1977.
Кауфман Р.С. Аркадий Александрович Пластов. М., 1962.
Климов Р. Брейгель. М., 1959.
Князева В.П. Николай Константинович Рерих. М.-Спб., 1963.
Коваленко Г.Ф., сост. Амедео Модильяни. Жизнь художника. Мемуары. М., 1995.
Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.-Спб., 1940.
Колпинский Ю.Д. Франсиско Гойя. М., 1965.
Конья Р. Писсарро. М., 1995.
Коровин К.А. Воспоминания. Минск, 1999.
Костин В.И. Аркадий Александрович Пластов. М., 1956.
Краснова В.А. Искусство Средних веков и Возрождения. Энциклопедия. М., 2002.
Кроль А.Е. Уильям Хогарт. М.-Спб., 1965.
Круглова О.В. Иван Иванович Шишкин. М., 1976.
Кузнецова И.А. Коро. М., 1975.
Кузнецова Э.В. Венецианов. М., 1976.

Кулакова В.А. Клод Моне. М., 1989.
Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников. М., 1970.
Курочкина Т. Иван Николаевич Крамской. М., 1963.
Кустодиева Т.К. Рафаэль. Спб., 1964.
Лазарев В.Н. Леонардо да Винчи – художник. М., 1952.
Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
Лакост М.К. Кандинский. М., 1995.
Лапина И. Борис Михайлович Кустодиев. М., 1960.
Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. М., 1958.
Лебедева В.Е. Кустодиев. Время. Жизнь. Творчество. М., 1984.
Леняшин В.А. В.Г. Перов. Спб., 1988.
Леонтьева Т.К. Павел Андреевич Федотов. Спб., 1962.
Леонтьева Т.К. Аркадий Александрович Пластов. Спб., 1966.
Леонтьева Т.К. Карл Павлович Брюллов. Спб., 1986.
Леонтьева Т.К. А.Г. Венецианов. Спб., 1988.
Лесли Ч. Жизнь Джона Констебля, эсквайра. М., 1964.
Либман М.Я. Микеланджело Буонарроти. М., 1964.
Либман М.Я. Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М., 1991.
Линдсей Д. Поль Сезанн. М., 1989.
Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. М., 1984.
Львов С.Л. Альбрехт Дюрер. М., 1977.
Любимов Л.Д. Великая живопись Нидерландов. М., 1963.
Лясковская О.М. Василий Григорьевич Перов. М., 1956.
Манин В.С. Архип Иванович Куинджи и его школа. Спб., 1987.
Маннеринг Д. Рембрандт. М., 1998.
Машковцев Н.Г. Василий Иванович Суриков. М., 1960.
Михайлова К.В. Боровиковский. Спб., 1968.
Моргунова-Рудницкая Н.Д. Илья Репин. М., 1965.
Мураньи-Ковач Э. Курбе. Будапешт, 1962.
Муратов П.П. Образы Италии. М., 1994.
Нардини Б. Встреча с Микеланджело. М., 1986.
Некрасова Е.А. Тернер. М., 1976.
Некрасова Е.А. Томас Гейнсборо. М., 1990.
Немилов А.Н. Ганс Гольбейн младший. М., 1962.
Немилова И.С. Антуан Ватто. М., 1961.
Нере Ж. Сальвадор Дали. М., 2001.
Нессельштраус Ц.Г. Тинторетто. М.-Спб., 1964.
Нестеров М.В. Воспоминания. М., 1989.
Николаева Н.С. Ци Бай-ши. М., 1960.
Никулин Н.Н. Лукас Кранах. Спб., 1976.
Новоуспенский Н.Н. Архип Иванович Куинджи. М.-Спб., 1965.
Обухов В.М. В.Г. Перов. М., 1983.
Оганов Г.С. Кто правит бал? М., 1976.
Оливари М. Джованни Беллини. М., 1996.
Ольшанская Н.И. Тьеполо. М., 1957.
Педретти К. Леонардо. М., 1986.
Перепелкина Т.П. Василий Иванович Суриков. М., 1974.

Перрюшо А. Жизнь Мане. М., 1988.
Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека. М., 1990.
Перрюшо А. Таможенник Руссо. М., 1994.
Петров В.Н. Карл Павлович Брюллов. М.-Спб., 1960.
Петрова С.Б. Владимир Маковский. М., 1972.
Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. Спб., 2000.
Петров-Дубровский А.А. Искатель правды Альбрехт Дюрер. М., 1961.
Плотникова Е.Л. А. Иванов. М., 1984.
Прокофьев В.Н. Жерико. М., 1963.
Прокофьев В.Н. «Капричос» Гойи. М., 1970.
Прокофьева М.Н. Эдуард Мане. М., 1988.
Прокофьева М.Н. Делакруа. М., 1998.
Прытков В.А. Исаак Ильич Левитан. М., 1960.
Ракитин В.И. Михаил Врубель. М., 1971.
Ракова М.М. Брюллов – портретист. М., 1956.
Ракова М.М. А.И. Иванов. М., 1960.
Ревальд Д. История импрессионизма. М., 1994.
Рей Р. Мане. М., 1995.
Рейнгардт Л.Я. Современное западное искусство. Борьба идей. М., 1983.
Репин И.Е. Далекое и близкое. М., 1986.
Рожин А.И. Сальвадор Дали. М., 1989.
Розенвассер В.Б. Иван Николаевич Крамской. М., 1987.
Розенвассер В.Б. Валентин Серов. М., 1990.
Русаков Ю.А. Петров-Водкин. Спб., 1975.
Русакова А.А. Михаил Нестеров. Спб., 1990.
Русакова Р. Поль Сезанн. М., 1970.
Савинов А.Н. Алексей Гаврилович Венецианов. М.-Спб., 1963.
Савинов А.Н. Иван Иванович Шишкин. М., 1963.
Савицкая Т.А. Б.М. Кустодиев. М., 1966.
Садовень В.В. В.В. Верещагин. М., 1950.
Салмина Л.Н. Тьеполо. М.-Спб., 1963.
Санти Б. Боттичелли. М., 1996.
Сарабьянов Д.В. Павел Андреевич Федотов. Спб., 1985.
Саутин Н.А. Б.М. Кустодиев. Спб., 1987.
Сельц Ж. Эдвард Мунк. 1995.
Серова В.С. Как рос мой сын. Спб., 1968.
Ситнина М.К. Пластов. М., 1976.
Смирнова И.А. Джорджоне. М., 1955.
Смирнова И.А. Тициан. М., 1987.
Сугробова О.В. Падение Икара. М., 1984.
Суздалев П. Сергей Алексеевич Коровин. М., 1952.
Тайандье И. Клод Моне. М., 1995.
Тайандье И. Сезанн. М., 1995.
Такач М.Х. Испанские мастера от Сурбарана до Гойи. Будапешт, 1984.
Тамручи В.А. К.С. Петров-Водкин. Спб., 1977.
Тарасов Л. И.К. Айвазовский. М., 1970.
Тарасов В.Ф. Н.Н. Ге. Спб., 1989.
Терновец Б. Жерико. М.-СПб., 1945.

Тихомиров А.Н. Верещагин. М.-Спб., 1942.
Ткач М.И. Пейзаж. Энциклопедия. М., 2002.
Турчин В.С. Орест Кипренский. М., 1982.
Уистлер Д. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 1970.
Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. М., 1966.
Фромантен Э.М. Старые мастера. М., 1966.
Харрис Н. Ренессанс. М., 1997.
Хюттингер Э. Дега. М., 1995.
Чегодаев А.Д. Искусство США. М., 1960.
Чегодаев А.Д. Антуан Ватто. М., 1963.
Чегодаев А.Д. Импрессионисты. М., 1971.
Чижикова Е.Н. Орест Адамович Кипренский. М., 1965.
Чижикова Е.Н. А.Г. Венецианов. М., 1979.
Шаде В. Кранахи – семья художников. М., 1987.
Шанина Н. Илья Ефимович Репин. М., 1964.
Шарандак Н.П. Михаил Васильевич Нестеров. Спб., 1975.
Шевалье Д. Пикассо. М., 1995.
Шер Н.С. Рассказы о русских художниках. М., 1965.
Шнаппер А. Давид. Свидетель эпохи. М., 1984.
Шумов М.Н. Василий Григорьевич Перов. Спб., 1989.
Щербаков В.С. Жизнь и творчество И.Е. Репина. М., 1958.
Щербаков В.С. Жизнь и творчество И.И. Левитана. М., 1961.
Элиасберг Н.Е. Пьетро Перуджино. М., 1966.
Якимович А.К. Художник и дворец. Диего Веласкес. М., 1989.
Яковлева Н.А. Иван Николаевич Крамской. Спб., 1990.
Всеобщая теория искусств. Т. 3 – Т. 6. М., 1962–1966.
История искусства зарубежных стран XVII–XVIII веков. М., 1988.
История зарубежного искусства. М., 1983.
История русского искусства. Т. 2, М., 1960.
Искусство. Книга для чтения. М., 1961.
Искусство XVII века. М., 1988.
Коро – художник, человек. М., 1963.
Малевич – художник и теоретик. М., 1990.
Микеланджело и его время. Сборник статей. М., 1978.
Портрет: художники, модели, воспоминания. М., 1998.
Очерки по истории русского искусства. М., 1954.
50 кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV–XIX веков. М., 1968.
50 кратких биографий мастеров русского искусства. Спб., 1970.
Энциклопедия живописи. М., 1997.
Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. М., 1999.