

Большая Серия Знаний

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

СЗ





ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



Большая Серия Знаний

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ



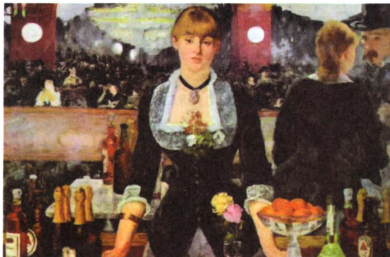
ИСКУССТВО

Большая Серия Знаний



Москва 2005

Произведения, созданные гениальными мастерами Возрождения и Просвещения, реализма и модернизма на протяжении многих веков волнуют умы и сердца людей, преклоняющихся перед искусством. На страницах нового тома энциклопедии оживает вся многовековая история живописи. Эта прекрасно иллюстрированная книга расскажет о различных направлениях и стилях живописи, о великих шедеврах изобразительного искусства и знаменитых художниках, кисти которых принадлежат бессмертные полотна, украшающие лучшие музеи мира.



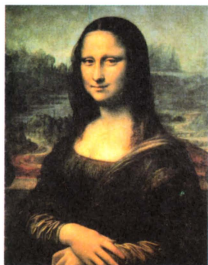
Охраняется законом РФ об авторском праве. Воспроизведение текста, части текста или иллюстраций без разрешения правообладателя запрещено и преследуется по закону.

ISBN 5-486-00311-0

© М. А. Хаткина, 2003

© ООО «ТД «Издательство Мир книги», 2005

СОДЕРЖАНИЕ



На заре цивилизации 6

ПЕЩЕРНАЯ И НАСКАЛЬНАЯ
ЖИВОПИСЬ 6

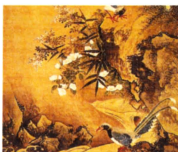
Не только пирамиды.
Искусство
Древнего Египта 8

Древняя Греция
и Древний Рим 11

ГРЕЧЕСКИЕ ВАЗЫ 11
ДРЕВНИЙ РИМ 12

Искусство Востока 13

КИТАЙ — ДРЕВНЕЙШАЯ
ЦИВИЛИЗАЦИЯ 13



ТИБЕТСКИЕ ИКОНЫ —
ТАНКИ 15

ЯПОНСКАЯ ГРАВЮРА 16

Вселенная — Храм Божий.
Русская иконопись 18

АНДРЕЙ РУБЛЕВ 20

СРЕДНИЕ ВЕКА 22

МЕЖДУ СРЕДНЕВЕКОВЬЕМ
И РЕНЕССАНСОМ.

ДЖОТТО 23

Что возрождало Возрождение? 24

МАЗАЧЧО 25
ПЬЕРО ДЕЛЛА
ФРАНЧЕСКА 25
ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ 26



ТИНТОРЕТТО 26
ЯН ВАН ЭЙК 27
ЛУКАС КРАНАХ
СТАРШИЙ 27
ВЕЧНАЯ ВЕСНА.
САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ 28
ПРОРЫВ В НЕВЕДОМОЕ.
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ 29
МОЩЬ ГЕРОИЧЕСКОЙ
ТРАГЕДИИ.
МИКЕЛАНДЖЕЛО 34
ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ КОШМАРЫ.
ФАНТАСТИКА ИЛИ САТИРА?
ИЕРОНИМ БОСХ 37
ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ
СТАРШИЙ 39



МЕЛАНХОЛИЯ И СТОЙКОСТЬ.
АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР 42
«ЧИСТЕЙШЕЙ ПРЕЛЕСТИ
ЧИСТЕЙШИЙ ОБРАЗЕЦ...»
РАФАЭЛЬ 44
ВЕЛИКИЕ ВЕНЕЦИАНЦЫ 47
ПОЭТИКА СОЗЕРЦАНИЯ.



ДЖОРДЖОНЕ 47
МАСТЕР ЗОЛОТОГО СВЕТА.
ТИШИАН 48
Великолепное барокко 51
БУНТУЮЩАЯ ПРОСТОТА.
КАРАВАДЖО 51
АПОФЕОЗ ПЛОТИ.
ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС 54
ПРОЗРЕВАЮЩИЙ
НЕВИДИМОЕ.
ЭЛЬ ГРЕКО 57
ИНФАНТЫ, КАРЛИКИ
И КОРОЛИ.
ДИЕГО ВЕЛАСКЕС 59



СВЕТ И ТЕНИ
ДУШИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ.
РЕМБРАНДТ ВАН РЕЙН 61
ПРЕКРАСНОЕ И МРАЧНОЕ.
ФРАНСИСКО ГОЙЯ 64
Классицизм:
вперед — в прошлое! 67
НИКОЛА ПУССЕН 68
ДАВИД 69
Поговорим о странностях
любви. Рококо 71
АНТУАН ВАТТО 71
ФРАНСУА БУШЕ 72
ОГЮСТ ФРАГОНАР 73
Передвижники 74
«БОГАТЫРЬ СВОЕЙ СУДЬБЫ».
ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ РЕПИН 75
ПОЭМА О МОРЕ.
ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ
АЙВАЗОВСКИЙ 78



БЫЛИНЫ ЗЕМЛИ РУССКОЙ.
ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ
ВАСНЕЦОВ 80
ДУША РУССКОЙ ПРИРОДЫ.
ИСААК ИЛЬИЧ ЛЕВИТАН 83
Импрессионизм —
начало новой эпохи 86
БИТВА ЗА НОВОЕ ИСКУССТВО.
ЭДВАРД МАНЕ 87
ДРОЖАНИЕ ВОЗДУХА,
МЕРЦАНИЕ СВЕТА.
КЛОД МОНЕ 89
В ТЕНИ ГОЛУБЫХ КУЛИС.
ЭДГАР ДЕГА 91
ПЯТНАДЦАТЬ БУЛЬВАРОВ
КАМИЛЯ ПИСАРРО 93
БЕЗЖАЛОСТНОЕ ЗРЕНИЕ.
АНРИ ДЕ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК 95
ПРАЗДНИК ЖИЗНИ.
ОГЮСТ РЕНУАР 97
ДИАЛОГИ ЦВЕТА И ФОРМЫ.
ПОЛЬ СЕЗАНН 101
ПУАНТИЛИЗМ —
ЖИВОПИСЬ НА ПУАНТАХ 103
ВЗВИХРЕННЫЙ ЦВЕТ.
ВИНСЕНТ ВАН ГОГ 105
РАЙ НА ТАИТИ.
ПОЛЬ ГОГЕН 109
НАИВНОЕ ОБАЯНИЕ
ПРИМИТИВИЗМА.
АНРИ РУССО 111
Искусство модернизма 114
ФУТУРИЗМ 114
КУБИЗМ 114
ДАДАИЗМ 115
ФОВИЗМ 116
ЭКСПРЕССИОНИЗМ 116
АБСТРАКЦИОНИЗМ 117
«ДУХ ЗЛА» ТЕРЗАЛ ЕГО ДУШУ.
МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ 117
ТИТАН НОВОГО ВРЕМЕНИ.
ПАБЛО ПИКАССО 119
НЕВЕРОЯТНЫЕ СНЫ СЮРРЕАЛИЗМА.
САЛЬВАДОР ДАЛИ 121

НА ЗАРЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Представьте себе первобытного человека. Скажем, тридцать две тысячи лет назад. Его окружает враждебная и непонятная природа. Хищные звери. Живет он вместе с себе подобными в пещере или примитивном шалаше. Заворачивается от холода в звериные шкуры или прикрывает наготу какой-нибудь юбочкой из травы. Главная задача: добыть пропитание в утомительной и опасной охоте. Оружие и орудия труда самые простые. Да и сам он чрезвычайно прост: ничего не знает ни о мире, ни о самом себе. И вдруг...



ПЕЩЕРНАЯ И НАСКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Что было толчком к созданию первого наскального рисунка? Какая молния сверкнула в мозгу самого первого художника? Пришло ли ему в голову обвести угольком тень на скале? Или рука сама стала наносить на той же скале непонятные штрихи и зигзаги? В этот момент из тьмы полного, почти животного, невежества засиял мощный свет, который потом, через века и тысячелетия, станут называть всеобъемлющим словом — Искусство. Самые древние изображения на стенах пещер: хаотические волнистые линии и отпечатки руки.

Эта рука — провозвестница рук Рублева, Леонардо, Пикассо. Это — начало мировой художественной культуры.

Первобытное искусство существовало на всех континентах (кроме Антарктиды), возникло одновременно в разных уголках планеты. ■

Пещеры Ласко и Альтамира. Искусство палеолита.

Эпоха палеолита — эпоха самого древнего на земле искусства. Уже за 30 тысяч лет до нашей эры первобытные художники умели контуром изобразить фигуру и заполнить этот контур красной или черной краской. С 18 по 12 тысячелетие до нашей эры искусство первобытных художников совершенствовалось. У них словно открывались глаза: они прозревали не только общий силуэт, но и детали (шерсть, гриву). И находили способ изобразить эти детали: параллельные штрихи, темные и светлые пятна, дополнительные оттенки цвета. Пещерная живопись могла передать форму, объем, движение.

Ученые XIX века были просто поражены точностью и разнообразием пещерной живописи. Почему пещерной? Именно стены пещер покрывались невероятным количеством рисунков, где были изображены животные: олени, лошади, коровы, зубры. В 1868 году в Испании раскопали пещеру Альтамира. Археологи обнаружили изображения на ее стенах и потолке. Поиски подобных пещер стали вестись целенаправленно. Теперь только во Франции известно около ста пещер с первобытной росписью.



Самая известная из них — пещера Ласко. Маленькие коротконогие лошадки, стада северных оленей, зубры с мощными загривками и загнутыми вверх рогами — все это передано в динамике с впечатляющей достоверностью.

Первобытное искусство — это еще в какой-то мере и наука. Пещерный художник всматривался в зверя, учился находить его характерные особенности, познавал природу в целом.

Первобытное искусство — это, конечно, и религия. Изображая зверя — объект охоты, — человек палеолита таким образом подчинял его себе. И значит, мог надеяться на удачу. Несомненно, вокруг пещерных рисунков проводились магические обряды. ■

Охотники. Искусство мезолита. В палеолите древний художник видел и, соответственно, изображал объект охоты. В мезолите — а это 12–18 тысячелетия до н.э. — внимание его перенеслось на соплеменников. Именно на соплеменников — не на изображение одного человека, а на групповые сцены охоты, преследования, войны. Каждая человеческая фигурка изображена весьма условно, акцент делается на действии, которое она совершает: стреляет из лука, наносит удар копьем, мчится вслед за убегающей добычей.

Наскальные изображения эпохи мезолита многофигурны. Художник осознает себя частью общества, находящегося в постоянном движении, в центре бурлящей жизни. Детали не важны. Важны именно общность, именно движение — и свидетельство тому наскальные изображения мезолита.

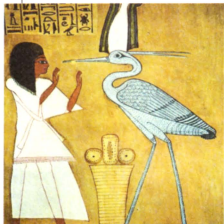
Интересно, что в предыдущей, палеолитической, культуре важное место занимают вытесанные из камня фигурки женщин — так называемые «Венеры палеолита». Лица этих «венер» намечены весьма схематически, а вот признаки женщины — продолжательницы рода — преувеличены. Мужчин в палеолите почти не изображают, только женщин и животных. Иное дело — мезолит. В массовых многофигурных композициях изображений женщин почти нет, а если и есть, то их фигурки статичны (лишены движения).

Памятников наскальной живописи больше всего найдено в Африке — причем по всему континенту. Первые образцы доисторического творчества были обнаружены в пустыне Сахаре. ■

Пробуждение мысли. Искусство неолита. Неолит — новый каменный век. Людей на планете становится все больше. Племена начинают заселять новые пространства и... воевать с другими племенами. Противостояние одной человеческой общности другому конгломерату — вот тема искусства 5–3 тысячелетий до нашей эры. Наскальная живопись становится все более условной. Это скорее торопливый рассказ, переданный средствами изобразительного искусства. Письменности тогда еще не было, а пробудившаяся мысль требовала закрепления. Наскальные рисунки, найденные на территории Норвегии, наглядно демонстрируют зарождение абстрактного мышления: нарисованные люди и животные делаются все более схематичными, появляются условные изображения орудий и оружия, средств передвижения, геометрических фигур. ■



НЕ ТОЛЬКО ПИРАМИДЫ. ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА



Древний Египет ассоциируется у нас прежде всего с величественными пирамидами и загадочной фигурой лежащего сфинкса. Однако очень много о жизни и мировосприятии древних египтян нам может рассказать и его своеобразное изобразительное искусство. Во всем укладе древнего египтянина огромную роль играла религия: обожествлялись силы природы, звери и птицы. Богов было множество. Жизнь зависела от разливов Нила — именно это определяло, будет ли урожай. Поэтому великая река персонифицировалась в образе бога Хapi — подателя пищи и влаги. С неба на землю посылал животворящие и испекающие лучи бог солнца Ра. Подземным царством распоряжался бог Анон. Осирис — бог плодородия — правил миром в счастливом союзе со своей женой Изидой.

«Книга мертвых» (XIV—XI вв. до н.э.). Египтяне верили, что жизнь человека после окончания его земного пути продолжается. Но только в том случае, если тело его остается нетленным. Так возник обычай создания мумий и помещения их в гробницы. Все, что было необходимо человеку при жизни, запечатлевалось на стенах гробниц и в особой «Книге мертвых». Тексты и иллюстрации этой сакральной книги должны были помочь новичку сориентироваться в новых обстоятельствах.

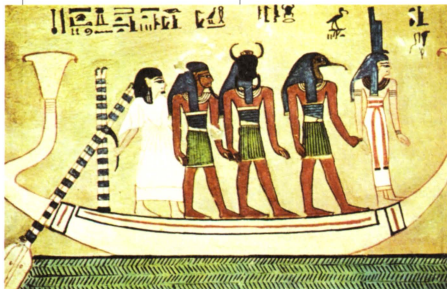
Иероглифические надписи своеобразным орнаментом окружают очерченные тонкой линией и заполненные одной локальной краской фигуры, расположенные, как правило, в профиль. Кроме людей и богов древний художник на листах папируса рисовал богатые поля, где злаки вытягиваются выше человеческого роста; стилизованные пальмы; каналы с плывущими по ним лодками. Органично включаются в рисованные композиции

различные символы — например, всевидящий глаз божества.

Каждая иллюстрация в «Книге мертвых» — словно исчерпывающий, полный подробностей рассказ.

Над душой перешедшего в иной мир человека вершит суд Осирис. Рядом с ним непременно присутствует Ану비스 с головой шакала. Рядом с Осирисом — Изиды, их сын Гор и бог мудрости Тот в сопровождении священного павиана.

Осирис взвешивает душу покойного, которая, по представлениям древних египтян, заключена в сердце. Если человек при жизни отяготил свое сердце грехами, он будет пожран чудовищем с головой крокодила.



Мастера рисунка чрезвычайно почитались в Египте — ведь они помогали умершим обрести новую жизнь в загробном мире. ■

Фивы. Новое царство. В эпоху Нового царства в древних Фивах были воздвигнуты два храма, посвященные Амону-Ра. Их строительство началось в XVI—XV веках до н.э. В древности эти два храма были соединены трехкилометровой аллеей, вдоль которой размещались сорок каменных сфинксов. Со времен Нового царства сохранилось множество рельефов и росписей. По-прежнему присутствовали сюжеты проводов в иной мир — так, рельеф из Мемфиса изображает толпу плакальщиц. Но тематика, связанная со смертью, постепенно уступает место изображению торжества жизни. Древнеегипетские мастера были очень наблюдательны. С огромной выразительностью они изображали растения — в частности, папирус, растущий по берегам Нила, — умея выбрать самое главное, узнаваемое. Животные, птицы, рыбы изображались в движении — птицы взлетают вверх из речных зарослей, вспугнутые охотниками, обезьяны тянут лапы за плодами, полосатая кошка успевает ухватить птицу за крыло. Удод с поднятым хохолком, дикие утки, мелкие певчие птицы — в их изображении верно схвачены не только позы, но и цвет оперения.

С законами перспективы фиванские художники обращались очень вольно: на переднем плане они помещали более значимые фигуры и делали их большего размера, на заднем плане теснили менее значительных персонажей. Бабочка может быть на таком рисунке чуть меньше птицы, а цветок лотоса — больше, чем человеческая голова. Однако условность египетских росписей принять и понять очень легко — ее логика в чем-то близка логике детского рисунка. По-детски празднична и красочная палитра: кирпично-красноватый оттенок смуглых тел, голубоватые, сиренево-розовые, золотистые тона природных объектов, белизна одеяний. ■

Танцовщицы на том свете. Богатые египтяне и в загробном мире не собирались отказываться от того, что радовало их на этом свете. Наоборот: можно наконец отрешиться от забот и предаться отдыху и наслаждениям. В усыпальницах знатных египтян Нового царства можно увидеть многоярусные росписи, идущие одна над другой горизонтальными рядами. На одной стене представлены мужчины, на другой — женщины. По верху горизонтального ряда идет орнамент из ваз разной формы и цвета, из цветов и плодов лотоса — символа бессмертия. Цветы лотоса можно увидеть и в руках пирующих, которых развлекают музыкантши и танцовщицы. Согласно канону, лица их изображены в профиль, даже если фигура дана анфас. Впрочем, в более поздних росписях наблюдаются и отступления от правил: известны изображения музыкантши, обращенных лицом к зрителю, и фигура обнаженной служанки со спины.

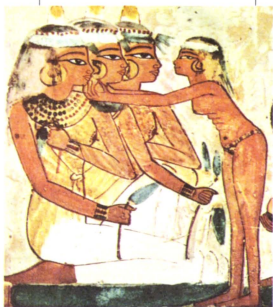


Из «Книги мертвых».



Из «Книги мертвых».

Фреска.





Танцовщицы. Фреска.



Танцовщицы. Фреска.

Прекрасны юные, гибкие тела молоденьких девушек. Одни из них обнажены, другие облачены в струящиеся одеяния. Украшения, музыкальные инструменты, изящные и естественные позы танцовщиц, звонкие краски — все это создает атмосферу праздника, достаточно странную, если учесть, что пир разворачивается в гробнице.

По-человечески волнуют рельефы и росписи гробницы фараона Эхнатона. Они примечательны своим лиризмом, передачей семейных чувств любви и привязанности. Таковы, например, написанные на красно-золотом узорчатом фоне две фигурки маленьких дочерей Эхнатона — сидящие девочки легко касаются друг друга с нежностью и симпатией.

Особенной пышностью и торжественностью отличается гробница фараона Сети I — в ее главном зале насыщенно-синий потолок символизирует небо, где изображены символические созвездия и величественное шествие богов. ■

Наброски на известняке. Строители и художники, принимавшие участие в сооружении фиванских гробниц, жили в общем поселке. Когда современные ученые провели на месте этого поселка раскопки, они обнаружили много интересного. Присмотревшись к обломкам известняка, археологи увидели на них множество фрагментарных зарисовок. Очевидно, камни служили древним художникам чем-то вроде листов блокнота для эскизов. Захотел потренироваться в изображении поз и движений — и зарисовал дресированную обезьянку или ставшую на мостик акробатку. Попросил ученик объяснить, как рисовать то или другое, — мастер сделал беглый набросок и предложил повторить. Скорее всего, так оно и было, потому что одни наброски обладают высоким мастерством, а другие — еще слабые и наивные, явно ученические.

Благодаря этим рисункам на известняке мы знаем, как египтяне шутили. Многие рисунки напоминают карикатуры, где вместо людей выступают животные. Например, мыш-фараон в колеснице, запяженной парой псов, отправляется на штурм кошачьей крепости или лев, обезьяна и осел играют на музыкальных инструментах.

Довольно долгое время археологические находки хищнически вывозились из Египта. Только в 1858 году был основан Египетский музей, в сотне залов которого хранится полторы тысячи экспонатов. Все, что обнаруживается при раскопках, поступает теперь в этот музей. ■



Музыканты. Фреска.

ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ И ДРЕВНИЙ РИМ

Искусство Древней Греции и Древнего Рима уникально, своеобразно и неповторимо. Живопись, в нашем понимании, в античное время не было; по крайней мере, до нашего времени не дошло ни одной картины, нарисованной на холсте. Но глядя на идеальные формы и филигранную роспись древнегреческих ваз, на изящные древнеримские фрески и мозаики, мы убеждаемся в том, что это, без сомнения, шедевры мирового искусства.

ГРЕЧЕСКИЕ ВАЗЫ

Античное искусство — искусство Древней Греции — оказало огромное влияние на развитие всей мировой художественной культуры. На своем пути это искусство прошло несколько этапов: геометрию, архаику, классику (раннюю, высокую и позднюю) и эпоху эллинизма.

Греческая архитектура дала человечеству великолепные храмы, статуи, представляющие образ идеально гармоничного, совершенного человека.

В архаический период (VI—V вв. до н.э.) живопись представлена вазописью. Сосуды были самых разнообразных форм и названий: в амфорах хранили вино или масло, в широкогорлых кратерах смешивали вино с водой, даже женские украшения хранились в специальных сосудах.

Известны коринфские вазы, которые делались из глины приятного светло-коричневого цвета. Такая ваза была словно опоясана широкой лентой, на которой в движении изображались фигуры грациозных животных: пантер или львов. Фигуры сначала процарапывались на глине, а потом заливались красно-фиолетовой природной краской — пурпуром.

Когда центром эллинского мира стали Афины, изменения затронули все области жизни и искусства — в том числе и вазопись. Популярными сделались чернофигурный стиль — на светлом фоне располагались уже не красные, а черные фигуры. Был изобретен новый лак, очень прочный, с эффектом зеркального блеска. Расписывались не все вазы, а только определенные участки в самом широком месте, которые получили названия «клеим». Сюжеты росписи необычайно обогатились. На клеймах представлены пиры с гетерами, играющими на музыкальных инструментах, сцены спортивных состязаний и любовных игр, мифологические сюжеты. Фигуры написаны довольно условно, согласно определенным канонам. Художник не старается передать объем изображаемого, пренебрегает законами перспективы: главные персонажи представлены более крупными, второстепенные — меньшими по размеру. Однако композиция продумана настолько точно, что любой сюжет прочитывается как увлекательный рассказ с мельчайшими подробностями. Древние греки высоко ценили и тех, кто лепил вазы, и тех, кто их расписывал. Поэтому мастера ставили на своих произведениях подписи. История донесла до нас наиболее значительные имена — например, Евфрония и Евтемида, которые в 30-х годах VI в. до н.э. стали работать в краснофигурном стиле: на черном сияющем фоне изображались светло-красные силуэты.

В эпоху эллинизма появились и белые сосуда. Процарапанные на них фигуры обладали меньшей условностью и большей объемностью. Драпировки и одеяния покрывались красками разных цветов. ■



Древний Рим

Римская империя продолжила и развила достижения культуры эллинизма. Великолепна архитектура этого периода, которая прославилась не только грандиозными храмами, амфитеатрами и акведуками, но и отлично спланированными жилыми домами.

Внутри стены домов расписывались фресками. Прекрасно сохранились помпейские фрески. Первоначально на стены наносили геометрический орнамент, который напоминал мозаику из драгоценных камней. Позднее художники стали изображать на стенах колоннады, портики, фасады зданий. Таким образом, интерьер превращался в иллюзию городского пейзажа. Появились на фресках и изображения людей и целых мифологических сцен, весьма сложных по композиции.

Император Октавиан Август (27 г. до н.э.) с гордостью говорил о себе, что во время его правления глиняный Рим стал каменным. В его эпоху расцвел так называемый «третий помпейский стиль». На фресках того времени изображались роскошные сады с цветущими и плодоносящими деревьями и поющими птицами.

Во время правления императора Нерона начал формироваться жанр натюрморта. Римские художники изображали цветы и плоды, сосуды с вином и водой и даже туши в мясных лавках.

Популярным жанром в Древнем Риме была мозаика. Слово это в переводе означает «посвященная музам». Мозаичные изображения выкладывались из натуральных камней, смальты (кусочков цветного стекла), керамики и других материалов. В период правления императора Траяна (98–117) драгоценной мозаикой была выложена даже городская площадь — форум.

Необыкновенной изощренности мозаики украшали виллу императора Адриана в Тибуре. Эта вилла представляла собой своего рода музей искусств с несколькими прекрасными библиотеками.

В римской архитектуре III века особой роскошью выделяются грандиозные Термы (бани), построенные во время правления императора Каракаллы. Бани являлись для римского плебса своеобразными клубами. Там они могли не только совершать омовения и беседовать между собой, но и приобщаться к искусству. Мозаика в Термах Каракаллы поражала не только блеском полудрагоценных камней, но и прихотливостью фантазии мастеров.

К настоящему времени от бань остались только руины. ■



Древнеримская мозаика.



Искусство Востока

Искусство народов Востока всегда очаровывало зрителей своей изысканностью, сказочностью и выразительностью. Авторы произведений не только, а может быть даже не столько, художники, но в первую очередь — философы. Сюжеты их произведений раскрывают не конкретную красоту того или иного явления, а являются выражением видения автором мира в целом. Пленяет не только красота картин, но и глубокая философская мысль каждой картины.

КИТАЙ — ДРЕВНЕЙШАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Китайская цивилизация — одна из самых древних на Востоке. В Китае были изобретены бумага и фарфор, компас и порох. Первыми китайцы научились делать шелк, первыми придумали книгопечатание. Китайские иероглифы стали основой письменности корейцев, вьетнамцев и японцев. Велики достижения китайцев в архитектуре и скульптуре. Словосочетание «Великая китайская стена» стало нарицательным для какого-либо грандиозного сооружения. Потрясала воображение усыпальница императора Цинь-Ши Хуанди, потолок которой имел вид небосвода с сияющими светилами. В полутора километрах от этой гробницы археологи обнаружили одиннадцать глубоких, расположенных параллельно друг другу подземных тоннелей, где выстроилось грандиозное глиняное войско: люди, кони, колесницы. И что особенно интересно: у каждого воина было свое, индивидуальное выражение лица. Китайская культура была чрезвычайно разнообразна. Мудрость и чувство прекрасного отражались и в архитектурных ансамблях, и в маленьких сосудах для растирания туши. ■

Цветы и птицы, горы и воды. Китайцы писали свои картины тушью и растительными красками на свитках шелка. Часто изображение дополнялось стихотворениями, искусство каллиграфического выведения иероглифов особенно почиталось в Китае. Существовало множество разных стилей картин из одних иероглифов.

«Когда они (художники) не могли выразить свою мысль живописью, они писали иероглифы, когда они не могли выразить свою мысль через письменность, они писали картины» — так формулировал сущность китайского изобразительного искусства один из современников. Великий китайский поэт Ду Фу посвятил одно из стихотворений (между 738 и 745 гг.) творению своего неизвестного современника. ■

Картина, изображающая сокола

С белого шелка
Вздымаются ветер и холод —
Так этот сокол
Искусной рукой нарисован.



Чжао Мэн Фу. Осень.

Ван Си Мэн. 1000 ли гор и рек.





Смотрит, насупившись,
Словно дикарь невеселый.
Плечи приподнял —
За птицей рвануться готов он.

Кажется, крикнешь,
Чтобы он полетел за добычей,
И ответится
Тотчас же душа боевая.

Скоро ль он бросится
В битву на полчище птичье,
Кровью и перьями
Ровную степь покрывая?

Завершенные картины имели вид горизонтальных или вертикальных свитков. Китайская живопись периодов Сун (VII—X вв.) и Тан (X—XIII вв.) отличается не только изысканностью, но и философичностью.

В жанре живописи «цветы и птицы» воплощена поэтическая идея «великого в малом»: каждый лепесток, каждая ветка, птица или бабочка содержат в себе красоту и мудрость всей Вселенной. Особенно прославился Хуан Цюань, который окружал изображаемое мягкой световоздушной дымкой, на фоне которой особенно четко вырисовывались графические линии, с удивительной точностью передававшие форму и структуру птичьего пера или ствола бамбука.

Мошью и величием дышат свитки, написанные в жанре «горы и воды». Огромные многоярусные горы воплощают активное мужское начало — ян. Нежная дымка тумана, плавные заводи, тихие речки — воплощение женского начала инь. Мастер словно охватывает взглядом весь пейзаж сразу, с высоты птичьего полета.

В живописи Европы незаполненный фон в картине никогда не играл той особой роли, которая была отведена ему в искусстве Китая. Художники этой страны не стремятся досказать все до конца, они дают возможность фантазии зрителя поучаствовать в создании эстетического объекта, дополнить то, что художник показал лишь намеком. Обобщенность, философичность и некоторая таинственная недосказанность свойственны творческой манере Ван Вэя, который предпочитал работать черной тушью с мягкими, размытыми переходами. В его пейзажах, написанных в жанре «живопись идеи», зачастую всего только два цвета — черный и белый. Но художник открывает в них множество разнообразных оттенков, воплощая величие природы, ее изменчивость и постоянство. ■



Бадашань Жень. Пейзаж.



Бадашань Жень. Цветок, скала и рыбы.



ТИБЕТСКИЕ ИКОНЫ — ТАНКИ

Тибет — загадочная высокогорная страна в Центральной Азии — издавна влекла к себе тех, кто искал истину в религии и философии буддизма. ■

Культура Тибета развивалась преимущественно в монастырях. Архитектурным и религиозным символом Тибета является резиденция далай-ламы — светского и духовного правителя страны, воплощения мудрости и справедливости. Дворцовый ансамбль Потала в Лхасе — это целый город, окруженный стеной. Он возвышается на вершине скалы, тем самым деля природу частью величественного архитектурного замысла. ■

В монастырях, храмах и дворцах Тибета обязательно содержатся большие хранилища рукописей и религиозной живописи. Тибетские иконы — танка — выполнялись на длинных полотнищах холста. Как правило, использовались готовые трафареты. Холст предварительно грунтовывали смесью мела и клея. Краски отличались праздничной яркостью, тонкие переходы тонов не приветствовались. Насыщенные красные, синие, зеленые цвета локально закрашивали предварительно начерченный контур. Икона заключалась в живописную орнаментальную рамку. ■

Сюжеты икон-танка рассказывали о чудесах и подвигах какого-либо божества. Вокруг центральной фигуры располагались дополнительные сцены: простые люди, слушающие проповеди, нищие, второстепенные божества. Нередкий сюжет — демоны, которые подстрекают грешника, чтобы утешить его в ад. Иконы вывешивались в храме. В их оформлении использовалось золото, что придавало особую пышность обрядам, совершающимся вокруг них. ■

Считалось, что тот, кто пишет икону, напрямую общается с божеством. Поэтому перед тем, как приступить к священнодействию, мастер постился, вычислял благоприятные дни и занимался медитацией — особой мистической практикой. ■





Японская гравюра неотделима от японской поэзии: трехстиший хокку и пятистиший танка. Гравюрами было принято украшать нишу токонома — средоточие красоты в доме. Графическое изображение часто дополнялось иероглифической записью стихотворения. Перед гравюрой ставился изысканный японский букет — икебана. ■



Чтение стихов, любование цветами и живопись, а также предметами материальной культуры — чашками, чайничками — было неизменной составляющей чайной церемонии, во время которой участники отрешались от всего бытового, мелочного и приобщались к прекрасному. ■

ЯПОНСКАЯ ГРАВЮРА

Японская гравюра XVIII — первой половины XIX века стала настоящим открытием для европейских художников — в частности, для импрессионистов. Художник создавал рисунок, резчик по дереву вырезал контуры, а печатник тиражировал изображение на бумаге. Примечательно, что сначала гравюра была монохромной — только линии на бумаге. Ее мог расписать потом сам художник, а иногда это с удовольствием делали сами покупатели — совсем как современные дети, увлекающиеся «раскрасками»!

Гравюра была демократичным жанром, украсить ею свое жилище могли и совсем небогатые люди. Это подчеркивает и название жанра гравюр — «укие-э», что означает «бытовые картинки», «картинки повседневности». По свидетельствам современников, в одну из первых гравюр, попавших в Париж, было просто завернут какой-то товар — как в обыкновенную упаковочную бумагу!

В 1765 году была изобретена цветная печать: каждому цвету соответствовала одна доска. Более важную роль стало играть искусство печатника: он должен был точно совместить все цвета и контуры на окончательном оттиске. ■

Особым жанром гравюр были картинчики, посвященные театру Кабуки. В этом театре все роли — и женские тоже — исполняли мужчины. Лица актеров напоминали маски — так густо был наложен необычно яркий грим с преобладанием белого, черного и красного тонов. Японскому любителю театра один только грим уже сообщал многое о персонаже: злой он или добрый, воинственный или трус.

Особенным мастерством в изображении героев Кабуки прославился Тосусый Сяраку. Герои, показанные крупным планом, гротескно выразительны. Ощущается некоторая авторская ирония по отношению к их преувеличенным и неоднозначным характеристикам. Резкие жесты, сведенные к носу в удивлении или гневе зрачки, невероятные гримасы (особенно выразительна линия рта!) — все это передавало невероятную экспрессивность героических самураев, благородных правителей и коварных предателей средневековых японских пьес. Цвета гравюр Тосусея Сяраку отличаются особенной лаконичной и мужественной гаммой: красные и черные тона кимоно, несколько светлых оттенков для изображения лиц. С удивительным искусством переданы средневековые японские прически с их сложной системой пучков и прядей. ■

Уникальные женские образы, соответствующие японскому национальному идеалу красоты, создал мастер цветной ксилографии Китагава Утамаро (1755—1806). Его женщины созданы для любви и неги. Они причешут и украшают друг друга, застывают в мечтательных позах у зеркала, играют веерами и репетируют танцевальные и просто соблазнительные позы. Утамаро принадлежат целые серии гравюр: «Часы и дни девушки», «Избранные песни любви» и др. Позы красавиц Утамаро статичны — этим подчеркивается неспешность их повседневной размеренной жизни и вечность красоты. Любовно и тщательно, плавными линиями художник изображает прихотливые прически, украшенные бантами, шпильками и гребнями, складки кимоно, изящные пухлые





пальчики. Тона гравюр Утамаро не столь яркие, как у Сяраку, их приглушенная гамма соответствует созданной художником атмосфере мягкой и чуть лукавой женственности.

Жанровыми сценами и картинами природы прославился еще один мастер цветной ксилографии — Андо Хиросигэ (1797–1834). Он объединяет качества национальной искусства с принципами европейской перспективы. Его пейзажи камерны, в каждом из них заключено глубокое лирическое чувство. Наиболее известна серия «53 станции дороги Токкайдо», где художник развернул целую панораму современной ему японской жизни. Лиризму Хиросигэ сопутствует добрый юмор — так, в изображении ветреных сумерек на реке Миягава фигура замечтавшегося поэта в своей статичности контрастирует с крестьянином, догоняющим свою соломенную шляпу. Отточенные штрихи, верно передающие форму и движение, гармонично соче-

таются с размытыми красочными заливками, придающими пейзажам глубину и задумчивость. ■

Самым известным мастером гравюры был Какуси-ка Хокусай (1760–1849). Неумолимый художник создал около тридцати тысяч рисунков. Им проиллюстрировано около пятидесяти книг. Его творчество отличает интерес к народной жизни, к самым разным слоям населения. С особенной теплотой изображает Хокусай сценки из простонародного быта — серия «Стихи ста поэтов в пересказе няни». Из незамысловатых сюжетов (уборка урожая, перевозка сена, прогулки в безжизненные или солнечные дни) складывается панорама жизни Японии в целом, единый образ страны и ее народа.

Самая известная серия Хокусая — «Тридцать шесть видов Фудзи». Гора Фудзияма — символ и национальная гордость Японии — представлена с разных точек, в разную погоду и время суток. То она выходит на первый план, освещенная восходящим солнцем, как воплощение величия и покоя, то едва виднеется где-то вдалеке на заднем плане массовой сцены. Вся серия в целом воплощает тему единства природных стихий и жизни людей. Одна из самых сильных по впечатлению гравюр серии — «Волна». В левом углу гравюры вздымается вверх огромный вал морской воды. Резкий контраст темно-синих тонов и белой пены передает грозную красоту стихии. Выразительными линиями художник смог передать движение: еще мгновение — и вся эта масса губительной воды обрушится на узконосые лодочки, в которых крошечными точками намечены фигуры рыбаков. Силуэт волны напоминает когтистую лапу безжалостного зверя. Похоже, что спасения рыбакам нет. На заднем плане, в центре, — белоснежный силуэт Фудзи, как бы повторяющий линии небольшой, только набирающей силу волны на первом плане. В этой графической «рифме» прочитывается утверждение общности всех природных стихий, для которых отдельная человеческая жизнь — всего лишь песчинка.

Не может не вызывать восхищения отчаянная борьба с разбушевавшимся морем рыбацких лодок. Теплится надежда на чудесное спасение. Ведь не первый же раз вышли рыбаки в море! И может быть, жизни храбрецов сохранит их покровительница — священная гора Фудзи? ■

Умение показать через лаконичную деталь красоту безграничного мира, увидеть великое в малом — общие черты японского поэтического и изобразительного искусства. ■

На голый ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний вечер.

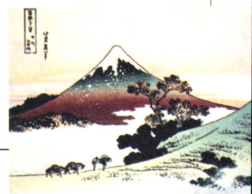
Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

Мацую Басё

Тихо-тихо ползи,
Улитка, по склону Фудзи.
Вверх — до самых высот.

Исса

Какуси-ка Хокусай. Картины из серии «Тридцать шесть видов Фудзи».





ВСЕЛЕННАЯ — ХРАМ БОЖИЙ. РУССКАЯ ИКОНОПИСЬ

В 988 году Киевская Русь приняла христианство. Древнерусское искусство тесно связано с церковью и религией. Вселенная воспринималась иконописцами как Храм Божий, мысли их были сосредоточены на вечном и возвышенном. Художник должен был отречься от всего личного, запечатлевая не свои переживания и взгляды, а духовную истину.

Средневековая русская икона строго следовала канону — то есть определенной сумме установок и правил. Отступать от этих правил было нельзя. С одной стороны, это сковывало свободу мастера, с другой — дисциплинировало его.

Писались иконы на досках — в основном на сосновых и липовых. Доски покрывали особым меловым составом — левкасом. По левкасу, предварительно нанеся контур рисунка, писали очень яркими и прочными красками, растертыми на яичном желтке. Вместо лака, предохраняющего работу от повреждений, использовали олифу. К сожалению, в те времена не было известно, что олифе присуще коварное свойство темнеть от времени. И спустя

столетия краски утрачивали свой первоначальный цвет. Таким образом, темный «благородный» колорит некоторых икон — всего лишь разрушительное следствие времени.

Иконописцы делали фон за спиной святых золотым или торжественно красным, синим, ярко-зеленым. Такой фон назывался в каноне «светом». И его ролью было именно изображение Божественного света — того, в котором пребывают ангелы и святые, Богородица и Иисус. Персонажи лишены объемности — и это не неумение мастера, а намеренная условность. Иконы написаны по законам так называемой «обратной перспективы» — в них присутствует только ближний и средний план. Этот прием словно разворачивает на зрителя изображение — и зритель чувствует, что персонажи обращаются к нему лично. ■

Русский иконостас. Иконостас времен Феофана Грека и Андрея Рублева представлял собой высокую стену, отделяющую восточную часть церкви от центральной. Важную роль играл деисусный ряд. Слово «деисус» — греческого происхождения и обозначает моление святых перед Христом за род человеческий. Русский человек в церкви ищет прежде всего заступничества в години испытаний — как личных, так и государственных потрясений. Первоначально деисусный чин был поясным, позднее сложился «стоячий деисус», где Христу предстоят Богородица, Иоанн Предтеча, апостолы, отцы Церкви (Василий Великий, Иоанн Златоуст), а также мученики. Так вы-



ражается идея соборности — предстояния всех людей (в том числе и молящихся в церкви) Отцу Вседержителю.

Центральным персонажем являлся Христос, так называемый «Спас в силах», — два наложенные крест-накрест ромба ярко-алого цвета являлись символами славы Спаса и Троицы. В центре их заключался сине-зеленый овал, представляющий «небесные силы». В силе и славе восседал Христос в блистающих одеждах. Сияние одежд изображалось при помощи штриховки золотом или охрой. ■

Эпохи, земли, образа. В период феодальной раздробленности русские земли были разбиты на множество княжеств, которые чувствовали себя более или менее независимыми от Киева. Естественно, обособленность княжеств влияла и на духовную, и на материальную культуру. В каждом вырабатывались свои собственные эстетические идеалы, свои иконописные школы. В новгородской иконе особенно заметно народное влияние, простота и выразительность персонажей. Религиозность новгородцев носила ярко выраженный практический характер, на их иконах изображались прежде всего «скоропомощники» в насущных делах: Никола — покровитель торгующих и путешествующих, заступник рыбаков, моряков и плотников; покровители земледельцев и скотоводов — святые Власий, Фрол и Лавр. Не гнушались новгородские иконописцы и изображением мирян: так, на иконе «Молящиеся новгородцы» изображен боярский род на молитве. Интересна характерная разработка политической тематики: иконы «Знамения» по своему трактуют события новгородско-суздальской войны 1169 года. Георгий-Победоносец — один из любимейших персонажей новгородских иконописцев. Великолепна динамика Георгия-Победоносца на иконе из собрания Третьяковской галереи: святой воин на скаку весь изогнут назад, в вихревом движении успеваая поразить дракона прямо в пасть. Алый плащ святого воина реет и клубится подобно знамени, возвещающему о победе.

Киевская традиция дала иконографическую трактовку Богоматери под названием «Великая Панагия». В ней воплощен идеал царственной и невозмутимой красоты. Колорит таких икон роскошен и богат, с обилием золота. Образ Богоматери Оранты происходит из Ярославля. Слово «оранта» в переводе с латинского означает «молящаяся» — руки Богоматери воздвигнуты вверх в благословляюще-молитвенном жесте.

В московском иконописном искусстве XIV века противостояли две школы: собственно московская школа, отличающаяся плоскостным письмом, четкими силуэтами персонажей, залитых чистым, беспримесным цветом, и школа, ориентирующаяся на греческое письмо. Греческие иконописцы привнесли в старинные каноны более объемные фигуры, мягкость и естественность жестов, тщательную проработку одежды.

Интересный образ смешения старого и нового канонов: «Спас Ярое Око» — икона Успенского собора. Сумрачный золотисто-коричневый колорит, объемно вылепленный лик соответствуют византийскому образцу. Однако углубленные, тщательно выписанные морщины на лбу придают лику Спаса суровое, даже угрожающее выражение, что более свойственно старой московской школе.

В начале XVII века центр иконописи прочно утвердился в Москве. Между собой соревновались два направления: гоудуновское — иконы писались,



Богоматерь с младенцем.

Спаситель.





Андрей Рублев. Архангел Михаил.

Святой Павел.



в основном, для царя Бориса Годунова и его родственников, и строгановское — связанное с заказами богатого купеческого рода Строгановых.

Строгановская школа — школа иконной миниатюры. В этих миниатюрах впервые декоративное начало было поставлено выше духовного. Мастера увлекались изысканностью орнамента, отделкой деталей, яркостью и многоцветностью. Важной составляющей колорита этих икон было золото и серебро.

История иконописи сохранила для нас немного имен: Феофан Грек (ок. 1310—1410), Дионисий (ок. 1440—1505), Симон Ушаков (1626—1686). Символом вдохновенного и мыслящего иконописца стало для каждого славянина имя Андрея Рублева. ■

АНДРЕЙ РУБЛЕВ (ОК. 1360—1430)

Неизвестна точная дата рождения великого древнерусского иконописца. Первые сведения о нем относятся к 1404 году, где художника именуют «чернецом». Следовательно, Рублев постригся в монахи, был сначала иноком, а потом старцем Спасо-Андроникова монастыря.

О некоторых работах домосковского периода творчества Рублева до сих пор идут споры, в которых пытаются определить, в самом ли деле работа принадлежит кисти великого мастера.

Около 1410 года Андрей Рублев с группой безымянных иконописцев (известно только имя ближайшего соратника Рублева — Даниила) создают в Успенском соборе города Владимира монументальный иконостас. Без сомнения, что, по крайней мере, два шедевра этого иконостаса принадлежат кисти самого Рублева. «Апостол Павел» — его трехметровая фигура благодаря удлинённым пропорциям создает впечатление необычайной стройности. Высокий выпуклый лоб и несколько вытянутое лицо придают облику апостола особую духовность и выражение сострадательного раздумья. «Богоматерь Владимирская» отличается особой выверенностью соотношения центральной фигуры, воплощающей заботливость и нежность материнского чувства, и общего иконного поля. Стиль Рублева во многом опередил его современников и породил большое количество последователей.

Похоронили великого мастера в Спасо-Андрониковом монастыре. В начале 70-х годов XX века талантливейший российский режиссер Андрей Тарковский снял фильм «Андрей Рублев», где предложил свою концепцию рождения таланта необычайной духовности в мире войн и междоусобиц. Фильм черно-белый, и только в конце торжествующим цветом вспыхивает рублевская «Троица». ■

Звенигородский чин. В начале XV века Андрей Рублев создал девятифигурный деисусный чин для дворцовой звенигородской церкви князя Юрия Дмитриевича. Три иконы этого чина были обнаружены в 1918 году в дровяном сарае. «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел» — подлинные шедевры Рублева.



Иоанн Предтеча.

Рублевский Спас — не отвлеченная фигура в сиянии славы, а Иисус, явившийся людям, чтобы исцелять их тело и душу. Лик Спасителя мягок, лишен суровости и угрозы. Зрачки слегка сдвинуты вправо, что создает эффект прямого взгляда на молящегося. Такой контакт зрачков обеспечивает особую ауру — иллюзию беседы один на один с самым главным. ■

Троицкий иконостас. В каменном соборе Троице-Сергиевого монастыря Рублев и его ученики и последователи создали великолепный трехъярусный иконостас. Не все работы принадлежат великому мастеру — Рублев, скорее всего, разрабатывал образный ряд и общий замысел иконостаса.

Самый выдающийся образ иконостаса — «Явление ангела женам-мироносицам». Согласно евангельскому сюжету, жены-мироносицы приходят ко гробу Господню, дабы умастить Его тело. Однако гроб пуст. Женам является ангел в белых одеждах — символ Воскресения. Он сидит на камне, взметнув вверх огромные крылья.

Иконе присуща особая энергетика, заставляющая сердца трепетать перед явлением таинства. ■

«Троица». Из всех икон, созданных Рублевым, «Троица» — наиболее совершенная. Это подлинный шедевр начала XV века. Многие исследователи полагают, что она входила в один ансамбль со звенигородским чином. Сюжет «Троицы» взят из книги «Бытия». Старцу Аврааму и его жене Сарре явились три загадочных странника. Так предстал перед библейским патриархом единый Бог. Путники предсказали бездетной паре скорое рождение сына Исаака. В иконографической традиции путников стали изображать в виде ангелов.



Ангел.

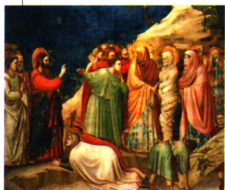


Троица.

Из сюжета своей иконы Рублев убрал все лишнее и второстепенное. Не присутствуют на ней не только Сарра и Авраам — нет и угощения на столе. Только одинокая чаша — символ причастия и крестной жертвы Христа. Единство трех ангелов в «Троице» является прежде всего через композицию. Ангелы словно заключены в круг, который замыкается на нескольких уровнях. Такой незримый круг можно очертить поверх нимбов и крыльев, в такой круг замыкаются взгляды и руки, подножия сидений и стопы ангелов, сидящих слева и справа. И наконец, круговое движение сосредоточивает все взгляды на чаше, стоящей посреди стола. Мастерство иконописца в «Троице» соединило материальное и духовное, безусловно, отдавая приоритет последнему. ■



Мадонна.



Воскрешение Лазаря. Фреска.



СРЕДНИЕ ВЕКА

Искусство Древнего Рима было мощным завершающим аккордом развития языческой культуры в Европе. В 395 году Римская империя была разделена на две части: Восточную (Византию) и Западную. Византия просуществовала около тысячи лет, Западная Римская империя пала под натиском варваров. На ее территории образовались государства германских племен, которые приняли христианство. Наступило Средневековье — сложная историческая эпоха, предшествующая Возрождению.

Фрески — «Библия для неграмотных». Искусство раннего Средневековья много почерпнуло у римлян, не отбрасывая, однако, и варварских традиций, что прежде всего относится к архитектуре. Монастыри напоминали суровые замки, однако для их украшения (а также для украшения императорских резиденций) привозились античные колонны и облицовочные плиты.

Большое внимание уделялось росписи церковных стен — фрескам. Они были своеобразной «Библией для неграмотных», а не умеющих читать в те времена было большинство. В эпоху Каролингов (императорская династия, основанная Карлом Мартеллом) росписи на сюжеты Ветхого и Нового заветов изображают христианских святых по античным канонам. Понтичному величавы и персонажи книжных миниатюр — в основном на евангельские сюжеты. Постепенно в книжную миниатюру прокрадываются и светские сюжеты, как правило, торжественного содержания.

Живопись Германии периода раннего Средневековья (Оттоновская империя) наиболее характерно представлена в монастыре Оберцелле. Условно — горизонтальными полосами — представлен пейзаж. Едва намечены здания. В каждой композиции, посвященной одному из деяний Христа («Воскрешение Лазаря», «Исцеление бесноватого»), центральное место предоставлено фигуре Спасителя.

Росписи романского периода (конец XI — начало XII века) наиболее полно представлены в монастырской церкви в Пуату (Франция). Расположенные в два яруса фрески покрывали все внутренние стены. Фигуры на фресках разного масштаба — в зависимости от их значимости в сюжете и представлений художника. Позы вымученны и неестественны, иногда голова и ступни персонажа даже развернуты в разные стороны. Главное в теме росписи: назидательность, стремление отвлечь от греха и научить праведности. Поэтому наряду со сценами из Ветхого и Нового заветов на стенах представлены сюжеты, иллюстрирующие... басни Эзопа.

В романский период во внутреннем убранстве церквей Германии все чаще фрески начинает вытеснять скульптура. В церковных постройках Испании скульптура, наоборот, почти отсутствует. В стране сложилась собственная, очень выразительная школа фрески с четким контурным рисунком. Расцвет готического искусства приходится на XIII—XV вв. В отличие от приземистых романских церквей готические соборы были устремлены ввысь. В образе Христа готического Средневековья на первый план выдвинулась тема мученичества. Страдающий, скорбящий Христос, принявший

муки за грехи человечества, — такой образ соответствовал типичному для Средневековья представлению о греховности земной жизни и человеческого тела. С другой стороны, культ Богоматери — заступницы перед Богом — слился с культом Прекрасной Дамы, поэтому Мария часто представляла в облике прекрасной и совершенной женщины.

Ровная поверхность стены в готическом соборе практически отсутствовала, поэтому фрески были заменены статуями и рельефами, а также оконными витражами из цветного стекла. Свет, льющийся сквозь разноцветное стекло, волшебным образом преображал пространство храма, делая его прообразом земного рая. ■

МЕЖДУ СРЕДНЕВЕКОВЬЕМ И РЕНЕССАНСОМ. ДЖОТТО (1266–1337)

Джотто ди Бондоне — итальянский скульптор, архитектор и живописец, представитель Проторенессанса.

Работал во Флоренции, где расписал капеллы Перуцци и Барди, в Парме, посетил Рим.

Во многих истоки творчества Джотто исходят из традиций Средневековья. Однако глубокое личностное начало, тяготение к реальной жизни, утверждение ценности человеческой индивидуальности позволяют назвать Джотто провозвестником Возрождения и представителем Проторенессанса.

Джотто привлекал в живописи драматизм. Жесты и позы персонажей его фресок помогают передать их внутреннее состояние и характер.

Росписи Капеллы дель Арена в Падуе — одно из самых знаменитых творений художника. Две крупные фрески — «Благовещение» и «Страшный суд» расположены друг напротив друга, остальные в три яруса занимают боковые стены. Джотто не противопоставляет библейские сюжеты реальной жизни. Наоборот: он привносит элемент подлинной, созвучной ему современности в живописный пересказ евангельских событий.

Творения Джотто вдохновляли мастеров эпохи Возрождения: Мазаччо, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. ■



Джотто. Оплакивание Христа.

«Поцелуй Иуды». Эта фреска — часть композиции росписи падуанской Капеллы дель Арена. Каждая часть композиции Капеллы может иметь самостоятельное живописное и сюжетное значение.

Фон представляет собой синее ночное небо. Этот фон драматично и агрессивно пересекают взметнувшиеся вверх копья и факелы стражников. Фреска плотно заполнена людьми, спорящими, возбужденными, представленными в самых различных ракурсах. Слева от Христа — персонаж в черном капюшоне, показанный со спины, что придает ему угрожающую символику близкой гибели.

В центре — Христос и предатель Иуда, запечатленные как раз в момент поцелуя. В темноте и общей сумятице поцелуй бывшего ученика помог стражникам распознать Иисуса. Композиционно фреска сосредоточивает внимание зрителя на противопоставлении двух лиц: благородного, осененного нимбом — Спасителя и низкого, уродливого — Иуды. В этой фреске Джотто лицом к лицу свел жертовность и предательство, добро и зло. ■

Джотто. Поклонение волхвов.



Флорентийский философ Фичино так воспевал Ренессанс: «Золотой век вновь вызвал на свет свободные искусства, которые прежде были совершенно забыты: правильную речь, красноречие, живопись, ваение, музыку!» ■

Ренессансная личность — понятие, которое подарило нам Возрождение. Это личность духовно богатая, разнообразно одаренная, совмещающая поэзию и музыку, занятия живописью и наукой. Искусство в эпоху Возрождения стало всеобщей духовной потребностью. Художников, музыкантов и поэтов поощряли при дворе, к искусству тянулись и горожане — даже не очень богатые. ■

Рафаэль. Вознесение.



Что возрождало Возрождение?

Термин «Возрождение» в истории культуры стран Западной и Центральной Европы охватывает эпоху с XIV по XVI век. Суровые времена Средневековья, вознося к небу высокие шпиль готических соборов, превозносили Бога и духовность и пренебрегали человеком, считая плоть грязной, а людей — вместилищем греха и порока. Искусство принималось и поощрялось только если оно служило Богу и церкви. Все светское: музыка, поэзия, живопись — оттеснялось на периферию и порицалось. Возрождение (или Ренессанс) вновь обратилось к традициям античности — и подняло их на новый уровень.

Живописцы и графики Возрождения отражали мир по-новому, потому что жизнь и в самом деле изменилась. Изменилось мышление людей.

В средние века люди представляли себе Землю центром Вселенной. До наших времен сохранилось выражение «музыка сфер». Это — средневековые хрустальные сферы, на которых якобы расположены планеты и звезды. Ангелы по ночам двигают эти сферы — и, соприкасаясь, прозрачные оболочки издают тихий звон. Николай Коперник и Джордано Бруно выдвинули новую систему: гелиоцентрическую. Это потрясло основы представлений не только о Земле и небе, но и об аде и рае, что вызвало сильное сопротивление церкви. Джордано Бруно погиб на костре, Галилей был вынужден публично отречься от своих убеждений.

Но научные открытия повлекли за собой изменения и во взглядах на человека. Средневековые художники и скульпторы редко изображали обнаженное человеческое тело — например, в сюжетах изгнания Адама и Евы из рая. И тело это было непропорциональным и немощным. Лучший удел для такого тела — поскорее стать прахом, чтобы дать возможность освободиться праведной бессмертной душе. Даже Христос на кресте в произведениях средневекового искусства был жалок. Словно Сын Божий унизил себя, воплотился в столь презренное создание, как человек! ■

Возрождение вернуло человеку его достоинство, веру в самостоятельную ценность на земле. Еще предвестники Ренессанса — Джотто и Антонио Пизано создали для флорентийского собора барельефы, где увековечили человека труда: пахаря и возчика, ткача и музыканта.

Естественно, не следует представлять Возрождение в самом деле как «золотой век». Политические междоусобицы, войны, чума и нищета преследовали людей в это время ничуть не менее, чем в Средневековье. Но прежде всего рабскому смирению и унижению философов и поэтами, художниками и учеными были противопоставлены вера в разум и красоту, стремление к знанию и свободе.

Познание законов линейной и воздушной перспективы обогатило живопись, скульпторы и художники изучали анатомию и пропорции человеческого тела. Возрос интерес не только к античной мифологии, но и к обыденной жизни. Бытовые сцены, портрет и пейзаж стали привычными сюжетами картин. ■

В каждой европейской стране Возрождение имело свои особенности. Итальянское Возрождение принято разделять на три великих века: Треченто, Кватроченто и Чинквеченто — соответственно XIV, XV и XVI. ■

МАЗАЧЧО (1401—1428)

Художник не дожил и до тридцати лет, но успел создать очень много. Фрески знаменитой капеллы Бранкаччи опережают свое время. Изображенные на них герои жизненно убедительны, даже чуть грубоваты. «Изгнание Адама и Евы из рая» поражает достоверностью изображения человеческого отчаяния.

После внезапной смерти мастера многие живописцы часами изучали его фрески, перенимая новизну художественных приемов. ■

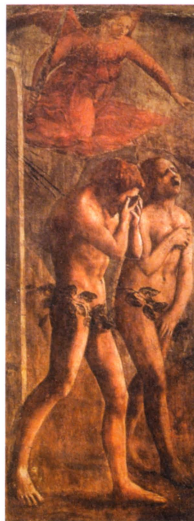
ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА (1429—1492)

Живопись изучал во Флоренции, работал во многих городах Италии. В течение четырнадцати лет создавал свое самое замечательное произведение — алтарную фреску «История креста» в Арешо. В узкой готической церкви изображения расположены в три яруса.

При первом взгляде живопись кажется плоскостной, подобно алтарям Средневековья. Делла Франческа не ставил себе задачу изобразить глубину пространства. Однако строгое следование законам перспективы все-таки делают пространство фрески многоплановым.

Шедевром портретной живописи является портрет герцога Урбинского. Герцог Урбинский покровительствовал искусствам, был просвещенным государем и, вероятно, другом художника. Мастер изображает герцога (Федерико де Монтефельтро) строго в профиль на фоне бледного неба и условного пейзажа, выдержанного в золотистых тонах. Красный головной убор и такого же

Д. Франческа. Битва Константина с Максерикусом.



Мазаччо. Изгнание Адама и Евы из рая.

Д. Франческа. Портрет герцога Урбинского.





П. Веронезе. Пир в доме Левия.

ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ (1528–1588)

Позднее Возрождение. Представитель венецианской школы. Мастер художественных эффектов, насыщенных цветов. Его излюбленный колорит — мягкий золотой и серебристый — объединяет общую звучность цветowych пятен в одно целое. Писал фрески в церквях и на виллах.

Яркие, пышные венецианские празднества нашли отражения в так называемых «пирах Веронезе» — в частности, широко известны огромные многофигурные полотна «Брак в Кане» и «Пир в доме Левия». ■



Тинторетто. Благовещение.

ТИНТОРЕТТО (1518–1594)

Настоящее имя — Якопо Робусти. Родился в семье красильщика тканей, за что и получил свое прозвище — Маленький Красильщик. Его полотна насыщены динамикой и внутренним драматизмом, не зря его излюбленным композиционным приемом является расположение фигур по диагонали.

Для венецианских церквей создавал монументальные полотна, в частности грандиозный ансамбль на библейские темы для школы Святого Роха. «Битва при Царе», занимающая целую стену во Дворце дожей, — первое европейское полотно на историческую тему.

Несколько раз художник обращался к теме Тайной вечери. Необыкновенна по колориту и воздействию на зрителя последняя его картина, написанная для церкви Сан-Джорджо Маджоре (1592–1594). Стол, за которым разместились Христос и ученики, протянулся по диагонали в бедной и плохо освещенной таверне. Дерзновенно вводит мастер в эту волнующую сцену посторонних персонажей: служанку, хозяина и даже кошку, которая заглядывает в корзину с едой. Обыденность и возвышенность соседствуют в этой картине. И такой контраст делает еще более волнующим ощущение чуда. Так же контрастны на этом полотне тьма и свет, который исходит от светильника под потолком и от



лика Иисуса. В темноте над всеми присутствующими пряят почти неразличимые фигуры ангелов. ■



Я. Эйк. Распятие Христа.

Впечатляют образы поющих ангелов. В их изображении художник опирался на привычные образы земного мира. Ангелы облачены в роскошные одеяния и лишены крыльев. Но их светлые лица озарены таким вдохновением, что, кажется, можно услышать мелодию Славы, которую они исполняют. ■

ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ (1472–1553)

Немецкий график и живописец, представитель Северного Возрождения. Работал в жанре портрета, ставя перед собой прежде всего задачу передать внешнее сходство и оставляя в стороне психологию.

В картинах на сюжеты Евангелия большое внимание уделяет пейзажу, его композиционной и колористической перекличке с персонажами полотен («Отдых на пути в Египет», «Воспитание Марии»).

Особой индивидуальностью обладают работы позднего периода. Все чаще художник обращается к обнаженной натуре. Кранах отходит от простоты и естественности. Все его модели представляют один тип очень своеобразной красоты: узкие глаза, почти полное отсутствие бровей, жеманно поджатые или презрительно улыбающиеся губы и странные, причудливые позы. В женщинах Кранаха чувствуется потаенный эгоизм, даже некоторая жестокость («Нимфа источника», «Суд Париса», «Венера и Купидон»).



Я. Эйк. Гентский алтарь.



Я. Эйк. Мадонна канцлера Роллена.

Л. Кранах Старший.
Венера и Купидон.





Поклонение волхвов.



Портрет Джулиано де Медичи.

Кранах издавал книги, в его творческом наследии богато представлены гравюры на античные и библейские темы. ■

Вечная весна. САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ (1444—1510)

Видный представитель раннего итальянского Возрождения, мастер флорентийской школы.

Работал при дворе. Многие работы сделаны по заказу Лоренцо Медичи, получившего прозвище Великолепный. Боттичелли создает ряд картин на евангельские («Поклонение волхвов») и мифологические («Весна», «Рождение Венеры», «Венера и Марс») сюжеты, расписывает фресками храмы и виллы. ■

В 1470—1480-е годы художник много времени и сил отдает жанру портрета. В изображении юношей и молодых женщин Боттичелли передает их одухотворенность, отрешенность от мирских забот, особое эмоциональное состояние. Художник словно приподнимает свои модели над обычной житейской суетой.

Его Мадонны обладают своеобразной возвышенной и печальной красотой.

Реализует себя Боттичелли и как рисовальщик, создавая около ста графических иллюстраций к «Божественной комедии» Данте Алигьери.

В начале девятых годов пятнадцатого столетия Медичи были изгнаны из Флорентийской республики, во главе которой фактически оказывается религиозный фанатик Савонарола. Боттичелли попадает под влияние его экзистических проповедей и создает трагические картины религиозного содержания («Оплакивание Христа», «Покинутая»).

Умирает Боттичелли в нищете, всеми забытый и покинутый. ■

«Весна» (1477—1478). Картина создана по заказу Медичи для украшения его виллы. Ее сюжет заимствован из греко-римской мифологии, что вызвало возмущение горожан, протестующих против возрождения язычества. Но произведения Боттичелли не отражали античного мышления. Его Венера печальна, глаза ее задумчиво опущены, в позе ощущает-

Весна.



ся какая-то отрешенность. Несмотря на то что на картине изображено множество фигур, символизирующих пробуждение природы, внимательный взгляд отмечает их разобщенность, отдаленность друг от друга. Застыли в медлительном танце три грации в прозрачных одеяниях. Отвернул личико от зрителя пухленький Амур, парящий над головой Венеры. Спиною к собравшимся стоит и юноша — Меркурий. Странный трагизм чувствуется и в фигуре сатира, пытающегося заключить в объятия смятенную нимфу. Изумительна своей легкой поступью Весна, или богиня Флора, в воздушном платье, сплошь затканном цветами. В картине присутствует потаенная скорбь, сожаление о мимолетности всех земных радостей. Обедняет же все эти персонажи колористическая переключка: глубокого красного в плаще Меркурия и накидке Венеры, густой зелени травы и деревьев, пышности и яркости фантастических цветов над головой и под ногами персонажей. Художник применил прием, в его время уже забытый: он нанес тончайшие золотые штрихи на лучи, венцы, складки тканей. Это придает всей картине в целом особую возвышенность цветового звучания. ■



Венера и Марс.



Рождение Венеры.

«Рождение Венеры» (1483–1484). В центре композиции — стоящая на огромной розовой раковине обнаженная Венера. Ее жесты целомудренны и полны неосознанного смущения. Меланхолическое выражение лица, золотистое сияние слегка развевающихся волос придают ее невинному облику нечто неземное. Слева — бог и богиня Ветра, своим дыханием подготавливающие раковину к берегу. Справа — нимфа, спешащая накинуть на Венеру затканное цветами покрывало. Чистота и отрешенность Венеры подчеркиваются гаммой зеленовато-голубых, прозрачных и холодных тонов неба и моря. ■

Леонардо да Винчи. Автопортрет.

ПРОРЫВ В НЕВЕДОМОЕ. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (1452–1519)

Основоположник художественной культуры Высокого Возрождения. Гениальный живописец, скульптор, график, математик, инженер, ученый. Годы учения провел в родном городе Флоренции в мастерской живописца Вероккьо. Тогда же у юного Леонардо проявился интерес к науке. В ранних работах («Благовещение», «Портрет Джиневры де Бенчи», «Мадонна с цветком») прослеживается стремление выразить в портрете психологию человека, а также передать посредством мягкой светотени объемность форм.

В 1482 году поступает на службу к миланскому герцогу Лодовико Моро. С увлечением занимается устройством праздников при дворе, разрабатывая светотехнические эффекты, создавая костюмы и парики. Проявляет себя в качестве архитектора и инженера.

«Мадонна в скалах», «Мадонна с младенцем» передают высокую духовность персонажей в технике sfumato — мягкой моделирующей светотени.





Крещение Христа.

В миланский период создана фреска «Тайная вечеря» — одна из вершин мировой живописи.

Более 10 лет да Винчи разрабатывает проект конного монумента Франческо Сфорца (отца Лодовико Моро). Однако проект так и не был воплощен, а глиняная модель в натуральную величину была разрушена в 1500 году при нападении на Милан французов.

В 1500 году Леонардо переезжает из Милана опять во Флоренцию, из Флоренции — в Венецию и Мантую. После на некоторое время снова возвращается в Милан, живет в Риме и во Франции.

За время скитаний мастер создает новые живописные работы: «Св. Анна с Марией и младенцем Христом», алтарный образ «Иоанн Креститель», портрет Моны Лизы (знаменитая «Джоконда»).

Теоретическое наследие Леонардо составляет около 7000 листов, где собраны его рисунки с пояснениями и научные записки. Из этих записок его ученик Мельчи позднее составит «Трактат о живописи».

Творения Леонардо и его научные изыскания оказали грандиозное влияние на последующее развитие живописи и науки. ■

Все знать, все постичь, все уметь, все воплотить. Леонардо да Винчи — подлинный титан Возрождения. Он был необычайно талантлив — и пробовал свои силы абсолютно во всем. Играл на лютне, писал необыкновенно глубокие стихи, сказки-притчи, фехтовал, в совершенстве владел конной выездкой, был физически очень силен — мог руками сломать подкову. Когда отец Леонардо отнес детские рисунки мальчика известному флорентийскому художнику Верроккьо, тот отказался верить, что эти работы не принадлежат зрелому мастеру.

Но Леонардо не мог и не хотел ограничивать себя только живописью. Он верил, что возможно все знать, все постичь, все уметь, все воплотить.

Леонардо написал письмо миланскому герцогу с предложением своих услуг. Прежде всего он видит себя инженером, проектирующим мосты и водопроводы, крепости и осадные машины, боевые корабли и метательные аппараты. Только в конце своего послания да Винчи небрежно дописывает, что знаком с искусством ваяния и живописи. Ко двору герцога, впрочем, его пригласили в качестве лютниста и поэта.

Леонардо всерьез задумывался над разработкой летательной машины, изучая строение костяка летучих мышей и птиц. За двести лет до изобретения первой паровой машины он уже занимался изучением движущей силы пара, его интересовало устройство двигателя внутреннего сгорания. В его альбомах можно найти чертежи ткацких станков, ножных прялок, машин для чесания шерсти.

Постоянная тяга ко все новым экспериментам не давала мастеру завершить свои изобретения. Так, в знаменитой фреске «Тайная вечеря» он применил новые, специально разработанные краски. Но поскольку стойкость красок предварительно не была проверена, красочный слой довольно быстро потерял свою яркость, и сейчас мы можем лишь догадываться, какой была эта фреска в первоизданном виде.

Однако художника никак нельзя обвинить в легкомыслии и поверхностности. Каждой его картине предшествовали многочисленные штудии — наброски лиц и рук, складок одежды и поворотов фигур в самых

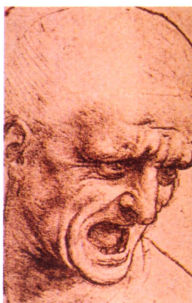
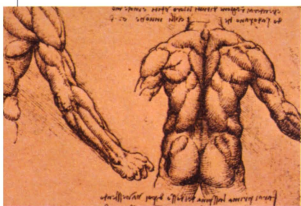
Мадонна в скалах.



разных позах. Гений, трудолюбие и трудоспособность сделали Леонардо да Винчи самой крупной фигурой из великих мастеров Возрождения. ■

Леонардо — анатом. По свидетельству современника, Леонардо «с нечеловеческим усердием научился делать вызывающие тошноту вскрытия трупов, дабы правильно изображать, строго следуя законам природы, различные сгибы и напряжения мышц, соединенных нервами и суставами. И посему он с удивительным тщательством рисовал на листах все самые мельчайшие органы, вплоть до самых тонких жилок и самых сокровы-тых частей тела...».

Результаты своих исследований Леонардо решил воплотить в гравюрах на меди. Его целью было послужить потомкам, чтобы художники будущих времен «без огромных, нудных и путаных описаний» видели «истинную форму» человеческого тела и могли бы точно изображать ее.



Рисунки Леонардо да Винчи, вошедшие в «Трактат о живописи».

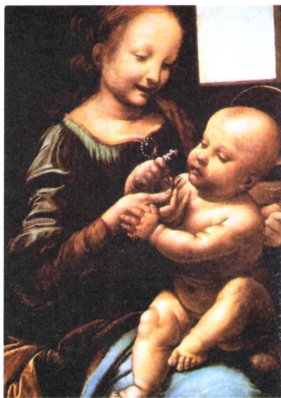
Рукописи и рисунки художник оставил в наследство своему ученику Франческо Мельци, который объединил их в «Трактат о живописи». Однако до типографских станков рукопись не дошла. Пользоваться советами Леонардо начали лишь сто лет спустя после его смерти. ■

«**Мадонна с цветком**» (1472). Эта небольшая (48х31 см) картина находится в Эрмитаже, куда она поступила в 1914 году из собрания Бенуа, отчего у нее есть и второе название — «Мадонна Бенуа».

Крупные фигуры матери и младенца даны в условном пространстве кельи, оживленном лишь холодным пятном зеленоватого неба в окне.

Золотым сиянием освещены лица матери — совсем еще юной Марии — и маленького Иисуса. Лицо Мадонны ласковое, шаловливое — она





Мадонна с цветком (Мадонна Бенуа).

Портрет Джиневры Бенчи.



протягивает Сыну цветок и любит тем, как Он изучает его с не по-детски серьезным выражением лица. Белые цветы на темно-зеленом стебле служат связующим элементом между матерью и младенцем. Присмотревшись, мы видим в четырехлестковых цветах мотив креста — будущего распятия. ■

«Портрет Джиневры Бенчи» (1474–1476). Уже в своих ранних работах Леонардо соотносил фигуру с пейзажем, помещаемым на заднем плане не как фон, а как некое метафорическое обобщение настроения и сюжета.

Пейзаж заполнен хвойными вечнозелеными растениями, можжевеловые иглы скупо пропускают свет. В правом углу неожиданно открывается заболоченная равнина с церковью и колокольней на заднем плане.

На этом фоне волнующе и тревожно выступает невозмутимое женское лицо, вылепленное жемчужными перегибами нежных красок. Непроницаемый взгляд так же загадочно туманен, как и дымка за плечами молодой женщины, губы не оживлены даже тенью улыбки — это «вещь в себе», замкнутая и непостижимая. ■

«Мадонна Литта» (ок. 1483–1485). В 1865 году картина попала в Эрмитаж из миланской коллекции маркиза Литта — откуда и появилось ее название. Картина написана темперой, что придает особенную звучность и праздничность сочно-красному платью Марии и ее голубому плащу. Оттенок плаща по колориту перекликается с условным гористым пейзажем, тающим в туманной дымке, и торжественно-спокойным небом за окнами.

Уравновешенность композиции — две крупные фигуры между двух окон — создает ощущение долговременного радостного покоя. Холодным ясным светом вылеплен чистый лоб Мадонны, ее мягкая, чуть печальная полуулыбка и глаза, устремленные вниз, на Сына. С удивительным реализмом, живостью и теплотой написаны вьющиеся рыжевато-золотистые волосы Иисуса. Взгляд божественного ребенка устремлен на зрителя с недетской печалью и прозрением. ■



Мадонна Литта.

«Дама с горностаем» (1485). Портрет Чечилии Галлерани в настоящее время находится в Национальном музее Кракова. Из темного фона, выхваченная ярким пучком света, выступает фигура женщины с символическим зверьком на руках. Поворот лица, освещенное плечо и положение тела грациозного маленького хищника на картине оказыва-



Дама с горностаем.

Это изображение современники Леонардо восприняли необычайно эмоционально. Математик Лука Пачоли, друг художника, писал: «Невозможно представить себе апостолов более внимательными, когда они услышали правду Его слов: «Один из вас предаст меня». Их позы и жесты показывают, с каким искренним удивлением, полным горя, они разговаривают».

Центром композиции является фигура Христа. Апостолы изображены четырьмя ритмическими группами по три человека по обе стороны от Иисуса. Жесты и взгляды даны в динамике, что передает волнение учеников. Иуда не отделен ото всех, как это было принято в работах предшественников. Он сидит среди других за общим столом — ведь никому еще не известно о его предательстве. Никому — кроме него самого. Предателя выдает поза — он резко отпрянул, прча в руке свою постыдную плату: кошель со сребренниками.

Реакция учеников выражена как бы на трех уровнях: потрясение, выраженное на лицах; эмоции, переданные жестами, — так, святой Фома в гневе воздевает вверх руку; и опосредованная передача психологических характеристик Иезу наторморт на столе: предатель Иуда, опрокинув солонку, нарушил гармонию приборов на столе.

Изображение душевного потрясения апостолов совмещается с другой темой: Иисус указывает на хлеб и вино, что символизирует провозглашение Святого причастия.

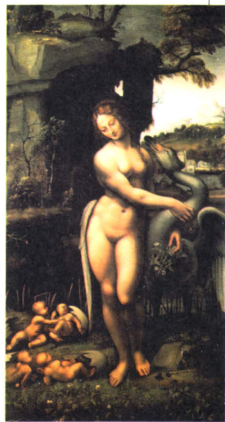
Композиционно фреска решена с учетом всего интерьера трапезной. К сожалению, это видно лишь на фотографиях, сделанных до 1943 года, когда в монастырь попала бомба.

ются на одной линии, что придает композиции особую динамическую живость.

Исследователи считают, что во времена Леонардо принято было на портретах воплощать символику имен или гербов. Так, на портрете Джиневры Бенчи изображен можжевельник — имя Джиневра созвучно с итальянским названием этого колючего куста. Горностаи в руках сеньоры Галлерани — намек на герб Сфорца.

Более интересной кажется психологическая параллель — сравнение животной грации, мнимой прирученности и скрытого неповиновения, общих для женщины и зверька в ее руках. ■

«Тайная вечеря» (1495–1497). Фреска «Тайная вечера» была создана Леонардо да Винчи на стене трапезной миланского монастыря Санта-Мария делла Грации.

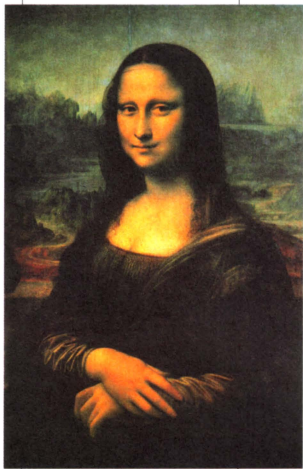


Леда и лебедь.

Тайная вечеря.



Судьба этого великого произведения трагична. Краски с фрески начали осыпаться еще при жизни мастера. В XVII веке в трапезной пробили дверь, уничтожив часть композиции. В XVIII веке в помещении с творением великого Леонардо устроили склад сена. Во время Второй мировой войны потолок и одна из стен трапезной пострадали при бомбардировке. В 1945 году фреской занялись опытные реставраторы, которым удалось проявить и закрепить краски. Однако то, что мы можем видеть сейчас, далеко от первоначального варианта. ■



Джоконда (Мона Лиза).

«Джоконда» (1503). Этой самой загадочной в истории живописи картине посвящено огромное количество искусствоведческих исследований. Кто только не пытался разгадать ее загадку, установить имена модели и заказчиков.

Принято считать, что на полотне изображена Мона Лиза, супруга богатого флорентийца Франческо ди Джокондо.

Однако, по свидетельствам современников, Леонардо по заказам портретов никогда не писал, за исключением раннего портрета Джиневры Бенчи. А над «Джокондой», по некоторым данным, художник работал до самой своей смерти, что вряд ли удовлетворило бы самого терпеливого заказчика.

Некоторые исследователи позднейшего времени сопоставляют автопортрет самого художника в старости с чертами загадочной женщины — и с помощью компьютера находят в них много общего. Очевидно, не стоит понимать это сопоставление слишком прямо, но не лишено смысла предположение, что в этом портрете дан обобщенный образ идеального человека Возрождения.

За спиной Джоконды — странный, окутанный голубовато-зеленой дымкой обобщенный скалистый пейзаж с акведуком и светлой лентой дороги. Взгляд женщины исполнен удивительной мудрости, пронизательности и легкой насмешки. В знаменитой ускользающей полуулыбке присутствует некое тайное знание, недоступное нам. В ней прочитывается родственное самому художнику философское отношение к жизни, стремление к духовному самосовершенствованию, умение подняться над мелкими житейскими страстями. ■

МОЩЬ ГЕРОИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ. МИКЕЛАНДЖЕЛО (1475—1564)

Микеланджело Буонарrotти — живописец, скульптор, архитектор, поэт. Один из виднейших представителей Высокого Возрождения.

Учился во Флоренции у Гирландайо и Бертольдо ди Джованни. Работал во Флоренции и Болонье, а также в Риме. Больше всего известен по своим грандиозным скульптурным произведениям: «Давид», «Моисей», «Гробница Джулиано Медичи», «Пьета». Главное, что воплощает скульптор в своих работах, — величие и мощь человека-титана, в котором нам явлена трагедия и совершенство Вселенной.

В 1508—1512 гг. Буонарrotти по заказу Папы Юлия II начинает роспись потолка Сикстинской капеллы. Центром плафона являются 9 композиций на библейские сюжеты: «Сотворение Солнца и Луны», «Отделение света от тьмы», «Сотворение Адама» и другие. Центральные композиции обрамлены фигурами прорицателей и пророков, а также юношей-атлетов, придерживающих венки из дубовых листьев и другие орнаментальные атрибуты.

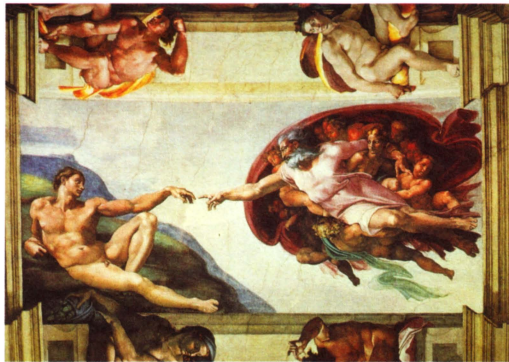


Погребение.

вой. Святой Петр капеллы Паолина даже в момент распятия исполнен силы — как физической, так и более весомой — силы уверенности в своей правоте. Он обращается к окружающим с гневной проповедью. В последние десятилетия жизни Буонаротти занимался только архитектурой и поэзией.

Скульптурные и живописные произведения Микеланджело Буонаротти оказали огромное влияние на все последующее развитие мирового художественного искусства.

Трагизм произведений великого художника и скульптора объясняется не только противоречивостью его мятущейся души, не только личным одиночеством, но и несчастьями его родины: на глазах художника свободная республика Флоренция превращалась в герцогство Медичи, унижавшее свободы и попиравшее достоинство личности.



Уже в 1535—1541 годах Микеланджело закончил оформление капеллы грандиозной и трагической алтарной фреской «Страшный суд».

Во фресках капеллы Паолина трагические мотивы становятся ведущими. На одной из двух фресок изображено «Обращение Савла», на другой — «Распятие Петра». Для католической церкви Петр имеет особое значение, так как этот святой считался предшественником римских пап. В конце жизни его приговорили к мученической смерти через распятие на кресте. Святой Петр решил, что, уподобившись Христу хотя бы в роде казни, может оскорбить Его величие. Поэтому апостол потребовал распять его вниз голо-

История работы над Сикстинской капеллой полна легенд и свидетельств очевидцев, позволяющих более подробно представить себе гигантский труд художника.

Первоначально предполагалось изобразить в арочных проемах только двенадцать апостолов и соответствующие орнаментальные украшения. Но Микеланджело был уже захвачен замыслом, который становился все грандиознее, поэтому он сказал Папе, что с одними апостолами «будет бедновато».

— Почему? — удивился Юлий.

— Потому что сами они были люди небогатые... — нашелся художник.

Папа позволил ему поступать соответственно его разумению.

Интересно, что после завершения капеллы — плафон был открыт в день Всех Святых: 1 ноября 1512 года — произошла вторая беседа, чем-то очень напоминающая первую.

— Почему ты не добавил золота? — спросил Папа. — Получается как-то бедновато.

— В те времена, святой отец, люди не носили золота. Они тоже были бедноваты.

И Папа был вынужден во второй раз согласиться с художником. ■

Сотворение Адама.

Не хватило бы целой жизни — причем жизни многих людей, — чтобы создать такое чудо, как роспись плафона Сикстинской капеллы. А Микеланджело работал практически один. Техника фрески предполагает нанесение краски на еще непросохшую штукатурку. Для работы соорудили высокий помост на деревянных козлах. Работал мастер в чрезвычайно неудобной позе: запрокинув голову к потолку. У него болели все мышцы, голову он отвык держать прямо, глаза терзала невыносимый рез.

В начале работы ему на помощь прислали нескольких довольно даровитых помощников. Они перевели отдельные фигуры с картона Микеланджело на плафон. Но созданное подмастерьями настолько расходилось с идеалом самого художника, что он сбил со стены все, что они написали, да еще и опрокинул краски. Потом спустился с помоста и запер дверь на ключ.

С тех пор он работал один, оставшись даже без помощника для растирания красок. Разве что старик Папа время от времени врывается в капеллу, грозил и умолял, торопил с росписью, — хотел успеть увидеть великое произведение. ■

Над фреской, изображающей Страшный суд, мастер трудился на полном пределе человеческих сил. «Часто вся его еда состояла из одного куса хлеба, который он съедал, не оставляя работы...» — свидетельствует очевидец.

Спал он прямо на лесах, не раздеваясь. Сапоги приходилось снимать с мучительными усилиями, так как с утомленных и опухших ног слезала кожа. ■

Многое раскрывает нам знаменитое четверостишие Микеланджело (в переводе Ф. Тютчева):

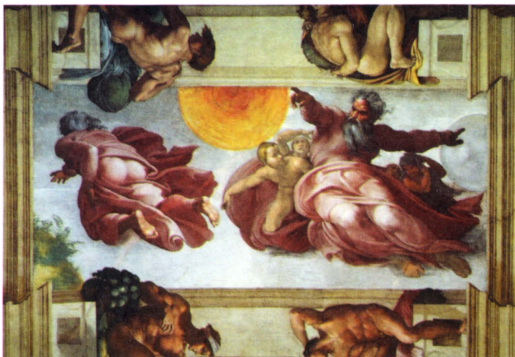
Отрадно спать, отрадней камнем быть,
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный.
Прошу, молчи, не смей меня будить. ■

«Сикстинская капелла» (1508–1512). Эту гигантскую по выразительности, философской насыщенности и затрате сил работу, сделанную по заказу Папы Юлия II, воистину можно назвать подвигом.

И в росписи Микеланджело смог выразить себя как архитектор: потолок разделен на части архитектурным каркасом, при помощи живописи смоделированным из колонн и арок. Девять центральных композиций воспроизводят сцены из Библии — от сотворения Вселенной до Всемирного потопа. По углам каждой композиции изображены атлетические фигуры юношей.

В «Сотворении светил» бог Саваоф представлен в виде могучего старца в развевающихся одеяниях, в складках которых прячутся ангелы, несколько напуганные величественным актом творения. В широком размахе рук с необычайной мощью выражено само усилие Создателя по сотворению из пустоты вечных источников света. В этом фрагменте Саваоф явлен дважды, одновременно со спины и фронтально; это усиливает впечатление стремительности его полета и всемогущества.

В горизонтальном фрагменте «Сотворение Адама» рельефная фигура молодого атлета простерлась на земле в свободной и несколько расслабленной позе. Он словно еще не пробудился ото сна, лишенного души и разума. Саваоф в том же крылатом одеянии, окутывающем группу ангелов, протягивает руку к первому человеку. Вот сейчас пальцы Бога и человека соприкоснутся — и на Земле возникнут Разум и Душа. Акцент этой фрески сделан на библейском утверждении: «Сотворил Бог человека по образу и подобию своему». Художник словно говорит нам — сила, воля, энергия могут сделать человека равным Богу. ■



Сотворение Солнца и Луны.



Запорожцы пишут письмо турецкому султану.

«Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878–1891). Над своим последним историческим полотном Репин работал много лет. Делал этюды, изучал литературу и костюмы той эпохи.

Запорожцы для художника — воплощение воли, силы, свободного и героического мужского товарищества. Многофигурное полотно выражает единение и общность собравшихся и одновременно представляет колоритные психологические типы. Жизнерадостный и грубоватый запорожский юмор передан Репиным с необычайной достоверностью. Картина словно доносит до нас острые словечки, ехидные замечания и оглушительный хохот. В единое целое организована богатая гамма лиц и одежды.

Такие детали, как стоящая на грубых досках стола сулея с вином, лежащие под рукой у казака карты, перо у войскового писаря, не мельчат изображения, а образуют превосходную живописную канву для героев картины.

Картина имеет два варианта. Один, оконченный в 1891 году, находится сейчас в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге. Другой, помещенный 1893 годом, ныне хранится в Харьковском художественном музее. ■

ПОЭМА О МОРЕ.

Иван Константинович Айвазовский (1817–1900)

Иван (Ованес) Константинович Айвазовский родился в Феодосии в семье армянского негоцианта. Уже в раннем детстве проявились художественные способности мальчика. Особенно любил он изображать корабли и море.

В 1833 году Айвазовский определяется в Петербургскую Академию художеств в класс пейзажиста М. Н. Воробьева. Критика положительно встречает появившуюся на академической выставке первую картину Айвазовского «Этюд воздуха над морем» (1835). В 1837 году за три морских вида и в особенности за картину «Штиль» ему присуждают Первую золотую медаль и, как исключение, сокращают академический курс на два года с условием, чтобы за это время он написал пейзажи ряда крымских городов. Так появились виды Ялты, Феодосии, Севастополя, Керчи и картины «Лунная ночь», «Буря». Они успешно экспонировались на выставке в Академии художеств. Талант молодого художника был поощрен поездкой в Италию.

Коллеги-живописцы отмечают его несомненный дар, называют его первооткрывателем жанра морской живописи в Риме. В самом деле, в Италии стали выставляться пейзажи «под Айвазовского».

В 1843 году начинается путешествие художника с выставкой картин по Европе. «Рим, Неаполь, Венеция, Париж, Лондон, Амстердам удостоили меня самыми лестными поощрениями», — вспоминал Айвазовский. В частности, Иван Константинович удостоился звания академика, присужденного Академией художеств Амстердама. На родине такого же звания его удостоивает Петербургская Академия художеств.

Ночь. Голубая волна.



Можно ли считать Иеронима Босха представителем Возрождения? Возрождения с его гуманистическими идеалами, с верой в человека и торжество человеческого духа и разума? Не являются ли фантазмагории художника проявлением упадка, разложения и неверия?

Гуманизм — это не только превознесение человека. Это еще и стремление проникнуть в суть вещей, постичь загадки неба и земли. Та же самая жажда знания, которая подвигала на исследования светлый и могучий ум Леонардо, побуждала Босха погружаться в глубины мирового зла. Он искал истоки греховного, наблюдал и отображал прекрасное и безобразное, искал возможности гармонии и находил их. ■

Несение креста.



то ли невероятные для того времени летательные или подводные машины. В «Музыкальном аду» обнаженные люди терпят пытки от странных чудовищ, причем орудиями служат преображенные фантазии художника струнные или духовые инструменты.

Искусство Босха стало кладезем идей и образов для художников XX века, в особенности для сюрреалистов. Немало почерпнули у него и авторы современных фильмов ужасов. ■

«Воз сена» (1500–1502). Это живописное произведение представляет собой трехстворчатый алтарь. Однако алтарь вызывает скорее к размышлению, нежели к молитве. Центральная часть алтаря представляет собой многофигурную философскую и аллегорическую иллюстрацию к старинной фламандской поговорке: «Мир — стог сена, и каждый старается ухватить столько, сколько сможет». Стог сена — символ мирских соблазнов: власти, богатства, наслаждений. Престолоподобный невероятно огромный стог сена движется слева направо: от обыденной скромной жизни к мерзким чудовищам ада. Наверху стога расположилась милая компания молодежи: они музицируют, бесечно проводя время, и не замечают ни ангела, зовущего их задуматься о вечной жизни, ни демона, радующегося их духовной гибели. Медленно передвигающийся воз тянут в адскую пропасть мерзкие чудовища, напоминающие жаб и головастики. Но толпе, рвущейся ухватить свой кусочек земных радостей, нет дела до химер. Стог осаждают и крестяне, и горожане, и военные, и знатные люди, и даже священнослужители, подхвачившие к месту дележки на элегантных лошадях.

Художник мастерски передает сутолоку людей, отталкивающих друг друга в жажде вырвать свою долю грешного счастья. Беснующаяся толпа даже не обращает внимания, как много грешников гибнет под колесами воза.

Не сразу замечает нетренированный взгляд фигуру Спасителя — высоко в облаках над тонущей в синеватой дымке долиной. Жест Христа несколько необычен: он не то хочет предостеречь сходящее с ума человечество, не то недоуменно разводит руками. ■

«Несение креста». Одна из самых выдающихся картин Босха на евангельские сюжеты. Все полотно плотно заполнено лицами, в которых почти нет ничего человеческого. Оскаленные в гнусных улыбках или разверсты в ругани и поношении безудные рты, выражение агрессивного тупоумия в вытаращенных глазах — все эти люди так или иначе причастны к гибели Христа. И не только потому, что они — стражники, палачи, просто зеваки — с торжествующим хохотом или равнодушием скотов провожают Богочеловека на Голгофу. Эти люди распяли Христа в себе, утратив не только божественное, но и человеческое начало.



Искушение святого Антония.

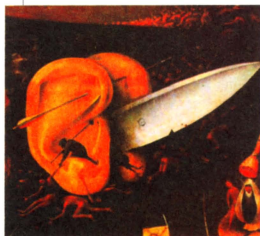
Два лица выделяются духовным контрастом на фоне этого шашаба: смиренное и страдальческое лицо Спасителя, согнувшегося под тяжестью креста, и просветленное лицо святой Вероники. Согласно легенде, эта женщина отерла пот с лица Иисуса — и лик его отпечатался на белом платке, который Вероника несет в мир. Несет будущим поколениям, которые будут в состоянии воспринять заповеди Учителя. ■

«Сад наслаждений» (1500–1505). Алтарный триптих «Сад наслаждений» в настоящее время находится в Музее Прадо в Мадриде.

Левая створка алтаря изображает появление на Земле растений, животных и человека. В центре ее — фонтан жизни, наполняющий животельной влагой водоем, из которого выбирают на сушу многочисленные живые существа. На первом плане — Создатель благословляет только что сотворенных Им Адама и Еву. Центр алтарной композиции — дышащее и шевелящееся пространство, населенное множеством бледных обнаженных фигурок мужчин и женщин. Торжествующая верховая процессия движется по кругу на лошадях и кабанах, оленях и пантерах. Влюбленные заключены в прозрачные сферы или прятются в шары, сплетенные из травы и цветов, укрываются в глубине причудливых раковин или обмениваются ласками просто на траве. Рыбы и птицы, загадочные животные иллюстрируют мысль, что влюбленность в «саду наслаждений» лишена духовного начала. Однако беззащитность обнаженных фигур вызывает сочувствие и жалость.

Трудно расшифровать полностью тайный смысл, заключенный в этой композиции. Многие фигуры связаны между собой символической, объяснение которой следует искать не в самой картине, а за ее пределами: в реалиях современной Босху жизни, в трудах богословов, в народной мудрости.

Некоторые толкователи видят в триптихе собирательный образ погрязшего в грехах человечества. Другие склоняются к более научной трактовке, ища в творении Босха символы алхимических превращений вещества. Так или иначе, эта фантастическая работа до сих пор не разгадана и вряд ли когда-нибудь будет разгадана полностью. ■



Сад наслаждений (фрагмент).

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ (1530–1569)

Нидерландский художник. Видный представитель Северного Возрождения.

В ранних работах Брейгеля, благодаря сатирической направленности, гротеску и фантастичности персонажей, особенно заметна перекличка с Босхом. Позднее он пишет многофигурные композиции, представляющие сцены из крестьянской жизни: «Крестьянская свадьба», «Крестьянский танец», серия пейзажных картин «Времена года».

Пространство картины иногда представляет реальный пейзаж, иногда — поле для иносказательного рассказа, притчи. Таковы «Фламандские пословицы».



Сад наслаждений (фрагмент).

Отражалась в мятущемся духе картин Босха и судьба его родной страны — Нидерландов. Страну беспощадно грабили испанские монархи. Инквизиция свирепствовала повсюду, воздвигая виселицы и костры, сжигая целые селения. По выжженной стране мертвенным маршем шествовала чума. Многие люди от отчаяния — как часто бывает в эпоху перемен и потрясений — увлекались мистикой и колдовством, уходили в секты. Это, в свою очередь, порождало новые гонения церковников. И Босх не был бы гуманистом, если бы не отразил в творчестве — по-своему гипертрофированно — проблемы своего народа.

В беспрестанных поисках, среди уродов и грешников, художник все-таки находил точку опоры. Спокойное достоинство святого Антония и святого Иоанна Богослова; смиренное терпение Христа; свет, исходящий от лица святой Вероники; сияющий тоннель, по которому души блаженных возносятся в рай, — вот то, что дает возможность веры в спасение человечества. ■



Крестьянская свадьба.

Страдания родной страны под игом испанцев переданы в картинах «Избиение младенцев в Вифлееме», «Слепые», «Пляска под виселицей».

Художник происходил из крестьянской семьи. За демократические настроения, выраженные в его творчестве, получил прозвище Брейгель Мужичкий. ■

«Фламандские пословицы» (1559). Больше ста народных пословиц и поговорок воплощены на сравнительно небольшом живописном пространстве (117х163 см). Персонажи этой картины чрезвычайно жизнеподобны, и только присмотревшись, мы замечаем, что они со всей серьезностью и огромным старанием занимаются нелепыми и бессмысленными занятиями.

В левом верхнем углу зажиточный господин «кроет крышу блинами» — «как сыр в масле катается». Чуть ниже некто в алой рубахе водит своего приятеля за нос. Еще ниже — уже во дворе — человек с необыкновенным упорством пытается пробить головой кирпичную стену. В центре кто-то разбрасывает перед свиньями розы («мечет бисер»), и так далее, и так далее...

В целом полотно представляет воплощенную глупость. Указанием на это служит голубой шар (символ Земли) на фасаде дома. Крест, прикрепленный к шару, обращен вниз — в знак того, что изображенный мир перевернут вниз головой, то есть перед нами — Страна дураков.

Не стоит думать, что Брейгель считал всех людей bestолковыми, жадными и ленивыми. Художник идет в своем творчестве вслед за народным юмором, который не щадит в своих хлестких сравнениях всех, кто отступает от идеалов разумного труда. ■

«Вавилонская башня» (1565). В годы обучения мастерству живописца Брейгель побывал в Италии, где прожил около года. Его «Вавилонская башня» отчасти напоминает римский Колизей. Сюжет картины взят из Библии: вавилоняне бросили вызов Богу строительством башни. Они хотели построить свою башню до неба. Бог в наказание за гордыню смешал их языки. В результате люди не смогли договориться между собой, и недостроенная башня была разрушена.

Башня Брейгеля поражает своим величественным спокойствием. Это целый город, где на разных уровнях суетятся фигурки строителей, снует по приставным лесенкам с этажа на этаж. Внизу раскинулась прекрасная долина. Видно море с крошечными суденышками, но все подавляет собой громада башни, вершина которой возвышается над облаками. Однако видно, что люди уже потеряли умение договариваться. На одних этажах еще ведется бессмысленная муравьиная работа, а другие уже начали разрушаться. ■

«Падение Икара» (1555–1558). Напомним сюжет: греческий мастер Дедал соорудил две пары крыльев — для себя и своего сына Икара. Крылья делались с сугубо практической целью: с их помощью изобретатель хотел совершить побег с острова Крит. Птичьи перья Дедал скрепил воском



Вавилонская башня.

и предупредил сына, чтобы тот не поднимался слишком близко к солнцу. Но упоенный восторгом полета Икар пренебрег советом отца. Воск растаял от жарких лучей солнца, храбрый юноша упал вниз и погиб. Образ Икара — это образ дерзновенной смелости, порыва человеческой сути за границы дозволенного.

Однако на картине Брейгеля нам довольно долго приходится искать персонаж, который должен был быть главным. На переднем плане — пахарь. Он не смотрит по сторонам, а, опустив голову вниз, прилежно наблюдает, ровно ли прокладывается борозда на его крошечном поле. Задумчиво смотрит вдаль пастух, опершись на посох. Закидывает в море удочку рыбак. Безмятежны и ближний, и дальний пейзажи, безмятежны парусники на волнах. И наконец наш блуждающий в поисках Икара взгляд обнаруживает торчащие из воды ноги. Никому нет дела до гибнущего юноши. Дескать, гордец разбился, а наше дело — продолжать свою работу. Этой картиной Брейгель каждому из нас задал неразрешимую загадку. Одобрял ли он мудрое смирение рыбаков и пахарей, считая, что человек прежде всего должен нести свой крест и не возноситься слишком высоко, — тем более что это бессмысленно; осуждал ли косное равнодушие простого люда ко всему, что лежит за пределами его интересов, — каждый должен решить этот вопрос для себя сам. ■



Падение Икара.



Калекы.

Избиение младенцев.

«Охотники на снегу» (1565). Картина относится к серии «Месяцы», изображающей четыре времени года. Цикл открывается именно картиной «Охотники на снегу», посвященной двум месяцам — декабрю и январю. Зимний пейзаж, прозрачный и ясный, показан нам словно с высоты птичьего полета, заставляя зрителя испытать восторг парения. До самого горизонта простирается снег, мягкий на первом плане и переходящий в суровые горные льды на втором.

Серое небо по колориту перекликается с геометрией катков, усеянных темными фигурками людей. Чистота и свежесть морозного воздуха подчеркивается контрастом резкой графики ветвей и черными силуэтами парящих и сидящих на ветках птиц. Новым для того времени была и резкая силуэтность фигур охотников и собак. Общее впечатление от картины — необыкновенная чистота и праздничность, которую художник смог обнаружить в обычной земной жизни. Недаром режиссер Андрей Тарковский в известном кинофильме «Солярис» использует репродукцию этой картины как некий символ Земли и возвышенной любви. ■



«Слепые» (1569). Картина написана художником незадолго до смерти. Снова — горький и впечатляющий контраст. Миром и спокойствием дышит пейзаж: идиллически уютна маленькая сельская церквушка, спокойна гладь реки. А на переднем плане, пересекающая картину по диагонали из левого верхнего угла в правый нижний, движется вереница слепых. Жалко и пугающе выглядят их пустые глазницы. По одежде видно, что это бесприютные калеки, бредущие по стране в поисках подаяния. Убог и внутренний мир слепцов, что видно по выражению их запрокинутых к небу лиц, лишенных всякой мысли. Первый из слепцов уже споткнулся и падает в реку, другие же продолжают свое монотонное движение к гибели. Достоверно передавая нищету и беспросветное одиночество нищих слепцов, художник говорит нам и о слепоте духовной, заставляя вспомнить слова Иисуса: «Может ли слепой водить слепого? Не оба ли они упадут в яму?» ■

Меланхолия и стойкость. АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР (1471–1528)

Видный представитель немецкого Возрождения. График, живописец, теоретик искусства.

Интерес к изобразительному искусству начался у Дюрера с графики: гравировке по металлу обучал его отец ювелир. Позднее Дюрер четыре года учился у нюрнбергского гравера и живописца, а также путешествовал по Германии, знакомился с философами-гуманистами и книгопечатниками.

Художник в разные годы посещал Италию и Нидерланды, что обогатило его творчество новыми идеями и художественными приемами.

Дюрер пристально вглядывается в человека, создавая значительные портреты и автопортреты. Первый автопортрет художник создал, когда ему было всего тринадцать лет.

В автопортрете 1498 года мы видим перед собой светского молодого человека в нарядном, даже вызывающем костюме. Автопортрет 1500 года — портрет пытливого мыслителя, где внешнее отступает перед внутренним, изысканность — перед духовностью.

Создавал художник и алтарные композиции: «Алтарь Паумгартнеров», «Поклонение волхвов». ■

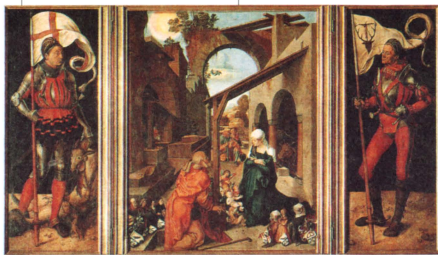
Для венецианской церкви Сан-Бартоломео мастер создает яркое полотно «Праздник четок». Золотая риза

Папы, торжественно-красная мантия императора, сияюще-синее одеяние Мадонны и сверканье драгоценных камней — все это как нельзя более соответствовало духу Венеции. Порхающие ангелочки наблюдают за действием с небес, держат роскошный венец над Богоматерью, вполне непринужденно чувствуют себя в нарядной праздничной толпе. И даже между Папой и императором расположился ангел, играющий на лютне. Младенец Иисус и святой Доминик раздают всем верующим венки из роз. Сюжет картины связан с обычаем доминиканских монахов читать молитвы при помощи четок из белых и красных бусин, причем



Автопортрет в 26 лет.

Алтарь Паумгартнеров.



белые бусины должны были символизировать радости Марии, а красные — страдания Христа.

Эта картина принесла Дюреру всеобщее признание, его мастерскую посетил сам правитель Венеции — дож.

Однако несмотря на заманчивые предложения венецианцев, Дюрер возвращается в Нюрнберг. Там мастер пишет книги о живописи, избирается в члены городского совета, создает диптих «Четыре апостола».

В Германии и Нидерландах Дюрер получил почетное прозвание — «Князь живописи». ■

Гравюры Дюрера. В гравюрах на меди и дереве Дюрер обрел тот жанр, который позволял ему не только наиболее полно высказываться, но и донести до общества свои идеи. Гравюры позволяли — как в качестве книжной иллюстрации, так и в форме самостоятельного произведения — сделать изобразительное искусство достоянием людей даже со скромным достатком.

Великолепны графические портреты Дюрера, много работ на сюжеты из античной мифологии. На библейскую тему мастер создал серию гравюр, посвященных мукам Иисуса («Большие страсти» и «Малые страсти»), а также графическую серию «Апокалипсис».

Линии и формы гравюр более выразительны, динамичны и угловаты, нежели в живописных работах.

В 1513–1524 гг. художник создает три графических листа, которые позже вошли в историю под названием «Три мастерские гравюры». По формату каждая из них примерно равна стандартному листу бумаги.

«Рыцарь, дьявол и смерть» (сам Дюрер именовал эту работу просто «Всадник») изображает вооруженного путника в металлических доспехах. Медленно едет всадник в загадочном лесу жизни, мимо поросшего лесом обрывистого склона. Высоко на заднем плане — неведомый город с башнями и колокольнями храмов.

Лицо рыцаря сурово и задумчиво. Он смотрит вперед, не обращая внимания на фантастические фигуры, пытающиеся сбить его с истинного пути. Смерть на костлявой кляче торжествующе демонстрирует путнику песочные часы, символизирующие бренность земной жизни. Сзади — дьявол со свиной головой, украшенной к тому же причудливыми рогами. Верный спутник — собака — сопровождает рыцаря, стараясь держаться поближе к ногам коня.

В гравюре можно найти философские параллели с книгой писателя и философа Эразма Роттердамского «Руководство для воина Христова». Несмотря на искушения дьявола и неотвратимость смерти, рыцарь упорно следует к Небесному Граду истины и справедливости.

Вторая гравюра из серии — «Святой Иероним в келье» посвящена stoическому уединенному покою отшельника. Святой Иероним, покровитель студентов и преподавателей, богословов и переводчиков, уютно расположился в одинокой келье, предаваясь ученым трудам. По преданию, этот святой был переводчиком Библии на латинский язык. Величие его труда и верность взятой на себя миссии подчеркивают спокойно лежащие рядом лев и собака. ■

«Меланхолия» — гравюра, наиболее полно выражающая сущность личности самого Дюрера. Еще в античности выделяли четыре чело-



Праздник чепоток.



Рыцарь, дьявол и смерть.

Святой Иероним в келье.





Меланхолия.



Три грации.

Мадонна в зелени.



веческих темперамента, это деление с различными дополнениями сохранилось и до сих пор. Меланхолический — самый неуживчивый, уязвимый и, как бы сейчас сказали, депрессивный темперамент. Однако именно меланхолики в периоды просветления могут наиболее близко подойти к тайнам Вселенной. Несомненно, Дюрер относил себя к меланхоликам. На гравюре муза Меланхолии — крылатая женщина в складчатом одеянии — сидит, в задумчивости подперев голову рукой, в окружении разнообразных измерительных приборов. И вновь на картине мы видим собаку. Это не только один из символов меланхолического темперамента, но и образец преданности возложенной на себя миссии.

Всего в творческом наследии Дюрера около 900 листов рисунков. Столь упорное трудолюбие и изощренная техника приближают его к великому Леонардо да Винчи. Смятая подушка, складчатая ткань, птичье перо — все становится объектом пристального изучения и графического воплощения. Знаменитый «Носорог» Дюрера — пример изощренной и точной работы. Экзотическое по тем временам животное напоминает заколдованного рыцаря в тяжелых латах.

Дюрер изображает также обнаженную натуру, создает наброски, воплощающие человеческие типы: кавалеры и модницы, горожане и крестьянки. В архиве мастера также множество путевых зарисовок. ■

«ЧИСТЕЙШЕЙ ПРЕЛЕСТИ ЧИСТЕЙШИЙ ОБРАЗЕЦ...» РАФАЭЛЬ (1483—1520)

Рафаэль Санти — выдающийся представитель Высокого Возрождения. Итальянский рисовальщик, живописец, архитектор.

Во всем своем творчестве Рафаэль настолько полно воплотил гуманистический дух классического Возрождения, что его имя сделалось нарицательным для обозначения талантливого художника.

Отец Рафаэля — Джованни Санти — тоже был художником. У него и были получены первые уроки живописи. Дальнейшее обучение Рафаэль проходил в Перудже у знаменитого итальянского живописца Перуджино. Его ранние работы отмечены тонким лиризмом, поэтичностью, особой мягкостью и задушевностью пейзажа («Три грации», «Мадонна Коннестабиле»).

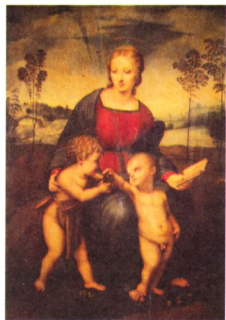
В 1504 году Рафаэль приезжает во Флоренцию. Знакомство с Леонардо да Винчи подталкивает его к глубокому изучению законов перспективы и анатомии. «Мадонна в зелени», «Мадонна со шеглом», «Мадонна с младенцем Христом и Иоанном Крестителем», прозванная «Прекрасной савонничей», приносят ему известность и восхищение публики.

В 1508 году Рафаэль, по приглашению Папы Юлия II, переезжает в Рим и начинает работу над росписью залов Ватикана. Увлечение античностью вдохновило мастера на сюжет фресок Станцы делла Сентура (Комнаты печати). Четыре фрески: «Афинская школа», «Диспут», «Парнас» и «Мудрость, Умеренность, Сила» представляют собой четыре ипостаси духовной жизни человека: философию, богословие, поэзию и правосудие.

В Риме Рафаэль пишет много портретов: Папы Юлия II, Папы Льва X с кардиналами. Особое место занимают изображения Мадонны: «Мадонна ди Фолиньо», «Мадонна в кресле».

Вершиной станковой живописи Рафаэля, принесшей ему мировую славу, явилась «Сикстинская Мадонна».

Очень разнообразно графическое наследие Рафаэля. От легкого, прозрачного рисунка художник переходит к более полновесным, рельефным формам.



Мадонна со щеглом.

До самой смерти Рафаэль работал в жанре монументальной живописи. Создал роспись римской виллы Фарнезина, в частности фреску главного зала «Триумф Галатеи».

«Насколько щедрым и благоволенным бывает иногда небо, одаряя одного человека бесконечными богатствами своей сокровищницы и всеми талантами, которые оно обычно распределяет в течение долгого времени между многими, это можно видеть по столь же одаренному, сколь обаятельному Рафаэлю Санти», — писал современник Рафаэля Джорджо Вазари. ■

«Мадонна Коннестабиле» (1504). Эту небольшую круглую (так называемую *тондо*) картину создавал еще совсем юный, семнадцатилетний художник. Картина

написана по наброску Перуджино, но отличается от работ этого слишком парадного мастера особым лиризмом. Бедноватый пейзаж с редкими деревьями и едва намеченным горным хребтом на горизонте тает в дымке, словно стеснительно отступая и не желая соперничать с чудом материнства. Темно-синий плащ Мадонны делает ее фигуру лаконично-монументальной, как бы замыкая фигуры матери и младенца в некую охранительную арку. Лицо Мадонны исполнено любви, нежности, ласки. Классические пропорции не делают его холодным; наоборот, и высокий лоб, и округлые щеки дышат особым теплом. Работа представляется умирительно наивной — особенно по сравнению с более поздним шедевром Рафаэля «Сикстинской Мадонной». Поразительно, с каким разумным интересом малыш тянется к небольшой книге в руке матери, — кажется, что он и в самом деле читает ее, постигая некую мудрость.

Картина названа «Мадонна Коннестабиле» по имени владельца, из рук которого она перешла в Эрмитаж. ■

«Сикстинская Мадонна». Картина предназначалась для церкви Святого Сикста в Пявечене.

Раздвинувшийся занавес открывает нам простую и одновременно величественную фигуру женщины, несущей на руках младенца. Взгляд Матери устремлен на зрителя и вместе с тем в даль, прозревая свои будущие страдания и подвиг Сына Божия. Мадонна церкви Святого Сикста не наслаждается тем коротким временем, когда ребенок еще принадлежит ей, — такая тема служит сюжетом большинства Мадонн, в том числе и Рафаэлевых. Царица Небесная исполнена сознания великого и горестного предназначения — она несет своего Сына людям как искупительную жертву. Иисус на ее руках — не просто несмышленое дитя, это серьезный мальчик, во взгляде которого тоже можно прочесть предощущение собственной судьбы. Мадонна шествует по облакам, но ее босые ноги и на этом мягком небесном покрове выглядят трогательно и беззащитно. Идеальность и человечность, уравновешенность композиции и ощущение движения, простота и возвышенность — все это взаимодействует, обогащая друг друга.

Ангелочки (путти) внизу своим невинно-задумчивым видом несколько разряжают потаенную трагичность картины. Композиционно их устрем-

Рафаэль прожил всего тридцать три года, но можно с полным правом назвать его любимцем богов и фортуны. Он не знал бурных метаний, присущих Леонардо, не извдал трагического одиночества Микеланджело. Он верил в мировую гармонию — и воплощал ее на своих полотнах с потрясающей убедительностью. Двдцатилетним он был востребован флорентийским двором, в двадцать пять лет был призван Папой Римским. ■



Мадонна Коннестабиле.

Джорджо Вазари подчеркивает: «Наделенный от природы скромностью и добротой, лишь изредка встречающейся у людей, он к благойродной человечности своей натуры присоединил в качестве прекрасного украшения изящную приветливость, которая проявляет свою ласковость и приятность в обращении со всеми людьми и во всякого рода делах». ■

Все отмечали его учтивость и любезность, что шло вовсе не от лывности или угодничества. Художник просто считал, что конфликты только искажают лицо красоты. Говоря о его живописных полотнах, мы вспоминаем прежде всего созданные им прекрасные женские образы, где античный идеал красоты сочетается с конкретными чертами его современниц, глубоко одухотворенных и человеческих. ■

Известно о любви художника к некой Форнарине, которая не отличалась ни особоб добротой, ни интеллектом. Рафаэль написал два ее портрета. Когда близкий друг художника, Агостино Киджи, попросил его расписать нижний этаж своего дворца, Рафаэль не мог спокойно работать в разлуке с любимой. Агостино пришлось распорядиться, чтобы возлюбленная Рафаэля жила в той части дворца, где трудился живописец. ■

Мадонна под балдахинем.



ленные вверх взгляды возвращают внимание наблюдателя к центральным образам.

Фигуры слева и справа от Мадонны часто вызывают недоуменные вопросы. Кто они? Зачем здесь?

Слева от Мадонны — святой Сикст, покровитель рода Реверо. Первоначально картина должна была висеть не в соборе Пьяченцы, а над местом захоронения Папы Юлия II. Поэтому чертам Сикста придано некоторое сходство с покойным Папой. Тиара, изображенная в левом углу, увенчана железом — гербовым знаком Юлия. Святой Сикст снял ее из почтения перед Мадонной. Коленопреклоненная женщина в правом углу — святая Варвара, которая, по преданию, облегчала муки умирающих.

Воплощенная в «Сикстинской Мадонне» высокая человечность обращена к душе каждого, кто смотрит на это великое полотно.

С 1754 года «Сикстинская Мадонна» находится в Дрезденской галерее. ■



Сикстинская Мадонна.

«Афинская школа» (1509–1511). Одна из четырех ватиканских фресок Рафаэля. Согласно духу Возрождения, фреска возмечивает мощь разума. В центре — в винно-красном и густо-голубом плащах — две спорящие фигуры, объединенные стремлением постичь истину. Нахмурил брови величественный старец Платон — ему Рафаэль придал портретное сходство с Леонардо да Винчи. Резко повернул к нему голову черноволосый и черноробордый Аристотель — в расцвете зрелых лет и исканий. Их философские взгляды различны, о чем красноречиво и даже патетически говорят жесты: указующий перст Платона воздет к небу, мужественная ладонь Аристотеля утверждает приоритет земли.

Слева внизу мистик и математик Пифагор погружен в чтение книги. Его окружают ученики Пифагорейской школы. Беседует со своими слушателями Сократ, а на ступенях лестницы полудрежит киник Диоген, презирающий условности и мирские блага. Рафаэль в своих фресках хотел подчеркнуть, что идеалы античности обретают новую жизнь в эпоху Возрождения. Поэтому он придает великим людям прошлого черты своих современников. Занятому чертежами геометру Евклиду приданы черты архитектора Браманте, философу Гераклиту Эфесскому не чуждо сходство с Микеланджело. На фреске Рафаэль изобразил и себя самого.

Роспись представляет собой гимн величию разума, служащего основой мировой гармонии. ■

ВЕЛИКИЕ ВЕНЕЦИАНЦЫ

Венецианская школа расширила границы итальянского Возрождения, привнеся в живопись обилие света и открытое тяготение к изображению не мифологических, не христианских, а светских сюжетов. Умерший совсем молодым Мазаччо, многое почерпнувший у Леонардо Джорджоне, мастер великолепной зрелищности Паоло Веронезе, доживший почти до ста лет патриарх Тициан — все они творили в последней свободной итальянской республике: Венеции. ■

ПОЭТИКА СОЗЕРЦАНИЯ. ДЖОРДЖОНЕ (1477–1510)

Мастер венецианской школы, видный представитель Высокого Возрождения.

Вместе с Тицианом Джорджоне брал уроки живописи у Джованни Беллини. Знакомство с Леонардо да Винчи потрясло юношу, он многому научился у этого титана — прежде всего приему мягкой светотени (сфумато).

Представители венецианской школы любили изображать роскошь, блеск, празднества и торжества. Джорджоне более близка поэтическая созерцательность, идиллическое начало. Уравновешенна, гармонична лучшая из алтарных работ Джорджоне — «Мадонна Капельфранко». Произведение наполнено тишиной, сдержанной скорбью, выраженной в фигурах Мадонны и святых. Пленительную красоту Марии художник усиливает светозарным пейзажем за темно-красными стенами. Ранние свои картины Джорджоне пишет в основном на религиозные сюжеты («Святое семейство», «Поклонение пастухов»).

Именно Джорджоне первым отвел столь важную роль в картине пейзажу, который созвучен внутреннему состоянию персонажей. Единство человека и пейзажа особенно явственно выражено в картине «Гроза» (1508), где полутона и оттенки создают особый объем. Юноша в левом углу и полубогающая кормящая мать — в правом словно застыли, чутко прислушиваясь к постепенно назревающим изменениям в предгрозовом воздухе.

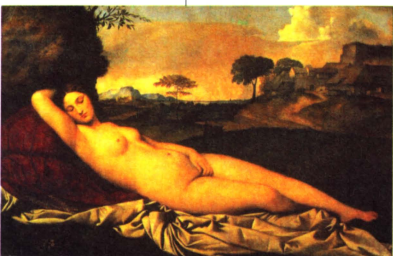
Гуманистическое начало с особенной силой проявляется в работах позднего периода: «Три философа», «Сельский праздник», «Спящая Венера».

«Спящая Венера» — один из самых нежных и одновременно чувственных образов в культуре Высокого Возрождения. В одном цветовом аккорде сливаются золотистые тона женского тела и мягкое золото итальянского пейзажа.

В расцвете таланта Джорджоне умирает от чумы, и правую сторону пейзажа «Спящей Венеры» в память о соученике и друге дописывает Тициан. ■



Три философа.



Спящая Венера.



Джорджоне. Юдифь.

«Юдифь» (1505). Сюжетом этой картины является подвиг библейской героини Юдифи. Когда ее родной город осадили ассирийцы, молодая женщина проникла в стан врагов и убила их полководца — Олоферна. Войско неприятеля было вынуждено отступить. Джорджоне располагает за спиной Юдифи умиротворенный пейзаж: голубоватые горы на фоне золотистого рассветного неба, тающие в мягкой дымке городские сооружения и зелень деревьев. Фигура Юдифи, облаченной в розовый шелк, ее лицо с классическими чертами тоже дышат миром и покоем. В правой руке героини — опущенный острый вниз меч, ее босая нога покинута на отрубленной голове Олоферна. Ничего агрессивно-грубого в этой сцене нет. Юдифь не упивается местью. Она совершила то, что должна была сделать, и теперь просто спокойна. ■

МАСТЕР ЗОЛОТОГО СВЕТА. ТИЦИАН (1477–1576)

Итальянский живописец эпохи позднего Возрождения. Представитель венецианской школы живописи.

Тициан работал в Риме и Падуе, Мантуе и Урбино, но в основном его жизнь прошла в Венеции. Учился у Дж. Беллини вместе с Джорджоне, который во многом повлиял на раннюю творческую манеру Тициана.

Однако со временем Тициан отходит от созерцательного лиризма, свойственного Джорджоне, и вырабатывает свою собственную манеру письма. Образы, созданные им, становятся более чувственными, энергичными и жизненными. Мастера вдохновляет зрелая женская красота — примером этого является полотно «Любовь небесная и любовь земная». Главное для этого художника — не линия, а сочетание красок и цветовых пятен, что придает живописи особый реализм и достоверность («Динарий кесаря», «Мадонна дома Пезаро»).

В 1520—1530-х гг. Тициан создает ряд великолепных портретов: групповых («Портрет Папы Павла III с племянниками») и индивидуальных.

В мужчинах он подчеркивает характер, старается выявить личность («Молодой человек с перчаткой»), в женщинах для него главное — красота и чувственное обаяние. Тициан ценил предметы материальной культуры, обожал роскошь и с особым тщанием выписывал драпировки и драгоценности. Однако самым драгоценным на его картинах было золото волос изображаемых им женщин — у венецианок того времени был в моде именно такой цвет. Тициан увековечил его как символ роскошной изысканности. Гимн здоровью и радостям жизни — его полотна, изображающие женскую наготу: «Венера перед зеркалом», «Даная».

В последний период жизни художника его работы стали более философичны («Кающаяся Мария Магдалина», «Святая Себастьян», «Коронавание терновым венцом», «Оплакивание Христа»).

Великий художник прожил необычайно долго — почти сто лет. Жизнь его оборвала чума. ■

«Любовь земная и любовь небесная» (1515–1516).

Картина представляет собой аллерию: Венера, воплощение любви небесной, явилась к гордой земной красавице, еще не знающей любви, чтобы пробудить в ней чувство. Женские образы смоделированы сияющими светлыми пятнами, выявляющими их красоту и жизненную силу. Одна женская фигура величава и сдержанна, другая привлекает своей мягкостью и чувственностью. ■

Тициан. Мадонна дома Пезаро.





Любовь земная и любовь небесная.

«Динарий кесаря» (1516–1518). Картина написана по заказу феррарского герцога Альфонсо д'Эсте. По сведениям раннего биографа многих итальянских художников Джорджо Вазари, картина была предназначена для украшения дверцы шкафа одной из комнат герцогского дворца. Для заказанной картины Тициан избрал евангельский сюжет. Фарисеи, испытывая мудрость Христа, «совещались, как бы уловить Его на словах» с целью «предать Его начальству и власти правителя». Подозревая Учителя в сопротивлении власти кесаря, один из подосланных фарисеев спросил, считает ли Он позволительным платить кесарю налоги.

Иисус, «видя лукавство их, сказал: «Что вы искушаете меня, лицемеры?»

По Его просьбе Ему подали монету с изображением кесаря.

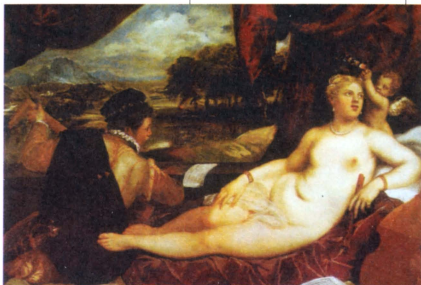
И Иисус ответил: «Отдавайте кесарю — кесарево, а Божие — Богу».

Феррарский герцог истолковал эту притчу так, как ему было выгодно по политическим мотивам. Герцог старался утвердить независимость светской власти от власти церковной, независимость власти герцога — от власти Римского Папы. Более того, слова Иисуса: «Кесарю — кесарево, а Богу — Богово» чеканились на монетах Феррары.

Естественно, Тициан привносит в свое произведение более широкий смысл, более высокую идею. Психологически в картине представлено столкновение двух характеров — высокого и низкого, благородного и подлого.

Это столкновение выявлено колористически и композиционно. Лик Спасителя написан в три четверти, он развернут направо — в сторону спрашивающего. В Его полном достоинства лике воплощены благородство и душевная чистота, строгость нравственных правил и всепрощение. Христос нашел выход из сложной ситуации, но нет в Нем самовлюбленного торжества, а только жалость и снисхождение к мелочной суете фарисея. Контраст двух этических установок Тициан решает при помощи света — лик Спасителя озарен сиянием и светится словно изнутри, а резкий профиль фарисея затемнен глубокими тенями.

Обращает на себя внимание и контраст рук: темно-коричневые, узловатые пальцы интригана цепко держат монету, утверждая преимущество денег в власти; тонкая светлая кисть Иисуса с небрежением касается динария:



Мадонна и игрок на лютне.



Молодой человек с перчаткой.

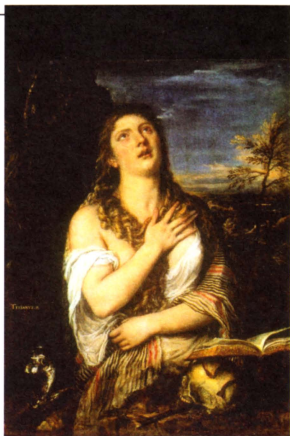
«Отдайте это кесарю! Богу принадлежит другое!»

Тициан разрешает этическую и художественную задачу сразу на нескольких уровнях. Красный и синий цвета одеяния Христа излучают золотое сияние, а белая одежда фарисея, считающего себя незапятнанным и правым, предстает мертвенной, лишенной жизненных сил и правды. ■

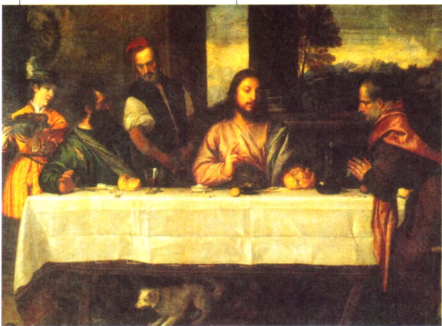
«Кающаяся Мария Магдалина» (1560). Мария из Магдалы — блудница, которая восприняла учение Христа и была верна ему до своих последних дней. Осознание возможности другой — чистой и светлой — жизни стало для грешницы огромным потрясением. Она поняла, как глубоко она погрязла во грехе. Но прожитой жизни не зачеркнешь, можно лишь искупить грехи искренним покаянием.

Тициан изображает Магдалину в момент высшего напряжения всех чувств. Блудница отрекается от прошедшей жизни и с ужасом вспоминает ее. Рассыпавшиеся золотистые волосы окутывают плечи, шею и грудь кающейся, одежда ее в беспорядке, тело обнажено. Но то, что было когда-то средством обольщения мужчин, в момент покаяния свободно от греха. Магдалина более не заботится о красоте внешней, она вся отдалась заботам о красоте и чистоте душевной. Ее покрасневшие и опухшие от слез глаза устремлены к небу. Фигура коленопреклоненной женщины выступает из темного фона как воплощение порыва к истинному свету. ■

Кающаяся Мария Магдалина.



Тайная вечеря.



«Святой Себастьян» (1570).

Картина создана в последний период творчества Тициана, когда его волновала задача отражения возвышения духа через человеческие страдания. Мужественная фигура святого не сломлена поруганием язычников. Пронзенный стрелами, он бросает вызов костности, непониманию, агрессии. В повороте его головы чувствуется несломленность духа, решимость выдержать все испытания ради утверждения своих идеалов.

Тициан отказывается от прежних светящихся красок, колорит картины темный, широкие мазки размывают четкость очертаний. Герой словно возникает из хаоса, воздух клубится, точно перед грозой, Вселенная охвачена движением. ■

ВЕЛИКОЛЕПНОЕ БАРОККО

Стиль барокко сложился в Италии в 80-е годы XVI века. Его основные черты: эмоциональная насыщенность, масштабность, изощренность композиции, бурная прихотливая динамика. Название стиля происходит от итальянского слова «barocco», что означает «странный, причудливый».

Чувство времени, ощущение изменчивости всего происходящего — важная составляющая мировоззрения художников барокко. Нет ничего статичного, известного наперед. «Весь мир — это вечные качели. И я не рисую его пребывающим в неподвижности. Я рисую его в движении» — так выразил суть барокко французский философ Мишель Монтень.

Черты барокко по-разному проявлялись в разных странах и в творчестве отдельных художников.

Особенно выразительно этот стиль проявился в итальянской архитектуре. Зодчие Бернини и Борромини усиливали сложность, эффектность, даже театральность, пространственной структуры храмов с помощью лепнины, скульптуры, живописи. Камень словно теряет свою твердость и устойчивость, изгибается, формы перетекают одна в другую, словно нагретый солнцем пластилин. ■

«Я победил мрамор», — с гордостью отмечал в своих записках Бернини, — я сделал его гибким, как воск, и этим смог до известной степени объединить скульптуру с живописью».

В плафонной живописи царит общее ощущение безграничности, фигуры святых и ангелов словно устремляются в напоенное светом бескрайнее небо. Архитектура, скульптура и живопись звучат слитно, словно многоголосый хор. ■

Барокко чересчур избыточно, во многом нарочито, нагромождение форм не позволяет выделить главное, сосредоточиться, но этот стиль поражает праздничным великолепием, поразительным размахом и неистощимостью фантазии. Католическая церковь стремилась сделать из барокко «роскошную раму католицизма».

Однако каждый настоящий художник привносил в этот стиль свою индивидуальность, пролагая человеческому духу путь в новые сферы. ■

БУНТУЮЩАЯ ПРОСТОТА. КАРАВАДЖО (1573–1610)

Итальянский художник, крупнейший представитель раннего барокко.

Настоящее его имя — Микеланджело Меризи. Был прозван Караваджо по месту рождения.

Обучался живописи в Милане, в 1590 году переезжает в Рим. Очарование плотью жизни, ее живописной фактурой приводит художника к дерзостному, вызывающему реализму, кото-

Караваджо. Корзина с фруктами.



Современники свидетельствуют, что Караваджо упрекали в том, что «он следует своему собственному дару, не питая никакого уважения к превосходным античным мраморам». Когда ему «показывали знаменитейшие статуи Фидия и Гликона, чтобы он воспользовался ими для изучения, он, протянув руку и указав на толпу, отвечал только, что для мастеров достаточно натуры». Слова художника не разошлись с делом, он позвал проходящую мимо цыганку и сделал ее своей натурщицей. ■

Картины бунтаря притягивали, зачаровывали, останавливали надолго и заставляли забыть обо всех остальных. Судьба Караваджо поразительна: невозможно представить, как можно сочетать жизнь, полную приключений, с упорной и трудоемкой работой живописца. ■

Трапеза в Эммаусе.



рый порождал многочисленные нападки со стороны противников этого направления.

Одним из первых Караваджо уделял внимание натюрморту как самостоятельному жанру («Корзина с фруктами»).

Приверженность реальной, даже грубоватой жизни порождает пристрастие к жанровым сценам, где действуют современники Караваджо из простонародья с характерными чертами итальянцев: темными кудрявыми волосами, полными чувственными губами, большими, чуть удлинненными глазами.

В произведениях на мифологические и религиозные сюжеты тоже ощущается тенденция к опрошению и одновременно напряженное внимание к пограничным ситуациям: проявлению жестокости, сильных чувств, бытию на грани смерти.

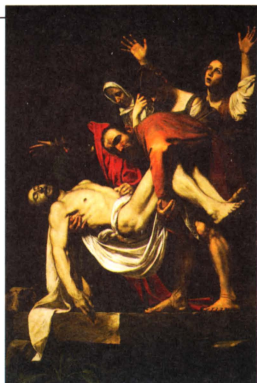
Так, в монументальной композиции «Призвание апостола Матфея» (1597) в качестве действующих лиц изображены люди самые обычные, даже подозрительные — так называемое «дно общества». Особенно выразителен молодой черноволосый человек, который, низко склонившись над столом, перебирает монеты — то ли выигранные, то ли украденные. Подобная позиция находит оправдание в самом Евангелии: Христос пришел открыть слово Истины не самодовольным книжникам и благополучным фарисеям, а «мытарям и блудницам». Разве не так же должен поступить и Его ученик — апостол Матфей, сам в прошлом мытарь. Караваджо изображает полутемное помещение, куда внезапно врывается свет — свет Истины. Особая подача освещения — сочетание общего темного фона с резкими пучками света, выхватывающими отдельные детали, получило в применении к манере Караваджо наименование «погребной колорит».

В 1600–1606 годах Караваджо работает в Риме, создавая полотна, где действительность чудесно преобразуется, сохраняя при этом черты неприукрашенной реальности («Христос в Эммаусе», «Положение во гроб», «Смерть Марии»).

В последние годы жизни художник создает монументальные алтари в Неаполе, Сиракузах, Мессине.

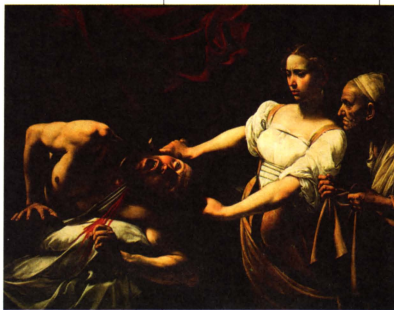
Его имя стало основой для названия целого направления — «караваджизм». Особенно много последователей у этого художника-бунтаря оказалось даже не в его родной Италии, а в Испании, где всегда сильным было тяготение к реалиям народной жизни (Рибера, Сурбаран, Веласкес). ■

«Юдифь и Олоферн» (1595–1596). Картина подчеркнута экспрессивна, насыщена эмоциями, динамична по композиции. Трагедийность явлена даже в складках драпировки цвета свернувшейся крови. В отличие, скажем, от «Юдифи» Джорджоне, которая удовлетворенно констатирует свершившийся акт справедливости, «Юдифь» Караваджо



Положение во гроб.

безжалостно останавливает наше внимание на самом моменте убийства. В страшном крике запрокинуто голову Олоферна, из его горла алыми струями хлещет кровь. Юдифь — совсем еще юная девушка. Она вовсе не воительница, на лице ее — смущение и страх. Быть жестокой — даже справедливо жестокой! — совсем не просто. За спиной девушки стоит горбленная старуха, вся ее сморщенная физиономия — жадное внимание и потаенное торжество. В сопоставлении этих двух фигур можно прочесть целую историю: робость Юдифи, убеждения и наставления старой женщины, так много пережившей на своем веку, что она уже разучилась бояться. И вот наступил момент, который увековечит Библия и вся мировая культура. Тот момент, который позднее, возможно, будет являться доброй и кроткой Юдифи в страшных снах. ■



Юдифь и Олоферн.

«Юноша с лютней» (1595). Картина написана по заказу кардинала дель Монте.

В лице и прическе юноши, почти мальчика, есть нечто девическое. Крупные локоны волос подобраны воздушной лентой. Нежные кисти рук с удлинёнными артистическими пальцами касаются струн лютни с особым изяществом. Объемные складки белой рубашки подчеркивают ширину плеч, придают фигуре объемность. Лютнист настраивает свой инструмент, прислушиваясь к звукам, на лице его — отрешенное, отсутствующее выражение, рот приоткрыт, взгляд больших темных глаз словно бы «плавает» — все это вместе создает впечатлительные неустойчивости, незрелости юношеского характера.



Юноша с лютней.

«Юноша с лютней» — одна из первых картин художника, где проявилось его мастерство передачи света среди тьмы. Темный фон очерчивает и подчеркивает залитый светом облик музыканта. Фигуру юноши в естественную рамку заключают цветы и фрукты (груши) слева и атрибуты музыкального искусства на переднем плане — скрипка и ноты, вестественность которых передана с убедительным мастерством. ■

«Неверие Фомы» (1599). Сюжет картины почерпнут из Евангелия. Один из учеников Христа — апостол Фома — отказался уверовать в чудесное Воскресение. «Если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу руки моей в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю» — так, согласно Евангелию от Иоанна, заявляет Фома неверный. Посвященное этому эпизоду полотно Караваччо заполняют четыре фигуры. Лица апостолов не обладают возвышенной одухотворенностью — это простые, даже примитивные крестьянские физиономии. Все четыре фигуры объединяет сдержанный золотисто-коричневый колорит, просто-

Караваччо был бунтарем и скитальцем, склонным к бравате. Ему импонировала тесная дружба с миром «барви» (итальянских бандитов). Случалось художнику сидеть и в тюрьмах. В мае 1606 года Караваччо ввязался в стычку, в результате которой был ранен. Один из участников стычки погиб, в чем обвинили именно Караваччо. Ему пришлось бежать на Мальту, потом — в Неаполь, затем — на Сицилию. Наемные убийцы преследовали художника, и он переезжал с места на место, скрываясь от них. И снова стычки, снова — ранение. ■



Неверие Фомы.

Надеясь испросить прощения папы, живописец возвращается в Рим, где его настигает приступ внезапной лихорадки и смерть в расцвете творческих сил.

Кто знает, был бы живописец так искренен в своих работах, если бы судьба не пускала его на самое дно в жизненных перипетиях и не возносила так высоко в творческих прозрениях? ■

Охота на кабана.



та бедной одежды. Ясно видно, что изношенное одеяние Фомы допнуло на плече.

Наморщенный лоб неверного ученика, его устремленные в одну точку глаза, согбенная поза говорят о напряженной работе мысли. Момент озарения, момент вспышки веры еще не наступил, это — воплощенное сомнение. На молодом лице Христа отражаются смешанные, глубоко человеческие эмоции: физическая боль и душевное сочувствие своему неверующему ученику, желание поскорее помочь Фоме убедиться в подлинности невероятного чуда. Показательно, что Христос сам вкладывает пальцы апостола в свою разверстую рану. ■

«Обращение святого Павла»

(1600–1601). Согласно Евангелию, в миг, изображенный на картине, святой Павел услышал голос Бога, зывающий к нему. Павел лежит навзничь, зажав глаза от яркого света и протянув вверх руки, словно отталкивая весть, к которой он еще не готов. Колорит картины характерен для манеры художника: на темном фоне фигуры моделируются крупными объемами, энергичными массами освещенных и затемненных объектов.

Большую часть полотна занимает фигура лошади — литой круп, пегая грива, низко опущенная голова с добрыми темными глазами. Это не героический скакун, а обыкновенная рабочая лошадь, волшебным преображением гением художника.

По мнению искусствоведов, Караваджо был далек от философских размышлений и связанной с ними изобразительной символики. Однако мир его картин и, в частности, «Обращение святого Павла» внятно говорит о том, что момент Истины может застичь любого, самого простого и грешного, человека в самой непредвиденной житейской ситуации. ■



Обращение святого Павла.

АПОФЕОЗ ПЛОТИ.

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС (1577–1640)

Фламандский живописец, график. Выдающийся представитель барокко. Живописи начал обучаться в Антверпене. Восемь лет прожил в Италии, изучал великих итальянских мастеров в Риме, Венеции, Генуе. Посетил Испанию.

Вернувшись в Антверпен, Рубенс становится придворным живописцем инфанты Изабеллы, наместницы Нидерландов.

Питер Пауль Рубенс обладал даром, свойственным творцам эпохи Возрождения, — он творил во всех возможных в то время жанрах. Портреты и лирические пейзажи, жанровые, исторические и мифологические картины, графика — все было ему доступно. На библейскую тему написаны картины «Несение креста» и «Снятие с креста». Мастерство многофигурной компо-

зиции ярко проявляется в работах «Суд Париса», «Битва греков с амазонками», «Львиная охота», «Охота на кабана».

Стиль художника находился под влиянием двух направлений — барокко и классицизма.

Портреты и автопортреты окрашены личностным отношением к натуре, пронизаны лиризмом: «Автопортрет с Изабеллой Брандт», «Портрет камеристки инфанты Изабеллы», «Вирсавия», «Шубка».

Особый интерес проявляет Рубенс к изображению человеческого тела, черпая представления о прекрасном во фламандском народном восприятии красоты. А народный идеал красивой женщины — это здоровое, пышное, даже избыточное телесное начало, апофеоз плоти. Таковы картины «Союз Земли и Воды», «Похищение дочерей Левкиппа», «Персей и Андромеда», «Венера и Вакхус». Величественна и полна могучих сил природа в изображении Рубенса.

Его мощный талант оказал влияние на многих европейских художников.

На родине Рубенса — в Антверпене — поставлен бронзовый памятник великому живописцу. ■



Битва греков с амазонками.

Не стоит рабственно подражать античным статуям, ибо в наш век, полный заблуждений, мы слишком далеки от того, чтобы создавать нечто им подобное... Увы, человеческие тела сейчас слишком отличаются от античных, так как большинство людей сейчас упражняют свои тела лишь в питье и обильной еде.

Питер Пауль Рубенс ■



Елена Фоурмен с детьми.

«Елена Фоурмен с детьми» (после 1636 г.). Ранний «Автопортрет с Изабеллой Брандт» — один из самых лирических парных портретов в европейской живописи. Пара молодоженов преисполнена надежд и любви — это чувствуется и по выражению их лиц, и общему расположению фигур по отношению друг к другу. Нежные чувства связывали супругов до самой смерти Изабеллы.

Пятидесятирехлетний Рубенс женился в юности. Поразительно, но его юная шестнадцатилетняя жена Елена Фоурмен обладала необычайным сходством с Изабеллой. Облик ее так же кроток и вместе с тем жизнерадостен, большие ясные глаза лучатся светом доброты и ласки. В «Портрете Елены Фоурмен с детьми» фигуры матери и двух детей объединены светлым сияющим колоритом, где звонкий красный цвет диванной обивки соседствует с коричневатым атласом детских одежд и тонами темного и светлого золота в облике женщины. У Рубенса нет глухих теней — все светится. Краска в тенях наложена жидким прозрачным слоем, сквозь нее просвечивает красноватый подмалевок, что придает даже затемненным объектам своеобразную теплоту, свойственную живому человеческому телу. Характерные для Рубенса длинные волнистые мазки, идущие по форме изображения, делают волосы детей и жены художника, пышные перья на шляпах легкими и словно бы движущимися.

«Портрет Елены Фоурмен» — портрет безмятежного счастья. Свет и воздух в этой картине переданы так совершенно и живо, так импрессионистично, что можно приписать ее авторство Огюсту Ренуару. ■

«Похищение дочерей Левкиппа» (1617). Рубенс всегда любил насыщать картины движением. Он выбирал сюжеты, позволяющие

Союз Земли и Воды.





Похищение дочерей Левкиппа.

Он как исторический живописец искал не только значительного, так как это он умел вложить в каждый предмет; почему его пейзажи и остаются единственными в своем роде. Нет недостатка в крутых горах и беспредельных пространствах, но он умеет вложить частицу своего духа даже в спокойную простую местность, и потому самое ничтожное становится важным.

Иоганн Вольфганг Гёте ■

Персей и Андромеда.



разворачивать сцены битв, борьбы, сопротивления. Даже если сам сюжет не требовал такой бури чувств и движений, Рубенс зачастую по своей воле приносил в него необыкновенное волнение.

В «Похищении дочерей Левкиппа» всё — смятение, всё — буря. На дыбы поднимаются лошади с мощной грудью и взметнувшимися вверх копытами. Полны отчаяния жесты отбивающихся девушек. Складки одеяний, гривы коней, пряди волос — всё в движении. Это кипение материи, это волнение масс и объемов свойственны вообще для барочной культуры. Дочери царя Левкиппа представлены в виде двух светловолосых красавиц с весьма пышными формами. Легкие покрывала спали с них во время борьбы, и на картине торжествует светящаяся нагота.

Динамика передана резкими изгибами и поворотами тел: одна девушка представлена со спины, в полупадении, другую — с видимым усилием — пытается поднять в седло всадник в доспехах и красном плаще. На лицах женщин — испуг, всего скорее притворный. Молодые мужчины глядят на своих пленниц с нескрываемым восхищением, они так бережно поддерживают их быющие и сопротивляющиеся тела, что сразу становится ясно: пышнотелым красавицам не грозит никакая опасность.

Борьбу на переднем плане уравнивает идиллический пейзаж заднего плана.

Оттенок игры, легкости и условности привносит в картину и фигурка ангелочка-путти, который притаился в левом углу картины, держа за уздечку лошади. Хотя лука и стрел разглядеть невозможно, ангелочек явно ассоциируется с Купидоном, античным мальчиком — богом любви.

Конфликт для Рубенса не окрашивается в трагические тона, борьба для него — одно из возможных проявлений жизни, позволяющее изобразить человека в полном напряжении его физических и духовных сил. ■

«Персей и Андромеда» (1620–1621). Картина создана по сюжету греческого мифа. Юный герой Персей освобождает красавицу Андромеду, которую должно было растерзать морское чудовище.

Сам подвиг Персея остается как бы за кадром. Победа уже свершилась, все славят героя. Крылатая богиня Виктория венчает его голову лавровым венком. Горизонтальная композиция выстраивает всех персонажей в один торжествующий ряд. Персей, в латах и развеваемом плаще, держит свой неперменный атрибут — блистающий щит с головой Медузы Горгоны. Обнаженная Андромеда, с типичными для манеры Рубенса пышными формами, скромно потупилась. Атмосферу всеобщего праздника подчеркивают фигуры резвящихся пухленьких амуров, один из которых повис на узде крылатого коня. Конь композиционно занимает чуть ли не половину картины, потеснив собой основных персонажей. Его мощный круп, пышная светлая грива, взметнувшиеся вверх крылья позволили Рубенсу в полной мере продемонстрировать мастерство живописца.

Это большое полотно в целом звучит гимном зрелой красоте, юным и непобедимым силам любви и природы. ■

ПРОЗРЕВАЮЩИЙ НЕВИДИМОЕ. ЭЛЬ ГРЕКО (1541–1614)

Испанский художник греческого происхождения. Эль Греко — испанское прозвище художника, настоящее имя которого Доменико Теотокопули.

Родился на острове Крит, принадлежавшем тогда Венецианской республике. Несколько лет провел в Италии, обучаясь живописи в Венеции и Риме. В 1577 году Теотокопули переезжает в Испанию, где в буквальном смысле

«приходится не ко двору»: его представленная на суд короля картина «Мученичество святого Маврикия» не понравилась Филиппу II, и художник покидает Мадрид, чтобы поселиться в бывшей столице Испании — Толедо.

Там он создает значительные картины на библейские сюжеты: «Апостол Андрей и святой Франциск Ассизский», «Апостолы Петр и Павел», «Сошествие Святого Духа».

Одной из самых значительных работ художника считается «Погребение графа Оргаса».

Тонкое понимание человеческой натуры, стремление к выявлению значительных, благородных душевных и интеллектуальных качеств проявляются в портретах Эль Греко («Портрет аристократа», «Портрет инквизитора»).

В последние годы мировоззрение художника становится все более трагическим, что отражается в его работах. В монументальном полотне «Лаокоон» гибнут не только отец и его сыновья — в этой работе, где все страшно разобщены в предсмертных мучениях, прочитывается предвестие гибели мира. ■



Святой Мартин и нищий.

Великий визионер. Творчество Эль Греко обладает столь выраженной индивидуальностью, что его работы, пусть даже ранее неизвестные, узнаются с первого взгляда. Художнику была свойственна, говоря словами Марины Цветаевой, «безмерность в мире мер». Его творчество трудно отнести к какому-то определенному направлению в искусстве, в нем позднее эхо готики сочетается с предвидением экспрессионизма, избыточность барокко — с причудливостью маньеризма. Фигуры на его картинах странно деформированы: они колеблются, словно отражения в струящейся воде, и тянутся вверх, словно пламя костра. Мастер создает особое пространство, где все зыблется, струится, переливается. Деформации Эль Греко строятся по его личным законам, диктуются его душевным состоянием и особым видением. Такая живописная манера будет воскрешена только через три столетия — гениальным новатором Пикассо. Многие исследователи называют Эль Греко мистиком и визионером — его внутреннему взору были доступны не внятные другим откровения, о которых он и рассказывал языком живописи. Религиозные сюжеты он трактует как сны, как чудесные видения, разворачивая их действие не только на земле или на небе, но и в некой духовной среде, расположенной между двумя сферами — земной и небесной.

Один из его современников охарактеризовал Эль Греко так: «Это великий живописец, произведения которого достойны вечной славы, но этот особенный мастер всегда шел по своему пути». ■



Апостол Андрей и Франциск Ассизский.

Мученичество святого Маврикия.





Лаокоон.

«Вид Толедо» (1610–1614). Толедо — старая столица Испании. Художник поселился там после того, как был отвергнут королем Филиппом II. Образ города был сам по себе исполнен фантастической странности и мистической загадки. Расположенный на каменистом плато, над обрывистым берегом реки Тахо, город словно возносился ввысь — к небесам. Дворцам Толедо были присущи черты мавританской архитектуры, необычной для взгляда европейца была архитектура синагог и мечетей, которые к тому времени были обращены в христианские храмы. Весь облик города располагал к раздумьям, глубокой сосредоточенности, мистическим откровениям.

Ночной «Вид Толедо», находящийся в нью-йоркском музее Метрополитен, поражает небывалым мятущимся освещением. Призрачные вспышки света не имеют одного реального источника. Город с мощными средневековыми зданиями и взмещающимися вверх башнями словно парит между призрачным небом, где смешались темные и светлые массы облаков, и сумрачными деревьями на переднем плане. Контраст между волнением и покоем создается смелыми цветовыми контрастами и необычайными ракурсами.

Толедо стал духовной родиной художника, он не раз возвращался к нему в своих работах — то же смятенное небо, те же башни и здания мы можем увидеть на заднем плане трагического полотна «Лаокоон».

Несмотря на то что городской пейзаж вызывает ощущение чего-то фантастического, Эль Греко не отступает от реальности: жители Толедо узнавали на картинах свои дома и общественные здания. ■

«Похороны графа Оргаса» (1586–1587). Картина представляет собой алтарный образ, написанный по просьбе священника Андреса Нуньеса для церкви Святого Фомы в Толедо.

Под образом расположена каменная плита, на которой высечена надпись, излагающая легенду о чуде, происшедшем в XIV веке во время погребения кастильского вельможи. Граф Оргас пожертвовал церкви немалые суммы и высказал желание быть погребенным именно в ней. В 1312 году граф скончался. Во время церемонии похорон свершилось чудо: с небес спустились двое святых. Юный святой Стефан и седой блаженный Августин передали погребению тело графа Оргаса.

Положение во гроб происходит при стечении друзей покойного. Это — испанские идалго, моделями для изображения которых Эль Греко избрал своих современников — друзей и знакомых. В верхней части картины, замкнутой полукругом, происходит небесное действо. В момент положения во гроб на небесах душу умершего принимают ангелы и представляют ее Богоматери и Христу. Это небесное видение из всех присутствующих на похоронах способен узреть только священник, что заметно по его лицу.

Темные сдержанные тона нижней части противопоставлены сияющему колориту верхней, небесной, части.

Объединяют земное и небесное действия святые, чьи золотые ризы контрастируют с темными одеждами испанских грандов и гармонируют с богатой цветовой гаммой небес. В левом углу картины — несколько обособленная от остальных персонажей — фигура маленького мальчика, значительным жестом привлекающего наше внимание к происходящему. Этот — сын Эль Греко. В этом грандиозном полотне художник соединяет мистическое видение и реальность, тоже пронизанную мистикой. ■



Моление о Чаше.

«Апостолы Петр и Павел» (1614). Полотно находится в Эрмитаже (Санкт-Петербург).

Пропорции фигур изменены, вытянуты вертикально — такой характерный для Эль Греко прием усиливает впечатление одухотворенности, напряженной духовной жизни апостолов. С проникновенным психологизмом передает художник два различных характера, два противоположных темперамента. Седовласый Петр задумчив, на его строгом лице с выдающимися скулами и впадинами щек читаются скорбь и сомнение. Пылкий проповедник Павел устремил горящий взор черных глаз прямо на зрителя, его рука властным жестом указывает на Евангелие, лежащее перед ним. Контрастируют облачения святых; сдержанный тон коричнево-зеленого плаща Петра как бы отступает вглубь перед агрессивно-красной накидкой Павла. Контрастируют жесты рук: умиротворяющий — Петра, жесткий и уверенный — Павла. Но более всего впечатляет то, что при всей разности Петр и Павел связаны глубинной общностью, верностью заповеданным идеалам, жертвенностью и человечностью. ■



Апостолы Петр и Павел.

ИНФАНТЫ, КАРЛИКИ И КОРОЛИ. ДИЕГО ВЕЛАСКЕС (1599—1660)

Великий испанский живописец. Учился живописи в Севилье, позднее переехал в Мадрид, дважды посетил Италию.

Сильное влияние на творческую манеру Веласкеса оказали Караваджо и Рубенс. В начале творческой деятельности Веласкесу были близки образы простонародья, приземленные, даже нарочито грубоватые. Жанр севильского периода художника определяют как «бодегона» — от испанского слова, в переводе означающего «харчевня». Такова картина «Завтрак» (1617), запечатлевшая небогатых испанцев за бедно накрытым столом. Веласкес тщательно воспроизводил материальную сторону предметов, привнося естественность и убедительную простоту даже в мифологические сюжеты («Водонос», «Пьяницы», «Кузница Вулкана»).

В 1623 году Веласкеса в качестве придворного живописца приняли на службу к молодому королю Филиппу IV.

Веласкес был выдающимся мастером портрета — как одиночного, так и группового. В парадных портретах он придавал вельможным лицам торжественную значительность. В знаменитой серии «Шуты и карлики» изображения уродливых созданий исполнены страдания, глубокой затаенной мысли. Персонажи словно догадываются о чем-то, что недоступно благополучным людям.

Трагичен портрет придворного карлика Диего Уседа. Проницательный разум был заключен в искореченное тело. Взгляд его темных глаз остр и печален. Диего окружен книгами, которые указывают на его образованность и род занятий — карлик был секретарем и хранителем королевской печати.

Во время пребывания в Италии художник написал портрет Папы Иннокентия X. Это произведение является непревзойденным образцом портретной характеристики и живописного совершенства. В лице Иннокентия прочитывается недоверчивость, редкий ум и способность к интригам. Сам Папа, чей жесткий и противоречивый образ с огромным психологизмом сумел передать художник, назвал свой портрет «слишком правдивым».

На протяжении нескольких лет Веласкес писал инфанту Маргариту, создав целую галерею ее портретов.

Севильский водонос.





Портрет Филиппа IV.

Одно из самых значительных исторических полотен в истории живописи принадлежит кисти Веласкеса. «Сдача Бреды» — многофигурная композиция, основанная на реальном событии.

Непревзойденного мастерства в изображении обнаженной натуры достиг мастер в картине «Венера перед зеркалом».

Вершиной творчества Веласкеса являются две его поздние монументальные работы — «Пряхи» и «Менины». ■

«Сдача Бреды» (1634). Картина находится в мадридском музее Прадо. Второе ее название — «Лас Лансес» («Копья»). На полотне запечатлен последний эпизод испано-голландской войны. 25 июля 1625 года испанцы под предводительством Амбросио Спинолы взяли голландскую крепость Бреда. И вот теперь голландцы передают ключи от крепости испанцам. Над испанцами (в правой стороне картины) взметнулись торжествующе-прямые копья — символ победы. Даже в поражении голландцы не утратили достоинства, а победившие испанцы полны учтивости. Веласкес выступает против традиции изображать побежденных жалкими и униженными, а победителей — безжалостными в своем превосходстве. Командант крепости, вручая ключи испанскому адмиралу, пытается преклонить перед ним колени, но великодушный победитель снисходительным жестом удерживает его. Пейзаж на заднем плане дышит влажной свежестью раннего утра, что смягчает общую напряженность сюжета. ■

«Венера перед зеркалом» (1650). Натурщица с необычайно изяшной, грациозной фигурой полулежит на кушетке с валиком. Эта поза придает ее телу тот упругий ритм, следить за которым доставляет непередаваемое эстетическое наслаждение. Маленький Амур держит перед лежащей женщиной зеркало, в котором туманно отражается ее лицо.

Нежная кожа Венеры составляет впечатляющий контраст с серебристо-серыми тонами шелкового покрывала и карминно-красным занавесом. То, что волнует и будоражит фантазию, заставляет пытаться домыслить черты прекрасной Венеры, делает загадочное творение Веласкеса особенно притягательным. ■

«Менины» (1656). Менины — это знатные девушки, фрейлины королев и инфанты. На переднем плане — юная инфанта Маргарита в окружении фрейлин и карликов.

Инфанту Маргариту Веласкес изображал на протяжении ее взросления. «Портрет инфанты Маргариты-Терезии в розовом платье» (1654) представляет нам совсем маленькую девочку с наивно-важным выражением пухлого личика. В крошечной ручке она держит веер — совсем как взрослая дама. На темно-синем фоне драпировок ее трогательная фигурка переливается всеми тонами розового жемчуга. «Портрет инфанты Маргариты» (1654) представляет уже подростковую прин-

Менины.



Шут Дон Жуан Австрийский.

цессу, в чертах которой проявляется некоторая надменность. Она заключена в свое парадное тяжелое платье, словно в драгоценную клетку, и с честью несет обязанность представлять собой испанский двор. Невозможно не восхититься мастерством передачи роскошной драпировки, переливами драгоценных тканей пышных юбок, нежных кружев, золотистых волос инфанты. В картине торжествуют все оттенки алого цвета, который воспринимается как символ королевской крови.

В «Менинах» маленькая инфанта с выражением лукавого торжества принимает заискивания придворных дам. Став на колени, одна из фрейлин подает девочке бокал с водой. Девушки одеты в платья светлых тонов: нежно-розовое на инфанте, серебристо-серое и зеленоватое — на фрейлинах. Эти наряды контрастируют со строгими тонами одеяний вельмож и дуэний. Веласкес (он в это время уже удостоен звания гофмаршала двора), стоя перед большим полотном, пишет портрет Филиппа IV и его второй жены Марианны. Их отражение видно в зеркале в глубине залы. Мастер умело совмещает несколько источников света: слабые лучи из полузавешенных окон, более яркое освещение — из распахнутой двери. Серо-жемчужный колорит создается свободными мазками — от самых светлых до более насыщенных тонов. ■



Портрет инфанты Маргариты Терезы с часами.

«Пряхи» («Миф об Арахне») (1657). В самой композиции этого масштабного полотна содержится некая загадка: на первом плане — полутемная мастерская, где выделяются две фигуры женщин из народа: справа — молодая, полная сил женщина; слева — пожилая, уверенная в себе мастерица. На заднем плане — ярко освещенная комната, где происходит неравный поединок между пряхой Арахной и Афинной Палладой. Как известно из мифологии, в наказание за то, что Арахна выткала на своем ковре сцену одного из любовных походов Зевса — похищение Европы, Афина превратила Арахну в паука. Реалистическое изображение работниц на переднем плане, занимающих господствующее положение в картине, в значительной мере и служило причиной того, что в знаменитом полотне видели лишь достоверное изображение будничной жизни. ■

СВЕТ И ТЕНИ ДУШИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ. РЕМБРАНД ВАН РЕЙН (1606—1669)

Выдающийся голландский живописец и график.

Равных Рембрандту живописцев на его родине и в его время не было. Недаром всех его современников стали позже, сравнивая с великим мастером, называть «малыми голландцами».

Рембрандт Харменс ван Рейн родился в городе Лейдене и в четырнадцать лет поступил в Лейденский университет. Однако университетские штудии были вскоре оставлены ради занятий живописью.

В 1632 году молодой художник перебирается в Амстердам, где сразу же получает выгодный заказ от гильдии хирургов. Заказ был выполнен с блеском («Анатомия доктора Тульпа»), после чего к Рембрандту пришел заслуженный успех.

Значительную часть творческого наследия Рембрандта составляет искусство портрета. В нем художник добивался не столько внешнего сходства, сколько передачи внутреннего мира персонажа, его светлых и темных сторон. В последние годы Рембрандт уже не получал заказов на портреты, но тем больше правды было в его работах, моделями для которых служили его

Автопортрет.



Примерно до начала 1640-х годов Рембрандт был самым популярным художником в Голландии. Заказы стекались к нему рекой. Художник был молод, счастлив, полон энергии. Заказы хорошо оплачивались, и молодой мастер не знал счета деньгам. Он собирал большую коллекцию предметов материальной культуры: причудливые восточные костюмы, великолепные ткани, драгоценности, красивую посуду. Богатые экзотические вещи будили художественное воображение мастера, он устраивал целые костюмированные представления, которые и запечатлевал на своих картинах. ■

Богатство не отталкивало художника от простонародья. Наоборот, важные люди, охотно платившие ему деньги за его искусство, с неудовольствием отмечали, что он «вращался постоянно в кругу людей низкого звания». Эти образы потом воплощались в произведениях на библейские темы, тем самым приближая Библию к современному Рембрандту, духовному и историческому содержанию. ■

Ночной дозор.



друзья и родственники («Портрет старика в красном», «Портрет сына Титуса», «Портрет Хендрике Стоффельс у окна»). В портретах и автопортретах Рембрандт бесконечно ловил скрытую жизнь души в ее радостях и горестях, в расцвете молодых сил и в последние дни старческого угасания.

В полотнах на библейские и мифологические сюжеты Рембрандт приносил личностное начало и своеобразие колористики и композиции. Таковы «Даная», «Давид и Ионафан», «Благословение Иакова», «Давид и Урия», «Возвращение блудного сына», «Ассур, Аман и Эсфирь».

Велико графическое наследие Рембрандта: рисунки и офорты. Самая знаменитая его работа — «Христос, исцеляющий больных» («Лист в сто гульденов»). Тонким лиризмом дышат графические пейзажи, точно передающие натуру, движение природных стихий («Три дерева»).

Известный французский живописец Эжен Делакруа емко определил значимость творчества Рембрандта: «Правда — самое прекрасное и редкое на свете».

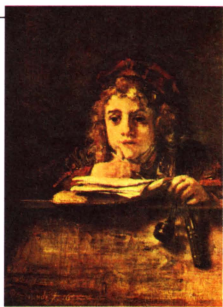
Винсент Ван Гог в своих письмах к брату искренне восхищался Рембрандтом: «Эта нежность во взгляде, которую мы видим в «Путешествии в Эммаус» или «Еврейской невесте»... Эта нежность, в которой таится боль, это полуоткрытое и бесконечное, сверхчеловеческое, которое, однако, в то же время кажется таким естественным...»

Наследие Рембрандта составляет около шестисот картин, двести пятьдесят офортов, тысячу пятьдесят рисунков. ■

«Даная» (1636). Художник не раз возвращался к этому произведению. Начав полотно в 30-е годы, Рембрандт вернулся к нему спустя десять лет, насытив его теплым свечением золотистых красок различных оттенков.

Картина написана по мотивам древнегреческого мифа. Дочь аргосского царя Даная была заключена отцом в медной башне, так как тому предсказали, что он погибнет от руки внука. Бог Зевс был очарован красотой девушки и проник в башню в виде золотого дождя. К этому сюжету обращалось множество художников. Так, «Даная» Тициана полна чувственной неги, ее тело и запрокинутое лицо выражают упоение неизвестными ей ранее ощущениями.

«Даная» Рембрандта целомудренна и одухотворенна. Рембрандт писал греческую царевну со своей жены Саскии. В первом варианте красавица была увешана драгоценностями. После многих доработок на обнаженной фигуре Данаи остались только браслеты на руках. Плавный жест руки, удивленное и обрадованное лицо, вся фигура, сотканная из мягких теней и ласкающего света, тянутся к неимоверному чуду — свету, несущему любовь.



Портрет Титуса за чтением.

По свидетельству современников, Рембрандт первоначально написал золотой дождь в виде драгоценных капель. В окончательной версии золотой дождь — нежный и обволакивающий поток света, который ласковыми касаниями заставляет звучать нагое тело Данаи.

Глазам современника тело Данаи может показаться грузным и совсем неграциозным, но стоит отвлечься от образа современной фотомодели и довериться голосу света и шепоту полупрозрачных теней, как становится внятной поэтичность этой великой картины.

Рембрандт чрезвычайно высоко ценил свою «Даная» — настолько, что выкупил ее у заказчика. Картина переходила от владельца к владельцу, пока в 1772 году не была куплена для Эрмитажа.

В 1985 году произошла страшная трагедия: какой-то маньяк набросился на картину с ножом да вдобавок облил ее кислотой. Красочный слой и полотно сильно пострадали, однако реставраторы все-таки сумели вернуть картину ценителям искусства. В 1997 году «Даная» вновь была возвращена в Эрмитаж. ■



Даная.

Счастье Рембрандта кажется безграничным и бесконечным. Судьба подарила ему жену — юную Саскию ван Эйленбюх. Пылкое обожание, с которым он относился к своей избраннице, выражено в множестве картин. В Эрмитаже экспонируется «Флора», где Саския представляет богиню растительности. На ней роскошный наряд, каждая складка которого любовно выписана художником, пышный венок из цветов. У юной румяной Флоры трогательное личико, взгляд устремлен не на зрителя, а словно вовнутрь, нежная рука охраняющим и ласкающим жестом лежит на животе: Саския ждет ребенка. ■

Год 1642-й становится для художника годом тяжелых испытаний и страшных потерь. Умирает горячо любимая Саския. Большое казанное полотно «Выступление стрелковой роты Франса Баннинга Кока» вызывает нарекания заказчиков. Искусство вошло в столкновение с тщеславием заказчиков. Великолепное колористическое решение картины, ее впечатляющая жизненность военным пришлись не по вкусу.

Однако полотно все-таки повесили в зале стрелковой гильдии. Каминная копыт на протяжении многих лет сделала холст очень темным. ■



Автопортрет с Саскией на коленях.

— уста ее пытаются сдержать улыбку, а во взгляде — притворная суровость.

В праздничности картины присутствует некая сатира, определенный вызов — и в насыщенном колорите картины, и в том, что на нос гуляки откровенно положен красный тон, и в позах, далеких от благопристойности. Биографы замечают, что автопортрет с женой мог служить своеобразной «дразнилкой» для родственников Саскии, которые не хотели мириться с ее брачным выбором.

Но прежде всего эта картина — живописный гимн человеческому счастью, любви, избытку сил и неукротимой энергии. ■

«Возвращение блудного сына» (1668–1669). В основе картины лежит известная евангельская притча. После долгих скитаний сын, растративший отцовские деньги, возвращается в родной дом. Покинутый отец не предается гневу, он принимает сына с прощением и сочувствием. К этой теме художник обращался неоднократно в своих рисунках и офортах. В первоначальных сюжетах сын бурно выражает свое раскаяние, в жестах отца проявляется власть и назидательность. С годами художник все далее отходит от нравовочительности.

ВХІХ веке «Выступление стрелковой роты...» получило романтическое название «Ночной дозор», однако по расположению теней и по свидетельствам современников можно сделать вывод, что на самом деле на картине изображен ясный полдень. ■

Со времени «Ночного дозора» счастье изменило Рембрандту. Осушение общности вызвало то, что Рембрандт без регистрации брака принял в семью любимую женщину Хендрикье Стоффелс, бывшую служанку. Родственники Саскии подали на художника в суд, желая лишить его имущества. Прекрасный дом вместе с коллекцией предметов роскоши был продан за долги. Художник оказался на грани нищеты.

И в старости мастера преследовали тяжелые утраты: умерла верная Хендрикье, а через пять лет после ее смерти скончался двадцатисемилетний сын Титу.

Оплакав всех своих близких, покинул этот мир и великий Рембрандт. ■

Автопортрет в молодости.



В последнем варианте старик отец кажется почти слепым, его руки ошупывающим и принимающим жестом возложены на плечи сына. Сын опустился на колени и приник головой к отцу. Золотой свет одинаково сияет и на богатых одеждах отца, и на лохмотьях блудного чада, замыкая две эти фигуры кольцом душевной близости и родства. Тихая радость обретения не только друг друга, но какого-то высшего смысла объединяет старика и настрадавшегося в скитаниях юношу. Три фигуры домочадцев или соседей выступают из тьмы, являясь безмолвными свидетелями высшего чуда — чуда прощения.

Великолепна по своей простоте и убедительности говорящая деталь: натруженные ступни сына. Обувь развалилась. Оторвавшаяся подошва обнажает грубую кожу пяток. Присутствует некая живописная рифма: обнимающие руки отца и ступни сына, которые сначала увели его от родного дома, а потом привели обратно.

Возвращение блудного сына.



В утешение — а не на страх —
Создавалась такая картина.
«Возвращение блудного сына»
Ты повесь у кровати в ногах.

Будешь видеть теперь, засыпая,
Как судьба ни кромсай, ни крои —
Есть на свете обитель такая,
Где ты сложишь обиды свои.

Наталья Хаткина ■

ПРЕКРАСНОЕ И МРАЧНОЕ. ФРАНСИСКО ГОЙЯ (1746–1828)

Испанский живописец и график. Оригинальный стиль формировался под влиянием итальянского барокко и — позднее — рококо. Моралистичность некоторых работ художника можно отнести к эпохе Просвещения.

Учился живописи в Сарагосе, путешествовал по Италии.

В Мадриде работал над картонами для ковров королевской мануфактуры, изображая повседневные занятия испанцев, их труды и досуг («Игра в пелоту», «Игра в журки»).

В начале 1780-х годов прославился как непревзойденный портретист («Семья герцога Осуна», «Портрет Исабель Кобос де Порсель»). Подлинным выражением гордого и романтического испанского духа стал серебристо-черный колорит многих портретов. В эти годы Гойя становится членом мадридской Академии художеств, позднее — ее директором. Он удостоивается звания придворного живописца и «первого живописца короля».

Однако почести не могут заслонить от художника бесчеловечное политическое устройство современной ему Испании, где свободу и достоинство личности унижают церковники и вельможи. Свой ужас перед деспотичным устройством общества Гойя выражает в серии фантастических офортов «Капричос». Аллегория и правда причудливо сочетаются



Расстрел в ночь со 2 на 3 мая.

в них, являя образы одновременно страшные и прекрасные.

Агрессия Франции против Испании не оставила художника равнодушным, подвигнув на создание серии офортов «Бедствия войны» и монументальных исторических полотен («Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде», «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года»). Художник протестовал не только против конкретных случаев

истребления человека человеком, но и против насилия вообще.

В 1819 году Гойя приобретает дом, где живет до 1823 года. Место его пребывания получает название «Дом Глухого», так как мастер теряет слух, а с годами — и зрение. Стены Кинто дель Сордо художник покрывает росписями, в которые вкладывает свое понимание жизни и кошмары, терзающие его разум. Диким ужасом веет от сюжета «Сатурн, пожирающий своих детей».

Конец жизни, скрываясь от гнева правительства и инквизиции, Гойя проводит во Франции. ■

«Капричос» (1797–1798). Серия из восьмидесяти офортов была создана в 1797–1798 гг. «Капричос» в переводе с испанского означает «игра воображения», «фантазия». Однако воображение Гойи отталкивается от вполне реальных человеческих странностей и пороков, разоблачая суеверия, трусость, тщеславие. Самым известным листом «Капричос» является офорт «Сон разума порождает чудовищ». В его герое мы можем узнать самого художника, опустившего лицо на стол с разбросанными листами бумаги. Уснул ли он? Изнемог ли в борьбе с ужасами жизни? Летучие мыши и совы подстерегли момент физической и духовной слабости и слетаются на свой ужасный пир.

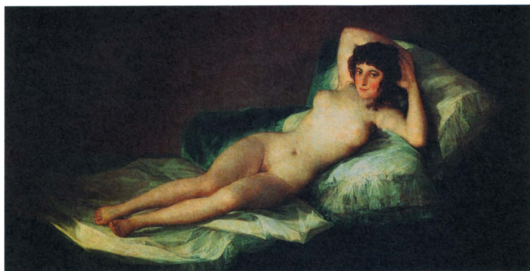
В «Капричос» добро и зло противостоят друг другу, но в неповторимой гротескной манере Гойя изображает торжество зла. Старуха кокетливо улыбається зеркалу, не замечая, что похожа на саму смерть; попугай проповедует с церковной кафедры перед впадшими в фальшивый экстаз обезьяноподобными святошами («Какой златоуст!»); безобразные сводни затягивают в мир продажной страсти юных красавиц. В «Капричос» необычайно сильно антиклерикальное (противоцерковное) направление, протест против ханжества. Это вызвало ожесточение инквизиции. ■



Маха одетая.

Махо и махи — так во времена Гойи называли молодых мужчин и женщин, принадлежавших к протонарью. Король Карл III пытался запретить в Испании все национальное, ввести в стране французскую моду и ограничить свободы. Махо и махи утверждали вольные нравы — и в одежде, и в поведении, сопротивляясь ложному благочестию, которое насаждала церковь.

Судьба связала Франсиско Гойю с герцогиней Альбой Каэтано. Она стала его возлюбленной и моделью. Острый ум, подчеркнутая независимость, редкая красота сделали ее одной из самых выдающихся женщин того времени. Гойя создал множество портретов герцогини. Самыми знаменитыми стали «Обнаженная маха» и «Одетая маха», изображающие натуру в одной и той же позе — с закинутыми за голову руками. Выражению лица одетой махи присущее некоторое лукавство, а взгляду махи обнаженной — сумрачное, роковое выражение. Отношениям Гойи и герцогини Альбы посвящен роман Лиона Фейхтвангера «Гойя». К Альбе Каэтано в полной мере можно было отнести выражение Мигеля Сервантеса де Сааведра: «Она ангел в церкви, дома, на улице и дьявол в любви». ■



Маха обнаженная.

По свидетельству современников, Гойя в юности и сам был настоящим махо. Однажды его даже подобрали на улице с ножевой раной — следствие драки с соперником.

В поздние годы жизни художник создал несколько вариантов картины «Махи на балконе». Две женщины в кружевных мантиях, окутанные ореолом прелести и тайны, наблюдают с балкона за жизнью улицы. Из темного фона за их спиной выступают неясные и мрачные фигуры их кавалеров, лица которых прикрыты плащами. В сюжете этого произведения правда жизни сочетается с некоторой театральностью и романтикой.

«Махи на балконе» в настоящее время находятся в музее Метрополитен (Нью-Йорк). ■

Портрет королевской семьи.

Это — героиня франко-испанской войны Агостина Сарагосская. В 1880 году она заменила у пушки погибших артиллеристов. Агостина лаконичным эффектным жестом подносит к запалу пушки зажженный фитиль.

Характерна для Гойи не сразу заметная, жестокая и реалистичная деталь — невысокая женщина, чтобы достать до запала, вынуждена встать на трупы погибших артиллеристов. ■

«Портрет королевской семьи» (1800). По заказу испанского короля Карла IV Гойя создал парадный портрет королевской семьи. На первый взгляд, портрет действительно парадный. Прекрасно передано великолепие нарядов, блеск драгоценностей, лучащийся шелк, тяжелая парча, жемчужное сияние кружев. И это великолепие еще больше оттеняет нравственное и физическое убожество знати. Болезненный румянец пылает на индюшином лице короля. Нос королевы Марии-Луизы напоминает клюв хищной птицы, губы злобно поджаты. Чопорность и враждебность королевской семьи словно замораживают все остальные фигуры на этом портрете. Даже в детских личиках если и есть что-то естественное — так только испуг и смущение. ■



КЛАССИЦИЗМ: ВПЕРЕД — В ПРОШЛОЕ!

В XVII веке во Франции зародился новый художественный стиль — классицизм. Название «классицизм» буквально можно перевести как «основанный на классике», «образцовый». Его возникновение связано с переменами в политической жизни и философской мысли.

Особая форма государственного устройства — абсолютизм, связанная с именем короля Людовика XIV, афористично и полно выражается в одной королевской формуле: «Государство — это я». Новое философское направление — рационализм — провозглашало приоритет человеческого разума. Законы красоты вполне постижимы рационально, значит, искусство должно основываться на определенных правилах. Задача искусства — воплощение идеального порядка. Идеалом признавалась античность, но классицизм, призывавший воплотить в жизнь традиции классического искусства, на самом деле был очень далек от жизнеутверждающего эллинского мира. Ближе всего тем, кто призывал: «Вперед — в прошлое!», была, пожалуй, философия римских стоиков, которые призывали хранить непоколебимую стойкость духа среди всеобщего хаоса. ■

Ранний классицизм был слишком правильным, слишком умозрительным и отвлеченным.

Писатели того времени — прежде всего драматурги Корнель, Расин, Мольер — разрабатывали теорию классицизма и воплощали ее на практике. Пороки и добродетели в классицистической драме распределены четко, в характерах нет тонов и полутонов: если герой — то на все сто процентов, если подлец — то на все двести. Главный конфликт трагедии классицизма — конфликт между чувством и долгом, причем побеждает именно долг. Удивительным образом теория и практика классицизма соединяются в садово-парковом искусстве. Так, парк при королевской резиденции в Версале был распланирован по строгим законам: бассейны четкой геометрической формы, прямые аллеи, чистые горизонтальные линии. Клумбы напоминают идеальный цветной паркет, и даже кустам и деревьям не позволяется никакая волюнтерность: их кронам с помощью ножиц и секаторов приданы конусовидные и шарообразные формы. Строгая регулярная планировка мастера садов и парков Ленотра — воплощение рационалистического духа классицизма. ■

Расцвет неоклассицизма пришелся на эпоху Великой Французской революции (1789–1794). Эпикурейским настроениям и любовным причудам рококо были противопоставлены простота форм, пафос исполнения гражданского долга, идейность и правильность. В живописи классицизм наиболее ярко представлен произведениями Никола Пуссена, Жана Батиста Шардена, Огюста Доминика Энгра. Самым последовательным представителем неоклассицизма был певец революции Жак Луи Давид. ■



Д. Энгр. Портрет баронессы Ротшильд.



Н. Пуссен. Автопортрет.



Танкред и Эрминия.

Никола Пуссен (1594—1665)

Французский живописец, представитель и основоположник классицизма. Учился живописи в Париже, большое влияние на принципы его творчества оказало знакомство с античной скульптурой.

С 1623 года жил в Риме.

В 1640 году по приглашению Людовика XIII возвращается во Францию, однако через два года вновь уезжает в Италию, чтобы больше никогда не покидать эту страну.

В образах античных героев видел высокие примеры для подражания. Считал, что художественное произведение должно строиться по определенным, раз и навсегда установленным законам и четким правилам. Воплощать в живописи можно только прекрасное, чтобы, созерцая полотна, люди учились благородству и справедливости.

Композиция полотен Пуссена проста и строго выверена. Пуссен не стремился к жизненной точности, его более волновало воплощение высоких идеалов.

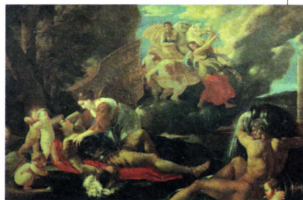
Воспитанию добродетели должны служить воплощающие героизм и милосердие полотна «Танкред и Эрминия» (1629—1630), «Ринальдо и Армида» (1625—1627).

Единению человека и природы посвящены «Пейзаж с Полифемом» (1647), «Вакханалия» (1636),

«Царство Флоры» (1631). Создавая образ мира, организованного согласно высшим законам разума, художник не учитывал стихийного начала в природе, ее вечной изменчивости. Его пейзажи в достаточной мере условны, а фигуры, изображенные даже в движении, скорее напоминают застывшие скульптуры. Во всех работах Пуссен прежде всего подчеркивает героическое начало, он был своего рода интеллектуальным мечтателем. Следуя заповеди Марка Аврелия: «Если царит беспорядочный случай, то радуясь, что среди всеобщего хаоса имеешь руководителя в себе самом — свой дух», Пуссен создавал прекрасные, но холодные призраки идеального античного бытия.

Программное произведение Пуссена — «Аркадские пастухи» (ок. 1650 г.). Согласно легенде, Аркадия — место, где все жители счастливы, словно в раю. Аркадские пастухи неожиданно для себя обнаруживают надгробие с надписью: «И я в Аркадии». Безмятежность их нарушается мыслью о неизбежности смерти. Волнению пастухов противостоит прекрасная профильная фигура женщины в ярком плаще на синем хитоне. Положив руку на плечо самого юного из пастухов, она словно призывает его к спокойствию и стоицизму.

Живописные традиции Пуссена легли в основу строгих правил



Ринальдо и Армида.



Пейзаж с Полифемом.



Царство Флоры.

классицизма. Сюжет должен был обязательно содержать серьезную идею. Черпать темы следовало только в истории, мифологии и Библии. Вольности в композиции не позволялись, так же как и резкие цветовые контрасты. Художник должен был обязательно пройти курс обучения в Академии, после чего совершить поездку в Италию, где изучить античные статуи и картины Рафаэля.

Настоящее искусство не терпит столь жестких рамок и предписаний, поэтому уже во второй половине XVII века классицизм не дал Франции значительных художников. ■

Давид (1748—1825)

Жак Луи Давид — французский живописец, наиболее выдающийся представитель неоклассицизма.

В 1781 году был принят в члены Королевской академии. Согласно правительственной программе, поощряющей работы, «оживляющие добродетели и патриотические чувства», Давид получил заказ на монументальное полотно «Клятва Горациев». Картина может служить прямой иллюстрацией к тезису о победе гражданского долга над личным чувством. Произведение это дидактично, подчинено схеме, живописные приемы однообразны и безжизненны. Однако подкупает то, что художник, несомненно, был искренне воодушевлен идеей. Недаром современники восприняли это полотно как призыв к революции.

Вскоре после штурма Бастилии Давид выставил в салоне большое историческое полотно «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей» (1789). К Давиду пришла слава «живописца, чей гений предвосхитил революцию».

Давид становится членом законодательного органа новой власти — Конвента. Практически ему поручается руководить искусством, решать, что подходит, а что не подходит новой власти. Кроме того, Давид становится организатором и распорядителем массовых народных торжеств.

Самая известная картина Давида — «Смерть Марата», увековечившая гибель мученика революции.

С приходом к власти Наполеона Бонапарта Давид стал первым живописцем императора, воспевая величие нового правителя: «Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар» (1800), «Коронавание Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1804 года». Согласно тенденциям Просвещения, Давид по-новому трактует образ Наполеона в портрете, созданном в 1812 году. Ранним утром встает император из-за стола. Заботясь о своем народе и обо всех народах Европы, он всю ночь провел за картами и бумагами. Свеча на столе догорает, а императора ждут новые дела. Отец народов, заботливый и мыслящий руководитель — таков новый миф, который создает и воплощает Давид.

Широко известен портрет хозяйки модного салона мадам Рекамье (1800). С волосами, убранными по-гречески, в простом — по тогдашней моде — платье, напоминающем античные ту-



Клятва Горациев.



Коронавание Наполеона I и Жозефины.



Антиох и Стратоник.



Автопортрет.

ники, мадам Рекамье сидит на козетке, вытянув стройные ноги с обнаженными ступнями. Плавность линий и законченность форм придает образу классическую простоту и сдержанное величие.

После поражения Наполеона Давид вынужден был эмигрировать в Брюссель (тогда — Нидерланды), где продолжал работать до самой смерти. ■

«Смерть Марата» (1793).

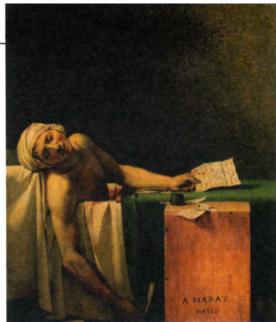
Самое знаменитое полотно Давида — «Смерть Марата». Вождь и вдохновитель якобинского переворота Марат был заколот в ванне дворянкой Шарлоттой Корде. Из-за болезни Марат был вынужден работать и принимать посетителей в ванне, где его и настигла смерть. Залатанные простыни, простой деревянный ящик вместо стола — такова подчеркнута спартанская обстановка, в которой работал Марат.

Сумеречный фон подчеркивает залитое светом тело народного вождя, его трагическое лицо, под кистью Давида приобретшее величественные черты античного героя. Ванна напоминает саркофаг, а ящик, на котором начертаны слова «Марату — Давид», — надгробную плиту.

Художник вводит в полотно выразительные детали, свидетельствующие о милосердии вождя: в руках его — поддельное письмо с просьбой о помощи, на полу — бумажные деньги, которые благородный Марат, видимо, собирался отдать «несчастной просительнице». Окровавленный нож свидетельствует о подлости убийцы-дворянки.

Все эти детали далеки от истины. На самом деле Шарлотта Корде проникла к Марату под предлогом доноса, которыми не брезговала новая власть.

Однако Давиду удалось создать убедительный и героический живописный миф. ■



Смерть Марата.



Марс, разоруженный Венерой и тремя грациями.

Слепой Велизарий.



ПОГОВОРИМ О СТРАННОСТЯХ ЛЮБВИ. РОКОКО

Рококо — стилистическое направление в искусстве Западной Европы XVIII столетия. Наиболее ярко и последовательно стиль рококо (рокайль) развивался в культуре Франции. Отличается причудливостью, изысканностью, камерностью, грациозностью, некоторой манерностью образов.

Рококо менее торжественно, чем барокко, и не ориентировано на католическую церковь. Стиль сформировала среда придворных, исповедовавших убеждение, ярко выраженное во фразе Людовика XV: «После нас — хоть потоп».

В эту эпоху сама внешность человека была произведением искусства. Тонкость талии доводилась до предела жесткими корсетами, юбки были необыкновенно пышными, дамы — окружены облаком перьев, кружев и лент. Женщина была похожа на изящную игрушку — такой хотели ее видеть, так она себя и позиционировала.

Предметы материальной культуры, мебель и посуда тоже словно разыгрывали спектакль, принимая изменчивые прихотливые формы, извитые подобно раковине. Само слово «рокайль» в переводе с французского и означает — «раковина». Перламутр и фарфор были любимыми материалами. В Париже возникла Севрская фарфоровая мануфактура, в Германии — Мейсенская. Распространилась мода на восточный декор, особенно на китайский.

Каждый предмет рококо украшало, наряжало, маскировало узорами, завитушками, инкрустациями. Вазу могли выпустить в виде фарфорового куста роз с перламутровыми бабочками, блюдо — в виде виноградного листа. Женщины выступали на тонких каблучках, мебель — на тонких изогнутых ножках.

Искусство развивалось среди придворных интриг и галантных празднеств. Живопись и поэзия рококо так или иначе концентрировали внимание на отношениях между мужчиной и женщиной. Говоря словами А.С. Пушкина: «Поговорим о странностях любви. Иного я не мыслю разговора...»

Но разговор этот шел словно не всерьез, рокайль отвергал все глубокое, трагединое. Чувства были легкими, театральными, вкусы — прихотливыми и капризными. Художники рококо — Антуан Ватто, Франсуа Буше, Огюст Фрагонар — в своих работах, каждый по-своему, воплощали дух рококо. ■

АНТУАН ВАТТО (1684—1721)

Французский живописец и график. Учился живописи в Париже у художников, писавших театральные декорации, что оказало влияние на его дальнейшее творчество.

Ватто вошел в круг барона Кроза, который собирал вокруг себя аристократов и творческих людей, проповедуя идеи древнегреческого философа Эпикура, считавшего главным в жизни поиск наслаждения.



Пари́с и Е́лена.



Общество в парке.



Оплошность. Неосторожная игра.

Презрев житейские заботы, барон устраивал у себя «галантные празднества», которые длились изо дня в день — порой целыми неделями. Иногда гости изображали из себя пейзаж — деревенских жителей, но, конечно, не настоящих, а идиллических, словно фарфоровых, пастушков и пастушек. В другой раз все преображалось в античных персонажей. Атмосфера «галантных празднеств» была настояна на пряных духах флирта, на тонкой системе ухаживаний, намеков и умолчаний, красноречивых взглядов и нескромных прикосновений. Эти «галантные празднества» главной темой своего творчества и сделал Ватто. Его работы — шедевры утонченной живописи. Нежные пере-

ходы, неяркие сочетания создавались мельчайшими мазками с золотистыми, серебряными, перламутрово-пепельными передливками. Лессировка — тонкий слой прозрачной краски, нанесенный поверх основного, — передает воздушную среду, трепет листвы, пышность кружев, плотность шелка.

Жизнь на картинах Ватто — игра, театр, где передаются тончайшие оттенки переживаний, зачастую окрашенные лукавой иронией или потаенной грустью.

«Затруднительное предложение», «Паломничество на остров Киферу», «Праздник любви», «Общество в парке» — во всех этих работах группы и парочки на фоне ухоженной парковой природы нежно беседуют, томно склоняются друг к другу, ведя изощренную любовную игру. ■



Жиль.

Подлинным лиризмом отличается картина «Жиль» (1720). На ней изображен французский вариант Пьеро — грустный белый клоун, поэт и неудачник. В белом шелковом костюме, неловкий и мешковатый, в башмаках со слишком длинными красными бантами, на переднем плане картины стоит Жиль. Его фигура показана с низкой точки зрения — как если бы на него смотрели снизу вверх, из зрительного зала театра. Позади белого клоуна — друзья-актеры в красочных нарядах.

Жиль в своей нелепости безнадежно одинок, словно не имеет отношения ни к актерам, ни к зрителям, вообще ни к чему на свете — настолько точно художник передал ощущение душевной пустоты.

В 1720 году Ватто создал большую картину «Вывеска лавки Жерсена». Первоначально полотно предназначалось для рекламы магазина, торгового произведения искусства. Когда картину приобрели, ее разрезали пополам. В двух частях этого полотна воплотились размышления мастера об искусстве и своей роли в нем. ■

ФРАНСУА БУШЕ (1703–1770)

Французский живописец, график, декоратор. Типичный представитель стиля рококо. Считал себя учеником и последователем Ватто.

Возглавлял Королевскую мануфактуру гобеленов, в 1765 году стал директором Королевской академии живописи и скульптуры.

Создавал картоны для гобеленов, костюмы и декорации для Парижской оперы, декоративные панно для интерьеров.

Пейзажи Буше идилличны, полны легкой грусти и светлой задумчивости («Пейзаж с прудом», «Вид в окрестностях Бове»). Его заброшенные мельницы и деревенские хижины при всем лиризме все же напоминают театральные декорации. Цвета Буше очень изысканны: розовые, нежно-зеленые, дымчато-голубые, фактура живописи — матово-гладкая.

Художник пользовался особым расположением фаворитки короля Людовика XV мадам де Помпадур, писал пользующиеся большим успехом при дворе пасторальные сцены, где милостивые и жеманные пастушки и пастушки обмениваются нежностями в тени деревьев.

В картинах на мифологические темы («Купание Дианы») для художника главное — показать прелесть обнаженной натуры, с максимальной декоративностью вписав ее в рядный пейзаж. ■

ОГЮСТ ФРАГОНАР (1732—1806)

Французский график, живописец. Живописи учился у Буше и Шардена. Интересно работал в жанре портрета («Портрет Дидро», «Портрет Давида», «Мальчик в роли Пьеро»).

Наиболее известен своими жанровыми композициями, где ощущается дух «галантных празднеств». ■

«Поцелуй украдкой» (1780) представляет собой сценку в интерьере. Прелестная девушка с подчеркнуто тонкой талией, затянутой в великолепно переданный кистью мастера перламутрово-пепельный шелк, изогнулась в притворно-испуганной позе. Молодой человек, выглядывая из приоткрытой двери, нежно целует девушку в щеку. При всей достоверности интерьера и ситуации в картине ощущается определенная нарочитость, постановочность.

«Счастливые возможности качелей» (1767) — динамичная выразительная композиция. Роскошный фон темной парковой зелени, цветущих кустов выгодно оттеняет насыщенный розовый цвет пышных взметнувшихся юбок кокетливой девушки. Кавалер раскачивает ее на качелях.

Все выше, выше... Ах! Слетела туфелька! А кавалеру предоставилась счастливая возможность увидеть пухленькие ножки в белых чулочках. Статуя Амура в левом углу прижимает пальчик к губам, намекая на нескромно-игривый характер этой сцены.

В картинах Фрагонара есть неподдельная живость, яркость и праздничность красок, ощущение мимолетности и иллюзорности счастья.

В конце жизни Фрагонар стал хранителем Лувра. ■



Диана, выходящая из купели.



Поцелуй украдкой.



Свидание.

ПЕРЕДВИЖНИКИ

Одна из самых ярких и драматических страниц в истории русской живописи конца XIX — начала XX века связана с художниками-передвижниками.



В. Перов. Чаенние в Мытищах.

В 1863 г. 14 лучших художников — выпускников Петербургской академии художеств, допущенных к конкурсу на большую золотую медаль, потребовали от академического начальства права свободного выбора темы конкурсной картины в соответствии с наклонностями каждого. Им же по традиции были предложены два сюжета: мифологический и ландшафтный.

На требование ответили отказом. Тогда выпускники вышли из состава Академии и организовали петербургскую «Артель художников». Это была первая организация независимого нового искусства.

Новые эстетические идеи так завладели умами русских художников, что появилась потребность в объединении художников-реалистов всей России. Идея Товарищества передвижных выставок, предложенная Г. Г. Мясоедовым, В. Г. Перовым, Н. Н. Ге и И. Н. Крамским, была горячо одобрена художниками Москвы и Петербурга.

Передвижники — художники, входившие в российское демократическое художественное объединение «Товарищество

передвижных художественных выставок» (ТПХВ), созданное в 1870 г. по инициативе В. Перова.

Передвижники испытали воздействие общественных и эстетических взглядов В. Белинского и Н. Чернышевского. Большую роль в формировании их творческой программы сыграл критик В. Стасов. П. Третьяков материально поддерживал передвижников, приобретая их произведения для своей галереи. Передвижники были убежденными реалистами, а выдвинутая ими программа народности искусства выражалась в изображении типических сторон и многогранных характеров социальной жизни. В их работах четко прослеживались критические тенденции. («Земство обедает» Г. Мясоедова, 1872 г., «Встреча иконы» К. Савицкого, 1878 г.).

Первая выставка состоялась в 1871 г. ■

Передвижники были убежденными демократами. Они показывали не только бедность, но и красоту народного быта («Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» В. Максимова, 1875 г.), не только страдание, но и стойкость перед лицом жизненных не-

И. Крамской. Неутешное горе.



взгод, мужество и силу характеров («Бурлаки на Волге» И. Репина, 1873 г.), богатство и величие родной природы (пейзажи А. Саврасова, И. Шишкина, И. Левитана). Близки передвижникам были и героические страницы национальной истории (картины В. Сурикова). Особой художественной темой было освободительное народное движение (картины Ильи Репина «Арест пропагандиста», 1892 г.; «Отказ от исповеди», 1885 г.; «Не ждали», 1888 г.).

Образы русской народно-сказочной фантазии оживают на полотнах В. Васнецова, В. Сурикова, И. Репина.

Живопись передвижников отличается свободной манерой письма, передачей световоздушной среды с помощью рефлексов, цветных теней, свободой и разнообразием композиционных решений. Последняя, 48-я, выставка ТПХВ состоялась в 1923 г. ■

«БОГАТЫРЬ СВОЕЙ СУДЬБЫ». Илья Ефимович Репин (1844–1930)

Русский живописец.

Учился в Петербурге в Рисовальной школе Общества поощрения художников, позднее — был стипендиатом Петербургской Академии художеств. Член Товарищества передвижных художественных выставок. С 1893 года — действительный член Академии художеств.

Большое влияние на взгляды Репина оказала эстетика революционных демократов, в частности — статьи критика Стасова.

Уже в ранних работах («Воскрешение дочери Иаира», 1871) проявились одаренность и наблюдательность художника.

С начала 70-х гг. Репин выступает как художник-демократ; он отстаивает принципы народности художественного творчества.

Репин совершает поездки на Волгу, где пишет этюды и наблюдает жизнь народа, в частности — бурлаков («Бурлаки на Волге», 1870–1873).

В годы пребывания в Италии и Франции Репин знакомится с искусством Западной Европы, пробует себя в пленэрной живописи.

В конце 1870 — начале 80-х гг. художник увлеченно работает над крестьянской темой («Проводы новобранца», «В волостном правлении», 1877). После реформенной Россия, сложность существовавших в ней социальных отношений, многообразие ее жизни Репин показывает в картине «Крестный ход в Курской губернии» (1880–1883).

С 1882 года Репин живет в Петербурге. Конец 1870-х — 1880-е гг. наиболее плодотворный период в творчестве художника. Каждое появление на выставках его лучших картин становится событием в художественной и общественной жизни России.

В эти годы Репин создает и лучшие портреты. В них проявились его любовь к человеку и глубокий психологизм. В грандиозной портретной галерее, созданной Репиным, как и в жанровых картинах, раскрылись наиболее яркие черты русской жизни (портреты В. В. Стасова, А. Ф. Писемского, М. П. Мусоргского, Н. И. Пирогова, П. А. Стрепетовой, А. И. Дельвига, Л. Н. Толстого). Высокого мастерства достигает Репин и в графике, работает над иллюстрациями.

Кисти Репина принадлежат также полотна на исторические темы. Интерес художника к прошлому определялся вопросами, поднимавшимися современностью. Репина привлекали сильные натуры, судьбы которых были связаны со значительными историческими событиями. В портретах мастер решает психологические и драматические задачи («Царевна Софья», 1879, «Иван Грозный и сын его Иван», 1885).



А. Саврасов. Грачи прилетели.



И. Репин. Автопортрет.

Последним значительным историческим произведением Репина стала картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878—1891). В 1894—1907 гг. Репин преподавал в Академии художеств, был ее ректором. После 1917 года Репин живет в усадьбе «Пенаты» в Куоккале, в Финляндии. В «Пенатах», где он умер и похоронен, в 1940 году был открыт мемориальный музей. ■



Бурлаки на Волге.

«Бурлаки на Волге» (1870—1873).

Волга, жизнь простых людей на великой реке всегда привлекали Репина, который чувствовал в труде и быте волжан средоточие, глубинный нерв народной жизни.

С пристальным вниманием изучал он бурлаков. Тогда по Волге — реке торговой — ходило множество барж с различным товаром. Баржи не были самоходными — их тащили бурлаки, люди, которых использовали как тягловый скот.

Бурлак — символ тяжелого, отупляющего рабского труда.

Репин блестяще решил композиционную и колористическую задачу своего многофигурного полотна. Золотистый цвет реки, неба и песка вызывающе контрастирует с темной гурьбой бурлаков, которые воспринимаются именно как цельная грубая масса. Вместе с тем художник с редким психологизмом отразил своеобразие каждого персонажа. Вот профиль высокого худого человека с трубкой — это явно лентяй, волынщик, который только притворяется, что тянет лямку. Вот покорное мудрое лицо боролатого мужичка, очевидно, умеющего и организовать общий труд, и уладить конфликты. Выделяется на общем фоне фигура высокого светловолосого юноши, который выпрямился, чтобы поправить лямку, а загляделся на волжские просторы. Он весь — воплощение молодости и надежды.

«Бурлаки на Волге» проникнуты смешанным чувством скорби о страданиях народа, протеста против его униженного состояния и верой в неизбежность скорых перемен. ■

«Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883).

Над эскизами к картине Репин работал в усадьбе известного русского предпринимателя и мецената Саввы Ивановича Мамонтова — Абрамцеве. Ему виделась огромная человеческая лавина, которая будет приведена в движение маленьким изображением Богоматери.

В этом монументальном полотне сочетается убедительность реалистической сатиры и гуманистическое сочувствие к жителям российской деревни. В многофигурной композиции представлены священники, нищие, странники, крестьяне. Выразительны живописные характеристики действующих лиц. Просветленной надеждой дышит лицо светловолосого горбуна на костылях, свято верящего в то, что он сможет исцелиться. Но рядом с ним — лица, в которых только тупое смирение и уныние.

Убогость происходящего подчеркивает и унылый пейзаж: бледное небо, палящий зной, кособокор с выжженной травой и пнями. В строго продуман-



Крестный ход в Курской губернии.

ной композиции картины, в передаче световоздушной среды проявилось высокое мастерство Репина-живописца.

Многие из его друзей, учеников и единомышленников были в недоумении: им казалось, что в картине нет не только ничего святого, но и ничего прекрасного.

Однако о «Крестном ходе» можно сказать словами Николая Некрасова: «Он проповедует любовь враждебным словом отрицанья». ■

«Не ждали» (1884–1888). В интерьерном групповом портрете изображена сцена возвращения ссыльного домой. В образе революционера звучит трагическая тема героя, судьба которого была хорошо понятна демократически настроенным современникам. Репин показал зрителю сложную гамму переживаний членов семьи, встречающих отца, сына, мужа.

Композиционное построение картины обусловлено психологическими взаимоотношениями. Нерешительно застыла в дверях фигура вернувшегося из ссылки человека. Удивлен и обрадован сын-гимназист. Жесты и позы передают волнение и растерянность персонажей, которые в первый момент не могут поверить, что разлука позади.

В изображении скромного, но благородного интерьера Репин пользуется чистыми и светлыми цветами, составляющими единую цветовую гамму. Изображая героическое и возвышенное в жизни рядовых людей, Репин придавал бытовому жанру то высокое значение, которое раньше имела лишь историческая живопись. ■



Не ждали.

«Царь Иван Грозный и сын его Иван» (1889).

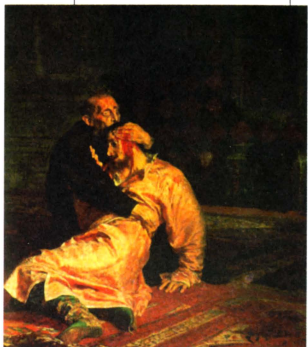
В 1889 году на Выставке передвижников впервые была показана картина Репина «Царь Иван Грозный и сын его Иван». Илья Ефимович Репин изобразил это событие как эмоциональную драму, трагедию не только государственную, но и личную.

На лице Грозного — ужас перед содеянным. В позе мертвого царевича — успокоение. Репин ярко выявляет психологический контраст, драму противоположных характеров, трагедию того, что отец и сын смогли примириться только после смерти.

Красный колорит, реалистическое, экспрессивное изображение крови и безумие на лице царя-сыноубийцы вызвали резкое неприятие у шокированных зрителей. Люди с неустойчивой психикой теряли перед картиной сознание, проявляли агрессию. Журналисты и критики всерьез обсуждали, имеет ли такая картина право на существование.

Репин долго искал типаж для создания образов Иоанна Грозного и царевича Ивана. Образ царевича художник увидел в лице известного русского писателя Гаршина. Для Грозного позировал один из знакомых художника.

Очень выразительны композиция и цветовая гамма картины. Иоанн Грозный, в приступе раскаяния обхвативший голову сына, изображен в центре, на пересечении диагоналей. Красные клетки ковра, красноватые одежды героев — все создает «симфонию крови». Даже в предметах алый цвет интерьера ассоциируется с цветом крови. ■



Иван Грозный и сын его Иван.



Запорожцы пишут письмо турецкому султану.

«Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878–1891). Над своим последним историческим полотном Репин работал много лет. Делал этюды, изучал литературу и костюмы той эпохи.

Запорожцы для художника — воплощение воли, силы, свободного и героического мужского товарищества. Многофигурное полотно выражает единение и общность собравшихся и одновременно представляет колоритные психологические типы. Жизнерадостный и грубоватый запорожский юмор передан Репиным с необычайной достоверностью. Картина словно доносит до нас острые словечки, ехидные замечания и оглушительный хохот. В единое целое организована богатая гамма лиц и одежды.

Такие детали, как стоящая на грубых досках стола суля с вином, лежащие под рукой у казака карты, перо у войскового писаря, не мельчат изображенные, а образуют превосходную живописную канву для героев картины.

Картина имеет два варианта. Один, оконченный в 1891 году, находится сейчас в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге. Другой, помеченный 1893 годом, ныне хранится в Харьковском художественном музее. ■

ПОЭМА О МОРЕ.

ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ АЙВАЗОВСКИЙ (1817–1900)

Иван (Ованес) Константинович Айвазовский родился в Феодосии в семье армянского негоцианта. Уже в раннем детстве проявились художественные способности мальчика. Особенно любил он изображать корабли и море.

В 1833 году Айвазовский определяется в Петербургскую Академию художеств в класс пейзажиста М. Н. Воробьева. Критика положительно встречает появившуюся на академической выставке первую картину Айвазовского «Этюд воздуха над морем» (1835). В 1837 году за три морских вида и в особенности за картину «Штиль» ему присуждают Первую золотую медаль и, как исключение, сокращают академический курс на два года с условием, чтобы за это время он написал пейзажи ряда крымских городов. Так появились виды Ялты, Феодосии, Севастополя, Керчи и картины «Лунная ночь», «Буря». Они успешно экспонировались на выставке в Академии художеств. Талант молодого художника был поощрен поездкой в Италию.

Коллеги-живописцы отмечают его несомненный дар, называют его первооткрывателем жанра морской живописи в Риме. В самом деле, в Италии стали выставляться пейзажи «под Айвазовского».

В 1843 году начинается путешествие художника с выставкой картин по Европе. «Рим, Неаполь, Венеция, Париж, Лондон, Амстердам удостоили меня самыми лестными поощрениями», — вспоминал Айвазовский. В частности, Иван Константинович удостоился звания академика, присужденного Академией художеств Амстердама. На родине такого же звания его удостоивает Петербургская Академия художеств.

Ночь. Голубая волна.



Изо всех поездок художник с неизменно теплым чувством возвращался в Феодосию.

В родном городе Иван Константинович строит дом-мастерскую. Здесь были созданы тысячи полотен, поражающих знанием изменчивой души моря, то свирепого в безудержной ярости шторма, то светлого и прозрачного в легкой солнечной дымке, то загадочного и таинственного с лунной дорожкой, колеблющейся на притихших волнах. Айвазовский, постоянно наблюдая морскую стихию, делая множество рисунков, обладал прекрасной памятью и большим даром импровизации, что позволяло, используя «рисунк-наек», за день закончить полотно.

С годами художник становится более сдержанным в передаче красочных эффектов природы, но он никогда не утрачивает интереса к морской стихии. Всепоглощающая вздыбленная громада, цвет которой составлен из неумовимых переходов серо-голубых тонов, господствует в картине «Волна» (1889). А на склоне лет Айвазовский пишет огромную картину «Среди волн» (1898), где передано движение водяных масс.

Значителен вклад Айвазовского в батальную живопись. «Живописец Главного морского штаба» (это звание ему было присвоено в 1844 году), он запечатлел эпизоды Севастопольской обороны, неоднократно обращался к героическим подвигам русского военно-морского флота.

Русский флот с искренней благодарностью относился к своему летописцу. Осенью 1846 года, еще до создания батальных полотен «Наваринский бой» и «Чесменский бой» (1848), во время выставки к десятилетию творческой деятельности Айвазовского, в Феодосию под командованием В. А. Корнилова прибыла эскадра из шести военных кораблей, чтобы приветствовать юбиляра. Воинские почести «первому почетному гражданину города» гарнизон Феодосии воздал и в конце жизненного пути художника. Умер художник 19 апреля 1900 года во время работы над картиной «Взрыв турецкого корабля». Айвазовский отдал много сил благоустройству Феодосии. Его усилиями в городе были сооружены Археологический музей,



Прибой.



Морское сражение при Наварине.



Девятый вал.

школа, клуб; в 1880 году открылась картинная галерея. После смерти Айвазовского картинная галерея по завещанию перешла в собственность города. Ныне здесь находится крупнейшее собрание картин мастера.

Эпической «поэмой о море» представляется удивительно цельное по мироощущению творчество И. К. Айвазовского, снискавшего еще при жизни всемирную славу. ■

«Девятый вал» (1850). К раннему периоду творчества Айвазовского, отмеченному стремлением передать особое состояние природы, относится широко известная картина «Девятый вал». В ней передана сила, пробужденная в человеке стихией: потерпевшие кораблекрушение преодолевают страшный девятый вал. Возвышенное романтическое чувство воплощено в

колорите — в контрастах насыщенного темно-зеленого цвета волн, марева, окутавшего рассветное солнце, в оттенках пенных гребней бушующего моря. Сопоставление и противопоставление мощи стихии и героизма людей делает полотно не только художественно убедительным, но и эмоционально насыщенным. ■

Былины земли Русской.

Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926)

Виктор Михайлович Васнецов родился 15 мая 1848 года в далеком вятском селе в большой патриархальной семье деревенского священника. Он рано начал рисовать, но по традиции сыновья должны были наследовать профессию отца, и мальчика в 1858 году отдали в духовное училище, а вскоре перевели в Вятскую духовную семинарию.

Вятская губерния славилась тогда местными художниками. Вышивка, резьба по дереву, глиняные расписные игрушки, знаменитые вятские пряники — все это привлекало любознательного мальчика.

С детских лет слышал Васнецов былины и сказки о русских богатырях. Именно в Вятке зародилась его страстная привязанность к искусству, к народному эпосу.



Сирин и Алконост.

На последнем курсе семинарии юноша решил, что уедет из Вятки в Петербург и поступит в Академию художеств.

Написав две жанровые картинки — «Молочница» и «Жница» (1867), Васнецов разыграл их в лотерею и на вырученные деньги поехал в Петербург, где в 1868 году становится учеником Академии.

Начинал Васнецов как художник-жанрист («Нищие», «Чаепитие», «Рабочий с тачкой», «Старуха кормит кур», «Дети разоряют гнезда», «Книжная лавочка», «С квартиры на квартиру»).

В 1876 году Васнецов по настоятельному совету друзей едет за границу. Поселив-

шись в окрестностях Парижа, он много работает на натуре, его привлекает жизнь людей «простых сословий». Их он постоянно зарисовывает в свой альбом.

В 1878 году, после возвращения на родину, Васнецов с семьей переезжает в Москву. «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». В Москве художник обращается к новым темам: русскому народному эпосу, сказке, родной истории. Этот переход от жанровой живописи к исторической не был неожиданным в творчестве художника. Еще в Академии художеств Васнецов исполнил ряд набросков на темы русских былин, сделал эскиз «Княжеская иконописная мастерская».

«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», — писал Васнецов.

Поэтическое сказание «Слово о полку Игореве» привлекло Васнецова могучей эпической силой. Задумав воскресить страницы бессмертной поэмы, художник изучает историю, посещает Оружейную палату, делает множество подготовительных этюдов, ищет наиболее удачное решение темы. Постепенно от эскизов, в которых показана ярость битвы, напряженность схватки, Васнецов переходит к созданию величаво-торжественной трагедии битвы.

От маленьких тщательно выписанных картин он обратился к большим монументальным полотнам, к широкой свободной живописи. Вместо темной серо-коричневой гаммы ранних картин появляются звучные, но вместе с тем сдержанные желтые, голубые, красные и серо-зеленые цвета.

Некоторое время мастер живет и работает в Киеве, куда его пригласили для росписи Владимирского собора.

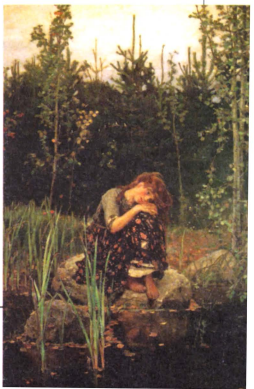
В 1891 году Васнецов с семьей возвращается из Киева в Москву, поселяется вблизи Абрамцева. При помощи П. М. Третьякова, который купил картины и эскизы художника, и С. И. Мамонтова Васнецов осуществляет давнюю мечту — строит по своему проекту мастерскую. Здесь он принимается за работу над картиной «Богатыри», эскиз к которой был сделан много лет назад.

На Десятой передвижной выставке 1897 года экспонируется его картина «Царь Иван Васильевич Грозный». Любопытно, что образ царя был списан с Ф. И. Шалапина, сыгравшего роль Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». На своей первой персональной выставке в 1898 году Васнецов показал «Богатырей», работа над которыми длилась около двадцати лет. В начале 1900-х годов Васнецов выполняет многочисленные композиции на религиозные темы, работает одновременно над несколькими картинами — «Баян» (1910), «Спящая царевна», «Царевна-лягушка» (1918), «Кашей Бессмертной» (1917–1926), «Царевна Несмеяна» (1914–1926). Все эти работы представлены в Доме-музее В. М. Васнецова в Москве.

Творческая фантазия художника казалась неисчерпаемой. У него было множество замыслов, которым, к сожалению, не суждено было осуществиться. 23 июля 1926 года в Москве, в своей мастерской, работая над портретом художника М. В. Нестерова, Васнецов скончался. ■



Снегурочка.



Аленушка.



Букет Абрамцево.

Иван-Царевич на Сером волке.



«Аленушка» (1881). Одно из лучших своих творений — «Аленушка» Васнецов написал на сюжет русской сказки.

Он не буквально воспроизводит и тем более не иллюстрирует сказочный сюжет, а глубоко проникает в его эмоциональный строй. Застывшая поза девочки, склоненная голова, разметавшиеся по плечам каштановые волосы, полный печали взгляд — все говорит о тоске и горе Аленушки. Природа созвучна ее настроению, она скорбит вместе с героиней и вместе с тем пытается ее утешить.

Стройные березки, молоденькие елочки, окружающие Аленушку, словно оберегают ее от злого мира. Картина «Аленушка» — одна из первых в отечественном искусстве, где неразрывно слиты поэзия народных сказаний с поэтичностью и задушевностью русской природы. ■

«Богатыри». Решенная в монументально-декоративном плане картина воссоздает образы трех популярных героев былинного эпоса: Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича. Каждого из них отличают индивидуальные особенности. Суровость и мощь Ильи, добро-сердечие Добрыни и юношеская мечтательность Алеши составляют неделимое целое индивидуального союза богатырей.

Стремясь к монументальному решению, Васнецов несколько повышает линию горизонта, и зритель как бы снизу смотрит на всадников, четкие силуэты которых выделяются на фоне светлых облаков. Тонко и благородно сочетаются яркие и звучные краски — зеленая, коричневая, красная, белая, синяя, придавая особую декоративность полотну. Пейзаж, с его необозримой ширию, пологими холмами, лугами, поросшими дикой травой, объединен плавными и спокойными ритмами.

В этой картине в полной мере проявилось умение Васнецова создать эпическое полотно, созвучное народным поэтическим представлениям.

В 1898 году «Богатыри» заняли почетное место в Третьяковской галерее. ■

Васнецов в архитектуре и театре. В Абрамцево, где работали и общались многие выдающиеся русские художники и литераторы, Васнецов принял участие в создании декораций к пьеске «Снегурочка».

«Никогда еще фантазия, — писал Стасов о декорациях «Палаты Берендея», — не заходила так далеко и так глубоко в воссоздании архитектурных форм и орнаментики Древней Руси, сказочной, легендарной, былинной». Стасов добился, чтобы декорации были перенесены на большую, профессиональную, сцену Частной оперы С.И.Мамонтова. В Абрамцево же Васнецов выступил и как архитектор: по его проектам была построена небольшая церковь-усыпальница, «избушка на курьих ножках». В начале 1900-х годов по рисунку художника выполнен фасад здания Третьяковской галереи и ряд частных домов. Чрезвычайно интересна одна из значительных его работ — фриз «Каменный век», созданный Васнецовым для Московского Исторического музея.

Для этой церкви он написал много икон. Например, для Владимирского собора в г. Киеве он написал такой же образ Богоматери, лишь увеличив его в 8 раз.

В 1885 году его пригласили в Киев для участия в декоративных работах для только что построенного Владимирского собора. Росписи, по замыслу Васнецова, должны были стать памятником Древ-

ней Руси, поэтому основное место в них уделялось изображениям князей — Владимира, Андрея Боголюбского, Александра Невского, Дмитрия Донского. Стены собора Васнецов покрыл орнаментальными украшениями, в которых фантастические цветы и дикий звери сплетались в причудливые красочные узоры.

Напряженная работа в соборе не помешала Васнецову осуществить и другие творческие замыслы. В 1889 году он написал картину «Иван-Царевич на Сером волке» и представил ее на передвижной художественной выставке, выполнил иллюстрации к Лермонтовской «Песне про купца Калашникова» (1891). ■

ДУША ПРИРОДЫ РУССКОЙ. ИСААК ИЛЬИЧ ЛЕВИТАН (1860—1900)

Родился в небольшом литовском городке Кибартай.

Отец Левитана был мелким служащим. Поселившись с семьей в Москве, он стремился дать сыновьям хорошее образование. Вероятно, в выборе жизненного пути Исаака Левитана решающую роль сыграл его старший брат — художник. Он часто брал мальчика с собой на этюды, на художественные выставки. Когда Исааку исполнилось 13 лет, он был принят в число учеников Училища живописи, ваяния и зодчества.

Учителями Левитана были Алексей Саврасов и Василий Поленов. «Левитану давалось все легко, — вспоминал его товарищ, известный русский живописец Михаил Нестеров, — тем не менее работал он упорно, с большой выдержкой. Как-то пришел к нам в натурный класс и написал необязательный для пейзажистов этюд голого тела, написал совершенно по-своему, в два-три дня, хотя на это полагался месяц. Вообще Левитан работал быстро, скоро усваивая то, на что другие тратили немало усилий. Его незаконченный «Симонов монастырь», взятый с противоположного берега Москвы-реки, приняли как некое откровение. Тихий покой летнего вечера был передан молодым собратом нашим прекрасно».

На творческое кредо художника чрезвычайно повлияло созданное в 1870 году Товарищество передвижных выставок.

Как раз в то время художники и критики осознали особую важность пейзажа и как самостоятельного жанра, где царил Левитан, и как равноправного элемента бытовой, исторической, отчасти и портретной живописи. Вопреки прогнозам критика Стасова, полагающего, что роль пейзажа будет уменьшаться, она в 90-е годы возросла как никогда. Преобладал лирический «пейзаж настроения», ведущий свою родословную от Саврасова и Поленова.

Летом 1890 года Левитан едет в Юрьевец и среди многочисленных пейзажей и этюдов пишет вид Кривоозерского монастыря. Так рождается замысел одной из лучших картин художника — «Тихая обитель», где образ тихой обители и мостков через реку, соединявших ее с окружающим миром, стал выражением глубоких размышлений художника о жизни. Известно, что эта картина произвела сильное впечатление на А.П.Чехова.



Осень.

Солнечный день. Весна.





Осень. Усадьба.

Тихая обитель.



Многие произведения Левитана проникнуты грустью. Может быть оттого, что величественная природа находится в такой дисгармонии с жизнью человека.

Однако в жизни юмор Левитану не был чужд, особенно в отношениях с учениками, для которых он был требовательным, но демократичным педагогом. Левитан прожил всего сорок лет. Он был тяжело болен. Врачи рекомендовали ему итальянский климат. Но художник неизменно возвращался на родину, не мысля своей жизни без русской природы.

Последнее десятилетие в жизни Левитана было особенно плодотворным. В пейзажах «У омута», «Вечерний звон», «Над вечным покоем», «Март», «Золотая осень», «Большая дорога», «Сумерки. Стога», «Летний вечер», «Озеро, Русь» нашли отражение размышления художника о смысле жизни. ■

«Осенний день. Сокольники» (1879).

Одна из первых работ Левитана. Картина экспонировалась на московской выставке и была куплена П. М. Третьяковым для его галереи. В те годы Левитан учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Ему было только 19 лет, но художник уже имел богатый жизненный опыт.

«...По дорожке в Сокольнического парка, по ворохам опавшей листвы шла молодая женщина в черном... Она была одна среди осенней рощи, и это одиночество окружало ее ощущением грусти и задумчивости. «Осенний день в Сокольниках» первая картина выдающегося русского художника Исаака Левитана, где серая и золотая осень, печальная, как тогдашняя русская жизнь, как жизнь самого Левитана, дышала с холста осторожной теплотой и шемила у зрителей сердце... Осень на картинах Левитана очень разнообразна. Невозможно перечислить все осенние дни, нанесенные им на полотно», — писал о творчестве выдающегося пейзажиста Исаака Левитана известный русский советский писатель Константин Паустовский.

Левитан не населял свои пейзажи людьми. Достаточно вспомнить, что фигуру женщины в картине «Осенний день. Сокольники» написал Николай Чехов, брат писателя. И тем не менее картины Левитана теснейшим образом связаны с переживаниями человека, они всегда воздействуют на чувства людей. Для него понять природу — означало передать самые свои сокровенные мысли, раздумья о месте человека в мироздании, о его сложных и противоречивых отношениях с окружающим миром. ■

«У омута». Картина проникнута мрачным предчувствием. Сумерки. Тяжелые облака плывут по закатному небу. Кажется, что за кустарниками и деревьями скрывается нечто неведомое, может быть, страшное. Лес полон шорохов, живет той тайной ночной жизнью, которой не знает человек. Узкая тропинка, шаткие мостки над омутом ведут в таинственную, полную неизвестности чашу. Реалистич-

ность изображения не исключает загадочности. Вспоминаются многочисленные фольклорные персонажи: водяные, русалки, лещие, все может быть в таком странном месте — у омута. ■

Волжские пейзажи. «Ветренный день» — самое солнечное и радостное произведение Левитана, пейзаж с нарядными баржами на первом плане. «...Может, ни одна картина, кроме репинских «Бурлаков», не дает такой яркой, точной характеристики Волги» — эти слова принадлежат художнику Михаилу Нестерову.

Левитан написал на Волге множество картин, изобразив и «Пасмурный день», и «После дождя. Плес», и «Вечер на Волге». Яркий образ великой русской реки запечатлен на полотне «Свежий ветер». Ослепительно белые корабли, синяя вода, яркие солнечные блики, огромные баржи с товарами — все это создает радостное впечатление движения, жизни, наполненной трудом и смыслом. ■

«Над вечным покоем». Суровая северная природа подсказала художнику тему его знаменитой картины. Высокий мыс берега, тревожная вода и огромное небо с грозowymi облаками. Мыс кажется движущимся, он словно плывет в глубь озера. Художник подсказывает нам движение — сначала к горизонту, а потом — к вечному небу. Стихии воды и воздуха написаны обобщенно, большими, четко очерченными мазками. И именно обобщенностью изображаемого этот пейзаж отличается от предыдущих — художник создает величественный, монументальный образ природы.

В этой картине «психологизм» приобретает новое качество: здесь природа «живет», но собственной жизнью. Она одухотворена, как бывает одухотворена природа в сказках, былинах. Вода воспринимается как единое целое, она застыла в громадной чаше белесовато-свинцового цвета. Небо объято движением: величественное действие разворачивается на нем. Двигутся беспорядочно громоздящиеся, клубящиеся, сталкивающиеся друг с другом облака, тяжелые и темные, свинцово-фиолетовые, и легкие, светлые.

Старая церквушка, покривившиеся могильные кресты — это земная жизнь, которая включается в вечную жизнь природы. Это полотно рождает раздумья о смысле жизни, о жизни и смерти человека, о бессмертии и о беспредельности природы. Левитан писал в одном из писем: «Вечность, грозная вечность, в которой потонули поколения и потонут еще... Какой ужас, какой страх!» ■



Сумерки. Луна.



Сирень.

В Париже, недалеко от Монмартра, расположен квартал Батиньоль. Там в описываемое время находились многочисленные художественные мастерские. Творческие люди нуждаются в общении с единомышленниками, во встречах и дискуссиях. Подобно тому как рабочим местом импрессионистов стал пленэр, а не мастерская, местом дружеского общения стали парижские кафе. За столами во время трапезы обсуждались последние события культурной жизни, вырабатывались концепции, вспыхивали жаркие споры. Порой даже слишком жаркие: однажды Клод Моне даже вызвал критика Эдмона Дюранти на дуэль и легко его ранил. ■

Клод Моне в 1869 году обнаружил в Батиньоле кафе «Гербуа», где можно было не только общаться между собой, но и наблюдать жизнь: в саду и беседке при кафе гуляло простонародье, справляли свадьбы. В компании художников часто можно было встретить известного французского писателя Эмиля Золя, который горячо одобрял новое искусство. ■

К. Моне. Впечатление. Восход солнца.



ИМПРЕССИОНИЗМ — НАЧАЛО НОВОЙ ЭПОХИ

В конце XIX века, в эпоху больших общественных потрясений, зародилось новое направление в живописи, получившее название «импрессионизм» — от французского «impression», что означает «впечатление».

Новый взгляд на задачи искусства, новая живописная манера, новые объекты внимания — все это объединяло непохожих, но близких по духу художников: Эдуарда Мане, Клода Моне, Эдгара Дега, Огюста Ренуара, Бертю Моризо, Камилля Писсаро и некоторых других.

Импрессионизм стал началом новой эпохи в живописи, послужил толчком для многих художественных открытий. ■

Воздух и свет. Отбросив объективность реализма, импрессионисты взяли один элемент реальности — свет. Новая техника была призвана удерживать текучую игру света. Художники отказались от темных теней и перешли к светлым. В самом деле, присмотритесь к теням на снегу или траве в солнечный день — разве они черные? Цвет тени зависит от множества сопутствующих факторов — это и цвет травы (снега), и угол падения солнечных лучей, и оттенки окружающих объектов: листья, соседнего дома, пролетающей птицы и проходящей мимо женщины, наконец! Локальный цвет — абстрактное понятие, он должен быть подчинен общему воздействию атмосферы.

Краски у импрессионистов накладывались осязательными мазками. Очертания предметов намеренно лишались ясности, сливаясь воедино с окружающей средой. Метод импрессионизма позволял вводить одну краску в зону другой, чем обогащался колорит. Свет и воздух передавались множеством раздельных, часто контрастных мазков. Это порождало ощущение подвижности, вибрации света, воплощенного на холсте.

Природа вечно меняется — положение солнца на небе, облака, ветер, который ерошит листву и рябит речную или морскую воду. Блики и тени играют, меняются местами. Импрессионисты работали быстро, чтобы иметь возможность поспевать за своими впечатлениями. Техника живых мазков как раз и позволяла удержать быстро меняющиеся объекты.

Импрессионисты превыше всего ставили работу «на пленэре» — то есть на открытом воздухе. Началом были многочисленные пейзажи сельской местности, позже художники стали воспроизводить парижские бульвары, кафе и другие людные места. ■

Салон отверженных. Историю импрессионизма невозможно представить без так называемого «Салона отверженных». В конце XIX века, во время правления во Франции императора Наполеона III, каждые два года во Дворце Промышленности проходила выставка работ официальных художников. Она и называлась Салоном. Произведения для Салона отбирало жюри, вкусы которого отличались строгой академичностью. Быть представленным в Салоне было почетно и выгодно: художник получал право продавать свои картины государственным учреждениям и музеям. ■

В 1863 году импрессионисты предложили свои картины в жюри Салона, но были отвергнуты. «Забракованные» художники возмутились. Разгорелась дискуссия, в которую вмешался сам император! По его распоряжению была организована отдельная выставка, которая и получила название «Салона отверженных».

Представленные на выставке работы были столь неожиданны для вкусов широкой публики, что почти каждую картину посетители приветствовали дружным хохотом. Однако только в день открытия «Салон отверженных» посетило около семи тысяч человек!

Особенное возмущение вызвала картина Эдуарда Мане «Завтрак на траве». Собирательное название «импрессионисты» группа художников-новаторов получила после их неудачной совместной выставки 1874 года, где было представлено полотно Клода Моне «Восход солнца. Впечатление». ■

БИТВА ЗА НОВОЕ ИСКУССТВО. ЭДУАРД МАНЕ (1832–1883)

Эдуард Мане стоял у истоков импрессионизма, тесно общался с представителями этой группы, часто работал на пленэре вместе с Огюстом Ренуаром и Клодом Моне. Однако к движению импрессионистов он не присоединился. Творчество его не ограничивается рамками этого направления. Он регулярно выставлялся в Салоне, считая его полем битвы за новое искусство. На этом поле происходили настоящие сражения. Так, полотно «Любитель абсента» было отвергнуто жюри как «подрывающее моральные устои».

Его картины «Завтрак на траве» и «Олимпия» стали скандальным вызовом традиционному искусству.

Пленэр на берегах Сены вдохновил художника на такие картины, как «Аржантей» и «Лодка-мастерская Моне», где импрессионистический свет позволяет добиться иллюзии подвижных, постоянно меняющихся эффектов воды и воздуха. «Концерт в саду Тюильри» сочетает четкую обрисовку фигур и мастерскую передачу игры света и тени, что воплощает оживленную, словно даже звучащую, атмосферу концерта на открытом воздухе.

Четкой рисунка и одновременно большой световой насыщенностью отличаются многочисленные бытовые или костюмированные портреты, выполненные не только маслом, но и пастелью: «Нана», «Женщина, подвязывающая чулок», «Мадмуазель Викторина в костюме матадора». ■

«Завтрак на траве» (1863). Картина Эдуарда Мане «Купание» впоследствии получила название «Завтрак на траве».

Картина была выставлена в «Салоне отверженных» и вызвала резкое неприятие критики. Вот что писали газеты: «...два француза в фетровых шляпах сидят на очень зеленой траве с выражением глупого блаженства на лицах... нагота, изображенная вульгарными людьми, неизбежно выглядит непристойной».

Мужчины изображены одетыми, одна из женщин полностью обнажена, другая — в одной рубашке выходит из прозрачного мелкого ручейка.



Аржантей.

Завтрак на траве.



Для публики «непристойность» картины заключалась во внесении современности в сюжет, навеянный художнику гравюрой XVI века. Позы персонажей Мане словно пародируют гравюру Маркantonio Раймонди с картины Рафаэля «Суд Париса». Шокировала и непривычная манера исполнения. Традиционная гладкопись уступила место иному стилю. Вместо того чтобы очерчивать объемы, Мане моделировал их, очерчивая контуры решительными мазками. Детали не выписаны, а обозначены суммарно.

Лица персонажей лишены классической статичности и отвлеченности, это — французы, представители среднего класса, современники художника. ■

Бар в Фоли-Бержер.



«Бар в Фоли-Бержер» (1882). Это одна из самых знаменитых работ художника. В нем соединились импрессионистическое стремление к передаче мимолетности и уравновешенность классической живописи.

Центральный образ картины — стоящая за стойкой бара официантка с лицом истинной парижанки. Контуры фигуры выразительно очерчены платьем, словно обливающим полный стан барменши. Контраст белого кружевного жабо и черного платья создает впечатление почти придворной парадности. Взгляд парижанки, прямой и спокойный, направлен, кажется, прямо в глаза зрителю. Но это не так. За ее спиной — зеркало. И в правом углу картины (за спиной официантки) мы видим отражение ее объемного по тогдашней моде турнюра и лицо посетителя, к которому девушка слегка наклонилась. Посетитель — тоже типичный парижанин того времени: мужчина в высоком цилиндре со шегольскими усами. ■

Дом в Руэли.



Портрет Эмиля Золя.



Такая необычная композиция — когда одновременно можно видеть и лицо девушки, и переполненный зал, находящийся перед ней, — вызывает иллюзию того, что вы, зритель, тоже находитесь в шумном Фоли-Бержер, где каждый вечер праздник.

Отражение зала на заднем плане нечетко и размыто, оно напоминает столкновение световых вихрей. Передний же план — по контрасту — реалистически определен и четок. В изображении предметов, расположенных на стойке бара, художник проявил великолепное мастерство колориста. Будоражит, создает приподнятое настроение изобретательная аранжировка солнечных тонов: насыщенный апельсиновый цвет плодов, лисий тон прически барменши, размытая гамма древесно-желтого в деталях интерьера, золотистый цвет фольги на горлышках винных бутылок переходит в темный коньячный цвет благородных напитков.

«Бар в Фоли-Бержер» объединил почти все жанры, в которых с успехом проявлял себе Мане: портрет, натюрморт, бытовую многофигурную сцену. ■

ДРОЖАНИЕ ВОЗДУХА, МЕРЦАНИЕ СВЕТА. Клод МОНЕ (1840—1926)

Клод Моне — самый последовательный из всех импрессионистов. Неслучайно именно его морской пейзаж («Восход солнца. Впечатление») дал название целому направлению.

Первоначально термин «импрессионизм» употреблялся достаточно иронично: по-русски «импрессионисты» звучало бы как «впечатленцы». Позднее название стало привычным, а через некоторое время вошло в энциклопедию.

Беспрерывно меняющиеся виды природы — основной сюжет полотен Моне. Исключительная точность наблюдений позволяла ему передать ощущение постоянной изменчивости свето-воздушной среды, игру цветовых оттенков. Красочные пятна на картинах Моне словно напоены светом: «Бульвар Капузинок», «Поле маков у Аржантея», «Сирень на солнце».

Художник отличался необыкновенной трудоспособностью, которую можно назвать даже одержимостью. Известны серии его морских пейзажей: «Скалы в Фекане», «Ворота Маннпор в Этрета», «Скалы в Бель-Иль».

Бульвар Капузинок.



В разное время суток и при разной погоде написаны его серии «Стога», «Тополя». И наконец — грандиозная серия, изображающая Руанский собор, созданная в период с 1892-го по 1894 год. ■

Серия «Руанский собор» (1892—1894). Руанский собор — один из величайших памятников французской готической архитектуры XIII века. На протяжении нескольких месяцев Моне снимал комнату напротив Руанского собора и внимательно наблюдал за изменениями освещения. Работу он заканчивал в мастерской по памяти. Вот названия некоторых полотен из грандиозной серии: «Портал. Утренний туман», «Портал. Гармония в голубых тонах»,



Э. Мане. Любитель Абсента.

В 1860 году на Клода пал жребий идти в армию. Отец предложил ему выбор: он откупит сына от жребия, если тот бросит занятия живописью и станет помогать в семейной торговле. Но Клод не отрекся от призвания и отправился в Алжир. После двух лет службы он заболел лихорадкой и вернулся на родину. Каждая встреча в молодые годы определяет судьбу. Моне познакомился с Ренуаром и Мане, и теперь в своих живописных исканиях он больше не был одинок. ■

В 1865 году судьба свела его с восемнадцатилетней Камиллой — дочерью преуспевающего буржуа. Камилла стала его моделью и подругой. Близкие отношения приходилось скрывать от родителей. Но не от друзей! Любовь Клода и Камиллы легла в основу романа Эмиля Золя «Творчество». Острота наблюдательности и творческая честность писателя стали причиной узнаваемости практически всех персонажей. Немудрено, что после выхода романа в свет на Золя обиделись многие друзья его молодости — и в особенности Моне. ■

Забудьте о том, что вы видите перед собой, будь то дерево, дом или поле, просто скажите себе: вот маленький голубой квадрат, вот розовый прямоугольник, вот желтая полоска, и рисуйте не предметы, а их цветовые составляющие.

Клод Моне ■

Я был так ослеплен вашими «Стогами», что ловлю себя на том, что с нынешнего дня я смотрю на природу только через вашу живопись.

Французский поэт Стефан Малларме ■

«Портал. Гармония в коричневых тонах»,
«Симфония в серых и розовых тонах».

Слово «симфония» как нельзя более подходит к определению всей серии в целом. Каждая картина — словно часть величественного органа. А все вместе они звучат подобно органной мессе.

Изменение колорита влечет за собой и изменение композиции. В утреннем тумане собор словно отступает вглубь, в сиреневых и розовых тонах становится похожим на сновидение. В лучах солнца приближается к зрителю и весь как бы возносится вверх, звеня, словно золотой колокол или натянутая струна. ■

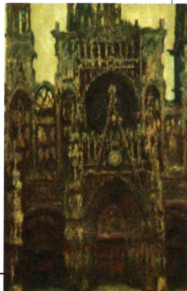
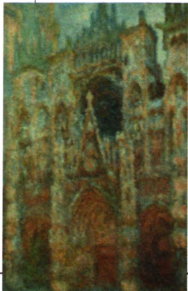
«Скалы в Бель-Иль» (1886). Причудливые очертания возвышающихся из морской воды скал созданы в течение многих лет работой воды и ветра. Эту работу-игру возрождает здесь и сейчас полотно Клода Моне. Темно-синяя вода в тени от скал и серебристые полосы волн, играющих под солнцем, создают впечатление непрерывающегося движения. Иллюзия слепящего света настолько натуральна, что хочется зажмурить глаза.

Прихотливые сочетания бликов и теней обладают необыкновенной музыкальностью, родственной произведениям французского композитора Клода Дебюсси. ■

«Стога» (1891). Горизонтально композиция картины делится на три неравные части: узкая полоса бледно-лилового неба, словно растворяющегося в мареве знойного дня; полоса далекого леса — на дальнем плане не различимые по отдельности деревья тоже плавают в душном серебристо-сиреневом мареве; и залитые беспощадным летним солнцем стога. Пухлый, дышащий объем стогов моделируется чередованием разноцветных мазков, образующих одно целое: голубой, белый, красный, фиолетовый, — все цвета в совокупности образуют два торжествующих объекта, словно впитавших в себя солнечный цвет. ■

Стога.

Серия «Руанский собор».



В ТЕНИ ГОЛУБЫХ КУЛИС. ЭДГАР ДЕГА (1834—1917)

Французский живописец, скульптор, график. Виднейший представитель импрессионизма.

Основные его темы: ипподром, театр (особенно закулисная жизнь танцовщиц!); женщины в обыденной жизни: причесывающиеся, умывающиеся, навещающие красоту; женщины простонародья: гладильщицы, прачки, молистки. От живописи маслом Дега в конце своей жизни перешел к пастели — отчасти из-за ее открывающей богатые возможности техники, отчасти из-за того, что в 90-е годы у художника стало катастрофически падать зрение. Техника пастели с ее живой вибрацией штриха, приглушенностью и одновременно насыщенностью цвета, бархатистостью и матовостью формы оказалась родственной мировосприятию Дега.

В начале XX века единственным спасением для почти ослепшего мастера, не желающего отказываться от творчества, осталась скульптура. Скульптурные фигурки молоденьких танцовщиц, купальщиц, лошадок он изготавлял из глины и воска. Только после смерти Дега скульптуры были вылиты в бронзу. ■

«Скрытая камера». Картины Дега, благодаря своеобразной композиции, напоминают фотографии, снятые скрытой камерой. Фотограф притаился где-то за голубыми кулисами, стараясь не выдать себя, чтобы добиться непосредственности изображения и впечатления ничем не приукрашенной жизни. Часть изображения как бы случайно оказывается спрятанной за раму («за кадр»), фигуры, словно по упущению или небрежности сдвигаются по диагонали в угол. Зачастую центральная часть композиции представляет собой пустое пространство — «Танцовщица у фотографа». Правдоподобность изображения подчеркивается резкими световыми эффектами: фигуры и лица разделяются на две половины (светлую и темную) лучом прожектора.

Женские образы в галерее Дега — не парадные портреты. Критики называли работы мастера «энциклопедией человеческих поз». В редких случаях балерины изображены на сцене в момент триумфа («Звезда»). В основном это утомительные танцклассы, бесконечные изматывающие упражнения у станка, суета в гримерной. Неслучайно одна из танцовщиц изображена зевающей — это изнанка порхающего праздника на сцене. ■

«Голубые танцовщицы» (1890). Интересен ракурс взгляда на группу танцующих девушек. Художник словно смотрит сверху, не из зрительного зала. Лиц балерин не разглядеть — видны только их склоненные головки. Таким образом, ничто не отвлекает зрителя от вихревой пластики движений, разнообразия поз, выразительного цвета — романтический голубой цвет взметенных балетных юбочек-пачек контрастирует с ярким световым пятном, высвечивающим плечо центральной фигуры.

Этот шедевр на подсознательном уровне, без слов, доносит до зрителя мысль о том, что в основе всякого праздника лежит изматывающий труд, часто не заметный для праздного соглядатая. ■

Пляшите, красотой не обольщаясь модной,
Пленяйте мордочкой своей
простонародной,
Чаруйте грацией с бесстыдством пополам,
Вы принесли в балет бульваров обаянье...

Из сонетов Эдгара Дега ■

Он стремился только к тому,
что было трудно достижимым.

Критик Поль Валери ■

Голубые танцовщицы.





Гладильщицы.

Всю жизнь Дега был одинок. Изображая самых разных женщин, он так и не смог найти ту единственную, которая смогла бы разделить с ним радости и тяготы жизни художника. Однажды Дега признался одному из своих друзей:

— Легче привыкнуть к собакам и, пожалуй, даже к цветам на подоконнике, чем к одиночеству.

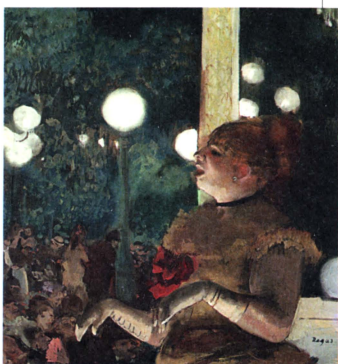
— Почему же вы не женитесь? — поинтересовался товарищ.

— Я боюсь: а вдруг жена скажет о какой-нибудь из моих работ: «Очень мило», — признался Дега.

Художник предпочел одиночество непониманию. ■

Все, что я делаю, является результатом напряженной работы мысли и памяти. Я не знаю, что такое вдохновение, спонтанность и интуиция.

Эдгар Дега ■



Ария собаки.

«Гладильщицы» (из серии 1881—1886). По происхождению Дега был аристократом. Может быть, именно из-за притяжения противоположностей его всегда волновали женщины, вынужденные зарабатывать на жизнь своим трудом.

Блеклый, как бы ободранный, фон стен гладильни, насыщенной теплыми и влажными испарениями, находит свое цветовое продолжение в грязноватом колорите стола для глажения и простенькой рабочей одежде персонажей. Ничто не отвлекает от главного — от удивительно достоверной передачи поз двух гладильщиц: первой — открыто и размягченно зевающей, и второй — обреченно согнувшейся, продолжающей свою ежедневную ненавистную работу. ■

Абсент.



«Абсент» (1876). Многие представители живописи нового направления довольно часто обращались к теме абсента — популярного напитка конца XIX — начала XX века. Бесесое мутное питье обладало свойством делать таким же бесесовато-мутным мозг. С беспощадной точностью — и с глубоким сочувствием! — изображены любители абсента на карти-

не Дега. Цветовая гамма намеренно убога: черно-коричневые, коричневато-бежевые, грязно-белые тона. Так же убог и духовный мир персонажей: опустившегося мужчины цыганского типа — в мятой шляпе и с таким же помятым лицом, и женщины, находящей последнее утешение в рюмке крепкого напитка. С жалким шиком выставлены из-под помятой юбки остроносые башмачки с обвисшими бантами.

Пустоту существования завсегдаев бедного парижского кафе подчеркивает и композиция: сидящие рядом, но разобщенные (будто разделенные невидимой перегородкой) фигуры мужчины и женщины смещены в правый угол картины. А на переднем плане, слева, пустые столы, пустая бутылка... Пустая жизнь.

Дега — с его пристрастием к изображению причудливых человеческих поз — с редким психологизмом передал состояние опустошенности и покинутости в почти статичных позах представителей парижского дна. Опущенные плечи женщины, сутулая спина, впалая грудь, мягкие, размытые черты лица — и шляпка с претензией на элегантность, словно последняя попытка доказать, что она еще чего-то стоит в этом мире. ■

ПЯТНАДЦАТЬ БУЛЬВАРОВ КАМИЛЯ ПИСАРРО (1830—1903)

Французский художник и график, один из самых последовательных в своем творчестве представителей импрессионизма.

Писарро не пропустил ни одной совместной выставки, более того — был организатором всех начинаний. Его почитали как добровольного консультанта и учителя более молодых художников-новаторов. Шестидесятилетний Поль Сезанн подписал одну из своих работ — «ученик Писарро».

Он был первым, кто отказался от темных тонов — битума (черного) и сиены (коричневого) в пользу ясных, солнечных тонов.

Работы его по своей тематике чрезвычайно разнообразны: «Домик в лесной глуши» представляет собой совмещение сельского и лесного пейзажа; «Въезд в деревню Сент-Вуазен» сочетает ритмическую упорядоченность композиции и лиричность; «Молодая женщина, моющая посуду», «Женщина с ребенком у колодца» объединяют жанровую живопись и портрет, поэтизирующий простоту и безыскусность жизни.



Э. Дега. Автопортрет.

Камиль-Жакоб Писарро родился в семье торговца скобяными товарами. Отец видел в нем своего преемника. Занятия живописью? Какие глупости! Писарро начал послушаться отца, но... Даже наблюдая за погрузкой товаров в порту, он успевал делать зарисовки с натуры. В лице молодого пейзажиста Фрица Мельби он находит единомышленника и друга. Перемены в жизни и сознании произошли вдруг! Оставив родителям записку, чтобы не слушать увещаний, Камиль отправляется путешествовать и рисовать. Пять лет проходят в постижении законов жизни и живописи. В 1855 году отец понимает, что увлечение сына — не прихоть, не каприз, и отправляет его учиться в Парижскую школу изящных искусств. ■

Въезд в деревню Сент-Вуазен.

Разочаровавшись в академическом стиле, Камиль сближается с импрессионистами, его творчество обогащается новыми приемами, и более того — новым видением мира. ■

Живопись не приносит художнику благосостояния. Ему недостает средств снимать жилье в Париже, и Писарро перезаезжает в предместье. Его жена — простая крестьянская женщина Жюли Веллей поддерживает мужа, хотя, возможно, не во всем его понимает. Жюли выращивает и продает овощи — на это семья и живет.

Государство не приобрело у художника ни одной картины. Однако бедность и отсутствие официального признания не лишило художника радости жизни и уверенности в своей правоте. Любовь к искусству и трудолюбие этот спокойный и добрый человек смог привить и своим пятерым сыновьям: иллюстратору Родольфу, пейзажисту Люсьену, даровитому Феликсу. ■

Каждому, кто хочет быть по-настоящему счастливым, стоит взять на вооружение слова Камилля Писарро: «Работая, я забываю все горести, все печали. Я даже просто их не знаю. Срадание подчиняет себе только бездельников». ■

Лесной пейзаж с двумя фигурами.



Искусствоведы отмечают своеобразие мазка Писарро — крестообразное сочетание параллельных и диагональных линий, что придает изображению глубину и ритмичность.

Наибольшую известность художнику принесли изображения парижских бульваров. Его серия из пятнадцати парижских бульваров — своеобразный портрет дышащего, спешащего, живущего города.

Писарро говорил, что единственное, что останавливает его работу, — это отсутствие солнца. Однако в его серии «Бульваров» есть и ночной пейзаж, который поражает игрой вечерней иллюминации, поэтизирующей Париж — «праздник, который всегда с тобой». ■

«Бульвар Монмартр после полудня. Солнце» (1897).

Париж в то время был самым современным городом Европы. Широкие бульвары, перестроенные известным парижским богачом и благотворителем Османом, стали средоточием жизни. Писарро воспринимал парижские бульвары как единый живой организм, где кипит постоянное движение.

В свойственной ему манере Писарро в изображении полуденного Монмартра объединяет уравновешенность и логичность композиции с воплощением бесконечной суеты большого города.

Светлые многоэтажные дома с витринами модных магазинов уходят в перспективу и растворяются в ней, словно подчеркивая, как бесконечно огромен Париж. Впечатление широты и бесконечности усиливается и тем, что центр проезжей части свободен от каких бы то ни было фигур — это просто залитая солнцем полоса, вдоль которой в обе стороны спешат бесчисленные экипажи, отбрасывающие прозрачные вибрирующие тени.

Дублируя движение экипажей, по тротуарам передвигаются человеческие фигурки под зонтиками, намеченные серебристо-черными мазками.

Монмартр в полдень — оптимистическая часть общей большой симфонии бульваров, созданной Камилем Писарро. ■

Бульвар Монмартр после полудня. Солнце.



В лесочке Понтуаз.



Бульвар Монмартр ночью.



БЕЗЖАЛОСТНОЕ ЗРЕНИЕ.

АНРИ ДЕ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК (1864—1901)

Французский живописец и график. Видный представитель постимпрессионизма.

Основной темой его живописи был мир парижской артистической богемы, знаменитых кабаре («Мулен Руж», «Мулен де-ла-Галет»), обитателей притонов и публичных домов.

Его творчеству присущ гротеск, сатира, экспрессия, психологизм.

Художник ярко проявил себя в жанре плаката, создав около 30 литографированных театральных афиш. ■

На Монмартре. С детских лет Анри превосходно рисовал. Поэтому естественным для него было решение посвятить себя живописи. Тулуз-Лотрек поселяется на Монмартре, где берет уроки живописи и жизни. Большое влияние на его творческое развитие оказало знакомство с импрессионистами, особенно — с Ван Гогом. В 1886—1887 годах Лотрек создает картины «Танцовщица», «Женщина с розовым бантом», «У прачки», пастельный портрет Ван Гога.

Как многие импрессионисты, Тулуз-Лотрек переживает увлечение японской гравюрой, творчески перерабатывая достижения японских мастеров.

Художник делается завсегдатаем кабаре, становится близким другом танцовщиц, которых изображает на репетициях, в танце и в обыденной жизни. В его работах сочетаются гротеск, острое и безжалостное видение сатирика и глубинное сочувствие к своим моделям. Правдивое изображение грубой прозы жизни не исключает человечности. Тулуз-Лотрек сумел распознать в натужном веселье танцовщиц и жриц продажной любви потаенную горечь и вынужденную бравладу.

Таковы полотна «В цирке Фернандо: наездница», «Танцы в Мулен-де-ла-Галет», «Танец в Мулен Руж», «Никчемные». Возвышенным и сочувственным отношением к женщине дышит картина «Женщина в перчатках». ■

«Занятия Валентена с новыми девушками в Мулен Руж» (1889—1890). Картина обладает своеобразным свойством «стоп-кадра». Профильная фигура идущего мужчины срезана левой рамой картины. Мертвенный зеленоватый общий колорит с бледно-желтыми пятнами светильников создает ощущение, что персонажи передвигаются в гигантском аквариуме. Бросается в глаза контраст между статикой двух женских фигур на переднем плане и переданным нервной линией движением на среднем плане.

Две дамы — в розовом и черном — словно застыли в своем медлительном, исполненном буржуазного самодовольства шествии. Статичны и плохо различимые фигуры мужчин в черных цилиндрах.

Новенькая танцовщица обращена к нам спиной, и в таком ракурсе — милосердный жест художника. Милосердный — потому что попытка неопытной девушки изобразить канкан искажила ее фигуру, поза неустойчива, руки и ноги неестественно вывер-

Утро жизни Анри-Мари-Раймона де Тулуз-Лотрека было безоблачным. Он родился в фамильном графском замке Боск. Малыш был так хорош собою, что родные называли его не иначе, как Маленькое Сокровище.

Но вскоре в жизни Анри началась полоса несчастий. Не дожив до года, умер его младший брат. Мать и отец развехались. А Маленькое Сокровище так и оставалось маленьким. Анри почти не рос. В четырнадцать лет он, в результате неудачного падения, сломал обе ноги и на всю жизнь остался калекой-недоростком. Ходить он мог только опираясь на палку. ■

Занятия Валентена с новыми девушками в Мулен Руж.





В Мулен Руж.

Увлеченность живописью, признание друзей и публики не могли принести полного счастья графу де Тулуз-Лотреку. Он остро осознавал свое уродство, свою неполноценность в мире здоровых и красивых людей. Своим он чувствовал себя только среди таких же ущербных людей, каким ощущал себя: падших женщин, бесшабашных, живущих одним днем артисток и натурщиц.

Сомнения, недовольство собой, отчаяние Лотрек привыв заглушать алкоголем. Он не знал границ ни в развлечениях, ни в работе — словно сжигал свою жизнь с обоих концов.

Родственники, видя, с каким упорством он занимается живописью, подарили ему мастерскую в Париже. Художник широко принимал там гостей — и каждый должен был непременно выпить. Разгульная жизнь подорвала его здоровье. Болезненный с детства, он заболел еще и чахоткой. В конце жизни Тулуз-Лотрека разбил паралич. Он умер, оставив в своих работах памятник среде, которая вдохновила, вознесла и погубила его. ■

нуты. Это почти карикатура! Преувеличенно характерно также изображение танцовщика Валентена: его непропорционально длинные ноги волнообразно изгибаются, что заставляет вспомнить его прозвище — Бескостный.

Картина представляет два мира: тех, кто развлекается, и тех, кто развлекает. ■

«В Мулен Руж» (1892). Динамическая диагональная композиция выводит некоторых персонажей за пределы полотна, что подчеркивает впечатление моментальной фотографии. Законы обратной перспективы, мастерски использованные художником, разворачивают изображенную сцену на зрителя.

На втором плане художник изобразил привычную компанию своих друзей: танцовщиц и актеров, сидящих за столом. На первом — срезанная рамой фигура девушки с лицом-маской, на которое разноцветными мазками падают отсветы газовых

рожков. Необычайные резкие ракурсы, цветовые контрасты — все это эмоционально точно передает жизнь ночного Монмартра. ■

«Ля Гулю, входящая в Мулен Руж» (1892). Ля Гулю — танцовщица-прима, постоянная модель Тулуз-Лотрека. У входа в Мулен Руж она изображена в компании двух женщин: своей сестры и молодой дебютантки. На Ля Гулю вызывающе открытое платье, написанное широкими прозрачными мазками зеленых и голубых тонов, которое резко контрастирует со сдержанной расцветкой нарядов ее спутниц и красноватыми тонами стен кабае. В преувеличенно резком изгибе тела танцовщицы — надлом и вызов, вульгарность и артистизм. ■

Афиша Мулен Руж.

Мастер плаката. Неповторимый творческий почерк Анри де Тулуз-Лотрека известен многим по его литографиям — афишам кабае. На этих афишах — взметенные юбки, дерзко взлетающие вверх ножки, вызывающие улыбки. Это та же Ля Гулю, полнотелая энергичная клоуесса Ша-Ю-Кау, экспрессивная Нана Ла Сотрель, певица Иветт Гильбер и другие артистки кабае. Тулуз-Лотрек и в плакатах не скрывал своего иронического отношения к изображаемому, но мир кафешантана тем не менее представлялся маящим — это средоточие откровенной беззаботности и беззастенчивого эротизма. ■



Праздник жизни. ПЬЕР ОГУСТ РЕНУАР (1841—1919)

Выдающийся французский живописец, график и скульптор. Его творчество тесно связано с импрессионистами, хотя Ренуар и заявлял неоднократно, что ненавидит «этот ярлык — импрессионизм».

Ренуара очень увлекала работа на пленэре, в результате которой появились впечатляющие пейзажи с человеческими фигурами. Вместе с Клодом Моне Ренуар часто выезжает в «Лягушатник» — парижский ресторанчик на воде. Многих художников вдохновил «Лягушатник» на яркие полотна. Одним из самых примечательных воплощений жизнерадостных парижан на отдыхе стала картина Ренуара, которая в настоящее время находится в Национальном музее Стокгольма.

Ренуара вдохновляло непринужденное праздничное общение больших групп людей, что отражено в его работах «Мулен-де-ла-Галетт», «Завтрак гребцов».

Цветные тени и смелый динамичный мазок придают удивительное очарование пейзажам Ренуара — «Купание на Сене», «Тропинка в высокой траве», «Сена в Аржантейе».

Портретная живопись художника насыщена большой душевной теплотой и симпатией к изображаемым людям. Особенно выразительны женские и детские портреты: мадам Шарпантье, Жанны Самари, музицирующих и читающих девушек, а также сыновей художника в период наивного и светлого детства.

С первого взгляда узнаваемы обнаженные «Купальщицы» Ренуара, обладающие особенной чувственной и безмятежной красотой; этой картине присущ особый колорит, обогащенный серебристо-жемчужными рефlekсами. ■

«Ложа» (1874). Ренуар изображает сидящую в театральной ложе богатую парижанку в компании весьма самоуверенного преуспевающего молодого человека. Сам художник происходил из многодетной (пятеро сыновей!) семьи бедного лиможского портного. Богатство манило и зачаровывало его.

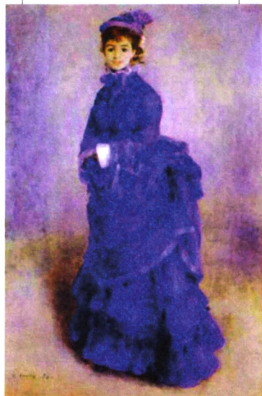
Позировали Ренуару его брат Эдмон и Нини — модель с Монматра. Молодой человек на заднем плане почти неразличим: фигура, локоть руки срезаны рамой — этот прием придает полотну эффект достоверности, он часто встречается у Дега и Тулуз-Лотрека. Глаза театрала заслонены большим черным биноклем, в который он разглядывает явно не сцену, а публику. Художник не выписал подробно этого светского льва, но и в его позе, и в мимике ясно читаются упоенность собой и довольство жизнью.

Почти все полотно занимает изображение молодой женщины, опирающейся одной рукой в белой перчатке на бархат ложи. Ее наряд выдержан всего лишь в двух тонах: это черные и белые полосы. Но цветы на груди и в причёске, золотые украшения ясно говорят, что перед нами — представительница обеспеченных слоев парижского общества. Красавицы того времени отнюдь не были худышками, им полагалось обладать пышными формами. Такова и сидящая в ложе дама — ее пышный волнующийся бюст, прикрытый нежным кружевом, приходится почти на центр картины и невольно приковывает к себе

В семье отца Ренуара было девять детей: пять сыновей и четыре дочери. Семья была весьма небогата и экономила на всем. Еще в школьные годы Огюст начал пробовать себя в различных областях искусства: он учился пению, разрисовывал фарфор и пытался создавать модные наряды. Надо признать, что это ему прекрасно удалось! ■

Ложа.





Парижанка.

внимание. Странно, но на лице женщины не заметно праздничного, «театрального» оживления — скорее, оно окрашено легкой, рассеянной печалью. ■

«Портрет Жанны Самари» (1877). Все посетители Государственного музея искусств имени А.С. Пушкина непременно надолго застывают перед портретом актрисы Жанны Самари. Это подлинный шедевр Ренуара!

Основным амплуа Самари были роли субреток — легких, ироничных, подвижных существ. Эта легкость передана общим колоритом портрета — воздушно-розовым, словно насыщенным духами и ароматом цветов. Легкие, воздушные мазки обрисовывают — словно любовными касаниями — рыжеватые волосы актрисы, окружающую ее атмосферу искусства и флирта, кокетливую позу модели. Взгляд ее темносиних глаз исполнен лукавства и с игривым вызовом устремлен прямо на зрителя. ■

«Бал в Мулен-де-ла-Галетт» (1876). Мулен-де-ла-Галетт — открытая танцевальная площадка на вершине Монмартра. Это было любимое место встреч не слишком богатых, но все же обеспеченных людей. Дамы и кавалеры пили недорогое вино, танцевали, флиртывали.

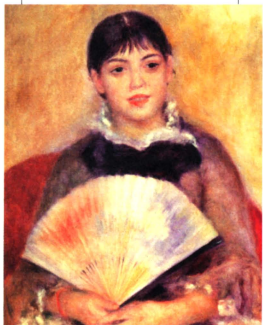
Ренуар создал многофигурную композицию, где изобразил многих из своих друзей: натурщиц, актрис, писателей и, конечно, художников. На переднем плане — беседующие группы, вдохновенные лица молодых мужчин, прелестные юные парижанки — любимый тип Ренуара: светловолосые, пухленькие, не особенно интеллектуальные, но очень жизнелюбивые. Все в этом полотне дышит молодостью, игрой, влюбленностью.

Ренуар использует здесь импрессионистическую технику: он отказывается от академического смещения красок и пишет чистыми основными цветами. Световые блики играют на платьях и шляпах, солнечными зайчиками ложатся на темные костюмы, еще более оживляя и без того оживленные лица. ■

«Девушка с веером» (1880). В этом портрете отчетливо прочитывается увлечение импрессионистов японской гравюрой и Востоком как таковым. Не пренебрег этим увлечением и Ренуар. Темные волосы модели, четкий рисунок бровей, контрастная челка и недорогого кораллового браслет придают модели явственный восточный оттенок. Центром композиции, ее организующим началом является веер в руках девушки, повторяющий и подчеркивающий округлую форму покатых плеч. Моделью для этого портрета служила знаменитая натурщица Альфонсина Фурнез. ■

«Завтрак гребцов» (1881). Это многофигурное полотно — настоящее воплощение праздника жизни. Эта оптимистическая картина вызвала непритворный восторг всех друзей Ренуара, многие из которых были на ней изображены. Обращает на себя внимание очаровательный профиль молодой женщины в соломенной шляпке с пучком маков. Она усадила на столик свою лохматую собачку и что-то умильно ей нашептывает, шаловливо надув свои пухлые губки. Милый вздернутый носик, округлый овал щек... Слово «округлый» имело для Ренуара выраженный позитивный смысл. «Округло» — значит, прекрасно, совершенно, притягательно.

Женщина с собачкой — Алина Шарнго, будущая жена Ренуара.



Девушка с веером.

Полотно сочетает в себе натюрморт, групповой портрет и пейзаж. Живо передана фактура нарядной белой скатерти, живописная драпировка смятой салфетки, переход темных тонов вина в бутылках через выпуклые виноградные ягоды к прозрачным лучащимся бокалам. Обнаженные бишпсы мужчин говорят о силе и здоровье людей, собравшихся позавтракать в непринужденной обстановке, прежде чем отправиться на веселую прогулку по реке. За полосатым оранжевым тентом террасы сквозь заросли деревьев видны легкие паруса на Сене. Лица оживлены. Позы естественны и оживлены радостью дружеского общения. Это торжество молодости, красоты и свободы. Все объекты объединяет бело-золотистый колорит, все оттенки солнца так или иначе присутствуют и на соломенных шляпах, и в теплых тонах слегка загорелой кожи, и в дереве, ткани, стекле.

Огюст Ренуар долго обдумывал это самое радостное из его полотен. В одном из писем он признавался: «Мне давно не терпелось написать ее. С годами я не становлюсь моложе, и мне не хотелось откладывать этот маленький праздник». ■

«Зонтики» (1886). Ярлык «импрессионист» представлялся Ренуару ограничителем свободы поисков. Он искал для себя новых путей. Большое влияние на него оказал визит к Сезанну. Художник сосредоточивал все большее внимание на линии и структуре. Работа на пленэре со временем вытесняется занятиями в студии.

Картина «Зонтики» характерна для переходного периода: фигуре девушки с корзиной слева присущ рельефный объем и выразительная четкость линий. Такой же четкостью и лаконичностью цвета и формы отличаются собственно зонтики. А вот девочка с обручем цвета золотистой соломы и такого же колорита шляпка ее няньки излучают все тот же непобедимый импрессионистический свет. ■

«Девушки за фортепиано» (1892). Домашняя жизнь, ее тихие мирные радости были отрадой для Ренуара. Он не принадлежал к тем бурным творческим натурам, которые отвергают «кандалы семейных привязанностей». После женитьбы художник словно открывает для себя прелесть устойчивого и одухотворенного любовью быта. Он пишет множество картин, на которых изображает своих детей и детей своих друзей.

Прелесть расцветающей женщины, еще не осознающей своей власти над мужскими сердцами, воплощена в портретах юных девушек — читающих, музицирующих, просто мечтающих.

Девушки за фортепиано показаны в замкнутом интерьере гостиной, словно защищающем их от всех житейских бурь. Две рыжеволосые головки — одна каштановая, другая — с длинными золотистыми локонами — устремили свои взгляды в ноты. Очевидно, это какой-то модный романс. Теплый колорит — от светло-золотого до темно-коричневого — объединяет изображаемое в одно целое.

Это полотно сочетает импрессионистический цвет с классической основательностью композиции старых мастеров. ■

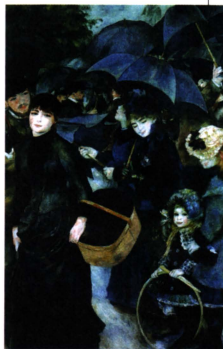
«Пьер Ренуар» (1890). «Играющий Клод Ренуар» (1905). Рождение первого сына Пьера вдохновило художника на целую серию картин, первой из которых стало изображение малыша на груди жены Анны. Пьер-ребенок удивительно похож на мать: та же округлость щек, тот же свежий румянец, тот же взгляд миндалевидных глаз — жизнерадостный и наивный. Длинные свободные локоны медно-рыжих волос придают маленькому Клоду нечто

В 1862–1864 годах Ренуар учился в Школе изящных искусств и у частного преподавателя Глейера. Учитель Глейер как-то спросил Ренуара, который не хотел работать в академическом стиле:

— Вы, должно быть, ради забавы занимаетесь живописью?

— Ну конечно, если бы меня не забавляло это дело, поверьте, я не стал бы им заниматься. ■

Занятия живописью молодой Огюст воспринимал не как нечто принудительное, а как настоящий праздник. С самого начала учения он старался «взять у каждого мастера то удовольствие, которое он хочет нам дать». ■



Зонтики.



Девушки за фортепиано.

В жизни бульваров и кафе Парижа, на берегах Сены, среди цветов и деревьев находил Ренуар свои вдохновляющие сюжеты. Обыкновенные будни мастер превращал в настоящий праздник. Позднее Ренуар поселяется в южном городе Кане — провинция Прованс.

Добившись признания, Ренуар много путешествует: Алжир, Германия, Англия, Испания. И каждое новое впечатление прежде всего служит толчком к новой работе, новым живописным идеям. А значит — к новому празднику! ■

Пьер Ренуар.



женственное — и в то же время ангельское. Переключка цветовых соответствий собственно портрета и кустов за спиной мальчика подчеркивают единение человеческой невинности с природой.

Третий ребенок Ренуаров — Клод (домашнее прозвище Коко) родился, когда отцу было уже 60 лет. Это совпало со временем безусловного успеха мастера — он был признан самыми широкими кругами и удостоен звания Кавалера Почетного Легиона. Как бы в противовес шуму и блеску общественного признания Ренуар все больше тянулся к простым семейным радостям.

Длинные золотистые волосы малыша Коко подвязаны простеньким бантиком, что, как и портрету старшего брата, сообщает ему сходство с девочкой и херувимом. Мальчик играет в солдатиков, передвигая их по блекло-голубой коробке. Размытый фон пастельных тонов весьма неопределенен, присмотревшись, можно различить воду, облака, деревья, неясные контуры сказочных замков. То ли мальчик играет на фоне гобелена, то ли — как позже у сюрреалистов — вокруг милой головки витают детские мечты. И снова образ ребенка служит связующим звеном между миром природы и цивилизацией, между реальностью и Фантазией. ■

«Вечер жизни приносит с собой свою лампу». Французский гуманист Жозеф Жюбер как-то сказал: «Вечер жизни приносит с собой свою лампу». Это изречение как нельзя более подходит к закатным дням Ренуара. Да, в конце жизни художнику физически все труднее было наносить краски на холст. Но он не бросал ежедневных занятий живописью, пусть даже приходилось привязывать падающую кисть к руке. Все чаще живописец обращался к скульптуре. Работа помогала ему преодолевать боль. Нанося краски на холст, он порою даже напевал. Рассказывают, что перед смертью его слова были: «Сегодня я снова что-то постиг!»

На переломе веков многие мастера культуры стали выбирать ведущей темой нечто болезненное, агрессивное, далекое от нормы. Ренуар же до самых последних дней был верен идеалу жизнерадостного, духовно богатого человека, воспринимающего жизнь как праздник. ■

Играющий Клод Ренуар.



ДИАЛОГИ ЦВЕТА И ФОРМЫ. Поль СЕЗАНН (1839–1906)

Французский живописец. Виднейший представитель импрессионизма и постимпрессионизма.

В период, когда Сезанн был близок к импрессионистам, его работы отличались светлым колоритом, виртуозно передавали свет и воздух. Основным жанром в его творчестве в те годы был пейзаж. Однако в отличие от импрессионистов, стремящихся передать мимолетность впечатления, Сезанн тяготел к отображению долговечного и устойчивого. Не изменчивость должна передавать кисть художника, но некий изначальный порядок, который присущ природе.

Художник разработал особую — «диагональную» — технику живописи: мелкие дробные параллельные мазки, плотно ложась, придают предметам геометрически определенные формы. Этот метод позже был подхвачен и развит кубистами. Однако у Сезанна рельефная форма представляется подчеркнутой живой и плотной, кубисты же омертвляют природу, сводя ее к умозрительным композициям.

Сезанн создает целую серию работ, воспроизводящих образ горы Сент-Виктуар, изображает деревья и скалы. Ощущение массивности скал достигается при помощи вертикальных мазков, которые словно «лепят» фактуру камня, постепенно растворяясь и сливаясь с небом.

В картинах «Дом повешенного в Овере», «Акведук», «Сосна» подчеркнутая передача структуры изображаемого сочетается с естественностью и гармоничностью.

Широко известны натюрморты Сезанна: «Цветы», «Персики и груши» и, конечно, яблоки. Яблоко стало символом Сезанна — этот округлый тяжеловесный плод привлекал его совершенством формы и возможностью разнообразия художественной трактовки в сочетании с другими предметами. Простые предметы, воплощающие первоосновы жизни, привлекают внимание Сезанна лаконичностью и устойчивостью формы — примером тому служит натюрморт «Хлеб и яйца».

В изображении людей Сезанн не стремится к отражению психологии. Мастера более привлекают задачи композиционного построения и сочетание контрастов («Пьеро и Арлекин») и живописная трактовка единства человека и природы (серии «Купальщицы» и «Купальщики»). ■

«Купальщицы» (1890–1892). Горизонтальное полотно насыщено светом и воздухом. Зеленоватые рефлексы, организация светотени достоверно передают атмосферу теплого лета, водоема, окруженного деревьями. Деревья — основной цветообразующий фактор этого полотна, наполненного перекликающимися оттенками зеленоватых тонов. Рефлексы зеленого присутствуют и во фрагментах небосвода, открывающегося в просветах ветвей, и в неясно обозначенной воде под ногами купальщиц, и на самих фигурах. Обнаженные тела изображены с нарушением пропорций. Их обобщенность, незавершенность отсылает зрителя к античным статуям — или, скорее, к воспоминаниям о них.

Слияние человека и природы, их молчаливая гармония создают образ одновременно динамичный и устойчивый. ■

Совсем еще в юном возрасте, обучаясь в коллеже Бурбон, будущий знаменитый художник Поль Сезанн подружился с будущим знаменитым писателем Эмилем Золя. Склонность Золя к мечтательности, его рассеянность, равнодушие к пошлым развлечениям сверстников сделали его объектом грубых шуток. Оригинальные личности часто делаются в учебных заведениях предметом травли. Поль же нашел в Эмиле родственную душу. Сезанн позже писал в своих воспоминаниях, что Золя, тронутый сочувствием друга, как-то принес ему целую корзину яблок. Не эти ли яблоки послужили первооткрывателем бесчисленных натюрмортов? Сезанн писал Золя письма — в прозе и стихах, доверяя ему самые интимные переживания. Может ли он понравиться девушке? Найдет ли свою любовь? Не суждено ли ему провести жизнь в одиночестве — только среди холстов и красок? ■

Купальщицы.





Большие купальщицы.

В 1869 году Сезанну ответила взаимностью жизнерадостная и общительная натурщица Мари-Ортанс Фике, которая стала его женой и матерью его сына.

А вот со старинным другом Золя произошел разрыв. В персонаже его романа «Творчество» по множеству деталей художник узнал себя. И этот персонаж закончил жизнь самоубийством! Все, что сообщалось в письмах и дружеских беседах, было обнародовано! Призвание писателя диктовало Эмилю Золя все жизненные наблюдения поверять бумаге, а по завершении работы — публике. Писательского в этом человеке оказалось больше, чем дружеского. ■

Вид горы Сент-Виктуар.



Натюрморт с яблоками и апельсинами.

«Большие купальщицы» (1898–1905). Это самое большое из полотен Сезанна создавалось в течение нескольких лет. Горизонтально композиция картины делится на две приблизительно равные части: небо «вылеплено» пластикой довольно крупных мазков, где к синевато-сиреновой гамме собственно небосвода примешиваются терракотовые и зеленоватые тона земли и деревьев. Изображение облаков характерно для Сезанна: это плотная рельефная масса.

Конструкцией, объединяющей небо и землю, являются наклоненные по диагонали навстречу друг другу стволы деревьев.

Нижняя часть картины фигуративно гораздо насыщеннее верхней, что придает ей своеобразную «земную устойчивость». Две группы весьма условно написанных женских фигур, расположенные справа и слева, остав-



ляют открытое пространство для изображения массивной и плотной поверхности воды.

Обнаженные фигуры купальщиц подобны статуям, что подчеркивается сочетанием общего белесоватого тона с терракотовыми рефlekсами, объединяющими на метафизическом уровне человеческое, природное и небесное начало. ■

«Натюрморт с драпировкой» (1898–1899). Существует несколько вариаций натюрмортов с одинаковой драпировкой, яблоками и покорным «натурщиком» — фаянсовым кувшином с цветочным орнаментом. Диагональное расположение тяжелой драпировки со статично-рельефными складками и более подвижное, стекающее вниз белое полотно скатерти подчеркивают устойчивость, неизменность горизонтали стола, где торжествует самая совершенная на земле форма — сфера. И это сферическое совершенство — яблоки. ■



Умер Сезанн от тяжелой болезни — диабета. Его последние дни скрашивало участие сестры Мари и нескольких близких друзей. ■

Хлеб и яйца.

Курльщик.

ПУАНТИЛИЗМ — ЖИВОПИСЬ НА ПУАНТАХ

Термин «пуантилизм» происходит от французского слова *point* — точка. Другой термин, принятый для обозначения этого художественного направления, — дивизионизм, что по-французски означает «разделять».

Любителям балета известно слово «пуанты» — балерина передвигается по сцене пристраивая на кончики пальцев. Такими точками-пуантами передавали свое видение действительности пуантилисты: Жорж Сёра, Поль Синьяк и Анри Эдмон Кросс.

Импрессионисты руководствовались в своей работе прежде всего интуицией. Пуантилисты же основывали свою живопись на научной физико-математической базе. Они отказались от смешения красок на холсте. Крошечные точки-мазки разных цветов наносились раздельно — по методу одновременного контраста. Они должны были давать оптический эффект, равносильный для воспринимающего тому же смешению красок, но не на полотне, а в глазу. Такая дробная передача фактуры напоминает мозаику. Работу на пленэре пуантилисты считали своего рода «рабством». Они предпочитали создавать свои шедевры в мастерской, удерживая в памяти увиденные пейзажи и разлагая их на составляющие цвета. ■

Жорж Сёра. «Воскресная прогулка на острове на Гранн-Жатт» (1886). Яркий, солнечный день наполнен горячим светом. Фигуры отдыхающих на песчаном пляже у воды — стоящие, сидя-

Поль Синьяк увлекся живописью в чрезвычайно раннем возрасте. Ему повезло с родителями: богатые торговцы не препятствовали тому, что их единственный ребенок решил стать художником. Уже в шестнадцать лет потрясенный четвертой выставкой импрессионистов Поль пытался скопировать картину Дега, но Гоген приказал мальчишке убираться: «Здесь не копируют!»

Юный Синьяк жаждал обрести учителя, он писал письма Моне, стремясь подружиться с ним. Искал знакомства с Писсарро. ■



Ж. Сёра. Воскресная прогулка на острове на Гранд-Жатт.

В конце концов друга и учителя двадцатилетний Синьяк обрел в лице Сёра, которому исполнилось двадцать четыре. Вместе они не только много писали, но и разрабатывали свою теорию искусства. Синьяк подхватил идеи своего старшего друга и стал их пропагандировать. Ему наконец удалось обрести союзника в Писсарро, найти сочувственного критика — Фенеона. Некогда застенчивый юноша сумел стать центром компании художников и поэтов, устраивая у себя дома чаепития, где можно было обсудить новые достижения, поговорить и поспорить. ■

Общность интересов и темпераментов связала Синьяка с Ван Гогом и Тулуз-Лотреком. Известен случай, когда Синьяк и Лотрек всерьез собрались вызвать на дуэль бельгийского художника Ари де Гру, который прилюдно заявил, что отказывается выставлять свои работы рядом с живописью «провокатора» и «бездарности». Так бельгиец называл Ван Гога. А вот между Сёра и Синьяком наметились серьезные противоречия: Сёра неоднократно заявлял, что Синьяк пользуется всеми его достижениями и разработками, отгесняя и заслоня своего учителя. ■

Поль Синьяк. «Песчаный берег моря» (1890). На картине изображен бедный и лаконичный пейзаж: залив Сен-Бриака с характерными для этой местности пологими песчаными холмами и скудной растительностью. Точечные бледно-желтые мазки передают массу песчаного склона. На переднем плане в левом углу — скромный и вместе с тем изысканный кустик чертополоха, отбрасывающий четко прописанную тень. Растение передано мозаичными лилово-голубыми мазками.

Море и небо передает синеголубая совокупность точек с вкраплением желтоватой гаммы, передающей игру солнечного света. Небо выглядит как будто выгоревшим.

Свое полотно Синьяк поместил внизу надписью, характерной для музыкальных произведений: «Op. 212». Подобная музыкальная нумерация свойственна почти всем полотнам Синьяка. ■

Поль Синьяк. «Сонна Берто. Сен-Тропез» (1909). Почти весь центр полотна занимает рос-

шие, полудлежащие — даны в основном в профиль. Художник не задавался целью передать иллюзию движения — мужчины, женщины, дети, собаки словно застыли в полусне, разморенные солнцем.

Картина написана мелкими вибрирующими мазками, передающими ритмическое и цветовое соответствие фигур и пейзажа.

Пространство картины разделено на две части. Первый план погружен в тень, мозаика красок выполнена в чистых холодных тонах. Второй план разворачивает перед зрителем калейдоскоп солнечной жаркой гаммы, фигуры отбрасывают четкие линейные тени, подчеркивающие ленивое спокойствие жаркого дня. ■



П. Синьяк. Розовое облако.

П. Синьяк. Сен-Тропе. Закат в сосновом лесу.



кошное дерево с развесистой кроной. Все окружающее словно подчинено этому могучему созданию природы. Выработанную ранее манеру нанесения точечных мазков одинаковой формы Синьяк заменяет более богатой живописной фактурой. Мазки стелются то по земле, передавая рельеф почвы, то вдоль ветвей, передавая их гибкость. Пастельная гамма, характерная для ранних работ, сменяется сочными контрастами ярких синих, зеленых, красных, желтых, оранжевых, лиловых тонов. Это произвольное для непрощенных сочетание дается в строгом соответствии с хроматической шкалой и законами построения хроматической цветовой гаммы. Все элементы реальности подчинены решению чисто декоративных задач. ■

П. Синьяк. Самуа.



П. Синьяк. Дом Ван Гога в Арле.



ВЗВИХРЕННЫЙ ЦВЕТ. ВИНСЕНТ ВАН ГОГ (1853—1890)

Винсент Ван Гог — один из наиболее ярких представителей постимпрессионизма. Цвета его картин — насыщенные, выразительные. Художник пишет густыми как бы перегруженными краской, мазками, напоминающими маленькие вихри. Любимая цветовая гамма — солнечная, желтая. Судьба Ван Гога была трагична, полна бед и унижений. ■

«Неистовый и волнующий». Самый «солнечный» из всех художников родился в самой унылой и дождливой провинции Нидерландов — Северном Брабанте. Отец художника был лютеранским пастором. В семье было шестеро детей. Между Винсентом и его младшим братом Тео возникла особая духовная близость, которая переросла в дружбу на всю жизнь.

В ранней юности Винсент пытался работать комиссионером фирмы Гупиль, торгующей картинами. Служил в Гааге, Брюсселе, Лондоне, Париже. Недовольство собой и официальным искусством приводит юношу к Богу. Три года Ван Гог служил проповедником в небольшом шахтерском поселке, пытаясь защитить интересы униженных бесправных людей. К этому периоду относятся его первые художественные опыты.

Изгнанный с поста пастора, Винсент переезжает в Париж, где изучает японскую гравюру, посещает художественную школу, знакомится с импрессионистами. Из Парижа Винсент переезжает в южную французскую провинцию — Прованс, в Арль. Там он пишет цветущие персиковые сады,

После смерти Сёра Синьяк активно участвовал в художественной жизни, начал писать книги. В 1899 году он издал монографию «От Делакруа к импрессионизму». ■

Жизнь Винсента постоянно омрачается мыслью о деньгах, о его долгах брату Тео. Он страдает душевной болезнью и часто вынужден лечиться в психиатрических клиниках. Однако занятий живописью он не прекращает. Художник живет впроголодь, но масса средств уходит на холсты и краски. В письмах старшего брата младшему — непреходящее чувство вины и надежды когда-нибудь все-таки получить плату за свои картины. Продать этюды — каждый хотя бы за сто франков! И тем самым оправдать свое существование. Нишета была самой верной подругой Винсента — она не оставила его до конца жизни. ■



Закат.



Едоки картофеля.

Вид с экипажем и поездом.



позднее — созревшие хлеба, виноградники. Он работает со страстью, по-прежнему очень быстро, добиваясь «высокой желтой ноты». Художника можно назвать солнцеполонником. «Те, кто не верует в здешнее солнце, просто нечестивцы!» — восклицает он в одном из писем.

Один из критиков назвал Ван Гога «неистовым и волнующим». ■

«Едоки картофеля». Первая большая, со сложной композицией, картина Ван Гога. Работы того времени далеки от ярких красок, которые впоследствии будут так характерны для этого художника. Цвета «черного мыла» и табачной жижи — вот фон невыносимого существования брабантских крестьян.

На картине изображена семья, собравшаяся поужинать отваренными картофельными клубнями. Это не идиллические пейзажи академической живописи. Художник намеренно искажил их лица, чтобы подчеркнуть, как унижительный труд и унылая, бездуховная жизнь уродует людей. Картина написана в мрачной гамме, напоминающей цвет обрабатываемой земли.

Вверху, в центре, — примитивная лампа, единственный источник света. И свет этот — блеклый и сумрачный, бросающий лишь отдельные блики на странно вытянутые лица персонажей картины. ■

Арль. Виноградники и подсолнухи. В Арле задумана и воплощена в жизнь целая серия «Подсолнухов». В Лондонской национальной галерее представлены «Подсолнухи», написанные в Арле в 1888 году. Полотно вобрало в себя всю хроматическую гамму солнечного света. Цветы, которые сам художник сравнивал с готическими розетками, заполняют практически все живописное пространство. Лепестки соцветий закручены подобно солнечным пропеллерам. Часть подсолнухов уже облетела, что заставляет зрителя размышлять об отчаянной быстротечности жизни.

Насыщено горячим светом полотно «Красные виноградники», где цвета южной земли, яркая одежда работников, коричнево-красные и золотые тона листьев сплетаются в жизнеутверждающую цветовую симфонию. Виноградники были из-

любленным сюжетом художника: «...зеленые, пурпурные, желтые с фиолетовыми гроздьями, с черными и оранжевыми побегими...».

Цвет для Ван Гога не только средство отображения натуры, не только формальная пластическая задача. Цветом он выражает состояние своей одержимой стремлением к высшей истине души, пламень, сжигающий художника изнутри. ■

«Пейзаж в Овере после дождя» (1890). Полотно дышит редкой для Ван Гога умиротворенностью. Оно словно напоено влажным воздухом. Излюбленные желтые тона приглушены, сиреневая, зеленовато-голубая гамма напоенных влагой рядок оживлена бодрими красными тонами построек. Не различить седока в повозке, что мирно катится по светлой дороге. Этот пейзаж — словно мечта о тихом и спокойном состоянии духа. ■



Пейзаж.

Великолепие и ужас ночи. «Ночью я выхожу писать звезды...» — сообщает Ван Гог в одном из своих писем. Кипарисы в пейзаже «Звездная ночь» напоминают темное пламя. Небо над ними — это дышащий, живущий, таинственный Космос. Огромные спиралевидные потоки света создают впечатление, что звезды рождаются или гибнут прямо сейчас, на наших глазах.

«Мне кажется, что ночь живет и богаче по свету, чем день...» — пишет художник брату.

Живопись Ван Гога пастозна: красочный слой рельефен, накладывается щедрими мазками. Художник не добивается гладкописи, с яростью и страстью выплескивает он свой мир на полотно.

Одиночеством и тревогой исполнена картина «Ночное кафе» (1888). Свет ламп под потолком беспощаден и бездушен. Почти все столики пусты. Отдельные одинокие фигуры лишены индивидуальности. Пропорции далеки от классических: огромную площадь занимает изображение дощатого грязно-желтого пола. Это ничем не занятое пространство словно кри-



Подсолнухи.

Последние годы жизни Ван Гога были скрашены дружбой с доктором Гаше, участливым вниманием Тео. Работы художника были наконец замечены — восторженную статью о нем напечатал в парижской газете критик Орье. Живопись спасала Ван Гога от безумия — и она же сжигала его. В последних картинах он старался выразить «отчаянную быстротечность вещей», все его полотна — неудержимое вихревое движение.

Приступы вины, страха, отчаяния терзали его все чаще.

В воскресный полдень 27 июля 1890 года Ван Гог выстрелил себе в грудь из пистолета. Рана оказалась смертельной. В ногах гроба положили ветки дерева, а на них — палитру и кисти Ван Гога. ■



Ночь.

Русский поэт Александр Кушнер так и написал о художнике:

Зачем меня тоской напрасной
Томит Ван Гог вихреобраз-
ный?
Как желт его автопортрет! ■

Две девочки.



чит о внутренней пустоте и беспомощности завсегдатаев кафе. Бильярдный стол на толстых коротких ножках вызывает ассоциации с гробом. В таком кафе можно сойти с ума! Именно такого эффекта и добивался художник. ■

Портреты и автопортреты. Ван

Гог обладал своеобразным видением человеческой психологии, которую передавал через линию и цвет. С «Портрета папаши Танги» (1887–1888) смотрит на нас коренастый человечек со сложенными на животе покрестьянски крупными руками. Живописцу удалось передать добросердечие и простодушие персонажа — владельца небольшой лавки, покровителя художников. Фоном для фигуры служат японские гравюры. «Портрет доктора Гаше» (1890) синеголубой колористической гаммой подчеркивает мудрость и печаль личности, изображенной на портрете.

В «Автопортрете» Ван Гога все насыщено внутренней тревогой. И фон, и лицо выполнены экспрессивными, струящимися мазками, полотно словно вибрирует, передавая неумную энергию и напряженную духовную жизнь художника. ■

Человек с отрезанным ухом. В Арль к Ван Гогу приезжает Гоген. Винсент счастлив! Он давно ждал этого. Совместная работа, творческие споры, жизнь, наполненная смыслом... Но между друзьями часты ссоры. Гоген подавляет Ван Гога, раздражает, наконец, просто превраща-

Автопортрет.



ется во врага! К тому же оба приятеля пристрастились по вечерам пить абсент, что невероятно расстраивает психику Ван Гога. Безумие уже на пороге. Однажды в кафе Винсент швыряет приятелю в голову стакан с абсентом. В другой раз — бросается на Гогена с бритвой. Гоген испугался опасного соседства и переехал в гостиницу.

Осознав ужас своего поступка, Ван Гог, оставшись в одиночестве, обращает агрессию на себя и той же бритвой отсекает себе ухо. Все комнаты и лестницы в доме залиты кровью.

Художник кое-как сделал себе перевязку, а ухо отмыл от крови и вложил в конверт. «На память обо мне», — сказал он, передавая конверт с ужасным содержимым своей тогдашней подруге Рашели.

Несчастный безумец был отправлен в больницу.

Позднее Ван Гог написал «Автопортрет с отрезанным ухом». ■

Рай на Таити. Поль Гоген (1848—1903)

Французский живописец, скульптор, график. Принимал участие в выставках импрессионистов, позднее отошел от принципов этого направления.

В 1888 году возглавил группу художников Понт-Авенской школы, выступавшей под лозунгом «цветного синтетизма». Для этого направления было характерно упрощение и обобщение форм. К этому периоду творчества Гогена относятся заметные работы «Борьба Иакова с ангелом», «Кафе в Арле».

Последний период жизни ознаменовался резкими переменами: Гоген отправляется на Таити, где обретает новую философию и усовершенствует прежние художественные достижения.

Написанные в таитянском раю картины (1892—1899) принесли Гогену всемирную славу. «Откуда мы? Кто мы? Куда идем?», «Никогда», «А, ты ревнуешь?» «Жена короля», многочисленные портреты девушек и юношей — эти полотна воспевают удивительно гармоничный и самодостаточный мир, прекрасный именно своей удаленностью от цивилизации. ■

«Откуда мы? Кто мы? Куда идем?» (1887). Это большое панорамное полотно (141х376 см) представлено ныне в Бостонском Музее искусств. Это своеобразный итог наблюдений и размышлений художника. Недаром в этом полотне мы можем встретить «самоцитаты», повторы отдельных образов и мотивов из других картин Поля Гогена.

Цветовая палитра декоративна. Сочные тона зелени и плодов, насыщенные цвета воды и неба служат фоном для фигур таитян и таитянок, символизирующих человеческую жизнь.

Тела намечены четким темным контуром и залиты краской, напоминающей оттенки созревших на шедром солнце плодов. Фигуры статичны, лю-



Не следует искать в жизни слишком легких путей. ■

Сколько красоты заключено в искусстве! Надо лишь запоминать все, что видишь, тогда тебе не страшны ни скука, ни уединение. И ты никогда не будешь до конца одинок. ■

Сначала — боль, после — радость.

Ван Гог ■

Поль Эжен Гоген всю свою жизнь был человеком протеста. Обычная буржуазная жизнь его не удовлетворяла. Истоки этого, возможно, следует искать в раннем детстве, которое прошло в Южной Америке, в Перу. Позже, уже учась в коллеже французского города Орлеана, Гоген все время вспоминает свой «потерянный рай». В поисках необычайных впечатлений юноша устраивается матросом на торговые суда и плавает по морям и океанам. Осев на берегу, он подвизается в роли биржевого маклера и начинает заниматься живописью. Иногда у него появляются деньги — результат успешной игры на бирже. ■

Откуда мы? Кто мы? Куда идем?



Автопортрет.

В 1891 году Гоген бросает все и уезжает на остров Таити в Океании. Полинезийский народ маори не оттолкнул чужеземца, Гогену удалось стать своим среди этих загадочных и простодушных людей. Маори напоминали ему цветы и плоды, на которые столь щедрая южная природа. Гоген верил, что для расцвета творческих сил необходимо прикоснуться к животной силе человека. Об этом он писал в своих книгах и посланиях к друзьям. ■

А, ты ревнуешь?



ди и группы разобшены и замкнуты, что в данном случае подчеркивает символичность этого грандиозного декоративного панно.

Таинственность картины придает древняя статуя женщины-божества, которая словно освящает простоту и естественность жизни потомков первых людей. Гоген всегда ощущал скрытую загадку простой и естественной жизни народа маори, пытался постичь душу этого народа.

В левом углу картины — две фигуры: очень темнокожая старуха, закрывающая лицо руками, и молодая девушка, сидящая в непринужденной, но полной достоинства позе, которую мы можем видеть и на других картинах Гогена. В центре — высокий стройный юноша. Воздев вверх руки, он снимает с дерева какой-то плод. Эта естественная поза кажется молитвенной, передавая свойственное полинезийцам поклонение солнцу и природе.

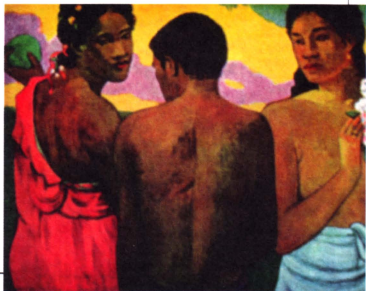
Одинокая мечтательная девушка на заднем плане, сидящая девочка с играющими котятками, влюбленная парочка, обнаженная купальщица — перед нами словно проходит молчаливый парад разных состояний души и тела. В правом углу картины группа, словно завершающая развитие темы. Это две юные таитянки и молодой полинезиец, за спиной которого лежит сонный младенец. Таким образом, движение на картине начинается со старости и оканчивается ранним детством, то есть надеждой, расцветом сил, обещанием любви. По сути своей полотно очень оптимистично. ■

«Трое» (1897), «Никогда» (1897). «А, ты ревнуешь?» (1892). В этих картинах Гоген показывает, что внешне безмятежная жизнь на лоне природы полна переживаний и любовных страстей.

Композиция картины «Трое» подчинена ее смысловой нагрузке. Молодой полинезиец, объект соперничества двух девушек, обращен к зрителю спиной. Лица девушек в красном и голубом парео мы можем хорошо разглядеть. Та, к которой обращен взгляд мужчины, полна явного торжества, во взгляде ее — удовлетворение своей женской победой и вызов сопернице. Отвергнутая таитянка смотрит на юношу с глубокой скорбью. При всей явной декоративности полотна художник с тонким психологизмом передал внутреннюю суть психологических переживаний героев.

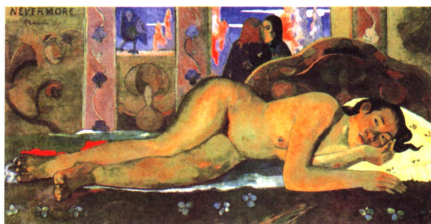
Полотно «А, ты ревнуешь?» изображает двух таитянок во время отдыха у воды. Девушки в свободных позах лежат на освещенном солнцем песке.

Трое.



Темные волосы и глаза контрастируют с золотистой кожей. Умиротворенное выражение лиц тоже представляет своеобразный контраст со скрытой угрозой, заявленной в названии картины.

«Никогда» — вертикальная (60х116 см) композиция, исполненная явного трагизма. Обнаженная девушка простерта на постели. Темно-зеленый тон покрывает сообщает зеленоватые рефлексы ее смуглой коже. Лицо искажено страданием: за ее спиной видна влюбленная пара. В жизни этих двоих героиня — третья лишняя. Она осознает, что никогда не сможет быть счастлива со своим избранником. Трагизм психологического состояния героини подчеркнут намеренно условным, декоративным оформлением интерьера и заоконного пейзажа. ■



НАИВНОЕ ОБАЯНИЕ ПРИМИТИВИЗМА. АНРИ РУССО (1844–1910)

Французский художник-примитивист.

Постоянный участник «Общества независимых».

Художественного образования не получил. Его художественную манеру сформировали культура городских вывесок и ярмарочных афиш, лубок и фототрафия с трафаретным оформлением. С другой стороны, Руссо старался подражать официальной салонной живописи. При этом художник вольно обращался с перспективой и моделировкой фигур и весьма свободен был в колористике. Такой «простонародный пересказ» академических канонов вызывает двойственный эффект комизма и своеобразной торжественности.

Художник тяготеет к четким контурам, плотно окрашенным объектам, равномерно блестящей поверхности.

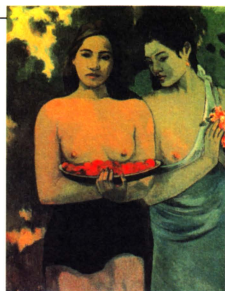
Жанры и тематика произведений Руссо различны: виды Франции, пейзажи и портреты (а также изобретенный им жанр «портрет-пейзаж»), семейные торжества, батальные сцены и военные парады.

Творчество художника-самородка ценили импрессионисты и представители французского авангарда, в частности Поль Гоген и Пабло Пикассо.

Такие картины, как «Сон Ядвиги», где в одном изображении сливаются воображаемая явь и сновидение, сродни творениям сюрреалистов. ■

Простодушный Таможенник. В истории живописи Анри Руссо известен также под прозвищем Таможенник. Он работал клерком у судебного исполнителя, а позже — в налоговом управлении, где ему поручали самые несложные задания, считая человеком небольшого ума.

После смерти жены Руссо передоверил воспитание своих двух оставшихся



Две таитянки.

Никогда.



Нападение тигра на буйвола.

в живых (из девяти!) детей брату и занялся только живописью.

Две его работы были даже приняты в официальный Салон 1885 года. Но посетители вслух издевались над наивной манерой художника, а кто-то даже изрезал полотно ножом. С тех пор Руссо выставлялся только в Салоне независимых.

У Таможенника появились друзья из числа критиков, художников и поэтов. Правда, они часто посмеивались над своим простодушным другом и разыгрывали его.

Однако наивный Таможенник был чрезвычайно одарен: он играл на скрипке, рисовал портреты на заказ, преподавал живопись на курсах для взрослых. В конце концов он прибил на дверях своей квартиры табличку: «Уроки сольфеджио, игры на скрипке и кларнете. Декламация. Академия рисунка и живописи». Эта «Академия» пользовалась большим успехом.

Уже после смерти Руссо Гийом Аполлинер посвятил гениальному самоучке небольшую поэму:

Два вестника из рая,
Птенец и херувим,
Склоняются над ним,
Хвалу провозглашая.

Он — душа простая.
Не сродни ли им —
Сам птенец из рая,
Божий херувим. ■

«Вид моста Севр и холмов Кламара, Сен-Клу и Бельвю» (1908). На картине изображена конкретная местность Парижа. Художник не работал на пленэре, а писал пейзаж по фотографии. Однако при подготовке к работе Руссо сделал несколько эскизов с натуры. Композиция строго упорядочена: в центре — невозмутимая речная гладь,

вверху — такое же невозмутимое небо. Слева и справа — словно поддерживающие колонны — купы деревьев. На заднем плане: мост с арочными пролетами, холмы и упрощенно, словно рукой ребенка, изображенные дома. В небе неподвижно зависли три летательных аппарата. Их изображения как бы иллюстрируют достижения воздухоплавания: аэроплан, воздушный шар и дирижабль. Предметы обрисованы четко — как будто преподнесены на ладони. Пейзаж исполнен наивной важности. В детской свежести и простоте восприятия кроется какая-то загадка. Недаром писатель Жан Кокто отметил, что герои полотен Руссо обитают не на земле, а как бы в зеркалах. ■

«Муза, вдохновляющая поэта» (1909). Этот безусловный шедевр художника-примитивиста должен был изображать французского поэта Гийома Аполлинера и его по-



Вид моста Севр и холмов Кламара, Сен-Клу и Бельвю.



Муза, вдохновляющая поэта.

в благословляющем жесте. Пропорции фигур нарушены: у Музы слишком большая голова и просто огромная рука. Это отсылает нас к народному искусству — лубку. Деревья на заднем плане представляют собой подобие тщательно выписанной экзотической арки. На переднем плане цветы — левкой — образуют прегатруду между зрителем и изображением. Левкой не растут естественно из земли, похоже, что их туда воткнули для декоративного эффекта. Эта цветочная рамка-рампа создает эффект театральности: Поэт и его Муза словно выступают на некой сцене. Они обособлены и торжественны. Такие работы сам Руссо называл «портрет-пейзаж». ■

«Нападение ягуара на лошадь» (1910). Всяческая экзотика, тропическая растительность, хищные звери чрезвычайно привлекали Руссо. Он любил рассказывать о своей охоте в джунглях, о приключениях в Мексике, где на самом деле никогда не бывал. В Париже он часто посещал Ботанический сад и Зоологический музей, рассматривал географические атласы, открытки, марки. В результате этих наблюдений фантазия художника создает необычайный пейзаж. Не существующие в природе яркие цветы, невообразимое сплетение ветвей, огромные листья. Животные на фоне этой буйной растительности оказываются неправдоподобно, даже трогательно, маленькими. Их смертельная схватка напоминает скорее объятие. Морда лошади не искажена болью, художник придал ей наивное, слегка удивленное выражение. Передние конечности белой лошади напоминают танцующие женские ножки. Несмотря на пугающее название, картина проникнута удивительно мирным настроением. ■

другу Мари Лорансен. Рассказывают, что Аполлинер и Мари позировали Руссо, причем художник при помощи портняжного сантиметра изморял лоб, нос, расстояние между глазами и так далее. Однако на картине персонажи предстали совершенно неузнаваемыми. Хрупкая и стройная в жизни Мари на картине является нам подобной мощному изваянию, чья монументальность подчеркивается ниспадающим складками одеянием. Аполлинер — человек в действительности высокий — изображен маленьким и плотным. Застывшие фигуры вмонтированы в пейзаж, как на снимке провинциального фотографа. Это придает им некое комическое величие. Аполлинер обряжен в парадный костюм, в руках у него — белоснежное гусиное перо и свиток: атрибуты поэтического искусства. Корпулентная Муза в античном одеянии вздымает вверх ру-

Нападение ягуара на лошадь.



ИСКУССТВО МОДЕРНИЗМА

Новый, XX век принес смятение в умы, и свежий ветер перемен ворвался в литературу и искусство. Образовалось множество новых течений со своими эстетическими воззрениями и манифестами. Следует, однако, отметить, что подлинная художественная индивидуальность не исчерпывается и не ограничивается рамками направлений и группировок.

ФУТУРИЗМ

Название этого течения в европейском искусстве 1910–1920-х годов происходит от латинского «футурум» — «будущее». В своем стремлении создать «искусство будущего» футуристы отрицали нравственные и художественные ценности традиционной культуры. Во главу угла была поставлена машинная урбанистическая (городская) цивилизация.

Футуризм зародился в Италии. Лидером и идеологом движения были литератор Филиппо Маринетти, скульптор и живописец Уго Боччони, живописцы Карло Карра, Джино Северини, Джакомо Балла.

В футуристическом манифесте «Искусство механизмов» выдвигаются два идеала нового человека. Это либо человек-робот, безликий винтик в механизме окружающего его мира и общества, либо личность, воплощающая идею сверхчеловека.

Русский футуризм значительно отличался от своего западного варианта и представлял собой сочетание различных группировок. Футуристами («будетлянами») называли себя члены петербургского «Союза молодежи» В.Е. Татлин, П.Н. Филонов, М.З. Шагал, участники выставок «Ослиный хвост», «Мишень», М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, К.С. Малевич, члены группы «Гилея» — В.В. Маяковский, Д.Д. Бурлюк. ■

Ж. Брак. Скрипка и кувшин.



КУБИЗМ

Французский художник Ж. Брак писал: «Не нужно даже пытаться подражать вещам, которые преходящи и постоянно меняются и которые мы ошибочно принимаем за нечто неизменное». Американский искусствовед Дж. Голдинг считал, что кубизм — «самая полная и радикальная художественная революция со времен Ренессанса».

Это течение одним из первых воплотило ведущие тенденции дальнейшего развития искусства XX века. Одной из этих тенденций стало доминирование. К возникшему течению примкнули Фернан Леже, Робер Делоне, Хуан Грис и другие. Существует легенда о том, что Матисс, увидев картину Брака «Дом в Эстаке», сказал, что она напоминает ему изображение кубиков. В том же году в журнале «Жиль Блаз» критик Луи Воксель пишет о живописи Брака как о сводящейся к изображению кубов. Так шутка Матисса переросла в название новой школы. Кубизм ставил своей целью выявление геометрической структуры видимых объемных форм, разложение реальных предметов на части в соответствии с их внутренним строением и последующую организацию их в другом порядке в новую форму.

Кубисты декларировали свою связь с «языческой» культурой и примитивным искусством — в частности, с открытой в начале века африканской

скульптурой. Провозвестником кубизма стало творчество П. Сезанна. Основатель кубизма — П. Пикассо.

В истории этого направления принято выделять три периода: сезанновский, аналитический и синтетический.

В картинах сезанновского периода геометризация форм всего лишь подчеркивает устойчивость, предметность мира, массивные объемы. Формы еще сохраняют реалистичность.

В аналитическом периоде предмет дробится на мелкие грани и сходящиеся под углом плоскости, которые четко отделяются друг от друга. Красочная палитра намеренно ограничивается, используется лишь ограниченный набор. Изображение одного и того же предмета показывается с разных сторон одновременно во многих ракурсах. Это приводит к ритмической игре форм, плоскостей, объемов («Портрет Воллара», П. Пикассо, 1910 г.).

Кубизму обязан своим расцветом жанр коллажа — художественный объект создается при помощи включения (наклеивания на полотно) газетных и журнальных вырезок, фотографий, игровых карт и других «посторонних» элементов.

В последний, синтетический, период предпочтение отдается декоративному началу: картина превращается в красочное плоскостное панно. Объект собирается, синтезируется из разнообразных фрагментов или знаков. Яркими выразителями эстетики кубизма были Ж. Брак, Ж. Грисс. ■

ДАДАИЗМ

Дадаизм — модернистское течение, ставшее квинтэссенцией принципа разрушения образности. По словам Георга Гросса, дадаисты представляли собой воплощение чистого нигилизма, разрушая образность «ради великого Ничто».

Возникновение группы дадаистов в 1916 году было связано с открытием артистического клуба — «Кабаре Вольтера» в Цюрихе. Что обозначает понятие «дадаизм», не знает никто. Вот что пишет об этом названии один из ярких представителей дадаизма и его идейный вождь Тристан Тцара в манифесте 1913 года: «Дада — это хвост священной коровы у племени кру, в некоторых областях Италии так называют мать, это может быть обозначением детской деревянной лошадки... и воспроизведением младенческого лепета. Во всяком случае — нечто совершенно бессмысленное, что отныне и стало самым удачным названием для всего течения».

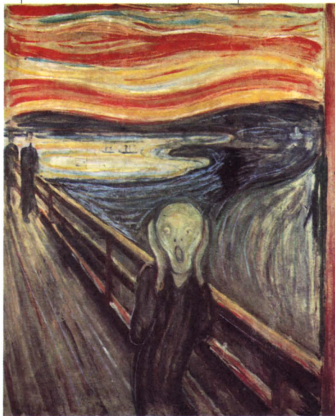
Абсолютный нигилизм поколения дадаистов не был легкомысленной позой, он оказался спровоцированным драматическим историческим контекстом — войной в Европе 1914–1918 гг. В начале 20-х годов еще свежи были воспоминания о страшной бойне, страсти были накалены. Алэн и Одетт Вирмо в своей энциклопедии «Мэтры сюрреализма», упоминая Дада, пишут: «Чтобы в этой раскаленной атмосфере суметь навязать новые идеи, приходилось кричать как можно громче. Тон задавали апостолы войны и глашатаи победы... Попытки заглушить царящие в то время ура-патриотические речи были небезопасны и предполагали исключительную мощь легких. Дадаисты к этому времени, как известно, встали в решительную оппозицию всем «вооякам» и той цивилизации, которая пожелала, допустила и воспела войну. При этом они выбрали язык насмешки, абсурда, почти буффонады». Дадаизм с первых своих шагов оказывается космополитическим движением. Завсегдатаями «Кабаре Вольтера» были представители многонациональной художественной богемы: румын Тристан Тцара, немец Хуго Балль, франко-немец Жан Ганс Арп и др.



Ж. Брак. Женщина с гитарой.



А. Матисс. Рыбки.



Э. Мунк. Крик.

Программным документом движения был «Манифест Дада 1918 года». Своеобразным представителем дадаизма был Марсель Дюшан. Одна из его работ представляет собой репродукцию Монны Лизы с пририсованными усами. Другое его произведение — под названием «Фонтан» представляет собой писсуар с росписью художника. Дюшан вырывает банальный объект из его контекста в соответствии с концепцией «готовых» (ready-made) объектов. Внезапно возникнув в 1916 году, дадаизм так же внезапно, в 1922 году, закончил свое существование, отступив перед победным натиском сюрреализма. ■

ФОВИЗМ

Фовизм (от фр. *fauve* — дикий) — название течения во французской живописи 1905—1907 гг., которое представляли А. Матисс, А. Дерен, М. Вламинк. На Парижской выставке 1905 года были продемонстрированы полотна экспериментировавших художников, оставлявшие у зрителя ощущение исходящих от картин энергии и страсти. Один из французских критиков заклеймил их авторов словом *les fauves* — «дикие звери». Случайное высказывание вошло в историю, закрепившись как название за течением. Художественной манере фовистов были свойственны стилистическая динамичность мазка, стремление к эмоциональной силе художественного выражения, яркий колорит, пронзительная чистота и резкие контрасты цвета, интенсивность открытого локального цвета, острота ритма. Фовизм выразился в резком обобщении пространства, рисунка, объема. Картина Мориса де Вламинка «Цирк», в котором автор явно пренебрегает законами перспективы, сводится к яркому цветовому пятну, в котором приблизительно обозначены через элементарные геометрические формы цирк-шапито и окружающие его здания. Стремительные широкие мазки синего, оранжевого, розового цвета создают особую эмоциональную напряженность образов. ■

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Экспрессионизм (от фр. *expression* — выразительность) — модернистское течение в западноевропейском искусстве, главным образом в Германии, первой трети двадцатого века, сложившееся в определенный исторический период — в преддверии Первой мировой войны. Мировоззренческой основой экспрессионизма стал индивидуалистический протест против уродливого мира, все большее отчуждение человека от мира, чувство бесприютности, крушения, распада тех начал, на которых, казалось, так прочно покоилась европейская культура.

Экспрессионистам свойственны тяготение к мистике и пессимизм. Художественные приемы, характерные для экспрессионизма: отказ от иллюзорного пространства, стремление к плоскостной трактовке предметов, деформация предметов. Экспрессионистам присущ особый колорит, любовь к резким красочным диссонансам. Художники воспринимали творчество как способ выражения эмоций.

Предшественником экспрессионизма считается Винсент Ван Гог. Произведения Эдварда Мунка — норвежского художника — некоторые исследователи склонны относить к экспрессионистскому течению.

В экспрессионизме выделяют два периода: до Первой мировой войны и после. Экспрессионисты основывали свои объединения: «Мост» и «Синий всадник».

Первая выставка «Моста» состоялась в 1906 году в Дрездене, в магазине ламп. В картинах экспрессионистов выражено предчувствие всепроникающего ужаса. Через деформацию предметов, природных форм как бы разрушается и дискредитируется все, что казалось незбылемым. ■

АБСТРАКЦИОНИЗМ

Абстракционизм, беспредметное искусство — художественное направление, сформировавшееся в искусстве первой половины XX века, полностью отказавшееся от воспроизведения форм реального видимого мира.

Основателями абстракционизма принято считать В. Кандинского, П. Мондриана и К. Малевича.

Владимир Кандинский создал собственный тип абстрактной живописи, освобождая от всяких признаков предметности пятна импрессионистов и «диких».

Пит Мондриан пришел к своей беспредметности через геометрическую стилизацию природы, начатую Сезанном и кубистами.

Третий основоположник — Казимир Малевич — соединяет в своем «супрематизме» оба пути.

Произведение художника, пусть изначально и имевшее своей основой что-нибудь реальное, становится абстрактным с того момента, как в нем не остается ничего из того, что указывает на этот исходный пункт, когда произведение передает уже только чистые элементы композиции и цвета.

Модернистские течения двадцатого века, ориентированные на абстракционизм, полностью отходят от традиционных принципов, отрицая реализм, но при этом остаются в рамках искусства. История искусства с появлением абстракционизма пережила революцию. ■

«ДУХ ЗЛА» ТЕРЗАЛ ЕГО ДУШУ. МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ (1856—1910)

Русский живописец, скульптор, иллюстратор, керамист.

В 1874 году поступил на юридический факультет Петербургского университета, в 1880-м — в Академию художеств.

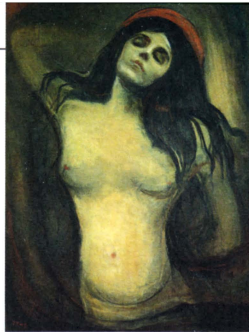
В 1881 году начал работу над реставрацией византийских фресок в Кирилловской церкви города Киева. Делает эскизы для росписей Владимирского собора.

В 1889 году переезжает в Москву, работает над иллюстрацией произведения М.Ю. Лермонтова. Пристальное внимание художника привлекает лермонтовский образ Демона.

В 90-е годы создает монументально-декоративные панно, витражи, пробует себя в роли театрального художника.

В конце XIX — начале XX века художник увлекается русским фольклором, обращается к сказочным образам — Садко, Купаве, Лелю, Царевне-Лебедь. В 1899 году написана картина «Пан». Таинственное единение человека и природы передают картины «Сирень», «К ночи».

В 1902 году на выставке «Мир искусства» экспонировалось около 60 работ Врубеля.

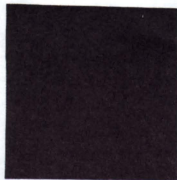


Э. Мунк. Мадонна.



В. Кандинский. Абстракция.

К. Малевич. Черный квадрат.





Гадалка.



Пан.



Демон.

Тяжелое психическое заболевание омрачало жизнь самого художника и его близких. По свидетельству современников, «дух зла» терзал его душу. В Государственной Третьяковской галерее целый зал отведен работам Михаила Александровича Врубеля. ■

«Пан» (1899). Пан — античный козлоногий бог, голова которого увенчана рогами. Обитает в лесу в компании дриад. Славится совершенством игры на свирели и, согласно мифу, даже посмел однажды вызвать на музыкальное состязание самого Аполлона.

Задачи ночного пленэра всегда увлекали художника не только формальной сложностью, но и тем таинственным, загадочным, невыразимым словами, что скрывает в себе ночь.

Атмосфера картины словно соткана из различных переливов сиреневого, голубоватого, серо-зеленого тонов. Из призрачного леса выступает фигура сидящего Пана со свирелью в руках. Это седой старик, в котором ничего нет от греческого бога — скорее уж русский лесовичок. В голубых глазах Пана смешанное выражение наивности, лукавства и какой-то скрытой жалобы. Это картина-загадка — такой загадкой остается для человечества потаенная жизнь природы, которую олицетворяет Пан. ■

«Демон» (1890). «Один меж небом и землей сидел он, мрачный и немой...» — картина словно озвучивает эти трагические строки Лермонтова. К работе над образом Демона художник возвращался в течение всей своей жизни. Современница вспоминала: «Несмотря на то что картина была уже выставлена, Михаил Александрович каждый день с утра переписывал ее, и я с ужасом видела каждый день перемену. Были дни, что «Демон» был очень страшен, но потом опять появлялась в выражении его лица грусть и новая красота».

Одиноким Демон в глубоком раздумье сидит на вершине скалы. В красочной палитре главенствуют все оттенки сиреневато-лиловых тонов. Небо подсвечивают будоражаще-желтые тона заката. Справа от фигуры сидящего юноши художник изобразил фантастические, небывалые цветы. Их лепестки смоделированы плотно наложенными прямоугольными мазками. Это выдает пристрастие мастера к жанру мозаики, демонстрирует нам особенности художественного видения Врубеля. И одновременно в такой подаче живой природы присутствует символический подтекст — цветы вокруг Демона застыли, превратившись в камень. Застыли и облака в небе, изображенные такими же мозаичными мазками. Да и в фигуре самого Демона есть нечто каменное, застывшее.

Руки сидящего бугрятся великолепными мускулами, вылепленными при помощи контрастных цветовых пятен, великолепная мощь и красота — в повороте сильной шеи. Но сила эта скована печалью отверженного всеми существа. Лицо Демона, увенчанное непокорной гривой волос, погружено во тьму. Только в огромных глазах тревожным огоньком светится отблеск заката. Нет в этом лице ни ненависти, ни злости — только воплощенная печаль. Печаль — как печаль одиночества. «Демон — дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при этом дух властный, величавый...» — так писал Врубель отцу, который был недоволен тематикой сыновнего творчества. ■

«Демон поверженный» (1902). Вдоль всего горизонтального полотна распростерлась фигура поверженного Демона. Руки его заломлены, тело словно на глазах теряет свою силу. Лицо

более утонченное, нежели у «Демона» сидящего. Фиолетовые тона становятся еще более густыми, еще более тревожными. Главный акцент полотна — глаза Демона. Врубель почти во всех изображениях превеличивал глаза, стремясь передать через них все своеобразие души своих героев. По его собственным словам, он мечтал «иллюзионировать душу, будить ее от мелочей величавыми образами». Все величие поверженного Демона — в его огромных влажных глазах, где читается и боль, и упрек, и последний вызов. Это — символический образ непонятого и отвергнутого всеми существа, способного на высокий полет чувств и мысли. ■



Демон поверженный.

«Царевна-Лебедь» (1900). Образ навеян сказкой А.С. Пушкина «О царе Салтане, сыне его Гвидоне и прекрасной Царевне-Лебеди».

Художник изобразил самый миг превращения — когда царевна уже обрела черты прекрасной девушки, но еще окружена великолепными бьющимися крыльями. Именно крылья занимают большую часть полотна, восхищая зрителя тончайшим переходом оттенков, перламутровым блеском, жемчужным сиянием. Художнику удалось передать рельеф этих невероятно огромных крыльев, сохранив при этом сказочную условность — крылья плавно переходят в наряд Царевны. Удивительно тонко, изощренно выписана древнерусская корона, венчающая голову красавицы. Под прозрачной вуалью заметна роскошная черная коса.

Но главное, конечно, лицо Царевны. Это — любимый тип Врубеля: темные брови и волосы, огромные завораживающие византийские глаза, чуть удлиненный нос, несколько страдальческая складка полных губ. Художник словно застал Царевну-Лебедь в тот момент, когда она застыла в повороте к Гвидону, словно спрашивая его: «Не испугался? Рад?»

Это один из самых пленительных образов красоты — загадочной, уязвимой и беззащитной. ■



Царевна-Лебедь.

ТИТАН НОВОГО ВРЕМЕНИ. ПАБЛО ПИКАССО (1881—1973)

Родился 25 октября 1881 г. в Малаге (Испания) в семье художника Хосе Руиса Бласко и Марии Пикассо Лопес. В юности Пикассо решил взять более редкую фамилию матери вместо распространенной Руис.

В четырнадцать лет поступил в Школу изящных искусств в Барселоне, причем за один день выполнил экзаменационную работу, на которую давался месяц. Учился в Королевской академии искусств Сан-Фернандо в Мадриде. В 1899 году Пикассо вернулся в Барселону, где стал всегдагдатеа известного кафе «Четыре кота», в котором собирались художники и литераторы.

С 1904 года постоянно жил во Франции.

В творчестве Пикассо принято различать несколько периодов.

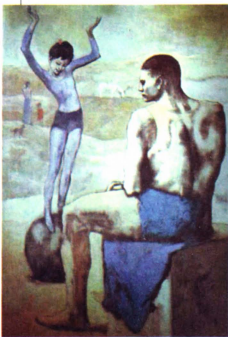
«Голубой» период характеризуется преобладанием почти монохромной гаммы голубых и синих тонов. Монохромность картин выявляет напряженную силу замкнутого контура. Мотивы произведений этого времени типичны для испанской традиции. Одиночество, обездоленность, физическое убожество персонажей подчеркивают их человечность. В картинах этого периода у Пикассо часто возникали сюжеты, где слабый оберегает слабейшего. В особой близости ушербных людей художник видит



Женщины, бегущие по берегу.



Коррида.



Девочка на шаре.

Танец с вальью.



спасение и надежду, единственную возможность выжить в чужом, враждебном мире.

Изменение ведущих цветов палитры на золотисто-розовые дает начало «розовому» периоду. Смягчается общая грустная тональность картин. Главные персонажи «розового» периода — бродячие артисты, циркачи. Пикассо создает атмосферу бедного, но вольного мира, который сплочен прочнейшими узами душевного родства, братства, общей скитальческой судьбы. Художник изображает своих героев на фоне странных пустынных ландшафтов. Реальная среда приобретает черты иного, нездешнего пространства, где наивные и мудрые герои живут по своим законам («Девочка на шаре», 1905 г.).

Полотном «Девушки из Авиньона» (1907) Пикассо открывает историю кубизма — нового направления в живописи XX века. Пикассо-кубист расчленяет форму, чтобы прочувствовать и точнее передать составляющую ее материю. Однако разрушающее начало не главное. Из отдельных деталей художник созидает новую гармонию новых форм.

В годы Второй мировой войны Пикассо принимал участие в движении Сопротивления в оккупированной Франции. Работы этого периода стали отражением его антифашистских, гуманистических взглядов.

Бесчеловечность войны отразилась в полотнах Пикассо прямо («Герника») и опосредованно. Его мрачное настроение отражается в портретах Доры Маар, с которой художник сблизился в 1936 году. Она была его постоянной моделью, но ее красивое лицо он деформировал и искажал гримасами («Плачущая женщина», 1937). Кроме живописи, Пикассо занимается графикой, скульптурой, керамикой. В начале 1930-х годов художник сделал несколько графических серий, в том числе 30 офортов к «Метаморфозам» Овидия для издательства «Скира». ■

«Девочка на шаре» (1905). Одна из самых известных картин «розового» периода. Художник строит композицию на контрасте форм. Мощная, почти квадратная спина циркового борца и тонкая фигурка девочки, балансирующей на шаре, — словно персонажи усиливают тяжесть и легкость, силу и слабость, устойчивость и изящество. То, что разделяет композиция, объединяет мягкий серовато-розовый и золотистый колорит.

Между мужчиной и девочкой существуют неразрывные связи, но вместе с тем фигуры кажутся странно одинокими, погруженными в какое-то свое душевное состояние. ■

«Девушки из Авиньона» (1906–1907). Одно из самых революционных произведений начала двадцатого века. На первый взгляд, это всего лишь вариация традиционного сюжета — купальщицы на фоне пейзажа. Однако нарочитые смещения форм создают эффект автономного пространства. Холст более не рассматривается как окно в иллюзорное пространство, как это было раньше. Картина теперь не считается подражанием природе и вообще чему бы то ни было; отныне она самоценный, независимый объект.

Изображение состоит из нескольких фрагментов живописных плоскостей, которые оказываются не жестко скрепленными, а находящимися в свободном движении друг относительно друга. Если зритель смотрит на верхний правый угол картины, он с большим трудом может обнаружить плоскости, разграничивающие объемы предметов и пустое пространство. Такого разделения — одного из основополагающих понятий для всей предшествующей западноевропейской живописи — в этой работе не су-

шествует. Искажённые формы со срезанными углами и совмещением фрагментов разных пространственных планов передают ощущение неоработанности первичной материи. В поисках первобытной энергии и мощи Пикассо обращался к мотивам африканских резных деревянных масок — формам примитивного искусства, которые в начале века вызвали огромный интерес у парижских художников и любителей искусства. ■



«Герника» (1937). В конце апреля 1937-го мир узнал о бомбардировке Герники, в результате которой маленький баскский городок был стерт с лица земли. Пикассо выразил свое отношение к происшедшему в панно «Герника». Мучительно искажённые формы и лица, чудовищная оскаленная морда ржущей лошади, смятение и сутолока соответствуют эмоциям отдельного человека и всего человечества, вплотную столкнувшихся с ужасами войны.

Полотно предназначалось для испанского павильона на Всемирной выставке в Париже, а затем хранилось в нью-йоркском Музее современного искусства. В 1981-м, через шесть лет после смерти Франко, картина была передана в мадридский музей Прадо. ■

Герника.

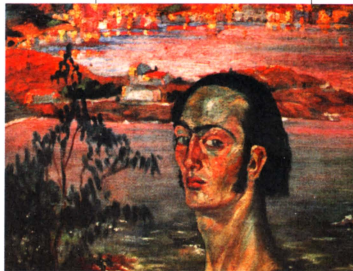
НЕВЕРОЯТНЫЕ СНЫ СЮРРЕАЛИЗМА. САЛЬВАДОР ДАЛИ (1904–1989)

Человек-легенда. Виднейший представитель сюрреализма, график и живописец, поэт, писатель, эссеист, лектор. Он был творцом и режиссером своей жизни.

Родился 11 мая 1904 года в испанском городе Фигерас.

В 1922 году, переехав вместе с отцом и сестрой в Мадрид, юноша увлекается живописью. Он преклоняется перед творчеством старых мастеров. С необыкновенной быстротой осваивает академическую манеру письма.

Поиски стиля великолепно иллюстрирует его ранний (1920–1921) «Автопортрет с Рафаэлевой шеей». Это облик романтического бунтаря, юного красавца с выразительными черными глазами, в которых таится вызов. Непропорционально вытянутая шея в самом деле вызывает в памяти известный автопортрет Рафаэля Санти. Романтичен — созвучно изображенному юноше — и пейзаж с огненно-красными облаками и почти черными древесными листьями, образующими изысканный силуэт.

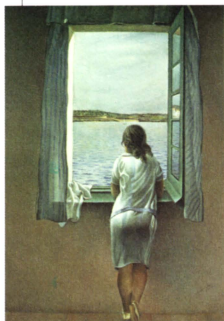


Автопортрет с Рафаэлевой шеей.

Холодным умиротворением веет от картины «Женская фигура у окна» (1925). Женская фигура, обращенная к зрителю спиной, выполнена в серо-голубых тонах. И такая же гамма присуща морскому пейзажу за окном. Классическая простота композиции сочетается с тем же скрытым вызовом — лица женщины зрителю увидеть не дано.

Период начального увлечения бессознательным населяет полотна Дали противоречивыми образами-гибридами, когда один предмет перетекает в другой, создавая атмосферу воплощенного абсурда. С 1927-го по 1931 год Дали создает множество ярких работ: «Тлеющая птица», «Тлеющий осел», «Незримые лев, женщина и конь», «Незримый человек».

В 1930 году Дали переезжает в Париж, а с 1939-го живет в Соединенных Штатах Америки. Там с большим успехом проходят его выставки.



Женская фигура у окна.

В 1948 году художник возвращается в Испанию, создает у себя на родине Музей Дали, где собирает большую часть своих работ. ■

Сальвадор Дали и сюрреализм. Термин «сюрреализм» происходит от французского *surrealism* — сверхреализм. Представители этого течения, зародившегося в XX веке, считали главным источником искусства сферу подсознательного. Их вдохновляли галлюцинации и сновидения, привычные логические связи заменялись субъективными ассоциациями, не поддающимися однозначному толкованию.

«Манифест сюрреализма» был опубликован в 1924 году французским поэтом Анри Бретоном.

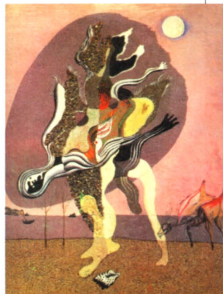
К сюрреалистам примыкали французский график Андре Массон, Ив Паш, чьи пейзажи проникнуты предчувствием атомной катастрофы, а также бельгийский художник Рене Магритт. Самые яркие представители сюрреализма — Хоан Миро и Сальвадор Дали. Дали сблизился с сюрреалистами в Париже в 1929 году. Сложные отношения связывали эгоцентричного Дали с испанским поэтом Федерико Гарсия Лоркой. Вместе с известным испанским кинорежиссером Луисом Бунюэлем Дали выпустил в свет два фильма: «Андалусский пес» и «Золотой век». ■

Сальвадор Дали — мир и война. Художнику изначально был присущ интерес к агрессии — как индивидуальной, так и общественной — и к тому, насколько она связана с глубоко спрятанными человеческими страхами. В своих воспоминаниях Дали, беспощадный к себе и другим, признается, как в шестилетнем возрасте, парализованный страхом перед приближением кометы Галлея, он ударил ногой по голове свою младшую сестренку, игравшую на ковре. Приковывали к себе внимание художника и вожди жестоких тоталитарных режимов. Агрессия, направленная на самого себя, на другого человека, находила отражение в пугающих образах картин («Осеннее канибальство», 1936–1937).

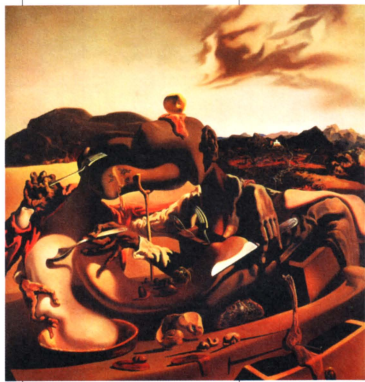
Впечатляющий образ — горящий жираф. Экзотическое животное, охваченное пламенем, многозначный символ уязвимости необычайного, гибели природы, первобытной паники.

Отвратительным апофеозом всякой агрессии является война. Именно ей посвящены самые гротескные, жестокие, критические работы художника. ■

Податливое сооружение с вареными бобами: «Предчувствие гражданской войны». Художник в своих высказываниях часто любил настаивать на роли случайных объектов в возникновении образов. Так, в картине «Упорство памяти» появляется образ растекающихся часов — толчком



Глеющий осел.



к созданию этого образа, по уверению Дали, явились головная боль и... мягкий сыр.

Возможно, зрительной первоосновой «Предчувствия гражданской войны» в самом деле послужили коричневато-бежевые вареные бобы — повседневная пища испанского простонародья. Однако сама картина звучит грозным предостережением.

Фон, представляющий собой мятущееся облачное небо, заслонен анатомическим кошмаром: гротескная фигура попирает сама себя. Лицо полуженщины-полутрупа, в котором не осталось ничего человеческого, искажено жуткой гримасой боли. Собственной рукой это существо пытается оторвать свою же грудь.

Не такова ли и страна, где брат идет войной на брата, где соотечественники воюют с соотечественниками, где разрываются неразрывные, в принципе, связи?

Написанная в 1936 году, картина, к сожалению, и сейчас остается созвучной времени. ■

Геополитический младенец, наблюдающий рождение нового человека. Картина создана в грозном для всего человечества 1943 году. Эта тревога передается художником всеми возможными средствами: пластикой, цветом, системой образов.

Фон картины беспокойно-желтый, словно освещенный заревом пожара. Земной шар представлен в виде гигантского яйца — это один из базовых символов Дали. Континенты на яйце-глобусе искажены, один из материков (Южная Америка) стекает вниз. Из этого земного шара с огромным усилием, мучительно выдувается на свет новый человек. Кровавая капля стекает на белый плат, расстеленный под яйцом.

Символический «геополитический младенец» обладает ренессансным ликом, однако в пропорциях его фигуры — нечто угрожающе-уродливое. Колени младенца обнимает обнаженная плачущая фигура, ввергнутая в ужас переделкой мира.

В картине присутствуют библейские аллюзии (параллели): фигура слева

Геополитический младенец.



в красных одеяниях, горю вдали (возможно, Вифлеем), и главное — распростертый над яйцом покров, чьи складки напоминают купол некоего нового Храма. Белый плат внизу и складчатый покров сверху — не символ ли это надежды на конечное торжество гуманизма? ■

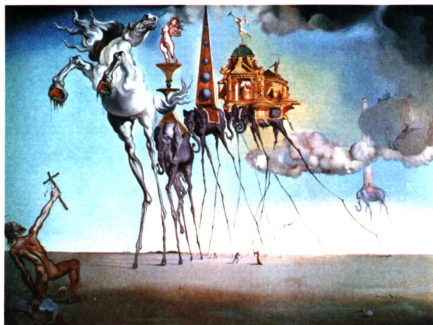
Путешествие в глубины подсознания. Уже в двадцатые годы формируется творческий метод Дали — «параноидально-критический». Этому методу свойственны



Жираф в огне.

Незримый человек.





Искушение святого Антония.

Знакомство с Дали в период расцвета его славы считается очень престижным. Один советский деятель культуры долго добивался аудиенции у Дали и наконец получил согласие навестить мэтра в его замке. Потекли долгие часы ожидания. Измученный и обремененный деятель не знал, что и думать. И вот... Верхом на коне во внутренний дворик выезжает обнаженный Дали. Его знаменитые усы-палки покрыты золотой краской. Вихрем пронесется художник вокруг дворика и скрывается с глаз. Аудиенция окончена. А чего вы еще хотели? Вы удостоились чести видеть самого Дали! ■

Сон.



спонтанность, иррациональное познание, основанные, по словам самого художника, на «критической и систематической объективации бредовых ассоциаций и интерпретаций». Этим объясняется постоянный острый интерес Сальвадора Дали к трудам классика психоанализа Зигмунда Фрейда. Фантастические сны и сновиденные фантазии воплощаются на полотнах Дали настолько впечатляюще, что это порождает ощущение их достоверности. Разветвленная система повторяющихся образов: горящий жираф, слон на паучьих ножках, кузничек (символ детских страхов), плоские, свисающие с ветки часы становятся ключом ко второму «Я» художника, к его потаенным комплексам и интимным переживаниям.

Личное в работах Дали переплетается с социальным, субъективное бессознательное — с коллективным. ■

«Искушение святого Антония» (1946). В этой картине Дали обращается к известному библейскому сюжету. Святой Антоний уединился в пустыню, дабы жить праведной жизнью вдали от всех мирских искушений. Но дьявол нашел отшельника и в пустыне, искушая его бесконечными соблазнительными видениями.

На полотне Дали святой Антоний жалок в попытках заслониться крестом от чудовищ подосознания. Его обнаженная фигура почти карикатурна. Подобное отношение художника к персонажу вполне объяснимо: сам Дали не мыслил своего творчества без «экскурсий» в подсознание и смеялся над теми, кто погрязал в пошлой реальности или пытался вести правильную, безгрешную, буржуазную жизнь.

Фигуры, символизирующие искушение, огромны и подавляющи. Тяжелыми копытами нависает над несчастным святым вздыбленная лошадь. Ржет, оскалив зубы, ее неестественно вывернутая голова, чей характерный поворот отсылает нас к «Гернике» Пикассо.

Следом за лошастью движутся слоны, нагруженные фантастической поклажей: так, паланкин на одном из животных напоминает дом или даже город. Женские торсы, трубящие ангелы, непомерно увеличенные приборы средневековых алхимиков — все это надвигается на беспомощного перед собственными кошмарами, затерянного в пустыне Антония.

Ощущение кошмара прежде всего создается тем, что ноги лошади и ноги слонов переходят в бесконечно длинные тонкие ходули, похожие на конечности насекомых. Нечто громадное на длинных и тонких подпорках — часто повторяющийся мотив в творчестве Дали. Путешествие в глубины подсознания вызывает чудовищные образы, которые в любой момент могут обрушиться от толчка, пришедшего извне, из реальности. Утелеем ли мы под обломками? ■

«СОН» (1937). Невероятное видение выглядит особенно пугающим по контрасту с невозмутимо-



Сон, навеянный полетом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения.

бесконечно длинных суставчатых ножках-ходулях. Одно из его символических значений — неустойчивость, хрупкость сновидения. Жужжание пчелы — ее нет на картине — вызывает в сознании спящей женщины образ опасности, который трансформируется в образ тигра. Острые зубы, острые когти, полосатая шкура — это позволяет во сне отождествить тигра и пчелу. Гранат, приманивший жалящее насекомое, в сновидении обращается в дикий фрукт с острым (жалящим?) плавником, а рыба, в свою очередь, извергает из пасти хищника.

В плечо спящей вонзается штык возникшего из ниоткуда (ведь это сон!) ружья. Очевидно, это и есть толчок к пробуждению. Пчела пускает в ход жало, женщина просыпается и... Тигры исчезнут в пасти рыбы, рыба — в гранате, ходули слона подломятся — и он упадет в виртуальное море... ■

Дали мистический. В 1948 году Сальвадор Дали возвращается из Америки в Испанию. Он одержим новым сильным увлечением — католицизмом. Это становится причиной создания целого ряда картин религиозно-мистической тематики, где творчески перерабатывается каноническая иконография и барочная стилистика: «Мадонна де Порт-Лыгат», «Рождение божества», «Христос Гала», «Жизнь Марии Магдалины». В близкой манере выполнены исторические и мифологические картины этого периода. ■

Leda Atomica («Атомная Леда») (1949) — полотно, где в виде мифологической Леды изображена вечная модель художника — Галá. В греческом мифе бог Зевс овладел Ледой, явившись к ней в виде лебедя. Сюжет был неоднократно обыгран художниками всех эпох и направлений. Композиция «Атомной Леды» нарочито проста и симметрична. Слева и справа — две темные скалы. Их изображение напоминает нам о Симпле-

голубым фоном неба и такой же, как небо, голубоватой пустыней. Это пространство искусственное, сновиденное — и в его нереальной пустоте колыхнется нечто мягкое, бесформенное, что можно было бы определить как человеческий профиль, если бы в нем не было так мало человеческого. Глаза даже не закрыты — есть просто складки на месте, где должен быть глаз. На месте уха свисает темная драпировка. И все это колыхнувшееся, оседающее создание скреплено тонкими проволочками, скобками, скрепками — и на них же и опирается. ■

«Сон, навеянный полетом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения» (1944). На заднем плане картины — один из постоянных мотивов Дали: слон на

Жизнь Сальвадора Дали сама по себе была произведением искусства. Он талантливо создавал свой экстравагантный имидж, тяготел к эксцентрическим поступкам, любил эпатаживать окружающих. Возможно, это шло от его внутренней неловкости и мучительного страха перед общением.

С юных лет Сальвадору были близки «всяческие игры с переодеваниями». В юности художник носил кудри до плеч, бакенбарды, длинный плащ и шляпу с полями. На фотографиях последнего времени «фирменная марка» Дали — невероятно длинные загнутые вверх остроконечные усы. ■



Мадонна де Порт-Лыгат.

Внимание Сальвадора Дали бессознательному — факт общеизвестный. Сон, сновидение — одна из дверей в мир бессознательного. Поэтому художник в своих работах неоднократно обращается к теме сна и сновидений. Он любил рассказывать о приемах, которые помогают ему уловить неуловимое.

Один из таких приемов: откинувшись в кресле, позволить себе расслабиться и начать погружаться в сон. В руке следует зажать монетку, а возле кресла поставить металлический поднос. Вы засыпаете... К вам начинают приходить видения... Пальцы расслабляются, монетка со звоном падает на поднос. Вы просыпаетесь! И успеваете поймать за хвост сновидение, которое может стать темой очередного шедевра! ■

В своих книгах «Дневник одного гения» и «Тайная жизнь Дали, рассказанная им самим» художник делает шокирующие признания, провоцируя смущение или даже возмущение читателя. Что из этих признаний — правда, что — мистификация, не могут сказать даже самые дотошные биографы Дали.

Так, еще в колледже Сальвадор, повинуясь странному порыву, бросается вниз головой с крутой лестницы, ведущей во внутренний дворик. Это произвело неизгладимое впечатление на преподавателей и учеников. Сальвадор повторял этот прыжок несколько раз, упиваясь недоумением и сочувствием окружающих. На бал, устроенный в его честь, он однажды явился в шляпе, украшенной протухшей селедкой. ■

годах — мифологических движущихся скалах, между которыми не мог проплыть ни один корабль. Выбор человечества пролегал между двух этих скал. Не значит ли это, что гибель неизбежна?

Основной фон выдержан в спокойных зеленых тонах, это некое виртуальное небо, воздух, в котором как бы подвешена центральная фигура обнаженной женщины с лицом Галы. Фигура опирается на условную конструкцию, вокруг которой парят загадочные книжки. Геометрический измерительный прибор, тоже парящий в воздухе, отбрасывает тень, которая ясно прочитывается как буква А — атом.

И в лице, и в фигуре — невозмутимый покой. Грузный лебедь, изображенный с мастерством настоящего реалиста, нисколько не волнуется новой, «атомную», Леду. И в этой безмятежности — проекция скрытой угрозы. От лебедя и Леды на свет должно произойти яйцо — что принесет это яйцо человечеству? Какие беды таятся в нем? ■

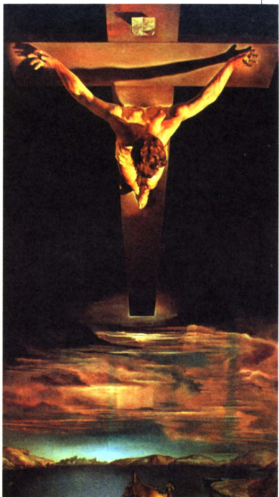
«Христос святого Хуана де ла Крус» (1951). Картина впечатляет силой и лаконизмом. Необычен ракурс, под которым изображен распятый Спаситель. Тяжелый, сколоченный из прямоугольных брусьев крест размещен не на земле. Он вознесся высоко над миром — даже не в небо, а в Космос.

Фигура Христа не измождена — повернутые в смертной муке руки мускулисты, торс атлетически мошен. Лица Спасителя мы не видим — голова Его наклонена вниз, к Земле, над которой парит крест.

Внизу, под крестом, изображена даже не Земля, а небо — тревожное, клубящееся красно-золотыми облаками. Это утверждает нас в мысли о космическом расположении креста. А уже под небом — утонувшая в темно-коричневом мраке Земля.



Leda Atomica.



Христос святого Хуана де ла Крус.

Святой Хуан де ля Крус на этом полотне почти не виден: дан только намек на его присутствие, фигура прячется за нижней рамой. Этот прием выходящей за раму фигуры позднее будет применен Дали в его «Тайной вечере». ■

«Тайная вечеря» (1953). Художник поместил евангельских персонажей в некое нереальное помещение наподобие шатра с прозрачными стенами-окнами и несущими деревянными опорами-балками. Безмятежный пейзаж за окнами передан в небесно-голубых, воздушных, светлых тонах. Обнаженный мужской торс, раскинувший руки в охранительно-благословляющем жесте, парит над группой, собравшейся на вечерю. Голова загадочной парящей фигуры исчезает за верхней рамой картины.

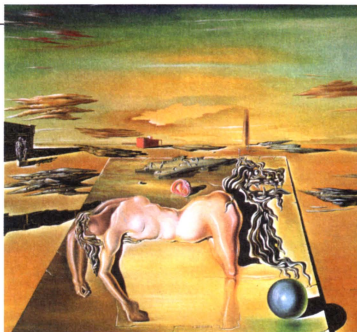
Центральная фигура — Христос. Лицо его — лицо современного человека, одухотворенное страданием и мыслью. Левая рука Христа поднята вверх в указующем жесте — он беседует с учениками, стремясь донести им единственно важные мысли.

Но ученики глухи. Их темные фигуры расположены не за одним столом с Учителем, а поодаль. Позы апостолов указывают на отчужденность и страх. Они не готовы принять новое учение. Головы учеников опущены вниз, лица почти неразличимы.

Эту отчужденность подчеркивает и композиция. Перед Иисусом — квадратная, хорошо освещенная столешница с единственным стаканом, едва на треть наполненным красным вином, и предломленным хлебом. Ученики, в отдалении от Христа и друг от друга, сидят за длинными темными столами, перпендикулярными тому, за которым проповедует Учитель.

На переднем плане — две фигуры, отвернувшиеся от Иисуса. Каждая из них с головой окутана темным полотном. Они внушают презрение и страх. Не только Иуда, но каждый из учеников несет в себе зерно если не предательства, то непонимания. И святой Петр трижды отречется от Учителя, и Фома не уверует в Воскресение.

И не каждый ли из нас, погрязший в неверии и себялюбии, может оказаться под этим темным полотном? ■



Незримые лев, женщина и конь.



Вселенский собор.



Тайная вечеря.

БОЛЬШАЯ СЕРИЯ ЗНАНИЙ
Изобразительное искусство

Выпускающий редактор *О. Медведская*
Технический редактор *Н. Лисицына*
Внешнее оформление *Д. Шишко*

Подготовка оригинал-макета ООО «Навигатор букс»

И 38 Большая серия знаний. **Изобразительное искусство.** — М.: ООО «ТД «Издательство Мир книги», 2005. — 128 с.: ил.

ББК 85.14

Подписано в печать 10.08.2005 г.
Формат 84х108 ¹/₁₆.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитура «Ньютон».
Печ. л. 8.
Тираж 60 000 экз.
Заказ № 0512640.

ООО «Торговый дом «Издательство Мир книги»
111024, г. Москва, ул. 2-я Кабельная, д. 2, стр. 6

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.





Большая Серия Знаний

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Произведения, созданные гениальными мастерами Возрождения и Просвещения, реализма и модернизма, на протяжении многих веков волнуют умы и сердца людей, преклоняющихся перед искусством. На страницах нового тома энциклопедии оживает вся многовековая история живописи. Эта прекрасно иллюстрированная книга расскажет о различных направлениях и стилях живописи, о великих шедеврах изобразительного искусства и знаменитых художниках, кисти которых принадлежат бессмертные полотна, украшающие лучшие музеи мира.

