

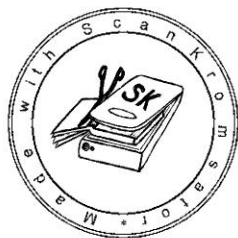
Западноевропейское искусство

МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ



Редакционная коллегия

А. М. КАНТОР, А. А. СИДОРОВ,
Н. И. СОКОЛОВА, Н. В. ЯВОРСКАЯ,
П. ФЕИСТ, Х. МРУЗЕК, Х. МОДЕ



Scan AAW

МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ
ИСКУССТВО
XVII ВЕКА

И. Е. ПРУСС



VEB VERLAG DER KUNST
DRESDEN 1974



МОСКВА
ИСКУССТВО · 1974

Введение
и общая редакция
А. М. КАНТОРА

- © «Искусство», Москва, 1974
- © Iskusstwo, Moskau, 1974
- © VEB Verlag der Kunst Dresden, 1974

СОДЕРЖАНИЕ

6	ИСКУССТВО XVII ВЕКА
59	ИТАЛИЯ
107	ИСПАНИЯ
153	ФЛАНДРИЯ
197	ГОЛЛАНДИЯ
261	ФРАНЦИЯ
317	ГЕРМАНИЯ И АВСТРИЯ
333	ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, ИРЛАНДИЯ, ДАНИЯ, ШВЕЦИЯ
341	ПОЛЬША, ЧЕХИЯ, ВЕНГРИЯ
348	ПРИМЕЧАНИЯ
349	ПРИЛОЖЕНИЯ
351	Словарь
354	Синхронистическая таблица
376	Библиография
380	Указатель имен художников и архитекторов

ИСКУССТВО XVII ВЕКА

Семнадцатый век — одна из наиболее грандиозных эпох во всей истории искусства. Располагаясь между эпохой Возрождения, обнимающей примерно три века, с XIV по XVI, и эпохой Просвещения — XVIII веком, она не уступает им ни в своем историческом значении, ни в обилии великих художников и бессмертных шедевров. При этом лишь условно можно было бы рассматривать XVII век как время перехода от Возрождения к Просвещению, хотя он действительно многое унаследовал от первого и завещал второму. В целом XVII век — совершенно самостоятельная фаза в развитии мировой художественной культуры, обладающая своими неповторимыми особенностями в мировоззрении, общественном и культурном укладе, образном мышлении. Караваджо и Бернини, Веласкес и Рембрандт, Рубенс и Пуссен, Франс Хальс и Якоб Рёйсдаль, Ян Вермер и ван Дейк — далеко не все из великих имен, определяющих непреходящее значение искусства XVII века. Многие из них чрезвычайно внимательно изучали живопись Возрождения: это яснее видно в картинах Рубенса и Пуссена и не столь явно в больших полотнах Рембрандта и Веласкеса. Живописцы XVIII века в свою очередь часто отталкивались от своих предшественников. Гойя многим обязан Веласкесу; Ватто, Буше и Фрагонар — Рубенсу, Давид — Пуссену. Этой связью эпох лишь подчеркивается особое значение культуры XVII века, оказавшей и продолжающей оказывать мощное воздействие на всю культуру человечества.

В XVII веке, открывающемся творчеством Шекспира и Сервантеса, увидели свет философские системы Фрэнсиса Бэкона, Декарта и Спинозы, трагедии Корнеля и Расина, комедии Мольера, поэмы Мильтона, оперы Монтеверди. Не все искусства пережили столь блестящий расцвет в XVII веке; так, декоративная скульптура явно имела больше успеха, чем станковая, пришла в упадок гравюра на дереве, вытесненная офортом и резцовой гравюрой на меди. Но в целом поразительно расширение кругозора, обогащение старых жанров, возникновение новых и — говоря шире — необычайно интенсивная художественная деятельность. Возникли наиболее величественные и цельные архитектурные ансамбли, как площадь Святого Петра и Пьяцца дель Пополо с трезубцем расходящихся улиц в Риме, Версальский дворец французских королей с грандиозным парком и скульптурными композициями.

Распространению пышных росписей, панно и многофигурных холстов сопутствует интерес к углублению в душевный мир человека, в мир природы, в предметный мир, что вызвало небывалый расцвет станковых форм живописи и интимной графики. Никогда еще так разителен не был контраст искусства официального, полного велеречивого пафоса, и последовательного, глубокого реализма, проникнутого сильнейшими демократическими устремлениями. Вместе с тем никогда еще эти два направления, отчетливо выявившиеся уже к концу XVI века, не переплетались так сложно между собой,

присутствуя почти неразделимо, скажем, в творчестве Рубенса. Это и было естественно в период, когда складывались новые формы общественного строя, сталкивались и приучались к сосуществованию феодально-монархические государства и буржуазные республики, до того непримиримые вероучения, философские доктрины, вековые традиции и небывалые новшества.

Существенно изменилась география искусств. Собственно, с XVII века наметились контуры единой мировой художественной культуры, обладающей при всех местных различиях общими чертами. Надо вспомнить, что Возрождение формировалось первоначально как специфически итальянская культура. В XV веке обозначились самостоятельные очаги ренессансного искусства в Нидерландах, Франции, Германии, но и столетие спустя Италия удерживала неоспоримое первенство. В XVI веке принципы Возрождения, но, как правило, уже в их поздних, кризисных разновидностях, распространились в странах Западной Европы, а затем и в ряде стран Восточной Европы, отчасти и в странах Нового Света; отголоски ренессансных веяний достигли России и восточного Средиземноморья, не создав здесь, однако, новых художественных направлений. Воздействие европейской художественной культуры XVII века было гораздо более быстрым, широким и интенсивным. Только в самом начале века первенствовала Италия, но вскоре Фландрия, а затем Испания и особенно Франция и Голландия стали влиятельными



художественными центрами. К концу века выдвинулась архитектурная школа Англии; архитектура и смежные декоративные искусства Германии, Австрии, Чехии, Словакии, Польши, Литвы, Словении, Хорватии окрепли и стали оказывать свое влияние на окрестные области. Новый опыт вобрало и своеобразно преломило зодчество Украины, и даже русская архитектура, не отступив от основных своих принципов, стала обильно черпать из европейского опыта декоративные мотивы. В костромских и ярославских фресках появились признаки зна-

комства с реалистической системой нидерландской живописи; но лишь в следующем столетии весь опыт искусства XVII века был использован русской культурой с необычайной широтой и изобретательностью. В Америке начали складываться национальные школы — мексиканская, перуанская, бразильская, появились крупные мастера — живописцы Грегорио Васкес в Колумбии, Бальтасар де Эчаве в Мексике, перуанский индеец-скульптор Хуан Томас Туйру Тупак. Наконец, и в искусстве стран Азии началось движение, сближающее его с искусством Европы. Ин-

гается примерно на последнюю четверть XVI века, но общий перелом к новому стилю в Италии падает на начало XVII столетия. С 10-х годов начинается активное формирование новых течений в основных художественных центрах Европы: к 10 – 30-м годам относится расцвет национальной школы Фландрии, к 30 – 60-м годам – расцвет голландской, испанской, французской школ. Последние десятилетия века в Голландии и Испании отмечены резким спадом художественной активности (после смерти Веласкеса в 1660 г., Хальса в 1666-м, Рембрандта в 1669-м). Расцвет фламандской школы завершился еще раньше, со смертью Рубенса в 1640 году. Смерть Пуссена в 1665 году знаменовала конец блестящего этапа развития французской классической живописи; но строительство и украшение зданий во Франции были в самом разгаре, а скульпторам Жирардону и Куазево, живописцам Риго и Ларжильеру предстояло связать классический этап развития искусства Франции с новым расцветом его в XVIII веке. Такое же положение на рубеже веков заняли крупные английские архитекторы Рен, Хоксмор и Ванбру, немецкие – Шлютер, Пёпшельман, братья Динценхофер, австрийские – Фишер фон Эрлах и Хильдебрандт. 1715 годом – годом смерти Людовика XIV – можно завершить историю искусства XVII века.

1 Дж. Л. Бернини. Колоннада собора св. Петра в Риме. 1657–1663

интерес к реальному объему и пространству, а главное, к портретным характеристикам стал ощущаться в живописи Ирана, в индийских миниатюрах могольской школы. Труднее ощутить этот сдвиг в искусстве Дальнего Востока, но и здесь накапливались предпосылки для расцвета реалистической школы укиё-э в Японии XVIII века.

Великое художественное движение, развернувшееся в XVII веке, не может, конечно, хронологически совпадать с точными датами столетия. В Италии начало его отодви-

Семнадцатый век отнюдь не был мирным веком в истории Европы. На него падают опустошительная Тридцатилетняя война, английская бур-

жуазная революция, колониальные захваты в Азии, Африке и Америке, необычайная свирепость инквизиции. Но после бурных и трагических событий второй половины XVI века он знаменует известное успокоение; во всяком случае, совершается определенная стабилизация экономической, политической и культурной жизни Европы. Ужасы первоначального накопления, разорение народных масс в сердце Европы, уничтожение целых народов в завоеванных землях, ожесточенные религиозные и национально-освободительные войны, мощные антифеодальные движения, Крестьянская война в Германии и Нидерландская революция, „Варфоломеевская ночь“ и „испанское бешенство“, кровопролитные битвы на суше и на море, сражения при Павии и при Лепанто, разграбление Рима и гибель „Великой Армады“ — все это обрушилось на человечество в XVI веке как нескончаемый град потрясений. Если начало Возрождения позволяло ждать полного крушения феодальных оков и средневекового аскетизма, победы жизнерадостного свободомыслия, то реальность XVI века очень скоро разрушила все радужные надежды, вызвавшие такой взлет искусства. Воцарились феодальная реакция и контрреформация, которая после Тридентского собора 1545 — 1563 годов давила живую мысль во всех не отпавших от католицизма государствах.

Это время породило самые причудливые и самые напряженные поиски, самые крайние точки зрения, все разновидности разочарования,

скептицизма и трагического отчаяния, но также и самые дерзкие мечты. Так родились трагедии Шекспира и роман Сервантеса, первая социалистическая утопия Томаса Мора и учение Джордано Бруно о бесконечности и множественности миров, скептическая философия Монтезя и изуверский фанатизм Игнатия Лойолы, основателя ордена иезуитов. Две основные реакции на события XVI века сыграли важную роль в истории культуры. Первая сводится к отказу от гуманизма и реализма Возрождения, к своеобразному выворачиванию наизнанку всех достижений этой эпохи, к созданию изощренного и извращенного искусства для ценителей. Такова поэзия Джамбаттисты Марини в Италии, Луиса Гонгоры в Испании, эффуистов в Англии и прециозной школы во Франции; так возникло и искусство, получившее название маньеризма. Другая реакция на кризис идеалов Возрождения заключается в развитии ренессансного гуманизма и реализма в новых условиях, обнаруживших неразрешимость трагических противоречий жизни, бессилие человека осуществить свои мечты. Высокая трагическая красота и духовная стойкость человека — главная идея, не только одушевлявшая Шекспира и Сервантеса, но и придававшая несравненную силу поздним творениям Микеланджело, Тициана, Тинторетто, Эль Греко. Именно в этой среде рождаются новые художественные принципы, обогатившие искусство и XVII века и других последующих веков вплоть до современности.



Семнадцатый век принес не облегчение, но известное равновесие, а кроме того, обнаружил и некоторые исторически важные результаты буржуазного развития; ограбление крестьянских масс, накопление капиталов, рост эксплуатации сопровождаются развитием всех форм мануфактурного производства, в том числе и художественных мануфактур. С небывалой до того интенсивностью работают мебельные, шпалерные или керамические производства (в том числе знаменитые королевские мануфактуры Франции); но и мастерские художников имеют тенденцию превращаться в своего рода мануфактуры с развитым раз-



3 Х. Мартинес Монтаньес. Непорочное зачатие. Ок. 1630. Севилья, собор

делением труда. Классический пример — мастерская Рубенса в Антверпене. Политическое урегулирование осложнялось конфликтами не только стран, но и общественных укладов. Завершившие свою централизацию европейские державы принадлежали к разным историческим формациям. Испанская феодальная монархия оставалась крупнейшей по территории колониальной

империей, владея Фландрией, югом Италии и вице-королевствами Америки. Но отпавшая от нее в результате Нидерландской революции буржуазная республика Голландия очень скоро достигла такого могущества, экономического, политического и военного, что заставила Испанию в середине века прекратить попытки вернуть прежнее господство, а другие страны вынудила

признать себя как ведущую державу. Но особенно характерна для XVII века абсолютная монархия, представленная в классической ее форме Францией. Элементы буржуазного уклада здесь были узаконены в системе дворянской монархии, а государство взяло на себя роль высшего регулятора общественных отношений. Англия пережила даже три этапа — в первой половине века она была абсолютной монархией, стала буржуазной республикой в пору революции 1640—1660 годов, а после 1689 года была уже монархией, где реальная власть принадлежала, по выражению Маркса, наживалам из землевладельцев и капиталистов. Если могущество Англии было еще впереди, то Испания была колоссом на глиняных ногах с подорванной экономикой, а Италия и Германия, расколотые на феодальные владения, утратили былую силу и политическое влияние.

Сосуществование государств сопровождалось и сосуществованием религий. Хотя в Тридцатилетнюю войну коалиции еще большей частью формировались по религиозному признаку, но в ту же войну католическая Франция выступает против католической Австрии. Она же во второй половине века, воюя с кальвинистской Голландией, объединяется с протестантской Англией. Кроме Голландии и Англии от католического мира откололись лютеранские княжества Германии и Скандинавские страны. Ответные меры католицизма заключались и в активных действиях по обращению в католичество все новых народов по

всей земле и в новых, усовершенствованных, зачастую светских методах воздействия на верующих. В числе главных проводников влияния были архитектура, изобразительные и декоративные искусства, и это сыграло немалую роль в разработке нового стиля, обладающего небывалой, повышенной активностью воздействия.

Поворот от Возрождения к XVII веку в мировоззрении и психологии людей — это переход от безграничной веры в человека, в его силу, энергию, волю, от представлений о гармонически организованном мире с героем-человеком в центре сначала к разочарованию, отчаянию или скепсису, к трагическому диссонансу человека и мира, а затем и к новому утверждению человека как частицы огромного, бесконечно разнообразного и подвижного мира. Человек как бы вновь обретает свое место, но уже не как средоточие мироздания, а в сложном соотношении со средой — природой, обществом, государством. Действия человека уже не воспринимаются как прямое выражение его воли, а как конечный результат многообразных сил — внешних, перед которыми человек зачастую бессилен, и внутренних, борющихся между собой, — страстей, переживаний, чувств, общественного и государственного долга. Драмы Шекспира, отразившие все эти этапы общественного сознания, лучше всего показывают изменения во взглядах и идеалах. Ренессансный герой юный, пылкий Ромео не колеблясь вступает в бой с,

казалось бы, неодолимыми силами — традициями средневекового феодального мира; его гибель становится его победой, над телом Ромео рушатся вековые предрассудки, извечные запреты отступают перед правом человека на счастье. На рубеже XVI и XVII веков написан „Гамлет“ — величайший памятник „трагического гуманизма“, рожденного кризисом Возрождения. Столкнувшись с роковой испорченностью мира, Гамлет не пытается уйти от борьбы и, вступая в неравный бой, идет навстречу своей гибели. Главными качествами героя становятся умение зорко видеть диссонансы и противоречия мира и духовная стойкость, позволяющая в любых невыносимых для человека условиях оставаться героем. Наконец, в поздней „Буре“ волшебник Просперо выбрасывает в море свой чудесный жезл, передавая власть над судьбами более могущественным силам и доверяясь им.

Возникновение нового понятия о человеке органически связано с новым взглядом на мироздание. Если эпоха Возрождения была открытием реального, земного мира как сферы бытия и деятельности человека, то человечеству XVII века открылась огромность, безграничность земли и вселенной. Впервые человек узнал всю землю от Арктики до Австралии (лишь Антарктида стала известна позже) с бесчисленными новыми племенами людей, видами животных и растений; телескоп и микроскоп, позволившие увидеть лунные горы и жизнь микробов, направили умы к бесконечно далекому и бесконечно

малому; работы Галилея и Кеплера позволили увидеть землю не центром вселенной, а одним из бесчисленных небесных тел, затерянных среди множества миров. Но еще более важным, чем понятие о бесконечно многообразном, было открытие единства сущего, общих законов, управляющих многообразием мира. Галилей, Ньютон и Кеплер установили законы движения всех тел, в том числе и небесных, а усилиями Ньютона, Лейбница и Декарта были созданы математические методы, позволившие точно определять и рассчитывать различные явления, казавшиеся еще недавно непостижимыми. Среда, окружение человека становятся предметом не только интереса, но и научного анализа. Торричелли, Паскаль, Бойль, Мариотт положили начало научному изучению жидкостей и газов, а Декарт и Ньютон сделали важные шаги в объяснении света, его природы, законов его движения и преломления. Открытие Гарвеем кровообращения как бы приобщало и человека к картине единого, движущегося по общим законам мира.

Возможность рассматривать мир в его единстве и движении на основании всеобщих познанных человеком законов позволила создать первые развитые собственно философские системы, отделившиеся от богословия и от эпической поэзии, воспринимающие не только содержание, но и методы точных наук. В эпоху Возрождения наука и искусство шли рука об руку в познании мира; не случайно Брунеллески и Альберти, Пьеро делла Франческа и



4 Д. Веласкес. Портрет Оливареса. Ок. 1640. Ленинград, Эрмитаж

Леонардо да Винчи были и художниками и учеными. Философия рисовала поэтическую картину мира. В XVII веке философский рационализм, вера в разум, анализ и эксперимент воплощены уже в мировоззрении Фрэнсиса Бэкона; в его системе характерны для эпохи акцент на движении мира, качественном своеобразии его форм, на необходимости для человека повиноваться природе, следовать ее законам, чтобы познать ее. Декарт видел единство мира и в движущейся материи и в познающем и систематизирующем разуме. Наконец, Спиноза объявил, что мироздание, объединяющее материальные и духовные начала, имеет причину только в себе. Как целое объясняется и человеческое общество, движущие силы которого ищутся уже не в божественных установлениях, а в самом обществе. Так возникли идеи Гоббса об общественном договоре людей, отказывающихся от своих естественных прав и вручающих их государству. В понимании Спинозой свободы как осознанной необходимости содержится уже диалектическое понимание места человека в мире, которое пробивало себе место и в искусстве.

Архитектура, живопись, в меньшей степени скульптура и в сильно возросшей мере графика играли в культуре XVII века важнейшую роль наряду с философией, математикой и физикой, с драматургией Лопе де Вега и Кальдерона, Корнеля, Расина и Мольера, наряду с оперой Монтеверди, Люлли и Пёрселла. Значение их — в мощном истолковании

5 Ж. Калло. *Дерево с повешенными. Офорт из серии „Бедствия войны“.*
1632–1633

мира как огромного, единого движущегося, многообразного, наполненного борьбой и страстями целого, в истолковании человека как микрокосма, малого, но сложного и богатого мира, живущего в движении и изменении, в потоке столкновений и переживаний. В этих общих предпосылках заключено стилистическое единство искусства XVII века — искусства, выделяющегося среди художественных культур, предыдущих и последующих. Его завоевания — глубинность, пространственность, всеобщая одушевленность и внутренняя проникнутость движением, сложное единство, рождающееся в динамике и контрастах, чувство связи героя и предмета со средой, окружением — отчетливо проявились уже на рубеже века в офортах Жака Калло. Эти черты объединяют даже далекие друг от друга и непохожие друг на друга произведения. А это несходство в XVII веке бросается в глаза и заставляет многих исследователей делить искус-



ство эпохи на два или три стиля (барокко и классицизм, к которым иногда присоединяется реализм) или находить рядом со стилями барокко и классицизма вневременную линию. О соотношении этих трех реально существующих и явных в искусстве XVII века начал идут уже почти вековые споры. Действительно, отличие барокко от классицизма было хорошо знакомо уже современникам, и между их приверженцами шли горячие споры. Вершиной споров был конкурс на восточный фасад парижского дворца Лувра. На родине барокко, в Италии, победителем несомненно оказался бы самый прославленный и блестящий представитель этого стиля Лоренцо Бернини, чей проект и сейчас потрясает своим нарядным великолепием. Но во Франции середины 60-х годов, когда началось единоличное правление абсолютного монарха Людовика XIV, верх одержал подчеркнуто строгий классический фасад, спроектированный Клодом Перро. Этот

фасад и завершает сейчас Лувр с востока. Не менее прямой и открытой была борьба академического искусства с реализмом Караваджо. Может быть, это был первый столь ясный и разительный пример столкновения отвлеченного, идеализирующего искусства с искусством, вторгающимся в жизнь, — столкновения, проходящего потом через всю дальнейшую историю культуры. Так официальное искусство барокко вступило в борьбу с демократическим реалистическим искусством. В конце века во Франции сердцевинной художественной жизни была борьба „пущенистов“ и „рубенсистов“. Первые не были подлинными продолжателями вождя и основоположника классицизма Никола Пуссена: они были эпигонами, превратившими классицизм в набор правил. Точно так же вторые не воскрешали искусство Рубенса в его многообразии: они стремились лишь с возможной живописностью, цветовой мягкостью запечатлеть чувственный

мир, обаяние жизни. Здесь можно видеть борьбу официального классицизма если не с последовательным реализмом, то, во всяком случае, с реалистическими устремлениями. Казалось бы, все три направления, три стиля еще в XVII веке не только вполне определились, но и стали всем видны. Но эта картина при ближайшем рассмотрении оказывается слишком неточной, а распределение сил далеко не столь простым и очевидным.

Прежде всего интересно, что художественная теория и критика XVII века склонна была сводить все столкновения в искусстве своего времени к двум началам — „благородному“, „идеальному“ изображению натуры, основанному на классической традиции, и прямому, „грубому“ воспроизведению того, что видит глаз художника. Если сделать естественную поправку, вызванную враждебностью к реализму подавляющего большинства тех, кто писал в XVII веке об искусстве (живопись великих реалистов — Караваджо, Веласкеса или Рембрандта отнюдь не была элементарным „пересказом“ натуры), то в общем верно уловлено основное противоречие между идеализирующим и реалистическим искусством, между искусством красивой лжи, стоящим на службе у господствующих классов, и направлением, демократическим по основной тенденции.

Это не выдуманное противоречие, оно сложилось в XVI—XVII веках и осталось надолго основным противоречием художественной культуры.

6 К. Перро. Восточный фасад Лувра в Париже. 1667—1678

В XVII веке этот конфликт был подготовлен уже драматической ситуацией, сложившейся на исходе эпохи Возрождения. Ренессансу было присуще замечательное качество, которое можно назвать всеобщностью идеала. Изображая реальную жизнь, строя здания для своих современников, мастера этой эпохи не могли представлять себе людей иначе, как в свете своих героических, идеальных представлений о красоте и достоинстве человека. Поэтому так естественно прекрасны люди в скульптуре и на картинах, так величественно высоки залы, так гармонично сочетаются живопись, скульптура и архитектура, согласно поющие свой гимн герою-человеку. С кризисом эпохи Возрождения, когда наступило разочарование в идеале героического человека,



крупнейшие художники показали всю трагичность жизни героя, враждебность среды, крушение надежд, страдания и гибель; тогда сохранение идеальных норм искусства приобрело новый смысл. В нем заключалось уже противопоставление реальному миру мира искусства, красоты, счастья и гармонического совершенства. Если в поздних картинах Тициана, как позже у Рубенса или Пуссена, эти образы насыщены жизнью, реальным обаянием чело- века, представлениями о том, ка- кими могут и должны быть люди, то маньеристы XVI века, а позже академисты рубежа XVII столетия разрабатывают метод уводящей от жизни художественной идеализа- ции, ставший нормой для бесчислен- ных академистов последующих эпох. Можно заметить, что образование

двух кардинальных направлений ис- тории мирового искусства – процесс существенно иной, чем выделение трех стилистических потоков иску- ства XVII века. Едва ли можно про- тивопоставлять барокко вообще реализму и реализму XVII века в частности. Как определить Кара- ваджо? Он основоположник реализ- ма XVII века; но невозможно и исключить его из всей системы искусства барокко, – настолько он патетичен и гиперболичен, полон движения и контрастов, доводит до крайнего выражения жесты и аф- фекты. Еще более искусственными были бы попытки разграничить ба- рокко и реализм в портретах Берни- ни; есть бюсты, где пышность бароч- ной композиции оставляет реализму слишком мало места („Людовик XIV“), есть такие, где за острейшим

реализмом наблюдения лишь угадывается мощное дыхание барочной пластики („Костанца Буонарелли“), иногда барокко и реализм неразрывно сплетены („Шипионе Боргезе“) и даже совместно нарастают („Франческо д'Эсте“). Совсем уже бессмысленной была бы задача расчленить живопись Рубенса на реализм и барокко — настолько они неотъемлемы друг от друга. Но то же можно сказать и о соотношении реализма и классицизма в живописи Пуссена. Если же после Пуссена и Лененов реализм и классицизм становятся противниками, то эта коллизия хорошо знакома нам по русскому искусству: достаточно сравнить, скажем, полные жизненных соков скульптурные композиции Мартоса и Козловского с мертвым академическим классицизмом середины XIX века. Противоположность барокко и классицизма тоже не кажется абсолютной, если выйти за пределы зрелого творчества Пуссена (в раннем он не чужд барокко) и оставить в стороне луврский фасад Клода Перро, явно полемическую композицию, созданную как вызов архитектурным причудам и излишествам барокко. Как правило, барокко и классицизм соседствуют мирно в искусстве Франции, а то и составляют прочный сплав, как то доказывают дворец и парк в Версале. Каково же действительное соотношение барокко, классицизма и реализма в искусстве XVII века? Основное, что хотелось бы подчеркнуть в искусстве XVII века, — это глубокое внутреннее единство его разнородных проявлений, общ-

7 Караваджо. *Призвание Матфея. 1599–1600. Церковь Сан Луиджи деи Франчези в Риме*

ность, вытекающая из того, что даже различные, подчас противоположные художественные решения являются различными ответами на общие вопросы, поставленные историческим этапом, новым шагом в развитии общества. Пейзаж Якоба Рёйсдаля и интерьер Питера де Хооха, конечно, отстоят далеко от алтарных картин Рубенса или исторических полотен Пуссена. Но если привлечь для сравнения пейзажи



и интерьеры эпохи Возрождения, скажем, пейзаж Патинира или Скьявоне, интерьер ван Эйка или Карпаччо, сразу же бросится в глаза, что картины Рёйсдаля и де Хоха с их сложным глубинным, хочется сказать — драматическим, развитием пространства, красноречивыми симфониями света и тени, волнообразной ритмикой, вообще, с их напряжением, скрытым за внешней простотой, принадлежат эпохе Рубенса

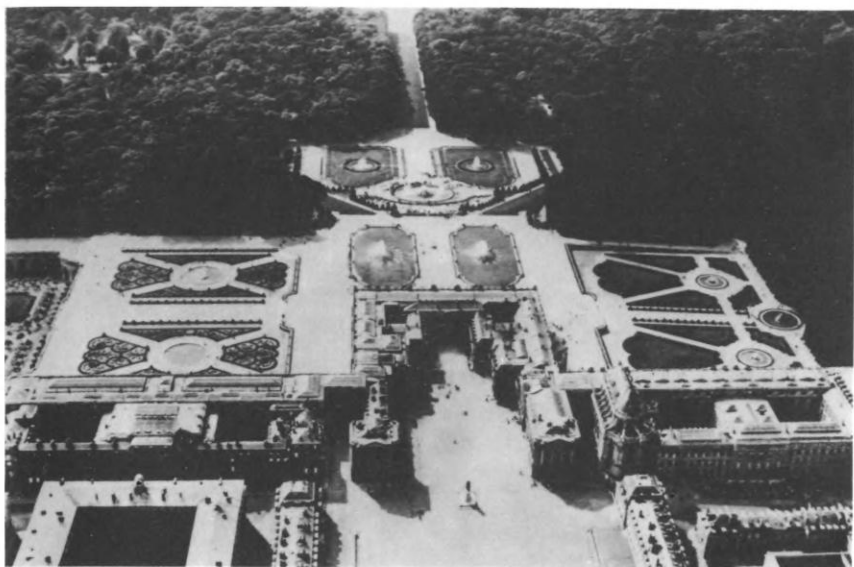
и Пуссена и не могут быть повторены в другую эпоху. Барокко и классицизм выступают на этом фоне как вторичные явления, формы, в которых проявляются главные противоречия и коренные качества. Портреты Веласкеса или живопись Голландии эпохи расцвета более или менее свободны от элементов барокко и классицизма. Но это означает не свободу от стиля (это правильно лишь в том смысле, что искусство

освобождается от задач ансамбля, синтеза видов искусства, выступая в чисто станковой, отвлеченной от среды форме), а выявление в более „очищенном“ виде общего стиля XVII века.

Существование этого общего стиля эпохи было давно замечено, но весь этот стиль был назван барокко, что не было и не могло быть принято ни советским искусствознанием, ни большинством зарубежных исследователей; такое понимание барокко вело к нивелировке течений, стиранию граней между своеобразными, неповторимыми явлениями. Нельзя не считаться с тем, что название „барокко“ уже с 1880-х годов закрепилось за конкретным стилевым направлением в искусстве XVII века. Искусство барокко возродило некоторые общие признаки ренессансной культуры – ее широкий утверждающий характер, энергичный оптимизм, цельный, последовательный взгляд на мир, приверженность к ансамблю и синтезу искусств. При этом выявляется иной пафос барокко, строящийся на напряженных контрастах, антитезах, драматическом противополжении земного и небесного, реальности и фантазии, духовного и телесного, изысканного и грубого, аристократического и народного. Из этих антитез рождается патетически приподнятый тон прославления, превознесения, переплетения крайностей, бурной динамики, безудержных гипербол, захватывающих страстей и внезапных аффектов. Барокко утвердилось в пору интенсивного складывания наций и национальных государств. Но не

8 Дворец и парк в Версале. Общий вид

буржуазная Голландия и не абсолютистская Франция стали центрами рождающегося барокко. Этот стиль расцвел сначала в странах, где господствовала землевладельческая знать, где торжествовали феодальная реакция и католицизм, где основная масса народа была крестьянской массой. Такими странами были Италия, Фландрия, Испания и Португалия, Южная Германия, Австрия. Отсюда барокко распространялось в страны Нового Света, на север Германии, в Скандинавию, Восточную Европу. Призванное прославлять монархию, аристократию и церковь, барокко выработало классические типы парадных городских и парковых ансамблей, дворцов и храмов, виртуозных декоративных композиций религиозного, мифологического



или аллегорического содержания, создало тип парадного портрета, выявляющего привилегированное общественное положение человека. Характерна активизация методов пропаганды: аристократия заботится о преувеличенной пышности признаков своей власти, церковь же использует в своей проповеди светские, иногда далекие от благочестия приемы. Так, в скульптуре итальянского барокко сочетаются мистика и натурализм, духовные порывы и эротика, а во фламандских алтарных картинах в общее бурное движение вплетаются и эпизоды, пленяющие тонким изяществом, и грубые, подчас нарочито жестокие детали. Но особенно характерны для барокко живописность и иллюзорность, балансирование на грани реального

и воображаемого, стремление к обману глаз, к выходу из изображенного пространства в реальное пространство, где находится зритель, к слиянию видов искусств, образующих торжественное эффектное зрелище, монументально-декоративное единство, поражающее своим размахом воображение. Улица, площадь, городской ансамбль с фигурными площадями, с веером расходящихся улиц, с привольно раскинувшимися, широкими, как бы растекающимися лестницами, парковые ансамбли с дворцами, с чередованием террас, нимфеев, водоемов, гротов или же с геометрическими узорами зеленых партеров и бассейнов, с подстриженными деревьями и боскетами — все это стало пониматься как стройно организованное разви-



вающееся в пространстве целое, многообразии которого раскрывается зрителю при движении по ансамблю. Дворцы, виллы, церкви барокко благодаря сложным, часто криволинейным, планам и очертаниям, слитности как бы подвижных, текучих форм, роскошной, причудливой пластике фасадов, обилию архитектурных и скульптурных украшений, беспокойной игре светотени приобретают живописность и изменчивость; завязывается сложное взаимодействие динамичной массы барочных сооружений и бесконечного мирового пространства. Особенно великолепны парадные залы

и внутренние лестницы: архитектура здесь сливается с многоцветной скульптурой, лепкой, резьбой; зеркала и росписи создают иллюзию бесконечно расширяющегося, не имеющего границ пространства, расписные потолки-плафоны изображают разверзшиеся своды, где среди облаков теснятся многочисленные летящие фигуры. Столь же бурного движения, напряженных контрастов света и тени, масштабов, ритмов, материалов и фактур исполнены скульптура и живопись барокко, где все дышит, движется, как бы меняется на глазах. В скульптуре большое значение при-

стище, связанной с окружающей средой, стихией общественных и природных сил, получили выражение наиболее прямое, цельное и всеобъемлющее. Человек выступил в искусстве барокко не как средоточие вселенной, не как центр вселенной и мера всех вещей, а как многоплановая личность со сложным миром переживаний, вовлеченная в круговорот и конфликты среды. Но так же искусство барокко рассматривает и зрителя; это активная фигура воспринимающего, втянутая в мир искусства — как бы в художественный образ большого мира. Отсюда стремление превратить все окружение человека в единый художественный организм, где действуют несконнанные и нескрытые законы мироздания, претворенные в непосредственно воспринимаемые чувственные явления. Поэтому-то неправильно видеть в барокко только культуру монархии, знати и церкви, хотя это искусство и было использовано феодалами и церковью в их контрнаступлении на буржуазную и плебейскую революцию и на Реформацию. Плебейски-крестьянские и бюргерские элементы в барокко оказались в свою очередь сильны, достаточно вспомнить фламандскую живопись Рубенса, Иорданса, Браувера. Правда, у Браувера при барочной динамике есть камерные, чисто станковые черты, противоположные ансамблевому размаху барокко. Эти антиансамблевые тенденции есть уже у одного из создателей и ярчайших представителей барокко — у Караваджо. Его повышенная осязае-

9 Н. Пуссен. Триумф Нептуна и Амфитриты. 1630-е гг. Филадельфия, Художественный музей

обрели зрелищность, ощущение изменчивости, становления образа, богатство аспектов и впечатлений, живописная текучесть форм; в живописи — эмоциональное, ритмическое и колористическое единство целого, энергия и свобода кисти, динамика глубинных прорывов и диагоналей, сочность цвета.

Эта общая картина искусства барокко подводит нас к оценке его природы и места в искусстве XVII века. Именно в барокко новые представления о единстве, безграничности и постоянной изменчивости мира, о его драматической сложности, о человеке как органической его ча-



10 Л. де Кей. Мясные ряды в Харлеме.
1601 – 1603

мость религиозных видений и чудес, как бы выходящие в пространство зрителя предельно вещественные формы, замкнутые композиции с резко освещенным центром содержали в себе начала станкового, углубленного восприятия мира, погружения во внутреннюю сферу картины. Этим барокко при своем появлении начало уже разрушаться изнутри. Но оно разрушалось и пустопорожней риторикой, которую привносили заказы знати и церковных князей.

Переходя к классицизму XVII века, мы попадаем как бы на другой уровень сознания эпохи. Барокко предстает как бы крайним и полным выражением властных требований

времени. Отсюда и его широчайшее распространение. Но теории барокко не существовало, она была создана лишь в XX веке. Напротив, классицизм имел свою развернутую теорию, разработанную Пуссеном и распространенную его мастерской. Удивительно, но легко объяснимо, что итальянская теория искусства была теорией классицизма, которой практика, однако, не следовала, а красноречие теоретиков во главе с Джанпьерро Беллори не имело успеха. Лишь некоторые академики, как Доменикино, Гвидо Рени и особенно Андреа Сакки, соприкоснулись с классицизмом. Дело здесь не в силе барокко в Италии, а в отсутствии здесь той идеологи-

ческой среды, которая породила потребность в классицизме. Потребность эта возникла в странах наибольшего развития капиталистических отношений — в Голландии и Англии, но в обеих проявилась только или почти только в архитектуре. Во Франции же классицизм стал универсальной художественной доктриной.

Классицизм — законная гордость французской культуры XVII века; он свидетельствует о поразительной целеустремленности ее корифеев. Философия Декарта поставила краеугольным камнем мироздания мысль, а его дедуктивный математический метод мышления позволял как бы воссоздать идеальную логическую конструкцию вселенной и человеческой природы. Классические драмы Корнеля дали обществу программу, ставящую выше всего разум и долг, интересы общества и государства. Наконец, Пуссен стал создателем наиболее универсальной доктрины классицизма, связывающей идеалы красоты, истины и добра с разумом, закономерностью, целесообразностью и справедливостью. Этот триумф рационализма, безграничной веры в организующие силы разума не приходится, однако, на время расцвета абсолютизма, экономической и политической стабильности. Реальным фоном классицизма были ограбление крестьянства, восстания, перешедшие в крестьянскую войну Жана Босоногого, антифеодальные выступления буржуазии, выступления феодалов против центральной власти, Тридцатилетняя война и междоусобицы, завер-

шившиеся битвой в Сент-Антуанском предместье Парижа двух великих полководцев — Тюренна и Конде.

Иными словами, классицизм не был стилем абсолютной монархии, даже стилем эпохи ее формирования при кардинале Ришелье. Сам кардинал предпочитал не классическую архитектуру в традициях Возрождения, представленную постройками Франсуа Мансара, а более барочный вариант Жака Лемерсье. При Людовике XIV, когда абсолютная монархия наконец подавила сопротивление и включила дворянство и буржуазию в государственную, сословную иерархию, установился своего рода синтез обоих направлений, который можно было бы назвать „выпрямленным барокко“. Если геометрия форм, строгость прямых линий, четкость объемов и тектоничность ордера играют важную роль в постройках Лево и Ардуэна-Мансара, то бросается в глаза и совсем другая их функция, нежели в памятниках классицизма XVIII века или в „полемическом“ фасаде Лувра, созданном Клодом Перро. Дело не только в том, что геометрия прямых линий охотно и гармонично соседствует с барочной криволинейностью, особенно в декоре интерьеров, но общий дух авторитарного охвата и преобразования пространства, природы, как бы вовлечения мира в преобразующую волевою деятельность человека не совпадает с тем, что мы называли барокко, но и не коренным образом противоречит ему, вырастает на той же исторической почве, обладает той же внутренней энер-

гией. Поэтому классицизм так легко вбирает в себя любые элементы барокко вплоть до самых важных, не утрачивая собственного главного нерва, своей доминанты. Зато не стал он, в отличие от классицизма XVIII века, всеобщим единым стилем, подчинившим единым нормам все элементы архитектуры, декоративных искусств, живописи и скульптуры.

Архитектура Голландии и Англии, хотя и не ставила себе столь ярких полемических задач, в большей степени подготовила классицизм XVIII века, введя во многих случаях новые функционально-планировочные принципы; они проявились, в частности, в голландских торгово-производственных комплексах, создававшихся на базе верфей и складов, в английских усадебных домах, общественных зданиях — госпиталях, библиотеках, колледжах. Но и применительно к Голландии и Англии невозможно говорить о цельном и обособленном стиле классицизма. Это все же особый вариант, стилистическое течение в общем стиле XVII века, наиболее полным выражением которого было барокко.

Классицизм Франции обладает, однако, особенностью, не присущей практичному и менее притязательному зодчеству Голландии и Англии. Это необычайная идеологическая активность, присущая, впрочем, всей французской культуре XVII века — и архитектуре, и классицистической живописи Пуссена, и барочным портретам Ларжильера и Риго, и почти барочной скульптуре Жирардона и Куазево, и вполне ба-



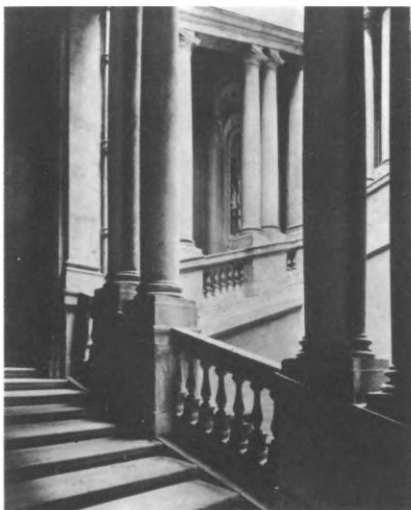


12 Дж. Л. Бернини. Портрет Людовика XIV. Мрамор. Версаль. 1665

рочной скульптуре Пюже. Стилистические нюансы здесь не играют большой роли, гораздо важнее идеологическая направленность, которая во многих (но не во всех) случаях диктует выбор той или иной меры классического начала в стиле. Именно идеологические потребности рождают во Франции активное утверждение классических форм, тогда как основой художественной культуры остается почва, породившая барокко и обусловленная общими для всей эпохи причинами. Что же касается рождения классицизма, то его, по видимому, надо объяснять необходимостью противопоставить губительным иррациональным общественным стихиям, индивидуализму феодальной анархии героическое устремление к обществу и государству, построенным по принципам разума, долга и справедливости. Ис-

токи классицизма — в гуманистических идеалах Возрождения (связь с которыми осталась неповрванной), а его пафос — в нравственном идеале, рожденном уже новой эпохой, — в идеале служения общественному прогрессу. Лишь в некоторой мере этот идеал мог совпадать с реальностью абсолютной монархии, ее официальной идеологией. Корнель был осужден Академией, Пуссен не мог ужиться при дворе; отношение же Расина к монархии едва ли похоже на отношение верноподданного. Вообще классицизм великих его творцов связан со служением общенациональным интересам, а не монархии, бравшей на себя роль их носителя.

Выделение классицизма из стилевой системы XVII века требует еще одной существенной поправки. Жорж Латур своим классическим строем



13 К. Мадерна, Ф. Борромини.
Дж. Л. Бернини, П. да Кортоне.
Палаццо Барберини в Риме. Интерьер.
1625–1663

несомненно выделяется среди всех караваджистов, а статуарная пластика его фигур придает им величавый оттенок вечности, неизбежности. Но Латур утратил бы половину своего обаяния, если бы за красноречивой застылостью его фигур не крылось столько затаенной динамики, сдержанного напряжения, контраста высокого и будничного, невысказанных слов и непролитых слез.

Сдержанность движения в картинах Пуссена делает само движение лишь более мощным, всеобъемлющим — то грозным (вспомним коней в „Тонкреде и Эрминии“), то изящным, как в „Танце Флоры“, то разящим, как удар молнии в трагической „Зиме“ — мрачном итоге творчества художника. Также возвышенность, антично-ренессансная приподнятость пуссеновских образов

обретает силу в органической связи творчества с жизнью, с реальностью, с ее драмами бытия и смерти, чувства и долга, разума и всевластных стихий. Наконец, полную волю своему стремлению к несконванному движению, к полноте ощущения жизни Пуссен дает в своих рисунках.

Переходя к собственно реалистическому станковому, внеансамблевому или, как его еще называют, внестилевому искусству, хочется прежде всего не согласиться с последним определением. Представление о внестилевом характере ряда явлений в искусстве XVII века основывается на их отъединении от ансамбля, от синтеза искусств, на образовании отдельных, как бы углубленных в себя станковых форм искусства, дающих возможность погрузиться в изучение воссозданного на полот-

не мира (речь, как правило, идет о живописи). Возникновение последовательно станкового типа картины действительно составляет одно из великих завоеваний искусства XVII века, особенно голландской художественной школы.

Другая причина, побуждающая говорить об отказе от стилевых форм искусства, — это распад всеобщности идеала, присущей искусству Возрождения. Действительно, героический и гуманистический идеал искусства Возрождения принадлежит каждому художнику, является как бы прирожденным качеством и проявляется независимо от того, входит ли выражение идеала в сознательно поставленные художником задачи. И законченные произведения и подготовительные работы, даже выполненные с натуры рисунки несут органически в себе неотъемлемое идеальное начало, выражающее общие представления о мире. Искусство XVII века научилось ставить себе частные задачи. Искусство барокко и классицизма сохранило, по крайней мере в больших композициях, общепhilosophическое представление о вселенной, но во многих случаях этот космический размах отпадает. Пейзаж Пуссена — это героическая конструкция, обладающая всемирным размахом, в пейзаже Рубенса ощущается мощь всей земли, сочетаются интимные уголки и неохватимые глазом панорамы. Пейзажи Рембрандта озарены общечеловеческим чувством, но природа в них не претендует на всеобщность; большое, духовное живет в малом, интимном. У малых же голландцев ин-

тимное и частное выступает без космических ассоциаций. Если же они возникают, скажем, у Херкулеса Сегерса или Якоба Рёйсдаля, то природа ассоциаций уже другая — романтическая неудовлетворенность привычным, малым, камерным. Голландский художник может удовлетвориться покосившимся забором, уснувшим в кабаке крестьянином, коровой на пастбище, не ставя их в связь с закономерностями всемирного порядка. Значит ли это, однако, что можно признать голландские картины внестилевым, иначе говоря, внеидеальным воспроизведением натуры?

В числе завоеваний искусства XVII века часто указывают большую конкретность изображения жизни. Но можно усомниться в этом. Круг изображаемых явлений стал неизмеримо шире, глубочайшее содержание художники начали вкладывать в изображения неприметных вещей — достаточно вспомнить натюрморты Питера Класа с трубками или селедками, бычью тушу Рембрандта, сцены попойки Браувера и Остаде, деревенские задворки Гойена, сводню Вермера. Но едва ли портреты Яна ван Эйка менее конкретны, чем, скажем, портреты Рембрандта или Антониса ван Дейка; можно ли считать, что дельфтские интерьеры Питера де Хоха и Вермера конкретнее венецианских комнат Карпаччо и даже совсем ранних интерьеров Робера Кампена? Конечно, появилась интерьерная живопись как жанр, безмерно обогатилось эмоциональное восприятие интерьера, но глаз художника XV века не менее остер,



14 А. Браувер. Курильщики. 1630-е гг. Нью-Йорк, Метрополитен-музей



15 А. ван Дейк. Автопортрет. Конец 1620-х гг. Ленинград, Эрмитаж



чем в XVII веке или даже в XIX веке. Изменилось не зрение, а сознание. На рубеже XVI и XVII веков итальянская академическая школа впервые разделила (впоследствии это разделение было теоретически обосновано) изучение природы и идеализацию ее. Идеализация была известна и много раньше, например, в маньеристических портретах знати, но теперь она оказалась узловым пунктом художественной доктрины, видящей цель искусства в „возвышении над жизнью“. Эта доктрина имеет своим основанием не только

16 А. ван Дейк. Портрет Анны Даль-
кит и Анны Керк. Ленинград, Эрми-
таж

вошедшее в практику художественных академий недоверие к „недостойной“ реальности. Другая ее основа — первоначальное „прямое“, внеидеальное восприятие натуры, которое идеализация должна скрыть от зрителей. Аннибале Карраччи — главный корифей академизма — написал картины „Бойня“ и „Крестьянин с похлебкой“; может быть, первые в истории искусства, где мысль об идеале даже не возникает, а в точности наблюдений сомневаться невозможно. Но Карраччи сам не воспринимал эти картины как факт искусства, а на неприкрашенную натуру смотрел как на нечто ущербное, недостойное. Поэтому реализм итальянского академика при всей его беспримечной смелости не стал значительным событием. Но и идеалы Болонской Академии не внесли принципиально нового в европейское искусство: это были идеальные формы Высокого Возрождения, утратившие то содержание, которое их одухотворяло в картинах Рафаэля и его современников. Соединение внеидеальной натуры и внежизненных идеалов осталось надолго характерной чертой итальянской школы, развивающейся в двух направлениях одновременно. Жизненные наблюдения (особенно у оппозиционных художников, так называемых живописцев реальности) могут быть пугающе точными и выглядеть ошеломляюще современно, а формы идеализации в течение столетия достигают высшей и беспримечной чувственной утонченности. Но естественного соотношения между ними нет, почему это искусство, столь

правдивое в деталях и столь вдохновенно владеющее кистью, вдруг утратило когда-то столь мощное воздействие на мировую практику. Лишь в XVIII веке будет найден выход из тупика, органичное соединение фантастической виртуозности, безудержного воображения и потрясающей наблюдательности — в картинах Тьеполо и Гварди.

Какое бы сильное влияние ни оказал Караваджо на итальянскую школу, притом не только на своих последователей, но и на многих академистов, в Италии он одинокая фигура в силу не только революционности своего метода, но и в силу органичности, цельности своего искусства. Заимствование частных из опыта Караваджо могло придать новизну и эффектность идеализированным композициям, но смысл его реформы ускользал даже от талантливых учеников, как Орацио Джентилески или Серодине. В натюрморте миланской галереи Амброзиана Караваджо ближе всего подошел к точному и непредвзятому восприятию жизни, к реализму современного типа. Но явственно и определенное преобразование действительности — героические масштабы, скрытая мощная энергия, резкое подчеркивание вещественности, жизненной активности предметов. Развитие искусства Караваджо с его демонстративной простонародностью типов, грубой реальностью ситуаций, внезапностью бурных аффектов было вызовом барочной архитектурной среде и системе идеализированного искусства. Вырез одного взятого крупным планом эпизода, вытальки-

вание из густого темного тона выхваченных светом осязательно близких фигур, казалось бы, довершали разрушение связей между картиной и средой, ломали всякую идеальность образа. Но активная динамика ритма, подобная сжатой и стремительно разворачивающейся пружине, сочетание прозаичности бытовых деталей с торжественностью внезапного озарения, монументализация грубой реальности формируют нового типа героический идеал и нового типа связь со средой. Эта связь основывается теперь не на равноправном взаимодействии архитектуры и живописи, характерном для Возрождения, и не на принципе живописного дополнения архитектуры, идущем от монументальных работ братьев Карраччи; напротив, сама живопись властно диктует среде свою динамику, свой могучий, напряженный ритм, безусловно принадлежащий эпохе барокко.

Подлинными наследниками Караваджо, развившими прогрессивные стороны его искусства, были художники не Италии, а Испании и отчасти Фландрии. Испанским художникам оказались близки контрасты света и тени (появившиеся у испанца Рибальты до знакомства с Караваджо) и особенно контраст героизированной грубой телесности и „материализованного“, спущенного на землю чуда. Этот контраст отвечал всему строю культуры Испании с ее постоянной двойственностью – аристократической гордыней и крепкими народными корнями, аскетизмом (более присущим искусству начала века) и избытком пышности (нара-

стающим к концу века), приверженностью к осязательному, телесному, вещественному и мрачным религиозным фанатизмом. У Риберы и Сурбарана, развивающих принципы Караваджо на испанской почве, чувственное наделяется героикой пластической мощи, даже если это простой кувшин, а сверхчувственное, даже если это райское видение, приобретает зримые, телесно осязаемые формы. Эта двойственность была преодолена лишь гениальным Веласкесом. В его творчестве высшего совершенства достигает станковая картина XVII века с ее углублением в мир, в его своеобразные неповторимые качества, сложные ассоциации и противоречия. Веласкес воспринял уроки итальянского барокко, его волшебную воздушность, естественность движения, он оценил бескомпромиссную правдивость, могучую светотень и пластику Караваджо, терпкую и угловатую напряженность испанского искусства. Но живопись Веласкеса никак не отягощена грузом впечатлений: она проста, естественна, чужда чему-либо сверхчувственному и в то же время бесконечно сложна, богата связями и сопоставлениями, психологической проницательностью, блеском солнца и воздуха. Поэтому она так объективна в передаче видимого, и поэтому все видимое предстает таким насыщенным и многогранным. В мифологических сценах, как „Вахк“ или „Кузница Вулкана“, Веласкес показывает во всей его жизненной колоритности народ Испании, в „Пряхах“ – не только красоту ис-

панской работницы, но и спор Афины с труженицей Арахной, в „Сдаче Бреды“ — не только незабываемую галерею лиц испанцев и голландцев, но также историческую закономерность, связь сменяющих друг друга эпох. Веласкес, как никто, выразил характер XVII века, его мировоззрение и стиль, но и поднялся выше своего времени, угадал многое из того, что искусство по частям открывало для себя позже.

Живописи Фландрии присуща та же неоднородность, что и испанской, та же двойная природа — сословно-дворянская и народная, парадная и повседневная, внешняя и сокровенная. Грандиозные алтари Рубенса и Иорданса полны не только бурного пафоса барокко, но и жаркого неистовства плоти, портреты ван Дейка не только захватывают величавой красотой аристократизма, но и покоряют одухотворенностью. Крестьянские и плебейские жанры Рубенса, Иорданса, Браувера бурлят вихревой энергией, не уступая интенсивностью чувства мифологическим битвам и вакханалиям. Но когда спадают пышные одежды воображения, утихают бури эмоций; пейзажные и фигурные рисунки Рубенса поражают подчас полной непредвзятостью, непринужденностью, прямоотой восприятия. Но тем рельефнее выступает органичная, внутренняя героика без фраз и гипербол, энергия и мощь, скрытые в каждом штрихе.

Особое место Франции в искусстве XVII века определяется двумя причинами. Первая — это раннее сложение классицизма и его доктрин,

стремление к разумности, логичности, порядку и к теоретическому формулированию идеала и стиля. Идеальный строй художественных произведений осмысливается в поразительно точных деталях — достаточно вспомнить, как уподоблял Пуссен типы построения картины античным музыкальным ладам. Такие теории могли оправдываться творческой практикой их создателей, разнообразившего свои композиции и подчинявшего их то строгим чеканным ритмам „дорийского модуса“, то „лидийской“ спокойной гармонии, то „ионийской“ свободной грации. Но в дальнейшем такие теории могли стать лишь источником отвлеченных, безжизненных построений. Это и произошло, когда в академической практике Шарля Лебрена классицизм оказался жесткой регламентирующей схемой, накладываемой на несдержанный размах барочных композиций. Тогда же героические утопии раннего классицизма должны были уступить место анализу характеров и страстей в трагедиях Расина, „Характерах“ Лабрюйера, в трактате самого Лебрена. Здесь проявилась другая важная особенность искусства Франции, которая сохранила свое значение даже в годы наибольшей академической нивелировки искусства. Это острое ощущение неповторимости каждого человека; личность его не пропадает под одинаково пышными кудрявыми париками, кафтанами и плащами. Ощущение своеобразия личности, родившееся в эпоху Возрождения (впрочем, не чужды ему во Франции многие готические статуи), осо-



бенно ярко выразилось в карандашном портрете XVI века, где каждый человек интересен своим особым складом характера, сочетанием разнородных качеств, диалектикой душевного строя. Жизненность Пуссена в немалой мере связана с этой традицией, а параллелью ей в пейзажах Клода Лоррена служит впечатляющая эмоциональная правдивость восходов, закатов и лунных ночей. В жанрах Луи Ленена можно наблюдать обе коренные черты французского искусства XVII века: его герои „служат“, выполняют свою общественную функцию; расстановка фигур выражает торжественность рационалистического идеа-

17 П. П. Рубенс. Возвращение Дианы с охоты. 1618–1620. Дрезден, Картинная галерея



18 Ж. де Латур. Христос и Иосиф-плотник. 1640-е гг. Париж, Лувр

19 Дж. Л. Бернини. Церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме. 1653–1658



ла. Но лица крестьян, пейзаж, интерьер увидены зорким и точным анализирующим глазом, согреты искренней человечностью, отличающей французскую „живопись реальности“.

Голландское искусство, в отличие от многих европейских школ, обладает принципиальной образной цельностью, свойственной, во всяком случае, всем ведущим мастерам. Эта цельность обусловлена, с одной стороны, последовательно станковым характером голландской живописи, сосредоточенной на глубоком, прочувствованном восприятии быта, природы, людей своей страны, героически добывшей свою самостоятельность и завоевавшей право на утвержденный в борьбе уклад жизни. С другой стороны, эта цельность вытекает из строго закономерного и строго обусловленного представ-

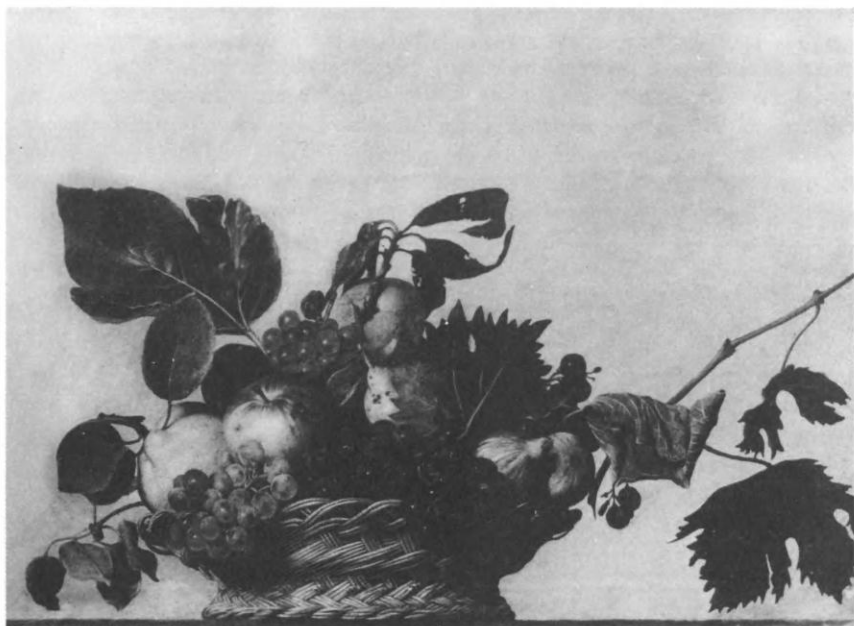
ления о жизни, которое претворяется в строго закономерную структуру картины. Если не видеть эту закономерность, голландская живопись вызывает естественные недоуменные вопросы: почему излюбленные сюжеты голландской живописи XVII века так разительно не соответствуют реальной голландской жизни с ее войнами, политическими и религиозными распрями, жесточайшей эксплуатацией, острейшими социальными противоречиями? Объяснения ищут то в ленивом и нелюбопытном характере голландцев, то в обезличивающих запросах рынка, впервые начавшего определять всю систему художественного производства. Но бессмысленно подозревать в лени и беспечности народ, давший героев обороны Лейдена, физика Гюйгенса, создателя буржуазной юриспруденции Гро-

ция, Спинозу, знаменитых адмиралов Тромпа и Рёйтера, исследователей полярных и южных земель. Ссылка на рынок частично справедлива; но и художники оппозиционного направления — Сегерс, Рембрандт, Якоб Рёйсдаль, Эммануэль де Витте, люди несомненно широких интересов, пренебрегавшие требованиями рынка, — казалось, не замечали того, чем жила страна. Пристальный анализ, однако, открывает, что бурная жизнь голландского общества, любые социальные умонастроения нашли в живописи ярчайшее, но специфическое, сложно преломленное отражение. Все наблюдения над жизнью подвергались отбору и обобщению, приводились в последовательную систему (речь идет, конечно, о создателях систем, а не об их подражателях), которая определялась эстетическим идеалом художника. Этот идеал, в свою очередь, отражал общественные идеалы той или иной социальной среды. Голландская живопись нашла свое место в общественной борьбе, хотя и не изображала ее, подобно тому как ее современники сформулировали законы небесной механики, хотя не помышляли об их практическом использовании.

Можно лишь удивляться, как безошибочно и быстро, усилиями нескольких поколений голландских живописцев была найдена последовательно станковая, не рассчитанная на украшение интерьера, хотя прекрасно с ним гармонирующая, глубинная, „вогнутая“ структура картины с освещенным центром в глубине, высоким небом, бегущими

облаками или с полумраком интерьера, но всегда с окутывающей воздушной средой и эффектом отдаления. Насыщенное содержание вмещается в камерную рамку небольшой картины, что требует ювелирной точности. Движение света и тени в небе отвечает бликам и теням на земле, яркость света, падающего из окна на плиты пола, математически точно выверена, движение руки, поднимающей кружку или водящей смычком, убедительно до предела. При этом мелочность письма составляет удел некогда популярных, но ныне невысоко ценящихся Дау и Мирисов. У лучших мастеров, как Франс Хальс и Вермер, техника живописи достигает вершины красоты, целесообразности, гибкости; свобода движения кисти сочетается с абсолютной безошибочностью.

С удивительной быстротой живописцы находят небывалые, смелые, обезоруживающе простые и притом совершенные решения. Полоска дюна и высокое небо, убегающая диагональ делит воду и землю, что убедительней показало бы отвоєованную у моря и врагов страну, бедную ресурсами и немногочисленную, но заставившую считаться с собой и надменных Габсбургов и „короля-солнце“? Портреты Хальса рисуют либо дружескую спайку стрелковых корпораций, либо дерзкую самоуверенность делового голландца, пока разочарование художника в новом буржуазном порядке не погасило краски и не обнаружило нелепого несоответствия между бравурной поведкой бюргера и его внутренней нич-



тожностью, а то и упадком сил, страхом, неверием. С скромные трубки, сельди и ветчина ранних серо-оливковых „завтраков“ сменяются роскошными „десертами“, тающими ароматными красками, южными плодами и серебром; на смену желто-коричневым бедным дюнам и плетеным изгородям приходят чистые солнечные краски, голубизна неба, пышная зелень. Попойки и драки в темных трактирах вначале избирались, чтобы прославить неукротимость вольнолюбивого нрава простых голландцев, их жизнерадостную активность и задиристость. Но в середине века интимность и снисходительный юмор вытесняют молодой задор из „крестьянского жанра“;

расцветает жанр буржуазных „домашних сцен“ с их уютom, приветливой атмосферой чистеньких комнат, садилов и двориков.

Если выработанные в изобилии Голландией жанры проходят через весь XVII век, то внутри каждого жанра обнаруживаются характерные сменяющие друг друга варианты, типы, каждый из которых отражает определенную общественную стадию, несет свой социальный идеал, свой оттенок стиля голландского искусства. Стилистическая эволюция живописи Голландии основана на смене вполне совершенных стиливых вариантов другими, не менее совершенными, пока примерно в 1670-х годах не наступает период упадка и элигонства. Сопоставление натурных рисунков с законченными композициями позволяет видеть, как образное зерно, возникающее уже при общении с натурой, развивается в образ — закономерный и совершенный мир в себе. Каждый из этих миров самостоятелен и обособлен: невозможно представить себе болото Рёйсдала вблизи от речных заводов Гойена, как немислима встреча крестьян Остаде с офицерами Терборха. За каждым из этих миров — другой оттенок мировоззрения, другой эстетический идеал, приобретший небывалую социальную конкретность. И все же все эти замкнутые в себе миры — грани реальной Голландии, отшлифованные и доведенные до полной образной завершенности.

Быстрая эволюция голландского буржуазного общества, на протяжении полувекa пережившего стре-

мительный подъем, расцвет и глубокий упадок, перешедшего от брызжущей инициативой молодой демократии к застойной олигархии, направляющей силы на подавление своего народа и народов колоний, породила множество разнородных явлений, особенно в пору распада своей культуры. Но эти новые, выпадающие из общего русла явления в историческом отношении иногда оказываются наиболее многозначительными. Так, лишь внешне сходен с обычными для Голландии интерьерно-жанровыми полотнами и пейзажами родившийся в Дельфте вариант голландской живописи. Сложная эмоциональная ткань картин Карела Фабрициуса, его необычные аспекты привычных улиц и комнат, реальность его затерянных в мире героев, причудливых, но достоверных деталей, солнечного света, так же как простор и многоаспектность церковных интерьеров и рынков де Витте, говорят о стремлении вырваться из традиционной замкнутости голландских жанров. Вермер, сохраняя типы жанровых и пейзажных картин, превращает бытовые эпизоды в волшебно прекрасные образы, насыщенные солнцем, сиянием красок, одухотворенностью пространства, среды, предметного мира. Якоб Рёйсдал, создавший классические по широте горизонтов и силе обобщения образы Голландии, приходит то к романтическому разочарованию, мятежным, даже трагическим нотам, то к интимному пейзажу, где господствуют свежесть реального цвета, чистое сияние солнца, личное сиюминутное чувствен-



21 X. Рибера. Поклонение пастухов. 1650. Париж, Лувр



ное ощущение тепла и прохлады, движения света и тени.

Но особенно многозначительна, особенно важна для понимания искусства XVII века творческая эволюция величайшего из голландцев — Рембрандта. Никто в XVII веке не поднialsя до столь глубокой жизненности психологических коллизий и героических идеалов, никто не ощущал так глубоко в жизни ее конфликты и переживания, героизм и красоту. Никто, наконец, не осмелился так откровенно, как Рембрандт в конце жизни, признать трагичность бытия, его губительность для лучших порывов и надежд. Вы-

рвавшись из размеренных рамок голландского здравого смысла, сойдя с испытанных путей, он провозгласил „Ночным дозором“ свою верность героическим преданиям родины; правдой чувств, контрастами света и тени он ломал незыблемо утверждавшиеся моральные догмы буржуазного общества. Переноса действие с многолюдных площадей, из храмов и залов во внутреннюю сферу чувства, Рембрандт зрелой поры насыщает картину излучением человеческих чувств, она делается полем битвы, где борются, вспыхивают и угасают порывы, страсти, духовные силы, этические принци-



пы. Физическая смерть может стать моральной победой, унижение — торжеством. В последних картинах Рембрандта вся сила чувства и моральной убежденности воплощается в могучем живописном напряжении, с которым лепятся лица, одежды, руки. Чем трагичнее столкновение человека с миром, тем выше сила духа, тем важнее мудрость знания, радость от близости и поддержки человека человеком, душевное тепло, счастье любить, верить и надеяться. Эта драматическая нота — горечь утрат и свет надежды — венчает искусство XVII века и переходит в искусство будущих поколений.

- 22 Ф. Сурбаран. Видение св. Педро Ноласко небесного Иерусалима. 1629. Мадрид, Прадо
- 23 Д. Веласкес. Пряжи. 1657. Мадрид, Прадо

Драматизм Рембрандта — не единичное, не случайное явление, хотя живописец занимал особое положение в художественной культуре XVII века.

В какой-то мере трагичность мироощущения гнездится в недрах всего искусства эпохи. Недаром торжественные фанфары и литавры барокко сопровождают самые безжалостные, жестокие картины мученичества. Посвятив себя судьбам человека в необъятном мире, искусство XVII века должно было неизбежно столкнуться с человеческими трагедиями. Но есть и более глубокая трагическая черта искусства XVII века, выступающая тем сильнее, чем крупнее художник, чем шире и многограннее его взгляд на мир. XVII век богат, как никакой другой, творческими трагедиями. Иногда они очевидны, особенно у крупнейших живописцев Голландии, когда явно отражают разительное несоответствие между героическими идеалами Нидерландской революции и гнетущей явлю буржуазной Голландии. Поэтому искрящаяся жизнерадостность молодого Франса Хальса сменяется пугающими картинами разложения человеческой личности, поэтому Якоб Рёйсдаль приходит от изображения величественных просторов родных равнин и лесов к мрачным фантастическим ландшафтам своей души. Имя же Рембрандта давно стало символом трагической судьбы художника. Но и мастера, жизнь которых внешне была благополучной, подчас несут на себе печать скрытой трагедии. Это относится и к блестящему кавалеру Бернини,

и к рыцарю и дипломату Рубенсу, и к „пленнику Эскориала“ Веласкесу, гениальные дарования которых столько претерпели в атмосфере дворов, и к добровольному изгнаннику Пуссену, не говоря уже о гонимом Караваджо. Есть трагедия и в самоубийстве семидесятипятилетнего Эммануэля де Витте и в духовном и творческом кризисе Вермера 60–70-х годов. В основе всех этих трагедий лежит одно: столкновение взлета творческого духа, бесстрашного стремления к познанию мира, новаторских исканий с косностью и реакционностью, безразличием или враждебностью окружающей среды.

Эти столкновения были неслучайны, в них отразились коренные противоречия XVII века, наложившие печать на лучшие проявления искусства эпохи. Это особенно явственно проявилось в Голландии, за полвека растерявшей не только свои революционные традиции, но и свое потрясшее Европу экономическое и политическое могущество; победивший в революции народ оказался под наихудшим гнетом. Клубком противоречий была Испанская империя, державшаяся террором и грабежом своих обширных территорий. Но и во Франции бурное кипение общественных страстей в первой половине века предвещало более значительные результаты, чем самодовольная выспренность и добровольное лакейство абсолютной монархии. Социальные контрасты XVII века затмевают все, что знало человечество со времен фараонов и римских императоров. Пышные гран-



диозные ансамбли дворцов и вилл имели фоном и массовое разорение крестьянства и упадок рядового строительства в городах, задыхавшихся от скученности и грязи. Успехи науки встречали более или менее открытую враждебность, ярче всего проявившуюся в преследовании Галилея.

К этому можно добавить не только эмиграцию Декарта и запрещение книг Спинозы, но и религиозные сочинения Ньютона, капитуляцию ученого перед церковью.

Искусство в еще большей степени зависело от произвола правителей, а в Голландии от новой, но не менее жестокой тирании рынка. Великое искусство барокко было в большой мере узурпировано знатью и церковью, использовано ими в своих це-

лях, что сильно повредило ему в оценке потомства. Там, где искусство открывало новые горизонты, оно сталкивалось с неосуществимостью своих идеалов. Эти идеалы, возникающие в творчестве каждого большого мастера, имеют в себе нечто общее — свободу и полноту проявления человеческого в человеке. Мы чувствуем это и в античных элегиях Пуссена, и в „Кермессе“ и „Саде любви“ Рубенса, в жанрово-мифологических композициях Веласкеса, в „Ночном дозоре“, „Клятва Юлия Цивилиса“ и „Синдиках“ Рембрандта. Поэтому таким глубоким человеческим содержанием наполнены духовные драмы каждого из этих мастеров. Семнадцатый век создал великое искусство, в котором человек вбирает в себя все импульсы бесконечно многообразной жизни. Даже в комнатах своего дома, на городской или сельской улице он не оторван от великих начал — мира и истории.

Два великих открытия искусства XVII века — пространство и свет — приобщают жизнь даже неприметного героя к всемирно-исторической драме. Это дыхание большого мира, больших свершений наделяет жанровые, пейзажные, портретные полотна, не говоря об исторических, религиозных, мифологических картинах XVII века, монументальным внутренним масштабом даже тогда, когда они интимны по форме.

Лишь в искусстве XVIII века появятся в собственном смысле частное явление, единичный человек, обособленный угол природы; но,

как правило, они выступают в соединении с миром фантазии, в театральной игре, на сценических подмостках.

Лишь XIX век осмелится вывести частное, единичное, обособленное как значительное само по себе, не нуждающееся в котурнах. Но останется неповторимым искусство XVII века, открывшее грандиозность мира и отблеск грандиозного мира на близком и хорошо знакомом.

Драмы художников XVII века, хотя и были вызваны их одиночеством, пробудили не один отклик, как и предшествовавшая им в XVI веке трагедия Микеланджело. В XVII веке гласность творчества намного возросла. Каковы бы ни были судьбы картин, офорты Рембрандта были известны во многих странах, как и гравюры, выполнявшиеся в мастерской Рубенса с его картин. В XVII веке появилось много средств распространения общественного мнения — газета, журнал, дешевая книга и книжная торговля. В этот круг вошла и гравюра, игравшая роль распространителя эстетических идей.

Путешествия, коллекции картин, копирование знаменитых оригиналов знакомят все новые круги с творчеством великих мастеров. В Англии XVIII века Рейнольдс изучал Рембрандта и Рубенса; в далекой России их знали не выезжавшие за границу Левицкий и молодой Кипренский. Пережитое много лет назад было живо, питало новые таланты в новых землях, тем более что вновь и вновь художнику приходилось отстаивать свое право на творчество, на познание и истолкование мира.



25 Я. Вермер. Девушка, читающая письмо. Вторая половина 50-х гг.
Дрезден, Картинная галерея



Пять ведущих национальных школ европейского искусства XVII века определяют его основные пути, главные направления в познании и истолковании мира и человека. Но это не значит, что пятью школами исчерпывается многообразие художественной жизни Европы. Во многих странах в XVII веке происходят менее заметные, но чрезвычайно важные процессы, как правило, тесно и непосредственно связывающие наследие XVI века с предстоящим веком Просвещения. Наиболее видна эта связь в английской архитектуре, общеевропейское значение которой, впрочем, всегда признавалось. Зависимость архитектуры Иниго Джонса от принципов Возрождения настолько очевидна, что ее чаще всего считают английским

26 Дома цеховых корпораций на Гранд-плас в Брюсселе. 1696–1720



27 Ф. Хальс. Мужской портрет. Начало 1650-х гг. Ленинград, Эрмитаж



вариантом итальянского Ренессанса. Есть, однако, в творчестве Джонса нечто трудноопределимое, но явственное, что отделяет его от Возрождения, несмотря на необычайно тонкое и свободное владение всеми ренессансными секретами мастерства. Сравнивая Джонса с его итальянским предшественником Андреа Палладио, можно видеть, что „палладянство“ Джонса — очень гибкий язык, легко выражающий то величественную сдержанность, то интимность, то суровый лаконизм, то радостное изобилие, но уже не ту оптимистическую естественность героического идеала, для выражения которой язык был создан. Это не рождает противоречия, наоборот, есть что-то от театральной трансформации, свободной фантазии в искусных вариациях стиля. Не случайно Джонс, современник Шекспира, был и театральным художником. Продолжатель Джонса Кристофер Рен идет еще дальше, с волшебной легкостью варьируя классические формы и приемы композиции: его полсотни церквей лондонского Сити изумляют неистощимостью воображения, калейдоскопом счастливых конструктивных и декоративных находок. Это был словарь, которым архитектура XVIII века широко пользовалась, создавая и украшая свои городские ансамбли новых типов. Сам Рен на рубеже столетий дал отличные примеры искусной гармоничной декорации крупных сооружений и комплексов. Английская архитектура оказалась благодаря этому готовой ответить на новые практические и

идеологические задачи, возникшие уже в XVIII веке. Изобразительное искусство Англии XVII века больше остается в тени. Естественно привлекает внимание живописный (особенно миниатюрный) портрет. В нем столкнулись два начала — безличные парадные схемы портрета барокко, привезенные „с континента“, и местное, идущее от Возрождения и поднятое на высоту уроками Ганса Гольбейна искусство точной, трезвой и выразительной характеристики. Портрет либо демонстрирует внеличную социальную маску, декоративные атрибуты сословной принадлежности, либо — особенно в миниатюрах Сэмюэла Купера и работах Джона Райли — показывает личность без прикрас, в ее подлинном значении. Естественно, что английская революция приняла и развила этот последний тип портрета. Поражает при этом, что осталось в тени великое открытие портретного искусства XVII века — динамика человеческой личности, ее изменчивая жизнь, состояние и настроение, духовная биография и немой диалог со зрителем. Великие портретисты XVIII века Хогарт и Ребёрн, Рейнольдс и Гейнсборо смогли найти себя, лишь пройдя через изучение голландцев и фламандцев — Рембрандта и ван Дейка — и заполнив пробелы в художественном образовании английской школы. Но, может быть, главное они все же почерпнули у бескомпромиссных реалистов времени революции и реставрации Стюартов. Это аналитический упорный взгляд Купера, стремящийся в неподвижных чертах ли-

ца прочесть волю и фанатическое бесстрашие Кромвеля, отзывчивую, ранимую душу Лилберна или тяжелое, мертвенное бездушие Карла II. В исполненном Райли портрете Бриджит Холмс с метлой на фоне вазы и драпировки гротескно выступает характерная уже для XVIII века игра, несовпадение личного и социального.

На судьбах английского искусства XVII века сказалась бурная и нелегкая политическая жизнь Англии. В еще большей мере это относится к Германии, раздавленной разразившимся столкновением политических сил и военными притязаниями чуть ли не всей Европы. Интересные начинания начала века не получили развития или нашли продолжение вне Германии. Горделивая аугсбургская ратуша Элиаса Холля, построенная в самом начале века, на редкость гармонично сочетала готическую устремленность с палладианской уравниловкой фасада, ренессансную четкость и размеренность членений с барочным великолепием деталей в отделке огромного „Золотого зала“. Еще значительнее живописец Адам Эльсхеймер из Франкфурта. Он как бы повторил реформу Караваджо, но в сфере малоформатной камерной картины, интимных настроений, единства человека со средой – природой или интерьером. Все это, казалось бы, далеко от плебейского бунтарского пафоса Караваджо. Но роль скромного Эльсхеймера в освобождении живописи от искусственности, вычурности, идеализации, в утверждении мира простых людей, зримой и ося-

29 Рембрандт. Христос исцеляет больных. Офорт. 1646–1648

заемой правды была, пожалуй, не менее велика. Рубенс и Рембрандт учились у него умению наполнять пространство светом, искусственным, солнечным или лунным (иногда сияние восходящей луны перекликается в картинах Эльсхеймера с горящим костром), а особенно мастерству лепки объема в струящемся свете. Пуссен и Клод Лоррен восприняли у Эльсхеймера простоту и строгость, глубокую классичность, общность пейзажной композиции. И очень многих привлекала в Эльсхеймере непринужденная естественность, полная внутреннего благородства. В Голландии, Фландрии, Франции, а также в Италии искусство Эльсхеймера нашло подража-



телей и продолжателей. Но в Германии школы и традиции были сломаны и судьбы мастеров подвержены случайностям. Блестящий виртуоз итальянской живописи Иоганн Лисс был не без труда опознан историками как немец. Один из новаторов бытового жанра датчанин Эберхард Кейль также затерялся среди итальянских живописцев. Те, кто остался на родине, следовали, как Иоахим Зандрарт, искусству других стран либо предпочитали причуды собственной драматической фантазии, как Иоганн Георг Шёнфельд и Михаэль Вильман. Выделяются среди немецких современников два разносторонних мастера — ученики Рембрандта — Юрген Овенс

и особенно Кристофер Паудисс с его остропсихологическими портретами и тонко нюансированными натюрмортами. Тяжелей всех пострадавшая Чехия выдвинула одного из интересных портретистов эпохи Карела Шкрету; в Польше парадные портреты Ежи Шимоновича-Семигировского и Яна Третко, а еще больше неизвестных мастеров легли в основу того полуфольклорного портретного искусства, которое получило название парсуны. В архитектуре Германии, Австрии, Чехии, Польши тон задавали итальянские мастера, с которыми в прибалтийских странах, особенно в Дании, соперничали нидерландцы. Особняком стояла Швеция, создавшая в

загородной резиденции Дротнинг-хольм и королевском дворце в Стокгольме аналогии французским резиденциям и прежде всего Версалю. Архитекторы отец и сын, носившие одинаковое имя Никодемус Тессин, стремились внести в придворный барочно-классицистический стиль самобытную ноту. Но если первый был не очень смел и органичен в своих попытках, то второму удалось создать впечатляющие величием и мощью, а полчас и северной

суровостью фасады и залы королевского дворца. Но время, в которое это здание было построено, — конец XVII и первая четверть XVIII века — стало временем нового подъема художественного творчества в Южной Германии и Австрии, в Чехии, Польше и Венгрии, не говоря уже о вступившей на новые пути России. Этот подъем хоть и начинается в последние десятилетия XVII века, но принадлежит уже новому историческому этапу.

ИТАЛИЯ

В XVII столетии Италия не являлась более той передовой страной, какой она была в эпоху Возрождения. Раздробленная на мелкие княжества, властители которых вели между собой постоянные войны, разорявшие страну, Италия оказалась бессильной перед лицом иностранных нашествий. В XVI веке в результате вторжения французских, австрийских, испанских войск почти все итальянские государства надолго потеряли политическую независимость. Владычество Испании распространялось на большую часть итальянской территории.

Великие географические открытия лишили Италию ключевых позиций в мировой торговле; на итальянской экономике пагубно отразилась также неразвитость внутреннего рынка. Следствием экономического упадка стало возрождение феодализма в стране, что способствовало закреплению территориальной раздробленности и политического разобщения.

Рефеодализация шла рука об руку с католической реакцией. Со времени Тридентского собора (1545–1563) католическая церковь переходит к новой, более активной и гибкой политике, чтобы отвоевать позиции, потерянные ею в период Реформации, и расширить сферу своего влияния. В XVII веке как внутри Италии, так и на международной арене авторитет католицизма возрос и укрепился и церковь стала в Италии могущественной силой, оказывавшей сильнейшее влияние на светские власти и на духовную жизнь итальянского общества.

Хотя с конца XVI века изобразительные искусства развиваются в Италии в сложной социально-исторической ситуации, их достижения в XVII столетии (или, по-итальянски, сеиченто) были велики и плодотворны. Более того, на переломе от XVI к XVII веку Италия вновь выступает в роли ведущей художественной державы. Глубокий кризис, который переживало общество и культура Италии в конце XVI столетия, обнажил перед итальянскими мастерами проблемы, связанные с исторической реальностью нового времени, обострил их духовное зрение. К тому же художественная школа Италии имела за плечами опыт непрерывного, многовекового развития, предшествующие столетия были периодом невиданного расцвета пластических искусств, что не могло не сказаться на их судьбах и в XVII веке. Благодаря этому Италия оказалась готовой раньше других стран к решению задач, поставленных новой эпохой. Уже в период между 1575–1610 годами Италия определяет ее основные образно-художественные проблемы, в то время как другие крупные национальные школы заявляют о себе позже, только во втором десятилетии XVII века.

Не удивительно поэтому, что многие мастера из различных стран Европы в начале XVII столетия устремились в Италию, в Рим, где они могли не только изучать наследие античности и Ренессанса, но и приобщиться ко всем свежим веяниям в искусстве. С 90-х годов XVI века Рим становится европейским художественным центром, откуда новые идеи быстро

распространялись в другие национальные школы, где они уже развивались в соответствии с запросами и традициями местной культуры.

Принципы барокко, ставшего ведущим стилем в искусстве итальянского сеиченто, раньше всего складываются в архитектуре, — они уже отчетливо выражены в римских сооружениях последней четверти XVI века. В это время Рим был главным очагом развития архитектурной мысли в Италии. Начало послеренессансного стилистического этапа в истории итальянского зодчества знаменует церковь Иль Джезу, построенная по проекту Виньола (начата в 1568 г.; фасад возведен в 1575 г. Дж. делла Порта, который изменил первоначальный проект).

В плане церковь представляет собой вытянутый прямоугольник; боковые нефы превращены в капеллы. В центральном — по существу, единственном — нефе господствуют подкупольное пространство и алтарная часть, как бы раскрывающиеся перед зрителем по мере движения вперед. Базиликальная форма храма выявлена и во внешнем объеме: Виньола выделяет главный фасад, на котором сосредоточивает все средства архитектурного оформления.

Церковь Иль Джезу стала прототипом для многих католических церквей. Она не только отвечала потребностям католического культового обряда, но и в своих архитектурных принципах впервые отразила черты нового мировосприятия. Церковное строительство играло очень важную роль в Италии XVII века.

30 К. Мадерна. Церковь Санта Сусанна в Риме. 1596–1603



В церкви Санта Сусанна (1596–1603, арх. К. Мадерна) уступы стены по сторонам от портала и сильно выделенные центральные оси создают впечатление движения, нарастающего от краев к середине фасада. Два этажа здания трактованы не как самостоятельные, законченные в себе „единицы“, а как части, стремящиеся к слиянию: огромные волюты объединяют их, подчеркивая перетекание масс по вертикали. Антаблемент и фронтон первого этажа не останавливают движения — конструкция словно прорастает вверх. Это сложное наложение форм объединяет треугольный фронтон, но и он как бы стремится выйти за свои пределы: движение продолжается в балюстраде с распятием и декоративными деталями. Ясная гармония форм исчезает. Сильно выраженное стремление

вверх нарушает тектонические принципы ордерной системы: вместо равновесия несущих и несомых частей — их борьба, напряжение, контрасты, сложное динамическое взаимодействие. Чрезвычайно ярко эти новые черты выступают на зрелом этапе развития барочного стиля, в 30–70-е годы XVII века.

Мастера барокко искали в ордере не конструктивную логику, а декоративную выразительность. Колонны, пилястры, карнизы, фронтоны и т. д. как бы вырастают из поверхности стены; они стремятся удвоиться, утроиться, одна форма незаметно превращается в другую. Фронтоны, антаблементы, карнизы разрываются, многочисленные раскреповки усложняют их рельеф (ц. Сант Иньяцио, 1650, арх. А. Альгарди; ц. Санта Мария ин Кампителли, 1662–1675, арх. К. Райнальди).



31 К. Райнальди. Восточный фасад церкви Санта Мария Маджоре в Риме. Лестница. 1673

32 Дж. Л. Бернини. Церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме. Интерьер

Ни одна часть стены не остается пустой: ордерные элементы, обильные орнаментальные украшения, ниши со статуями придают архитектуре пластичность. Стена превращается в единую архитектурную массу, наделенную динамикой и словно подчиненную законам органического бытия. Впечатление пластичности и динамики форм усиливали также контрасты света и тени на сложной, богатой по рельефу поверхности фасада (ц. Санти Винченцо э Анастасио, 1650, арх. Martino Lunghi младший; ц. Сант Аньезе, 1645–1650, арх. К. Райнальди, Ф. Борромини).

В отличие от зодчества Возрождения, членения фасада барочного здания рассчитывались на масштабы площади и окружающей застройки. Отсюда — поражающая грандиозность пропорций, соответствующая

торжественно-патетическому строю архитектурного образа. Здание лишалось замкнутости, изолированности — его объем становился частью пространственного ансамбля.

Пространственность — как взаимодействие архитектурного объема с внешней средой и как особенность трактовки самой архитектурной формы — составляет специфическую черту барочного зодчества. Большое значение получила в это время лестница, примыкающая к фасаду, — она подчеркивала динамику архитектурных форм и продолжала ее вовне, соединяя здание с окружающим пространством (восточный фасад церкви Санта Мария Маджоре, 1673, построенный К. Райнальди).

В сооружениях барокко пространство как бы активно воздействует на



архитектуру: формы то поддаются под его натиском, то, сопротивляясь ему, выступают вперед и включают пространство в свою структуру.

В фасаде церкви Санта Мария дела Паче (1656–1657, арх. Пьетро да Кортона) взаимодействие здания с наружным пространством выражено выгибом стены верхнего этажа — движение, которое подхватывает и продолжает сильно выступающий закругленный портик с его неравномерным ритмом колонн.

На фасаде церкви Сант Андреа аль Квиринале (1653–1658), построенной Дж. Л. Бернини (1598–1680), активный контакт архитектуры с окружающим пространством отчетливо выявлен в „выходе“ форм из плоскости стены: полукруглый антаблемент выступает из арочного проема, причем его движение акцен-

тирует картуш, а полукруглые перетекающие ступени лестницы продолжают движение и сливают фасад с площадью. Динамику и пространственность архитектурного объема подчеркивает примыкающая к церкви каменная ограда, которая, в отличие от портала, имеет вогнутые очертания.

Архитектура барокко „втягивает“ человека в свое пространство и властно приобщает к своему эмоциональному бытию.

Пространственность сооружения являлась столь важным фактором его образной выразительности, что мастера барокко пользовались различными приемами, чтобы добиться иллюзии реального существования воображаемого, „фиктивного“ пространства. В „Скала Реджа“ („Королевской лестнице“, 1663–1666), со-



33 П. да Кортоня. Церковь Санта Мария делла Паче в Риме. 1656–1657

единяющей собор св. Петра с Ватиканским дворцом, Бернини прибегает к перспективному „трюку“: лестница, по мере удаления от нижней площадки, сужается, а колонны, размещенные на ее ступенях, — сближаются и уменьшаются по высоте, различную высоту получили и сами ступени. Это создает впечатление огромного масштаба и протяженности лестницы (что, в свою очередь, делает особенно эффектным выход папы, его появление в соборе во время богослужения).

Пространство интерьера также динамизируется, усложняется, обогащается пластическими контрастами — недаром мастера барокко часто использовали для построек, наряду с базиликальным, сложные планы. В церкви Сант Андреа план имеет очертания эллипса — беспокойные,

словно стремящиеся к изменению. Со всех сторон интерьер обходят капеллы-ниши, разнообразные по формам и декоративному убранству. Завершает его залитый светом овальный купол, по краям которого Бернини поместил декоративную скульптуру. Алтарная ниша находится на короткой оси эллипса, напротив входа. Посетитель сразу оказывается близко от святилища, а помещенная над алтарем статуя св. Андрея, спускающегося с небес к молящимся, усиливает настроение религиозной патетики.

Но в архитектуре Бернини принципы барокко преломились с той сдержанностью, с тем чувством меры, которые придают его зданиям почти классическую ясность.

В предельно заостренной форме барочные принципы воплотились в



34 Ф. Борромини. Церковь Сан Карло алле Куаттро Фонтане в Риме. 1634–1667. Фасад

творчестве Франческо Борромини (1599–1667) – второго крупнейшего зодчего Италии XVII века. В произведениях этого мастера экспрессия подчас преувеличена, а эмоциональное начало получило в культовой архитектуре черты иррациональности и спиритуализма.

В церкви Сан Карло алле Куаттро Фонтане (1634–1667) на наших глазах как бы происходит становление форм: линия фасада искривлена, подвижна, антаблементы изгибаются то внутрь, то наружу, членения не получают завершения: антаблемент второго этажа разорван в центре и здесь помещен овальный картуш, который поддерживают два летящих ангела. Стена как бы растворяется в выступах и проемах, в игре светотени. Патетически жестикулирующие статуи в нишах и орнаментальные

детали усиливают экспрессию архитектурных форм.

Усложненная динамика фасада и его напряженная пластика получают продолжение в интерьере церкви. Стены следуют очертаниям овала, но при этом то выходят вперед, то отступают. Ниши, колонны, пилястры, скульптура, декоративные формы предстают под разными углами, в сложных ракурсах и кажутся бесконечно разнообразными.

В интерьере церкви Сант Иво (1642–1660), в плане представляющем шестиугольник, где между треугольными выступами стен чередуются различные по форме ниши, посетитель не может уловить логику пространственной организации, – кажется, что интерьер непрерывно изменяется. Настроение мистической экзальтации достигает апогея, ко-



да взгляд переходит от стен к возрастающему из них звездчатому куполу. Его порывистое устремление вверх словно дает выход тяге внутреннего пространства к беспредельному расширению. Купол с льющимся из него светом — это заключительный аккорд в архитектурном образе здания, исполненном спиритуалистической одухотворенности.

Купола барочных церквей обычно имели сложную архитектурно-декоративную проработку; сочетания кессонов, разнообразных по форме, размерам и скульптурной отделке, усиливали впечатление перспективного сокращения и взлета

форм. Живописные плафоны с их динамикой и иллюзионистическими перспективными эффектами дополняли и завершали пространственную структуру интерьера.

Стремление к взаимообогащению искусств, к их слиянию в ансамбле характерно для художественной культуры XVII века. Наиболее ярко это проявилось в стиле барокко. Синтез искусств основан в нем не на принципе координации, равноправия, а на принципе субординации, подчинения их архитектуре. Скульптура, живопись, разнообразная пластическая декорация как бы продолжали архитектурные формы и помогали прочувствовать их специ-

человеческая душа могла без остатка отдаться мечте и вере.

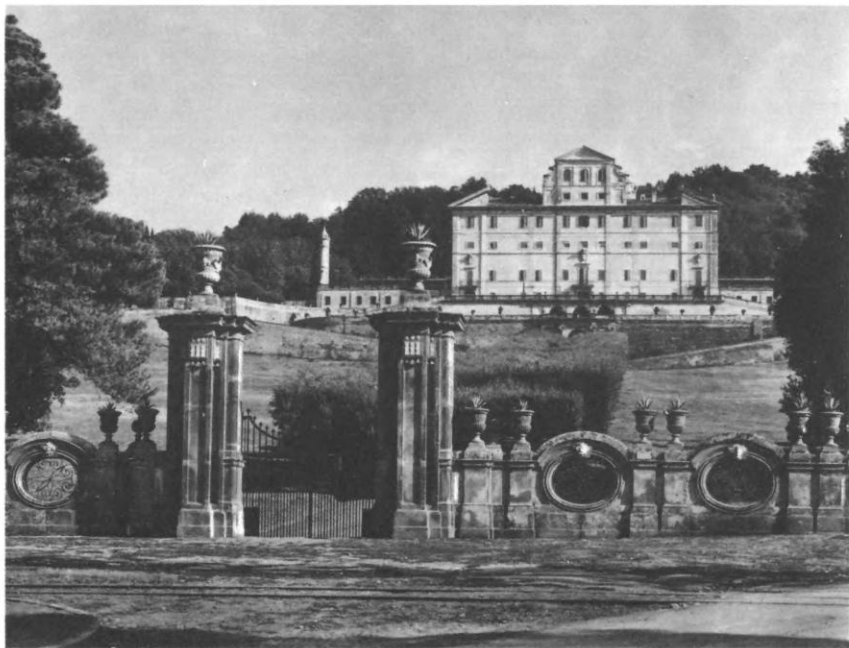
В светской архитектуре Италии на первый план выступили парадное величие и величавость. Таково палаццо Барберини в Риме (1625–1663), в строительстве которого участвовали К. Мадерна, Дж. Л. Бернини, Ф. Борромини, П. да Кортоне. Внешняя и внутренняя планировка дворца по-барочному пространственны. Со стороны улицы выдвинутые крылья образуют парадный двор. Через вестибюль палаццо, с его сложной системой лестниц, ведущих в залы, открывается перспектива в сад. В интерьере утверждается принцип анфилады – помещения располагаются по одной оси и продолжают друг друга, что создавало большие удобства для организации праздничных церемоний и приемов. Торжественный ритм задавало постепенное движение и последовательное раскрытие пространства, словно обретшего временную протяженность.

К прекраснейшим созданиям барочной архитектуры принадлежат загородные резиденции знати – виллы в окрестностях Рима. Ансамбль виллы, включавший здание и парк, размещался обычно на склоне холма. Парк строился террасами, которые связывались между собой лестницами и пандусами; динамичность пространства выявлялась также перспективами аллей и движением воды в каскадах, фонтанах и водоемах. Контрасты разнообразных фактур и красок (камень, вода, листва), сочетание архитектурных форм, мраморной скульптуры, деревьев,

35 Ф. Борромини. Церковь Сант Иво алла Сapiенца в Риме. Купол. 1642–1660

фику; различные виды искусств сливались подчас в столь тесном единстве, что между ними не существовало четких границ.

Синтез дополнялся безудержной пышностью отделки (разноцветный мрамор, стукко, бронза, дерево, латунь) и эффектами освещения; церковный интерьер являлся не только идеальной для католического богослужения средой, ослепительно блестящей и театрально-приподнятой, но и превращался для молящегося в некий иллюзорный, иррациональный и в то же время чувственно осязаемый мир, атмосфера которого была насыщена религиозным чувством: здесь замолкал голос разума, и



гrotтов, естественной и стриженной зелени придавали ансамблю столь важный для барокко зрелищный характер. Так называемый итальянский парк, поражающий богатством и разнообразием видов и перспектив, продолжал и дополнял здание виллы, родственное ему своей динамической композиционной организацией. Такого взаимодействия архитектуры и пейзажа еще не знало европейское зодчество (вилла Альдобрандини во Фраскати, арх. Дж. делла Порта, К. Мадерна, К. Фонтана; вилла Памфили, после 1650 г., арх. А. Альгарди, и вилла Боргезе, начало XVII в., арх. Дж. Вазанцио, в Риме).



Итальянские зодчие этого времени разрабатывают проекты перепланировки частей средневекового города, в которых окружающее пространство органично включалось в городскую застройку. Так, по плану Доменико Фонтана (80-е гг. XVI в.) главный въезд в Рим с севера (Порта дель Пополо) был связан с наиболее значительными ансамблями города. От Пьяцца дель Пополо радиально расходились три прямые улицы; единство композиции подчеркивали поставленные на углах проспектов две одинаковые купольные церкви (арх. К. Райнальди), а такжеobelisks и фонтаны. Улица рассматривалась как цельный архитектурный

37 К. Мадерна, Ф. Борромини, Дж. Л. Бернини, П. да Кортоне. Палаццо Барберини в Риме. 1625–1663

организм, как одна из форм ансамбля — ей придавали правильные очертания, отмечали ее начало и конец.

Впервые утвердившаяся в Италии, эта трехлучевая система планировки сыграла важную роль в европейской градостроительной практике XVII и XVIII веков.

Со стремлением зодчих барокко включить здание в ансамбль города, сделать его частью площади, улицы связано и развитие идеи парадной площади, подводящей к зданию. Застройка площади, ее пространство подчинялись сооружению, игравшему роль композиционной доминанты.

Лучшим архитектурным ансамблем Италии XVII века стала площадь перед собором св. Петра в Риме, спроектированная Бернини (1657—1663). Задача Бернини была двоякой. Во-первых, создать торжественный подход к собору, главному храму католического мира, оформить пространство перед ним, предназначенное для религиозных церемоний и торжеств, собиравших тысячные толпы верующих. Во-вторых, добиться впечатления композиционного единства собора — здания, строившегося разными мастерами на протяжении двух столетий.

Бернини блестяще решил трудную проблему. От фасада, пристроенного к собору в начале XVII века архитектором К. Мадерной, отходят две галереи, которые затем переходят в колоннаду, по выражению Бернини, „подобно распростертым объятиям“ охватывающую площадь. Ко-

38 Собор и площадь св. Петра в Риме.
Аэрофотосъемка

лоннада разрабатывает архитектурный мотив фасада Мадерны и становится как бы его продолжением: фасад оказывается связанным с пространством площади и при этом — органичным элементом композиции собора.

Центр огромной площади (ее общая глубина — 280 м) фиксирует обелиск, а фонтаны по сторонам от него опре-



деляют ее поперечную ось. Площадь организована так, что человек не направляется к собору по прямой, а должен идти вдоль колоннады, подчиняясь направлению движения, заданному Бернини; он воспринимает здание собора в смене аспектов и в единстве с колоннадой и фонтанами, что дает замечательные по разнообразию и великолепию виды.

Фасад собора вырастает перед зрителем в момент непосредственного приближения к зданию, когда он оказывается на примыкающей к нему трапецевидной в плане площади (галереи, построенные Бернини, сближаются по мере удаления от фасада). Но ошеломляющая грандиозность собора была уже подготовлена пространственным разма-



хом площади, гигантской, идущей в четыре ряда колоннадой (высота колонн — 19 м., наверху — балюстрада со статуями), торжественным ритмом движения и богатейшими зрелищными впечатлениями, которые его сопровождали.

Архитектура Италии периода зрелого барокко оказала огромное влияние на европейское зодчество. Позднебарочная архитектура уже не создала ничего равноценного. Архитекторы последней трети XVII — начала XVIII века как бы утрируют приемы барочного зодчества, — их решения отличаются обычно крайней усложненностью, даже манерностью; при этом система выразительных средств, разработанная мастерами зрелого барокко, потеряла у них свою содержательную основу и духовную наполненность.

Однако и в этот период крупные мастера добивались интересных эстетических результатов. Изысканной сложностью пространственных построений и фантастическим богатством декора поражает архитектура Гварино Гварини (1624—1683), работавшего главным образом на севере Италии. Но и в его постройках есть неприятная вычурность; в них ощущимо самодовлеющее значение формальных приемов (ц. Сан Лоренцо в Турине, 1668—1687; палаццо Кариньяни в Турине, начато в 1680 г.). Особое место занимало зодчество Венеции. В произведениях Бальдассаре Лонгена (1598—1682) — церковь Санта Мария делла Салюте, палаццо Пезаро, палаццо Редзониго — в трактовке архитектурных форм, в раскрытии зданий навстречу окружающему пространству, в их живопис-

39 Г. Гварини. Церковь Сан Лоренцо в Турине. Интерьер. 1668–1687

40 Г. Гварини. Купол церкви Сан Лоренцо в Турине. 1668–1687

41 Б. Лонгена. Церковь Санта Мария делла Салюте в Венеции. 1631–1681



ности и светской праздничности — продолжали жить лучшие традиции венецианского искусства.

В сложении и развитии искусства итальянского барокко очень большую роль сыграл Джованни Лоренцо Бернини, блестяще и разнообразно одаренный мастер, великий архитектор и скульптор. Бернини был центральной фигурой не только итальянской, но и европейской скульптуры XVII века. С первых же своих работ он утверждает новые образные и пластические принципы. В статуе Давида (ок. 1623, Рим, галерея Боргезе) тщетно было бы искать той величественности и монументальности, того общезначимого смысла, которые присущи созданиям ренессансной пластики. Задача Бернини в другом — в конкретности изображения события. Давид пока-

зан в кульминационный момент схватки с врагом, когда все тело юноши напряглось в сильном и порывистом движении, а лицо исказила гримаса гнева и ярости. Экспрессия движения истощающе выражает и саму ситуацию и психологическое состояние героя, как всегда в искусстве барокко, форсированное в своем эмоциональном звучании.

Движение — одна из главных закономерностей бытия — олицетворяло для барокко саму стихию жизни. Поэтому динамика является для Бернини существеннейшим элементом художественного решения.

В произведениях Бернини движение воссоздано с большой пластической смелостью. Так, в группе „Аполлон и Дафна“ (1622–1625, Рим, галерея Боргезе) фигуры отклонены от вертикальной оси, а постамент касается



42 Дж. Л. Бернини. Давид. Мрамор. Ок. 1623. Рим, галерея Боргезе

ся только правая нога Аполлона. Движение трактовано по-новому, как процесс, длящийся во времени. Зритель становится свидетелем погони Аполлона, видит, как он уже настигает Дафну и как нимфа, молившая богов о спасении, превращается в лавровое дерево.

Эта программность, литературность замысла, характерная для пластики барокко, как и динамика композиции, помогает конкретизации и убедительности изображения. Но не менее важное значение имели сами принципы пластической трактовки. Благодаря новым способам и прие-

мам обработки камня (предпочтительно белого мрамора) Бернини добивается почти иллюзорной вещественности в передаче фактуры различных предметов, форм, поверхностей, материалов (нежность и теплота кожи Дафны, легкость ее пушистых волос, поверхность древесной коры и листьев).

Бернини стремился включить в сферу своего искусства разнообразные жизненные впечатления и приблизить пластический язык к реальности. Это обогатило изобразительные возможности скульптуры, но не могло не сказаться на самом характере



43 Дж. Л. Бернини. Аполлон и Дафна.
Мрамор. 1622–1625. Рим. галерея
Боргезе

образной интерпретации: тело Давида воссоздано Бернини с небывалой до того конкретностью, снимающей ореол героической возвышенности и идеальности.

В творчестве Бернини ярко отразилось тяготение искусства XVII столетия к воплощению материального, телесного начала.

Новые задачи, которые поставил перед скульптурой Бернини, определили и специфику его портретов. В портрете Шипионе Боргезе (1632, Рим, галерея Боргезе) вещественная достоверность в трактовке формы (мясистое, чуть дряблкое лицо,

лоснящаяся кожа, атлас мантии) подчеркивала ощущение близости, реальности облика, а движение, пронизывающее скульптуру (голова повернута, губы полуоткрыты, будто с них готовы сорваться слова, расстегнута пуговица у ворота, шапочка сдвинута наискось), помогало уловить в модели и неповторимое своеобразие внешности и особый тонус ее внутренней жизни.

Бернини показывает характер человека в его конкретном проявлении, в реакциях на окружающее: персонажи Бернини выявляют себя в действии, в разговоре, им как бы необхо-

дим собеседник, зритель, чтобы раскрылись главные черты их натуры. Это характеры, которые обращены вовне, и поэтому между портретом и зрителем устанавливается непосредственный и мгновенный контакт.

У Бернини движение и духовное бытие персонажей, кажется, выходят за границы самой статуи, блока камня. Так, чувства и энергия Давида словно вырываются наружу, в пространство, где находится зритель и где должен находиться его противник Голиаф (скульптура барокко всегда дается в широком пространственном развороте).

Обращение к зрителю составляет одну из важных особенностей искусства барокко, стремящегося активно воздействовать на человека, потрясти его, продиктовать ему чувства и идеи. Для этого Бернини прибегает к своего рода театрализации композиции.

В надгробии папы Урбана VIII (1628 – 1646, Рим, собор св. Петра) аллегорические персонажи – Правосудие и Милосердие – являются действующими лицами продуманно организованного и пышного зрелища. Их позы и движения, подчеркнутая мимика и „говорящие“ жесты – все рассчитано на зрителя: они подсказывают ему те эмоции, которые он должен испытывать перед гробницей. Даже имперсональный символ смерти – череп – заменен у Бернини „действующим“ персонажем – скелетом, пишущим имя папы в книге мертвых.

С целью яркого эмоционального воздействия на зрителя связано и стрем-

ление Бернини к „большому эффекту“: он сочетает различные по цвету и фактуре материалы – бронзу, цветные мраморы, позолоченные лучи, стекло и т. п. Богатая цветовая палитра, разнообразие поверхностей, специально направленный свет придавали скульптуре живописный характер, который усиливала и сама „живописность“ пластической трактовки форм: „... я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью“, – говорил Бернини.

Пространственность композиции, театрализация, вещественность пластического воплощения приближали зрителя к происходящему, приобщали его к изображенным персонажам и событиям. Тем самым как бы стиралась граница между произведением искусства, изображением и зрителем.

Знаменитая алтарная композиция Бернини „Экстаз св. Терезы“ (1645 – 1652, Рим, ц. Санта Мария дельла Виттория) ярко раскрывает характер барочного образа. Сюжетной основой скульптуры послужило одно из писем св. Терезы – испанской монахини XVI века, канонизированной католической церковью, – где она рассказывала, как приобщали ее к богу мистические видения и религиозный экстаз. Сцена и для Терезы и для зрителя является одновременно и видением и реальностью. Св. Терезе ангел явился в полусне-полуобмороке, как греза наяву: ее глаза закрыты, голова откинулась назад, бессильно повисла рука. Перед зрителем же ангел и Тереза про-

44 Дж. Л. Бернини. Портрет кардинала Шипионе Боргезе. Мрамор. Фрагмент. 1632. Рим, галерея Боргезе



носятся, как видение, на облаке, парящем в пространстве. Бернини блистательно осуществляет этот эффект неожиданного, чудесного явления фигур зрителю. Группа помещена в глубине алтаря, обрамленного словно раздвигающимися колоннами. По контрасту с массивными колоннами цветного мрамора, бронзовым фронтоном и серым туфом облака беломраморные фигуры Терезы и ангела кажутся особенно легкими. Свет, идущий из окна, скрытого за фронтоном, отражается в позолоченных лучах, на фоне которых помещены фигуры, так что вокруг них образуется мистическое сияние.

В то же время для Терезы видение небесного посланца с золотой стрелой было реальностью, которой она полностью верит и которая потрясла все ее существо, а зрителя убеждают в реальности чуда „правда“ ее душевного состояния, осязательная убедительность, с которой передан

ее мучительный и сладостный экстаз. В фигурах Терезы и ангела мрамор словно изменяет своей природе — настолько податлива его масса, мягки и расплывчаты контуры; свет, проходящий сквозь мрамор, и скользящий по его поверхности отраженный свет золотых лучей наделяют скульптуру живым теплом и даже создают иллюзию цвета.

Чувственное и непостижимое, телесное и духовное, реальное и иллюзорное существуют в „Экстазе св. Терезы“ в нерасторжимой и противоречивой взаимосвязи, а их конфликт получает трагическую окраску.

Как тема, избранная Бернини (экстаз святого, который должен взвинчивать чувства верующих), так и образное решение, несомненно, полностью отвечали запросам католической церкви. Однако истинная ценность создания Бернини не ограничивается теми идеями, которые оно пропагандировало. Бернини сумел правдиво и сильно раскрыть



45 Дж. Л. Бернини. Надгробие папы Урбана VIII. Мрамор, бронза.
1628–1646. Рим, собор св. Петра

эмоциональное состояние человека, передать его глубоко личные, затаенные чувства, до этого не получавшие воплощения в искусстве; в драматическом дуализме созданного скульптором образа угадываются сложные внутренние конфликты, которыми отмечено сознание человека XVII столетия.

Бернини не только расширяет возможности скульптуры — не менее важно и то, что для реализации своих смелых замыслов Бернини обращается к синтезу различных искусств. Образный смысл отдельного произведения нередко в полной мере выявлялся благодаря ансамблю, а синтез искусств рождал новое художественное целое, обладающее собственной выразительностью и сложным содержанием.

Капелла Корнаро, в которой находится алтарь св. Терезы, создана по замыслу Бернини как цельный ансамбль, где архитектура, скульптура и живопись сливаются в абсолютном единстве, — капелла превращается в особый мир, законам которого Бернини властно подчиняет зрителя.

Однако ансамбль помогал не только выразить идею произведения, но и найти внешний аналог той патетической эмоциональной стихии, которая всегда в нем господствует.

Эта приподнятость и торжественная представительность могли быть легко поставлены на службу государственной или клерикальной пропаганде, возвеличиванию светских и духовных властителей и т. п. В творчестве Бернини эта официальная линия выражена весьма отчет-

ливо. Ее представляет, например, созданный Бернини тип парадного портрета. Индивидуальное начало подчинялось в нем общей идее владычества, суверена (портрет Франческо д'Эсте, 1650–1651, Модена, музей Эсте). В портрете Людовика XIV (1665, Версаль) каждая деталь композиции выражает идею монархической власти, королевского величия: поворот головы и взгляд, взвихренная линия мантии, доспехи, кружево жабо. Торжественное величие подчеркивало дистанцию, отделяющую короля от простых смертных.

Благородство и величие, которыми Бернини стремился наделить модели, сводились к показу их социальной избранности и неоспоримого превосходства. Но и в парадных портретах он трезво видит истинную сущность своих героев — аристократическую спесь, пустое высокомерие, самоуверенность, эгоизм. Эти черты становятся признаком, принадлежностью их сословия.

Оттенок официальной по духу патетики ощутим и в надгробиях и в таких произведениях Бернини, как Балдахин (1624–1633) и Кафедра (1657–1666) в соборе св. Петра в Риме. Ослепляющие своим декоративным богатством, разнообразием материалов и форм, они нагружены к тому же сложной символической программой (отцы церкви, поддерживающие трон св. Петра, атрибуты папской власти и т. д.). Балдахин и видимая сквозь него Кафедра подчеркивают алтарную часть собора св. Петра и завершают перспективу колоссального здания как



грандиозный апофеоз „Торжествующей церкви“ (так папы называли этот период в истории католицизма и Рима в частности).

Однако нельзя не отметить, что в Кафедре и Балдахине проявился дар Бернини-декоратора — и его неисчерпаемая художественная фантазия и умение мастерски включить, вписать произведение в архитектурный ансамбль как его составную часть и важнейший эмоциональный акцент.

Барочная скульптура — не только декоративная пластика, но и алтари, надгробия, статуи — органично связана с архитектурной средой — с фасадом и интерьером здания или застройкой площади, средой, которая во многом определяла ее ритмико-композиционную организацию, ее художественный строй. Примером тому служат и фонтаны — лучшие

архитектурно-скульптурные создания Бернини. Стержнем их композиционного замысла всегда является движение воды, соответствующим образом организованное мастером. Скульптура и вода образуют неразделимое целое: в „Фонтане Тритона“ (1637, площадь Барберини) и в „Фонтане Мавра“ (1648–1655) на площади Навона фигуры тритонов, дельфины и раковины своими сочно вылепленными, несимметричными формами как бы вторят непрерывному движению воды, ее неумолчному шуму.

Берниниевские фонтаны исполнены огромной динамической силы. В „Фонтане четырех рек“ (площадь Навона, 1648–1655) потоки и струи воды — то мощные, широкие и бурные, то спокойные и тихие — бьют в разных направлениях, давая ощущение подлинной, не укро-

46 Дж. Л. Бернини. Алтарь св. Терезы. Капелла Корнаро церкви Санта Мария делла Виттория в Риме. Мрамор. 1645–1652

47 Дж. Л. Бернини. Экстаз св. Терезы. Мрамор. Капелла Корнаро церкви Санта Мария делла Виттория. 1645–1652

48 Дж. Л. Бернини. Экстаз св. Терезы. Фрагмент



щенной человеком жизни природы. Многообразные скульптурные формы – фигуры, олицетворяющие реки, животные и растения, дополненные необработанными глыбами камня и египетским обелиском, – соединены в дерзком, сложном и словно случайном ансамбле и трактованы пластически как такое же порождение природной стихии, что и вода.

Фонтаны Бернини стали неотъемлемой частью архитектуры Рима. Развитие итальянской живописи XVII века протекало сложным путем. В отличие от архитектуры и скульптуры, где стилистические и образно-художественные искания шли в одном русле и направлении (и где к тому же решающее значение имела деятельность нескольких крупных мастеров вроде Бернини), в живописи Италии этого вре-

мени нет такого единства. Ее поиски были более многообразны и разветвлены, порой противоречивы. На рубеже XVI и XVII веков в живописи Италии возникают два художественных направления: одно связано с творчеством братьев Карраччи, другое – с искусством Караваджо. Стоя у истоков итальянской живописи XVII столетия, они во многом определяют ее характер. Деятельность этих мастеров, знаменовавшая поворотный пункт в развитии итальянского искусства, получила большой резонанс в европейских художественных кругах, чему благоприятствовало и то, что с 90-х годов XVI века и братья Карраччи и Караваджо работали в Риме.

Аннибале и Агостино Карраччи и их двоюродный брат Лодовико начинали свой творческий путь в Боло-



49 Дж. Л. Бернини. Балдахин в соборе св. Петра в Риме. Бронза. 1624–1633

ные, где в 1585 году они организовали „Академию идущих по правильному пути“ — мастерскую, в которой художники обучались по специальной программе. Отсюда и название этого направления — болонский академизм, хотя Карраччи и их многочисленные последователи — Гвидо Рени, Гверчино, Доменикино и другие — работали кроме Болоньи и в других городах Италии. Творческая программа Карраччи сложилась как своеобразная реакция на поздний маньеризм. Выход из тупика, в котором оказалась живопись, заключался, по их мнению, в возрождении монументального искусства, традиций Высокого Возрождения. Какое содержание вкладывали основатели болонского академизма

в понятие монументального искусства, или искусства „большого стиля“, что понимали они под продолжением традиций Возрождения — наиболее полно раскрывается у Аннибале Карраччи (1560–1609), самого талантливого из братьев.

Для Анн. Карраччи живопись Высокого Возрождения — образец недостижимого совершенства, некий художественный „абсолют“. Поэтому Карраччи воспринимает ее не столько как отправной пункт для собственных творческих исканий, сколько как источник, откуда надо брать найденные ренессансными мастерами эстетические решения. Это с неизбежностью привело художника к рассудочности и эклектизму („Мадонна со св. Матфеем“, 1588, Дрезден, Картинная галерея;



„Мадонна во славе с шестью святыми“, 1594, Болонья, Пинакотека). Мотивы, взятые в искусстве Ренессанса, Анн. Карраччи хочет наполнить живым, современным содержанием. Он призывает изучать натуру и тщательно штудировать ее в своих рисунках; в ранний период творчества он даже обращается к жанровой живописи. Однако натура, реальная действительность сами по себе не являются для Анн. Карраччи чем-то эстетически полноценным. Так, в „Крестьянине похлебкой“ (1580-е гг., Рим, галерея Колонна) чувствуется ироническое отношение художника к мотиву: он акцентирует духовную примитивность крестьянина, жадно поедающего бобы; в изображении фигуры и предметов есть нарочитое упрощение.



51 Анн. Карраччи. Плакание Христа. Ок. 1585. Парма, Пинакотекка

С точки зрения Анн. Карраччи, натура груба и несовершенна, поэтому в законченный художественный образ, в завершенное произведение она должна войти преображенной, облагороженной в соответствии с нормами классического искусства. Жизненно конкретные мотивы могли существовать в композиции только на правах отдельного фрагмента, призванного оживить сцену, но они не должны были разрушить ее общую, „идеальную“ образную структуру („Св. Рох“, середина 90-х гг., Дрезден, Картинная галерея).

Творческий метод Анн. Карраччи, по существу, отрицает главный принцип, основную мысль искусства

Возрождения. Пластически прекрасное, идеальное не является для него „высшей степенью“ реального, а лишь обязательной художественной нормой, — искусство, таким образом, противопоставлено жизни, в которой мастер не нашел нового большого идеала. Отсюда условность и отвлеченность его образов и живописного решения („Quo vadis?“, ок. 1605, Лондон, Национальная галерея).

В результате искренность чувств подменяется у Анн. Карраччи высокопарной риторикой, величие страстей — театральным пафосом, эмоциональная экспрессия — „этюдами выражения“, прекрасное —



52 Анн. Карраччи. Вознесение Марии.
1587. Дрезден, Картинная галерея

идеализацией, монументальность — импозантностью и внешним величием. Мифологические и в особенности религиозные композиции Анн. Карраччи — это некий выдуманный, искусственный мир, который не может нести в себе подлинные духовные ценности, но способен создать иллюзию красоты, героики и величия („Вознесение Марии“, 1587. Дрезден, Картинная галерея, и Мадрид, Прадо; „Оплакивание Христа“, ок. 1585, Парма, Пинакотекка).

Искусство Анн. Карраччи и болонского академизма оказалось как нельзя более пригодным для того, чтобы быть поставленным на служ-

бу официальной идеологии, и подаром в высших — государственных и католических — сферах творчество братьев Карраччи быстро получило признание.

Крупнейшее произведение Анн. Карраччи в области монументальной живописи — роспись галереи палаццо Фарнезе в Риме (1597–1604, исполнена совместно с Агостино и помощниками).

Свод галереи покрыт фресками на сюжеты из „Метаморфоз“ Овидия, повествующими о любви богов. Роспись состоит из отдельных панно, имеющих различные размеры и расположенных по длине галереи; все они тяготеют к центральной самой

большой композиции, изображающей „Триумф Вакха и Ариадны“, что вносит в живописный ансамбль элемент динамики. Каждая сцена трактуется и как некое реальное событие и как картина, заключенная в раму и украшающая стену или потолок. Обнаженные мужские фигуры, помещенные между живописными панно, то имитируют скульптуру, то показаны как живые персонажи: они являются и действующими лицами росписей и частью орнаментального узора.

Анн. Карраччи создает эффектное декоративное зрелище, но в его росписи нет большой идеи, без которой были немыслимы монументальные ансамбли Возрождения.

В галерее Фарнезе Анн. Карраччи предвещает те принципы, которые будут характерны для монументальной живописи XVII века, — стремление к динамичности композиции, к иллюзионистическим эффектам, к самодовлеющей декоративности.

Особое место в искусстве Анн. Карраччи занимают его пейзажи. Природу он также преображал в несколько искусственно-возвышенном духе, но без внешнего пафоса и условной риторики. Идеальный, или классический, пейзаж, созданный Карраччи, наметил одно из плодотворных направлений в развитии пейзажной живописи этой эпохи („Бегство в Египет“, ок. 1603, Рим, галерея Дориа).

В отличие от Анн. Карраччи и его последователей Микеланджело Меризи, прозванный Караваджо (1573—1610), провозглашает новый художественный метод, который оз-

начает решительный разрыв с прежней системой образного видения.

Сущность реформы Караваджо заключается прежде всего в том, что его искусство безоговорочно признало эстетическую ценность реальной действительности и обратилось к непосредственному ее отражению.

В искусстве Возрождения каждое живописное произведение было своего рода завершенным, замкнутым в себе „микрокосмом“, стремившимся дать некую образную картину мира вообще. У Караваджо сутью художественного образа становится отдельное явление, жизненно-конкретный, частный мотив, — этим как раз и поражают ранние произведения художника, написанные около 1595—1596 годов: „Вакх“ (Флоренция, Уффици), „Юноша с корзиной фруктов“ (Рим, галерея Боргезе), „Мальчик, укушенный ящерицей“ (Флоренция, собр. Лонги), „Лютнист“ (Ленинград, Эрмитаж) и др.

Индивидуальный характер мотива выявлен и достоверностью типов, и осязательной пластичностью, и материальной точностью изображения фигур и предметов; реальность их присутствия подчеркивал крупный план; темный фон изолировал персонаж или эпизод от других явлений действительности.

Показательно, что у Караваджо как самостоятельная тема могло появиться и изображение неодушевленной природы. В „Корзине с фруктами“ (ок. 1596, Милан, Амброзиана) все вещи написаны с повышенным ощущением их реальных, зем-



53 Анн. Карраччи, Аг. Карраччи и др. Роспись галереи палаццо Фарнезе в Риме.
1597–1604

ных качеств — объемности, своеобразия формы, специфики поверхности; тщательно подмечены даже их изъяны. Подобно жанровым композициям Караваджо, эта картина лишена какого-либо аллегорического подтекста, привнесенного смысла, — натюрморт обретает самостоятельное художественное значение (в этом плане его можно назвать одним из первых чистых натюрмортов в европейской живописи).

Единственным источником творчества Караваджо признает окружающую реальность, которая не должна восприниматься сквозь призму классического идеала и оцениваться по его нормам. Утверждение эстетической значимости и выразительности натуры получает в ранних работах мастера своего рода полемический характер, иногда даже отtones бунтарского вызова традициям. Не случайно темой некоторых произведений Караваджо этого периода стал быт изгоев общества — сомнительного, хотя по-своему и колоритного, мира картежников, авантюристов, гадалок и т. п. („Игроки“, ранее в собр. Шарра, Рим).

Опыты Караваджо на раннем этапе творчества один из источников развития бытовой жанровой живописи в искусстве XVII века. Однако сам художник вскоре переходит к иным темам, в которых его творческие возможности могли развернуться с большей полнотой.

В произведениях середины 90-х годов Караваджо делает только первый шаг к новому образному осмыслению и претворению реальности. Доминирующее значение по-

лучило в работах этого времени утверждение индивидуальной природы мотива и неидеального характера отражения действительности, — отсюда несомненная ограниченность эстетических возможностей их изобразительной структуры (зрелые художественные решения в области жанровой живописи даст только искусство середины XVII в.). В рамках жанровой картины — в том виде, как она сложилась в творчестве раннего Караваджо, — художник не мог воплотить сложный идейный замысел, показать человеческую личность в многообразных аспектах, в богатстве ее связей с миром и т. д. В тот период развития европейского искусства, который представляет Караваджо, только сюжеты Библии и Евангелия, а также мифологическая тематика, в которых опыт истории и духовной эволюции человечества преломился в самых важных, типических и ярких чертах, могли быть основой для постановки в живописи глубоких проблем обобщающего характера, а также и основой для широкого круга образно-художественных исканий.

Однако и в живописи, традиционной по сюжетному репертуару, Караваджо остается верным себе, своему творческому кредо; в итоге он создает новый тип религиозной картины.

Библейские и евангельские персонажи лишены у Караваджо всякого условного благообразия — их облик нарочито прост, демократичен; само легендарное событие передается как явление жизненно-достоверное, порой подчеркнуто прозаичное.

„Мария Магдалина“ (вторая половина 90-х гг., Рим, галерея Дориа) — это крестьянская девушка, с трогательной искренностью переживающая свои прошлые заблуждения; ни в образе, ни в композиции нет никакой внешней патетики или театральной демонстративности. В картине „Евангелист Матфей с ангелом“ (ок. 1598, ранее в Берлине) апостол похож на грубоватого немолодого крестьянина; нежный ангел водит его натруженную, узловатую руку по страницам священной книги, и от напряженного внимания лоб Матфея собрался морщинами. Караваджо добивается максимальной убедительности живописного изображения. Написанное в рост, могучее тело Матфея передано во всей своей физической характерности и пластически мощно вылеплено контрастами светотени.

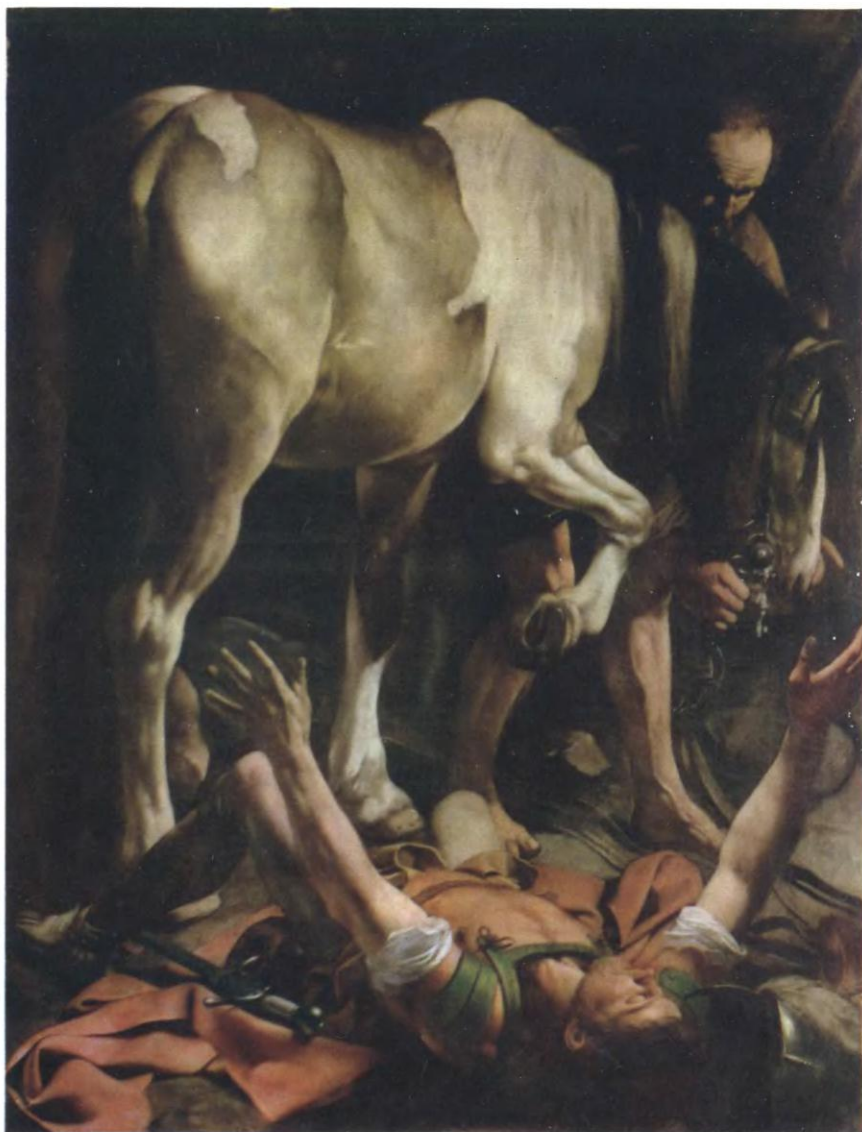
В произведениях на религиозные сюжеты Караваджо не связывал себя какими-либо иконографическими образцами, привычными толкованиями. Нередко это вызывало возмущение заказчиков: в его картинах они не находили атрибутов церковного благочестия, в святых — красоты и благопристойности. Так, „Евангелист Матфей с ангелом“ был отвергнут церковными властями, и в капелле Контарелли в римской церкви Сан Луиджи деи Франчези была помещена другая, более традиционная и условная по своему решению композиция, которую Караваджо, делая уступку требованиям заказчиков, исполнил вместо первоначальной.

В другой картине из цикла, предназначавшегося для капеллы Контарелли, — „Призвание Матфея“ (1599–1600) — Караваджо показывает явление возвышенно-духовного в мир „низкой“ обыденности.

В Евангелии рассказывается о том, что Христос призвал сборщика податей, мытаря Матфея — человека, которого все ненавидели и презирали, — стать его учеником и последователем. Действующие лица изображены в неуютном, пустом помещении, где, сидя за столом, они подсчитывают деньги. Неожиданно вошедшие Христос и апостол Петр вызывают разнообразную реакцию — изумление, настороженность, любопытство: каждому из участников события отведена своя эмоциональная роль. Персонажи, представленные в натуральную величину, реальны по своему облику и одеты в современные костюмы.

Впечатление достоверности сцены достигнуто также и характером письма — силой пластической лепки фигур и колоритом: интенсивные желто-оранжевые, зеленые, красные и синие тона Караваджо кладет широко, большими плоскостями, что выявляет вещественную, материальную природу цвета и всех изображенных форм. Показательно, что композиция написана на холсте, — Караваджо не пользовался фреской, чтобы избежать той меры условности, которая диктуется самой техникой.

Художник заставляет верить в реальность происходящего: в чудесном событии нет ничего сверхъестественного, непостижимого. Иррацио-



54 Караваджо. Обращение Савла. Рим. Церковь Санта Мария дель Пополо, 1600–1601



нальное переводится в план эмоциональный — в сцене господствует и составляет ее основу стихия чувств, человеческих страстей. Недаром центральным звеном образного и композиционного решения картины становится свет. Поток света, входящий сверху в темное помещение, ритмически организует произведение, выделяя и связывая его главные элементы (лицо Матфея, руку и профиль Христа). Но еще более важно другое: выхватывая фигуры из мрака и резко сталкивая сильный свет и глубокую тень, Караваджо дает ощущение внутреннего напряжения, драматической взволнован-

ности, иначе говоря — создает в картине эмоциональную атмосферу.

Поиски новых форм драматической экспрессии и новых принципов монументальности характерны и для цикла картин, исполненных для капеллы Черазии в церкви Санта Мария дель Пополо в Риме (1601). В „Распятии апостола Петра“ Караваджо, чтобы усилить впечатление реальности, всячески акцентирует физическую сторону события. С беспощадной, осязательной точностью пишет художник старческое тело Петра и морщины его налитого кровью лица; он динамизирует композицию, строя ее на пересекающихся диагоналях, и преувеличивает ракурс в фигурах палачей, чтобы обострить впечатление борьбы, усилий, сопротивления.

В „Обращении Савла“ чудо преображения Савла — свирепого гонителя христиан — как бы материализовано в световом пятне, необычайном по своему эмоциональному заряду, по концентрированной в нем духовной энергии, словно обладающей способностью активного физического действия. Савл падает, пораженный, убедившийся и уверовавший, и вся композиция пронизана отраженным сиянием увиденного апостолом небесного света.

Савл показан в сложном ракурсе таким образом, что его тело, кажется, выступает из пространства холста и прорывает его переднюю плоскость, изолирующую изображение от зрителя. Это новый принцип композиционного построения, незнакомый искусству предшествующего времени, — зритель оказыва-

ется в непосредственной близости к событию и герою, что чрезвычайно усиливает эмоциональное воздействие картины и веру зрителя в реальность происходящего.

Период расцвета творчества Караваджо приходится на 1602–1606 годы. Произведения этих лет отличается большая глубина духовного содержания, а их пластический язык — особая отточенность и экспрессия. В „Положении во гроб“ (1602–1604, Рим, Ватиканская пинакотека) органически сливаются жизненная правда и глубина чувств с драматической патетикой и возвышенным обобщением. Величие страдания возводит простонародных персонажей Караваджо в ранг героев трагедии вселенского масштаба. Частное, индивидуальное получает характер и значение всеобщего и вневременного. Отсюда монументальный и героический дух композиции, столь полно выявленный в самой ее изобразительной структуре, отмеченной подлинно классической ясностью и концентрированностью, — в скульптурной монолитности группы, в торжественно-скорбном ритме сходящихся фигур, который завершает бессильно повисшая над могилой рука мертвого Христа.

Караваджо формулирует в этой композиции важнейшие принципы монументальной алтарной картины XVII века.

В некоторых работах Караваджо этого периода духовное начало как бы приближено к миру чувств отдельного человека, преломлено через его индивидуальное переживание; в произведениях такого рода.



56 Караваджо. Положение во гроб. Рим. Ватиканская пинакотeka. 1602–1604



57 Караваджо. Мадонна ди Лорето. Церковь Сант Агостино в Риме. 1603–1606

58 Караваджо. Смерть Марии. 1605–1606. Париж, Лувр

быть может, обнаруживается особенно открыто демократическая сущность искусства великого итальянского живописца.

В алтарной композиции „Мадонна ди Лорето“ (1603–1606, ц. Сант Агостино) богоматерь участливо и ласково встречает паломников на пороге своего дома: она выслушивает их мольбу благожелательно и понимающе, с добротой и сочувствием. Есть какая-то трогательная непосредственность в этой сцене, где мадонна оказалась вдруг так близко от обычных, земных людей, столь реальной и „достижимой“.

Но все же мадонна принадлежит своему, особому миру, который закрыт для простых смертных. Высокая, стройная, с величавой осанкой, с красивыми и строгими чертами лица, богоматерь, стоящая в нише двери, напоминает прекрасную статую на пьедестале; идеальность ее облика подчеркивает контраст с характерными лицами и фигурами крестьян.

Искусство Караваджо обращается к рядовому зрителю, к человеку из народа, которым персонажи христианской легенды и само значение священного события становятся так





59 Караваджо. Поклонение пастухов.
Ок. 1609. Фрагмент. Мессина, На-
циональная галерея

же близки и доступны, как мадонна — крестьянам-паломникам, но при этом и духовному и изобразительному строю его произведений присущи тот высокий обобщающий смысл и та героическая величавость, которые роднят живопись Караваджо с художественной культурой Возрождения, в которых улавливается их преемственная, подлинно творческая связь.

Картина „Смерть Марии“ (1605—1606, Париж, Лувр) — один из шедевров Караваджо — поражает и оригинальным решением традиционной евангельской темы и глубоким человеческим содержанием.

Необычайно смело написана богоматерь. Будничен облик Марии — бедно одетой женщины с обыкно-

венной, ничем не примечательной внешностью, естественны ее поза и все тонко найденные художником детали: поднятый край платья, открывший босые ноги; разметавшиеся волосы, обрамляющие мертвенно бледное лицо; откинута, возникшая рука, на которую склонилась голова Марии. Так остается человек только наедине с собой, и таким его могут видеть только глаза близких людей.

Отсюда сразу возникающее ощущение поразительной жизненной правды сцены, заставляющее глубоко верить и в искренность переживаний апостолов и в горе Марии Магдалины.

В то же время Караваджо не низводит сцену до уровня жанрового,

бытового эпизода. Он придает ей возвышенный характер, в котором, однако, нет и намека на внешнюю репрезентацию официально-церковного толка. Эта возвышенность достигнута не столько монументальностью изображения, сколько его внутренней одухотворенностью. Мария не кажется безжизненной — она словно погружена в глубокий, вечный сон, и лицо ее как бы освещено чистым светом ее души, освобожденной теперь от всех земных скорбей. Сияние этой благородной духовности исходит от Марии на апостолов, окружающих ее ложе, и придает их страданию оттенок высокой просветленности.

Мягкие переходы светотени, утратившей прежнюю резкость, тонкие градации серовато-коричневых тонов, воздух, наполняющий пространство, — все поддерживает эмоциональный строй композиции и рождает ощущение ее живописного единства.

В поздних произведениях Караваджо расширяется амплитуда его художественных исканий: возрастает значение пространства, эмоциональный язык света становится более гибким и богатым.

Искусство Караваджо обретает новые качества — демократизм окрашивается особой, проникновенной человечностью. В таких работах, как „Семь деяний милосердия“ (1607, Неаполь, ц. Пио Монте делла Мизерикордия), „Усекновение главы Иоанна Крестителя“ (1609, Ла Валетта, собор), „Погребение св. Люции“ (1608, Сиракузы, ц. Санта Лючия) и „Поклонение пастухов“

(ок. 1609, Мессина, Национальный музей), он открывает новые возможности выражения, предвещая достижения европейской живописи следующего этапа.

Искусство Караваджо породило целое направление, получившее название караваджизма, которое в короткие сроки пустило корни не только в Италии, но и в Испании, Фландрии, Голландии, Франции. Караваджистами называют и истинных последователей итальянского живописца, постигших сущность его реформы, и многочисленных подражателей, усвоивших лишь внешние черты его манеры, варьировавших заимствованные, главным образом из ранних произведений художника, сюжетные мотивы и композиционные приемы. Но понятие караваджизма имеет и другой, более глубокий смысл — как первая живописная концепция или образная система нового типа, открывшая путь для создания законченного художественного образа на основе непосредственного претворения явлений действительности. Караваджизм был важным и закономерным этапом в эволюции европейской живописи. Не случайно открытия Караваджо распространились столь быстро и повсеместно и не случайно, что через караваджистский этап прошли в своем творчестве многие живописцы XVII века, причем это не обязательно было связано с непосредственным влиянием произведений великого итальянца.

В Италии принципы караваджизма плодотворно развивали такие художники, как Дж. Б. Караччоло,



Дж. Серодине, О. Борджанни, О. Джентилески. Симптоматично, что влияния караваджизма не избегли и мастера болонской школы, хотя, конечно, оно не могло изменить сущности их стиля.

Однако передовые художественные устремления эпохи, впервые нашедшие законченное эстетическое выражение в искусстве Караваджо, не получили в Италии сеиченто возможности полноценного, последовательного и глубокого развития. В исторических условиях Италии XVII века, где ключевые позиции в общественной и духовной жизни страны принадлежали реакционной феодальной аристократии и церкви, в искусстве восторжествовали принципы академической доктрины —



именно болонский академизм оказался способным удовлетворить запросы и интересы социальной верхушки итальянского общества и его официальных кругов.

Академическая система стала основой складывающегося в итальянской живописи во втором и третьем десятилетиях XVII века стиля барокко. Однако в его формировании большую роль сыграло также искусство Караваджо (и караваджизм в целом) — оно явилось вторым источником этого стиля. Упрощая картину, можно сказать, что от болонского академизма барокко взяло прежде всего общие принципы, условную идеализацию и велеречивую патетику, а от Караваджо оно восприняло материальную убедитель-

61 П. да Кортон. Аллегория божественного провидения („Апофеоз папы Урбана VIII“). 1633–1639. Плафон палатцо Барберини в Риме

ность изображения и световую стилистику как фактор эмоциональной выразительности, жизненную энергию и драматический пафос.

Живопись развитого барокко вобрала в себя элементы двух различных художественных систем, но их совокупность образовала совершенно новое качество, новое единство. Можно даже сказать, что именно разнородность, противоречивость лежащих в основе барокко стилистических черт во многом и составляет специфику художественного строя барочного образа.

В живописи черты нового стиля выявились уже в произведениях, созданных в 20-е годы (плафон виллы Людовизи в Риме, 1621–1623, работы Гверчино; роспись купола церкви Сант Андреа делла Валле, исполненная Ланфранко, 1625–1628). С 30-х годов XVII века барокко вступает в зрелую стадию развития.

Стилистические принципы итальянской барочной живописи наиболее отчетливо выступают в станковых композициях на мифологические и религиозные сюжеты и в декоративных росписях.

Для религиозно-мифологических композиций характерны захватывающая сила переживания, его демонстративность и форсированность, чувственная конкретность, иногда почти натуралистического свойства, в воссоздании ситуации, в передаче эмоциональных аффектов, в трактовке материальных форм; наконец — приподнятость и зрелищная яркость изображения (Ланфранко — „Освобождение св. Петра“,

Рим, галерея Дориа; Пьетро да Кортона — „Триумф Вакха“, Рим, Капитолийский музей).

Стиль монументально-декоративной живописи зрелого барокко представляет творчество Пьетро да Кортона (1596–1669). Плафон „Аллегория божественного провидения“ в палаццо Барберини в Риме (1633–1639) изображает апофеоз папы Урбана VIII. Вся композиция наполнена движением — множество фигур возносится ввысь, неудержимо устремляется в разных направлениях, переходя даже за границы плафона. Фигуры, показанные в сложных ракурсах, соседствуют с фигурами, имитирующими скульптуру, и с реальными скульптурными изваяниями. Архитектура, созданная в пространстве фрески живописью, как бы продолжает в бесконечность небесных вышей архитектуру зала. Плафон „раскрывается“, реальное и иллюзорное пространство сливаются воедино.

Росписи, украшающие церкви и дворцы Италии этой эпохи, следуют той же схеме, тем же принципам.

Свойственные монументальной живописи барокко пространственный размах и динамика, эмоциональная патетика и зрелищное великолепие, а также усложненность символическо-аллегорической программы свое предельное выражение находят в творчестве мастеров второй половины и конца XVII века. В росписях Дж. Б. Гаулли в церкви Иль Джезу („Имя Иисуса во славе“, 1672–1683) и А. Поццо в церкви Сант Иньяцио в Риме („Апофеоз св. Игнатия Лойолы“, 1691–1694) бесчис-



62 М. Прети. Чума 1656 года. Ок. 1658.
Неаполь, музей Каподимонте

ленные человеческие фигуры парят в бездонных небесных пространствах, в лучах мистического, божественного света. Композиции перенасыщены движением и декоративной фантазией; иллюзионистические перспективные построения зрительно уничтожают стену — полностью теряется ощущение архитектурной поверхности плафона (или купола), замыкающей, ограничивающей пространство интерьера. Вместе с тем из итальянской позднебарочной живописи уходит присущая высокому барокко чувственная яркость мироощущения, — в ней окончательно

побеждает холодная риторика и отвлеченный пафос.

Самые характерные, классические образцы барочной живописи были созданы мастерами римской школы. В других городах Италии, на местной художественной почве, стиль барокко претерпевал различные изменения. Одним из интереснейших очагов барочной живописи этой эпохи был Неаполь. Для неаполитанской школы чрезвычайно важное значение имело искусство Караваджо, — традиции караваджизма были здесь очень сильны на протяжении всего XVII столетия. В частности, их раз-



визвал работавший в Неаполе испанский живописец Хусепе Рибера, чье искусство оказало большое влияние на других мастеров неаполитанской школы. В творчестве ведущих неаполитанских живописцев XVII века (М. Станционе, Б. Каваллино, М. Прети) барочные стилистические принципы были как бы восприняты сквозь призму эстетических идеалов Караваджо; их искусству присущи и черты демократизма, и драматическая сила, искренность и подлинная страстность духовного выражения, порой с оттенком своеобразного романтизма.

В итальянском барокко в силу тех социально-исторических причин, о которых говорилось выше, господствующие позиции занимала официальная линия — искусство, свя-

занное с феодальными и клерикальными сферами. Церковь отводила искусству огромную роль в пропаганде религиозных идей. Она ратовала за искусство патетическое, способное активно воздействовать на сознание и чувства человека, подчинить их себе (так, исключительное распространение получают и в скульптуре и в живописи темы чудес и видений, экстазы и апофеозы святых).

Однако это не означает, что все созданное в Италии в рамках стиля барокко было связано только с феодально-государственной и католической идеологией и выступало лишь как ее носитель и пропагандист. Так, в живописи существовали различные тенденции и направления, подчас своеобразно „оппозиционные“

дачам живописи, который так ярко обозначился в искусстве Караваджо в начале столетия. Они находят свое выражение и в стремлении к познанию реального мира, к жизненной конкретизации изображения и в оболочке религиозно-мифологических сюжетов — „Милостыня св. Лаврентия“ Б. Строцци (Портленд, Художественный музей), „Блудный сын“ С. Розы (Ленинград, Эрмитаж), „Ноев ковчег“ Дж. Б. Кастильоне (Дрезден, Картинная галерея) — и в светской тематике. В живописи сеиченко появляются новые жанры — пейзаж (произведения С. Розы), натюрморт (творчество Рекко, Руопполо, Баскениса), бытовая жанровая картина („Кухарка“ Б. Строцци, Генуя, палаццо Россо; композиции мастеров народного жанра, или „живописцев реальности“, — Э. Кейля, А. Карнео и других). Особую разновидность жанровой живописи представляли так называемые бамбоччати — мелкофигурные, в основном небольшого размера картины с изображением сцен современной жизни, которые создавали в 30–40-е годы живописцы, группировавшиеся в Риме вокруг голландского художника Питера ван Лара; среди них были мастера различных национальностей, в том числе и итальянцы.

Наряду с этим живопись Италии завоевывает и новые духовные сферы. Так, помимо драматических страстей и патетических аффектов в ней нашли воплощение интимные, лирические настроения; недаром получили распространение и полотна камерные, кабинетного типа (серия

63 С. Роза. Пейзаж с Аполлоном и Кумской сивиллой. Ок. 1661. Лондон, Национальная галерея

по отношению к официальному искусству. В ней с особой наглядностью обнаруживается сложность и многоликость итальянской художественной культуры сеиченко.

Стиль барокко заключал в себе многообразные эстетические возможности — его образно-художественные принципы и арсенал изобразительных средств позволяли откликнуться на большой круг проблем, отразить действительность в различных аспектах (показательна уже сама широта тематического репертуара барочной живописи). В целом можно считать, что развитие в итальянской живописи этого времени новых, перспективных тенденций в конечном счете было связано с тем переломом в характере художественного восприятия, в подходе к за-



64 Б. Строрци. Кухарка. 1620-е гг. Генуя, палаццо Россо



65 Д. Фетти. Притча о потерянной драхме.
Между 1618–1621. Дрезден, Картинная галерея

картин на сюжеты евангельских притч Д. Фетти, пасторали Дж. Б. Кастильоне).

Параллельно обогащались выразительные возможности самого живописного языка. У таких мастеров первой трети XVII века, как Фетти и Лисс, живописная фактура — они писали широко и свободно, легким, динамичным мазком — стала важным элементом образного решения картины и, зачастую, одним из главных средств эмоциональной выразительности.

Эта новая живописная манера — так называемая *pittura di tocco e di macchia* (живопись мазка и пятна) — свое полное развитие получила у художников середины и второй половины столетия — Маффеи, Маццони, В. Кастелло, Маньяско

и у его современника Креспи. Маньяско и Креспи принадлежат к числу самых значительных мастеров итальянской живописи рубежа XVII—XVIII веков, составившего особый этап в ее эволюции. В их искусстве ясно сказался перелом от художественной культуры сеиченто к XVIII столетию.

На зрелом этапе барокко, в 30–70-е годы, ведущее положение занимали архитектура и скульптура, опередившие живопись, которая не дала после Караваджо ни одного великого мастера; в конце XVII века намечается ее новый подъем — предвестие последнего расцвета живописи в следующем, XVIII столетии, завершившем историю изобразительного искусства Италии классического периода.

ИСПАНИЯ

Испания, объединившаяся в единое государство во второй половине XV века, стала первой феодальной страной Европы, где система абсолютной монархии сложилась в законченных формах. В первой половине XVI века Испания была экономически и политически наиболее могущественным европейским государством. Промышленность и торговля переживали период подъема; завоевание колоний в Новом Свете и перенесение торговых путей в Атлантический океан чрезвычайно обогатили страну. При Карле V (1517–1556) Испания оказывается во главе могущественной империи Габсбургов; ее власть распространялась на Германию, Нидерланды и на многие итальянские государства. Однако абсолютизм не стал в Испании фактором, содействовавшим историческому прогрессу нации. Огромные богатства, стекавшиеся в страну, шли на непрерывные разорительные войны. Экономическая политика не благоприятствовала росту производительных сил. У городов – центров ремесел и торговли – отнимались их „вольности“; буржуазия не получала поддержки; сохранялся отсталый цеховой способ производства. В то же время различные экономические привилегии и военные походы обогащали многочисленное дворянство и усиливали его социальные позиции. „... В Испании аристократия приходила в упадок, сохраняя свои худшие привилегии, а города утрачивали свою средневековую власть, не приобретая значения, присущего современным городам“, – писал К. Маркс.



66 Ф. Рибальта. Видение св. Франциска.
Между 1612 и 1628. Мадрид, Прадо

Феодальная система „консервировалась“, получала застойный характер, что сказалось и на устойчивости, живучести многих феодально-средневековых представлений и идеалов.

Испания осталась, таким образом, дворянской страной, где буржуазия была слаба и политически бесправна, а земельная аристократия, хотя и ущемленная в своих правах королевской властью, — классом господствующим и финансово-могущественным. Колоссальные богатства принадлежали в Испании и церкви.

Католическая церковь и ее судебнополицейский аппарат — „святая инквизиция“ — являлись главным орудием монархии в укреплении ее господства. И в государственно-бюрократической системе и в сфере

идеологической жизни церковь играла в Испании важнейшую роль. Католицизм поддерживал все реакционные устремления во внешней и внутренней политике испанских королей. Пагубные последствия этой политики стали очевидными уже во второй половине XVI века, а к концу столетия Испания оказалась накануне банкротства. Правда, в XVII веке ей еще принадлежали владения на Американском континенте, а в Европе в сфере ее политического влияния оставались Фландрия и большая часть Италии, но величие Испании было уже эфемерным. Процесс экономического и политического упадка шел неуклонно и привел страну к полному краху. Расцвет национальной культуры не совпал хронологически с периодом

могущества испанской монархии. В XVI веке культура и искусство Испании еще находились в процессе становления, как бы накопления творческого потенциала, который заявил о себе в полную меру только к рубежу новой эпохи. „Золотым веком“ испанской культуры – временем блестящего взлета литературы и театра и замечательных достижений национальной школы живописи – стало XVII столетие.

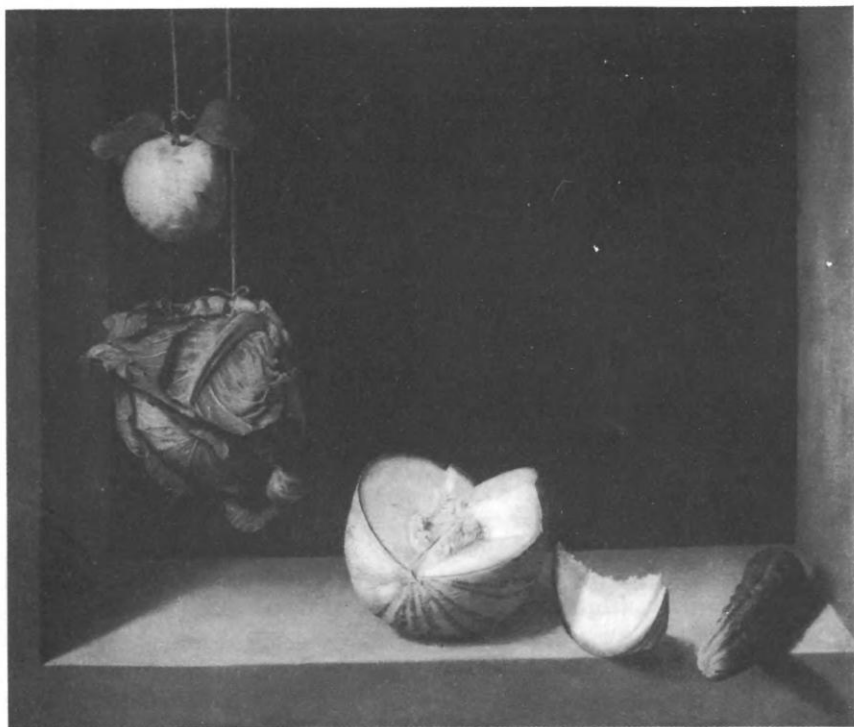
Характер испанского искусства во многом определило своеобразие предшествующего этапа развития.

В XV–XVI веках Испания знакомится с искусством итальянского Возрождения и испытывает его влияние. Однако оно не было воспринято здесь как целостная идейно-стилистическая система; испанские живописцы и скульпторы усваивали в искусстве Ренессанса только то, что отвечало их собственным художественным запросам и поискам. Национальная эстетическая мысль складывалась в Испании на самобытной, отличной от итальянской культуры основе. Ориентация на классическое наследие не имела для испанского искусства сколь-нибудь важного значения. Испанские мастера выросли в художественных традициях, восходящих к готике и к средневековому народному ремеслу, которые в Испании, несколько столетий находившейся под властью арабов, развивались в непосредственном соприкосновении с мавританским искусством. Не случайно несравненно ближе по духу была испанским мастерам нидерландская живопись XV века, свойственный

ей аналитический подход к реальности, ее колористическое богатство.

Идеи гуманизма, проникшие в Испанию, были переосмыслены в национальном духе. Так, идеал *uomo universale* в его итальянском понимании остался, по существу, чужд испанским живописцам и скульпторам. Представление об идеальном неразрывно связывалось с конкретной человеческой индивидуальностью и претворялось через нее: благородство и доблесть, честь и достоинство были для них не только наиболее высоко ценимыми нравственными качествами человека вообще, но и чертами реального испанского характера, выкованными и проверенными опытом жизни.

На развитие испанской культуры оказала большое воздействие католическая религия. Она пронизывала все сферы духовной жизни и глубоко укоренилась в мировосприятии испанцев. Однако религиозные идеи осмыслились и воспринимались только в категориях реальной действительности. Это непосредственно сказалось на характере испанского искусства XVII столетия. Если не считать портрета, в нем господствовала религиозная тематика, но даже когда в произведениях на религиозные сюжеты получали отражение мистические представления, важнейшими сторонами их художественного строя оставалась жизненная правда и стремление примирить чувственный мир с религиозным идеализмом. Обращение к натуре, конкретность художественного языка были существеннейшими чертами



испанской живописи этой эпохи, и не удивительно, что в рамках религиозного искусства испанскими художниками могли быть сделаны важные реалистические завоевания.

Нужно отметить также, что в сознании испанского народа благодаря перипетиям его исторической судьбы идеалы нравственные и религиозные оказались тесно связанными; в то же время полноправным носителем высоких моральных идеалов стал представитель народа: в период тяжелых испытаний, выпавших на долю страны, народные массы Ис-

пании — крестьянство, плебейское население городов — показали свою духовную стойкость, свою силу и значение. Отсюда сильно выраженная в религиозной живописи Испании национальная, народная стихия. Так, в образах святых испанские мастера не только запечатлевали физические и духовные черты реальных людей, но и воплощали идеал национального героя, утверждали нравственное величие испанского народа.

Высшие достижения в изобразительном искусстве Испании XVII века

Франциска“, между 1612 и 1628 гг., Мадрид, Прадо).

Картины Франсиско Эрреры Старшего (1576–1656) – „Св. Василий Великий“ (1639, Париж, Лувр), „Принятие св. Бонавентуры в орден францисканцев“ (1629, Мадрид, Прадо) – замечательны выразительностью образов, явно восходящих к конкретной модели. Мощное пастозное письмо, интенсивные красочные тона повышают ощущение реальности изображения.

Трезвость и беспристрастность видения вообще свойственны испанскому искусству. В портрете – единственном светском жанре живописи, получившем в Испании признание и широкое развитие, – даже в рамках придворного портрета, в репрезентативном изображении художники оставались правдивыми в передаче облика человека (портреты Алонсо Санчеса Коэльо и Хуана Пантохи де ла Крус, работавших во второй половине XVI в.).

Хотя основной сферой деятельности была для живописцев монументальная религиозная картина – церковь являлась в Испании главным заказчиком произведений изобразительного искусства, – появляются и произведения бытового жанра, так называемые бодегонес (по-испански *bodegón* означает „трактир“, „харчевня“, „съестная лавка“).

Эррере Старшему приписывается композиция „Слепой музыкант с поводырем“ (Вена, галерея Чернин); в этой картине, великолепной по правдивости наблюдения природы, отчетливо звучит и поэтическая нота.

67 *Х. Санчес Котан. Натюрморт с тыквой. Ок. 1600–1601. Сан-Диего, США, Галерея изящных искусств*

связаны с живописью. Стилистические принципы национальной художественной школы этой эпохи складываются в творчестве живописцев, выступивших в конце XVI – начале XVII столетия.

В произведениях Франсиско Рибальты (1551–1628) впечатляет монументальный строй композиции и вместе с тем жизненная характерность типов, обстановки и даже самой ситуации („Евангелист Лука“, 1627–1628, Мадрид, Прадо), хотя в его картинах нередко присутствует и элемент мистики („Видение св.



68 Х. Рибера. Диоген. Фрагмент. 1637.
Дрезден, Картинная галерея

Появление натюрморта также говорит об интересе к действительности и стремлении выйти за рамки религиозных сюжетов. В работах Хуана Санчеса Котана (1561–1627) – „Натюрморт с тыквой“ (1600–1601, Сан-Диего, США, Галерея изящных искусств), „Натюрморт с морковью“ в музее Гранады – изображение самых прозаических вещей благодаря лаконизму и простоте композиции, выверенности, спокойствию ритма, выразительности пластической формы и силе колорита получает монументальность и возвышенность.

В творчестве Рибальты, Эрреры Старшего, Котана и других определились особенности живописного стиля испанских мастеров зрелого этапа, откристаллизовались черты, специфичные для испанской школы XVII столетия: стремление к жиз-

ненной правде (что, однако, никогда не приводило к вульгарному снижению образа), своеобразно-героизированное видение обыденного, реального.

В произведениях живописцев начала XVII века нетрудно заметить близость караваджизму (особенно у Рибальты) – поиски Караваджо отвечали их собственным реалистическим устремлениям. Появление караваджизма на испанской почве не было лишь результатом эстетического заимствования, а было обусловлено внутренними потребностями художественного развития.

Расцвет испанской живописи приходится на первую половину XVII века; в это время работают ее крупнейшие мастера – Рибера, Сурбаран, Веласкес. Хуседе Рибера (1591–1652) еще в молодости, около 1613 года, уехал в Италию, где и ос-

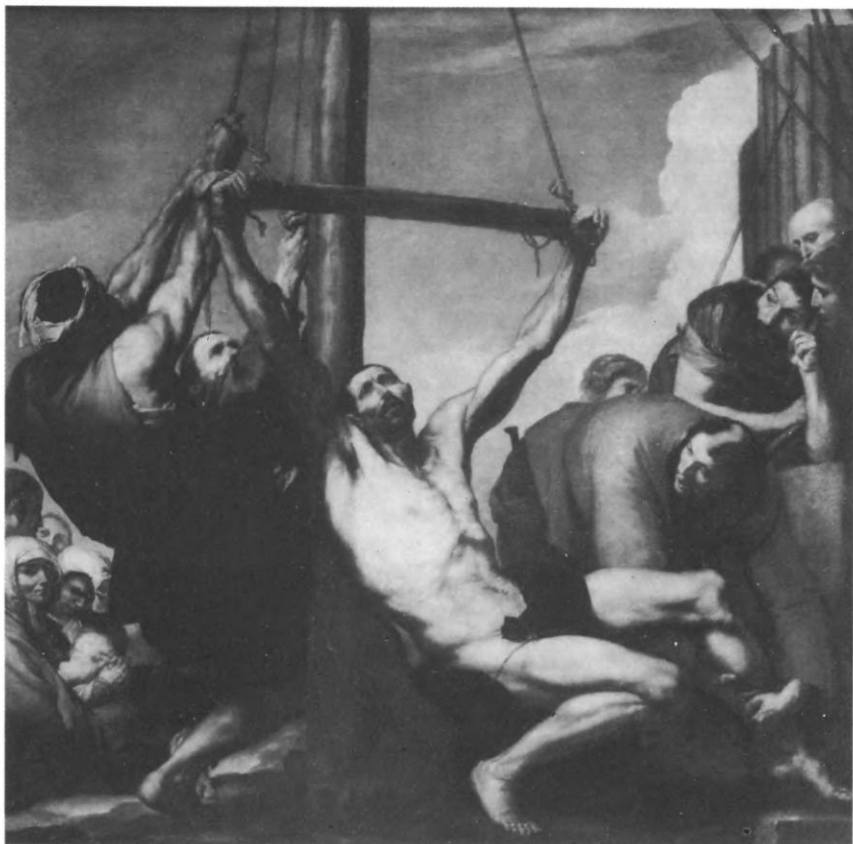
тался до конца дней (с 1616 г. он жил в Неаполе), но творчество Риберы целиком принадлежит испанской культуре. В Италии на Риберу огромное впечатление произвело искусство Караваджо, и ранние работы испанского мастера говорят о творческом усвоении его уроков.

Художник много работал с натуры, искал колоритные типы среди рыбаков, грузчиков, крестьян, которые и становились моделями его картин. Как мастер XVII века, Рибера ищет выразительности индивидуального — для него привлекательным становится даже уродливое, но интересное своей характерностью лицо. Если в ранних произведениях внимание живописца сосредоточивалось преимущественно на внешнем, физическом своеобразии типажа („Св. Иероним, внимающий звуку трубы“, 1626, Ленинград, Эрмитаж), то затем Рибере удавалось, сохраняя индивидуальную специфику, претворять его в законченный художественный образ. Примечательна в этом отношении серия изображений апостолов и философов, исполненная в 30-е годы. Так называемый „Демокрит“ (Мадрид, Прадо) — старик в рваном плаще с печатью жизненных невзгод на лице; нарочитая, чуть вымученная улыбка растягивает его губы, а во взгляде читаются усталость и тоска. Серьезно и печально лицо „Диогена“ (1637, Дрезден, Картинная галерея); на строению сосредоточенного раздумья вторит сумрачный свет фонаря.

В живописи Риберы 20-х — первой половины 30-х годов тело, кожа,

волосы, глаза, ткани переданы с повышенно осязательной конкретностью, дающей впечатление реальной достоверности изображения. Рибера лепит форму крепко и энергично, акцентируя ее контрастами света и тени, пластическая моделировка безошибочна и выразительна. Его живописная манера этих лет — темные фоны, тяжелые темные тона, густая красочная кладка, красноватые тени — подчеркивала в картине это земное, телесное начало, ощущение физического контакта с материальной формой („Апостол Варфоломей“, 1632, Мадрид, Прадо). Однако уже в раннем творчестве оно могло соединяться у Риберы с яркой эмоциональной экспрессией („Св. Себастьян“, 1628, Ленинград, Эрмитаж).

Большинство произведений Риберы создано на религиозные сюжеты. В его картинах евангельские и библейские персонажи — это простолюдины с прозаичным, грубовато-некрасивым обликом, но всегда наделенные высокими моральными качествами — мужеством, величием духа, гордостью: в образах, почерпнутых из легенд Ветхого и Нового завета, Рибера, как и другие испанские живописцы, воплощал идеал национального героя. Недаром Рибера любил писать сцены мученичества святых, гибнущих за свои убеждения, — к тому же в подобных сюжетах могла полностью проявиться драматическая стихия его дарования. Одно из характерных созданий мастера — „Мученичество св. Варфоломея“¹ (1630, Мадрид, Прадо). Мужественной воле Варфоло-



ломея противостоят озлобленно-яростные усилия палачей. Драматизм сцены выявлен и в мощной пластике тел, показанных в сложных разворотах и динамических контрастах, и в напряженных созвучиях насыщенных, густых желтовато-коричневых, зеленых и красных тонов.

Соотношение первого и дальнего планов, размещение персонажей та-

ким образом, что движение одних направлено к зрителям, а других — в глубь картины, дает композиции ясную пространственность. Но в целом даже у Риберы, не говоря уж о других испанских живописцах, нет такого чувства пространства, такого интереса к нему, как у мастеров итальянского барокко.

В картинах испанских художников ничто не рассчитано на внешний эф-

няется с жизненной правдивостью и конкретностью изображения („Поклонение пастухов“, 1650, Париж, Лувр). У испанских мастеров монументальность достигается внутренней значительностью характеров: образ человека доминирует в произведении и является его духовным центром.

Поскольку в искусстве Испании властно ощущается его реальная, жизненная основа и взрастившая его народная почва, черты прозаизма и несколько прямолинейной „натуральности“, нередко свойственные, например, образам и композициям Рибера, получают демократический характер. Показательно, что в распространенных в испанской живописи изображениях калек, уродов, больных людей не было ни эстетического любования необычным, ни оттенка вызова общепринятым нормам.

В картине „Хромоножка“ (1642, Париж, Лувр) изображен мальчик-калека, просящий подаяние, — уродливый, жалкий, простодушно-лукавый и неунывающий. Модель остро схвачена художником во всех своих физических особенностях, но при этом Рибера создает обобщающий образ большой художественной силы. Характерно, что фигура написана в рост и взята с точки зрения снизу, что придает изображению определенную представительность, — композиция картины воспринимается как своего рода парафраза парадного портрета.

Рибера оставил ряд полотен на мифологические темы. Обращение к ним, несомненно, связано с воз-

69 *Х. Рибера. Мученичество св. Варфоломея. 1630. Мадрид, Прадо*

фekt — в них поражает страстность чувства и суровый драматизм, а их патетика обусловлена силой и искренностью духовного переживания („Оплакивание Христа“, 1637, Неаполь, монастырь Сан Мартино).

Произведениям Рибера присуще еще одно качество, отличающее испанскую живопись XVII века, — это монументальность художественного строя, которая органично соеди-

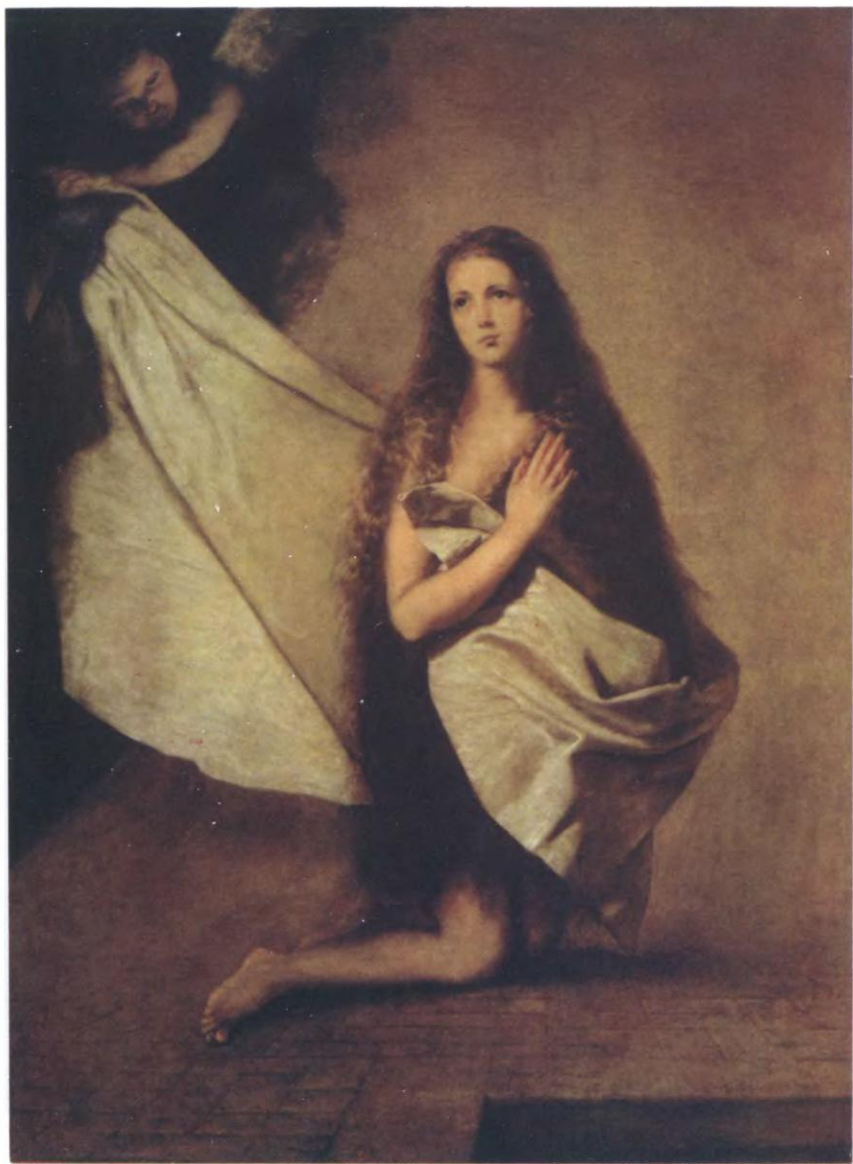


70 Х. Рибера. Хромоножка. 1642.
Париж, Лувр

действием итальянской культуры. К большим удачам Риберы в этой области относится картина „Венера и Адонис“ (начало 30-х гг., Рим, галерея Корсини), в которой неразрывно слиты драматическая экспрессия и поэтическое чувство. Но зачастую интерпретация античных легенд была у Риберы весьма односторонней: в одних сюжетах это передача физических мук („Аполлон и Марсий“, 1637, Брюссель, Музей старинного искусства), в других — плотского начала („Вахх“, 1626, Неаполь, музей Каподимонте). Рибера, как испанцу, оставалась чуж-

дой языческая стихия эллинского мифа, и подлинно значительную идею, способную придать художественному образу возвышенный смысл и обобщающий характер, он находил только в религиозных сюжетах и темах.

Расцвет деятельности Риберы приходится на конец 30-х и 40-е годы. Его живописной манере этого периода присущи новые качества: высветляются фоны, исчезают резкие контрасты светотени; в картинах появляется ощущение воздуха (иногда он пишет сцены в пейзаже). Цвета стали богаче в оттенках, их сочета-



71 Х. Рибера. Св. Инеса. 1641. Дрезден, Картинная галерея



72 Ф. Сурбаран. Св. Лаврентий. 1636. Ленинград. Эрмитаж



73 Ф. Сурбаран. Портрет Херонимо Переса. 1634. Монастырь Ла Мерсед Кальсада

ния — тоньше в гармоническом звучании. Колорит строится то на гамме серовато-серебристых, то янтарно-золотистых тонов. Вещественная конкретность письма теряет свое несколько самодовлеющее значение. Живописное мастерство Риберы стало свободнее и смелее, искусство — глубже и одухотвореннее.

Композиция „Святая Инеса“ (1641, Дрезден, Картинная галерея) вдохновлена легендой о юной римлянке, принявшей христианство. Обнаженная, она была отдана на поругание толпе, но в ответ на ее молитвы ангел принес ей покрывало, а чудесно отросшие волосы скрыли наготу. Св. Инеса, бесконечно трага-

тельная в своей нежности, беззащитности и чистоте, — самый лирический и пленительный образ в искусстве Риберы. Краски прозрачны, положены жидким слоем, мазок свободен и гибок, легки и прозрачны тени. Колорит построен на градациях золотисто-коричневых тонов, обогащенных оттенками серого, палевого, розового. Картина наполнена светом, смягчающим контуры и придающим краскам трепетную вибрацию.

В другом шедевре Риберы — „Обручении св. Екатерины“ (1643, Нью-Йорк, Метрополитен-музей) — уравновешенность построения, величавый композиционный ритм, плас-



тическое обобщение форм, ясное, спокойно-созерцательное настроение, господствующее в картине, придают этой сцене, столь покоряюще реальной и возвышенной одновременно, монументальность и торжественную полноту звучания, близкую образам классического искусства.

В произведениях Риберы реалистические искания испанской живописи XVII века впервые получили яркое и последовательное выражение. Его творчество оказало значительное воздействие на испанских живописцев этой эпохи; большой отклик получило оно и среди мастеров других стран, особенно Италии.

74 Ф. Сурбаран. Христос и богородица в Назарете. Ок. 1630. Кливленд, Музей изящных искусств



75 Х. Рибера. Обручение св. Екатерины. 1643. Нью-Йорк, Метрополитен-музей





76 Ф. Сурбаран. Поклонение пастухов.
1638. Гренобль, Музей

77 Ф. Сурбаран. Посещение св. Бонавен-
туры Фомой Аквинским. 1629, ранее
находилась в Берлине

Одним из самых передовых очагов испанской культуры XVII века была Севилья, крупнейший торговый центр страны. Город славился библиотеками, мастерскими скульпторов и живописцев; здесь работало много ученых; в кружках, собиравшихся в домах художников и литераторов (так называемых Академиях), обсуждались теоретические проблемы искусства. Важную роль в художественной жизни Севильи сыграла мастерская

живописца и теоретика искусств Франсиско Пачеко. В его доме собирались выдающиеся люди Испании — писатели, драматурги, поэты, скульпторы и живописцы, историки, лингвисты. В практических советах художникам Пачеко чутко откликался на требования времени; так, он признавал жанровую живопись, рекомендовал своим ученикам следовать природе и внимательно ее изучать. Его учениками были Веласкес и Алонсо Кано, известный живописец, скульптор и архитектор; в его мастерской бывал и молодой Сурбаран.

Франсиско Сурбаран (1598–1664) приехал в Севилью в 1613 году, пятнадцатилетним юношей, а в 1629 году, „как совершенный мастер, чьи произведения способствуют украшению города“, он получил звание главного живописца Севильи. Расцвет его творчества приходится на 30-е и 40-е годы XVII века.

Главными заказчиками Сурбарана были монастыри, храмы, религиозные братства. Для монастыря Ла Мерсед Кальсада Сурбаран написал серию портретов ученых-монахов (1634): математика Педро Мачадо, добродушного и скромного; поэта Херонимо Переса, вдохновенного и самоуглубленного; умного и ироничного Франсиско Сумеля (все — в Мадриде, Академия Сан Фернандо); аскетичного и страстного Мигеля дель Посо (Нью-Йорк, Испанское общество). Справедливо сравнение подобных картин с драматическими монологами: человек словно остается наедине со зрителем, чтобы поведать о себе, но это от-

78 Ф. Сурбаран. Натюрморт с апельсинами и лимонами. 1633. Флоренция, собр. Контини-Бонакossi

кровение, однако, всегда знает границы, меру, ибо испанец в выражении своего внутреннего мира сохраняет достоинство и сдержанность.

Характер композиций, в которых статичные фигуры, тонущие в широких складках одеяния, даны в рост лицом к зрителю и рельефно выделяются на темном фоне стены, лаконизм пластического выражения, четкость мазка, замкнутость силуэтов придают образам величавую значительность, что подчеркивает присущий этим портретным изображениям своеобразный оттенок „надличного“. Действительно, они замечательны индивидуальной выразительностью характеров, но в каждом из них Сурбаран как бы запечатлевает главные, неизменные свойства человеческой натуры вообще.

Между портретными образами Сурбарана и персонажами его религиоз-



ных композиций (составляющих большую часть его наследия), по существу, нет различия. Написанные с определенной модели, они сохраняют в полотнах художника свою жизненную характерность.

Внешне сдержанно, спокойно изображение св. Лаврентия, держащего решетку — орудие своей пытки (1636, Ленинград, Эрмитаж). Необычайно устойчиво размещенная в пространстве холста, фигура Лаврентия, видимая снизу, кажется грандиозной. Весь облик сурбарановского героя дышит здоровьем и силой, — волнение выдают только жест руки и поднятые к небу глаза. Это истинно испанский характер — твердый, упорный, полный сознания собственного достоинства. На светло-серебристом фоне неба торжественно и мощно звучит глубокий малиново-красный цвет расшитого золотом стихаря.

В образах Сурбарана и в его искусстве в целом органично сливаются как нечто равнозначное и взаимосвязанное истовость простодушной веры, не лишенной мистического духа, и яркое, глубокое ощущение реальной жизни, — все, что он изображает, кажется естественно причастным земному, человеческому существованию („Христос и богоматерь в Назарете“, ок. 1630, Кливленд, Музей изящных искусств; „Рождество богоматери“, конец 20-х гг., Флоренция, собр. Контини-Бонакосси).

Повествуя о легендарных событиях, Сурбаран, как и другие испанские живописцы, стремится быть верным тому, что видит в окружающем мире. В картине „Воспитание богоматери“ (конец 20-х гг., Флоренция, собр. Контини-Бонакосси) все дышит тишиной и миром домашнего очага, где трогательно нежны друг

к другу старики родители и девочка Мария, — легенда Священного писания трактуется как эпизод жизни простых людей. Чудесное событие показывается художником настолько убедительно, что оно кажется закономерным явлением реального мира („Молитва св. Бонавентуры“, 1629, Дрезден, Картинная галерея; „Чудо св. Гуго Гренобльского“, ок. 1633, Севилья, Музей изящных искусств). В строгом, по-испански сдержанном, даже суровом искусстве Сурбарана, чуждающемся внешних эффектов, сцены видений даются без экзальтации и театрального пафоса („Видение св. Педро Ноласко небесного Иерусалима“, 1629, Мадрид, Прадо; „Апофеоз Фомы Аквинского“, 1631, Севилья, Музей).

Можно сказать, что в творчестве Сурбарана особенно ощутимы самобытные корни, почвенное начало испанского искусства и что его живописи, всегда исполненной высокой духовности, а подчас и большой эмоционального напряжения, присуща в то же время душевная ясность и непосредственность.

Характернейшими образцами живописного стиля Сурбарана могут служить „Чудо св. Гуго Гренобльского“ и „Посещение св. Бонавентуры Фомой Аквинским“ (1629, ранее в Берлине). Персонажи и любая деталь этих композиций — деревянная мебель, книги в кожаных переплетах, полки, занавес (в берлинской картине), ткани, посуда и предметы монашеской трапезы (в картине из севильского музея) — написаны с такой вещественной мо-

щью, что своеобразие и пластика форм кажутся чем-то особенно значительным, некой важнейшей приметой земного бытия. Стереоскопичность объемов и телесная весомость фигур, каждая из которых четко выделена и подчеркнута в своем значении, обобщенность форм, а также замедленный композиционный ритм (в „Чуде св. Гуго“ почти полная неподвижность сидящих за столом монахов придает ритму иератический характер) наделяют сцену монументальностью. В живописи Сурбарана формы реального мира воспроизведены во всей их неповторимости и с большой материальной достоверностью, но при этом мастер создает возвышенный художественный образ. В „Натюрморте с лимонами и апельсинами“ (1633, Флоренция, собр. Контини-Бонакосси) предметы расставлены симметрично, так, что ни один из них не закрывает другого и между ними выдержаны равные пространственные интервалы. Упрощая объемы, художник обыгрывает их соотношения. Композиция получает спокойный, музыкально-выверенный ритм, а каждая вещь как бы утверждается в своем пластическом совершенстве, своеобразии и красоте формы, цвета, фактуры. С великолепным мастерством переданы бугристая кожура лимона, блестящая поверхность металлического блюда, глянцевиные и твердые листья на ветке, упругость тяжелых, напоенных соком апельсинов, нежность лепестков розы, на которых дрожит капля росы. Но в натюрморте Сурбарана нет ничего

79 Д. Веласкес. Водонос. Ок. 1620. Лондон, музей Веллингтона



приземленного, бытового: композиция, ритмический строй, колорит — сияние чистых желтых, красных, оранжевых и розовых тонов — выявляют эстетическую ценность вещей, их строгую и прекрасную гармонию.

Материальность, вещественность живописи Сурбарана, связанная с необычайной конкретностью видения, свойственной художнику, одухотворена артистизмом мастера, богатством и красотой колорита. Сурбаран строит цветовую гамму то на сопоставлении оттенков немногих тонов — серебристо-серых, белых, бледно-голубоватых („Посещение св. Бонавентуры Фомой Аквинским“), то на гармонии тонов, насыщенных и звучных. Тогда в колорите появляется нечто от той яркости и праздничности, которые в народном

представлении неотделимы от цвета („Поклонение пастухов“ и „Поклонение волхвов“, 1638, обе Гренобль, Музей; „Св. Маргарита“, начало 1640-х гг., Лондон, Национальная галерея).

Вершина испанской живописи XVII века — творчество Диего де Сильва Веласкеса (1599–1660). Его путь в искусстве начался в Севилье, в мастерской Франсиско Пачеко. Тематика ранних композиций, созданных между 1617–1620 годами, были бытовые сцены из народной жизни — бодегонес. В жанровых картинах Веласкеса нет развернутого сюжета — все внимание сосредоточено на правдивом изображении людей из народа. Художник тщательно изучал натуру: облик персонажей запечатлен реалистически точно во всей его жизненной характерности; при

этом Веласкес наделяет своих героев большим внутренним достоинством („Завтрак“, ок. 1617, Ленинград, Эрмитаж; „Старая женщина, жарящая яичницу“, ок. 1620, Эдинбург, Национальная галерея; „Водонос“, ок. 1620, Лондон, музей Веллингтона).

Характер мотива, его изолированность от других явлений действительности определили некоторую одноплановость, внутреннюю статичность образов, но художественный строй бодегонес — лаконизм композиции, масштаб фигур, пластическая сила письма — придавал им значительность и своеобразное величие. О живописной манере молодого мастера дает представление одна из лучших работ этих лет — „Водонос“. Фигуры даны крупным планом, приближены к зрителю. Персонажи выделяются на темном нейтральном фоне картины благодаря контрастам света и тени, созданным боковым освещением. Художник тщательно передает детали (превосходно написаны выгоревшая на солнце одежда водоноса, медный чан, глиняный кувшин, прозрачный бокал с холодной водой), но это не снимает впечатления монументальности сцены; к тому же все формы в картине очень рельефны и пластически мощно вылеплены густыми энергичными мазками.

Бодегонес Веласкеса сближают с принципами караваджизма и интерес к народным персонажам, и сам тип композиции, и живописная манера — темные фоны, прием „погребного“ освещения. Однако отчетливо видно и их отличие от про-

80 Д. Веласкес. Вакх. 1628–1629.
Мадрид, Прадо

изведений некоторых других, преимущественно северных — голландских, фламандских — последователей Караваджо. В жанровых картинах Веласкеса нет никакой нарочитости, искусственности и театрализации, нет холодной отстраненности наблюдателя, которого привлекают лишь колоритность типажа и живописная выразительность мотива. Персонажи Веласкеса — это яркие народные образы, воссозданные во всей своей социальной конкретности и национальной специфике. Веласкес не только открывает своеобразную красоту быта простых людей — его бодегонес утверждают и эстетическую ценность жизни народа.



Демократизм передовой испанской культуры XVII века проявился, в частности, в характере трактовки испанскими живописцами темы народа, столь важной в европейском искусстве этой эпохи.

Немногочисленные религиозные композиции, написанные в этот период, порой также решены в духе бодегонес. В картине „Христос в доме Марфы и Марии“ (ок. 1620, Лондон, Национальная галерея) на первом плане Веласкес изобразил молодую служанку и старуху, занятых приготовлением пищи, сама же религиозная сцена дается лишь как деталь композиции — в виде картины, висящей на стене².

В искусстве Веласкеса религиозные сюжеты не заняли значительного места. Судьба художника сложилась так, что свое творчество он почти полностью посвятил светской тематике.

В 1623 году Веласкес переехал в Мадрид, где вскоре стал придворным живописцем короля Филиппа IV. С королевским двором Веласкес был связан до конца своих дней. Как придворный мастер он должен был писать портреты Филиппа IV и членов его семьи, мадридских аристократов из окружения короля. Однако статус королевского живописца не ограничил диапазон художественных исканий Веласкеса и



81 Д. Веласкес. Портрет Филиппа IV.
1657. Лондон, Национальная галерея

не направил его творчество по внутренне чуждому ему пути. Веласкес всегда оставался „художником правды“, как его называли современники.

В конце 20-х годов Веласкес написал картину „Вакх“ (1628–1629, Мадрид, Прадо). В трактовке мифологического сюжета — он обратился к нему впервые — можно увидеть преемственную связь с его ранними бодегонес; в то же время эта тема позволила придать произведению ту широту образного звучания, которой Веласкес не мог ранее достичь.

Вакх и его спутники-фавны изображены в обществе испанских бродяг. Соединение в картине персонажей античной легенды и реальных людей — социальных низов Испании той эпохи — лишает мифологическую композицию всякой торжественно-

сти и идеальной отвлеченности, а сама ситуация придает сцене естественность и непринужденность.

Смело сопоставляя и объединяя сферу „возвышенную“ и „низменную“, Веласкес стремится обнаружить в них черты общности, чтобы придать произведению внутреннюю цельность. Так, в облике Вакха нет условной красоты, — черты его лица достаточно индивидуальны, характерны. С большой реалистической силой написаны бродяги: на их некрасивых, грубоватых лицах, обветренных и загорелых, — печать беспокойной, нелегкой жизни, которую не может скрыть хмельное веселье. Однако в рамках мифологического сюжета они получили особую значительность — „приобщение“ к мифу как бы открыло в них некое стихийное начало, сближающее испанских бродяг с ле-

гендарными персонажами, олицетворяющими силы природы.

Эту масштабность, приподнятость народных образов выявляет пластическая мощь лепки фигур, изображенных в рост, в натуральную величину, и пейзажный фон, связывающий их с природой, с землей Испании, плоть от плоти которой они являются.

Однако органическое слияние, взаимопроникновение двух начал бытия в „Вакхе“ еще не достигнуто. В манере Веласкеса сохраняются выписанность деталей, контрасты светлого и темного, локальность цвета; между фигурами и пейзажным фоном еще нет полного живописного единства.

В 1629 году осуществилась мечта Веласкеса — он поехал в Италию, где должен был закупать картины для дворцовой коллекции и совершенствоваться в своем искусстве. Итальянские впечатления (особенно поразили его великие венецианские мастера — Тициан, Веронезе, Тинторетто) во многом стимулировали новые живописные поиски испанского художника.

Одним из этапных произведений 30-х годов явилась композиция „Сдача Бреды“ (1634–1635, Мадрид, Прадо). Сюжетом картины послужил эпизод войны Испании с Нидерландами.

В живописи абсолютистских стран любое реальное историческое событие изображалось как сцена триумфа героя-победителя (полководца, короля), как торжественное действие, прославляющее величие монархии. Парадно-риторический ха-

рактер подобных композиций подчеркивали аллегорические персонажи или античные божества.

В „Сдаче Бреды“ Веласкес трактует тему подлинно новаторски. Событие показано с большой жизненной правдивостью, при этом объективно и пронизательно: оно предстает не как явление стихийное, случайное, а как некое звено общего исторического процесса. „Сдачу Бреды“ можно назвать первой в европейской живописи исторической картиной в подлинном смысле слова.

Героями композиции Веласкеса являются и военачальники и рядовые участники сражения. Слева изображены потерпевшие поражение голландцы — их ряды беспорядочны и беспокойны; справа испанцы — их организованность и подтянутость подчеркивает лес поднятых копий. Но это не только победители и побежденные — это два противостоящих друг другу социальных лагеря.

Каждый персонаж картины — и своеобразная индивидуальность и представитель своей страны; действующие лица отличны и по облику и по реакции на происходящее. Внешняя и внутренняя характеристика персонажей дана столь точно и тонко, что они кажутся портретными, вместе с тем это и обобщающие образы-типы, раскрывающие глубинный смысл исторического события: как выразителен, например, контраст между голландцами, гражданами буржуазной республики, отстаивающей свою независимость, и испанскими грандами. За каждым персонажем „Сдачи Бреды“ как бы



стоит определенный жизненный уклад, целая социальная эпоха.

Психологической завязкой сцены является передача ключей от крепости ее комендантом Юстином Нассаским испанскому полководцу Амбросию Спиноле. Нассау переживает тяжелый момент, но в его фигуре нет униженности—он помнит о своем достоинстве и воинской чести, он знает, что долг свой исполнил до конца. Спинола не скрывает торжества, но рыцарски идет навстречу Нассау, слегка склоняясь, чтобы принять ключи и дружески ободрить врага.

82 Д. Веласкес. *Сдача Бреды*. 1634–1635. Мадрид, Прадо

83 Д. Веласкес. *Портрет инфанты Маргариты*. Ок. 1660. Мадрид, Прадо





84 Д. Веласкес. Портрет придворного шута Себастьяна Морра. Мадрид, Прадо

В „Сдаче Бреды“ историческое событие показано как „сотворенное“ и пережитое людьми — его участниками; вместе с тем Веласкес ясно видит в нем столкновение двух общественных сил. Столь глубокое решение темы Веласкес мог дать только на новой ступени своей творческой эволюции, на новом уровне художественного мастерства.

В построении картины, включающей множество фигур, он достиг большой естественности. Персонажи изображены на фоне расстилающейся равнины; вдали видны стоящие войска и горящая крепость. В позах и движениях действующих лиц нет и следа скованности и условности — они разнообразны, свободны и выразительны.

Существенно изменилась живописная манера Веласкеса. Исчезли тем-

ные тени, высветлился колорит, цветовая гамма стала необычайно богатой. Розовые, желто-золотистые, голубые, зеленые, коричневые, серые и белые тона, данные в тонких валерах, объединяются холодным серебристым светом раннего утра, наполняющим пейзаж. Веласкес сумел впервые передать световоздушную атмосферу и добиться органической связи фигур и окружающей среды.

Утверждение достоинства личности, так явственно выраженное в „Сдаче Бреды“, — один из лейтмотивов искусства Веласкеса, прозвучавший наиболее сильно и полно в другой области его творчества — в портрете.

В портретном наследии Веласкеса есть репрезентативные композиции, в которых он следует принципам



85 Д. Веласкес. Портрет кавалера ордена Сант Яго. 1630-е гг. Дрезден, Картинная галерея

барочного парадного портрета, восходящим к Рубенсу и ван Дейку. Таковы написанные в пейзаже конные и так называемые охотничьи портреты Филиппа IV, его сына – принца Балтасара, брата – инфанта Фердинанда, графа Оливареса (30-е гг., Мадрид, Прадо). Во многом скованный условностями жанра, Веласкес не смог проявить в них свой дар психологической характеристики. Но эти портреты все же стоят особняком в его творчестве. Гораздо больше значила для Веласкеса традиция национальной портретной живописи.

Еще в XVI веке в искусстве Испании установился определенный канон парадного изображения. Человек словно предстал перед зрителем, полный спокойствия и высокомерного, горделивого достоинства. Бес-

страстное лицо, статичная поза, сдержанные жесты подчеркивали отчужденность портретируемого от повседневности, от простых смертных, – главным для художника была демонстрация аристократического высокомерия и кастовой избранности модели.

Эту схему парадной портретной композиции Веласкес нередко сохранял, но он был всегда далек от ее сущности. Внешний облик и внутренний мир человека Веласкес показывал с поразительной многогранностью. Художник серьезно и беспристрастно раскрывает сложность человеческого характера, а самой живописной тканью картины – передачей фактуры кожи, волос, блеска глаз, движения губ и т. д. – создает иллюзию жизни, настолько естественной и полной, что изображение



86 Д. Веласкес. Портрет Иннокентия X. 1650. Рим, галерея Дориа

как бы получает силу реальности. Но портреты Веласкеса — явление высокого искусства прежде всего, и, может быть, первое, что заставляет зрителя вспоминать об этом, это чарующая, неповторимая по красоте живопись (портреты инфанты Маргариты в Венском музее, в Прадо).

Веласкес оставил целую серию портретов Филиппа IV. Каждый из них не только запечатлевает приметы времени в облике короля, но и открывает новые аспекты его сущности. В портрете Филиппа IV, получившем название „Ла Фрага“ по месту, где он был написан (1644, Нью-Йорк, собр. Фрик), импозантность фигуры монарха и красота костюма не могут скрыть ни душевной апатии, которая читается в некрасивых, тяжелых чертах его лица и в пустом взгляде, ни заурядности его личности. В портрете из лондонской Национальной галереи (1657) стареющий монарх старается сохранить подтянутость, горделивость осанки; по-прежнему надменен взгляд, высокомерно выражение лица, но в облике Филиппа угадываются безволие и бесхарактерность, внутренняя опустошенность и пресыщение.

Веласкес много раз писал графа Оливареса, всесильного министра Филиппа IV, фактического правителя Испании. В Эрмитаже хранится погрудный портрет Оливареса, исполненный около 1640 года. Неприятно его одутловатое, обрюзгшее лицо с большим бесформенным носом и массивным подбородком, его недобрый мрачный

взгляд — взгляд человека изворотливого, скрытного, недоверчивого. От грузной фигуры Оливареса, с его круглой тяжелой головой, как бы вросшей в плечи, широкий разворот которых не уместился в пространстве холста, исходит ощущение какой-то давящей силы. Плотно сомкнутый рот под пышными топорщащимися усами, выпяченная мясистая губа выдают жестокость и чувственность его натуры. Самоуверенность и властность видны и в осанке Оливареса.

Многозначная, противоречивая сущность характера Оливареса раскрыта в портрете лаконично и исчерпывающе.

Веласкес никогда не проявляет своего отношения к модели — не осуждает, не разоблачает, не восторгается; он как бы смотрит со стороны. И все же очевидно, что в целом восприятие человеческой личности всегда окрашено у Веласкеса присущим его искусству особым благородством и гуманизмом.

В конце 30—40-х годах Веласкес написал серию портретов придворных шутов (Прадо). Трагичен Себастьян Морра. В его деформированной фигуре, облаченной в камзол и шитый золотом плащ, есть что-то нелепое и страшное. В больших темных глазах, прямо направленных на зрителя, читаются глубокое отчаяние, тоска и озлобленность. В облике больного ребенка-карлика по прозвищу „Малыш из Вальескаса“ с необычайной силой ощущается его беспомощность и незащитность. Чуть откинута непомерно большая голова с дегенеративно полуоткры-

тым ртом, по-детски свисает нога. Тяжелые веки, прикрывающие глаза, придают его лицу неожиданный оттенок затаенной печали.

Любимец Филиппа IV карлик Эль Примо держит на коленях огромный фолиант, который листают его слабые маленькие руки. Эль Примо — умный и образованный человек. У него высокий лоб, мудрый и грустный, всепонимающий взгляд.

В шуте, развлекающем праздных вельмож, Веласкес видит прежде всего человека, больного и обделенного судьбой, но достойного уважения и сострадания.

В галерее портретных образов Веласкеса — люди самого различного склада. Житейски-сметливый, грубовато-властный Хуан Матеос, начальник королевской охоты (30-е гг., Дрезден, Картинная галерея), — в некогда подвижном, энергичном человеке проглядывает усталость и грусть; элегантный, холеный старик кавалер ордена Сант-Яго (там же) — породистый, красивый, надменный, человек богатой духовной культуры и тонкого ума; неизвестный на портрете из музея Веллингтона в Лондоне (художник Алонсо Кано? 1638–1640) — характер пылкий и гордый, в котором угадывается интенсивная внутренняя жизнь, ощущение собственной избранности и душевная уязвимость яркой, одержимой противоречивыми страстями натуры.

Портреты Веласкеса поражают достоверностью изображения физического облика модели и убедительностью воплощения характера, внутренней сущности человека, в кото-

87 Д. Веласкес. Венера с зеркалом. Ок. 1650. Лондон, Национальная галерея

рых ничто не форсировано, ничто не навязано и вместе с тем открыто и явлено с редкостной правдивостью и глубиной. Образы Веласкеса внешне замкнуты; тем более острым оказывается эффект невольного открытия, самораскрытия модели — это как бы схваченный художником в образе и даже жизни человека „момент истины“.

Портрет папы Иннокентия X (1650, Рим, галерея Дория) был написан Веласкесом в Италии, куда он вторично приехал в 1649 году мастером с европейской славой.

В облике Иннокентия X, одновременно грубовато-прозаичном и аристократически-холеном, в посадке фигуры, в повороте головы, во взгляде впечатляют прежде всего ак-



тивность и темперамент, не угасшие с возрастом (папе было тогда семьдесят шесть лет). В твердой линии рта, в тонких, плотно сжатых губах, в тяжелом подбородке угадывается его железная воля, жестокость и непреклонность человека целеустремленного и ни в чем не знающего сомнений. На багровом лице папы пронзительно звучит холодный голубой тон его глаз. Взгляд, словно видящий насквозь, повелевающий — в нем чувствуется какая-то гипнотизирующая внутренняя сила. Излом бровей и складка на переносице подчеркивают сосредоточенность и пронзительность взгляда и вместе с тем его скрытое коварство.

Иннокентий X в изображении Веласкеса — натура незаурядная и много-

плановая: человек сильных страстей и неумной энергии, властный и безжалостный, умный и вероломный. Лучшую оценку дал сам папа: „Торро вега“ — „Слишком правдиво“.

В портретах Веласкеса главное — не нюансы настроения, а индивидуальность, характер, которые художник видит и воссоздает в нерасторжимой слитности многообразных качеств.

В отличие от эпохи Возрождения личность в искусстве XVII века понимается не как идеальная и возвышенная, а в правде своего бытия, в правде своей человеческой физической и духовной природы, в своих нравственных высотах и в том же жестоким, эгоистичном, темном, что в ней таится, в своих раздумьях и не-



88 Д. Веласкес. Менины. Фрагмент.
Ок. 1656. Мадрид. Прадо

удовлетворенности, в своих страданиях и сомнениях. Но характерно, что крупные мастера XVII столетия, в частности Веласкес, при этом видят личность как нечто цельное и значительное. Разнообразные и противоречивые качества человеческой натуры, коль скоро они глубоки и ярки, утверждают себя как признаки, как мерило этой значительности.

Портрет Иннокентия X „вызвал удивление в Риме, его много копировали, чтобы учиться, и любовались им как чудом“, — писал один из современников. Мантия, шапочка, кресло, занавес — все написано в красных тонах, и свет, чьи яркие лучи стирают контуры, заставляет жить, двигаться, пульсировать эту красочную субстанцию, переходить от алого к винно-красному, темно-вишневому, малиновому, насыщенно-розовому, заставляет звучать красновато-розовые рефлексy на белом стихаре. Эта симфония кра-

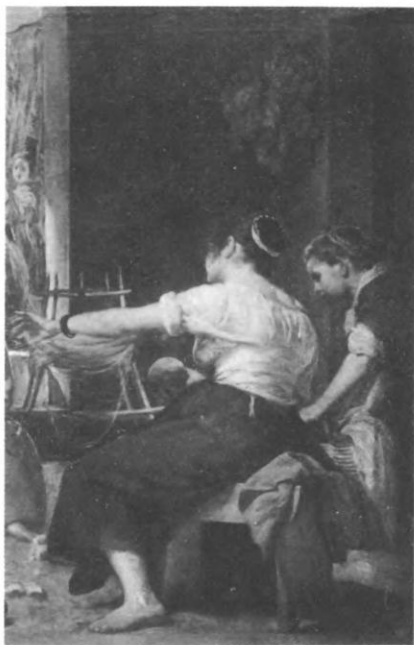
сно-белого вносит в эмоциональный строй портрета и торжественность, приподнятость и оттенок внутреннего напряжения.

В произведениях 40–50-х годов живописное мастерство Веласкеса предстает во всем своем совершенстве и новаторской сущности. Уже в картине „Сдача Бреды“ Веласкес сделал решительный шаг к тому, чтобы живописное воплощение по неразрывному единству и связанности всех составляющих его элементов было адекватно реальности, ее сути и зримому проявлению. Для живописи это означало прежде всего решение на новых основах проблем трактовки пространства, формы, цвета.

В живописи Веласкеса, как и многих других мастеров XVII века, пластические формы как бы не замкнуты, не завершены. Художника интересует не столько их структура, сколько их связь и взаимодействие друг



89 Д. Веласкес. Менины. Ок. 1656. Мадрид, Прадо



90 Д. Веласкес. Пряжи. Фрагмент. 1657.
Мадрид, Прадо

91 Б. Э. Мурильо. Святое семейство.
1645–1650. Мадрид, Прадо

с другом и с окружающей средой, их родственность или контрастность, их способность к изменению. Сосуществование, движение форм играет теперь главную роль в построении пространства.

В произведениях Веласкеса 40–50-х годов фигуры и предметы показаны в единстве с пространством, со всем, что их окружает. Естественно, что особое значение в искусстве испанского мастера получает проблема света и воздуха. Все краски природы отныне воспринимаются и передаются художником в световой и воздушной среде. Цвет, понятый не как локальная окраска предмета, а как единство красоч-

ных оттенков, является у Веласкеса важным элементом композиции.

Коричневый грунт ранних полотен заменяется светлым – желтоватым, бело-розовым. Красочный слой стал текучим, прозрачным. С годами цветовая гамма делается все более лаконичной – жемчужно-серые, черные, розовые, оливковые тона.

Колорит Веласкеса поразителен по своей изысканности и благородной красоте. Красота живописи – это утверждение красоты природы; тема эстетической значимости действительности – ведущая в творчестве Веласкеса. Отсюда особое значение, которое приобретают для него проблемы колоризма.



Неповторимы техника, манера живописи Веласкеса зрелого периода — он пишет мягкими, легкими, свободными, необычайно разнообразно положенными мазками различной величины, формы, плотности, которые воспроизводят на холсте все материальное многообразие действительности. Объемы передаются не контрастами света и тени, а расположением мазков, нюансировкой тонов и искусным сопоставлением красок. Цвет не накладывается на форму, а создает ее. Лица, фигуры, предметы — все как бы незаметно и естественно рождается из красочной массы, из окружающей среды. Таким образом, у Веласкеса даже во

внешне статичном изображении (таково, например, большинство его портретов) динамика как внутренняя, неотъемлемая сущность бытия ощущается всегда отчетливо и интенсивно; в то же время все формы материального мира воспринимаются как части единой природной субстанции. Недаром Веласкес сумел по-новому увидеть и жизнь природы. В эскизах, изображающих уголки виллы Медичи (1650, Мадрид, Прадо), свет — солнечный, жаркий в полдень или прозрачный, серебристый в сумерки — изменяет все формы и краски, дает почувствовать движение воздуха. Этюды Веласкеса, в которых природа показана в ее динамике, во взаи-



92 Ф. Баутиста. Церковь Сан Исидро эль Реаль в Мадриде

мосвязи различных элементов, — предвстие пейзажной живописи XIX века.

В картине „Венера с зеркалом“ (ок. 1650, Лондон, Национальная галерея), написанной по заказу дона Луиса де Аро для украшения апартаментов его дворца, Веласкес верен в истолковании мифологической темы своей приверженности жизненной правде. Красота обнаженного тела богини — не в идеальном совершенстве форм, а в стройности и гибкости, в грации движения, тонко выявленной плавным ритмом линий, подчеркнутым складками тканей и брошенной на зеркало лентой. Венера изображена со спины, а в зеркале, которое держит перед ней амур, видно неяркое отражение милого лица молодой испанки.

Композиция поражает смелостью письма. В фигуре Венеры тени чрез-

вычайно легки и прозрачны, и кажется, что цвет лежит абсолютно „плоско“, но градациями тонов — сливающихся друг с другом оттенков бледно-золотистого и нежно-розового — создается ощущение объема и пластичности форм, словно окутанных воздушной дымкой.

Открытия Веласкеса в области живописной техники, все достижения, все возможности его художественного мастерства воплотились с наибольшим совершенством в искусстве позднего периода. Живопись 50-х годов замечательна не только необыкновенной свободой и силой, но и широтой отражения действительности и глубиной ее образного постижения. К шедеврам Веласкеса этих лет принадлежат композиции „Менины“ и „Пряхи“ — произведения, венчающие его творческий путь.



93 А. Кано. Собор в Гранаде. Главный фасад. Проект 1664–1667

В картине „Менины“ (ок. 1656, Мадрид, Прадо) представлен один из дворцовых покоев, где художник пишет портрет короля и его супруги (это единственный достоверный автопортрет Веласкеса). Королевская чета не показана — видны только отражения в зеркале, висящем в глубине комнаты. Во время сеанса — видимо, чтобы развлекать родителей — присутствует инфанта Маргарита; здесь находятся также молодые придворные дамы (по-испански — менины), гофмаршал королев, карлики.

Композиция построена таким образом, что пространство картины словно продолжает реальное пространство, в котором находится зритель, а все формы и краски воссозданы так, как их воспринимает глаз в реальной световоздушной среде. Веласкес достигает здесь предельной

достоверности изображения, своего рода иллюзии жизни.

Из двери и невидимого окна справа льется солнечный свет. Чувствуется, как дрожит воздух, как в луче солнечного света движутся пылинки. Все купается в воздушной дымке, приглушающей яркость красок. Разнообразные цветовые оттенки объединяет общий серовато-зеленый тон.

Вблизи картина кажется хаотической массой красочных пятен, точек, мазков, положенных так жидко, что местами сквозь них просвечивает серый тон грунта. Издали они сливаются и кажутся пронизанными светом и воздухом.

Героями картины не стали ни царствующая чета, ни придворные. Многообразная красота жизни, ее притягательная, неотразимая власть являются главной темой „Менин“.



94 Сант Яго де Компостела. Порттик Кинтаны и башня часов. Между 1675 и 1700

Не случайно столь важное место в композиции занимает инфанта Маргарита, одетая в необыкновенный по изысканной красоте цвета наряд: ее трепетно-нежное детское очарование словно вобрало в себя всю чарующую прелесть бытия.

„Менины“ соединяют в себе черты группового портрета и бытовой картины, что усложняет и обогащает композицию, и вместе с тем Веласкес как бы раздвигает границы этих жанров, обнаруживает в каждом из них новые аспекты и, следовательно, намечает новые пути их художественного развития.

Последняя крупная работа Веласкеса — „Пряхи“ (1657, Мадрид, Прадо) — раскрывает в полную силу возможности бытовой жанровой

композиции, которая по широте замысла и значительности идеи могла стать в искусстве XVII века в один ряд с произведениями на религиозные и мифологические темы. Это факт тем более примечательный, что и на сей раз, как и в картинах 20-х годов („Вах“, „Кузница Вулкана“), только на высшем уровне мастерства, с несравненно большей образной глубиной, Веласкес переосмысливает сюжет античной легенды, который становится только предлогом для создания жанровой сцены.

Картина изображает королевскую шпалерную мануфактуру, куда пришли придворные, чтобы полюбоваться изделиями искусных мастериц. На первом плане представлена мастерская, занятые работой тка-

чихи. Веласкес выделяет здесь фигуру молодой пряжи, разматывающей нитки. Ее лица почти не видно, но поворот гибкого, сильного тела, нежная линия шеи и подбородка, ловкое, полное грации движение ее рук создают пленительный образ испанской девушки — образ, олицетворяющий поэзию труда.

Тема прославления творческой силы человека и власти искусства, созданного его руками, проводится в картине дважды. На ковре, видимом сквозь проем арки и помещенном в центре композиции, Веласкес изобразил сюжет, почерпнутый из „Метаморфоз“ Овидия: разгневанная Афина указывает на чудесный ковер, сделанный Арахной, простой девушкой, сумевшей превзойти богиню в искусстве ткачества и за это жестоко наказанной ею. В произведении Веласкеса обыденная сцена, происходящая в реальности, в конкретном месте и времени, перекликается с вечностью мифа, вобравшего в себя многовековой опыт человеческой жизни.

Эта двуплановость образного строя непосредственно отражена в композиции. Но оба плана картины — как бы две сферы бытия — нераздельно слиты друг с другом. Живописного единства композиции Веласкес достигает прежде всего светом.

Комнату, где находятся придворные, заливают золотистый солнечный свет, он растворяет контуры предметов, стирает очертания фигур, так что нарядные дамы зрительно сливаются с персонажами, вытканными на ковре; феерия света как бы

претворяет эту сцену в мир чистой поэзии. Свет на первом плане идет из другого источника — из окна слева, полуприкрытого занавесом; в световом потоке, входящем в полутемное помещение мастерской, ощущается движение воздуха, мелькают спицы, колеса прялки, слышится ее равномерное жужжание, — свет как бы уловил здесь ритм и токи жизни.

„Пряхи“ занимают особое место в европейском искусстве XVII века. Это первое глубокое по содержанию изображение сцены труда, причем жанровая сцена, воплощенная в формах монументальной композиции, впервые получила такой высокий и поэтичный обобщающий смысл.

Вторая половина XVII века — это иной, во многом кризисный период в испанской культуре. Гнет католической церкви становится все сильнее. В искусстве появляются темы тщеты земного существования, ничтожества человека перед всевластным и непостижимым божеством (живопись Вальдес Леаля).

Самый значительный художник второй половины столетия — Бартоломе Эстебан Мурильо (1618–1682) — один из основателей, а затем президент Севильской Академии художеств. Его любимые темы — мадонна с младенцем, изображения святого семейства, вознесения мадонны, композиции, где мог проявить себя лирический дар мастера („Св. семейство с птицей“, 1645 — 1650, Мадрид, Прадо; „Воспитание богородицы“, ок. 1660, Мадрид, Прадо). Большой известностью пользовались также жанровые картины



95 П. де Мена. Скорбящая богородица.
Фрагмент. Мадрид, монастырь
Дескальсас Реалес

Мурильо („Девушки у окна“, ок. 1670, Вашингтон, Национальная галерея); часто он изображал детей улицы — мальчишек-оборванцев, играющих с собакой, лакомящихся украденными дынями, и т. д.

Мурильо виртуозно владел мастерством живописи. Мягкая гармония цветовых переходов, перетекание форм, которые обволакивает воздушная дымка, как и нежная грация красивых женщин и детей, — все это привлекает в его произведениях, хотя их поэтичность подчас несколько нарочита и слащава.

Самые сильные стороны искусства Мурильо — интимность настроения, задушевность и теплота чувства. Они определяют его вклад в испанскую художественную культуру XVII века. Но в живописи Мурильо нет не только суровой силы и возвышенности, присущей искусству

его великих предшественников, но и их глубины и духовной мощи.

Архитектура Испании XVII столетия развивалась в русле барочного стиля. Испанские мастера ориентировались на образцы итальянского зодчества, но перерабатывали их и создавали оригинальные произведения, в которых барочные принципы органично соединялись с местной художественной традицией.

В первую половину XVII века стиль барокко в испанской архитектуре еще переживает период становления. Сооружения этого времени были достаточно строгими и сдержанными по своим архитектурным формам, ясны в своих конструктивных членениях, а их общий облик величав и представительен (здание Иезуитской коллегии в Саламанке, арх. Хуан Гомес де Мора, начато в 1617 г.; фасад собора Сан Исидро эль Реаль

96 П. де Мена. Св. Франциск. Ок. 1663.
Тоledo, собор

в Мадриде и ц. Иоанна Крестителя в Толедо, арх. фра Франсиско Баутиста, работал в 1632–1667 гг.).

В период расцвета барочной архитектуры Испании – в конце XVII и первой половине XVIII века – истонные черты национальной архитектурной школы, которая впитала в себя традиции мавританского зодчества и элементы народного ремесла и всегда тяготела к праздничной нарядности и живописности, проявились в полную силу, чему, несомненно, благоприятствовали сами стилевые принципы барокко.

Архитектурный образ сооружения базировался не на конструкции, а на его повышенной пластичности и живописности; поэтому зодчество испанского барокко в целом не дало интересных объемно-пространственных решений. Фасады зданий, особенно церковных, щедро орнаменти-





97 Мартинес Монтаньес. Рождество.
Рельеф. Фрагмент алтарного образа.
1613. Сантисонсе, монастырь Сан
Исидро дель Кампо

ровались скульптурным рельефом и украшались статуями, нередко полнотью скрывавшими поверхность стены. Фасады уподоблялись своего рода скульптурной картине или ретабло³. Подобные фасады создавались в XVII веке и для старых готических и ренессансных культовых построек (главный фасад собора в Гранаде Алонсо Кано – проект 1664–1667 гг.).

Декоративное убранство зданий, совершенно необычное по изобилию и причудливости орнаментальной фантазии, заглушало и даже порой „разрушало“ конструктивный костяк сооружения (порттик Кинтаны в соборе Сант Яго де Компостела, между 1675 и 1700 гг.; фасад ц. Сан Каэтано в Сарагосе, 1678–1683). Своего апогея эта зрелищная нарядность архитектуры достигает в стиле чурриге-

реско, названном так по имени главы династии архитекторов Хосе Чурригера (1665–1725), зодчего и скульптора. Орнаментация, предельно пышная и тяжеловесно-перегруженная, теряет связь с объемом здания. Скульптура словно бы окончательно вытесняет архитектурную основу (ратуша в Саламанке, арх. А. Гарсиа де Киньонес).

Произведения испанской барочной архитектуры не имеют аналогий в европейском зодчестве. Их самобытность определена силой и своеобразием национальных художественных традиций, которые сказались наиболее плодотворно – помимо живописи – в испанской скульптуре XVII столетия.

Наряду с барельефами и статуями для ретабло и декоративной скульптурой, связанной с архитектурой, в



98 Г. Фернандес. Оплкивание Христа. Фрагмент. 1616–1617. Вальядолид, Национальный музей религиозной скульптуры

эту эпоху появляется и станковая пластика, которая постепенно приобретает ведущее значение. Круглая скульптура была также целиком подчинена культовым целям. Она предназначалась для украшения церковных интерьеров и для религиозных процессий, во время которых толпа несла по улицам статуи святых или скульптурные группы, представлявшие какую-нибудь сцену из Священного писания.

Это искусство, обращавшееся к народной массе, должно было обладать способностью сильного и непосредственного эмоционального воздействия. Статуи делали из дерева и ярко раскрашивали, с исключительной зрительной точностью передавая фактуру тела и тканей (для чего использовалась специальная техника росписей); в скульптуры

вставляли стеклянные глаза, руки и ноги двигались на шарнирах; иногда — особенно в конце XVII века — применялись настоящие ткани и волосы. С подчеркнутой убедительностью передавались эмоции — скорбь, страдание, экстаз, овеянные духом мистики и строгой аскезы, — они проявлялись открыто, патетично, подчас с сильным оттенком религиозной экзальтации.

Подобная скульптура не только отвечала художественным запросам широких слоев населения, прежде всего его демократических кругов, но и была глубоко народна по духу отразившегося в ней мировосприятия, по тесной связи с народным творчеством. Деревянная полихромная скульптура XVII века как бы восстанавливала в своих правах, возрождала к новой жизни неотдели-

мую от народного ремесла традицию средневековой готической пластики. Причем с последней ее роднит не только техника, но и внутренний строй образов, наделенных повышенной духовностью и экспрессией. В пластической трактовке форм испанские мастера XVII века стремились к реалистической достоверности, — в этом сказались и уроки скульптуры итальянского Возрождения и осознание эстетических требований своего времени. В целом, в сочетании с почти пугающей натуральностью изображения, это порождало опасность иллюзионизма, выходящего за границы искусства.

Однако лучшие создания испанской пластики — это подлинно художественные произведения, обладающие большой впечатляющей силой. Замечательны своим драматическим пафосом и глубиной чувства скульптуры Грегорио Фернандеса (1576–1636) — „Оплакивание Христа“ (1616–1617, Вальядолид, Национальный музей религиозной скульптуры), „Видение св. Бернарда“ (ок. 1613, там же). Суровая простота и сила запечатленных в них душевных порывов отличают статуи Педро де Мена (1628–1688) — „Св. Франциск“ (ок. 1663, Толедо, собор), „Скорбящая богоматерь“ (Мадрид, монастырь Дескальсас Реалес).

В образах Хуана Мартинеса Монтаньеса (1568–1649), как правило, нет суровой драматической экспрес-

сии и мистической экзальтации, — им присущи ясность настроения, лирическая мягкость, большая духовная наполненность („Непорочное зачатие“, Севилья, собор; „Святой Бруно“, Севилья, Музей). Композиции его рельефов спокойны и уравновешенны. Монтаньес выявляет пластику тел, подчеркивает красоту форм, плавный, гармоничный ритм движения. Пластические приемы, заимствованные Монтаньесом у мастеров итальянского Ренессанса, соответствовали духовному строю его искусства (рельефы „Поклонение пастухов“ и „Поклонение волхвов“ из ретабло в Сантипонсе, монастырь Сан Исидро дель Кампо).

В испанской скульптуре получил яркое выражение особый, национальный тип художественного мышления: предельная жизненная достоверность изображения заключала в себе и воплощала возвышенную идею и идеал прекрасного, как бы выступала их носителем, и в этом по-своему удивительном и одновременно естественном единстве — ее неповторимое воздействие и эстетическое обаяние.

С конца XVII века изобразительное искусство Испании переживает упадок. В XVIII столетии оно не дало ничего значительного, и его новый взлет будет связан только с творчеством Франсиско Гойи, выступившего на рубеже XVIII и XIX веков.

ФЛАНДРИЯ

В середине XVI века в Нидерландах, входивших во владения испанской короны, народ поднялся на борьбу за освобождение страны от власти короля и католической церкви. Движение это носило антифеодальный характер. Так началась в Европе первая буржуазная революция, в которой участвовали различные слои нидерландского общества – бюргерство, крестьяне, часть дворянства. Однако если северным районам Нидерландов революция дала независимость, то южным провинциям многолетняя борьба не принесла успеха; здесь сохранились испанский протекторат, господство католицизма и феодальные порядки. При этом городская буржуазия, численно выросшая и экономически окрепшая в предшествующее столетие, играла теперь значительную роль в общественной жизни.

Страна оказалась разделенной на две части. Провинции юга Нидерландов вошли в состав государства, получившего название Фландрии (по имени крупнейшей провинции). Оно занимало территорию современной Бельгии.

Огромный духовный подъем, пережитый Фландрией в период революции, сыграл решающую роль в расцвете ее культуры в первой половине XVII столетия; освободительная борьба, в которой народ обрел свое национальное самосознание, как бы стимулировала взрыв его творческой энергии. Через все искусство Фландрии этого времени проходит, как его лейтмотив, тема стихийной жизненной мощи, всевластной и безграничной; даже в про-

изведениях, исполненных по заказам церкви и двора, она звучит с той же победной силой. В жизнеутверждающем пафосе фламандского искусства XVII века слышатся отзвуки героической эпохи.

В начале столетия Фландрия постепенно оправляется от разрухи, восстанавливается хозяйство, в городах возобновляется строительство. Культовая архитектура Фландрии восприняла формы итальянского барокко. Образцом для многих фламандских католических храмов XVII века послужила церковь Иль Джезу (ц.св. Карла Борromeя в Антверпене, 1614–1621, арх. П. Хейсенс). В культовых сооружениях фламандского барокко нет напряженной эмоциональной экспрессии барочных церквей Италии; в них отсутствует и иррациональное начало (ц.св. Михаила в Левене, 1650–1666, арх. В. Хесиус).

Своеобразие церковной архитектуры Фландрии связано прежде всего с характером декоративного оформления. Все богатство декора сосредоточивалось на фасадах, которые часто не выражали внутренней структуры здания, играя самостоятельную роль. Нарядный, щедрый и разнообразный убор придавал облику церкви пышность и торжественность. Чрезвычайно обильно применялись скульптура и пластическая орнаментация, — на стене почти не оставалось свободного участка. Ордерные элементы составляли одно целое со скульптурными формами. Архитектурные членения трактовались чисто декоративно, так что стиралось различие между ними и

скульптурой, украшающей стену. Сложный рельеф стеной поверхности и сочная пластика форм усиливали впечатление живописности фасада.

Создания фламандского культового зодчества отличают праздничность и величолепие, чисто светские по духу.

В светском строительстве наиболее ярким образцом претворения форм барокко является ансамбль дома Рубенса в Антверпене (начат ок. 1610 г., окончен после 1617 г.). Ансамбль, включающий два здания, соединенные арочным портиком, и садовый павильон, восходит по своей композиции к итальянским барочным постройкам, но в изобилии и пышности декора виден национальный вкус; он проявился и в интерьерах, где дворцовая парадность соединяется с уютом нидерландского дома.

В целом же светское зодчество Фландрии осталось верным местным художественным традициям, воздействие барокко обнаруживается преимущественно во внешнем оформлении зданий.

Городские дома строились по типу средневековых. Здания имели несколько этажей; их глухие боковые стены примыкали друг к другу, а на улицу выходили узкие фасады, завершавшиеся высокими остроконечными фронтонами, — дома стояли сплошными рядами вдоль улиц или по периметру площади. С XVI века под влиянием архитектуры Возрождения фасады этих готических по композиции зданий стали разделяться на этажи и члениться ордером.



99 В. Хесиус. Церковь св. Михаила в Левене. 1650–1666

В XVII столетии фасады пышно украшались статуями, барельефами, орнаментом (частично позолоченными), фронтоны получили по-барочному сложные, прихотливые очертания, ордерные элементы превратились в часть декоративного ансамбля (дома цеховых корпораций на Гранд-плас в Брюсселе и в Антверпене.) Скульптура Фландрии также развивалась в формах барокко. Фламандские скульпторы XVII века испытали сильное влияние итальянской пластики (в первую очередь – Бернини) – почти все они были в Италии, некоторые подолгу работали там, но барочные принципы они усваивали как бы сквозь призму национальной традиции резьбы по камню и дереву. Барочная скульп-

тура Фландрии XVII века кажется органично выросшей из опыта местного народного ремесла. Для ее развития много значило также искусство Рубенса.

Франсуа Дюкенуа (1594–1643) жил в Риме, сотрудничал с Бернини в соборе св. Петра; его произведения близки итальянскому барокко, но в то же время исполнены какой-то внутренней цельности, душевного равновесия.

Ученик Ф. Дюкенуа Арт Квеллин Старший (1609–1668) создавал портреты и надгробия, выполнил статуи и рельефы для украшения Амстердамской ратуши (начало 50-х гг.). Особенно знамениты кариатиды и рельеф „Суд Соломона“ в зале Трибунала. Барочную скульптуру Флан-



100 П. Хейсенс. Церковь св. Карла Боромея в Антверпене. 1614–1621.

101 Скульптурный декор исповедален в церкви св. Павла в Антверпене

дрии отличает жизненная выразительность образов, живописность лепки и композиции.

Живописные тенденции получили крайнее выражение в творчестве Лукаса Файдхербе (1617–1697), архитектора и скульптора, ученика Рубенса. В рельефах церкви в Лувене усложненная динамическая композиция, иллюзия пространственной глубины нарушают специфику скульптуры и полностью подчиняют ее живописным задачам.

Фламандская скульптура чаще всего предназначалась для украшения фасадов и интерьеров, особенно церковных; алтари, кафедры, надгробия, дарохранительницы, исповедальни, украшенные статуями и рельефами, резные скамьи для молящихся – все это прекрасные образцы искусства скульптуры и народного ремесленного творчества одновременно. Скульптурный декор

кафедры Брюссельского собора (исполненной Х. Ф. Вербрюгеном), изображающий деревья, плоды, цветы, – это словно пластическое олицетворение земного изобилия, жизнерадостной, чувственной стихии фламандской культуры.

Изделия фламандских мастеров XVII века славились тогда по всей Европе: мебель, инкрустированная слоновой костью и разными породами дерева, кружева и особенно шпалеры. Картоны для них создавали крупнейшие художники страны; новый стиль в шпалерном искусстве Фландрии этого времени вырабатывается под решающим воздействием живописи, прежде всего – творчества Рубенса.

Тесное взаимодействие различных видов искусства во Фландрии характеризуется господствующим положением живописи, которая определяла пути развития и скульптуры и

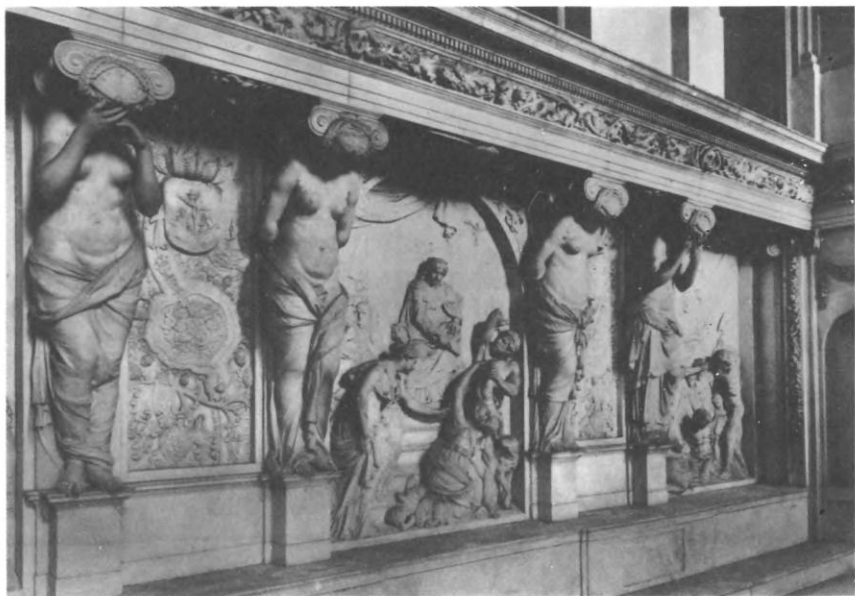


художественной промышленности; влияние живописи сказалось и на творчестве фламандских архитекторов. Главой фламандской школы живописи и центральной фигурой всего фламандского искусства этой эпохи был Питер Пауль Рубенс (1577–1640). Творчество величайшего фламандского живописца выразило с наибольшей полнотой идеалы и дух национальной культуры.

Рубенс был личностью замечательной по своей разносторонней одаренности: великий живописец, чья мастерская стала центром развития фламандского искусства, художественной школой для мастеров различных специальностей — живописцев, архитекторов, скульпторов, гравиров; ученый, отлично знавший античную культуру; коллекционер картин, статуй, монет и гемм; тонкий дипломат, выполнявший ответственные поручения. Рубенс побывал во

многих странах, его принимали с почетом короли Испании, Англии, Франции. На редкость образованный (он владел семью языками), человек широких интересов, он много размышлял об искусстве, и письма Рубенса являются одним из самых ценных художественных документов того времени.

Универсальность таланта, колоссальная работоспособность и творческая продуктивность заставляют вспомнить выдающихся мастеров Возрождения. Да и в своем творчестве Рубенс претворил и продолжил не только традиции старонидерландского искусства, но и традиции ренессансной живописи Италии, — пожалуй, ни один другой крупный живописец XVII века не может быть назван с таким правом наследником итальянского искусства эпохи Возрождения, как Рубенс. Живопись Рубенса сближают



с искусством Ренессанса восприятие мира как некоего всеобъемлющего единства, пафос жизнеутверждения, но прежде всего — прославление человека как наиболее совершенного творения природы, как центра мироздания. Но в искусстве Рубенса сказались и иная культурная эпоха, и самобытность его творческой индивидуальности, и сила национальных традиций.

В молодости, как и многие его современники, Рубенс поехал в Италию для завершения своего художественного образования. В Италии, где он пробыл с 1600 до 1608 года, Рубенс много работал (с 1601 г. он был придворным художником мантуанского герцога Винченцо Гонзага), тщательно изучал памятники античного

искусства, живопись Высокого Возрождения (особенно Тициана); из современных мастеров его больше всего заинтересовал Караваджо. Первые значительные работы, исполненные Рубенсом после возвращения на родину, — алтарные образы „Воздвижение креста“ (1610—1611) и „Снятие с креста“ (1611—1614) для собора в Антверпене — не могли возникнуть без итальянских впечатлений, в частности, без знакомства с творчеством Караваджо и Карраччи, но они совершенно самостоятельны. Стилистические принципы барокко получили в этих произведениях Рубенса законченное и зрелое выражение. Величайший живописец барокко, Рубенс был и одним из создателей этого стиля.

тавлены грубая ожесточенность палачей и сдержанно-спокойное страдание Христа.

В „Снятии с креста“ выделена основная тема горя, страдания, в которую, как ручейки в реку, вливаются переживания всех участников сцены — богоматери, Марии Магдалины, учеников Христа, снимающих с распятия его тело. Вместо разнонаправленных динамических потоков — одно движение, один „стержень“ — тело Христа, скользящее по белой ткани, — который подчиняет себе все множество движений. Художник не столько стремится передать чувства каждого из персонажей, сколько воплотить переживания массы людей, чувства человеческого коллектива. Приподнятое эмоциональное звучание картины поддерживает колорит, где господствуют три сильных цветовых акцента — большие плоскости красного, синего и белого.

Рубенс создает классический тип алтарного образа XVII века. Это образ монументальный — он предназначен для большого пространства церкви и должен был выражать настроения огромного числа людей и — что не менее важно — это композиция, обладающая определенными декоративными качествами, благодаря чему она могла господствовать, быть центральным звеном в архитектурно-декоративном ансамбле церковного интерьера. Нередко алтарный образ получал пышное архитектурное и скульптурное обрамление, что подчеркивало его значение и его торжественный характер.

102 *Арт Квеллин Старший. Карпиды и рельеф „Суд Соломона“ в Амстердамской ратуше. Начало 1650 х. гг.*

Композиция „Воздвижение креста“ имеет подчеркнуто патетический характер. Атлетически мощные фигуры палачей и сильное тело распятого Христа показаны в высшей динамике, в пароксизме напряжения. Динамична и композиция, ось которой составляет крест, пересекающий картину по диагонали. Тела, очень пластичные благодаря могучей светотени, даны в резких ракурсах, в сложных поворотах — движение направлено и в сторону, и вверх, и вглубь, и из глубины, что дает повышенное ощущение пространства. Обрезанные рамой фигуры, крест, который, как только его поднимут, словно выйдет за грани картины, — все это лишает композицию замкнутости. Демонстративно противопос-



В творчестве Рубенса (и в искусстве других ведущих фламандских мастеров) сложился национально своеобразный вариант стиля барокко. Для него характерны ясно выраженная жизненно-реалистическая основа и огромная жизнеутверждающая сила, мощное и радостное ощущение стихии бытия. Не случайно во Фландрии в рамках этого стиля могли найти органическое и глубокое выражение наиболее прогрессивные устремления духовной культуры XVII века. Искусство фламандского барокко исполнено большого динамического и внутреннего напряжения, достигающего подчас драматической силы, но — в отличие от итальянского —

103 П. П. Рубенс. Охота на львов. 1618—1620. Дрезден, Картинная галерея



104 П. П. Рубенс. Снятие с креста. 1611–1614. Антверпен, собор

оно не знает, даже в произведениях на религиозные сюжеты, трагической коллизии телесного и духовного, дуализма реального и иррационального, ему совершенно чужда мистическая экзальтация.

В трактовке Рубенсом религиозной темы страшного суда, гибели рода человеческого нет мрачной безысходности и апокалипсического пафоса („Низвержение грешников“, 1618–1620, Мюнхен, Старая пинакотекка). Вытянутое по вертикали полотно заполнено каскадом мускулистых, сильно вылепленных тел, которые низвергаются, захваченные стремительным, неудержимым движением. Эта могучая человеческая стихия безраздельно господствует в композиции. Тела изображены в предельно усложненных ракурсах, поворотах, позах, движениях, они сплетаются в клубки, где почти невозможно увидеть одну фигуру отдельно от другой.

Вместо разделенного на планы пространства – единая пространственная зона, воспринимаемая как безграничный космос. Все существует у Рубенса во взаимосвязи, все рассматривается как порождение единой органической природы и подвластно ее законам, а человек является как бы воплощением, вышшим проявлением стихии жизни. В „Святом Себастьяне“ (ок. 1614, Берлин-Далем, Картинная галерея) изображен христианский мученик, пронзенный стрелами врагов, но стрелы словно не коснулись его тела, не нарушили спокойствия духа. Легкое движение, пронизывающее фигуру Себастьяна, выявляет

105 П. П. Рубенс. Похищение дочерей Левкиппа. 1619–1620. Мюнхен, Старая пинакотекка

силу и энергию, заключенную в его молодом, здоровом, мускулистом теле атлета. Святой привязан к дереву, и кажется, что могучий ствол дуба с крепкими ветвями и фигура Себастьяна составляют нераздельное целое. Это непосредственное зрительное выражение единства человека и природы, которые являются для Рубенса стихиями, родствен-



ными друг другу самой сущностью своего бытия.

В образе Себастьяна художник дает свой идеал героя — он прославляет жизненную стойкость и духовную силу человека, но прежде всего его физическое совершенство; изображение обнаженного тела получает у Рубенса почти ренессансный смысл. Но формы и пропорции тела

Себастьяна далеки от классического канона и соответствуют национальному, фламандскому пониманию красоты.

Персонажи Рубенса — как и все явления реальной действительности в его живописи — возвышены, вознесены над повседневностью, к ним как бы неприменимы обычные масштабы. Телесная мощь, энергия,



накал страстей, интенсивность чувств достигли в них апогея, но сколь бы сильным ни было преувеличение, оно никогда не кажется нарочитым и искусственным. Герои Рубенса показаны в момент наивысшего напряжения их физических и духовных возможностей, когда все природные качества человека проявляются с максимальной яркостью и полнотой.

Мир Рубенса, каким он предстает в живописи мастера конца 10-х и в 20-е годы, в период зрелого творчества, — это мир возвышенный, героизированный, патетический, но всей сутью своей, всеми корнями связанный с земной реальностью („Битва амазонок“, Мюнхен, Ста-

106 П. П. Рубенс. Персей и Андромеда.
Ок. 1621. Ленинград, Эрмитаж



107 П. П. Рубенс. Поклонение волхвов. 1624. Антверпен, Музей изящных искусств



108 П. П. Рубенс. Портрет камеристки. Ок. 1625. Ленинград, Эрмитаж

рая пинакотекa; „Охота на львов“, Дрезден, Картинная галерея).

Композиции Рубенса пронизаны движением — для него это выражение динамики бытия, неисчерпаемой жизненной силы. Каждая фигура включена в общий ритм движения, каждая деталь композиции становится элементом, частью вечно движущегося мира. Все формы и линии в картинах Рубенса, кажется, рождаются этим движением, неиссякаемым и животворящим, и немыслимы вне его. Сложному динамическому ритму, являющемуся ядром композиционной структуры его произведений, художник подчиняет линейно-пластическое и колористическое решение картины.

Рубенс охотно обращался к темам античной мифологии. „Пьяный Си-

лен“ (ок. 1618, Мюнхен, Старая пинакотекa), „Возвращение Дианы с охоты“ (Дрезден; Картинная галерея), многочисленные вакханалии — это гимн физическому наслаждению жизнью. В легендах античности жило столь близкое Рубенсу чувство единства человека и природы, ощущение их нерасторжимой и благотворной связи.

Какой бы сюжет ни брал Рубенс, он получал под его кистью национальную, фламандскую окраску. В живописи Рубенса этих лет торжество жизни словно олицетворяется в пышном, ослепительно-прекрасном теле цветущей красавицы-фламандки, а чувственная радость бытия — в силе страсти („Похищение дочерей Левкиппа“, 1619–1620, Мюнхен, Старая пинакотекa). Это чувствен-



109 П. П. Рубенс. Прибытие Марии Медичи в Марсель. Эскиз. Ок. 1622. Мюнхен, Старая пинакотeka



110 П. П. Рубенс. „Шубка“. Ок. 1638.
Вена, Музей истории искусств

111 П. П. Рубенс. Вирсавия. 1635. Дрезден, Картинная галерея

ное, плотское, стихийное начало выражено с таким неподдельным темпераментом и искренностью, с таким размахом и приподнятостью, что не только лишается всякой вульгарности и „приземленности“, но и воспринимается как основа и великая движущая сила земного человеческого существования. Чувственная стихия становится у Рубенса носи-

телем и духовных порывов и поэтических переживаний, как, например, в „Персее и Андромеде“ (ок. 1621, Ленинград, Эрмитаж), где звучит лирическая тема зарождающейся любви.

В конце второго десятилетия творчество Рубенса вступает в эпоху расцвета, окончательно складывается его живописный стиль. Тональ-



ная гармония поддерживает ритмическое единство композиции. Объемы и пространственные планы создаются переходами изумительно тонких и богатых цветовых оттенков; сложная колористическая оркестровка как бы придает красочной гамме и самой поверхности картины живую, трепетную вибрацию. В фигуре Андромеды переливами тонов Рубенс создает впечатление и мягкой упругости тела, и нежной гладкости кожи, и невесомой легкости золотистых прядей волос, и радостного румянца, окрашивающего щеки. Окутанное теплым сиянием, лишенное четких контуров, тело Андромеды словно рождается из воздуха и света, как Венера из морской пены.

Живопись Рубенса обладает особой воздушностью. Переходы света и теней едва заметны; тени легкие, холодные по тону. Рубенс накладывал краску жидкими прозрачными слоями, сквозь которые подчас просвечивал легкий подмалевок или тон грунта. Многие произведения Рубенса написаны по нидерландской традиции на полированной доске с белым гладким грунтом, благодаря чему цвет получает особую интенсивность, а красочный слой — блестящую эмалевую поверхность. Краски, светлые и чистые, сливаются в звучные и гармоничные аккорды.

Палитра Рубенса воспеваает величие мира, превращая даже религиозную картину в сцену светского по духу празднества („Поклонение волхвов“, 1624, Антверпен, Музей изящных искусств).

112 П. П. Рубенс. *Пейзаж с Филемоном и Бавкидой. Начало 1630-х гг. Вена, Музей истории искусств*

В 20-е годы Рубенс был самым знаменитым художником Европы. Его называли „королем живописцев и живописцем королей“. Многочисленные заказы, поступавшие не только из Фландрии, но и из различных стран Европы, Рубенс выполнял со своими учениками и помощниками, хорошо усвоившими его живописные приемы.

Из мастерской Рубенса вышло около трех тысяч картин, и не все, разумеется, являются подлинными его работами, — некоторых только коснулась рука Рубенса, чтобы придать им окончательную отделку. Поэтому огромный интерес представляют эскизы художника. В них с особой силой оцениваешь виртуозность его



мастерства. Несколькими, как бы одним движением руки нанесенными линиями, быстрыми, точными, выразительными ударами кисти создается ощущение объема и пространства, схвачены формы, характер образа и общее настроение. Эскизы Рубенса позволяют проследить ход его творческой мысли, они являются и драгоценными документами, дающими представление о работах, не дошедших до нас, — прежде всего о декоративных ансамблях.

Декоративная живопись занимала немаловажное место в творческой деятельности Рубенса. В 1622–1625 годах Рубенс исполнил двадцать одно панно на тему „Жизнь Марии Медичи“ для Люксембургского дворца

в Париже (ныне они в Лувре); картины размещались первоначально в простенках между окнами по обеим сторонам Большой галереи. Вместе они создавали ансамбль, связанный с архитектурой и подчиняющийся единому композиционному принципу: определенной последовательности рассмотрения.

В декоративной живописи Европы первой половины XVII века ансамбль Рубенса — явление исключительное по своей тематике: он посвящен современному, важнейшему для Франции политическим событиям, связанным с борьбой за укрепление государственного единства.

Рубенс следует принципам барочного „большого стиля“ (выработке



113 П. П. Рубенс. Автопортрет. 1638–1639. Вена, Музей истории искусств



и утверждении которого ему самому принадлежала значительная роль). Каждое панно исполнено с большим декоративным размахом; исторические лица соседствуют с античными божествами, реальные события — с аллегориями.

Аллегорические построения, сложный мифологический „аппарат“ — все это для Рубенса, ученого-гуманиста, естественный способ выражения, органичный художественный язык. Оба плана изображения — реальный и идеальный — не противостоят друг другу, а сливаются воедино, ибо они в равной мере облечены „живой“ плотью, все образы — мир подлинной истории и мир аллегории — в равной мере полнокровны и пронизаны ликующей энергией бытия.

Другое прославленное создание Рубенса-декоратора — украшение Ант-

верпена по случаю приезда нового наместника испанского короля инфанта Фердинанда (1635). В основе оформления лежал определенный замысел — напомнить о бедственном положении некогда цветущего торгового города, вызванном конфликтом между Испанией и Голландией, и призвать инфанта помочь ему.

Сохранившиеся эскизы свидетельствуют об огромном декоративном мастерстве и колоссальной художественной фантазии Рубенса. Каждое сооружение было не только одним из элементов декоративного убранства, но и „программной“ композицией, с удивительной свободой и непринужденностью соединявшей множество разнообразных персонажей, аллегорические сцены, героев мифологии и т. д.; каждое представляло собой замечательное единство архитектуры, скульптуры и живописи, искусно включенное в пространство города.

Рубенс говорил о себе: „... Как бы огромна ни была работа по количеству и разнообразию сюжетов, она еще ни разу не превзошла моих сил“. Темами картин Рубенса были античные и христианские легенды, древняя и современная история, битвы и празднества, бытовые сцены, аллегории, наконец — портреты и пейзажи.

Наряду с Бернини Рубенс был творцом барочного парадного портрета. Образ представительный, величественный и аристократически-благородный создается позой, костюмом, аксессуарами, архитектурой. Но Рубенс точен в передаче облика моделей и, как правило, сохраняет

115 Ф. Снейдерс. Рыбная лавка. 1618—1621. Ленинград, Эрмитаж

в портрете ощущение полнокровной жизненности („Портрет Марии Медичи“, 1622—1625, Мадрид, Прадо). Однако есть у Рубенса портреты иного плана.

Удивительно лиричен небольшой „Портрет камеристки“ (ок. 1625, Ленинград, Эрмитаж). Он прост по композиции: молодая придворная дама инфанты Изабеллы изображена по грудь на нейтральном фоне. Все внимание художник сосредоточивает на лице, обрамленном пышным белым воротником. Огромные серо-зеленые глаза прозрачны и бездонны. Вся трепетность расцветающей жизни сосредоточена в них да в мимолетном движении губ. Тонкая деталь — выбившаяся из прически прядь дает ощущение затаенного оживления. Ее душевное состояние трудно выразимо словами: в ней есть задумчивая мечтатель-



ность и лукавство, сдержанность и порывистость, нежность и насмешливость. Акварельная прозрачность тончайших слоев жидкой краски, перетекающей множеством цветовых оттенков, зримо воплотила неуловимые переходы чувства душевную незамутненность образа.

Последнее десятилетие жизни Рубенса — особый этап в его творчестве. Рубенс отказывается от придворной деятельности и полностью посвящает себя искусству; он покупает замок недалеко от Антверпена, где уединяется в кругу своей семьи. В 1630 году Рубенс, четыре года тому назад овдовевший, женился на Елене Фаурмент; живое олицетворение рубенсовского идеала красоты, она явилась вдохновительницей всех женских образов его картин 30-х годов. Рубенс пишет теперь в основном незаказные вещи и ис-

полняет их собственноручно. Образы монументальные, поражающие декоративным размахом и героической патетикой, сменили произведения более камерные, более углубленные и проникновенные по чувству.

К 1635 году относится один из шедевров художника — картина „Вирсавия“ (Дрезден, Картинная галерея). Сюжетом для нее послужила библейская легенда. Рубенс изображает Вирсавию после купания, когда негритенок приносит ей любовное послание Давида (его фигура видна вдали на балконе дворца).

Рубенсовская Вирсавия — это молодая фламандка с круглым румяным лицом и пышной фигурой. Темная кожа негритенка, опушенная мехом шубка, горячие тона красных драпировок и подушки — все оттеняет сияющую белизну ее тела, рож-

денную бесчисленными красочными нюансами. Золотым потоком струятся тяжелые волосы Вирсавии. Рубенс с неподражаемым совершенством воссоздает шелковистость кожи, мягкость волос, прозрачность сосуда, холодные струи воды в фонтане и, подобно ее каплям, „стекающие“ с руки Вирсавии бусины жемчужного браслета.

Рубенс заставляет зрителя сильно, остро и непосредственно ощутить живую плоть вещей, трепет жизни в каждом явлении материального мира. На картине Венского музея, известной под названием „Шубка“ (ок. 1638), изображена обнаженной Елена Фаурмент, — она стоит, придерживая рукой накинутую на плечи шубку. Это интимный, редкий по откровенности личного чувства портрет. С исключительной реалистической силой написано ее тело. Бархатистая матовость кожи, переливающейся нежными золотисторозовыми оттенками, обыграна сопоставлением с коричневым мехом шубки — густым, тяжелым, темным — и с яркой белизной ткани. Легкость пушистых волос ощутима по контрасту с мехом, а их золотистость находит отклик в мерцании золотого шитья на рукавах шубки. Влажный блеск глаз и ясность взгляда подчеркивает молочная прозрачность жемчужной серьги, а красный тон ковра — теплоту тела, в котором словно пульсирует горячая кровь. Благодаря волшебному мастерству Рубенса в этой удивительной по красоте картине живет и дышит каждая деталь. Даже нейтральный фон приобретает

116 Ф. Снейдерс. Кухонный натюрморт. Мюнхен, Старая пинакотекка

глубину, воздушность и становится некой материальной средой, впитывающей в себя излучение молодости и женственного обаяния.

„Портрет Елены Фаурмент с детьми“ (1636—1638, Париж, Лувр) наполнен чувством безмятежного счастья. Рубенс не завершил работу над ним, но незаконченность кажется здесь намеренной, настолько полно это „эскизное“ письмо выражает главную тему портрета: пленительная чистота и трогательная наивность детства, волнующая нежность материнской любви как бы материализованы в воздушности и нежности живописи, в едва уловимых переходах теней, моделирующих формы, в мягкости словно тающих контуров.



Особое место в творчестве Рубенса принадлежит пейзажу. Известно, что пейзажи он писал сам и почти никогда не продавал.

В пейзаже „Возчики камней“ (ок. 1620, Ленинград, Эрмитаж) ни один элемент природы — ни деревья, ни холмы, ни камни, ни даже сама земля — не пребывает в покое. Повозка с трудом преодолевает каменистую дорогу. Усилия людей в труде соразмерны напряжению в природе. Ночь и день — течение времени — дают ощущение вечного круговорота жизни.

Борьба или согласие стихий в природе, неотрывная близость к ней человеческого существования, становление мира и его единство — вот главная тема пейзажей Рубенса.

„Пейзаж с Филемоном и Бавкидой“ (ок. 1630, Вена, Музей истории искусств) — это картина космической стихии бытия, картина мироздания, формирующегося на наших глазах. Шумят, низвергаясь, гигантские потоки воды; они не только разрушают, смывают породы — они несут жизнь, они напоят землю и сделают ее плодородной; деревья ломаются, гибнут, но и продолжают расти, цепко удерживаясь в почве сильными корнями; разверзаются земные недра, но благодаря этому отчетливее ощущаешь их могучую силу. В пейзажных композициях Рубенса, кажется, обнаруживаешь саму первооснову барочной динамики. Картины фламандской природы, созданные в 30-е годы, с их бес-

конечными далями, плодородными равнинами и холмами, лишены напряженной патетики более ранних пейзажей, но также наполнены эпическим величием („Пейзаж с замком Стен“, ок. 1636, Лондон, Национальная галерея; „Ферма в Лаке-не“, ок. 1633, Лондон, Бэкингемский дворец).

На фоне пейзажа Рубенс изображает и сцены крестьянской жизни („Крестьянский танец“, 1636–1640, Мадрид, Прадо). Картина, подобная „Фламандской кермессе“ (ок. 1635, Париж, Лувр), где крестьяне, объединенные праздничным весельем и радостным, захватывающим ритмом танца, предстают как дети могучей и вечной природы, становится своего рода символическим образом Фландрии. В ней ясно видишь народные истоки жизнеутверждающей силы и героического пафоса искусства Рубенса.

Хранящийся в Вене автопортрет показывает нам Рубенса незадолго до смерти (1638–1639). Он задрапирован в плащ, рука лежит на эфесе шпаги. Это блестящий вельможа: в его осанке, позе, повороте головы – величественность, благородное достоинство, изящество; но он уже немолод и болен, в грустном взгляде – усталость и мудрость много пережившего человека. В конце творческого пути Рубенс создает замечательный психологический портрет.

Воздействие гения Рубенса на современников было огромным. В русле рубensoвской эстетики развивались различные жанры фламандской живописи, в том числе натюрморта.

Крупнейшим мастером натюрморта был Франс Снейдерс (1579–1657), работавший в мастерской Рубенса и сотрудничавший с ним. Натюрморты Снейдерса прославляют земное изобилие: в них демонстрируется ошеломляющее разнообразие прекрасных даров природы – фрукты, овощи, дичь, рыба, мясо, устрицы, крабы, добыча охотника – убитая лань, кабан, заяц, лебедь и т.д. Все это собрано в огромных количествах, лежит грудками, занимая все пространство картины, обычно имеющей очень внушительные размеры (так называемые „Лавки“, 1618 – 1621, Ленинград, Эрмитаж; „Кухонный натюрморт“, Мюнхен, Старая пинакотекa).

Все, что воспроизведено в натюрмортах Снейдерса, как бы наделено высшим совершенством, – все самое свежее, вкусное, сочное, спелое, ароматное. Снейдерс пишет натуру с каким-то чувственным восторгом перед богатством ее красок, форм, фактур. В натюрмортах Снейдерса нет ощущения „мертвой природы“ и характерно, что в них естественно смотрятся фигуры людей и животных.

Написанные насыщенными и яркими красками, натюрморты Снейдерса являются и великолепными декоративными произведениями (во Фландрии натюрморты украшали залы дворцов и замков) и монументальными композициями, родственными по своему размаху и приподнятому звучанию живописи Рубенса.

Натюрморты другого известного мастера Яна Фейта (1611–1661) более интимны по характеру, колорит



117 Я. Иорданс. Поклонение пастухов. 1618–1620. Стокгольм, Национальный музей



строже и тоньше, но в целом их отличает то же острое чувство жизни каждой формы, каждого творения природы и то же великолепное знание натуры („Битая дичь“, Берлин-Далем, Картинная галерея; „Фрукты и заяц“, Мадрид, Прадо).

Фламандский натюрморт — это подлинный апофеоз могучей, плодородной стихии природы; пожалуй, в нем отчетливее всего ощущаешь „языческую“ подоснову фламандской культуры. Ярко, хотя и несколько односторонне, она звучит и в творчестве Якоба Иорданса (1593–1678). Иорданс — один из крупнейших художников Фландрии XVII века. В становлении его творческой индивиду-

альности огромную роль сыграло искусство Рубенса. После его смерти Иорданс стал главой фламандской живописной школы.

Искусство Иорданса неотделимо от реалистической традиции старой нидерландской живописи; в то же время художник был многим обязан искусству Караваджо — оно было ему хорошо известно, хотя Иорданс не посетил Италии. В живописном стиле его ранних произведений очевидно воздействие великого итальянского мастера. Композиции на тему „Поклонение пастухов“ (варианты в музеях Гааги, Стокгольма, Майнца, ок. 1618–1620) принадлежат к лучшим созданиям моло-

с превосходным мастерством воссоздается живописью. Сияющие, насыщенные краски вносят праздничную торжественность.

Жизненное, почвенное начало, господствующее во фламандской барочной живописи, выразилось в творчестве Иорданса, быть может, более непосредственно, но и более прямолинейно, чем у других художников Фландрии; искусство Иорданса как бы впитало народную стихию фламандской культуры.

Художник часто черпал свои образы в народной толпе, в крестьянской среде, в мире людей, физически связанных с землей. Эти образы всегда сохраняют свою конкретность и национальную специфику — будь то композиции на евангельские, библейские и мифологические темы („Воспитание Юпитера“, Париж, Лувр) или аллегории („Плодородие земли“, 1625–1628, Брюссель, Музей старинного искусства), где сама тема, казалось бы, диктовала живописцу идеализацию типажа.

Основным мотивом произведений Иорданса является радость жизни. Живопись покоряет свободой, сочностью, пластической мощью, по-фламандски богатой, теплой красочной гаммой.

Лучшее в наследии Иорданса — его жанровые композиции. Тематами для них служили фламандские пословицы („Как поют старшие, так щебечут и младшие“) или праздники („Король пьет“); один из изблюбленных им сюжетов — „Сатир в гостях у крестьянина“ — почерпнут из басни Эзопа (варианты композиции в Брюсселе, Касселе, Мюнхене,

118 Я. Иорданс. Плодородие земли.
Брюссель, Музей старинного
искусства

дого Иорданса. Воображение художника прочно связано с впечатлениями действительности. Некрасивое, с очень индивидуальными чертами лицо богоматери светится нежным и умиленным чувством (Иордансу позировала его жена с ребенком). Запечатлены по характерности и жизненной правде и фигуры пастухов и крестьянок, пришедших поклониться младенцу Христу. Они написаны с покоряющей силой реальности и в то же время воплощают глубокое, искреннее чувство, просто-душно-чистое и трогательное. Все реальное, земное — начиная от лиц, рук, одежды до медного кувшина и соломы на первом плане — точно,

Москве, Будапеште). Античную легенду Иорданс переосмысляет в национальном духе.

Действие происходит в доме фламандского крестьянина. Крестьяне — сильные, грубоватые, некрасивые; вещи, их окружающие, — стол, кувшин, миски — под стать хозяевам — тяжеловесные, нескладные, но прочные, надежные. Ни мужчины, ни молодая женщина, держащая здорового розовощекого младенца, ни старуха — никто не удивлен появлением козлоногого жителя лесов: ведь он — словно родственное им существо. Как сатир для греков был олицетворением сил природы, так фламандские крестьяне для Иорданса воплощают могучую, первозданную стихию жизни. Он пишет на холсте большого размера, фигуры дает в натуральную величину, выдвигает их на первый план и плотно насыщает ими пространство. Картина становится монументальной.

Композиция „Король пьет“ (или „Праздник бобового короля“) также существует в нескольких вариантах. В картинах из Эрмитажа и Брюссельского музея (ок. 1638) жизнерадостные фламандские бюргеры, кажется, едва умещаются в пространстве холста — столь тесно заполнено оно грузными, пластично вылепленными фигурами. Люди громко поют, угощают друг друга, обнимаются, кто-то играет на волынке, один из гостей кричит, повернувшись к зрителям. Стол ломится от блюд с яствами и вин, которым пирующие отдают обильную дань. Все собравшиеся провозглашают тост за „короля“, чье

119 Я. Иорданс. *Сатир в гостях у крестьянина*. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

лоснящееся лицо расплывается в добродушной пьяной улыбке.

В картине из Венского музея (до 1656 г.) бурное веселье, охватившее собравшихся, получило какой-то стихийный характер — сцена уподоблена своеобразной вакханалии. Все достигло здесь апогея — и радость совместного пиршества, и обжорство, и хмельная удаль, и развязность манер, возбуждение, шум. Композиция получила особый размах, — здесь больше пространства, больше персонажей (причем они показаны в рост), больше динамики и брызжащей жизненной энергии. Сами вещи, кажется, пришли в движение



и принимают участие в празднестве как действующие лица.

Персонажи Иорданса — это олицетворение здоровья и неиссякаемого оптимизма. Художник подчеркивает эти черты, а вместе с тем и необузданно-животное начало в своих героях. Он демонстративно, не останавливаясь даже перед грубыми подробностями, преувеличивает все проявления радости, здоровья, аппетита. Иорданс столь откровенно гиперболизирует характер ситуации, что в ней уже нельзя видеть только эпизод реальной жизни: жанровая картина получает своеобразно героизированное звучание.

Если гипертрофия материального, телесного снижала образное содержание его мифологических или религиозных полотен, подчас лишая их духовной силы и глубины, то жанровые сцены Иорданса становились эпическими композициями, истинно раблезианскими по яркости и мощи переживания земного, плотского бытия.

Третий прославленный фламандский живописец, Антонис ван Дейк (1599–1641), также ученик Рубенса, работал в различных жанрах — писал картины на темы Ветхого и Нового завета, мифологические сцены, портреты.



В его сюжетных композициях, прекрасных по живописи, на первый план все же выступала внешняя эффектность художественного решения — за барочной патетикой не стояла стихийная страстность ощущения жизни.

Лучше удавались ван Дейку лирические сцены, больше отвечавшие складу его дарования („Отдых на пути в Египет“, ок. 1630, Мюнхен, Старая пинакотека; „Мадонна с куropsатками“, начало 1630-х гг., Ленинград, Эрмитаж).

В историю искусств ван Дейк вошел как первоклассный портре-

120 Я. Иорданс. „Король пьет“. До 1656. Вена, Музей истории искусств



121 А. ван Дейк. Семейный портрет. Ленинград, Эрмитаж

тист. Преимущественный интерес к портрету определился с первых лет его творчества. Совсем молодым художником (1620–1621) были написаны такие превосходные вещи, как „Портрет Корнелиса ван дер Геста“ (Лондон, Национальная галерея) и „Семейный портрет“ (Ленинград, Эрмитаж). На эрмитажном портрете остро схвачена индивидуальность моделей: молодой женщины, с мягкими ровным характером, и ее мужа, в котором угадывается натура неуравновешенная, ищущая, беспокойная. Художник дает почувствовать, что при всем различии характеров их объединяют душевная близость, теплота взаимного чувства. Очень красив колорит картины с насыщенными тонами красного, золотистого, коричневого.

Ван Дейк стремился лишить образы статичности, скованности, наделять их внутренней экспрессией. В замечательном „Мужском портрете“ из ленинградского Эрмитажа одухотворенное лицо мужчины, худое и бледное, с тонкими чертами, его блестящие глаза, полуоткрытый рот, красивые выразительные руки, так же как и лицо, выделенные светом, — все дает ощущение непосредственности изображения: человек как бы ведет диалог с невидимым нам собеседником. Духовная сила и интеллектуальное богатство его личности переданы художником просто и мастерски. Ван Дейк умел писать „скромные“ портреты, где были излишни какие-либо аксессуары, где точно передан главный „нерв“ человека, своеобразие его характера.

122 А. ван Дейк. Портрет маркизы Бальби. 1622–1627. Вашингтон, Национальная галерея





123 А. ван Дейк. Портрет Дигби, графа Бристольского и Уильяма Рассела, герцога Бедфордского. Ок. 1633. Олторп, собр. Спенсер

Эрмитажная картина была создана в годы пребывания ван Дейка в Италии, куда он уехал в 1621 году, стремясь обогатить себя новыми художественными впечатлениями. Здесь фламандский мастер быстро завоевал признание. Заказчиком художника становится итальянская знать, и искусство ван Дейка приобретает новые черты. В Генуе, где он прожил несколько лет, ван Дейк написал много портретов парадного, „большого“ стиля, с той характерной для итальянского барокко *grandezza*, которая так импонировала аристократии. Ван Дейк писал свои модели на фоне колонн или драпировок, обычно выбирая точку зрения снизу вверх. Удлиненные про-

порции придавали фигурам особую элегантность. Парадность композиции сочеталась с изысканностью цветового решения. В портрете маркизы Спинола-Дориа (Берлин-Далем, Картинная галерея) черные тяжелые одежды оживлены только красным цветом манжет и светлым воротником; в портрете маркизы Бальби (Вашингтон, Национальная галерея) удивительно красиво сочетание темного платья с золотыми нитями покрывающих его кружев. Величественность этих портретов не стандартна, не безлична. Значительность своих героев художник выявляет благородной осанкой, изящными, непринужденными манерами, естественным достоинством, отли-



124 А. ван Дейк. Портрет Ф. Снейдерса. Нью-Йорк, собр. Фрик

чающим каждый их взгляд, жест, движение, а часто и возвышенным душевным складом, который выдает задумчивость или нежная грусть, окрашивающая их облик.

Проблема парадного портрета решается в новом ключе. Внешние признаки социального превосходства — это только средство воплотить идеал духовно-утонченной личности, идеал внутреннего аристократизма, которому знатность происхождения как бы дает реальное обоснование.

Ван Дейк воспроизводит натуру с большим живописным мастерством, воссоздает формы с истинно фламандским ощущением их жизненности. Этот синтез жизненной достоверности и аристократической рафинированности, острого реалистического видения с внешней грацией и духовным изяществом образа составляет неповторимую особенность искусства ван Дейка.

В своих аристократических заказах, а также в людях искусства, которых он часто писал, ван Дейк находил (или хотел видеть) ту духовную избранность человеческой натуры, которая была близка его идеалу прекрасной личности. Очень показателен в этом отношении автопортрет художника⁴ (Ленинград, Эрмитаж) — поэтически идеализированный образ, в котором угадываются, однако, и истинные черты характера. Всем своим обликом — манерой держаться и одеваться, жестом и взглядом — он демонстрирует свой духовный аристократизм, возвышающий его не только над толпой, но и над собратьями по профессии. Живописно-небрежный кос-

тюм, „поэтические“ кудри, нотка пресыщенности, разочарования в его облике, а также сумрачное небо и полуразрушенная колонна вносят в портрет элемент романтики.

После возвращения в Антверпен в 1627 году ван Дейк сразу занял ведущее положение в художественных кругах города. В этот так называемый второй антверпенский период (1627—1632) ван Дейк, не знавший отбоя от заказчиков, пишет людей самого различного социального и интеллектуального уровня — представителей аристократии и буржуазии, художников, ученых, юристов и т. д. Он строго индивидуально подходит к каждой портретной задаче, и работы ван Дейка этих лет отличает глубокое проникновение в характер модели. Его портреты часто бывали просты, внешне непритязательны (парные портреты супругов Стевенс, Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина). В других произведениях, например, в „Портрете Марии Луизы де Тассис“ (Вадуц, галерея Лихтенштейн) ван Дейк мастерски соединяет великолепие парадного изображения с чувством полнокровной жизненности и обаянием естественности.

К наиболее интересным работам, созданным в этот период, относятся портреты тех людей, которые внутренне импонировали художнику и которые помогали ему оставаться в русле его основных поисков. Таковы портрет художника Снейдерса (Нью-Йорк, собр. Фрик) или портрет филолога, издателя, дипломата Яна ван ден Ваувера (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина).



125 А. ван Дейк. Портрет Карла I на охоте. 1635. Париж, Лувр



В 1632 году ван Дейк уехал в Англию. Карл I пожаловал его званием главного живописца короля и возвел в рыцарское достоинство. В Англии ван Дейк писал парадные портреты, вначале продолжая принципы своего искусства генуэзского периода. В „Портрете Филиппа Уортонa“ (1632, Вашингтон, Национальная галерея) задумчиво-мечтателен, чуть печален взгляд юного и прекрасного лорда, одетого в маскарадный костюм; поразительны редкостные по нежности и тонкости созвучия зеленовато-оливковых и золотисто-желтых тонов. Это как бы не столько реальный образ, сколько образ-мечта. Однако постепенно стиль мастера меняется. Ван Дейк становится

126 А. Браувер. Деревенский лекарь.
Мюнхен, Старая пинакотекa

127 А. Браувер. Дюны при лунном свете.
Берлин-Далем, Картинная галерея



любимым портретистом королевской фамилии и английской знати. Обилие заказов нередко вынуждало его пользоваться услугами помощников, которые писали одежду и аксессуары, а иногда и целиком выполняли портрет по эскизу мастера. Обязанности придворного художника и запросы клиентов из высшего общества сковывали творческие возможности ван Дейка, — можно сказать, что в портретах этого времени он словно варьирует некий собирательный тип английского аристократа. Гордая, властная осанка, высокомерный взгляд, роскошные костюмы и парадная обстановка — все это обязательные приметы его моделей, выдающие их аристо-

кратическую исключительность. Но этот возведенный в абсолют изощренный аристократизм состоит не в особом духовном строе, возвышающем английскую знать над прочими смертными, а в недостижимости ее социального статуса и в физическом совершенстве касты людей, в жилах которых течет голубая кровь („Портрет Джорджа Дигби и Уильяма Рассела“, Олторп, собр. Спенсер; „Портрет Анны Далькит и Анны Керк“, Ленинград, Эрмитаж).

И все же на всем протяжении своего творчества ван Дейк сохранял способность видеть человека ясно и пронизательно. Достаточно назвать „Портрет Томаса Чалонера“ из

собрания Эрмитажа или „Портрет Карла I на охоте“ (1635, Париж, Лувр), принадлежащий к его шедеврам. Великолепен образ Карла. В этом ловком и элегантном кавалере, сибарите, знающем цену радостям жизни, самоуверенном, безвольном и легкомысленном, своеобразно соединились величественность монарха и непринужденная естественность светского человека. Пейзаж составляет прекрасный фон для портрета – его несколько декоративная красота подчеркивает парадность композиции и вместе с тем нотку романтической меланхолии, которой художник наделил короля. С зеленовато-голубыми и серебристыми тонами пейзажа контрастируют и сливаются золотистые и красные тона, доминирующие в фигурах. В живописи портрета поражают крепкое чувство формы и легкость, свобода, воздушность письма.

Идеал человека, воплощенный в искусстве ван Дейка, был во многом личным идеалом художника, но несомненно также и то, что он сумел уловить и запечатлеть в своем искусстве те черты „прекрасной личности“, то представление об идеальном образе, которое сложилось в европейском обществе этой эпохи и в котором оно испытывало потребность. Не случайно идеал ван Дейка стал в конечном счете общеевропейским аристократическим идеалом и не случайно ему предстояла столь долгая жизнь. Принципы парадного портрета, сформулированные художником, легли в основу последующего развития этого жанра в европейском искусстве.

Еще один аспект богатой художественной культуры Фландрии XVII века представляет искусство рано умершего Адриана Браувера (1606 – 1638). Браувер много лет провел в Голландии, где работал в кругу Франса Хальса, – во Фландрию он вернулся только за семь лет до смерти. Голландцы привили художнику вкус к небольшого размера картинам на бытовые сюжеты. Браувер писал сцены из жизни крестьян и городского плебса, – сам выходец из бедной семьи, он хорошо знал их быт. У его персонажей грубые лица, некрасивые, нескладные фигуры; они пьют, играют в карты, курят, горланят песни, затевают ожесточенные, бессмысленные драки („Крестьяне, играющие в карты“, 30-е гг., Мюнхен, Старая пинакотекa). Каждый персонаж подан Браувером выпукло и лаконично. Художник великолепно передает мимику лица, характерное в движениях и жестах; не детализируя, останавливается на существенном („Деревенский лекарь“, Мюнхен, Старая пинакотекa; „Курильщики“, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Он видит своих героев неприкрашенно, в убожестве их существования, в ущербности их физического облика; гротескная заостренность ситуации, чувств, действий придает композициям Браувера оттенок горечи и иронии. Браувер продолжает во фламандском искусстве традицию Брейгеля.

Темпераментное, артистичное письмо соответствует яркости, широте его образного видения. Прекрасный колорист, он дает тонкие соотноше-



ния голубовато-серых, розовато-коричневых и желтоватых тонов, кладет легкие тени, пронизывает пространство рассеянным светом, обволакивая им очертания предметов и фигур.

В картинах Браувера нет ни насмешки, ни презрения, порой в них даже чувствуется скрытое тепло, как бы сопереживание художника („Крестьянский квартет“, Мюнхен, Старая пинакотека). Этот оттенок человеческого соучастия, а также красота живописи придают непривлекательной, а иногда и жестокой сцене необычное звучание: сквозь беспощадную правду слышится неожиданная лирическая нота. Но если в жанровых сценах личное пережи-

вание Браувера остается глубоко затаенным, то в его пейзажах оно прорывается с огромной силой. Браувер не воспевает ни величия мироздания, ни животворной стихии природы. В пейзаже художник стремится открыть эмоциональную выразительность, которая бы находила отклик в его душе. Браувер любил ночное освещение, со светом луны, прорывающимся сквозь равные темные облака, беспокойное движение теней. Широкий и свободный мазок придавал картинам характер своеобразной импровизации, усиливал чувство беспокорства, скрытой тревоги („Дюны при лунном свете“, Берлин-Далем, Картинная галерея). По смелости и новизне трактовки образа природы в пейзажной живописи XVII века мало что может быть поставлено рядом с произведениями Браувера. Браувер не получал официальных заказов, но современники, Рубенс и Рембрандт, ценили его талант. Недолго продолжался расцвет фламандского искусства. Уже после смерти Рубенса в 1640 году начался его быстрый упадок. Характерно, что в творчестве Иорданса с конца 40-х годов (он намного пережил Рубенса и ван Дейка) явно обнаруживаются черты кризиса. Могучие народные образы уходят из его искусства; он пишет теперь преимущественно пышные декоративные полотна с идеализированными персонажами. По существу, Иорданс стал работать в русле аристократических вкусов и моды. В еще большей мере это можно сказать о творчестве одного из наи-

более известных мастеров Фландрии второй половины XVII века Давиде Тенирсе Младшем (1610–1690). В 30-е годы он испытал сильное воздействие искусства Браувера, но жанровые картины Тенирса, изображающие интерьеры с фигурами, были только внешне схожи с композициями замечательного фламандского живописца, — они не обладали ни их правдивостью, ни их выразительной силой и эмоциональной остротой. После смерти Браувера Тенирс работал уже в другом духе. Он по-прежнему писал сцены крестьянского быта, но это были в основном сельские праздники. Жизнь крестьян выглядела в них принаряженной, идеализированной; главный акцент ставился на занимательности изображения.

Фламандские живописцы, работавшие в последние десятилетия XVII века, ориентировались не на традиции эпохи Рубенса, а на произведения голландской и французской школы, ограничиваясь при этом чисто внешним заимствованием отдельных приемов. Искусство Фландрии второй половины XVII века не рождает более крупных мастеров и теряет все то, что составляло его силу и самобытность.

Фламандская школа внесла чрезвычайно важный вклад в европейскую культуру XVII века. Изучение фламандской живописи не прошло бесследно для художников различных стран и поколений: не раз обращались они к ее наследию, и прежде всего — к вдохновенному творчеству Рубенса, этого „Гомера живописи“, как его назвал Делакруа.

ГОЛЛАНДИЯ

Голландская республика была рождена Нидерландской революцией, начавшейся в 60-х годах XVI века. По перемирию 1609 года Испания признала независимость северных провинций Нидерландов, которые объединились в самостоятельное государство, часто называемое Голландией. В Голландии, стране самого прогрессивного в то время общественного строя, быстро развивались промышленность, ремесла и торговля. К середине XVII века она становится ведущей экономической державой Европы.

В первой половине XVII века Голландия была одним из важнейших центров европейской культуры. Страна, где господствовала протестантская религия, не знала всемогущества церкви и духовенства, и это благоприятствовало свободному развитию творческой мысли, в частности, научной. Распространение кальвинизма сказалось и на характере голландского искусства.

Особенности голландской архитектуры XVII века были определены и новым укладом жизни, порожденным буржуазным строем, и природными условиями страны. В Голландии не возводились ни величественные дворцы, ни пышные церковные сооружения. Протестантские культовые постройки — это скромные здания, не украшенные ни фресками, ни иконами, ни скульптурным декором. Они невелики по размерам, просты по планам и композиции. В создании типа протестантской церкви большая роль принадлежала архитектору Хендрику де Кейсеру (ум. 1621).

Бюргерский жилой дом сохранил традиционные для Нидерландов формы: узкий фасад в два-четыре этажа, высокая кровля, островерхий, часто ступенчатой формы фронтон. Здания облицовывались кирпичом с белым камнем. Тесно примыкавшие друг к другу, они образовывали сплошную застройку улицы или набережной; иногда здания располагались прямо по берегам каналов.

В Голландии, вся экономика которой была связана с морем, строилось множество водных коммуникаций. Каналы, плотины, дамбы, шлюзы — характернейшая примета голландского пейзажа. В сочетании со своеобразной жилой застройкой они придают неповторимую привлекательность облику голландских городов. Голландское зодчество XVII века было тесно связано с практическими потребностями жизни. Здесь строилось много зданий общественного назначения — ратуш, госпиталей, приютов для престарелых, а также торговых рядов, рынков, бирж, складских помещений, зданий коммерческих компаний, городских весов. Прекрасными образцами являются Мясные ряды в Харлеме (1601 — 1603, арх. Ливен де Кей) и здание городских весов в Гауде (1667, арх. Питер Пост) — в них мастерски соединена практическая целесообразность с архитектурной выразительностью решения. Иногда подобные постройки представляли собой целые комплексы — например, амстердамское адмиралтейство (1655, арх. Д. Стальпарт).

В середине XVII века в архитектуре Голландии утвердились формы

129 Я. ван Кампен. Ратуша в Амстердаме (ныне королевский дворец). 1648—1655

классицизма. Заимствованные в Италии и Франции, они были тонко приспособлены к местным условиям и национальным традициям. Самым значительным памятником голландского классицизма является здание ратуши в Амстердаме (ныне королевский дворец), построенное Якобом ван Кампеном в 1648—1655 годах. Амстердамская ратуша с ее величественным, строгим фасадом и пышно украшенными интерьерами стала символом свободы и процветания голландской республики. Маурицхейс в Гааге — одно из немногочисленных в Голландии сооружений дворцового типа⁵ (построен в 1633 — 1644 гг. Питером Постом по плану Я. ван Кампена). Благородство пропорций и гармония форм делают



это небольшое по размеру здание и представительным и одновременно интимноизящным.

Главные достижения голландской художественной культуры XVII века связаны не с архитектурой и не со скульптурой (в Голландии она вообще не имела почвы для самостоятельного развития), а с живописью, — XVII столетие было временем ее блестящего расцвета.

Лишенные таких могущественных заказчиков, как двор, знать и церковь, голландские живописцы в основном работали на продажу — нередко они торговали своими картинами на ярмарках, а приобретали их произведения купцы и владельцы мануфактур, ремесленники и зажиточные крестьяне.

Картины писались небольшого формата, в расчете на скромные по размерам интерьеры голландских домов. Станковая живопись стала любимым искусством голландцев, так как способна была с большой достоверностью и многообразно отразить действительность. Голландцы хотели видеть в картинах то, что им хорошо знакомо, — природу своей страны, море и корабли, свой быт и дом, вещи, которые их окружают. Стремление к познанию мира проявилось в голландской живописи в столь непосредственных формах и с такой последовательностью, как нигде более в европейском искусстве этой эпохи. С этим связана и широта ее диапазона: здесь развивались портрет и пейзаж, натюр-



морт и бытовой жанр. Некоторые из них (натюрморт, бытовая картина) впервые именно в Голландии сложились в своих зрелых формах и достигли такого расцвета, что стали своеобразным эталоном данного жанра.

Живопись на евангельские и библейские сюжеты не имела в протестантской Голландии культового назначения. Она развивалась в русле общих для всей голландской живописи XVII века образно-стилистических принципов.

История голландской художественной школы XVII века прошла несколько этапов: период становления с 1609 до 1640 года, эпоху рас-

цвета — 1640–1660-е годы; последнюю треть XVII века — время кризиса и упадка.

Уже в первые два десятилетия четко выявляется основная направленность поисков передовых голландских мастеров, противостоящая консервативным художественным тенденциям, — стремление к правдивому отражению действительности, к конкретности ее воплощения. Не случайно живописцев Голландии привлекло искусство Караваджо. Творчество так называемых утрехтских караваджистов — Г. Хонтхорста, Х. Тербрюггена, Д. ван Бабюрена — оказало влияние на голландскую художественную культуру.

ретной живописи Голландии, но и для формирования других жанров. В творчестве Хальса можно выделить три вида портретных композиций: групповой портрет, заказной индивидуальный портрет и особый тип портретных изображений, близкий по характеру жанровой живописи, культивируемый им в основном в 20-х – начале 30-х годов.

Групповые портреты стрелковых гильдий – бюргерских объединений для обороны и охраны городов – принадлежат к центральным созданиям Хальса конца 10-х – начала 30-х годов и к самым значительным произведениям голландской живописи раннего этапа ее развития, когда еще были живы идеалы революционной эпохи. Групповой портрет способен был выразить дорогое для представителей молодой республики чувство свободы и равноправия, товарищества и гражданской солидарности. Такими, гордыми своей независимостью, жизнерадостными и деятельными горожанами, в которых еще свежо воспоминание о совместной борьбе, и предстают они на портретах офицеров стрелковой роты св. Адриана (1627 и 1633) и св. Георгия (1627) (музей Франса Хальса в Харлеме). Хальс добивается поразительной естественности композиции – она кажется непреднамеренной, случайной, но за этим скрывается тонкий художественный расчет. Сюжетная канва – собрание или пирушка членов гильдии, отслуживших трехгодичный срок, – превращает портретируемых в участников сцены, в ее действующих лиц. В персонажах

130 *Патрицианские жилые дома в Амстердаме. XVII в.*

Переломными в эволюции голландской живописи стали 20-е годы: новые демократические и реалистические тенденции одерживают окончательную победу; определяется основной круг мотивов голландской живописи, завершается процесс дифференциации жанров, утверждаются их принципы и специфика.

Решающую роль в сложении национального искусства на ранней стадии развития голландской художественной школы сыграло творчество Франса Хальса (ок. 1580–1666), ее первого великого мастера.

Хальс был почти исключительно портретистом, но его искусство много значило не только для порт-

Хальса нет ни скованности, ни нарочитого позирования; кажется, именно здесь, в этом привычном и близком им обществе они в полной мере и со всей откровенностью выказывают свой нрав и характер. Портреты Хальса рождают ощущение взаимной связи людей, которые ценят единение и знают его силу.

Размашистое, смелое, сочное письмо и красочная гамма, в которой преобладают интенсивные цвета — голубой, синий, золотисто-желтый, красный, — выявляют оптимистический, жизнеутверждающий тонус портретов, а большие размеры композиций придают им монументальный характер.

Хальс блестяще преодолевает трудности группового портрета. Жанровое начало, способствующее впечатлению жизненности изображения, не лишает композиции представительного характера. Хальс мастерски воссоздает индивидуальность персонажей — каждый подан темпераментно, крупным планом, и вместе с тем здесь сохранено художественное единство.

Творчество Хальса, сформировавшееся в атмосфере послереволюционных лет, стало одним из ярчайших выражений демократического духа голландской буржуазной культуры в период ее становления.

Особенности искусства раннего Хальса — характер восприятия модели и специфические приемы портретной характеристики, — наиболее отчетливо обнаруживаются в так называемых жанровых портретах. Обычно Хальс изображал модель так, что зритель оказывался с ней

131 Ф. Хальс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия. 1616. Харлем, Музей Франса Хальса

с глазу на глаз, в общении близком и непосредственном. Его персонажи держатся на портрете естественно и свободно, их поза, жесты кажутся неустойчивыми, а на лицах вот-вот должно смениться выражение; примечательнейшая черта творческой манеры Хальса — это способность передать характер через индивидуальную мимику и жест, словно пойманные на лету („Веселый собутыльник“, Амстердам, Рейксмузеум; „Мулат“, Лейпциг; „Улыбающийся офицер“, Лондон, собр. Уоллес). Художник любил эмоциональные состояния, полные динамики, в них заключались для него и как бы ступок всего наиболее характерного, индивидуально-выразительного в модели и ощущение уловленной жизни. Но в том мгновенном, что запечатлевал Хальс, всегда схвачено самое существенное, сердцевина образа („Цыганка“, 1628–1630, Париж,



Лувр; „Малле Баббе“, начало 30-х гг., Берлин-Далем, Картинная галерея).

Хальс мастерски умеет связать портретируемого с определенной средой и ситуацией. Так, при взгляде на портрет Малле Баббе у зрителя возникает впечатление, что он видит интерьер кабачка, наполненный шумными, бесцеремонными посетителями, слышит хриплый смех и грубоватые словечки слегка опьяневшей старухи, обращенные к его завсегдатаям. Портреты раннего Хальса получают черты жанровой картины.

Персонажам Хальса чужда внутренняя сосредоточенность и самоуглубление, — они показаны в реакциях на окружающее, во взаимодействии с ним. Также незамкнута, динамична у Хальса и сама живописная форма: для него типичны развороты фигур в пространстве холста; динамичная линия силуэта; объемы, не изоли-

рованные от фона, а легко и естественно сливающиеся с ним, наконец — свободный мазок, не скрывающий движений руки художника.

Специфика портретного стиля Хальса состоит, с одной стороны, в чрезвычайно остро схваченной индивидуальности, с другой — в активной жизненной силе образа и в ощущении непосредственности его восприятия, созданных импровизационной манерой письма.

Хальс был первым в европейском искусстве мастером свободной, „эскизной“ живописи. Движение кисти дает у него одновременно и рисунок и цвет, воссоздает и форму, и объем, и характер поверхности. Мазки набегает друг на друга, сталкиваются, расходятся в разных направлениях, то густо покрывают холст, то оставляют просвечивать подмалевок. Быстро и виртуозно положенные, они воссоздают мимику и движение, преобразуются в различные, точно



132 Ф. Хальс. „Малле Баббе“. Начало 1630-х гг. Берлин-Далем, Картинная галерея

133 Ф. Хальс. Портрет Яспера Схаде. Ок. 1645. Прага, Национальная галерея

134 Ф. Хальс. Портрет мужчины в широкополой шляпе. Ок. 1660–1666. Кассель, Картинная галерея

схваченные и воспроизведенные пластические формы. Каждая форма у Хальса получает подвижность, а образ в целом — внутреннюю динамику и эмоциональную остроту.

Сама живописная манера получила особое содержательное значение. Акцентировка какой-нибудь детали или „недосказанность“ другой, характер мазка и красочной поверхности помогали создать выразительный художественный образ из порой ничем не примечательной модели. Таковы портреты Класа ван Форхаута, недалекого, простодушного, немного смешного и нелепого в своей претензии казаться величавым и значительным (ок. 1635, Нью-Йорк, Метрополитен-музей), Николаса ван дер Меера (1631, Харлем, Музей) и Питера ван ден Бруке (1633, Лондон, Кенвуд-Хаус) — натур простых, откровенных и чуть грубоватых,

но деятельных и ясных духом, или портрет Яспера Схаде, тщеславного, высокомерного, самовлюбленного (ок. 1645, Прага, Национальная галерея). Портретная галерея Хальса 20–40-х годов разнообразна, но в то же время внутренне едина: это как бы некий собирательный образ голландца той эпохи. Он может быть самодовольным, самоуверенным и ограниченным, но ему почти неизменно присущи энергия, крепкая жизненная хватка, удаль и жизнелюбие. Эти качества натуры Хальс передает с такой сочностью и восхищением, что все малопривлекательные черты в характере его моделей словно отходят на второй план.

Однако в образах Хальса самого конца 30-х и 40-х годов появляются задумчивость и грусть, прежде совершенно чуждые его персонажам (портрет Виллема Хейтхейсена из



Брюссельского музея), а порой про- скальзывает легкая ирония в от- ношении художника к ним. Из ис- кусства Хальса постепенно уходит ликующее приятие жизни и чело- века, которое было лейтмотивом его творчества предшествующих лет. 40-е годы стали переломными в живописи Хальса. Поздний период творчества художника составил особую страницу в его искусстве и в искусстве голландского пор- трета.

В портретах Хальса, написанных в 50-е и 60-е годы, углубленное мастерство характеристики сочета- ется с новым внутренним смыслом. Неизвестный, изображенный на картине из ленинградского Эрмита- жа (50-е гг.), еще чувствует свои силы, свои возможности, но в нем уже нет ни радости, ни веры. Не- смотря на импозантный разворот

фигуры, на насмешливый, чуть презрительный взгляд, несмотря на динамику живописной формы, во всем его облике отчетливо прогля- дывают утомление и скепсис. В об- разе мужчины на портрете из Кас- сельской галереи (1660–1666) мы видим не привычное самоутвержде- ние и браваду, а печаль и апатию, словно внутренняя энергия его ис- сякла и он пассивно следует тече- нию жизни.

Одно из самых сильных произведе- ний позднего Хальса — мужской портрет из Метрополитен-музея в Нью-Йорке (1650–1652). Компо- зиция портрета — покатый об- рез фигуры, ее постановка в чистый фас, взгляд, направленный прямо на зрителя, — дает ощущение „мас- штаба“, значительности личности. В осанке мужчины, в жесте руки, упирающейся в бок, в жестко сом-



кнутом рте читаются холодная властность и высокомерное презрение ко всем, кто не принадлежит к его кругу. Чувство собственного достоинства соединяется в нем с безмерным честолюбием; в его воле и упорстве есть что-то бесчеловечное, а патрицианская элегантность облика не в силах скрыть пресыщения и духовной опустошенности. В то же время в его безжалостном, твердом и умном взгляде неожиданно улавливается оттенок разочарования, словно в этом человеке, богатом, уважаемом в обществе, достигшем всего, к чему он стремился, таится сожаление о прошлом — о своей молодости и молодости своего поколения, чьи идеалы забыты, а жизненные стимулы угасли.

135 Ф. Хальс. Групповой портрет регентов харлемского приюта для престарелых. 1664. Харлем, Музей Франса Хальса

136 Ф. Хальс. Групповой портрет регентши харлемского приюта для престарелых. 1664, Харлем, Музей Франса Хальса



Живописная манера Хальса стала еще более лаконичной и вместе с тем достигла высшей силы экспрессии. Изменяется и колористический строй его живописи. Вместо мажорного созвучия разнообразных тонов — почти монохромная красочная гамма, которую составляют в основном черные, серебристо-серые и белые тона, телесный цвет и темно-оливковый фон. Каждый цвет дан художником в тончайших градациях, в богатстве нюансов, каждый тон обрел замечательную глубину. Черный цвет лишен у Хальса тяжести и глухости, он многообразен по красочному звучанию. Изысканность колорита и общего живописного решения как бы внутренне аристократизировала персонажи Хальса — приоткрывала в об-

разе новые грани, которые духовно усложняли и обогащали его. Портреты Хальса 50–60-х годов многое раскрывают в голландской действительности тех лет. Художник прожил долгую жизнь, и ему довелось стать свидетелем перерождения голландского общества, исчезновения его демократического духа. Не случайно выходит теперь из моды искусство Хальса. В бюргерской среде самодовольное безразличие и патрицианская спесь сменили прежний жизненный напор и оптимизм. Поздние произведения Хальса чутко отражают дух времени, столь чуждый мастеру, но в них слышится и его собственное разочарование в окружающей действительности. В некоторых работах этих лет улавливается отзвук личных чувств старого



художника, терявшего прежнюю славу и уже видевшего конец своего жизненного пути.

За два года до смерти, в 1664 году, были написаны Хальсом портреты регентов и регентш (попечителей) харлемского приюта для престарелых (Харлем, музей).

В „Портрете регентов“ всех объединяет чувство разочарования и обреченности. В регентах нет ни жизненной силы, ни товарищеской спаянности персонажей ранних групповых портретов Хальса. Каждый одинок, каждый существует сам по себе. Безволие и полное душевное опустошение читаются в их облике. Симфония черных тонов с неожиданно

и смело звучащими красновато-розовыми пятнами создает в картине трагическую атмосферу.

В ином эмоциональном ключе решен „Портрет регентш“. В почти неподвижных позах черствых, не знающих сострадания старух чувствуется хозяйская властность, и вместе с тем во всех них — в еще бодрящихся, подтянутых и в тех, у кого уже иссохла плоть и как бы осталась одна только хрупкая и пугающая оболочка, — живут глубокая подавленность и оцепенение, словно регентши скованы одним гнетущим и страшным чувством — чувством бессилия и отчаяния перед лицом надвигающейся смерти.

живописи стал одним из главных очагов развития не только портрета, но и пейзажа, и натюрморта, и бытового жанра.

Ни в одной другой художественной школе XVII века пейзаж не получил такого самостоятельного и важного значения, как в Голландии. Его своеобразие и новаторство заключаются прежде всего в том, что это был пейзаж национальный, — в природе своей страны живописцы открыли красоту и поэтическое обаяние.

Крупнейшим пейзажистом первой половины XVII века был Ян ван Гойен (1596–1656), чье творчество дает полное представление о принципах и особенностях голландского пейзажа этого времени.

Пейзажи Гойена обычно изображают виды какой-либо местности, причем природа данного уголка всегда показана в конкретном состоянии — при определенной погоде и определенном освещении („Вид Дордрехта“, 1648, Амстердам, Рейксмузеум).

В пейзажах Гойена впечатление глубины, дали, простора создается не подчеркнутым удалением планов, а благодаря воздушной перспективе. Контуры предметов растворяются и как бы тают в далах, которые заволакивает туманная дымка; цвет дается в тонких градациях — удаляясь в глубину, он теряет отчетливость и звучность, отчего возникает ощущение влажного воздуха, наполняющего пейзаж. Дома и деревья, берега и здания, кустарники и дюны обрели особую легкость, а небо и облака — подвижность. Гойен мастерски пишет небо, его непостоян-

137 Я. ван Гойен. Вид Дордрехта. 1648.
Амстердам, Рейксмузеум

До конца дней Хальс сохранил непогрешимость своего мастерства, а искусство восьмидесятилетнего живописца получило невиданную прежде психологическую проникновенность и драматическую силу.

Путь, который прошло творчество Хальса, показателен для истории голландской живописи — он отмечает основные вехи и существеннейшие черты ее эволюции.

Искусство Хальса было мощным стимулом и источником вдохновения для художников различных специальностей, различных интересов. Харлем — город, где он провел почти всю творческую жизнь, — в период становления голландской школы

ную, изменчивую жизнь. Благодаря низкому горизонту, передающему низинный характер голландского пейзажа, небо, занимающее большую часть картины, кажется очень высоким. Чтобы объединить все элементы пейзажа в световоздушной среде, Гойен подчиняет различные цвета одному, серовато-коричневому тону, соответствующему обычному для Голландии пасмурному рассеянному освещению. Мягкая расплывчатость форм, неуловимость переходов между ними, рожденная взаимодействием пространства, воздуха и света, а также тональный колорит давали ощущение материального единства природы, взаимосвязи всех ее явлений.

Приемы, разработанные голландскими живописцами для передачи освещения и атмосферы, раскрывали новые возможности перед пейзажным искусством.

Каждый из голландских пейзажистов специализировался на своей теме. Близок Гойену по выбору мотивов и по мягкой созерцательности пейзажного образа Саломон ван Рёйсдалъ — „Переправа“ (Амстердам, Рейксмузеум); „Речной пейзаж“ (1631, Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Пейзажи с изображением животных писали Пауль Поттер и Альберт Кейп. Очень популярны были морские виды. Ян Порселлис, Симон де Влигер и другие великолепно передавали движение волн, связь неба и воды, как бы сливающихся в единую стихию, свежий морской воздух, пронизывающий пейзаж, и корабли, бороздящие просторы моря.

138 В. Хеда. Завтрак с омаром. 1648.
Ленинград, Эрмитаж

Тонкость, правдивость в воссоздании действительности сочетается у голландских мастеров с острым чувством красоты, открываемой в любом ее явлении, даже самом неприметном и будничном. Эта черта голландского художественного гения проявилась, может быть, всего нагляднее в натюрморте — не случайно этот жанр был излюбленным в Голландии.



Натюрморт голландцы называли „*stilleven*“, что означает „тихая жизнь“, и это слово несравненно точнее выражает тот смысл, который голландские живописцы вкладывали в изображение вещей, чем „*nature morte*“ – „мертвая натура“. В неодушевленных предметах они видели особую, скрытую жизнь, связанную с жизнью человека, с его бытом, привычками, вкусами. Гол-

ландские живописцы создавали впечатление естественного „беспорядка“ в расположении вещей: они показывали разрезанный пирог, очищенный лимон с висящей спиралью кожурой, недопитый бокал вина, горящую свечу, раскрытую книгу, – всегда кажется, что кто-то касался этих предметов, только что пользовался ими, всегда ощущается незримое присутствие человека.



Ведущими мастерами голландского натюрморта первой половины XVII века были Питер Клас (1597/98–1661) и Виллем Хеда (1594–ок. 1680). Любимая тема их натюрмортов – так называемые „завтраки“. В „Завтраке с омаром“ В. Хеды из собрания Эрмитажа (1648) предметы самой различной формы и материала – кофейник, бокал, лимон, фаянсовое блюдо, серебряная тарелка и др. – сопоставлены друг с другом так, чтобы выявить особенности и привлекательность каждого. Разнообразными приемами Хеда великолепно передает материал и специфику их фактуры; так, блики света по-разному играют на поверхности стекла и металла: на стекле – свет-

139 П. Клас. Натюрморт со свечой.
1627. Стокгольм, собр. Хедберг

лые, с резкими очертаниями, на металле — бледные, матовые, на позолоченном бокале — сияющие, яркие. Все элементы композиции объединены светом и колоритом — серовато-зеленой красочной гаммой.

В „Натюрморте со свечой“ П. Класа (1627, Стокгольм, собр. Хедберг) замечательна не только точность воспроизведения материальных качеств предметов — композиция и освещение придают им большую эмоциональную выразительность.

Натюрморты Класа и Хеды исполнены особого настроения, сближающего вещи между собой, — это настроение интимности и уюта, рожающее представление о налаженной и спокойной жизни бюргерского дома, где царит достаток и где во всем ощущаются забота человеческих рук и внимательный хозяйский глаз. Иной характер присущ натюрмортам замечательных живописцев следующего поколения — Абраама ван Бейерена (1620/21–1699) и Виллема Кальфа (1619–1693).

„Завтраки“ Бейерена более сложны по композиции и разнообразны по ритму. Он соединяет довольно много предметов, виртуозно обыгрывает их контрасты, — все вещи, кажется, участвуют в каком-то действии. Бейерен пишет темпераментно, широко. Тональная гармония сочетается у него с богатой красочностью.

Виллем Кальф для своих композиций — так называемых „Десертов“ — выбирает предметы красивые, дорогие, эффектные по форме и фактуре и глубокие, насыщенные по цветовому звучанию. Разнообразием красочной кладки он достигает не-

обычайной конкретности в воссоздании их индивидуального облика и характера. Темноватая мгла, в которую проникает теплый свет, мерцание рефлексов и словно горящие изнутри краски рождают впечатление своеобразной, загадочной внутренней жизни вещей; даже в их красоте заключена, кажется, какая-то пленительная тайна. В натюрмортах Кальфа есть оттенок роскоши, аристократизма, так отличающий их от почти монохромных „бюргерских“ натюрмортов Класа и Хеды, но и в них живет то же благородное поэтическое чувство.

Голландские живописцы утверждают эстетическую ценность вещей, а натюрморт как бы косвенно воспевают и тот быт, с которым неразрывно связано их существование. Поэтому его можно рассматривать как одно из художественных воплощений важной темы голландского искусства — темы жизни частного человека. Свое главное решение она получила в жанровой картине.

Основная проблематика жанровой живописи — национальный быт, человек новой Голландии в своей жизненной среде — складывается в 20–30-е годы. Тогда же возникает новый тип жанровой картины — небольшая мелкофигурная композиция, изображающая сцены в интерьере. Для произведений Д. Хальса и В. Дейстера характерна действенность сцен, жизненная активность персонажей, приподнятый тон изображения. В работах этих мастеров получила отражение атмосфера социального и духовного подъема, переживаемого страной.

Активность характеров и яркость эмоционального тона — жизнерадостного или подчас драматически-напряженного — уйдут впоследствии из голландской жанровой живописи. В 40–60-е годы художников будет интересовать главным образом спокойная атмосфера повседневного существования, единство человека и окружающей его бытовой среды.

Тематика голландской жанровой живописи на зрелой стадии своего развития включала сцены из жизни крестьянства и городских низов и изображение буржуазного быта.

Жанр крестьянских сцен получил развитие в харлемской школе, в кругу Франса Хальса. Вспомним, что здесь сформировался стиль Адриана Браувера. Его искусство оказало большое влияние на ученика Хальса Адриана ван Остаде (1610–1685). У раннего Остаде чувствовалась снисходительная или едкая усмешка горожанина над неотесанностью и примитивностью деревенского жителя. Крестьяне, чаще всего изображавшиеся во время попойки и драк, показывались как существа грубые и жестокие. Гротескная острота характеристик напоминала Браувера („Драка“, Ленинград, Эрмитаж; „Крестьянское общество“, Амстердам, Рейксмузеум).

С 40-х годов художник предпочитает более спокойные сцены — сюжеты лишились „агрессивного“ характера, гротеск сменился юмором. Правда, в облике крестьян Остаде по-прежнему подчеркивает и утрирует ущербные черты. Он их зорко подмечает как человек со стороны, но уже без издевки, а, скорее, с добро-

душной насмешливостью („Крестьянское общество“, Берлин-Далем, Картинная галерея).

Тональная гармония (все цвета Остаде обычно подчиняет золотисто-коричневому или оливковому тону) и мягкие переходы светотени связывают фигуры и пространство интерьера. Создается впечатление единой среды, которая настраивает звучание сцены на определенный эмоциональный лад. Замечательно воссоздает Остаде атмосферу крестьянского быта, простого и непритязательного, с его раз навсегда введенными порядками („В деревенском кабаке“, 1660, Дрезден, Картинная галерея).

В шедевре Остаде, картине „Живописец в мастерской“ (1663, Дрезден, Картинная галерея), жизнь света и теней — их движение, градации, сгущение — рождает впечатление сосредоточенного творческого труда.

Главное место в голландской жанровой живописи принадлежало картинам, изображающим жизнь буржуазных кругов. Именно в бюргерском жанре утверждение нового социального строя могло быть выражено наиболее ярко и полно. Жанровые картины голландских мастеров эпохи расцвета любовно изображали уклад жизни трудолюбивого горожанина, деловитого и аккуратного, его прочный семейный очаг, размеренность быта, удобство и уют, которые дают ему вещи, добытые его руками.

Внимание голландских жанристов привлекали не какие-нибудь значительные моменты, а, напротив, обыденное, не нарушаемое важными



140 В. Кальф. Натюрморт с китайским фарфоровым сосудом.
Берлин-Далем, Картинная галерея



событиями течение жизни, мелкие, будничные эпизоды. Назначение и смысл жанровой сцены — воспеть прелесть мирной жизни бюргерского дома, этическую и эстетическую ценность повседневного существования рядового человека.

141 А. Остаде. В деревенском кабачке. 1660. Дрезден, Картинная галерея

142 А. Остаде. Живописец в мастерской. 1663. Дрезден, Картинная галерея



В творчестве каждого из ведущих мастеров голландского бытового жанра, несмотря на общность проблематики и сюжетов, эта тема получила своеобразное преломление. Сила искусства Яна Стена (1626–1679) заключается прежде всего в да-

ре повествования, рассказа, которым он владеет превосходно. Сюжет в его картинах разыгрывается занимательно и динамично, его герои беспечны и добродушны, они любят веселиться, хотя порой немного развязно и неумеренно („Веселое об-



щество“, Гаага, Маурицхёйс). Картинам Стена свойствен добрый, жизнерадостный юмор, не лишенный иногда и сатирического оттенка, нарушающего иллюзию бюргерского благополучия. Художник любит и умело вводит в композиции многочисленные и многозначительные детали — подчас они раскрывают нравоучение, содержащееся в картине. Но дидактический подтекст, присущий главным образом поздним работам мастера, не делает его сцены ни тяжеловесными, ни скучными — мораль преподносится легко и весело, с жизненной активностью и задором („Расстроенное хозяйство“, ок. 1663, Вена, Музей истории искусств).

143 Я. Стен. Расстроенное хозяйство. Ок. 1663. Вена, Музей истории искусств



144 Г. Метсю. Молодая женщина, читающая письмо. Лондон, собр. Бейт

Чаще всего в картинах голландских жанристов почти отсутствовали и фабула и действие. Сцена воспроизводила бытовой эпизод или жизненную ситуацию (чтение письма, музицирование, утренний туалет и т. п.), которые трактовались в созерцательно-лирическом плане. Именно в произведениях такого типа художникам удалось с наибольшей полнотой и силой воплотить поэзию повседневности, прелесть человеческих будней.

В картинах Габриэля Метсю (1629–1667) на первый план выступают „типические характеры в типических обстоятельствах“ налаженной жизни буржуазного дома. Как и у других голландских мастеров, у Метсю – тонкое художественное зрение: обстановку, костюмы, облик персонажей он передает с замечательной жизненной убедительностью. Композиции Метсю точно схватывают своеобразие определенного уклада жизни, его внешние приметы и колорит („Любители музыки“, Гаага, Маурицхейс; „Молодая женщина, читающая письмо“, Лондон, собр. Бейт).

Ранние жанровые картины Герарда Терборха (1617–1681) и по мотивам и по выбору персонажей имеют демократический характер. Наиболее смелой и необычной среди них является „Точильщик“ (начало 1650-х гг., Берлин-Далем, Картинная галерея), где быт рядового голландца того времени показан без всякого идиллического покрова. В зрелые годы Терборх переходит к светскому жанру, изображающему жизнь патрицианских кругов. Терборх умеет

создать ощущение тонких внутренних связей между участниками сцены. Он остро подмечает и со своего рода портретной точностью воспроизводит особенности физического типа, жеста, движения, взгляда, улавливает их интонации, игру, эмоциональную переключку. В картинах „Бокал лимонада“ (ок. 1665, Ленинград, Эрмитаж) и „Урок игры на лютне“ (середина 60-х гг., там же) ситуация раскрывается только соприкосновением рук и мимолетной встречей взглядов.

Это вносит в композиции Терборха приглушенную, но ясно воспринимаемую психологическую ноту („Письмо“, ок. 1660, Лондон, Бэкингамский дворец; „Отцовское наставление“, 1653–1655, Берлин-Далем, Картинная галерея). При этом художник не договаривает до конца – он не столько изображает чувства и взаимоотношения персонажей, сколько заставляет догадываться о них. Недосказанность придает его картинам особую поэтичность и вместе с тем как бы сосредоточивает внимание зрителя на эмоциональных контактах героев.

Терборх обычно выделяет главное – одну фигуру или группу, остальное погружает в прозрачную воздушную мглу: она кажется некой средой, в которой находят отклик их душевные импульсы („Дама, читающая письмо“, Ленинград, Эрмитаж). Почти всегда в композициях Терборха царит настроение сдержанной меланхолии, задумчивости.

Утонченное живописное мастерство и благородная красота колорита (очень любил Терборх сочетания



145 Г. Терборх. Письмо. Ок. 1660. Лондон, Бэкингемский дворец



серебристо-белых, лимонно-желтых и серовато-коричневых тонов) придавали его произведениям оттенок изысканности. Жизнь персонажей картин голландских художников протекает в сте-

146 Г. Терборх. Отцовское наставление. Ок. 1653–1655. Берлин-Далем, Картинная галерея

нах дома — в комнатах или в маленьком дворике, который также составляет часть дома и воспринимается как один из его интерьеров. Но интерьер в картинах голландцев не просто место действия: это пространство, обжитое человеком. Голландские живописцы стремились воссоздать атмосферу интерьера, чтобы зритель проникся ощущением быта людей определенного круга, его характера, его „аромата“.

Эта словно физически ощутимая внутренняя связь интерьера и человека определила своеобразие лучших произведений голландского бытового жанра, прежде всего — композиций Питера де Хоха (1629—1689). В его искусстве именно окружающая среда — интерьер, пространство, воздух и свет, его наполняющие, — ведет основную мелодию, именно через ощущение среды мы и приобщаемся к интимной поэзии скромного бюргерского быта. В картине „Хозяйка и служанка“ (вторая половина 50-х гг., Ленинград, Эрмитаж) неторопливо беседуют женщины, и так же размеренно-спокойно идет жизнь в этом уютном доме, да и вокруг него. Не шелохнутся деревья, тихо на улице, где вдоль канала прогуливается пара.

В картине „У входа в кладовую“ (ок. 1658, Амстердам, Рейксмузеум) умиротворенная атмосфера домашнего очага, как бы обволакивающая зрителя тишиной и уютом, создана „настроением“ интерьера, одухотворенного солнечным светом и присутствием матери и ребенка. Главной темой жанровых сцен П. де

Хоха становится само течение жизни. В картине „Дворик“ (ок. 1658, Лондон, Национальная галерея) оно передано с удивительной осязательностью и с каким-то обостренным чувством ее мягкого поэтического очарования.

В произведениях бытового жанра, может быть, всего отчетливее раскрываются особенности художественного мировосприятия и творческого метода голландских мастеров и связанные с этим завоевания и потери.

Чрезвычайную расчлененность, дифференциацию тематики и жанровых форм обусловили задачи, стоявшие перед голландским искусством этого времени, — иначе не были возможны ни столь непосредственное отражение окружающей действительности, ни столь конкретное воссоздание ее многообразных явлений. При этом все явления осмыслились и оценивались голландскими мастерами с позиций частного человека, под углом зрения частного быта — в этом исторически закономерная особенность голландской художественной культуры, отсюда ее камерный, интимный характер.

Однако в интерпретации этой темы живописцы, часто, удовлетворялись внешней стороной явлений — не анализировали их, не выявляли их сущности. Художники утратили способность создавать обобщающие образы, ставить значительные проблемы на материале современной жизни. В их искусстве на зрелой стадии развития живописи пафосной Голландии и ее героя нередко оборачивался бюргерской ограниченностью.



147 П. де Хох. Дворик. Ок. 1658. Лондон, Национальная галерея

Не случайно в названии „малые голландцы“, которое было дано голландским мастерам за небольшие размеры картин и интимный характер трактовки темы, оказался заключенным и этот, второй смысл.

В середине и второй половине XVII века, на новом историческом этапе развития голландской республики, узость идейных и духовных горизонтов, нередко присущая „малым голландцам“, стала особенно очевидной. Социальные противоречия буржуазного строя раскрылись в это время со всей откровенностью и глубиной. Самодовольная, разбогатевшая буржуазия не являлась более носителем передовых общественных идеалов. Скопив состояния, многие бюргеры уходят от дел, чтобы наслаждаться роскошью беззаботной жизни. Патрицианская верхушка предъявляет теперь к искусству

другие требования – представительности, идеализации, декоративной эффектности. Отсюда огромный успех парадных портретов Б. ван дер Хельста или нарядных пейзажей, изображающих красоты южной природы. В моду входят италянизирующие мастера, ориентировавшиеся в выборе мотивов и в их живописной интерпретации на итальянские образцы. Лучшие произведения голландской живописи этих лет часто идут вразрез с требованиями и вкусами буржуазных кругов, чьи идеалы постепенно, но все более определенно вступают в противоречие с реалистическими устремлениями передового голландского искусства.

На этот период в развитии голландского общества (40-е – до 70-х гг.) приходится высший подъем голландской живописи. Сложное содер-



148 П. де Хох. Хозяйка и служанка. Вторая половина 1650-х гг.
Ленинград, Эрмитаж

жание исторического момента определило многообразие и значительность ее проблематики: оно потребовало от живописи большей духовной зрелости, более глубокого осмысления действительности, диктовало ей необходимость перейти от отдельного явления, частного мотива и факта к широким художественным обобщениям. Новые черты получают голландский портрет, пейзаж и бытовой жанр.

Пейзажисты второго поколения — в отличие от Гойена и его современников, которых более всего занимала правдивость передачи мотива, — стремятся придать пейзажу более обобщенный и величавый характер (равнинные пейзажи Филиппа Конинка), а также показать природу более телесно, материально, более близко и непосредственно (лесные пейзажи Мейндерта Хоббема). Фигурный стаффаж уже не играет в пейзаже такой важной роли — жизнь природы получила как бы самоценное, независимое от человека значение.

На особую высоту пейзажная живопись поднимается в творчестве Якоба ван Рёйсдала (1628/29–1682). Природа у него исполнена особой значительности и мощи. Каждая деталь — будь то ствол дерева, ветви, листва, холмы или кустарники — передана в ее характерности, с большой материальной убедительностью и в то же время наделена такой выразительной силой и имеет столь важное значение в композиции, что становится своего рода олицетворением данной природной формы: пейзаж получает эпическое величие

149 Я. Рёйсдаль. Болото. Вторая половина 1660-х гг. Ленинград. Эрмитаж

(„Речка в лесу“, 1660-е гг., Ленинград, Эрмитаж).

Жизнь природы Рёйсдаль видит в динамике, в борьбе двух начал — роста, цветения и гибели, увядания, в вечном обновлении. В пейзажах Рёйсдала раскрывается сущность природы, законы ее бытия. Контрасты форм (живое дерево и мертвый ствол срубленного, поваленного дерева и т. п.), их всегда ощутимая стихийная органическая сила, борьба света и мрака придают пейзажу большое внутреннее напряжение. В пейзаже „Болото“ (вторая половина 60-х гг., Ленинград, Эрмитаж) поражает вековая, исполинская сила деревьев, но в их очертаниях есть что-то грозное и печальное. Таинст-



венна гладь стоячей воды, в которой гниют могучие стволы.

Каждый конкретный мотив получает в живописи Рёйсдаля особую широту образного звучания. Пейзаж „Морской берег“ (ок. 1670, Ленинград, Эрмитаж), где мастерски воссозданы динамика моря, воздушный простор, свинцовая тяжесть неба, прозрачность и зыбкость пенных волн, набегающих на песчаные дюны, — это не просто изображение уголка голландской природы, но и картина морской стихии — великой, суровой и ласковой, зовущей человека в неизведанную, тревожную и манящую даль.

В маленьком „Виде Харлема“ (ок. 1670, Амстердам, Рейксмузеум)

благодаря тонко найденному Рёйсдалем пропорциональному соотношению полосы земли и простора неба и силуэту собора на фоне далекого горизонта зритель воспринимает равнину как часть безграничных пространств вселенной.

Рёйсдаль, чьи пейзажи, по выражению Гёте, „счастливы возвышены при помощи мысли“, создает синтетический образ природы своей страны. Отсюда монументальность и лаконизм их живописного строя. Рёйсдаль не прибегает ни к каким внешним эффектам, ни одна лишняя деталь не рассеивает внимания. Красочная гамма обычно выдержана в коричнево-зеленоватых и серых тонах. Внешняя простота живопис-



ных средств хорошо отвечает серьезности содержания и духовной глубине его искусства.

Пейзаж „Мельница близ Вейка“ (ок. 1670, Амстердам, Рейксмузеум) трактован с огромной значительностью мысли и настроения. Замечательная упорядоченность композиции, тонко найденные масштабные и красочные сопоставления, выразительность и своеобразная красота несколько суровых цветовых гармоний, наконец, сама живопись, в которой материальная сила мазка как бы идентифицируется с ее духовной весомостью, создают обоб-

150 Я. Рёйсдаль. Мельница близ Вейка.
Ок. 1670. Амстердам, Рейксмузеум

ценную, исполненную строгости и грусти картину голландской природы.

Строгость и сдержанность сочетаются в искусстве Рёйсдаля с большой эмоциональностью. Природа у него одухотворена, словно наделена способностью переживания; поэтому она находит в душе человека столь сильный отклик. В картинах Рёйсдаля жизнь природы мы ощущаем как родственную человеку стихию. В знаменитом пейзаже „Еврейское кладбище“ (вторая половина 60-х гг., Дрезден, Картинная галерея) полуразрушенные гробницы, холодный лунный свет, падающий на мраморные плиты, развалины храма, бурный водный поток, прорезающие темное небо сухие ветви дерева — все говорит о неизбежном конце, о вечном беге времени, не падающем живого. На одной из могильных плит Рёйсдаль написал свое имя.

Новый этап в развитии голландской жанровой живописи связан с творчеством мастеров так называемой Дельфтской школы — с группой живописцев, работавших в Дельфте в 50–60-е годы XVII века, крупнейшими из которых были К. Фабрициус, Э. де Витте и Я. Вермер.

В эволюции жанровой живописи Голландии важными вехами стали картины Кареля Фабрициуса (1622–1654) „Продавец музыкальных инструментов“ (1652, Лондон, Национальная галерея) и „Часовой“ (1654, Шверин, Музей). Их содержание не исчерпывается утверждением эстетической ценности незначительного будничного эпизода —

Фабрициус хотел вырваться из плена ограниченного, бюргерского мировосприятия, охватить человека и мир в единстве их существования. В лондонской композиции он соединяет бытовую сцену, пейзаж и натюрморт — тем самым произведение получает большую многогранность. В „Часовом“, в отличие от работ других голландских жанристов, человек играет важную и достаточно самостоятельную роль. Вместе с тем художник достиг здесь полной внутренней слитности человека и окружающей среды. В картинах Фабрициуса впервые в голландской жанровой живописи звучат печаль и одиночество.

Стремление воплотить в жанровой картине более высокие эстетические идеалы потребовало поисков новых выразительных средств. Этой цели служили опыты художника в области пространственных построений и передачи дневного света.

Творчество Фабрициуса оказало большое влияние на многих мастеров, работавших в Дельфте, в том числе и на П. де Хоха, который именно здесь в 50–60-е годы создал свои лучшие вещи.

Новое образное содержание получает жанровая живопись в искусстве Эммануэля де Витте (1617–1692). В композициях на тему „Рыбные рынки“ художник как бы выводит бытовой жанр из стен жилища в пространство города, в быт общественный. Лапидарность и широта живописной манеры — выразительные линии, обобщенные пятна цвета — придают „Рынкам“ монументальный характер.

В композиции „Женщина у клавесина“ (ок. 1668, Роттердам, музей Бойманс ван Бейнинген) повышенное перспективное сокращение сближает пространственные планы, анфилада комнат втягивает взгляд зрителя в глубину, но не с размеренной постепенностью, а в убыстренном, сконденсированном ритме; в тонко подчеркнутых контрастах насыщенных красочных оттенков, в ритме пятен тени и света таится беспокойство. В эмоциональном звучании произведения улавливается скрытое напряжение.

К интерьерным жанровым сценам в творчестве Э. де Витте примыкают и изображения церковных интерьеров — особый вид архитектурной картины, развивавшийся в Голландии. Э. де Витте обычно изображает часть интерьера — вырез внутреннего пространства концентрирует в себе его специфику, своеобразии архитектуры данного здания. „Сгущенность“ композиционного построения и близкая точка зрения дают мотиву значительность и величавость, а резкие смены пространственных планов, сложность ритмической структуры наделяют композицию динамической остротой и напряжением, которое усиливает завораживающая игра света внутри церковного здания. Переданный художником в разнообразнейших нюансах, свет вносит в духовную атмосферу картины романтическую ноту — поэтического порыва, ухода в сферы, далекие от повседневной прозы. Поэтический строй произведения поддерживает благородная красота колорита.

151 Я. Рёйсдадь. Еврейское кладбище. Вторая половина 1660-х гг. Дрезден, Картинная галерея

Э. де Витте удалось воссоздать как бы некую вторую, богатую эмоциональными оттенками, таинственную и одухотворенную жизнь интерьера, жизнь архитектуры, которая бросает свой возвышенный отблеск и на существование людей, поглощенных будничной суетой и привычными заботами.

Искусство Яна Вермера Дельфтского (1632–1675) близко исканиям К. Фабрициуса и Э. де Витте, но все созданное этим великим живописцем необычайно самобытно.



Как вполне сложившийся блестящий мастер Вермер выступает уже в ранней картине „У сводни“ (1656, Дрезден, Картинная галерея). Она поражает невиданной в голландской жанровой живописи яркостью и полнокровностью характеров, монументальностью форм, праздничной звучностью цвета (интенсивные красные, желтые, зеленые, черные и белые цвета, положенные крупными плоскостями).

В дальнейшем Вермер отказывается от любования выразительно-харак-

терными типами и ситуацией, что составляет одну из важных черт картины „У сводни“; как правило, он более не работает и в таком крупном формате. Вермер находит себя в другом. Но, оставаясь верным традиционным для голландского бытового жанра сюжетам, он придает им совершенно новый, духовный смысл.

Жанровые композиции Вермера обычно изображают одну или две фигуры (преимущественно женские) в интерьере голландского дома.



В его персонажах почти нивелировано все индивидуальное — это вариации обобщенного, своего рода имперсонального образа-типа, призванного концентрировать в себе

152 К. Фабрициус. Часовой. 1654. Шверин, Музей

153 Э. де Витте. Интерьер готической церкви. 1680–1682. Амстердам, Рейксмузеум



смысл, дух произведения. В образе девушки в картине „Девушка, читающая письмо“ (вторая половина 50-х годов, Дрезден, Картинная галерея) как бы сосредоточена царящая в комнате тишина и ясный покой, а сама она становится олицетворением того чувства душевной чистоты, которое определяет всю атмосферу сцены. Зримым аналогом этой духовной атмосферы является поток серебристого света, льющийся в окно, и воздух, наполняющий интерьер.

В произведениях Вермера благодаря строгой и безупречно выверенной композиции, подчеркнутой почти полным отсутствием действия, а также характеру типажа изображенный мотив воспринимается не как отдельное явление будничной действительности, а как некое вечное состояние, в котором уловлена и воплощена сама суть взаимоотношений

человека и мира. Для Вермера главный принцип их сосуществования — это принцип гармоничного и высокопоэтического единства.

Мастер огромного поэтического дара, Вермер трактует события повседневной жизни в особом ключе — они словно бы существуют в иной, далекой от обыденности сфере, где все диктуется не требованиями житейской целесообразности, а законами чистой лирики. В картинах Вермера — таких, как „Бокал вина“ (ок. 1660, Берлин-Далем, Картинная галерея), „Женщина у окна“ (вторая половина 50-х гг., Нью-Йорк, Метрополитен-музей), „Женщина, примеряющая ожерелье“ (начало 60-х гг., Берлин-Далем, Картинная галерея), „Кавалер и дама у спина“ (ок. 1660, Лондон, Бэкингемский дворец) — за обычным, ничем не примечательным эпизодом домашнего быта открывается возвышен-

ный и прекрасный мир, в котором оживает дух классической гармонии. По существу, главным в произведениях Вермера стержнем их эстетического решения является общий эмоциональный тон сцены, господствующее в ней настроение. Его рождает музыкальность ритма, согласующего в картине пространство, объемы, линии; пластическое совершенство форм; дивные созвучия чистых, сияющих, светоносных красок; прозрачность воздушной среды, напоенной удивительно воссозданным дневным светом.

Художественная структура картин Вермера становится как бы материализацией поэтического содержания его жанровых сцен, их лирической духовной атмосферы.

Богатства смысловых оттенков и эмоциональных интонаций Вермер добивается изощренной тонкостью композиции и колорита. Поражают гениальная смелость его живописи и непогрешимость мастерства.

В картинах Вермера чаруют красота, благозвучие и изысканность цветowych гармоний, причем цвет поразительно скоординирован со светом. Чрезвычайно разнообразны и фактурные приемы Вермера. Он сочетает широкие движения кисти, гладкое письмо и мелкие мазки различной формы, передающие характер поверхности предметов и вибрацию света и воздуха вокруг них. В „Служанке“ (Амстердам, Рейкс-музеум) маленькие мазочки, положенные на холст с величайшей тщательностью, точностью и разнообразием, воспроизводят все особенности структуры тканей, хлеба, гли-

няного кувшина, струи молока; в композиции „Офицер и смеющаяся девушка“ (конец 50-х гг., Нью-Йорк, собр. Фрик) они воссоздают солнечный свет и даже ощущение радостного оживления, разлитое в атмосферу.

Для более поздних работ характерны сплавленное гладкое письмо, нежные сочетания голубого, синего и желтого цветов, объединенных жемчужно-серым тоном. В персонажах Вермера и в эмоциональном строе его произведений появляется особая сдержанность, утонченность, изящество — таковы „Женщина с письмом“ (Амстердам, Рейксмузеум) или „Головка девушки“ (Гаага, Маурицхёйс), где, кажется, перед нами предстает само олицетворение созерцательного вермеровского лиризма.

Богатство фактурных приемов и невиданное еще в голландской — да и во всей европейской — живописи мастерство в воспроизведении дневного света и цвета в свете и атмосфере позволили Вермеру создать в некоторых своих полотнах почти чувственно осязаемую иллюзию реальности, но он никогда не преступает границ искусства и всегда остается поэтом. Лучший пример тому — два пейзажа, написанные Вермером в конце 50-х годов, которые по праву считаются шедеврами мирового пейзажного искусства.

В „Улочке“ (Амстердам, Рейксмузеум) часть городской застройки Дельфта — дом богадельни для старух и примыкающий к нему дворик — написаны Вермером с натуры



(чего не делал еще никто из живописцев XVII в.)⁶, из окна его дома, находившегося напротив этого здания. Кирпичный фасад богадельни, переплеты окон, ставни, стены с потрескавшейся штукатуркой, вьющийся виноград, мощеная улица — все передано с предельной детальностью и портретной точностью.

Но в этой тщательности воспроизведения и поразительной остроте наблюдения заключен высший смысл — проследить жизнь архитектуры в свете, воздухе и атмосфере. Они как бы изменяют облик зданий (удивительно разнообразны, например, оттенки красно-кирпичного цвета фасада), а изыяны формы уподоб-

154 Э. де Витте. Женщина у клавиесина.
Ок. 1668. Роттердам, Музей Бей-
манс ван Бойнинген

ляют сооружения живому организму, подверженному действию времени. Невидимая, но осязаемая жизнь архитектуры чувствуется с особой силой в покое и дремотной застылости тихого Дельфта. Картина Вермера, где воспроизведен случайный вид городской улицы, построена так, что пропорциональные отношения золотого сечения, которые имеет фасад богадельни (примерно 3:5), выдержаны в соотношении всех ее элементов. Пейзаж полон гармонии.

В „Виде Дельфта“ (Гаага, Маурицхёйс) Вермер чудодейственно воссоздал тот момент, когда после только что прошедшего дождя солнце проглядывает за облаками и начинает согрывать мокрые крыши и стены домов. Солнечные лучи, пробивающиеся сквозь влажную атмосферу, заставляют сверкать дождевые капли; голубые просветы неба, здания, деревья, их отражения в воде засияли получившими особую яркость и свежесть, словно умытыми красками. Живопись этой картины, переливающаяся бесчисленными красочными оттенками, рефлексам, световыми бликами, хочется назвать пленэрной.

Вершиной голландской культуры XVII века явилось творчество Рембрандта Харменса ван Рейна (1606–1669). Искусство гениального мастера как бы подводит итог всем достижениям голландской художественной школы и выводит их за пределы своей страны и своей эпохи. Рембрандт начал свой путь в Лейдене — первые его самостоятельные работы относятся к середине

20-х годов; с 1632 года и до конца жизни Рембрандт работал в Амстердаме — главном художественном центре страны. Вторая половина 20-х и 30-е годы были временем поисков Рембрандтом своего пути и творческого метода.

Рембрандт изучает реальность, стремится овладеть ее разнообразными аспектами (о чем свидетельствуют его рисунки), но преимущественный его интерес вызывают индивидуальные человеческий характер и многообразие проявлений духовной жизни. Автопортреты Рембрандта этих лет — это каждый раз иной, часто неожиданный образ: в том же человеке открываются новые грани натуры или ее эмоциональных возможностей (автопортреты в Бостоне и Мюнхене, 1629, в собр. Филиппс в Эйндховене и др.).

Внимание к внутренней жизни человека определяет своеобразие и первых сюжетных картин Рембрандта („Товий и его жена“, 1625–1626, собр. Тиссен близ Лугано; „Апостол Павел в темнице“, 1627, Штутгарт, Музей). Акцент на психологическом переживании события, которое Рембрандт хочет увидеть как бы глазами самих его участников, особенно ярко выражен в „Христе в Эммаусе“ (ок. 1629, Париж, музей Жакмар-Андрэ). Художник показывает реакцию персонажей — волнение, испуг, потрясение. Но, как и в ранних автопортретах, эмоциональные аффекты еще однозначны и форсированы, позы и жесты слишком демонстративны.

В произведениях конца 20-х — начала 30-х годов уже выявляется роль



света как средства усиления эмоциональной выразительности сцены. В „Апостоле Павле“ освещение подчеркивает настроение героя. В „Христе в Эммаусе“ противопоставление света и тени передает внезапность и силу охватившего апостолов чувства.

Историческая живопись стала наряду с портретом основной областью творчества Рембрандта. Сюжеты Ветхого и Нового завета позволяли придать содержанию произведения образную масштабность, а его смыслу — обобщающий ха-



ракти. Обращение к религиозно-мифологической тематике не означало для Рембрандта отказа от жизненной правдивости изображения, — напротив, он ставит своей целью совместить реальное, земное, кон-

156 Я. Вермер. Кавалер и дама у спина. Ок. 1660. Лондон, Бэкингемский дворец

157 Я. Вермер. Головка девушки. Гаага, Маурицхёйс



кретное с тем возвышенным духом и общезначимым смыслом, который заключен в легенде.

Однако живописный стиль раннего периода противоречив. Рембрандту не всегда удается органически со-

единить возвышенность и достоверность, величественность чувств и грубоватую правду реальности. Так, в „Христе в Эммаусе“ слишком резок контраст обыденности (простонародный облик персонажей и

будничность антуража) и чудесного события.

Отвергая ходульную условность и идеализацию, Рембрандт дегероизирует персонажей религиозных и мифологических сказаний, но при этом чрезмерно акцентирует прозаизм натуры и низменность страстей („Свадьба Самсона“, 1635, Дрезден, Картинная галерея). Порой Рембрандт нарочито, гротескно снижает образ: прекрасного юношу Ганимеда художник превратил в испуганного, плачущего младенца, которого орел уносит в своих когтях („Ганимед“, 1635, Дрезден, Картинная галерея). С другой стороны, возвышенное еще идентифицируется для Рембрандта с внешней приподнятостью сцены, с ее патетикой и бурной динамикой, — в произведениях середины и второй половины 30-х годов не случайно сказывается воздействие итальянского и фламандского барокко („Жертвоприношение Авраама“, 1634, Ленинград, Эрмитаж; „Ослепление Самсона“, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт).

Тяга Рембрандта к зрелищной пышности и драматическим коллизиям — так же как его бравада, желание развенчать привычные художественные нормы и идеалы — была во многом связана со стремлением уйти от прозаизма и бюргерской ограниченности устоявшегося уклада буржуазного быта. Из мира повседневности его влечет в мир героики и фантастики. В 30-е годы он часто пишет себя и своих близких в „исторических“ костюмах, в великолепных, фантастических одеяниях („Саския в виде Флоры“, 1634, Ленинград,

158 Я. Вермер. Вид Дельфта. 1658–1660. Гаага, Маурицхёйс

Эрмитаж; автопортреты из Пти Пале, из Берлина и Лувра, 1634). Эти, как их иногда называют, воображаемые портреты словно воплощали некую мечту о прекрасном человеке, об образе, возвышенном над будничной реальностью.

В этот период Рембрандт не только ищет собственный идеал жизни и человека — он создает и произведения, которые предвещают его дальнейший творческий путь. „Снятие с креста“ (между 1633 и 1639 гг., варианты в Мюнхене, Старая пинакотека, и в ленинградском Эрми-



таже) написано под воздействием знаменитой композиции Рубенса, но сюжет трактован Рембрандтом как камерная сцена: это дает возможность зрителю прочувствовать как нечто лично к нему относящееся, лично к нему взывающее человеческую трагедию — гибель измученного, обессиленного страданиями Христа и горе его близких. Свет, прорезающий тьму, рождает ощущение напряженной тишины, накала чувств, величия драмы.

В 30-е годы Рембрандт был самым популярным живописцем Амстер-

дама. К нему приходят успех, слава, материальное благополучие. В его мастерскую стекаются ученики.

Рембрандт исполняет в это время множество заказных портретов. Они написаны с большой пластической силой, великолепно передают сходство, схватывают характерное в облике, но своего пути в портретной живописи Рембрандт еще не нашел. И все же, быть может, не случайно, что Рембрандту, портретисту по складу дарования, именно в произведении этого жанра — групповом портрете корпорации амстердамских

стрелков — удалось воплотить идеал героики, не впадая в крайности театральной патетики и гротескного заострения, добиться органического слияния поэтической приподнятости, окрашенной ноткой фантастики, и реальной жизненности („Ночной дозор“⁷, окончен в 1642 г., Амстердам, Рейксмузеум).

Замысел художника был необычен: к портретам восемнадцати заказчиков он добавил вымышленные персонажи и связал их сюжетным мотивом: выступлением роты, которая выходит из-под арки и переходит мост через канал. Фигуры и лица то скрадывает тень, то выхватывает яркий свет дня. В группе стрелков мы видим затесавшихся в нее прохожих, в том числе девочку в золотисто-желтом платье, подобно яркому огоньку, мелькающую в этой энергичной мужской толпе.

Соединение портретных изображений с безымянными фигурами, динамика композиции придали ей большую жизненную убедительность. Но своеобразие „Ночного дозора“ заключается в том, что это не только групповой портрет, но и массовая сцена. Мотив движения, выступления стрелков, величественная архитектура фона, красочные разнообразные костюмы, контрасты света и тени, наконец, огромные размеры картины создают впечатление торжественного шествия, значительного общественного события. „Ночной дозор“ стал монументальной композицией, где ясно звучит тема патриотического подъема, торжества гражданского духа. Рембрандт вновь ут-

верждает ее тогда, когда гражданский пафос и демократические идеалы уходят из голландской действительности и из голландского искусства. Картина „Ночной дозор“ стала как бы образом республиканской Голландии, групповой портрет получил значение исторической картины.

„Ночной дозор“ завершает раннюю фазу в творческом развитии Рембрандта. С 40-х годов начинается период зрелости. В мировосприятии Рембрандта происходит перелом. Бурная динамика, патетика, зрелищность — все, что было связано с противоречивыми поисками большого образа, — уходят из его искусства. Определяются и постепенно складываются в законченную систему новые творческие принципы. Этот процесс завершается к 50-м годам, которые открывают последний этап деятельности Рембрандта.

В 40-е годы Рембрандт перерабатывает некоторые свои произведения, написанные в предшествующее десятилетие, — красноречивое свидетельство изменения художественных устремлений мастера. Первый вариант картины „Даная“ (Ленинград, Эрмитаж) был создан в 1636 году. Мифологический сюжет был подан в эффектном нарядном оформлении, но сама героиня поражала своей обыкновенностью. Фигура Даны, написанной с конкретной модели, совершенно индивидуальна по своему физическому складу, ее формы и пропорции весьма далеки от идеальных норм красоты. Утверждение реалистического видения действительности в изображении обна-



женного тела — той „сферы“ художественного творчества, где очень долго господствовал классический идеал, — получило особенно яркий, программный характер.

В 1646–1647 годах Рембрандт переписал центральную часть картины, включающую Данаю и служанку. Художника больше не удовлетворяла лишь „внешняя“ жизненная правда — он стремился и к правде внутренней. Выражение лица, новый, найденный в этом варианте жест правой руки удивительно точно и проникновенно передавали эмоциональное состояние героини — волнение

и радость, ожидание и надежду, нетерпение и призыв. В „правде натуры“ Рембрандт сумел разглядеть душевную, нравственную красоту: Данаая прекрасна искренностью и счастьем своей любви, которым словно светится ее облик. Чудесное, величественное становится равнозначным для Рембрандта одухотворенному переживанию.

Изменилась и его живописная манера. В нетронутых частях картины детально проработаны формы, тщательно переданы детали, фактура нейтральна, в колорите преобладают холодные тона; в центральной зоне — письмо широкое, свободное, а колорит выдержан в теплых золотистых и коричневатых тонах, излюбленных художником в зрелый период творчества. Усложнились функции света — он получает как бы самостоятельный, многозначный духовный смысл. В „Даная“ мягкое сияние света начинает восприниматься как излучение человеческого чувства.

В искусстве Рембрандта поэзия и правда приходят к гармоническому единству. Раскрытие поэтического, возвышенного в реальном, обыденном и, с другой стороны, истолкование сюжета не как коллизии „событийной“, а как коллизии психологической — в этом он находит теперь решение проблемы. Акцент переносится на внутреннее, духовное содержание образа или события.

Поэтичность, одухотворенность Рембрандт вносит в портретные характеристики („Человек с соколом“, 1643, Лондон, собр. герцога Вестминстерского; „Портрет Агаты

160 Рембрандт. Данаая. 1636—1647.
Ленинград, Эрмитаж

Бас“, 1641, Лондон, Бэкингемский дворец). Отныне и автопортреты художника — уже не этюды экспрессии, а раскрытие внутреннего мира человека на различных этапах его жизненного пути, его духовной эволюции (автопортрет из Лондонской Национальной галереи, 1640).

В легендах Священного писания Рембрандт стремится найти близкое каждому человеческое „начало“ — нравственное достоинство и красоту он видит в обычном человеке и в обычных явлениях жизни. Не



случайно так привлекает Рембрандта в 40-х годах лирическая тема. Глубина чувств, нежность и интимная теплота отношений поэтизируют жизнь простых людей и дают ощущение ее моральной высоты („Святое семейство“, Кассель, Картинная галерея, 1646; „Товий и его жена“, 1645, Берлин-Далем, Картинная галерея).

Но лиризм интерпретации и конкретность в передаче окружения не придают произведениям жанрового характера — внутренняя значитель-

ность выводит содержание картины за рамки частного эпизода.

„Зерном“ эстетических замыслов Рембрандта становится воссоздание материальной и эмоциональной среды, окружающей человека, неразрывно связанной с его бытием, с его внутренним миром, среды, которая не в меньшей мере, чем сам образ, и наравне с ним выражает настроение и смысл сцены.

В „Святом семействе“ (1645, Ленинград, Эрмитаж) сцена погружена в прозрачный, пронизанный трепет-

ным золотистым светом полумрак, в котором замирает, останавливается действие и который словно впитывает в себя эмоциональные „голоса“ картины. Оттенки чувств дают ощущение длительности переживания и вместе с тем как бы течение жизни во времени.

Так во второй половине 40-х годов утверждается проблематика творчества зрелого и позднего Рембрандта; тогда же формируется его новая живописная система. Светотень является первоосновой, создающим элементом художественной структуры. Излучающий сияние и тепло свет становится материальным эквивалентом лирического чувства, — он определяет духовную атмосферу сцены, он — носитель ее этического смысла. Свет определяет и бытие цвета в картине, его выразительную силу. В „Святом семействе“ ощущение тепла и нежности материнской любви „поддерживают“ тлеющие в коричневатом сумраке красные тона. Свет, как бы рождающийся вместе с телесной формой, придает ей особую легкость, а пространство получает благодаря светотени глубину и воздушность. Фигуры сливаются в одно целое с пространством, которое воспринимается как эмоциональная среда, насыщенная чувствами и переживаниями человека.

Пластическая форма также получает особую духовность. Тело Вирсавии („Вирсавия“, 1654, Париж, Лувр) Рембрандт пишет с такой силой и экспрессией, что оно кажется и удивительно живым, реальным и предельно выразительным, будто

говорящим. Каждая форма, поворот, изгиб тела, его „дыхание“ в той же мере, что и лицо, наклон головы, взгляд, выражают покорность и пассивность Вирсавии, задумавшейся над письмом Давида и над своей судьбой. Ее душевное состояние воссоздано так глубоко и полно, что вся жизнь Вирсавии словно проходит перед ее взором и перед взором зрителя.

Для Рембрандта 50–60-х годов истолкование сюжета — это, по существу, раскрытие внутреннего мира человека, чье духовное богатство, нравственные коллизии, судьба получают общезначимый смысл. В этом плане можно говорить об исключительной близости тематической картины и портрета в творчестве позднего Рембрандта.

Последние десятилетия жизни художника — самый значительный этап в его искусстве. Сосредоточиваясь на проблемах духовного содержания, Рембрандт приходит к большим обобщениям философского и этического порядка. В области самой живописной формы он делает открытия смелые, далеко заглядывающие в будущее.

В портретах 50–60-х годов Рембрандт хочет передать многоплановость, многосторонность человеческого характера, но прежде всего — сложность внутренней жизни человека, ее разнообразие и изменчивость, неуловимые оттенки сменяющих друг друга чувств и мыслей, показать их во взаимопроникновении и в непрерывности, иначе говоря — во времени. В отличие от Хальса, запечатлевавшего человека в опре-



161 Рембрандт. Святое семейство. 1645. Ленинград, Эрмитаж

деленный момент, как бы вырванный из временного потока, Рембрандт дает в портрете ощущение постепенного становления образа.

Рембрандт ценит в человеческой личности не столько ее рационально-гармоническую цельность, сколько глубину и тонкость только ей свойственных интеллектуальных и душевных реакций на окружающее. Но сила и значительность, с которой передан Рембрандтом духовный и душевный мир конкретной личности, заставляют видеть в индивидуальном образе общечеловеческие черты.

Ян Сикс (1654, Амстердам, собр. Сикс) изображен в момент полной погруженности в себя: он остановился, замерла рука, натягивающая перчатку. В умном, выразительном лице Сикса, в его взгляде, не замечаящем ничего вокруг, видны печаль и какая-то скрытая неудовлетворенность, пронизательность и обостренная душевная чуткость.

Благородная красота цвета — сочетание серого камзола, черной шляпы, рыжеватых волос и красного плаща с золотыми галунами — созвучна созданному Рембрандтом образу. На всем облике Яна Сикса лежит печать духовного аристократизма, которая словно дает обоснование сложной гамме чувств, которые он сейчас испытывает. Большое внутреннее достоинство говорит о высоком самосознании личности.

Необыкновенно смело письмо Рембрандта, широкий свободный мазок, эскизная, „открытая“ манера. Формы мягки, податливы, готовы реа-

гировать на любой эмоциональный импульс и безупречно ясны, точны и определены, — образ дается и в своей завершенности и в изменчивости внутренней жизни.

В портретах Рембрандта характер человека теряет свою статичность — одно воссозданное на полотне состояние складывается из различных переживаний и эмоциональных ощущений. В „Портрете Николааса Брейнинга“ (1652, Кассель, Картинная галерея) чутко передан поток мыслей и сменяющих друг друга душевных движений. Трудно определить словами, что выражает его взгляд, едва тронувшая губы слабая, чуть усталая улыбка — душевную тонкость, доброту, мягкую снисходительность, насмешливость и притаившуюся в ней легкую грусть. Скольжение теней, игра световых бликов, подвижность и неопределенность контуров, движение самой красочной массы дают ощущение внутренней динамики, которую подчеркивает и композиция портрета, неустойчивость позы, поворот головы.

Портреты Рембрандта как бы вбирают в себя не только настоящее, но и прошлое человека — они становятся историей целой жизни, портретом-биографией. В таких произведениях, как „Портрет старушки“ (1654, Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина), „Портрет старика в красном“ (1652–1654, Ленинград, Эрмитаж) или автопортрет Рембрандта из Венского музея (ок. 1655), отражен жизненный путь человека, опыт всех тревог, горестей и разочарований, трудных нравственных испытаний и



побед над собой, — опыт, в котором герои портретов Рембрандта никогда не утрачивают душевной чистоты, но который одним прибавляет духовную силу и способность выстоять в жизненной борьбе, а других приводит к смирению, к скорбной и мудрой отрешенности.

162 Рембрандт. Портрет Яна Сикса.
1654. Амстердам, собр. Сикс

Фактура и свет являются средствами психологической характеристики. Неровные слои краски, то ложающейся буграми или собирающейся в сгустки, то нанесенной легким слоем, дают впечатление кристаллизации, формирования образа на глазах зрителя. Свет, словно бы идущий изнутри, из глубины существа человека, воспринимается как эманация его духовной жизни — трагической печали старости, нежности и душевного тепла („Портрет Хендрике Стоффельс“, 1658–1659, Берлин-Далем, Картинная галерея), поэтической чистоты юности („Портрет Титуса“, ок. 1656, Вена, Музей истории искусств).

По-новому, на психологической основе решен Рембрандтом и групповой портрет „Синдиків цеха сукноделов“ (1662, Амстердам, Рейксмузеум). Композиция построена так, чтобы избежать монотонности ритма и добиться естественности в расположении фигур. Чрезвычайно тонко варьирует Рембрандт повороты, наклоны голов, жесты; сдержанные в своей внешней экспрессии, они с предельной ясностью передают различные оттенки внимания и сосредоточенности. Каждый характеризован художником точно и полно, при этом самыми скупыми средствами; это выразительные индивидуальные портреты и в то же время разнообразные человеческие типы. Но главное в произведении Рембрандта — это ощущение взаимопонимания персонажей, их духовного единения. Оно вытекает из психологической концентрации героев на общем, волнующем всех событии,

поэтому композиция дает впечатление нерасторжимой внутренней связи изображенных людей.

„Синдики“ Рембрандта — вершина и завершающее слово в искусстве голландского группового портрета.

Персонажи портретов Рембрандта неповторимы по складу натуры, по духовному облику, но Рембрандт как бы стремится понять каждого, „принять“ его и сблизиться с ним, даже если этот человек многим чужд ему. Герард де Лэресс, с лицом, изуродованным сифилисом, жалкий и страдающий, выставляет напоказ свою самоуверенность и нарочитую, немного утрированную элегантность; он старается сохранить невозмутимость, но в умных и печальных глазах читается невысказанная боль („Портрет Г. де Лэресса“, 1665, Нью-Йорк, собр. Леман).

Глубоко проникающие в психологию моделей, портреты Рембрандта связаны каким-то внутренним родством: их объединяет присущая всем одухотворенность и эмоциональная насыщенность, но в первую очередь — то теплое участие художника, его благожелательность, как бы продиктованные острым чувством справедливости, накладывающие на его портретные образы печать особой гуманности и проникновенности. В каждом человеке Рембрандт умел найти нечто прекрасное, соответствующее его высокому моральному идеалу.

Рембрандт ставит в своем искусстве проблему этической ценности личности, нравственного смысла человеческой жизни. В русле этой проблематики идут его художественные



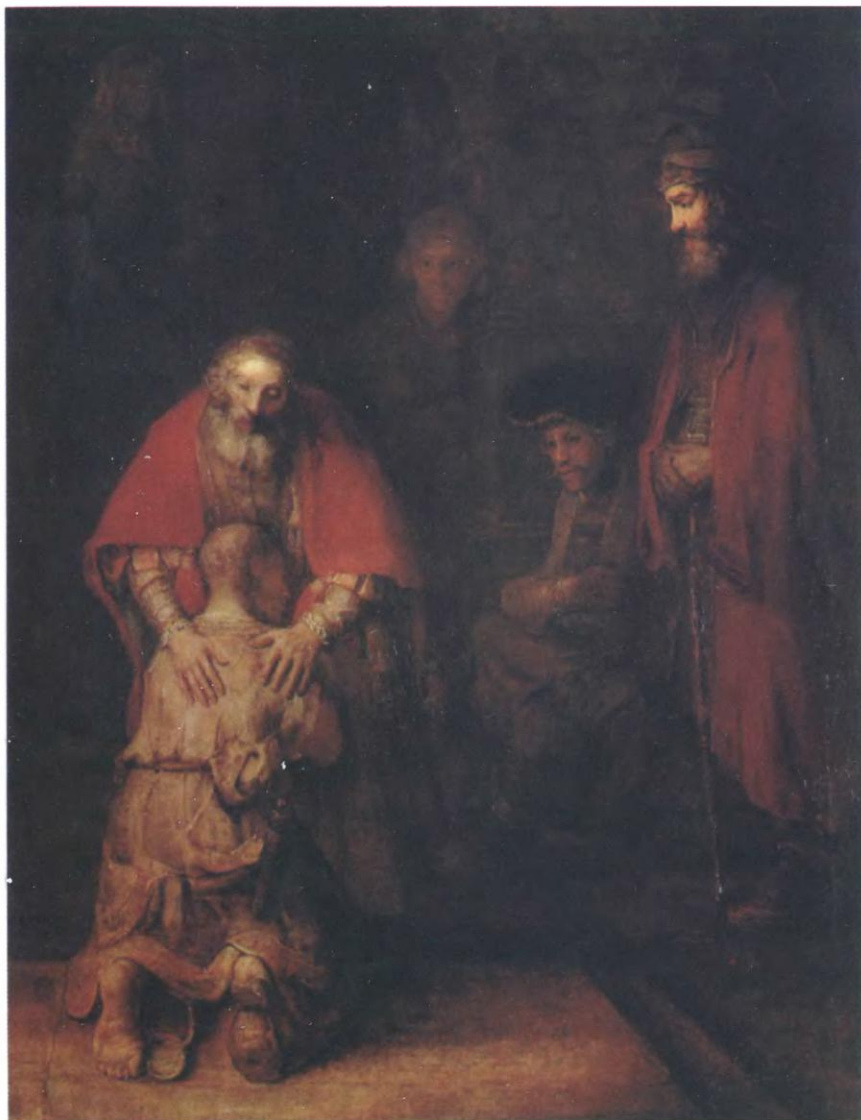
163 Рембрандт. Портрет старика в красном. 1652–1654.
Ленинград, Эрмитаж



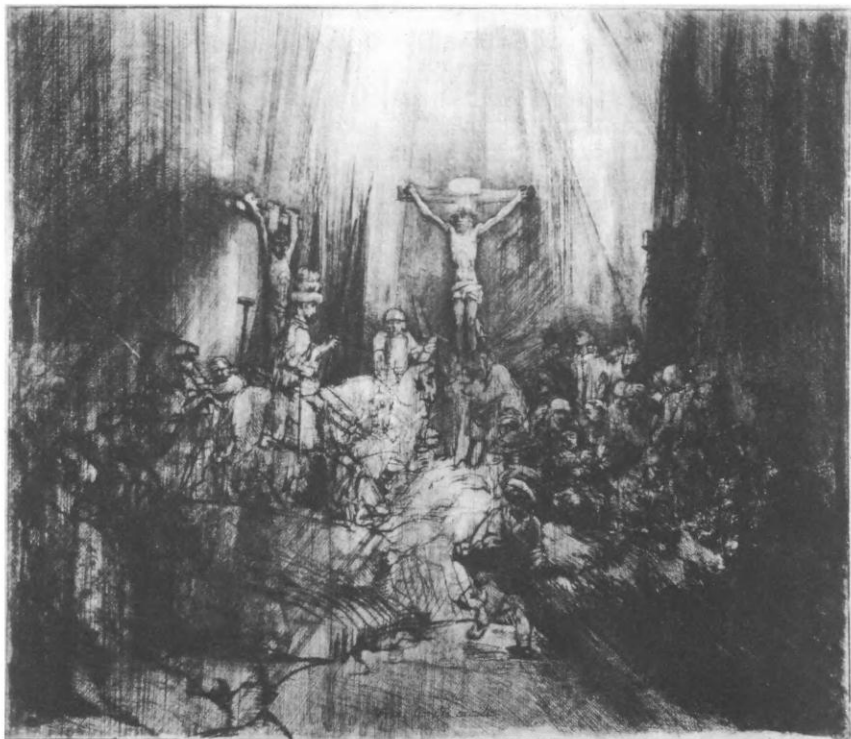
искания в 50–60-е годы — как в живописи, так и в графике.

Графика — рисунок, гравюра — была совершенно самостоятельной областью творческой деятельности Рембрандта. Особенно много он работал в офорте — как офортист Рембрандт не знает себе равных в мировом искусстве. Он обогатил технику офорта новыми приемами, которые придали ей необычайную гибкость и безгранично расширили арсенал ее выразительных возможностей. Травление Рембрандт дополнял так называемой „сухой иглой“ — то есть штрихами, проведенными прямо на поверхности печатной доски; по краям бороздок оставались частицы процарапанного металла, так называемые барбы, которые задерживали краску. Новшеством явилось

164 Рембрандт. Портрет синдигов
цеха сукноделов. 1662. Амстердам,
Рейксмузеум



165 Рембрандт. Блудный сын. 1668–1669. Ленинград, Эрмитаж



также то, что он достигал различных живописных эффектов при самом процессе печатания — в зависимости от того, как он накладывал краску (только ли втирал ее в углубления или оставлял ее также на гладких частях доски и т. д.). В результате Рембрандт добился в офорте и особой остроты рисунка, и постепенности градаций освещения, и мягкости, расплывчатости линий, и богатства тональных контрастов. Иногда Рембрандт вносил изменения в уже готовую печатную доску — каждое из ее состояний, по суще-

166 Рембрандт. Три креста. Офорт.
1653

ству, являлось самостоятельным произведением.

Тематика офортов Рембрандта очень разнообразна — бытовые сцены (жанр, к которому мастер не обращался в живописи), портреты, пейзажи, религиозные сюжеты. Каждая тема получает свое графическое решение. В пейзажах с предельным лаконизмом, используя лишь выразительность штриха и незаполненных частей бумаги, Рембрандт создает впечатление бескрайних просторов равнины, света, наполняющего пространство, вибрации воздушной атмосферы („Вид на Омоваль“, 1645; „Мостик Сикса“, 1645; „Поместье взвешивателя золота“, 1651). В офорте „Три дерева“ (1643) пейзаж строится на контрасте масс света и тени. Борьба солнечных лучей с тучей, обрушившей на землю потоки воды, придает пейзажу героическую мощь.

Столь же монументален и широк по образному звучанию и другой знаменитый лист — многофигурная композиция „Христос исцеляет больных“ (конец 40-х гг.). Каждый персонаж ожидает чуда исцеления — с верой, нетерпением, покорностью, с затаенным страхом или со всепоглощающим желанием, опрокидывающим все сомнения. Эту тему надежды и страстного ожидания оттеняют недоверие и насмешки богатых и какая-то внутренняя робость самого Христа, — словно так же, как и бедный люд, как все страждущее человечество, собравшееся возле него, он ждет и надеется на чудо, которое должны сотворить его любовь и сострадание к ним.

В графике Рембрандта с особой непосредственностью выразились его демократизм, его сочувствие миру обездоленных.

Лучшие, наиболее совершенные офорты Рембрандт создал в 50-е годы (после 1660 г. он более не занимался гравюрой). В это время Рембрандт обращается главным образом к сюжетам Ветхого и Нового завета. Он воплощает в них свои размышления о тайне человеческой жизни и ее назначении, об этических проблемах бытия и его трагических конфликтах. По силе эмоционального выражения офорты 50-х годов не уступают его живописи, а порой и превосходят ее.

В „Слепом Товите“ (1651) легкие штрихи пронизывают пространство, растворяя границы предметов и фигур — все кажется наполненным трепетным скользким светом, передающим тончайшие нюансы чувств отца, напряженно и взволнованно ожидающего прихода сына, все оттенки робкой, но неистребимой надежды, которая поддерживает жизнь одинокого и беспомощного старика, отгороженного от мира своей слепотой. В „Проповеди Христа“ (ок. 1656) плетением штрихов, градациями светлого и темного показано сложное многоголосие различных настроений и эмоциональных реакций — сочувствие, презрение, равнодушие, непонимание, тупое высокомерие, снисходительность, человеческое участие.

В гравюре Рембрандт остается тем же неповторимым мастером светотени, причем как штрихи, так и градации света, жизнь света стали



в офортах 50-х годов необыкновенно многообразными по своим функциям, по своей экспрессии. В так называемом „Фаусте“ (ок. 1653) два насыщенных, ярких световых пятна — голова алхимика и диск на фоне окна — становятся воплощением духовных способностей, творческого усилия, которое награждает человека откровением истины. В „Снятии с креста“ (1654) сгущение теней, вспышки и затухание света передают душевное состояние персонажей, трагизм события и его возвышенный смысл. В „Положении во гроб“ (ок. 1659) печальное и трепетное сияние света концентрирует в себе переживания всех участни-

ков сцены, драматическое безмолвие людей, связанных общностью страдания. В „Принесении во храм“ (ок. 1658) призрачное мерцание света во тьме рождает впечатление волнующего приобщения к тайне и напряженного, исполненного трагических предчувствий провидения будущего.

В офортах нашла отражение и одна из центральных тем творчества Рембрандта 50–60-х годов — одиночество человека и призыв к духовной близости людей. В офорте „Три креста“ (первые три состояния — 1653 г., четвертое — 1660 г.) хаос пятен света и тени создает представление о массе людей, мечущихся у под-

В основе тематических композиций в живописи конца 50-х и 60-х годов часто лежит нравственная коллизия. Человеческая жизнь понимается Рембрандтом как предопределенный судьбой трудный, полный испытаний путь, в котором человек должен следовать неким внутренним, моральным законам — законам справедливости, добра, сострадания.

Сюжет композиции „Ассур, Аман и Эсфирь“ (1660, Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина) Рембрандт трактует как столкновение человеческих судеб. Еврейка Эсфирь, жена персидского царя Ассура, поведала царю о коварных планах его друга, визиря Амана, задумавшего погубить иудейский народ. Изображенные в нейтральном темном пространстве, персонажи картины внешне разьединены, отчуждены друг от друга — каждый замкнут в себе, поглощен своими раздумьями и душевными терзаниями, но их жизни связаны незримыми нитями, их дальнейшая судьба решается этой встречей. Идея и настроение картины выражены прежде всего языком красочных и световых отношений: плавающими в коричневом сумраке оттенками красного цвета, пронизывающими его вспышками золотистого тона, сиянием парчовой мантии Эсфири и напоенным светом профилем ее лица.

Герои Рембрандта никогда не бывают характерами одноплановыми, и в этом — а не только в перипетиях судьбы — также кроется источник их нравственных страданий.

Картина „Отречение апостола Петра“ (1660, Амстердам, Рейксму-

167 Рембрандт. Давид и Саул. Начало 1660-х гг. Гаага, Маурицхёйс

ножия распятия — в страхе и отчаянии. Льющийся с небес таинственный свет подчеркивает и тот мрак, в который смерть Христа погрузила землю, и прозрение людей, в трагизме случившегося нашедших путь друг к другу. В скорбном единении людей, которых пережитая драма вывела из своего замкнутого мира, в этом братстве страдания, быть может, и находит свое осмысление и оправдание гибель Христа, вознесенного над миром и толпой во тьму ночи и вечного одиночества.

Искусство позднего Рембрандта исполнено огромной духовной значительности и философской глубины.



168 Рембрандт. Автопортрет. 1652.
Вена, Музей истории искусств

зеум) раскрывает драму человека, изменившего своим убеждениям. В лице апостола Петра, неожиданно высветленном в сумраке ночи пламенем свечи, которую держит служанка, — сложнейшая гамма терзающих его противоречивых чувств: страх и робкая мольба, раскаяние и стыд, сознание своей слабости и неискупимой вины. Их воплощает как бы зыбкая, неустойчивая пластика лица с его формами, то растворяющимися в свете, то получающими определенность.

Вместе с тем в осанке св. Петра, в величественном развороте фигуры, в ее масштабе, в сиянии белого, мерцающего золотистыми рефlekсами плаща — самого большого и светлого пятна в картине — угадывается отзвук иных, благородных

качеств его натуры, оказавшейся слабой в миг испытания, но самой своей способностью к столь сильным переживаниям, к трагическому душевному конфликту возвышающейся над своими врагами.

Одна из вершин искусства позднего Рембрандта — картина „Давид и Саул“ (начало 1660-х гг., Гаага, Маурицхёйс). Библейская легенда рассказывает о том, что царя Саула, сомневавшегося в прочности своего престола, мучили приступы жестокого гнева, доводившие его рассудок до помрачения. Только пение и игра на арфе мальчика Давида способны были облегчить его страдания; но в Давиде Саул подозревает своего преемника, и в облике маленького пастушка к царю как бы является его судьба.



169 Рембрандт. Автопортрет. 1659.
Вашингтон, Национальная галерея

Рембрандт изображает тот момент, когда Саул, слушая игру Давида, переживает огромное потрясение: утих его гнев, ослабла рука, держащая жезл, пологом занавеса он утирает слезы. В этот миг душевного переворота, внутреннего просветления обнажились самые сокровенные, тайные чувства Саула, в которых он, может быть, не признается и самому себе, — страх, отчаяние и одиночество.

Художник смело, свободно накладывает на холст мазки краски, применяя при этом различные кисти, нож, даже втирая краску пальцем, — кажется, что мы присутствуем при самом акте творения, когда от художника к персонажам картины словно передается вдохновенность эмоционального порыва. Эта перелива-

ющаяся, как драгоценные камни, красочная „лава“ становится зримым воплощением стихии чувств, владеющей героями картины.

В сюжетах Евангелия и Библии Рембрандт искал не только вечный смысл и обобщающие образы, но и тот драматизм, который заставляет человека раскрыться во всем противоречивом богатстве своей натуры, ту степень духовного напряжения, когда сила переживания обнажает в человеке его лучшие качества, когда проявляются его самые высокие душевные порывы. Духовный, этический идеал Рембрандта именно в драматической нравственной коллизии находит почву для своей реализации.

Этическая проблематика рембрандтовского искусства получила итогов-

вое выражение в монументальной композиции „Блудный сын“, написанной незадолго до смерти (1668–1669, Ленинград, Эрмитаж).

Сюжетом послужила евангельская притча о юноше, ушедшем из родительского дома, беспутно растратившем молодость и богатство, а потом в раскаянии вернувшемся под отчий кров. Все пространство картины погружено в полумрак, поглощающий немногочисленные детали фона и свидетелей события, чтобы сосредоточить внимание на фигурах отца и сына. Они образуют замкнутую группу: фигура юноши, оборванного и жалкого, прижавшегося к отцу в стыде и раскаянии, как бы охвачена силуэтом старика. Отец и сын словно слились в одно существо и стоят недвижные, во власти своих переживаний. Сочувственное, печальное молчание присутствующих заставляет отчетливее слышать внутренние голоса героев, их немой диалог. Руки отца – старца с добрым и мудрым лицом – опущены на плечи сына – он ласкает, ободряет, удерживает и прощает его. Но в этот час встречи и примирения они не испытывают радости и счастья – ни сын, ни отец не могут отрешиться от всего пережитого, и их прошлое находится сейчас с ними – скитания, нищета и унижения одного, горе и долгое скорбное ожидание другого.

В глубоком золотисто-коричневом тоне, господствующем в композиции, выделен как главный эмоциональный, драматический акцент красный плащ, накинутый на плечи отца. Он придает особую велича-

вость фигуре старца, а бесчисленные оттенки, переливы, мерцания, всплывающие и затухающие краски воспринимаются как отголоски его переживаний.

Захватывающая человечность и потрясающая мощь, с которой звучит в этой картине призыв к состраданию, великодушию и любви, с которой выражена в ней вера художника в их великую преображающую и возвышающую силу, делают „Блудного сына“ вершиной „трагического гуманизма“ Рембрандта.

Конец 50-х и 60-е годы – время его величайших творческих свершений – были и годами тяжелых личных испытаний: Рембрандт разоряется, смерть уносит самых близких людей; он теряет приверженцев, ему изменяют ученики. Художник узнает горечь старости и одиночества. Но на своих автопортретах, написанных в эти годы, Рембрандт предстает как человек, до последних дней сохранивший достоинство и гордость, независимость и нравственную силу, которые давали ему счастье творчества, сознание правильности избранного пути и то величие духа, которое требуется, чтобы идти по нему до конца (автопортреты в собр. Фрик в Нью-Йорке, 1658; в Венском музее, 1652; в Национальных галереях Вашингтона и Лондона, 1659, 1669).

В последней четверти XVII века начался упадок голландской художественной школы; ориентируясь на новые вкусы и потребности, голландские живописцы стали подражать чужеземным образцам, теряя свою национальную самобытность.

ФРАНЦИЯ

В начале XVII века завершилось формирование единого французского государства, французской нации. Абсолютная монархия, способствовавшая преодолению феодальной раздробленности и объединению страны, играла в то время прогрессивную историческую роль.

Государственная централизация содействовала экономическому и политическому подъему нации. Во второй половине XVII века Франция становится самой могущественной державой в Западной Европе.

Длительная гражданская война последней четверти XVI века привела к некоторому застою в культурной жизни. С концом разрушительных междоусобиц и религиозных конфликтов, при Генрихе IV (1598–1610) и в регентство Марии Медичи, во Франции началось широкое строительство – первый симптом подъема, оживления художественной деятельности в стране.

В зодчестве Франции первой половины XVII столетия еще сильно выражена связь с архитектурой XVI века, в которой средневековые, готические формы существовали в своеобразном синтезе с ренессансными.

В здании Люксембургского дворца в Париже (1615–1620/21), построенного Саломоном де Бросом (после 1562–1626), и во дворце Мезон-Лаффит (1642–1650), созданном по проекту выдающегося архитектора Франсуа Мансара (1598–1666), многое идет от старой традиции. В обоих сооружениях выделены отдельные башнеобразные объемы, увенчанные островерхими крышами; во



170 Ф. Мансар. Дворец Мезон-Лаффит.
1642–1650. Центральная часть
главного фасада

дворце Мезон-Лаффит вертикальные членения подчеркивают устремление вверх; здание окружает наполненный водой ров.

Но уже в постройках С. де Броса и Ф. Мансара выявились черты, которые будут характерны для нового стилистического этапа в развитии французского зодчества — для классицизма второй половины XVII века. В Люксембургском дворце де Брос стремится к упрощению объемной композиции и к логической ясности конструкции (ритмическое членение фасада ордерам). Здание Мезон-Лаффит, как это свойственно архитектуре предшествующего времени, сложно и искусно расчленено, но все части, выступы, ячейки тонко сгармонизированы, так что его объем воспринимается как единое, четко отграниченное в пространстве целое (чему способствует ориента-

ция дворца на две главные точки зрения — со двора и из сада). Внутреннее пространство дворца соответствует наружному объему.

Стиль французской архитектуры этого времени формируется также под воздействием итальянского барокко. Павильон часов (начат в 1624 г.), составляющий центральную часть западного фасада Лувра, построен Жаком Лемерсье (ок. 1585–1654), который усвоил в Италии приемы раннебарочного зодчества. Павильон мастерски связан с архитектурой Леско, в частности, богатой пластической проработкой. Наиболее оригинален четвертый этаж, завершенный куполообразной кровлей, где четыре кариатиды поддерживают сложный барочный фронтон. Равновесие членений придает нарядному зданию Павильона спокойно-гармоничный характер.

Становление национального стиля в изобразительном искусстве Франции первой трети XVII века происходит в сложной обстановке: с одной стороны, существовали различные противоборствующие направления (например, поздний маньеризм и караваджизм), с другой — сказывалось очень сильное влияние фламандского и итальянского искусства (к тому же в стране работало много иностранных живописцев, скульпторов и зодчих). На арене художественной жизни Франции появляется в это время несколько крупных мастеров. Один из них — выдающийся рисовальщик и гравёр Жак Калло (1593–1635).

Калло провел много лет в Италии, куда он уехал для завершения художественного образования. На родину, в Лотарингию, он вернулся только в 1621 году.

Офорты Калло посвящены самым различным темам: бытовые сцены, исторические композиции, виды городов, придворные празднества, изображения актеров итальянского театра, кавалеров и дам, бродяг, нищих, цыган.

Стиль Калло сложился под сильным влиянием итальянского маньеризма. Для произведений раннего периода (1617–1621) характерны усложненность пространственного построения (эффектные сопоставления планов, резкие контрасты масштабов), акцентирование своеобразия форм и специфики движения, изысканная ритмика линий (серии „Balli“, „Carpicci“, „Лотарингское дворянство“, „Gobbi“ и др.). Но изощренность художественного решения не

являлась для Калло самоцелью. В каждом образе или ситуации мастер хотел схватить наиболее яркие и индивидуальновыразительные черты, которые как бы исчерпывали для него их суть. Чтобы дать эти черты в максимуме характерности, Калло столь сильно подчеркивал, утрировал их, что форма становилась гротескной; гротеск нередко был основой всего изобразительного строя гравюры.

Наблюдательность и зоркость взгляда Калло поразительны. Несколькими штрихами, остро и лаконично он передавал характерное в облике, движениях, costume людей разных слоев общества. Виртуозное мастерство (Калло усовершенствовал технику офорта) позволяло ему создавать сцены с очень большим числом персонажей (в „Ярмарке в Импрунете“, 1620, их 1138), включающие разнообразные эпизоды и расцвеченные множеством деталей.

Графика Калло после его возвращения в Лотарингию (последние четырнадцать лет он работал в Нанси) — это творчество зрелого мастера, который не столько увлечен возможностями формального языка своего искусства, сколько стремится к более углубленному истолкованию темы, к значительности содержания. В круг его интересов входят теперь не только различные сферы социальной жизни, но и различные аспекты действительности.

В 30-е годы Калло создал две серии офортов „Бедствия войны“. Их возникновение связано с впечатлениями Тридцатилетней войны, в которую была втянута и Лотарингия. В гра-

вюрах показаны опустошение, насилие, смерть, неисчислимыя беды, которые несет людям война (знаменитый лист „Дерево с повешенными“ изображает огромное дерево, как плодами, увешанное трупами мародеров).

В творчестве Калло этих лет отчетливо звучит демократическое начало, прежде ошутимое в нем как бы подспудно. Вместе с тем объективность видения, трезвость восприятия накладывают на искусство Калло печать „хроникерского“ бесстрастия и холодной отстраненности. Он строит композиции по принципу панорамы и избирает для них высокую и далекую точку зрения — в этом взгляде со стороны, взгляде наблюдателя, выражается и позиция автора. В гравюрах Калло людей словно бы увлекает, захватывает вихрь событий; не властные над своей судьбой, они кажутся игрушками в руках высших сил (характерен контраст огромного пространства и маленьких человеческих фигур).

Христианский мученик св. Себастьян уподоблен мишени, по которой стреляют солдаты; беспомощный, всем чуждый, он окружен толпой, равнодушным любопытством смотрящей на его гибель („Св. Себастьян“, 1632—1633). В искусстве мастера ясно ошутим привкус горечи и скепсиса.

Творческий путь Калло оканчивается в середине 30-х годов — в то время, когда еще только находят свои темы и свой стиль его сверстники живописцы Луи Ленен и Жорж де Латур.

171 Ж. Калло. Два Панталоне. Ок. 1617. Офорт.

Большинство произведений Луи Ленена (1593—1648) посвящено жизни крестьян. Каждая картина мастера является типичной сценой крестьянского быта, раскрывающей его характерные, устойчивые черты; один эпизод представляет многие, как один персонаж — целое сословие. Крестьяне Ленена — спокойные, немногословные, сдержанные в своих чувствах — это люди, чья жизнь имеет ясную цель, а внутренний мир исполнен достоинства и благородства. Художник раскрывает в крестьянской жизни ее нравственную основу, ее естественный, высокий этический смысл. Отсюда специфика жанровых картин Ленена. В них нет ни события, ни рассказа; изображение лишено черт занимательности или сельской экзотики; его



строгий дух утверждают и рассчитанно простая композиция и пластически четкие формы, ясно читающиеся в пространстве картины.

Значительность, которую получает сцена, придает обыденному мотиву характер обряда. В „Посещении бабушки“ (1640-е гг., Ленинград, Эрмитаж) она уподоблена праздничной церемонии; в „Крестьянской трапезе“ (1640-е гг., Париж, Лувр) свою привычную еду — хлеб и вино — крестьяне вкушают истово и благоговейно, как дары французской земли, вознаградившей их труд.

Своеобразие живописного стиля Луи Ленена определяет сочетание неприкрашенности изображения персонажей и возвышенного художественного строя. Многим его произведениям присуща и большая поэтич-

ность. В „Остановке всадника“ (1640-е гг., Лондон, музей Виктории и Альберта) крестьяне, показанные на фоне замечательно написанного воздушного пейзажа, воспринимаются как прекрасные дети природы. Стройную девушку, чья фигура исполнена силы и грации, а улыбка пленяет простодушной радостью, сравнивают обычно с кариатидой.

В произведениях Ленена лирическая, интимная тема всегда сопровождает основной мотив и сливается с ним. Она связана прежде всего с детскими образами, которые есть почти в каждой работе мастера (пастушки в „Остановке всадника“, мальчик, играющий на флейте, в „Крестьянском семействе“, 1645–1648, Париж, Лувр, и др.). Лирическую стихию поддерживает светлый и нежный

колорит, ровное и мягкое освещение, наконец — пейзаж, играющий большую роль в композициях Ленена: жизнь крестьян связана с природой, продолжается в ней („Возвращение с сенокоса“, 1641, Париж, Лувр). В картинах Ленена бытовая атмосфера возвышенна; в них активно дает себя знать рационалистическое, организующее начало, выразившееся в продуманной ясности языка, уравновешенности композиционного построения. Это определило их особый внутренний строй, далекий от поэтики голландской жанровой живописи.

Луи Ленен был крупнейшим представителем того направления, которое получило название „живопись реального мира“. С ним может быть связано и искусство другого замечательного мастера — Жоржа де Латура (1593–1652), работавшего в лотарингском городке Люневиле.

Сильный и самобытный талант мастера проявился уже в его ранних произведениях, написанных, по-видимому, в середине 20-х — самом начале 30-х годов⁸: в „Шулере“ (Париж, Лувр) и „Гадалке“ (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) — лучших картинах этих лет — Латур облагораживает сюжет, лишает низменную ситуацию всякой вульгарности. Сцена „быта и нравов“ приподнята монументальностью композиционного строя, яркостью, концентрированностью эмоциональных реакций, богатством живописной фантазии, праздничным великолепием колорита.

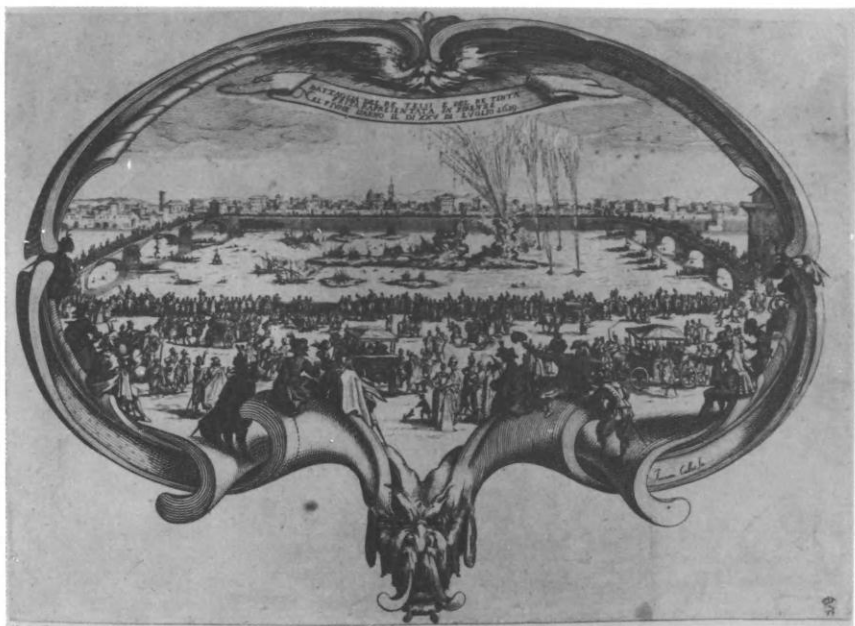
Своеобразие трактовки ставит „Шулера“ и „Гадалку“ особняком среди

172 Ж. Калло. „Веер“. 1619. Офорт.

других многочисленных в XVII веке воплощений этих сюжетов, популярных в караваджистской живописи.

Караваджизм оказал решающее влияние на формирование стиля Латура, но французский мастер понял и ассимилировал его по-своему. Об этом свидетельствуют произведения, созданные им в годы зрелости и расцвета (вторая половина 30-х и главным образом 40-е гг.).

Основную часть творческого наследия Латура составляют картины на религиозные сюжеты — простые по композиции (в них отсутствует действие и повествовательное начало), как правило, с небольшим количеством персонажей, написанные при



искусственном освещении. Наивность и чистота видения, простодушная ясность поразительно соединяются в них с волнующей многозначностью, изысканностью и строгой рассчитанностью. Традиционные темы получают у Латура новое осмысление и очень оригинальное, порой неожиданное живописное воплощение.

Необычно по иконографии изображение кающейся Магдалины („Магдалина со светильником“, 40-е гг., Париж, Лувр). В ее лице, лишенном условной красоты, в собранном, компактном силуэте фигуры, данной в рост, крупным масштабом, поражают сочетание суровой простоты и женственной мягкости.

Духовную значительность Магдалины оттеняет и подчеркивает аскетическая суровость облика: обнаженные ноги, касающиеся холодного пола кельи, грубоватая ткань юбки; в ее наготе нет телесной привлекательности и чувственного оттенка — плечи и грудь Магдалины открыты для бичевания.

Тема покаяния проведена Латуром сдержанно, только как один из аспектов образа. Основной мотив композиции — трагизм раздумий Магдалины о тщете всего земного и неминуемой смерти. Духовный смысл произведения лаконично и выразительно передают колорит, где доминирует напряженно и торжественно звучащий красный цвет юбки, и све-



товое решение. Пламя светильника, зажженного во мраке кельи, становится вторым героем картины, своеобразным двойником Магдалины; в его ровном, неколебимом и сумрачно-тревожном горении, в его поражающей во тьме ночи яркости, странно соединенной с мертвенной бледностью цвета, открывается упорная и страстная душевная сила Магдалины не менее очевидно, чем в ее скорбном оцепенении, упрямо сжатым ртом и почти невидящем взгляде.

Эффекты искусственного освещения — сумрак ночи с горящими в нем свечой или факелом — не являются для Латура чисто живописным приемом; „ноктюрны“ давали возможность найти и раскрыть в сюжете

его наиболее важный, глубинный, иными словами — духовный смысл.

Основные темы живописи Латура носят часто философский характер: рождение (рождество) и смерть, провидение судьбы, прозрение ее тайн, внутренняя ценность и цель земного бытия, жизнь материальная, телесная и духовная.

В картине „Христос и Иосиф-плотник“ (40-е гг., Париж, Лувр) реальность облика Иосифа подчеркивает контраст с маленьким, кажущимся хрупким рядом с ним Христом, в котором все характерное, индивидуальное словно приглушено, преображено. Однако в огромности и мощи фигуры Иосифа, подобно дуге охватывающей все пространство картины и фигурку Христа, в его пре-

раз Христа становится воплощением духовного начала.

Магия горящего во тьме бледного пламени свечи и выплывающего из глубокого мрака светоносного, невесомо-легкого профиля Христа, разбросанные повсюду пятна света и его рефлексy создают в картине напряженное, возвышенно-таинственное настроение.

Эта эмоциональная атмосфера, с ее недосказанностью и умолчаниями, представляется одним из важнейших компонентов художественного строя латуrowsкой живописи. В ней всегда есть нечто странное, необычное, чарующее и тревожащее, заставляющее предугадывать иное, скрытое значение событий. В произведениях Латура неразрывно слиты реальность и фантазия, конкретная достоверность и одухотворенная поэтичность („Явление ангела св. Иосифу“, 40-е гг., Нант, Музей). Реальное, земное и чудесное, то есть духовное, „идеальное“, являются для Латура как бы двумя ликами бытия. В картине „Рождество“ (40-е гг. или ок. 1650, Ренн, Музей) священное событие воспринимается на первый взгляд как жанровая сцена. Проникновенно переданы безграничная нежность и трогательная тревожная радость матери, ее смиренная готовность к жертве. Характерны лица женщины, достоверны их одеяния (лотарингские костюмы того времени), удивительно правдив облик ребенка. Не случайно это произведение имеет второе название – „Новорожденный“. Но художественное решение – строгость композиции, совершенной и выверен-

173 Л. Ленен. *Крестьянское семейство*. 1645–1648. Париж, Лувр

увеличенном усилии, в куполе лба, прорезанном морщинами напряженной мысли, видится человек, наделенный особой судьбой. Особый смысл открывается и в его работе: сопоставление балок, сверла и ноги Иосифа образует очертания распятия.

Образ Христа также трактован в двух планах – реальном (помогает Иосифу, освещая помещение, но его взгляд устремлен вдаль – он прозревает свою судьбу) и отвлеченном аспекте: лицо Христа настолько лучезарно от пронизывающего его света, что, кажется, теряет свою материальность. Этот свет, природа которого неизвестна и который словно излучается самим Христом, придает символическое значение – об-

ной, как музыкальный аккорд или математическая формула, сильное пластическое обобщение фигур, скульптурных по лаконизму и отобранности средств, цельность силуэтов, абсолютная статика, благодаря которой запечатленная Латуром ситуация словно беспредельно длится во времени, — поднимает сцену над сферой обыденного, повседневного и заставляет видеть в ней ее возвышенный прообраз — изображение богоматери с младенцем Христом и св. Анны.

Показательна трактовка образа Марии. Подчеркнутая геометрическая правильность очертаний фигуры, неподвижность лица, на котором благодаря этому еще сильнее ощущается неотрывный, вечно „струящийся“ взгляд, придают ее облику величественность и монументальность. Чрезвычайно обобщенная, стилизованная форма, в которой нет ничего случайного, лишена тенденции к изменчивости — она олицетворяет идеальное начало. Каждая черта в лице Марии доведена до такой чистоты и полноты выражения, что как бы начинает терять свою конкретность, индивидуальную неповторимость и обретает пластическое совершенство всеобщего характера.

Свет у Латура не отражает, как в живописи Рембрандта, душевное состояние героев, а его символизирует: он не нарушает цельности лиц Христа и Марии, которые освещены пламенем свечи и в то же время прекрасно и загадочно светятся, будто свет исходит от них самих. Единство бытия в картине

света и цвета скрепляет их смысловая связь: в любимой Латуром гамме красных, желтых и коричневых тонов, переходящих в розовые и сиреневые, как бы звучат отсветы пламени.

„Рождество“ — и пленительная своей жизненностью сцена и мир великих истин и страстей. Они сливаются в картине необычайно гармонично, но все же реальное начало здесь так сильно, что религиозный прообраз звучит властным, но далеким отзвуком.

Живописи Латура в высокой мере присуще то, что принято называть „классическим началом“ и что вообще является отличительным признаком французской художественной культуры: ясное композиционное построение, конструктивная четкость, определенность форм, стремление к лаконизму и равновесию в пластическом решении. Яркое и открыто оно проявилось в композиции „Св. Себастьян и святые жены“ (1640–1650, Берлин-Далем, Картинная галерея).

В легенде о св. Себастьяне внимание Латура привлекла не сцена мученичества, а лирический эпизод „оплакивания“ Себастьяна св. Ириной и ее спутницами. Настроение величественной, трагической и сдержанной скорби выражают фигуры женщин — каждая из них является носителем определенного эмоционального мотива. Они трактованы Латуром с различной степенью жизненной характеристики, причем св. Ирина выделяется наиболее сильным пластическим обобщением и идеальностью облика, — тем самым



Латур приобщает ее к тому вознесенному над житейскими буднями миру, в котором Ирина духовно сближается с Себастьяном, в котором переплетаются их судьбы.

Тело Себастьяна, не тронутое испытанными страданиями (художник изображает только одну стрелу — своего рода символ мученичества), своим совершенством напоминает классическую скульптуру, и нагота его получает героический смысл.

Латур работал в провинции, далеко от больших художественных центров, однако принципы и тенденции его живописного стиля очень инди-



175 Ж. де Латур. Магдалина со свечой и зеркалом. 1640-е гг.
 Нью-Йорк, собр. Райтсмен

176 Ж. де Латур. Явление ангела св. Иосифу. 1640-е гг. Нант, Музей



видуальные и своеобразные, шли в главном русле развития французской национальной школы.

Ведущим стилем французской художественной культуры XVII века стал классицизм. Главой классицистической живописи был Никола Пуссен (1594–1665).

Основные теоретические положения классицизма содержатся в его высказываниях. Пуссен писал: „Тема должна быть взята благородная. . .“, „... содержание и сюжет должны быть величественны. . .“ Предметом искусства должно быть лишь то, что связано с представлением о возвышенном и прекрасном, что может служить образцом моральных и эстетических норм.

Фундаментом и сутью теории классицизма стал рационализм. Разум, мысль провозглашались главными критериями художественной правды и красоты. По словам Пуссена, „не только вкус наш должен быть су-

дней, но и разум“; он замечает далее: „художник не только должен проявить способность оформить содержание, но и силу мысли, чтобы его постичь“. Требования разума обязывали искусство к логичности, ясности, композиционной стройности. Пуссен постоянно говорит о порядке и мере как основе живописного произведения, без которых не может быть четко выражена его идея. Декарт, основатель философии рационализма, формулирует эту мысль так: „Вещи, которые мы воспринимаем очень ясно и отчетливо, истинны“.

Свой этический и эстетический идеал французский классицизм видел в античной культуре. Произведения мастеров Древней Греции и Рима были для деятелей классицизма воплощением художественного совершенства и примером глубоко содержательного искусства большого общественного звучания, про-



поведующего высокие гражданские и нравственные идеалы.

Об ученических годах Пуссена и самостоятельных работах парижского периода (1612–1623) известно очень мало. Самым значительным событием этих лет было знакомство с хранившимися в королевских собраниях памятниками античной скульптуры и гравюрами с произведений Рафаэля и Джулио Романо – в них Пуссен нашел основу для формирования собственного живописного стиля.

Отныне его страстное желание поехать в Италию получает характер

177 Ж. де Латур. Рождество. 1640–1650. Ренн, Музей



178 Ж. де Латур. Св. Себастьян и святые жены. 1640–1650.
Берлин-Далем, Картинная галерея

осознанной жизненной программы. В конце 1623 года Пуссен покидает Францию. Несколько месяцев он проводит в Венеции (уроки венецианской живописи не пройдут для него бесследно), а весной 1624 года достигает Рима — главной цели своего путешествия. Рим, где Пуссен прожил до конца дней, стал второй родиной художника.

Первые годы пребывания в Италии Пуссен еще ищет себя. Его захватили многообразные художественные впечатления: он изучает болонских мастеров и древнеримскую пластику („Триумф Давида“, Лондон, Далидж-колледж, конец 20-х гг.; битвы Иисуса Навина, 1625–1626, композиции в Москве, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Ленинград, Эрмитаж); отдает дань барочной патетике („Явление мадонны св. Иакову“, 1629–1630, Париж, Лувр); не принимая Караваджо, невольно поддается влиянию его искусства („Мученичество св. Эразма“, 1628–1629, Ватикан, Пинакотекка; „Избиение младенцев“, 1628, Шантийи, музей Конде). Пуссена увлекает то эмоциональная экспрессия сцены („Оплакивание Христа“, 1625–1627, Мюнхен, Старая пинакотекка), то светлый покой ренессансных образов („Парнас“, 1627–1629, Мадрид, Прадо).

Но путеводной нитью для Пуссена оставались искусство античности и Высокого Возрождения (прежде всего Рафаэля); именно они стали его подлинными учителями. В произведениях классического искусства для Пуссена было сосредоточено, как говорит его биограф Фелибьен,

„основание прекрасного“ — тот идеал красоты и гармонии, та ясность духа и значительность мысли, к которым он стремился сам. Свою музу Пуссен мог изобразить подобной греческой статуе, как он это сделал в картине „Вдохновение поэта“ (1629–1635, Париж, Лувр).

Луврская композиция — эстетическое кредо Пуссена конца 20-х и 30-х годов: в ней определены магистральная линия и основные принципы различных и стилистических исканий мастера в этот период. Тема картины — творчество как великий духовный акт; миссия искусства и предназначение творца — воспеть красоту и духовное богатство человека и тот прекрасный мир, в котором он находит свое жизненное призвание, смысл существования и источник вдохновения. Уравновешенность композиции, пластическое единство группы, плавный и четкий линейный ритм, скульптурная завершенность форм придают сцене строгость и величавость, неотделимые для Пуссена от понятия прекрасного, а гармоническая красота образов, навеянных классическим искусством, и колорит — созвучия глубоких желтовато-золотистых и голубовато-синих тонов — наделяют ее поэзией и лиризмом, которые естественно входят в возвышенный строй пуссеновской живописи.

Пуссен черпал темы в мифологии, в исторических преданиях, в книгах Священного писания. В них художник искал сильные характеры, величественные поступки и страсти, торжество разума и справедливости. Он выбирал сюжеты, которые давали



уму пищу для размышлений, воспитывали в человеке добродетель и учили его мудрости, — в этом видел Пуссен общественное назначение искусства.

Изображению „героических и необычайных действий“ посвящены многие его композиции конца 20-х и 30-х годов: „Смерть Германика“ (1627, Миннеаполис, Институт искусств), „Взятие Иерусалима“ (1628, Вена, Музей истории искусства), „Похищение сабинянок“ (1633, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). В решении темы у Пуссена отчетливо выступают два аспекта: в одном как бы присутствуют отдельные участ-



ники события, их энергия, страдания, энтузиазм и т. д., но прежде всего — их личная доблесть и гражданское мужество; в другом — некая высшая идея, высший смысл происходящего, которым подчинены индивидуальные чувства, ибо в событии, как его трактует Никола Пуссен, все предопределено государственной необходимостью и общественным долгом.

Пуссен обращается к легендарным сюжетам, но говорит как француз XVII века, — он воплощает в них передовые для своего времени идеи и представления о роли личности, о возможностях и достоинстве человека, представления, родившиеся на исторически прогрессивном этапе

180 Н. Пуссен. Похищение сабинянок. 1633. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

181 Н. Пуссен. Царство Флоры. 1631 — 1632. Дрезден, Картинная галерея



национального развития, на волне общественного подъема, который в тот период переживали французская нация и государство.

Разумность, осмысленность событий и человеческих поступков призвана выявить в первую очередь художественная структура картины. Композиция строго упорядочена („Нужно отбросить все мелкое, чтобы не противоречить возвышенному смыслу рассказа“, — писал Пуссен); пространство легко обозримо, планы располагаются параллельно холсту и четко следуют один за другим; для действия отведена небольшая зона переднего плана.

Размещение персонажей должно создать впечатление естественности

происходящего и сделать очевидной роль каждого из действующих лиц; отсюда — определенность выражения, ясное значение жестов. Пуссен сопоставляет персонажи и отдельные группы так, чтобы умерить страсти, уравновесить аффекты.

Другая ведущая тема в искусстве Пуссена конца 20-х—30-х годов — единство человека и природы. Художник часто вдохновлялся сюжетами античной мифологии — Пуссену было близко тогда чувство счастливой гармонии и безоблачной радости бытия, которым исполнены легенды античности. В „Триумфе Флоры“ (начало 30-х гг., Париж, Лувр), „Венере и сатирах“ (30-е гг., Лондон, Национальная галерея),



„Диане и Эндимионе“ (начало 30-х гг., Детройт, Институт искусств), „Воспитании Юпитера“ (начало 30-х гг., Лондон, Далидж-колледж), „Триумфе Нептуна и Амфитриты“ (Филадельфия, Художественный музей), в многочисленных вакханалиях словно оживает языческая стихия древнего мифа.

В картине „Царство Флоры“ (1631 – 1632, Дрезден, Картинная галерея), созданной по мотивам „Метаморфоз“ Овидия, изображены персонажи античных легенд, после смерти превратившиеся в цветы. Все они оказались в царстве юной богини весны Флоры, чей образ символизирует вечное обновление природы и возрождение жизни. В дрезденской композиции полно воплотилась гармоническая цельность мироощуще-

182 Н. Пуссен. Вакханалия. 1630-е гг. Лондон, Национальная галерея

183 Н. Пуссен. Танкред и Эрминия. Начало 1630-х гг. Ленинград, Эрмитаж



ния, свойственная Никола Пуссену в 20-30-е годы.

Органично вошли в репертуар пуссеновской живописи и сюжеты, заимствованные из поэмы Тассо „Освобожденный Иерусалим“, – „Ринальдо и Армида“ (Далидж-колледж; Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина) и „Танкред и Эрминия“ (варианты в музее Бирмингема и в ленинградском Эрмитаже). В них рассказывается о могуществе человеческого чувства, и любовь, в которой проявляются лучшие качества человеческой личности, как бы приравнивается Пуссеном к героическому, благородному деянию.

В искусстве Пуссена 20–30-х годов создан прекрасный мир, где царствует совершенный телом и духом человек. Но это мир не только ра-

ционально осмысленный, но и глубоко прочувствованный художником, – недаром огромная роль в произведениях этих лет отводится колориту.

Истинно венецианской по красочной гамме, словно пропитанной насыщенными золотыми тонами, является дрезденская „Венера и пастухи“ (конец. 20-х гг.). В „Царстве Флоры“ цвет по-весеннему радостен, чист и прозрачен. В московской картине „Ринальдо и Армида“ (1625–1627) глубокие красные, золотисто-желтые и контрастные им синие тона напоены ликующим счастьем страстного чувства, пробудившегося в героях. В „Танкреде и Эрминии“ (30-е гг., Ленинград, Эрмитаж) контрапункт горячих и холодных тонов передает и драматиче-

скую взволнованность сцены, в которой еще слышатся отзвуки героической битвы, и силу любовного порыва Эрминии.

Пуссен стремится воплотить вечные идеалы красоты и героики. Не случайно он преображает, корректирует реальные, взятые в природе формы так, чтобы они были близки пластическому идеалу античности; характерно и то, что чрезвычайно важное место в его живописном языке принадлежало форме и рисунку, линии. Но первостепенное значение имела для Пуссена композиция. Если для Декарта основой науки стал математический метод, то для Пуссена основой живописного творчества стали точные, непреложные законы художественной организации произведения.

В книге венецианского композитора и теоретика Царлино Пуссена привлекло учение о различных музыкальных ладах (модусах), которыми пользовались в античности. По мнению Пуссена, живописец также должен пользоваться различными модусами, то есть находить для каждого произведения соответствующие сюжету, идее, эмоциональному характеру темы приемы живописного воплощения. Один из основных компонентов, входящих в понятие модуса, — это ритмический строй произведения. У Пуссена композиционный ритм и определяет в первую очередь образную структуру картины. Ритмический строй „Венеры и пастухов“ исполнен сладостной неги; в „Поклонении золотому тельцу“ (Лондон, Национальная галерея) — стремительности и буйной

энергии; в бирмингемской картине „Танкред и Эрминия“ — взволнованного порыва, в ленинградской композиции на тот же сюжет порыв словно разрешен в согласованном движении фигур, говорящем об обретенном счастье; в „Царстве Флоры“ он чарует своей легкостью и непринужденной грацией. В сценах вакханалий все объединяет пьянящий танцевальный ритм, но безудержное упоение радостью жизни разум как бы вводит в строгие берега — чувственная стихия овевая в них духом особой целомудренной чистоты.

Ясная конструктивная схема (например, пирамида в эрмитажной „Вакханалии“), отсутствие осязательно-жизненной, на фламандский манер, трактовки обнаженного тела, жесткий контроль ритма — все это „закрывает“ композицию Пуссена в отведенных ей границах; он не стремится дать зрителю впечатление контакта, непосредственного „соприкосновения“ с изображенным миром, участия в действии, в бытии персонажей, как это свойственно живописи барокко. Характерно, что Пуссен не создает ни иллюзии выхода форм за пределы живописного пространства, ни ощущения прорыва пространства в глубину. Картина Пуссена, как произведение классицистической живописи, — это законченный „мир в себе“, в своем идеальном совершенстве и цельности несколько отстраненный от зрителя. Для Пуссена создание произведения искусства требовало сложной работы разума, но в его лучших творениях идея не выступает как холод-



ная абстракция. В живописи 20–30-х годов пленяет неповторимое сочетание лирики, поэтической фантазии и строгой рассчитанности.

Это был самый счастливый период в творчестве Пуссена. Но уже тогда в искусство мастера входят раздумья о неумолимом беге времени, о вечном круговороте жизни. В 30-е годы он пишет первый вариант „Аркадских пастухов“ и „Аллегорию человеческой жизни“.

В „Аркадских пастухах“ (начало 30-х гг., Четсуорт, собр. герцога Девонширского) ведущий мотив – душевное смятение героев, которым надпись на гробнице – „Et in Arcadia



его...“ („И я в Аркадии...“) — напомнила о смерти. В реакциях пастухов много непосредственности, в их чувствах господствует эмоциональный порыв, который „поддерживает“ и композиция, построенная на отчетливо выраженной диагонали.

Иначе трактует Пуссен эту тему в „Аллегии человеческой жизни“ (конец 30-х гг., Лондон, собр. Уоллес). Четыре женские фигуры олицетворяют и времена года, что равнозначно этапам жизни человека, и различные стороны бытия — наслаждение, богатство, бедность и труд, чередой сменяющие друг друга. Жизнь быстротечна (амур пускает мыльные пузыри), Хронос-время

185 Н. Пуссен. Аркадские пастухи. 1650. Париж, Лувр

186 Н. Пуссен. Пейзаж с евангелистом Матфеем. 1650—1655. Берлин-Далем, Картинная галерея



строго отмеряет каждому ее часы, но спокойны просторы пейзажа, прозрачна голубизна небес, по которым неизменно движется колесница Аполлона, бога солнца, пленительно-изящен мерный ритм движения в танце прекрасных женских тел. Печаль Пуссена светла: в постоянном обновлении, в цикличности бытия природы заключено ее бессмертие; превратности жизни не должны скрыть от человека ее главной основы — разумных закономерностей, в которых находят гармоническое разрешение все противоречия реальности.

По истолкованию темы и живописному решению „Аллегория“ предвещает искусство Пуссена следу-

ющего этапа — 40–50-х годов. В это время художника привлекают главным образом философски значительные темы. В Евангелии и Библии он выбирает наиболее драматические и торжественные эпизоды, а в античной истории его интересует прежде всего стоическая мораль ее героев — Овидию он предпочитает рассказы о людях, чья воля торжествует над страстями (Кориолан, Сципион, Диоген и др.).

Гармонию существования, душевное равновесие персонажи Пуссена и сам художник обретают ныне не естественно, стихийно, как в произведениях 20–30-х годов, а в глубоком осмыслении жизни, в способности презреть все суетное, преходящее



187 Н. Пуссен. Автопортрет. 1650. Париж, Лувр

188 Н. Пуссен. Похороны Фокиона. 1648. Шропшир, собр. Плимут

ради обладания высшей истиной, то есть главной идеей бытия, дарующей человеку счастливое согласие с миром.

Шедевром живописи Пуссена этого периода явился второй вариант композиции „Аркадские пастухи“ (ок. 1650, Париж, Лувр). В сознание простодушных и счастливых обитателей легендарной пастушеской страны неожиданно входит мысль о неизбежном конце. Она кажется несовместимой с их цветущей жизненной силой и красотой, с красотой и умиротворяющей тишиной природы. Но мысль о смерти не привносит диссонанса. Женщина, величественная и прекрасная, как античная богиня, жестом руки успокаивает взволнованного юношу и его спутников: она поняла печальный смысл этих слов и

осознала их правоту. Художник призывает к стоическому примирению с роком, к мудрому приятию жизни. Идея неотвратимой смерти не должна нарушить гармонической ясности духа.

Математическая рассчитанность композиционного построения, совершенное равновесие фигур в пространстве, тщательный отбор деталей, чеканный рисунок, обобщающий форму и дающий ей ясность и определенность, ровное рассеянное освещение, в котором все элементы картины видны с одинаковой отчетливостью, рожают ощущение возвышенного и торжественного покоя.

„Аркадские пастухи“ — законченное воплощение концепции классицизма и того искусства „величест-



венного стиля“, о котором мечтал Пуссен.

В 40–50-е годы живописная манера Пуссена стала более строгой, суровой, эмоциональное выражение — сдержанным, даже скупым. Из его искусства ушла лирическая наполненность и непосредственность жизнеощущения. Колорит лишился прежнего богатства, теплоты и сочности, — красочная гамма строится теперь на сопоставлении нескольких насыщенных и контрастных пятен чистого локального цвета, только „обозначающего“ предмет. Гладкое, сплавленное письмо, как и цвет, подчеркивало структуру форм, их рисунок и пластическую завершенность.

В произведениях Пуссена этих лет принципы классицистической живо-

писи предстают как бы предельно обнаженными, очищенными от всего, что „только приманивает глаз“, но лучшие создания художника органично соединяли логику и поэзию („Аркадские пастухи“, „Элеазар и Ревекка“, 1648, Париж, Лувр). Нередко, однако, рационализм и сознательный художественный аскетизм приводили Пуссена к неприятной рассудочности, холодности и отвлеченности („Суд Соломона“, Париж, Лувр; второй цикл „Семи Тайнств“, 1643–1647, Эдинбург, собр. Эллесмер).

В этом нужно, конечно, видеть не только издержки метода (таившие в себе подобную опасность) — в творчестве Пуссена 40-х годов сказываются симптомы внутреннего кризиса. Вряд ли случайно, что этому пред-



шествовало двухгодичное (1640 – 1642) пребывание художника в Париже, куда он приехал по настойчивому приглашению Людовика XIII. В абсолютистской Франции живопись Пуссена не встретила понимания; показательно, что и сам мастер в бытность на родине не создал ничего значительного. Пуссену были чужды требования, которые предъявляла к искусству королевская власть; вынужденный исполнять придворные заказы, он мучительно преодолевал собственные устремления, что привело к явным неудачам („Время спасает Истину от Зависти и Раздора“, 1642, Лилль, музей).

189 Клод Лоррен. Отплытие св. Урсулы. 1641. Лондон, Национальная галерея

190 Клод Лоррен. Пейзаж с Ацисом и Галатеей. 1657. Дрезден, Картинная галерея



Сороковые годы стали переломными в духовной эволюции Пуссена. И характерно, что в поздний период творчества важнейшее место в его искусстве занял пейзаж.

Величественный стиль, то есть большую идею, он ищет теперь в нерушимой красоте природы. „Пейзаж с Орфеем и Эвридикой“ (начало 1650-х гг., Париж, Лувр) — это как бы реализованная метафора античного мифа: вся природа внимает чудесному пению Орфея — оно покояет ее, подчиняет своей власти; но в картине Пуссена природа сама сотворена по образу и подобию этой божественной музыки, чьи звуки эхом отзываются в ее просторах.

Человек более не господствует в композициях Пуссена, — он воспринимается только вместе с природой, как ее часть, незначительная и смертная, подчиненная царящей в ней разумной закономерности. В картине „Похороны Фокиона“ (1648, Шропшир, собр. Плимут) под безоблачным южным небом, на фоне прекрасной античной архитектуры текут людские „труды и дни“, в которых есть место и мирным занятиям пастуха и трагической участи греческого полководца Фокиона, выпившего яд по приговору неблагодарных сограждан. Но все разнообразные человеческие заботы и судьбы включаются в жизнь при-

роды — она возвышается над ними, неподвластная времени, неизменная в своем совершенстве.

Развивая традиции пейзажной живописи Анибале Карраччи, Пуссен создает свой вариант идеального, или классического, пейзажа. Это пейзаж сочиненный, долженствующий олицетворять эпическую силу и гармонию природы. Пуссен выбирает наиболее прекрасные и значительные мотивы и организует их таким образом, чтобы картина рождала впечатление грандиозности мироздания.

В „Пейзаже с Полифемом“ (ок. 1648, Ленинград, Эрмитаж) одноплазый циклоп сидит на высокой скале и, глядя в море, играет на свирели песню любви морской нимфе Галатее. Изображенные на первом плане фавны, нимфы, речное божество и пастухи замерли, слушая песню Полифема, и кажется, что они прислушиваются к голосу самой природы: будто вырастая из скалы, Полифем сливается с могучим ландшафтом, где и купы деревьев, и силуэты гор, и небо, и долина, и дали с полосой моря — все грандиозно в своей первозданной мощи и тем подобно циклопу и родственно его чувству.

Пантеизм Пуссена теперь уже не столько мироощущение, близкое стихии античного мифа, сколько мироосмысление, в котором словно подводится итог его раздумьям о жизни, о задачах искусства. Только природа, ее безграничная ширь, ее хрустальный воздух и блаженный покой, природа, где руины античных зданий кажутся таким же естественным ее порождением, как холмы,

горы, реки и деревья, дает отныне Пуссену и его героям чувство духовной свободы и стимул к творчеству, чувство причастности вечности и красоте („Пейзаж с Иоанном на Патмосе“, 1645–1650, Чикаго, Институт искусств; „Пейзаж с евангелистом Матфеем“, 1650–1655, Берлин-Далем, Картинная галерея).

В конце творческого пути Пуссен пишет серию пейзажей с изображением четырех времен года, олицетворяющих цикл земного человеческого существования (1660–1665, Париж, Лувр). В трагическом пафосе „Зимы“ (или „Потопа“), где он рисует картину гибели мира, слышится голос человека, прощающегося с жизнью.

Искусство Пуссена — пример поразительного единства личности художника и его творчества: произведения великого французского мастера можно с полным правом назвать его духовной биографией. Это утверждает сам Пуссен в замечательном автопортрете (1650, Париж, Лувр). Он предстает здесь как истинный жрец искусства, посвятивший жизнь служению высоким идеалам, как художник-мыслитель, исповедовавший рационалистическую философию своего века.

Пуссен провел всю жизнь вдали от родины — ему были необходимы природа, памятники, сама атмосфера „Вечного города“, хранящего героический дух античности; Рим вдохновлял Пуссена, когда он искал пути художественного воплощения наиболее глубоких и передовых идей французской культуры этой эпохи.

Пуссен был величайшим французским художником XVII века и крупнейшим представителем классицистической живописи — по масштабу дарования, по глубине содержания и широте проблематики, наконец, по тематическому диапазону творчества с ним не может быть сравним ни один из живописцев Франции этого времени.

После Пуссена наиболее интересной фигурой в живописи французского классицизма был пейзажист Клод Лоррен (1600—1682). Пейзажи Пуссена называют иногда героическими; творчество Лоррена представляет другую, лирическую линию в классическом пейзаже.

Как и Пуссен, он жил и работал в Италии — в итальянской природе Лоррен искал воплощение своего идеала. Любимые мотивы художника — равнины римской Кампании, просторы моря, бухты и гавани. Лоррен также продуманно komponует пейзаж. Пространственными вехами в них чаще всего являются деревья с прозрачно-легкой листвой, которые словно не останавливают взгляда, свободно идущего вдаль, к широким открытым линиям горизонта; нередко ощущение глубины дается лишь градициями цвета, без всяких нарочитых опорных точек („Пейзаж с бегством в Египет“, 1647, Дрезден, Картинная галерея; „Эрминия и пастухи“, 1666, Норфолк, собр. Лейстер).

Лоррену был дорог дух античной культуры, воспоминаниями о которой „насыщена“ природа Италии. Но в отличие от Пуссена Лоррен воспринимает античность в лириче-

ском, даже идиллическом ключе — для него это прежде всего „золотой век“ человеческой истории („Аполлон, охраняющий стада Адмета“, 1654, Норфолк, собр. Лейстер; „Пейзаж с Кефалом и Прокридой“, 1645, Лондон, Национальная галерея).

Иной характер получила в его пейзажах античная архитектура. Лоррен чаще всего изображал открытые портики, колоннады или руины зданий, причем художник далек от археологической достоверности — из архитектуры он стремится извлечь поэтические возможности („Отплытие св. Урсулы“, 1641, Лондон, Национальная галерея). В картине „Утро“ (1666, Ленинград, Эрмитаж) руины античного храма вносят в природу ноту возвышенной элегической поэзии.

В пейзажах Лоррена захватывает ощущение простора, наполненного воздухом и светом, благодаря которым все элементы картины естественно связаны друг с другом, а композиция получает живописное единство. Лоррен изображал природу в разное время дня, и лирическое богатство его пейзажей во многом связано с тем настроением, которое дает им тонко воссозданное освещение — нежный, только рождающийся свет утра, насыщенный свет полдня, прозрачные сумерки вечера, золотистые тона заката („Пейзаж с Персеем и Медузой“, 1674, Норфолк, собр. Лейстер; „Полдень“, 1657; „Ночь“, 1672; обе — Ленинград, Эрмитаж).

Освещение всегда дано художником в мягких переходах — он избегает контрастов света и тени, чтобы не

внести в картину эмоционального напряжения. В пейзажах Лоррена всегда царит лето, природа не знает увядания и непогоды, в ней все дышит безмятежностью, все исполнено величавого спокойствия. Отдельные фигурки или сюжетные мотивы как бы кристаллизовали настроение пейзажа: одухотворенной, заворуженной тишины – в „Очарованном замке“ (1664, Англия, собр. Т. Ллойд), идиллической поэзии – в „Ацисе и Галатее“ (1657, Дрезден, Картинная галерея).

К лучшим созданиям Лоррена должны быть причислены его пейзажные рисунки с натуры, исполненные тушью с применением отмывки. Бесконечно разнообразные по мотивам и характеру, они замечательны простотой средств, которыми воссозданы световые и пространственные эффекты, тонкостью художественного видения и непосредственностью чувства („Вид Кампаньи“, „Вид Тиволи“, Лондон, Британский музей).

Лоррен наблюдал природу восторженным и чутким глазом, но в законченных живописных произведениях он остается художником-классицистом, для которого важнее всего стройная система мироздания: безграничность природы он включает в стройные композиционные рамки, а волшебное многообразие ее облика подчиняет устойчивым и рациональным закономерностям.

Вся творческая деятельность Лоррена прошла в Италии, но, как и Пуссен, он являлся на протяжении всей жизни истинно французским мастером.

191 Клод Лоррен. Пейзаж с бегством в Египет. Рисунок. Берлин, Кабинет графики

По существу, все наиболее ценное и интересное в изобразительном искусстве Франции, иначе говоря – все то, что создало национальную художественную школу, развивалось в первой половине XVII века вдали от двора и в оппозиции к официальному направлению.

В царствование Людовика XIII центральной фигурой в придворном искусстве Франции был Симон Вуэ (1590–1649), получивший специально созданное для него звание „первого живописца короля“.

До возвращения на родину в 1627 году Вуэ четырнадцать лет жил в Италии. Вуэ не обладал значительным дарованием, но его творческие инте-



ресы и возможности были достаточно разнообразны. Он пробовал свои силы в различных направлениях — внимательно изучал болонских мастеров, увлекался живописью Караваджо. Однако во Франции, при дворе, куда Вуэ был призван, чтобы возглавить французскую художественную школу, чтобы поднять ее авторитет, его творчество получает иной характер. Вся его незаурядная активность и художественная эрудиция были подчинены отныне цели создания парадного, официального искусства французской монархии. В произведениях французского периода Вуэ опирался на барочную эстетику, — в целом они носят эк-

лектичный характер. Вуэ писал пышные, эффектные, но рассудочно-холодные композиции по трафаретам итальянского „большого стиля“ („Св. Карл Борромей“, Брюссель, Музей изящных искусств; „Принесение во храм“, 1641, Париж, Лувр).

Нельзя, однако, не отметить, что во многом благодаря огромному размаху деятельности Вуэ и его школы (он имел многочисленных последователей) художественная жизнь во Франции после 1627 года получила необходимую масштабность и интенсивность.

Вуэ большое внимание уделял созданию декоративных ансамблей



192 С. Вуэ. Принесение во храм. 1641.
Париж, Лувр

(он украшал особняки знати, дворцы короля). Это было знамение времени: придать власти короля и социальной верхушки французского общества — опоры трона — особый блеск и величие — такова была главная задача и цель официального искусства Франции.

Художественная политика королевской власти состояла в том, чтобы централизовать деятельность мастеров различных специальностей, определяя направление их работы. Эти регламентирующие тенденции чрезвычайно усиливаются с 60-х годов XVII века, с начала самостоятельного правления Людовика XIV. С этого времени в развитии куль-

туры и искусства Франции наступает новый этап.

На эпоху царствования „короля-солнце“ приходится наивысший расцвет абсолютизма. Он же и дал его точную формулу: „Государство — это я“. Отныне судьбы французского искусства — прежде всего архитектуры — и французской монархии оказываются тесно связанными. Организуются художественные Академии, призванные не только готовить многочисленные кадры живописцев, скульпторов, зодчих, но и подчинить их творчество интересам короля. Академия живописи и скульптуры (сформированная в 1648 г., но получившая новые статуты

и новое значение в 1664 г.), находившаяся в ведении Кольбера, первого министра Людовика XIV, и Академия архитектуры (1671) контролировали всю художественную жизнь Франции, что способствовало почти повсеместному торжеству придворного направления. Искусство должно было выражать и прославлять идеи абсолютизма, поддерживать его престиж.

Наиболее наглядно воплотить идеи величия монархии и вместе с тем могущества нации и государства могли грандиозные и великолепные дворцы и парки, городские ансамбли, общественные сооружения. В этом заключалась одна из причин того, что архитектура заняла теперь ведущее положение. Королевская власть, щедро финансировавшая строительство, во многом определила и его огромный размах в эту эпоху и величественно-парадный характер сооружений — массовое гражданское строительство находилось в этот период в упадке. Светское зодчество явно преобладало над церковным, не игравшим значительной роли. В архитектуре второй половины XVII века утверждаются принципы классицизма, почва для которых была подготовлена французским Возрождением.

Программным произведением классицистической архитектуры явился восточный фасад Лувра, иначе называемый „Колоннадой Лувра“ (начат в 1667 г.), построенный по проекту Клода Перро (1613–1688). Массивный цокольный этаж служит основанием для колонн большого ордера, объединяющих два этажа.

Фасад имеет три выступа-ризалиты в виде трехпролетных ордерных портиков, средний из которых увенчивает треугольный фронтон. Ризалиты соединяют две лоджии, где размещены свободно стоящие колонны. Антаблемент „прочерчен“ четкой прямой линией, не нарушаемой раскреповками. В архитектуре фасада, в соотношении его элементов и форм господствует строгий математический расчет.

Основные принципы нового стиля воплощены в „Колоннаде“ Перро последовательно и ярко: ордер как тектоническая основа сооружения и как средство его ритмической организации, рациональная простота композиции, четкость линий, логическое членение объема, гармоническое равновесие частей.

Если в сооружениях барокко отдельные архитектурные формы не имеют самостоятельного значения и все основывается на их ритмическом и пластическом взаимодействии, то Перро подчеркивает и выявляет значимость, самоценную выразительность отдельных форм и элементов архитектурной композиции, которые существуют рядом друг с другом, но при этом неразрывно связаны тектоническими закономерностями. „Колоннада“ не дает ощущения органического бытия форм и их становления — напротив, формы и объемы статичны и их „пребывание“ в данном архитектурном контексте словно бы определено раз и навсегда.

Классицистическое здание исполнено строгого величия, спокойствия и уравновешенности. В нем олицетворен рационалистический дух фран-



цузской культуры XVII века, могущество разума, объединяющего все явления в логическую систему.

Однако принципы, провозглашенные Перро в „Колоннаде“, не нашли дальнейшего развития в других сооружениях Франции второй половины XVII века. Классицистические черты существовали в них в сложном синтезе с барочными, но их архитектурно-художественное решение, как правило, было цельным и оригинальным.

В здании Коллежа четырех наций (1661–1665, ныне Французский институт), построенном Луи Лево (1612–1670), динамика архитектурных масс введена в строгие рамки. Лево акцентирует основные объемы и симметрично их komponует. Центр

193 Л. Лево. Дворец Во-ле-Виконт близ Мелена. 1657–1661

194 Ф. Мансар. Дворец Мезон-Лаффит, близ Парижа. 1642–1650.



выделен укрупненным масштабом ордера, порталом и куполом церкви, расположенной в здании. Упорядоченность объемно-пространственной структуры, мощь архитектурных форм и подчинение композиции единому ритмическому началу придают сооружению особую монументальность и представительность.

В архитектуре Коллежа угадывается генетическое родство с дворцовым и культовым строительством, но Лево создал совершенно оригинальный тип общественного здания, который послужил образцом для европейских зодчих XVIII–XIX столетий.

Французские архитекторы этого времени стремятся включить здание в существующую планировку, ори-

ентировать его на городскую застройку. Коллеж расположен на набережной Сены. Развернутое полукругом здание архитектурно оформляет пространство перед ним, включая его в свою композицию; при этом оно обращено к ансамблю Лувра, находящемуся на другом берегу реки, и связано с ним – центр здания Коллежа (где размещена церковь) Лево поставил на главной оси дворца.

Другая значительная постройка общественного характера – ансамбль Дома инвалидов (общежитие для ветеранов войны), созданный по проекту Либерала Брюана (1635–1697), впечатляет суровой мощью и несколько аскетической строгостью. Четырехэтажные корпуса обрам-



ляют квадратные и прямоугольные дворы, симметрично расположенные по обе стороны главного двора, куда выходит здание собора. Возведением собора Жюль Ардуэн-Мансар (1646–1708) завершил весь комплекс (1680–1691). Купол собора, венчающий ансамбль, — одна из самых высоких архитектурных точек Парижа, ставшая необходимой деталью его силуэта.

В культовых сооружениях Франции влияние итальянского барокко было особенно сильным (в светском зодчестве оно ярче всего проявилось в оформлении интерьеров). В соборе Дома инвалидов архитектурные элементы (колонны, полуколонны) не распределяются равномерно по поверхности фасада, а концентри-

руются к середине; в композиции отчетливо выражено движение форм вверх; купол украшен позолоченными трофеями. Но классицистические принципы сказываются в ясности, устойчивости пространственной структуры, в конструктивной логике членений и соотношений форм. Простой план в виде греческого креста с круглыми капеллами по углам и перекрытым куполом центральным пространством, прямые линии стен, нераскрепованный антаблемент, строгий треугольник фронтона — эти особенности архитектуры собора Дома инвалидов также характерны для классицизма. В произведении Ардуэна-Мансара торжествует рационально-логическое начало.

195 Л. Лево и Ж. Ардуэн-Мансар. Версальский дворец. Парковый фасад. Начат в 1668 г.

196 Ж. Ардуэн-Мансар. Зеркальная галерея Версальского дворца. Начата в 1678 г.



Проблема ансамбля, столь важная в архитектуре XVII века, находилась и в центре внимания зодчих классицизма.

Первым ансамблем, в котором получили последовательное воплощение новые принципы пространственной организации, в котором все элементы были подчинены единой композиционной системе, явился дворец и парк Во-ле-Виконт близ Мелена (1657–1661), построенный Луи Лево (здание дворца) и Андре Ленотром (1613–1700, парковая планировка) для министра финансов Фуке.

Хотя во дворце еще можно увидеть отголоски архитектурной традиции (башни с пирамидальными кровлями, ров, окружающий главный корпус), Лево полностью следует новым

стилистическим принципам. Со стороны сада в здании выделена центральная закругленная часть, завершающаяся куполом (здесь расположен главный зал дворца, так называемый Овальный салон); выступу садового фасада соответствуют вогнутые очертания фасада, выходящего в курдонёр. Архитектура дворца получает единство и цельность. Четкость объемов, ясная ритмика фасада, выявленная пилястрами большого ордера, господство горизонтальных членений (характерно, что здание заканчивает прямая линия классического антаблемента) — все это делает дворец Во-ле-Виконт истинным произведением классицизма. Но может быть, главный признак нового стиля и основное достижение

Лево — в полной согласованности наружной композиции с организацией внутреннего пространства.

Дворец и окружающий его парк составляют ансамбль. Овальный зал является центром не только дворца, но и парка: от него начинается главная парковая аллея, поперечные же аллеи соответствуют продольной оси здания. Ленотр создает систему так называемого регулярного парка; геометрические формы, которые приданы кустарникам и деревьям, зеленые партеры, обрамленные статуями, бассейны и фонтаны, подчеркивающие основные композиционные точки планировки, правильные линии аллей, узоры цветников — все утверждает полное подчинение природы разуму и воле человека.

Во-ле-Виконт — непосредственный предшественник и прообраз Версальского ансамбля (1668—1689), главного памятника французского искусства этого времени.

Версаль — новая королевская резиденция, построенная в восемнадцати километрах от Парижа, — это небывалый по масштабам архитектурный ансамбль, включающий город, дворец и парк. Средоточие ансамбля — Версальский дворец, выстроенный Луи Лево и Жюлем Ардуэном-Мансаром. Здание расположено на некотором возвышении, господствующем над местностью. От площади, находящейся перед дворцом, расходятся три проспекта — в Париж, в Сен Клу и в Со, где также находились резиденции монарха. Таким образом, подчеркивалось значение Версаля, к которому вели пути из главных центров страны.

197 Версальский парк

В огромном Версальском дворце (протяженность его фасада — полкилометра) замечательна ясная конструкция общего объема, разделенного на три этажа, гармонично связанные пропорциональными отношениями. Первый этаж утяжелен рустом, отсутствием членений и служит своего рода основанием для среднего, самого большого, парадного этажа, который является центральным звеном архитектурной композиции; небольшой по размерам, более скромный и легкий по пропорциям третий этаж хорошо завершает здание. Тектоника сооружения выявлена также ритмом окон, пилястр и колонн, расположенных на фасаде.

Классическая строгость сочетается в Версальском дворце с пышной декоративной отделкой: балюстрада, вазы, рельефы, статуи придают зданию нарядность и парадное велико-



ление, которое в еще большей степени свойственно его интерьерам.

Залы дворца расположены анфиладами. Поражающие своими масштабами, как и все в Версальском комплексе, они обильно украшены скульптурным декором, цветным мрамором, рельефами из позолоченной бронзы, фресками. Роскошь помещений дополняли люстры и мебель.

Большая, или Зеркальная галерея (построена Ардуэном-Мансаром), предназначенная для выходов, балов, празднеств, — самый большой зал дворца (длина 73 м). На своде размещены исполненные Шарлем Лебреном аллегорические композиции, прославляющие Людовика XIV. Несколько помпезную тяжеловесность галереи зрительно облегчали окна, расположенные по одной ее стороне, и зеркала, соответствующие им, — на другой: они создавали

исключительный пространственный эффект и обогащали выразительность архитектуры волшебной игрой отражений. Из Зеркальной галереи открываются виды вдаль — на парк и окружающий ландшафт.

В отличие от барокко, в классицистическом здании пластичность и энергия архитектурных масс имеют особый характер — они служат не выявлению органического бытия и динамики форм, а подчеркивают их тектонику. Для координации сооружения классицизма с внешней средой, с наружным пространством нужны были иные, нежели в барочной архитектуре, принципы. Одно из решений проблемы дает система регулярного парка: конструктивная логика и рациональность пространственной организации здания словно находят в нем свой отклик и продолжение. Пространство подчиняется власти архитектуры.

От террасы, прилегающей к фасаду дворца, спускается широкая лестница, как бы создавая естественный переход от здания к парку, разбитому Ленотром. Здесь начинается главная (королевская) аллея, являющаяся его композиционной осью; она идет прямо к горизонту — к Большому каналу, которым парк завершается.

Многочисленные аллеи членят все пространство Версальского парка на отдельные отрезки, согласующиеся между собой размерами и рисунком. Листья деревьев и зелень кустарников подстрижены так, что получают правильные геометрические формы — куба, конуса, шара. Зелень то превращается в сплошные стены, то в коридоры-галереи; ровные обширные газоны образуют так называемые зеленые партеры. Бассейны обрамляют зеркальную поверхность вод („водяные партеры“). Взаимоотношение отдельных частей планировки, форм и линий рождает ощущение гармонии и духовной приподнятости.

Скульптура, украшающая парк (исполнена Куазево, Жирардоном, Тюби и другими известными мастерами), как и фонтанные композиции, имеет программный характер — это грандиозная пластическая аллегория царствования великого монарха (отсюда нередко свойственные скульптуре внешний пафос, декоративная эффектность). Ленотр тонко вписывает скульптуру в парковый ансамбль: статуи, гермы, вазы — это ритмические пространственные вехи, которые вместе с тем — наряду с бассейнами и фонтанами — смяг-

198 Ф. Жирардон. Аполлон и нимфы.
1666. Версаль

чают геометризм линий парка и оживляют его цветовыми акцентами.

Версальский парк поражает своей грандиозностью (его протяженность около трех километров), но его пространственная „безграничность“ легко обозрима благодаря ее строгой упорядоченности. Победа могучей воли человека, укротившей саму природу, — этим определено торжественно-величавое впечатление,



которое производит замечательное творение Ленотра.

Большое значение придавалось во Франции XVII века градостроительству. Ж. Ардуэн-Мансар проектирует в Париже Площадь Побед и Площадь Людовика XIV (впоследствии названа Вандомской). Вандомская площадь представляет собой прямоугольник со срезанными углами, замкнутый со всех сторон зданиями и имеющий только два въезда

по линии ее главной оси. На этой оси, лицом к одному из проходов, стояла конная статуя Людовика XIV работы Ф. Жирардона. Здания, обрамляющие площадь, их взаимоотношение с пространством, ритм ордерных членений — все придает архитектуре площади логическую четкость и строгую парадность.

Если Вандомская площадь — это еще замкнутый ансамбль, не связанный с другими архитектурными комплек-



199 П. Пюже. Ратуша в Тулоне. Портал с атлантами. 1650-е гг.

сами города, то в Площади Побед Ардуэн-Мансар делает следующий шаг в решении проблемы городской застройки. Площадь, расположенная на пересечении нескольких улиц, начинает взаимодействовать с городом, с его планировочной системой. Эти принципы будут основополагающими для европейского зодчества следующих столетий; во Франции зрелое, последовательное решение этой проблемы даст архитектура XVIII века.

Характер французской скульптуры этого времени во многом определялся архитектурой, которая включала ее в ансамбль и заставляла подчиняться его задачам. В различных жанрах скульптуры работал Франсуа Жирардон (1628–1715). В компози-

ции „Аполлон и нимфы“ (1666, Версаль) барочные пластические принципы (расположение фигур на площадке, пространственный ритм) даны в классицистическом преломлении. Об этом говорит прямое воздействие эллинистической скульптуры (в типах лиц, в моделировке обнаженного тела, в трактовке одежды), изолированность каждой фигуры, стремление к симметрии в их размещении.

Для версальского парка Жирардон исполнил также пленительный своей грацией рельеф „Купающиеся нимфы“ и эффектную динамическую группу „Похищение Прозерпины“ (1677–1699, Версаль).

Памятник Людовику XIV⁹ напоминал конные римские монументы,



200 П. Пюже. Милон Кротонский.
1682. Париж, Лувр

в частности, статую Марка Аврелия. Величава фигура короля: горделиво откинута голова, повелительно протянута вперед рука. Людовик XIV облачен в тунику, плащ и панцырь — одежду римских императоров.

Особое место во французской скульптуре XVII века принадлежит Пьеру Пюже (1620—1694). В шестнадцатилетнем возрасте он уехал в Италию, где в течение четырех лет обучался живописи в мастерской Пьетро да Кортона. Большое значение для сложения творческой индивидуальности мастера имело также его знакомство с работами Бернини.

Искусство Пюже своей страстностью и энергией нарушало все каноны того парадного стиля, который насаждала французская монархия

во второй половине XVII века. Каменные полуфигуры атлантов, исполненные в 50-е годы для портика ратуши в Тулоне, даны в сложном и свободном движении; их тела сочно моделированы, лица, далекие от классического типа, искажает сильная мимика, подчеркивающая эмоциональный характер скульптуры.

Самая знаменитая работа Пюже — „Милон Кротонский“ (1682, Париж, Лувр). Героизм человека и патетическая сила страдания выражены в статуе прежде всего ее напряженной динамикой (резкое движение фигуры, поворот головы, изгиб руки). Но Пюже, испытавший воздействие барочной пластики, остается здесь французом, верным своим художественным традициям. Скульп-



тура Пюже построена по классической схеме — параллельные оси, прямые планы: движение, физическое напряжение как бы вводится в определенные границы. Пюже ориентируется на классические образцы и для воплощения эмоционального аффекта — голова Милона напоминает Лаокоона.

У Пюже волевое начало властвует над природными, стихийными инстинктами и воспринимается как источник и носитель не только героики, но и жизненной силы и энергии. В этом прежде всего и заключен истинно французский характер его искусства.

201 Ш. Лебрен. Александр и Пор. 1662.
Париж, Лувр



Пюже работал главным образом в провинции, его успех при дворе был недолговременным — его яркий, романтически-беспокойный темперамент, трудный характер и развитое художественное самосознание мало подходили для роли придворного мастера. „Я рожден для великих творений“, — писал Пюже в 1683 году Лувуа, тогдашнему первому министру. Независимая натура скульптора не могла подчиниться диктату Академии с ее системой строгой регламентации художественного творчества.

Официальным стилем французской монархии был признан классицизм.

Но в академическом истолковании классицизм имел мало общего с искусством Пуссена, которого Академия призывала взять за образец. Он утратил свой истинный дух — глубину содержания, величие чувств, высокие нравственные идеалы.

Классицизм в живописи в той форме, или лучше сказать — в том смысле, какой ему придавал Пуссен, мог возникнуть и существовать только в период большого национального подъема; во второй половине XVII века классицизм пуссеновского толка не мог найти опоры в исторической действительности Франции. Перерождение классицизма в ака-



202 Ф. де Шампень. Портрет Арно д'Андилли. 1650. Париж, Лувр

деизм в известной мере было предопределено и тем, что в нем слишком важное, доминирующее значение имело рациональное начало, что легко могло привести к рассудочности и сухой нормативности. На высоте „идеала“, то есть гармоничного синтеза строгой обдуманности, организованности материала и эмоциональной непосредственности его восприятия, могли удержаться лишь немногие, очень талантливые мастера.

Академический классицизм был стилем крайне рассудочным. Он изгонял из искусства воображение, фантазию, индивидуальное видение. В трактате Лебрена, например, давались точные указания, как живописец должен передавать то или иное эмоциональное состояние (каждая глава сопровождалась рисунками-диаграммами). Художественные

приемы, заимствованные у Пуссена, превратились в свод правил, регулирующих творческий процесс. Характерно также, что если для Пуссена античность (ее сюжеты и пластические принципы) была наиболее естественной формой выражения значительных идей, то для академизма античные сюжетные и изобразительные мотивы становятся лишь обязательной бутафорией произведений „высокого стиля“.

Догмы Академии, приводившие к господству штампа, к нивелированию творческой индивидуальности, способствовали унификации искусства и поставили его — а вместе с тем и классицистическую теорию — на службу абсолютизму.

В живописи Франции второй половины XVII века достигает своего апогея помпезность и высокопарная ри-



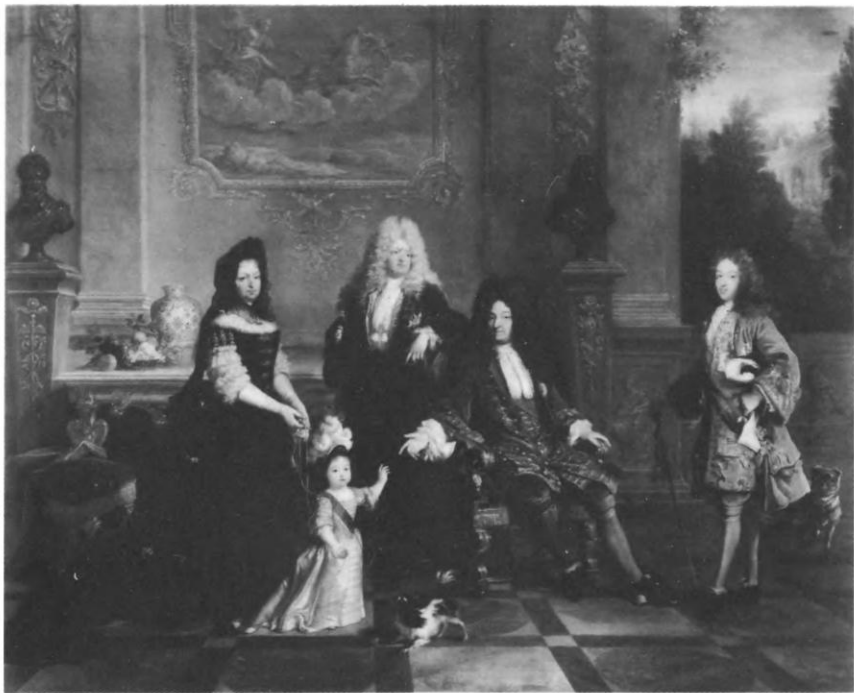
203 П. Миньяр. Портрет маркизы де Сеньвелей в виде Фетиды. 1691. Лондон, Национальная галерея

торика. Шарль Лебрен (1619–1690) – первый живописец короля и директор Академии – был официальным главой французского искусства этой эпохи, его всесильным диктатором. Лебрен работал главным образом в области исторической живописи – ведущем жанре искусства, с точки зрения Академии. Патетические, холодные и надуманные, композиции Лебрена – это почти всегда некие живописные аллегории триумфа монархии и божественного величия короля („Взятие Людовиком XIV Франш-Конте“; „Приготовление к голландскому походу“, где Людовик изображается то в виде римского полководца, то в образе Юпитера). В серии картин на тему „История Александра“ (1662–1668, Париж, Лувр) Лебрен проводит всем понятную параллель между деяниями

Александра Македонского и короля Людовика XIV.

Нередко Лебрен прибегал к банальным внешним эффектам, чтобы создать зрелище парадное и велеречивое и в то же время четко выразить заложенную в произведении программу („Людовик XIV поклоняется возносящемуся Христу“, 1674, Лион, музей).

В целом стиль эпохи, дух времени в искусстве Лебрена отразился очень ярко. Как живописец Лебрен был лишен оригинального таланта, но разнообразие способностей и интересов (он писал алтарные картины, портреты, исторические композиции, делал декоративные росписи, картоны для шпалер, модели для мебели и т. д.), организаторский дар и неутомимая энергия сделали его незаменимой фигурой для осуществле-



ния политики художественного абсолютизма, когда так важно было подчинить творчество мастеров самых разнообразных специальностей единой задаче и единому стилю. Без Лебрена не обходилось ни одно крупное начинание в области искусства в эту эпоху (так, он был одним из создателей Версальского ансамбля). Строительство дворцов и дворцово-парковых комплексов явилось огромным стимулом для развития декоративно-прикладного искусства. Изделия французской художественной промышленности второй половины XVII века получили европейскую известность. Лебрен был ди-

204 Н. Ларжильер. Портрет Людовика XIV и его семьи. 1708. Лондон, собр. Уоллес

ректором и главным руководителем „Мануфактуры Гобеленов“, изготовлявшей ковры, мебель, ювелирные изделия. Все предметы — мебель, различная утварь и т. д. — находились в полном соответствии друг с другом (система гарнитуров) и с архитектурным оформлением интерьеров. Целенаправленное, обдуманное создание единого декоративного ансамбля было важным достижением искусства Франции этой эпохи, и немалая заслуга здесь принадлежит Лебрену.

Во Франции XVII века одно из ведущих мест занимала портретная живопись. Портрет — одна из тех сфер художественной деятельности, которой французские мастера были особенно привержены и в которую они внесли большой и оригинальный вклад. Личность человека, неповторимые качества его ума, души, характера оставались областью их постоянных интересов.

Крупнейшим портретистом первой половины и середины XVII века был Филипп де Шампеня (1602—1674). Он писал и религиозные композиции, в которых был близок классическому стилю Пуссена, но истинное своеобразие показал в портретной живописи.

В „Портрете кардинала Ришелье“ (1635—1640, в Лувре и в Лондонской Национальной галерее) изображение в рост, представительная поза, красная мантия, складки одеяния, драпирующие фигуру, торжественный фон — все придает образу неподдельную величавость. Шампеня избегает обилия аксессуаров, декоративных деталей, и парадная ком-

позиция производит впечатление монументальности и строгости. Он никогда не приукрашивает модель, не льстит ей. Великолепно написана голова Ришелье. Кардинал, хотя уже немолод, по-прежнему деятелен, энергичен, властен, но в лице, умном и волевом, проглядывает болезненность и усталость.

В парадных портретах Шампеня характер человека не теряется, не растворяется в окolicностях, а сохраняет свое значение и первенствующую роль. Пышное окружение не „исчерпывает“ образа — оно только акцентирует значительность личности, неповторимой по внешнему облику и внутреннему складу („Портрет Омара Талона“, Вашингтон, Национальная галерея).

Дар правдивой и глубокой индивидуальной характеристики полно проявился в полуфигурных, камерного типа портретах Шампеня, чрезвычайно простых по композиции, сдержанных, скупых по красочной гамме. Портреты аббата Сен Сирана, Антуана Витре или Арно д'Андильи (1650, Париж, Лувр) — это не только выразительные изображения конкретной личности, но и художественные документы, запечатлевшие духовную атмосферу жизни определенных слоев французского общества. Герои Шампеня как бы показаны наедине с собой, они очень искренни, но в то же время словно сохраняют что-то сокровенное только для себя. Это наделяет портретные образы мастера скрытой, но ясно ощутимой внутренней экспрессией, рождает впечатление их духовного богатства.



205 Г. Риго. Портрет Людовика XIV.
1701. Париж, Лувр

Реалистическая точность и объективность видения была присуща и „малым“ мастерам французского портрета, современникам Шампенея – Р. Тасселю („Портрет Екатерины де Монтолон“, Дижон, музей), Лорану Фоще, Роберу Нантейлю и другим.

Во второй половине XVII века портрет развивался главным образом в рамках придворного направления, но и здесь мы находим признаки живого творческого процесса, перспективных художественных исканий. Сказались, конечно, и особенности самого жанра, в силу которых мастера были меньше скованы унифицирующими нормами, и живучесть традиций национальной портретной школы – они давали себя знать в творчестве ведущих пор-

третистов Франции конца XVII века, в лучших произведениях портретной живописи этих лет.

В эпоху Людовика XIV процветал парадный портрет, в котором модель сознательно и откровенно идеализировалась и при этом подчеркивалось ее социальное превосходство.

Пьер Миньяр (1612–1695) писал преимущественно женские портреты. Модели художника всегда красивы, элегантны, нарядны и изящны (портреты Гортензии Манчини, Берлин-Далем, Картинная галерея; Ленинград, Эрмитаж). На „Портрете мадам де Монтеспан“ (Музей в Труа) королевская возлюбленная изображена в медальоне, обвитом гирляндой, который держат три грации и два амура. Миньяр был также автором аллегорических, или мифо-



логических портретов, где знатные особы изображались в виде Венеры, Дианы и т. п. „Портрет маркизы де Сеньелей в виде Фетиды“ (1691, Лондон, Национальная галерея) – своего рода маскарад, где маркиза позирует зрителю, облаченная



207 Г. Риго. Портрет Фонтенелля. 1713.
Монпелье, Музей

в театральный костюм, в окружении подобающих сюжету атрибутов и персонажей.

Наиболее интересными мастерами портретной живописи этого времени были Никола Ларжильер (1656–1746) и Гиацинт Риго (1659–1743). Творчество этих художников, во многом принадлежащее уже XVIII веку, имело важное значение и для французского искусства XVII столетия. Их живопись – симптоматичное явление для французской культуры конца XVII века.

Парадные портреты Ларжильера в полной мере следуют типу пышных риторических изображений. Таковы портреты Элизабет Богарне (1701, Гренобль, Музей) и Шарля Лебрена (1686, Париж, Лувр). Но есть у него парадные композиции несколько иного плана, где модель показывалась в своей частной жизни;

так, Людовика XIV художник пишет в окружении своих близких как добродетельного семьянина („Портрет Людовика XIV и его семьи“, 1708. Лондон. собр. Уоллес). Среди заказчиков Ларжильера было много людей из мира богатой буржуазии. В „Красавице из Страсбура“ (1703, Страсбург, Музей) изображена молодая женщина, держащая на руках собачонку. Она стоит, занимая почти весь холст; благородство ее осанки достойно аристократической дамы. Однако в образе женщины – в ее взгляде, устремленном прямо на зрителя, благожелательном и мягком, в ее женственности и непосредственности – есть незнакомая парадным портретам жизненная естественность и интимность чувства.

Интересны в этом плане и такие значительные работы Ларжильера,

как „Автопортрет художника с семьей“ (1710–1712, Париж, Лувр) и „Опекун и воспитанник“ (1685, Нью-Йорк, собр. Фуллер-Федер).

На фоне академической живописи, культивировавшей рисунок и пластическую моделировку форм, произведение Ларжильера выгодно отличалось богатым, сочным колоритом. Ларжильер, обучавшийся в Антверпене и работавший в Англии, где сильны были традиции ван Дейка, придавал цвету большое значение. Это было важным в то время для Франции новшеством в области художественной формы. Фламандская колористическая гамма вносила в живопись Ларжильера эмоциональность, которая подчеркивала и усиливала звучание интимного, частного начала в его образах.

В отличие от Ларжильера, Гиацинт Риго был придворным портретистом, писавшим преимущественно членов королевской семьи и высшую знать — французскую и европейскую.

В „Портрете Людовика XIV“ (1701, Париж, Лувр) — концепция „большого“, парадного стиля выражена с максимальной полнотой. Гордая торжественность позы, пышность окружения, роскошь костюма, нагромождение атрибутов — все здесь дано как бы в превосходной степени. Людовик на портрете Риго — это прежде всего символ королевской власти, французской монархии, их недостижимого величия и ослепительного блеска. Лицо старого Людовика написано художником очень правдиво, но все же это „деталь“, которая не изменяет сути портретного образа.

Канонов парадной композиции Риго придерживается и в портретах французской аристократии, стремившейся рабски подражать монарху.

Риго развивает, хотя и в несколько одностороннем аспекте, традиции барочного репрезентативного портрета Рубенса и ван Дейка. Художник, видящий модель трезво и остро, не стремится воплотить в ней словесный духовный идеал. Эффектный антураж, поза, костюм и т. д. — только внешняя оболочка, которая не соотносена с внутренними качествами человека, не выражает их, а лишь характеризует социальное положение личности, ее официальный престиж („Портрет графа Зинцендорфа“, ок. 1712, Вена, Музей истории искусств).

Однако в искусстве Риго есть и другая линия — это портреты его друзей, людей интеллектуальной, духовной жизни. Писатель Фонтенель на портрете из музея в Монпелье (1713) изображен без всяких аксессуаров, небрежно одетый, без парика. Непринужденная свобода его позы, гордая осанка человека, не склонного самоуничижаться, не скованного узами слепого послушания и повиновения, которым руководят лишь собственная воля и собственные устремления, живой, умный и ясный взгляд предвещают характер „века разума“.

„Портрет матери“ (1695, Париж, Лувр) — произведение необычное для французской живописи XVII века по интимности и тщательности наблюдения натуры.

Очень показательно, что творчество одного художника столь резко раз-

деляется на сферу официальную, где восприятие человека диктуется внешними условностями и где человек выступает как представитель определенного общества, и сферу частную, где человек трактуется непредвзято, где он увиден прежде всего как своеобразный характер.

В портретном искусстве Франции в конце XVII — начале XVIII века появляются ростки нового отношения к человеку и, следовательно, нового подхода к портретной задаче — зарождается внимание и интерес к человеческой индивидуальности, к личности самой по себе, что будет свойственно портретному стилю XVIII века.

На рубеже XVII и XVIII столетий, когда абсолютистская монархия Людовика XIV обнаруживает черты кризиса, в искусстве Франции борются разнообразные тенденции: оно как бы стремится освободиться от жесткой регламентации, торжественности и пафоса и дать простор творческому воображению и индивидуальному видению.

Стиль „Grand siècle“, „великого века“, постепенно, но неуклонно расшатывается, изживает себя. Между доктриной Академии и практикой искусства намечается раскол. Начинают раздаваться голоса против исключительной ориентации на искусство античности (Роже де Пиль). И в области исторической живописи и в портрете художники нередко отходят от академических принципов. Пейзажи Франсуа Депорта закладывают основы совершенно нового подхода к натуре. Для

него важна не организация пейзажа по определенной системе, а впечатление естественности, непосредственности восприятия мотива.

Оппозиция рассудочному стилю, насаждаемому Академией, проявляется и во все усиливающемся интересе к живописной манере, к колориту: часть французских художников уже следует в своем творчестве венецианцам, Корреджо и главным образом Рубенсу (Миньяр, Риго, Ларжильер, Куапель, Ш. де Лафосс). В росписи купола собора Дома инвалидов, исполненной Лафоссом, легкость форм и светлая колористическая гамма предвосхищают живопись XVIII века.

В искусстве рубежа XVII—XVIII столетий очевидны симптомы перелома к новому стилю, соответствующему новому историческому этапу развития Франции и французской культуры, который наступает после смерти Людовика XIV, последовавшей в 1715 году.

В то время, когда художественная жизнь других главных центров европейского искусства этой эпохи вступает в полосу кризиса, когда национальные школы Испании, Фландрии, Голландии теряют свою самобытность и сходят со сцены, французское искусство выдвигается на первостепенные позиции. Со второй половины XVII века Франция становится ведущей художественной державой Европы, и ее влияние начинает сказываться решительным образом на развитии культуры и искусства различных государств континента.

ГЕРМАНИЯ И АВСТРИЯ

Экономический и политический упадок Германии начался в XVI веке как следствие „революции мирового рынка“ (К. Маркс) и поражения Крестьянской войны. Кризис достиг максимальной остроты в первой половине XVII столетия; в период Тридцатилетней войны территория Германии стала ареной военных действий многих европейских государств; трагизм ситуации усугубляла междоусобная борьба немецких князей, принадлежавших к разным политическим лагерям. В итоге „Германия была отброшена в своем развитии назад сотни на две лет“¹⁰, — писал Ф. Меринг.

Вестфальский мир 1648 года закрепил разделение страны на более чем триста самостоятельных государств. В каждом из немецких княжеств власти проводили свою политику, издавали свои законы и бесконтрольно управляли подданными.

Феодальная реакция, обнищание страны — все это чрезвычайно тяжело отразилось на судьбах немецкого искусства XVII века. Заглохли старые художественные центры, многие мастера эмигрировали, связь с прежней художественной традицией оказалась почти полностью прерванной.

Чтобы получить профессиональную подготовку, немецкие художники должны были ехать за границу — во Фландрию, Голландию, Италию, — обратиться к опыту других стран, передовых очагов искусства. Ассимиляция художественных завоеваний иностранных школ была неизбежной и необходимой в исторических условиях Германии XVII сто-

летия, однако для немецких мастеров, чья национальная традиция в эту эпоху не могла противостоять чужеземным авторитетам, это таило опасность слепого подражания и эклектизма. Наиболее одаренные художники пытались отстоять свою самобытность, хотя и они не могли полностью отрешиться от чужих образцов. Борьба за национальный путь художественного развития велась ими в одиночку — в политически разобщенной стране каждый работал в провинциальной изоляции, — поэтому в немецком искусстве XVII века не была создана национальная школа. Но все же именно в стремлении к духовной свободе, к творческой независимости надо видеть главный фактор художественной жизни Германии этого времени, залог ее будущего возрождения.

Живописец Адам Эльсхеймер (1578 — 1610), чья творческая жизнь прошла в Италии, был одним из тех мастеров, которые прокладывали дорогу новому европейскому художественному видению. Маленький, кабинетный формат картин, жанрово-идиллическая трактовка сюжетного мотива, интимность настроения — все это рождало то впечатление жизненной непосредственности и достоверности, которое стремилось завоевать искусство XVII века („Юпитер и Меркурий у Филемона и Бавкиды“, Дрезден, Картинная галерея). Благодаря классически строгой композиции в пейзажах Эльсхеймера природа казалась возвышенно-идеальной, однако, религиозно-мифологические или жанровые сцены сообщали им оттенок лирической

208 Г. Флегель. *Натюрморт. 1637. Франкфурт-на-Майне. Исторический музей*

задушевности. Человек и природа сливались в единое целое, их внутреннее бытие было созвучно друг другу („Святой Христофор“, Берлин-Далем, Картинная галерея).

Одним из главных образно-структурных элементов живописи Эльсхеймера является свет, мягко струящийся в пространстве, выявляющий и словно рождающий формы, проникающий в цвет. Тонко воссозданные нюансы освещения — естественного или искусственного (особенно любил художник лунный свет) — придавали его картинам одухотворенность и волнующее очарование („Бегство в Египет“, 1609, Мюнхен, Старая пинакотекa; „Пастух на опушке леса“, Флоренция, Уффици).



Воздействие творчества Эльсхеймера испытали мастера разных школ — Пуссен и Лоррен, Фетти и Рембрандт, Ластман и Рубенс.

Виртуозное искусство Иоганна Лисса (1597–1629), также связавшего свою судьбу с Италией, покоряет чувственной силой образов, пластической энергией, эмоциональной звучностью колорита („Юдифь“, ок. 1620/25, Вена, Музей истории искусств; „Аполлон и Марсий“, Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина). Его поздние произведения отличает динамика, легкость и воздушность мазка („Видение св. Иеронима“, Венеция, ц. Сан Никколо да Толентино). Творчество Лисса внесло значительный вклад в развитие реалистических тенденций в искусстве

итальянского барокко, его живописные искания были подхвачены мастерами конца XVII — начала XVIII столетия.

В сложении и развитии натюрморта в европейском искусстве XVII века сказал свое слово Георг Флегель (1566–1638), учившийся и долго работавший в Голландии. Близкие голландским, его натюрморты своеобразны по живописной манере и образному строю. В лучших композициях Флегеля есть некий второй план, „подтекст“, придающий духовную значительность изображению. Ночной сумрак, горящая свеча рождают настроение глубокой сосредоточенности и задумчивости,



окрашенной таинственностью и меланхолией („Большой ночной натюрморт“, 1637, Франкфурт-на-Майне, Исторический музей; „Натюрморт со свечой“, 1636, Кёльн, Музей Вальраф-Рихарц).

Так волею обстоятельств немецкие художники XVII века становились своего рода пророками в чужом отечестве. В самой же Германии национальные таланты не ценили и не поддерживали, художник находился в унижительном, зависимом положении. Тем более достоин внимания тот факт, что живописец И. фон Зандарт (1609–1684) включил в свою „Немецкую Академию зодчества, ваяния и живописи“ (1675) — книгу,

209 А. Эльсхеймер. Юпитер и Меркурий у Филемона и Бавкиды, Дрезден. Картинная галерея

210 А. Эльсхеймер. Бегство в Египет 1609. Мюнхен, Старая пинаотека



которая была первой попыткой систематического изложения истории мирового искусства, — искусство Германии и биографии немецких мастеров. Это свидетельствовало о пробуждении национального сознания в немецкой художественной среде. В то же время Зандарт, движимый патриотическим желанием поднять немецкое искусство до европейского уровня, единственный путь для этого видел в подражании великим образцам. Принципу сознательной эклектики Зандарт следовал и в своем творчестве. Однако в некоторых его произведениях, например, в серии „Месяцы“ (1642–1643), где аллегорические сюжеты трактова-

ны в жанровом плане, несмотря на явное подражание нидерландским мастерам и даже прямое заимствование, пробиваются непосредственные жизненные впечатления (особенно примечательна картина „Ноябрь“, Мюнхен, Баварские картинные собрания).

Противоречивость, которой отмечена деятельность Зандарта, составляет характерную черту немецкого искусства XVII века в целом. В нем царили эпигонство и рутина, большинство художников перепевало чужие мотивы, — их произведения порой невозможно выделить из продукции голландской, фламандской или итальянской школ, но были



211 Ю. Овенс. Портрет Яна Баренда Схапа. Ок. 1659. Амстердам, Рейкс-музеум

и мастера, в чьих работах можно найти проявление творческой самостоятельности.

Отметим точность и живость характеристик в портретах Ю. Овенса (1623–1679), ученика Рембрандта („Портрет Я. Б. Схапа“, ок. 1659, Амстердам, Рейксмузеум). У И. Г. Росса (1631–1685), писавшего идиллические пейзажи с античными руинами в духе италянизирующих голландцев, есть такая яркая, неожиданная для него вещь, как „Женский портрет“ (1669, Мюнхен, Баварские картинные собрания). Своеобразно интерпретирует жанровые и батальные сцены М. Шейтс (1630–1700) – его „Сражение“ и „Домашний концерт“ (обе в музее Гамбурга) мало похожи на голландские прототипы. Творчески воспринял нидерландские традиции Д. Шульц

(1615–1683) в „Портрете купца-монгола“ (1664, Ленинград, Эрмитаж), замечательном по своей реалистической силе. Это один из интереснейших групповых портретов в искусстве XVII века.

Но даже самым крупным талантам было необычайно трудно остаться последовательными: свое сочетание с заимствованным, собственные, порой смелые искания – с повторением готовых формул.

Творчество К. Паудисса (1625–1666) сформировалось в Голландии; многое в его живописных приемах, в принципах художественного строя восходит к Рембрандту, у которого он учился. В портретах Паудисса всегда чувствуется острое, индивидуальное восприятие образа, дар проникновения во внутренний мир человека („Портрет старика“, 1665,

Вена, Музей истории искусств; „Мужской портрет“, Киев, Музей западного и восточного искусства; „Портрет молодого человека“, Дрезден, Картинная галерея; „Портрет воина“, Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина).

Совершенно своеобразен Паудисс в натюрмортах. Они поражают предельной безыскусственностью, естественностью композиции, интимной поэзией и „пленэрностью“ живописи, как бы предвещающими натюрморты Шардена. В его полотнах есть ощущение единой эмоциональной среды, связывающей все воедино (натюрморты 1660 г. в собрании Эрмитажа и в Музее Роттердама).

Искусство И.Г. Шёнфельда (1609–1683) сложилось в орбите итальянских влияний, но на всех его работах – живописных и графических, разных по тематике – лежит печать его индивидуальности. В композициях Шёнфельда реальность причудливо уживается с фантазией, лирика – со спиритуалистической одухотворенностью. В них привлекает богатство воображения и эмоциональных оттенков – драматическая взволнованность, романтический порыв, меланхолическая печаль („Похищение сабинянок“, Ленинград, Эрмитаж; „Чудо на водах“, Аугсбург, Музей; гравюра „Суета сует“). Романтическая нота звучит и в его жанровых картинах – таких, как „Натурный класс Аугсбургской академии“ (после 1660, Грац, Музей), „Концерт в картинной галерее“ (Дрезден, Картинная галерея), где царит возвышенная

духовная атмосфера, порожденная встречами человека с искусством.

Михаэль Вильман (1630–1706) тяготеет к драматической тематике, его живописная манера экспрессивна, письмо стремительно и взволнованно („Снятие с креста“, Вроцлав, Музей). В серии мучений апостолов (Лебус, монастырская церковь, 1660 до 80-х гг.) поражает беспощадная правдивость, отражающая трагедию страны, преломленную сквозь личные впечатления и переживания художника. Трагический пафос его искусства захватывает и убеждает. Дарование Вильмана проявилось особенно ярко в пейзажах. Природа передана им точно, любовно, конкретно, но при этом предельно одухотворена. Сцены из Библии концентрируют в себе настроение природы, как бы выражают тайны ее жизни, ее духовный смысл („Пейзаж с неопалимой купиной“, „Пейзаж с нахождением Моисея“, „Сон Иакова“ – все в Варшаве, Национальная галерея; „Пейзаж со сном Иакова“, Берлин-Далем, Картинная галерея).

Сложен и противоречив был и путь становления национального стиля в архитектуре. Единственными значительными памятниками немецкого зодчества первой половины XVII века явились здания цейхгауза (1602–1607) и ратуши (1615–1620) в Аугсбурге, построенные Э. Холлем (1573–1646). В уравновешенности и четкости членений, в спокойной ясности величавых монументальных сооружений Холля еще живет дух Ренессанса, но барочные архитектурные элементы – волюты, сдвоен-



212 К. Паудисс. Мужской портрет. 1663. Вена. Музей истории искусств



ные пилястры и т.д. — свидетельствуют о переходе к новому стилю. Во внешнем решении зданий они использованы очень сдержанно, в особенности в ратуше: пышное барочное великолепие торжествует только в оформлении „Золотого зала“. Холль мастерски прививает новые стилистические приемы к местной северной традиции, сохраняет преемственную связь с готической архитектурой (здания вытянуты по вертикали, имеют островерхие завершения кровель). Холль наметил путь самобытного развития немецкого барочного зодчества, но естествен-



214 Э. Холль. Ратуша в Аугсбурге. 1615–1620. Главный фасад

215 И. Г. Штарке, К. Бойер. Праздничный зал дворца Гроссер-гартен в Дрездене. 1690

ную его эволюцию нарушила Тридцатилетняя война, с началом которой в Германии почти полностью прекратилось строительство. После Вестфальского мира постепенно возрождается и архитектура, но поскольку собственных кадров строителей не было, во второй половине столетия здесь работали главным образом иностранные мастера.

Культовое строительство особенно большого размах приняло в южных областях Германии, где господствовала католическая церковь и где поэтому очень тесными были материальные и духовные связи с Италией. Итальянские зодчие насаждали здесь так называемый иезуитский стиль, образцом для церковных по-

строек служили римские храмы, в частности церковь Иль Джезу (Театинская церковь в Мюнхене, 1663–1667, арх. А. Барелли, Э. Цуккали; собор в Пассау, 1668, арх. С. Лугано; монастырь в Вюрцбурге, 1670, арх. А. Петрини).

В северных и северо-западных областях страны, где преобладала протестантская религия, доминировало влияние голландской архитектуры, а в последней трети XVII столетия возросло значение французского зодчества. В архитектуре Северной Германии есть особые черты – рационалистическая ясность, даже строгость, а порой и оттенок трезвого практицизма. Протестантские церкви резко отличались от католи-



ческих храмов Южной Германии. В светском же строительстве в целом различия не были столь существенны: его дух и характер определяла феодальная аристократия; голос гордого, самоутверждающегося бюргерства, так явственно ощущимый в ратуше Холля, больше не был слышен. Развивалась преимущественно репрезентативная архитектура — массовые виды строительной деятельности находились в упадке. Городская застройка нередко унифицировалась, бюргерские дома возводились по одному, санкционированному владетельным князем типу, а планировка города подчинялась его резиденции, ориентировалась на нее.

Немецкие князья, чтобы укрепить свой политический престиж, стремились во всем подражать европейским монархам, в особенности французскому. Каждый немецкий князь, владеец карликового государства, хотел иметь „свой Версаль“. Дворцы строились по французским образцам, парки получали регулярную планировку (Городской дворец в Потсдаме, 1660—1682; Фейтсхёхейм около Вюрцбурга, 1680—1682; Херренхаузен близ Ганновера, 1666—1699; дворец и парк Гроссер-гартен в Дрездене, 1676—1683). Ансамбль Гроссер-гартен (арх. И. Г. Штарке) стал исходным пунктом для развития барочного зодчества в столице Саксонского княжества. Дворец, поста-



216 Г. Райхель. Св. Михаил и Сатана. Бронза. 1603–1605. Аугсбург, Цейхгауз

вленный на главной оси парка, как бы держит весь ансамбль. В центре главного фасада, импозантного, богатого по пластической проработке, расположены две двухмаршевые лестницы, ведущие в парадный зал, занимающий центральное место в интерьере. Ансамбль как бы завершают „обрамляющие“ парк шестнадцать павильонов. Гроссер-гартен явился прообразом дрезденского Цвингера – самого замечательного памятника барочной архитектуры Саксонии.

Наряду с Саксонией в последней трети XVII века политически возвысилась и укрепились Пруссия. В Берлине, столице княжества, работал в концестолетия первый крупный национальный мастер, архитектор и скульптор Андреас Шлютер (1664–1714). Его творчество противостояло

рассудочно-холодному, академизирующему направлению, которое господствовало в зодчестве прусского государства. Шлютер прошел архитектурную школу в Италии и во Франции, но все традиции переплавлены им в самобытный стиль. Оригинальна его главная работа – несохранившийся Королевский дворец в Берлине (1698–1706), величие и мощь которого подчеркнуты строгой ритмикой ордерных форм. Огромный портал, занимавший всю высоту здания, оживлял однообразие горизонтальных линий фасада – он являлся узловой точкой всей архитектурной композиции. Парадная лестница – один из первых примеров решения проблемы, специфичной для барочной архитектуры Германии. Шлютер мастерски объединил дворец с конной статуей Великого кур-

фюрста, поставленной напротив главного портала. Памятник и портал — основные и равноправные элементы, определившие архитектурный облик центральной площади Берлина. В искусстве Шлютера архитектура и скульптура обогащали и дополняли друг друга.

Немецкая скульптура XVII века развивалась в тесной связи с архитектурой, играла главную роль в украшении интерьеров. Воздействие итальянского и фламандского барокко было определяющим для немецкой пластики этой эпохи, но в творчестве нескольких значительных мастеров барочный стиль получил национальную окраску.

Самобытный характер подчас присущ уже скульптуре начала XVII века в период становления нового стиля, когда постепенно изживались маньеристические черты (многие немецкие скульпторы этого времени прямо или косвенно испытали сильное воздействие искусства Джованни да Болонья).

Большого драматического напряжения исполнены работы Ганса Райхеля (1570—1642) — „Распятие“ (1605, алтарь ц. св. Ульриха и Афры в Аугсбурге) и динамичная композиция „Архангел Михаил с сатаной“ (1603—1606). Огромная по размерам, эффектная декоративная группа размещена на портале цейхгауза в Аугсбурге — она мастерски связана с архитектурой и обогащает несколько плоскостный фасад здания сильным пластическим акцентом.

В апостолах из алтаря собора в Ольденбурге (1614—1618), исполненных Л. Мюнстерманом (ок. 1570/80 —

ок. 1638), заметны отзвуки маньеризма (змеевидный изгиб фигур, нарочитая усложненность поз), но прежде всего надо отметить жизненную выразительность типов, стремление выявить индивидуальное своеобразие в физическом облике и душевном состоянии персонажей.

Благодаря подчеркнутой индивидуализации образов в эмоциональной стихии немецкой барочной скульптуры даже в спиритуалистической экзальтации и нервной взвинченности произведений культовой пластики всегда ощущается оттенок личного переживания. Примером могут служить работы Себастьяна Вальтера (1576—1645), ведущего дрезденского скульптора первой половины XVII века (рельефы „Тайная вечеря“, Дрезден, Городской музей; „Положение во гроб“ из надгробия Л. Кранаха младшего, Виттенберг, собор).

Повышенная духовная экспрессия и характерность образов как бы связывали скульптуру немецкого барокко с поздней готикой и искусством XVI века, органично впитавшим в себя ее традиции. Эту переключку с художественной культурой прошлого можно уловить не только в эмоциональном строе, но и в пластическом языке — в апостолах Л. Мюнстермана, в поздних работах С. Вальтера (группа „Грех, смерть и дьявол“, Дрезден, Городской музей); в барочной по своему иллюзионистическому эффекту композиции „Поклонение пастухов“ (дерево, 1613—1616, алтарь собора в Юберлингене) Йорга Цюрна (ок. 1583—ок. 1635) живет средневековая по духу просто-



217 Г. Петель. Магдалина у подножия распятия. Бронза. 1625–1630. Регенсбург, Нижний собор

душная искренность и наивность экспрессии. Характерно также, что в это время были широко распространены традиционные техники немецкой скульптуры — деревянная пластика и резьба по слоновой кости.

Сознательное обращение к национальной художественной традиции было для мастеров Германии одним из средств отстоять свою национальную самобытность. Это свойственно и скульпторам зрелого XVII века: так, Георг Швейггер вдохновлялся графикой Дюрера и скульптурой Ф. Штосса.

Крупным мастерам удавалось и творчески переосмыслить иностранные влияния. В группе „Распятие“ (позолоченное дерево, 1648–1653, собор в Бамберге) Юстус Глесскер (ок. 1620 — ок. 1681) своеобразно

преломил уроки высокого римского барокко — он избегал в своем искусстве внешней патетики. Особенно замечателен искренностью и благородством выражения скорби образ Марии. В пластическом решении — в движении фигур, в трактовке одеяний, в ритме линий — та же ясность и одухотворенность. Произведения Глесскера представляют классическую линию в немецкой барочной скульптуре. Искусство Георга Петеля (1601/02–1634) формировалось в Италии и Фландрии, что помогло раскрыться разным сторонам его дарования. В жизнерадостных, чувственных образах, навеянных античной мифологией („Венера и Купидон“, ок. 1624, Оксфорд, музей Ашмола; „Геркулес, борющийся с гидрой“,



218 А. Шлютер. Маска воина на замковом камне Цейхгауза. 1696. Берлин.

Аугсбург, Музей) ясно сказывается благотворное воздействие искусства Рубенса. Близкий рубенсовской живописи идеал воплощен и в образе Магдалины в лучшем творении Петеля — композиции „Магдалина — у подножия распятия“ (бронза, 1625—1630, Регенсбург, Нижний собор). Образ Магдалины захватывает трагическим величием переживания и своей земной полнокровностью, жизненной силой.

Эта земная, жизнеутверждающая стихия не была чужда барочной скульптуре Германии этой эпохи, хотя она и тяготела прежде всего к драматической эмоциональной сфере.

На рубеже XVII — XVIII веков в скульптурной деятельности А. Шлютера, широкой по тематиче-

скому и эмоциональному диапазону (монументальная скульптура, портрет, надгробия, рельефы), утверждается национально-самобытная линия развития немецкой барочной пластики. Творчество Шлютера знаменует начало подъема художественной культуры Германии, возрождение ее национальной школы.

Австрия была самым значительным немецким государством XVII века. Уже в этот период в ее художественной культуре выявились своеобразные черты; в многонациональной Габсбургской империи она развивалась в тесном контакте и взаимодействии с искусством других народов, прежде всего чешским и венгерским; много значили для нее и связи с Италией. Победа абсолютизма, укрепление позиций дворянства и католиче-

ской церкви создали благоприятную социально-идеологическую почву для распространения стиля барокко. Он сложился в Австрии под сильнейшим влиянием итальянского искусства, и в XVII веке здесь работали в основном мастера из Италии. В первую очередь барокко проникает в культовое зодчество. К ранним его памятникам относится собор в Зальцбурге (1611–1628), возведенный С. Солари. Другие католические храмы Австрии также в целом малооригинальны — они восходят по своим планам и общему архитектурному решению к римским церквям (Иезуитская церковь в Инсбруке, 1627–1640, арх. К. Гумп; Иезуитская церковь в Вене, 1627–1631).

Во второй половине XVII века активно развивается и светское зодчество — его основное ядро составляли дворцовые сооружения. Многие из них варьировали мотивы итальянских палаццо (замок в Эйзенштадте, 1663–1672, арх. К. М. Карлоне; дворец Фуггера в Инсбруке, 1679).

Национальный, ярко самобытный характер архитектура Австрии получает с конца XVII столетия, когда выдвигаются талантливые австрийские мастера, в их числе И. Б. Фишер фон Эрлах (1656–1723). Складываются специфические черты австрийского барочного зодчества — огромный размах, несколько тяжеловесная патетика, праздничное парадное величие. С 80-х годов XVII века центром развития архитектуры становится Вена. В столице и пригородах возводятся многочисленные дворцы императорской фамилии и знати. Дворец принца Евгения Са-

войского, построенный Фишером фон Эрлахом (1695–1698), во многом определил характер дворцовых построек Австрии XVIII века.

Архитектура играла ведущую роль в искусстве Австрии.

Австрийская скульптура вступила в период подъема в последней четверти XVII века. Наибольший интерес представляет в это время деятельность М. Раухмиллера (1645–1686) (надгробие Карла фон Меттерниха, ок. 1675, Трир, Либфрауенкирхе) и М. Гуггенбихлера (1649–1724). В искусстве последнего барочные принципы как бы восприняты сквозь традиции средневековой религиозной пластики. В несколько наивном натурализме его деревянных раскрашенных скульптур, в их нервной экспрессии и патетическом визионерстве ощущаются отзвуки искусства поздней готики („Архангел Рафаил с Товием“, 1692, Мондзее, монастырь Михаэльсбейрен; „Страждущий Христос“, „Скорбящая богоматерь“, 1706, Санкт-Вольфганг, Папомническая церковь).

Скульптура, в частности стукковые рельефы, украшала интерьеры светских и церковных зданий. В их декоративном оформлении большое место принадлежало и живописи (парадный зал в замке Эггенберг близ Альгерсдорфа, 1666–1685, арх. П. Вальнегро, живописные панно Г. А. Вайссенкирхнера; фрески И. М. Ротмайра в резиденции в Зальцбурге, 1689). Расцвет монументально-декоративного искусства Австрии, как и других областей ее художественной культуры, относится уже к XVIII столетию.

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, ИРЛАНДИЯ, ДАНИЯ, ШВЕЦИЯ

Изобразительное искусство Англии выходит на европейскую арену только в XVIII веке, XVII же столетие ознаменовано крупными достижениями в области архитектуры. Важнейшим этапом в ее развитии стала деятельность Иниго Джонса (1573–1652), создателя нового стиля в английском зодчестве, опирающегося на классическое наследие – архитектуру итальянского Возрождения, в особенности на творчество Палладио. Джонс виртуозно владел языком классических архитектурных форм; его произведения различны по характеру, по настроению, но его манере неизменно присущи благородная простота и строгое изящество. Замечательны по красоте пропорций, гармонии членений, чистоте рисунка здания Куинс-хаус в Гринвиче (1616–1635) и Уилтон-хаус (Уилтшир, ок. 1649–1652). На фасадах отсутствуют пилястры и колонны, но в соотношении архитектурных элементов, в тектонике сооружения отчетливо выражена ордерная основа. Тип загородного дома, созданный Джонсом, – прямоугольное кубообразное здание с покатой крышей, прямой линией карниза и окнами, равномерно расположенными на фасаде, – послужил образцом для последующего усадебного строительства.

Рационалистическая ясность архитектурного строя отличает и величавый, парадный Банкетинг-хаус в Лондоне (1619–1622). Предназначенный для государственных приемов и придворных представлений, Банкетинг-хаус должен был входить в комплекс зданий дворца Уайтхолл,

проект которого не был осуществлен. Дворец был замыслен Джонсом как грандиозный ансамбль, чем уже предопределялась его важная градостроительная роль. Джонс придавал большое значение проблемам городской застройки. Созданная по его проекту площадь Ковент-гарден (1630–1638) – один из первых архитектурно организованных городских ансамблей Лондона.

Творчество И. Джонса оказало огромное влияние на английскую архитектуру. Произведения мастеров середины и второй половины XVII века развивают его идеи (Р. Прат, поместье Коулшилл в Беркшире, 1650; Дж. Уэбб, корпус короля Карла II в Гринвиче, 1665).

Классицизм, формирование которого приходится на период интенсивного промышленного развития страны и утверждения капитализма, стал ведущим стилем в зодчестве Англии. Он отвечал практическим потребностям жизни и новым художественным идеалам. Сочетание практической целесообразности и удобства с архитектурной выразительностью решения, простоты и сдержанности с торжественностью и представительностью стали отличительными чертами английского классицизма. Его своеобразие ярко выступает в произведениях Кристофера Рена (1632–1723), чье творчество имело определяющее значение для зодчества последней трети XVII и первой четверти XVIII века. Сам диапазон его деятельности – Рен строил госпитали, библиотеки, дворцы, театры, церкви, усадьбы – говорит о том, что перед ар-

хитектурой этого времени встали многообразные задачи. В их решении Рен проявил исключительную изобретательность, техническую смелость, мастерство и фантазию. Достаточно сравнить Шелдоновский театр в Оксфорде (1664–1669) и библиотеку Тринити-колледжа в Кембридже (1676–1684) с Гринвичским госпиталем (1696–1716) или новыми корпусами дворца Хемптон-корт (1689–1694). В работах зрелого периода Рен достигает огромной свободы в обращении с античными и ренессансными формами; в Хемптон-корте ощутимо влияние и французского зодчества. Составленный Реном проект перестройки Лондона после пожара 1666 года не был осуществлен, но его идеи о регулярной планировке районов подготовили архитектуру XVIII века к решению градостроительных проблем. В Лондоне Рен построил несколько жилых домов и пятьдесят две приходские церкви, разнообразные по конструктивному и художественному решению. Одной из лучших является церковь Сент Стивен Уолбрук (1672–1679) с круглым в плане интерьером, перекрытым красивым куполом спокойных очертаний.

Самым значительным созданием Рена явился собор св. Павла в Лондоне (1675–1710), которому предназначалась роль главного храма протестантского мира. Здесь классическая архитектурная „речь“ Рена получает оттенок официальной парадности и представительности. Грандиозный купол объединяет все элементы композиции здания и подчиняет себе его массу. Он стал одним



219 И. Джонс. Банкетинг-хаус в Лондоне. Фасад. 1619–1622



220 К. Рен. Собор св. Павла в Лондоне. Западный фасад. 1675–1710

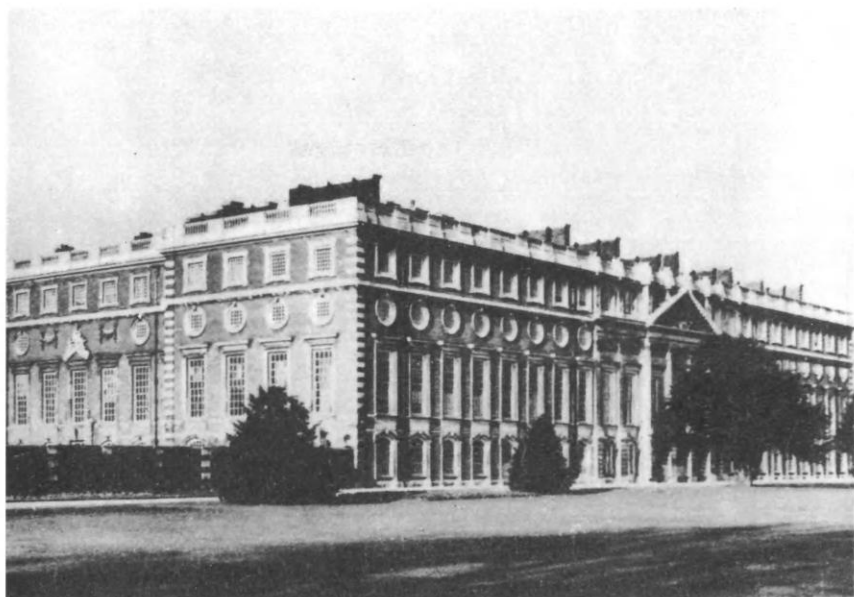
221 К. Рен. Дворец Хемптон-корт в Лондоне. 1689–1692

из важнейших архитектурных акцентов английской столицы.

В творчестве некоторых современников Рена — Н. Хоксмора, Дж. Ван-бру — сказывается влияние барокко, но магистральной линией развития английского зодчества XVIII столетия остался классицизм.

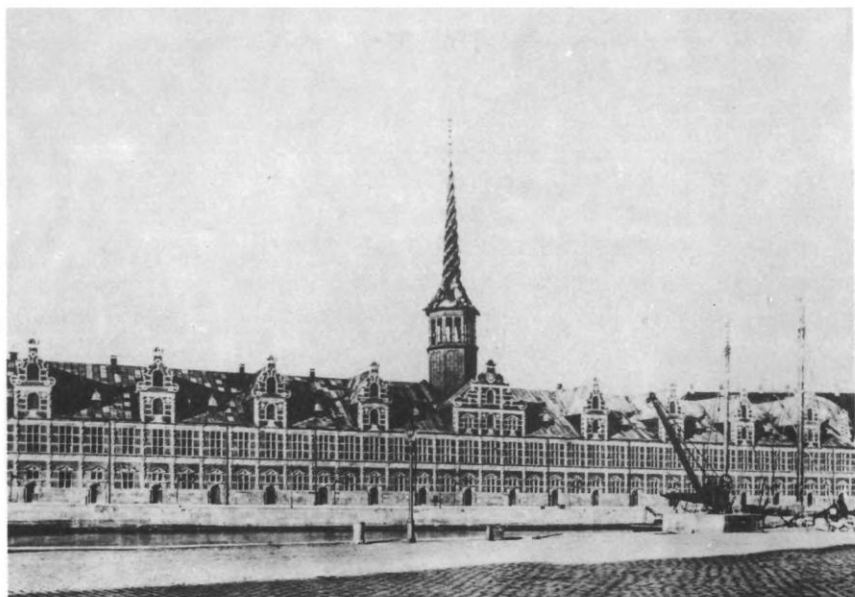
Изобразительное искусство Англии XVII века сильно уступало архитектуре. По причинам политического и религиозного характера (феодальные войны и Реформация) в Англии долго не могли укрепиться собственные художественные традиции. В XVII веке препятствием к формированию национальной школы стало и пуританское движение периода революции, одержимое иконоборческими идеями и объявившее

греховным всякое светское искусство. Скульптура этого времени почти целиком сводилась к надгробной пластике, редко поднимавшейся выше ремесленного уровня; весьма ограниченным было и поле деятельности живописцев. В протестантской Англии религиозной живописи не существовало, а мифологическая тематика была чужда английской культуре; единственным жанром, который получил развитие, был портрет — живописный и миниатюрный. Наиболее известными миниатюристами рубежа XVI–XVII веков были Н. Хиллиард и А. Оливер, чьи портреты замечательны тонкостью исполнения, красотой линейного рисунка, изысканностью колорита. Аналитическая острота и вы-



разительность характеристик отличает портреты Сэмюэла Купера (1609–1672) – „Портрет Карла II“ (Нью-Йорк, собр. П. Морган), „Портрет Кромвеля“ (ок. 1650, частн. собр.); портреты Екатерины Браганца и герцога Монмаута (в Виндзоре). Купер развивает в своих миниатюрах ренессансные традиции, в частности, традиции искусства Г. Гольбейна Младшего, оказавшего большое влияние на английскую портретную живопись. Вторым источником для сложения портретного искусства Англии этого периода стала живопись барокко, главным образом творчество ван Дейка. Однако в произведениях его английских последователей ба- рочная приподнятость и декоратив-

ность нередко сосуществовали со строгой объективностью и трезвой точностью (портреты У. Добсона). Эффектный, поверхностный портрет „большого стиля“ процветал в Англии во второй половине столетия, в период реставрации. Его ведущими мастерами были иностранцы по происхождению П. Лели (1618–1680) и Г. Неллер (1646/49 – 1723). Правда, интерес к личности, индивидуальности человека продолжает жить в английском портрете и в этот период. Так, в некоторых работах Неллера хорошо схвачено своеобразие характера (Портрет Мэтью Прайора, 1700, Кембридж, Тринити-колледж; портрет Джона Драйдена, там же). Простота и правдивость составляли порой резкий



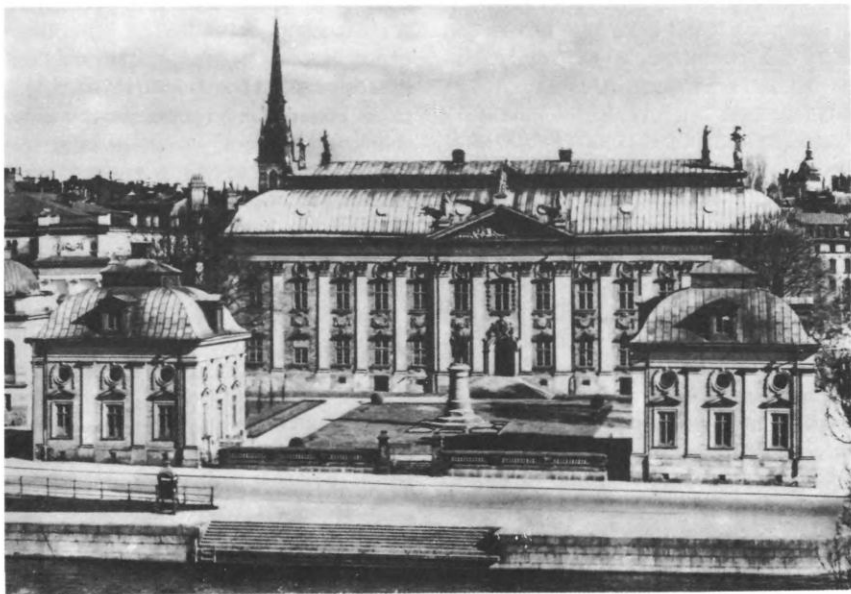
контраст с парадной импозантностью барочной композиции (Дж. Райли, „Портрет Бриджит Холмс“, 1686, Виндзор).

Различные живописные традиции, которые в искусстве портретистов XVII века подчас существовали параллельно, не сливаясь друг с другом, составят органическое художественное единство в творчестве мастеров XVIII столетия — их преемников и продолжателей.

Исторические судьбы тесно связывают Англию с Ирландией и Шотландией. В Ирландии, которая в XVI—XVII веках была английской колонией, развитию зодчества и изобразительного искусства препятствовали и непрерывные войны и нетерпимость английского про-

222 Л. Стенвинкель и Г. Стенвинкель Младший. Биржа в Копенгагене. 1619—1625

223 С. и Ж. де ла Валле, Ю. Винкбонс. Рыцарский дом в Стокгольме. 1641—1674



тестантизма. Только в конце XVII столетия здесь возрождается строительство. Ирландская архитектура этого времени следовала французскому классицизму (Королевский госпиталь в Дублине, 1680–1686, арх. У. Робинсон; парадные кварталы Дублина). Самой интересной областью художественной культуры Шотландии, которая в XVII веке еще была независимым государством, являлась архитектура, прежде всего крепостное зодчество. Замки баронов строились и в XVI–XVII веках, но в этот период они уже не имели оборонительного значения. По существу, они превратились в постройки дворцового типа, а крепостные башни остались только символом могущества рода.

Суровость, лаконизм в трактовке форм, в сочетании с живописной композицией масс составляют их отличительные черты (замок Глэмис, 1671–1689; замок Стюарт, 1625). Ренессансные мотивы – преимущественно английские и французские – проникли в светскую архитектуру Шотландии в XVI веке. Лучшее из зданий в ренессансном духе – госпиталь Хэриота в Эдинбурге (1628–1650).

Искусство Дании и Швеции – наиболее значительные явления в художественной культуре Скандинавии XVII века (Финляндия в эту эпоху находилась под властью Швеции, а Норвегия принадлежала Датскому королевству). Ведущую роль играла архитектура, в области

скульптуры и живописи собственной традиции в XVII веке еще не сложилось (их развитие, в частности, задержала Реформация). Несмотря на воздействие иностранных школ — центральноевропейских и английской, — зодчество Дании и Швеции сохранило национальную и художественную самостоятельность.

С конца XVI века Дания вступила в полосу экономического процветания: строятся города, Копенгаген становится крупным столичным центром — здесь возводятся многочисленные жилые и общественные здания, некоторые кварталы получают регулярную планировку. В протестантской Дании большое влияние имела голландская архитектура (Биржа в Копенгагене, 1619—1625, арх. Л. и Г. Стенвинкелли). В дворцовых постройках своеобразно сочетались традиции голландского и итальянского зодчества, при этом в них ясно выражена связь с датским замковым строительством XV—XVI веков (дворец Фредериксбург на острове Зеландия, 1600—1620; дворец Росенбург в Копенгагене, 1606—1634, арх. Л. и Г. Стенвинкелли). Влияние итальянского барокко возрастает после установления абсолютной монархии (1660). Но специфический для Дании строительный материал, кирпич, национальные вкусы и художественные традиции модифицируют барочный стиль — он получил здесь более сдержанный, спокойный характер. С середины XVII века Швеция стала одним из самых могущественных государств Европы; период политического и экономического подъема

совпал с расцветом архитектуры. В Швеции начинается широкая строительная деятельность, особенно в городах. Около 1640 года в шведском зодчестве утверждаются формы классицизма, главным образом в его французском и голландском вариантах. Большую роль сыграло творчество французского архитектора Симона де ла Валле, приехавшего в Швецию в 1637 году, и голландского мастера Ю. Винкбонса (Рыцарский дом в Стокгольме, 1641—1674, арх. Симон и Жан де ла Валле, Ю. Винкбонс). Во второй половине XVII столетия в шведскую архитектуру проникают формы итальянского барокко (дворец Оксеншерны в Стокгольме, арх. Жан де ла Валле, ок. 1650). В придворном строительстве утверждается пышный барочно-классицистический стиль, в котором эклектично соединяются черты голландской, французской и итальянской школ. Таков, например, дворец Дротнингхольм около Стокгольма, построенный Никодемусом Тессинем Старшим, 1662—1687 (оформление интерьеров и парк — Н. Тессин Младший), самый грандиозный загородный дворец в Скандинавии, своеобразное подражание Версалю. Никодемусу Тессину Младшему (1654—1728) удалось переплавить различные художественные традиции в единый, своеобразный стиль, ярко национальный по духу, в монументальном, величаво-суровом королевском дворце в Стокгольме (начало 1690-х гг.). Однако его строительство относится уже к следующему этапу в развитии европейского искусства.

ПОЛЬША, ЧЕХИЯ, ВЕНГРИЯ

Всевластие магнатов и шляхты, отнявших у городов их права и привилегии; наступление католической церкви, победившей протестантизм, на светскую культуру, на гуманистические традиции Возрождения – таков социально-исторический фон, на котором развивается культура Польши XVII века.

Могущественный орден иезуитов выступает проводником итальянских влияний в культовом строительстве. Иезуитский костел Петра и Павла в Кракове (1605–1619, арх. Дж. Тревано) повторяет композицию римской церкви Иль Джезу. В строительстве конца XVI – начала XVII столетия намечается усложнение планов (варшавский королевский замок с многогранным внутренним двором, сооруженный после переноса столицы в Варшаву в 1596 г.). В Польшу приезжают иностранные архитекторы, здесь переплетаются влияния итальянского барокко, голландского и французского зодчества, но благодаря учету местных условий и требований заказчиков в творчестве иностранцев отчетливо сказывается воздействие местных традиций (епископский дворец в Кельце, 1637–1641, арх. Дж. Тревано).

Расцвет архитектуры барокко в Польше приходится на последнюю четверть XVII века. Огромные разрушения, гибель многих произведений искусства в результате войн середины столетия стимулировали широкое строительство, активизацию художественной жизни в стране. В годы царствования Яна III Собеского в Польше работали Клод Калло, Ф. Депорт, А. Шлютер.



В церковных сооружениях этого времени формы получают особую пластичность, планы — сложную пространственную структуру, оформление интерьера — барочную пышность (костел визиток в Кракове, 1686–1695, арх. Ф. Солари; костел филиппинцев в Гостыни, 1675–1726, арх. Б. и Я. Катеначи; костел иезуитов в Познани, 1651–1711, арх. Ф. Пончино, Б. Вонсовский, Я. Катеначи). Прекрасным образцом зрелого барочного стиля является костел св. Анны в Кракове (1689–1695), построенный голландским архитектором Тильманом Гамерским и украшенный декором из стукко (1695–1704) Б. Фонтана. По проекту Тильмана Гамерского и Дж. Беллотти сооружен и дворец Красиньских в Вар-

шаве (1677–1682, скульптурный декор А. Шлютера), принадлежащий к лучшим созданиям польской архитектуры XVII века.

Влияние французского зодчества заметно в композиции крупнейшего дворцово-паркового ансамбля Варшавы — летнем дворце Яна Собеского — в Виллянуве (1679–1696, автор проекта центрального корпуса итальянский архитектор А. Лоччи; в XVIII в. строительство было продолжено другими мастерами). Дворец расположен на главной оси ансамбля, между парадным двором, окруженным флигелями, и регулярным парком.

В изобразительном искусстве Польши главная роль принадлежала монументально-декоративной скульп-

224 А. Лоччи. Королевский дворец в Вильянуве. 1680–1692

225 Я. Третко. Портрет Яна III Собеского. Ок. 1676. Дворец в Вильянуве



туре и парадному портрету. С началом контрреформации возросло значение религиозной живописи. Несколько наивный реализм изображения сближает религиозные композиции с народной художественной традицией (К. Богушевский, „Св. Мартин и нищий“, 1628, Познань, собор). Еще ярче эта связь выражена в портрете — в подчеркнуто точном воссоздании характерно-национальных примет внешности, костюма, обстановки, в декоративности композиции, строящейся на крупных плоских цветовых пятнах (Я. Третко, „Портрет Яна III Собеского“, ок. 1676, Краков, Ягеллонский университет; портрет Станислава Тенчиньского работы неизвестного мастера начала XVII в., Краков,

Вавель). Несмотря на использование французско-фламандских образцов, национально-фольклорный колорит ощутим и в парадных портретах Е. Шимоновича-Семигиновского („Портрет Яна III Собеского, 1685, Варшава, дворец в Вильянуве).

Новый стилистический этап в развитии искусства Чехии начался в трагический период ее истории — в 1620 году Чехия потеряла остатки независимости. Всесильными хозяевами страны стали немецкие феодалы; население насильственно обращалось в католичество, культура германизировалась, а национальные традиции преследовались и искоренялись. Светская и духовная аристократия и особенно католическая церковь, развернувшая активную строитель-



ную деятельность, насаждали в Чехии барочный стиль (Клементинум в Праге, 1653–1660, арх. К. Лураго; ц. св. Игнатия Лойолы в Праге, 1665–1687, арх. К. Лураго; ц. св. Франциска в Праге, 1679–1689, арх. Ж. Б. Матей). Барокко пришло в архитектуру Чехии уже в выработанных формах – итальянских, австро-немецких, но оно стало частью ее национального художественного наследия. Иностранные зодчие, строившие здесь, проникались духом, спецификой местных традиций, они считались с исторически сложившимся архитектурным обликом города, учитывали своеобразие планировки, рельеф местности, природное окружение. Так, в Праге барочные сооружения органично вошли в городскую застройку и составили пре-

226 Д. Пьерони. Дворец Вальдштейна в Праге. 1623–1627

227 Ф. Каратти. Чернинский дворец в Праге. Садовый фасад. 1669–1692



красный ансамбль с готическими и ренессансными зданиями. В архитектуре чешского барокко нет провинциализма — ее отличают подлинное своеобразие и высокое качество. Это ярко демонстрирует светское зодчество, например дворцы Вальдштейна (1623–1630, арх. А. Спецца и Дж. Пьерони) и Чернинский в Праге (1669–1692, арх. Ф. Каратти и др.). Строгую торжественность главных фасадов (особенно в Чернинском дворце с его мощными трехчетвертными коринфскими колоннами, поставленными на рустованный цоколь) оттеняют садовые фасады, более нарядные, легкие по пропорциям, сложные и богатые по ритму, которые как бы связывают интерьеры с открытым пространством сада или парка, украшенным скульпту-

рами и фонтанами. Скульптура очень щедро применялась в барочной архитектуре Чехии (дворец Троя близ Праги, 1679–1689, арх. Ж. Б. Матей, скульптура братьев Херрман). В живописи самой примечательной фигурой был Карел Шкрета (1616–1674). Он учился в Италии, и в его искусстве улавливается влияние Караваджо („Карл Борромей среди зачумленных“, 1647, Прага, Национальная галерея). В картинах из жизни св. Вацлава Шкрета стремится к достоверности изображения, к реализму типов и ситуаций („Рождение св. Вацлава“, ок. 1641, Прага, Национальная галерея). Портреты Шкреты замечательны точностью и полнотой характеристик („Портрет Д. Мизерони с семьей“, ок. 1653, Прага, Национальная галерея;



228 К. Шкрета. Портрет Бернарда де Витте. 1651. Дрезден. Картинная галерея

„Портрет Б. де Витте“, 1651, Дрезден, Картинная галерея). Шкрета является основоположником национальной реалистической традиции в чешской живописи нового времени.

В Венгрии, на территориях, не оккупированных турками, развивалось барочное зодчество, перерабатывавшее австрийские, южнонемецкие и итальянские мотивы (ц. св. Игнатия в Дьёре, 1635–1641). В барочном духе перестраивались и княжеские замки. Но расцвет барочной архитектуры в Венгрии приходится на более позднее время – первую половину XVIII столетия.

Широкое развитие в Венгрии XVII века получает гравюра на меди, родившаяся в ювелирных мастерских,

но скоро оказавшаяся связанной с типографиями. В тяжелую эпоху раздробленности страны гравюры рассказывали о подвигах в борьбе с турками, о важнейших событиях политической жизни. Снабженная текстом гравюра в какой-то мере предвосхищала газету.

В Словакии, входившей в Венгрию держался протестантизм, в архитектуре здесь сохранялись ренессансные традиции. Стиль барокко проявился прежде всего в церковном зодчестве (иезуитская университетская церковь в Трнаве, 1629–1637, арх. П. Спаццо; иезуитская коллегия в Братиславе, 1629–1635). Во второй четверти XVII столетия ренессансные и барочные формы нередко существовали вместе, что можно ви-

деть, например, в крепостных постройках (град в Братиславе).

В XVII веке большая часть Словении и Хорватии попала под власть Австрии, Габсбургов. После победы католицизма здесь усиливается влияние итальянской культуры и искусства барокко. В церковной архитектуре появляется тип иезуитского храма (ц. св. Иакова в Любляне, ц. св. Ека- терины в Загребе, 1620–1632). Однако в сельском церковном зодчестве продолжали жить старые народные традиции. И в Словении и в Хорватии строили в эту эпоху мало. Прибрежные районы Далмации находились под властью Венеции, но в XVII веке строительство и здесь было в упадке. Только в Дубровницкой республике после землетрясения 1667 года появляются новые церкви и барочные ансамбли, созданные по проектам итальянских зодчих (собор св. Марии в Дубровнике, 1671–1689, арх. А. Буффалини). Продолжали в это время строить новые

и укреплять старые крепости из-за постоянной угрозы турецкого нападения.

Живопись Хорватии XVII века в основном связана с архитектурой. Самобытным художником был Бернардо Бобич (ум. 1694/95), работавший в Загребе в конце XVII века. Цикл картин, посвященных истории короля Ладислава (1688–1691, собор в Загребе, ныне в музее г. Загреба), носит не столько культовый, сколько политически-злободневный характер. Борьба Ладислава с половцами-куманами отождествляется с насущной задачей той поры – изгнанием турок и объединением хорватских земель. Живопись Бобича свободна, насыщена звучными тонами, его любимый цвет – горячий красный.

Искусство другого крупного художника Хорватии, Федерико Бенковича (1677–1753), учившегося в Болонье и работавшего в Венеции, принадлежит уже XVIII веку.

- 1 Некоторые искусствоведы читают дату картины как 1639 г.
- 2 По мнению некоторых исследователей, эта сцена отражена в зеркале.
- 3 Ретабло — заалтарный образ, иконостас, часто сочетавший в себе архитектуру, скульптуру и живопись.
- 4 Существует несколько автопортретов художника. Об их датировках нет единого мнения. Эрмитажный автопортрет был, по-видимому, написан в конце 20-х — самом начале 30-х гг., хотя ван Дейк здесь выглядит юношей лет двадцати. Возможно, что художник использовал здесь свой более ранний эскиз.
- 5 Теперь там находится художественный музей.
- 6 Голландские пейзажисты создавали картины в мастерской на основе рисунка с натуры.
- 7 Название было дано впоследствии, когда потемневший лак скрыл яркие краски. Картина не дошла в первоначальном виде; в XVIII в. она была обрезана со всех сторон.
- 8 За редким исключением произведения Латура не датированы.
- 9 Статуя была уничтожена во время Великой французской революции.
- 10 Ф. Меринг, История Германии с конца средних веков, М., 1923, стр. 66.

ПРИЛОЖЕНИЯ

СЛОВАРЬ

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ

И АРХИТЕКТОРОВ

Абсолютизм (франц. absolutisme) — неограниченная монархия, форма правления, при которой власть принадлежит одному лицу — монарху.

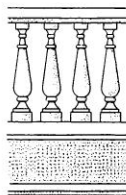
Апофебз (от греч. apothēosis — обожествление) — прославление лица или события, торжественное завершение события.

Архитектоника (греч. architectonikē — строительное искусство) — архит. — художественное выражение работы конструкций и материала.



Атланты — в архит. — колонны в виде мужских фигур, поддерживающие архитектурные перекрытия.

Аттик (греч. atticos) — стенка над венчающим сооружением карнизом часто предназначалась для барельеф или надписи.



Балюстрада (франц. balustrade) — ограждение балконов, лестниц и т. п., часто в виде перил с баласинами.

Боскёт (франц. bosquet) — 1) группы декоративно подстриженных кустарников или деревьев; 2) декоративные беседки из кустарников и деревьев.

Вакханалия (латин. bacchanalia) — 1) древнегреческий и древнеримский праздник

в честь Вакха-Диониса, бога вина, виноделия; 2) дикий разгул, оргия.

Грунт (нем. Grund) — 1) подготовительный слой материала, по которому пишут красками; 2) заштрихованное поле, фон в гравюрах и рисунках.

Интерьер (франц. intérieur — внутренний) — 1) архитектурно и художественно оформленное внутреннее помещение здания; 2) в искусстве (на картине, гравюре, барельефе) — изображение какого-либо помещения (комнаты, ряда комнат и т. п.)

Имперсональный (латин. impersonalis) — безличный.

Капелла (латин. capella) — в архит. католическая часовня или церковный придел.



Картуш (франц. cartouche) — орнамент в виде гирлянд, лент, завитков и пр. с пустым полем внутри для надписей, цифр, эмблем и т. д.

Лессировка (нем. Lasierung) — один из приемов живописной техники — тонкие прозрачные или полупрозрачные слои красок, которые наносятся на просохшие или полупросохшие краски для того, чтобы изменить, усилить или ослабить красочные тона картины.

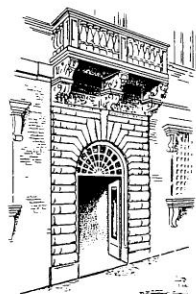
Наличник — обрамление дверного или оконного проема.

Офорт (франц. eau-forte) — вид гравюры на металле, в котором углубленные печатающие элементы получают путем травления металла кислотами.

Палаццо (итал. palazzo) — дворец.

Пандус (франц. pente douce — легкий, спокойный спуск) — пологая наклонная плоскость, заменяющая в некоторых случаях лестницы.

Плафон (франц. plafond) — потолок или свод, украшенный живописью или лепниной.



Портал (латин. portale от porta — дверь) — архит. — богато обработанный вход в здание.

Прециозная школа литературы (от франц. grésieux, grésieuse — изысканный, драгоценный) — аристократическое литературное направление во Франции XVII века. Ее излюбленные жанры — галантная лирика, пасторальный роман, галантно-любовный роман. Для них характерен вычурный стиль, манерный, жеманный язык.

Ракурс (от франц. raccourcir — укорачивать) — в искусстве — перспективное сокращение изображенных в картине, барельефе и т. п. фигур, предметов или архитектурных форм по мере удаления от переднего плана.



Раскреповка — небольшой выступ или излом линии фасада, антаблемента, карниза и т. п. по горизонтали, как правило, сопряженный с колоннами.



Ризалит — выступающая за основную линию фасада часть здания.

Сеиченто (итал. seicento — XVII век; буквально — шестьсот) — условный термин, применяющийся для обозначения художественной культуры Италии XVII века.

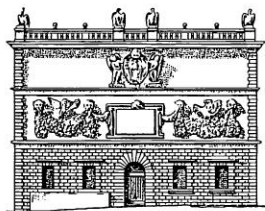
Сту́кко (итал. stucco) — высшего качества твердая гипсовая штукатурка, обрабатываемая иногда в виде резьбы или искусственного мрамора; произведение, выполненное в этом материале.

Фаса́д (франц. façade) — архит. — наружная лицевая сторона здания.

Филёнка — часть стены, двери, пилястры, обведенная рамкой.

Эклекти́зм (от греч. eklektikos — выбирающий) — в искусстве — 1) формальное, механическое соединение различных стилей, разнородных художественных элементов; 2) отсутствие единства, целостности, последовательности в теориях, убеждениях.

Экспрессия (латин. expressio — выражение) — выразительность, сила выражения (чувств, переживаний и т. п.).



Цо́коль (итал. zoccolo) — архит. — нижняя часть стены здания или сооружения (памятника и т. д.), несколько утолщенная, выступающая наружу и служащая основанием.

Шпалёры (нем. Spalier) — безворсовые настенные ковры или обивочные ткани с сюжетными или пейзажными изображениями, выполненные ручным способом.

Эвфу́изм (англ. euphuism) — искусственность, вычурность, жеманность, напыщенность языка.

Термин связан с именем героя романа Дж. Лили „Эвфуэс“ (от греч. euryhês — благовоспитанный, даровитый, благородный).

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1600 — Основание английской Ост- Индской компании.	1600 — Сожжен Джордано Бруно.	1600 — Родился Кальдерон. 1600 — Шекспир „Двенадцатая ночь“. Изданы „Сон в лет- нюю ночь“, „Вене- цианский купец“, „Генрих V“.	1600 — Родился Клод Лоррен.
1602 —образова- ние голландской Ост-Индской ком- пании.	1602 — Изучение Галилеем законов свободного паде- ния тел. 1602 — Т. Кампа- нелла „Город Солн- ца“ (издан в 1623 г.).	1601 — Шекспир „Гамлет“. 1602 — Шекспир „Троил и Крес- сида“. Поставлена и издана комедия „Виндзорские про- казницы“.	1599—1600 Ка- раваджо. Цикл картин для ц. Сан Луиджи деи Фран- чези в Риме. 1601 — Каравад- жо. Цикл картин для ц. Санта Ма- рия дель Пополо в Риме. 1601—1603 — Л. де Кей. Мясные ря- ды в Харлеме. 1602—1604 — Ка- раваджо „Поло- жение во гроб“. 1602 — Родился Ф. де Шампень.
1603 — Начало правления дина- стии Стюартов в Англии.	1604 — Ф. Бэкон „Новая Атланти- да“ (издана в 1627 г.).	1603 — Дж. Флет- чер (1579—1625) „Укрощение укро- тителя“. 1603 — Шекспир „Конец — делу венец“. 1604 — Шекспир „Мера за меру“. 1605 — Сервантес „Дон Кихот“ (выходил до 1615 г.). 1605 — Родился Дж. Кариссими, итальянский ком- позитор.	1596—1603 — К. Мадерна. Ц. св. Сусанны в Риме. 1603—1606 — Кара- ваджо. „Мадонна ди Лорето“. 1597—1604 — Анн. Карраччи. Роспись палаццо Фарнезе в Риме. 1605—1606 — Ка- раваджо „Успе- ние Марии“. 1606—1634 — Л. Стенвинкель и Г. Стенвинкель Младший, Дворец Росенборг в Ко- пенгагене.

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1608 – Образование Протестантской (Евангелической) унии в Германии.	1608 – Родился физик и математик Торричелли.	1606 – Родился П. Корнель. 1606 – Шекспир „Король Лир“ (издан в 1608 г.), „Макбет“ (поставлен в 1611 г., издан в 1623 г.). 1607 – Монтеверди „Орфей“. 1607 – Шекспир „Антоний и Клеопатра“. 1607 – Бен Джонсон (1573–1637) „Вольпоне“. 1608 – Родился Д. Мильтон. 1608 – Шекспир „Тимон Афинский“, „Кориолан“. 1608 – Монтеверди „Ариадна“. 1609 – Изданы „Сонеты“ Шекспира. Шекспир „Перикл“, „Цимбелин“. 1609 – Б. Джонсон „Эписин, или Молчаливая женщина“.	1606 – Родился Рембрандт. 1606 – Родился А. Браувер. 1607 – Караваджо „Семь деяний милосердия“. 1607 – Э. Холль Цейхгауз (начат в 1602 г.)
1609 – Перемирие между Испанией и Соединенными провинциями Северных Нидерландов (до 1621 г.). Голландия признана независимым государством. 1609 – Образование Католической лиги в Германии. 1609–1611 – Изгнание морисков из Испании. 1610 – Убит французский король Генрих IV, начало царствования Людовика XIII (до 1643 г.).	1609 – Кеплер „Новая астрономия“. 1609 – Галилей впервые использовал усовершенствованную им подзорную трубу для изучения небесных объектов.		1609 – Родился Г. Шёнфельд. 1609 – Родился С. Купер. Умер Анн. Карраччи. 1600–1610 – Деятельность А. Эльсхеймера (род. 1578) в Риме. 1610 – Умер Караваджо. 1610 – Родился К. Шкрета. 1610 – Умер Эльсхеймер.

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1614 – Генеральные штаты во Франции (не созывались более до 1789 г.).	1612 – Галилей „Рассуждение о телах, пребывающих в воде, и тех, которые в ней движутся“.	1611 – Шекспир „Буря“, „Зимняя сказка“. 1611 – Д. Донн (1573–1631) „Анатомия мира“. 1612 – Умер композитор Габриели. 1612 – Д. Донн. Поэма „Путь души“. 1612 – Лопе де Вега „Овечий источник“. 1613 – Сервантес „Назидательные новеллы“.	1610–1611 – Рубенс „Воздвижение креста“. 1611–1614 – Рубенс „Снятие с креста“. 1611–1628 – С. Солари. Собор в Зальцбурге.
	1616 – Официально запрещено учение Коперника. Его труд „Об обращении небесных сфер“ внесен в Индекс запрещенных книг.	1614 – Б. Джонсон „Варфоломеевская ярмарка“. 1616 – Умер Сервантес (род. 1547). 1616 – Умер Шекспир (род. 1564). 1616 – А. д'Обинье (1552–1630) „Трагические поэмы“.	1613 – Мартинес Монтаньес. Алтарный образ в Сан Исидро дель Кампо. 1614–1621 – П. Хейсенс. Ц. св. Карла Борромея в Антверпене. 1615–1621 – С. де Брос. Люксембургский дворец в Париже. 1615–1620 – Э. Холль. Ратуша в Аугсбурге. 1616–1635 – И. Джонс. Куинсхаус в Гринвиче. 1616 – Г. Фернандес „Оплакивание Христа“. 1617–1621 – Ж. Калло. Серии офоргов „Каприччи“, „Гобби“, „Балли“, „Нищие“. 1617–1620 – Веласкес „Завтрак“, „Старая женщина, жарящая яичницу“, „Водонос“, „Служанка-мулатка“.

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
<p>1618 – Начало Тридцатилетней войны (до 1648 г.).</p> <p>1618–1620 – Восстание в Чехии против Габсбургов.</p>	<p>1620 – Ф. Бэкон „Новый Органон“.</p>	<p>1621 – Тирсо де Молина (1571–1648) „Застенчивый во дворце“.</p>	<p>1618–1620 – Рубенс „Низвержение грешников“.</p> <p>1618–1621 – Ф. Снейдерс „Лавки“.</p> <p>1618–1622 – Д. Фетти. Серия картин на сюжеты евангельских притч.</p> <p>1619–1620 – Рубенс „Похищение дочерей Левкиппа“.</p> <p>1619–1622 – И. Джонс. Банкетинг-хаус в Лондоне.</p> <p>1620 – Калло „Ярмарка в Импрунете“.</p> <p>1621–1623 – Гверчино. Плафон виллы Людовизи в Риме.</p> <p>Ок. 1621 – Рубенс „Персей и Андромеда“.</p>
<p>1621–1665 – Царствование Филиппа IV, короля Испании</p> <p>1621 – Окончание перемирия между Испанией и Голландией. Возобновление войны (до 1648 г.).</p>	<p>1622 – Родился Мольер.</p> <p>1622 – Дж. Флетчер и Ф. Бомонт „Испанский священник“.</p>	<p>1622 – Родился Мольер.</p> <p>1622 – Дж. Флетчер и Ф. Бомонт „Испанский священник“.</p>	<p>1622 – Г. Роттенхаммер. Плафон в Аугсбургской ратуше.</p> <p>1622–1625 – Рубенс. Цикл „Жизнь Марии Медичи“ для Люксембургского дворца в Париже.</p> <p>1623 – Калло „Большие страсти“, „Малые страсти“.</p> <p>Ок. 1623 – Дж. Бернини „Давид“.</p> <p>1623 – Родился Ю. Овенс.</p>
	<p>1623 – Родился Б. Паскаль, математик, физик, философ.</p> <p>1623 – Я. А. Коменский (1592–1670) „Лабиринт мира“.</p>	<p>1623 – Лопе де Вега „Звезда Севильи“.</p> <p>1623 – Ш. Сорель (1602–1674) „Правдивое комическое жизнеопи- сание Франсиона“.</p>	<p>1623 – Г. Роттенхаммер. Плафон в Аугсбургской ратуше.</p> <p>1622–1625 – Рубенс. Цикл „Жизнь Марии Медичи“ для Люксембургского дворца в Париже.</p> <p>1623 – Калло „Большие страсти“, „Малые страсти“.</p> <p>Ок. 1623 – Дж. Бернини „Давид“.</p> <p>1623 – Родился Ю. Овенс.</p>

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1624–1642 – Правление во Франции первого министра карди- нала Ришелье.	1624 – П. Гассен- ди „Парадоксаль- ные упражнения против аристоте- ликов“. 1625 – Гроций „О праве войны и мира.“ 1626 – Умер Ф. Бэкон (род. 1561). 1627 – Родился физик Р. Бойль.	1623 – Издано первое собр. со- чинений Шекспира. 1624 – К. Монте- верди „Единобор- ство Танкреда с Клориндой“. 1626 – Ф. Кеведо (1580–1645)т „История жизни пройдох по имени дон Паблос“. 1628 – Умер Ф. де Малерб, зачина- тель поэзии фран- цузского класси- цизма.	1622–1625 – Бер- нини „Аполлон и Дафна“, „По- хищение Про- зерпины“. 1624 – Рубенс „Поклонение волхвов“ (Ант- верпен). Ок. 1625 – Рубенс „Портрет камери- стки“. 1619–1625 – Л. и Г. Стенвинкели „Биржа в Копен- гагене. 1625–1663 – Па- лаццо Барберини в Риме (арх. Ма- дерна, Бернини, Борромини, П. да Кортон). 1625 – Родился К. Паудисс. 1627 – Пуссен „Смерть Герма- ника“. 1627 – Хальс. Групповые пор- треты офицеров стрелковой гиль- дии св. Адриана и св. Георгия. 1628–1646 – Бер- нини. Надгробие папы Урбана VIII. 1628–1629 – Ве- ласкес „Вахх“. 1628/29 – Родился Я. Рёйсдаль.
1628–1629 – Вой- на с гугенотами во Франции.	1628 – Опубликовано- вана работа У. Гарвея „Ана- томическое иссле- дование о движе- нии сердца и кро- ви у животных“. 1628 – Родился биолог М. Мальпиги.		

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1629 – „Эдикт милости“ во Франции (отмена политических прав гугенотов).	1629 – Родился Х. Гюйгенс, механик, физик, математик.		1629 Ф. Сурбаран. Цикл картин из жизни св. Бонавентуры. 1629–1630 – Сурбаран. Цикл картин из жизни св. Педро Ноласко. 1629/30 – Умер И. Лисс. 1629–1635 – Н. Пуссен „Вдохновение поэта“. 1630 – Рибера „Мученичество св. Варфоломея“. 1630 – Веласкес „Кузница Вулкана“. 1630 – Родился М. Вильман (умер 1706). Ок. 1630 – Сурбаран „Христос и богоматерь в Назарете“.
1632 – Битва при Лютцене, смерть Густава Адольфа.	1631 – Я. А. Коменский „Открытая дверь к языкам“. 1632 – Галилей „Диалог о двух главнейших системах мира“. 1632 – Родился английский философ Дж. Локк. 1632 – Родился голландский философ Б. Спиноза.	1631 – Родился драматург Д. Драйден. 1632 – Родился французский композитор Ж. Б. Люлли.	1631 – Сурбаран „Апофеоз Фомы Аквинского“. 1631–1681 – Б. Лонгена. Ц. Санта Мария делла Салюте в Венеции. 1632 – Родился К. Рен. 1632 – Родился Я. Вермер Дельфтский. 1632 – Бернини „Портрет Ш. Боргезе“. 1632–1633 – Калло. Серии офортов „Бедствия войны“.

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1634 – Убийство Валленштейна, имперского глав- нокомандующего в Тридцатилетней войне.	1633 – Галилей предан суду инк- визиции. „Диа- лог“ внесен в Ин- декс запрещенных книг.	1633 – Дж. Донн. Сборник „Стихот- ворения“.	Ок. 1633 – Сурба- ран „Чудо св. Уго“. 1633–1639 – П. да Кортана. Роспись плафона палатцо Барберини в Риме. 1633 – Пуссен „Похищение сабинянок“. 1633 – Хальс. Групповой пор- трет офицеров стрелковой гиль- дии св. Адриана. 1633–1644 – П. Пост, Я. ван Кампен. Мауриц- хейс в Гааге. 1634–1667 – Ф. Борромини. Ц. Сан Карло алле Куаттро Фонтане. 1634–1635 – Ве- ласкес „Сдача Бреды“.
1635 – Начало войны Испании с Францией (до 1659 г.).	1634 – Опубликовано- ван „Трактат о механике“ Га- лилея.	1634 – Кальдерон „Жизнь есть сон“. 1634 – Основание французской Академии. 1634 – Дж. Б. Ба- зиле „Пентаме- рон“ (опублико- ван). 1635 – Умер Лопе де Вега (род. 1562) 1635 – Тирсо де Молина „Дон Хиль – зеленые штаны“.	1635 – Рубенс „Вирсавия“. 1635 – ван Дейк „Портрет Карла I на охоте“. 1635 – Умер Ж. Калло (род. 1592/93). 1636 – Сурбаран „Св. Лаврентий“.
	1636 – Принцип относительности Галилея.	1636 – Корнель „Сид“. 1636–1637 – М. Мерсенн (1588– 1648), философ, физик, музыкант- исследователь „Harmonie univer- selle“.	

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1638–1639 – Вос- стание „босоногих“ в Нормандии.	1637 – Р. Декарт „Рассуждение о методе“. 1637 – Родился голландский нату- ралист Я. Свам- мердам. 1638 – Галилей „Беседы и мате- матические дока- зательства, каса- ющиеся двух но- вых отраслей нау- ки, относящихся к механике и мест- ному движению“ (впервые напеча- таны в Голлан- дии). 1639 – Умер Т. Кампанелла (род. 1568).	1637 – Умер Б. Джонсон. 1637 – В Венеции открылся первый общедоступный театр (Сан Кас- сиано). Возникает опера как пред- приятие. Из при- дворного пред- ставления музы- кальная драма становится демо- кратическим ис- кусством. 1638 – Монте- верди „Военные и любовные мад- ригалы“. 1639 – Корнель „Гораций“, „Цинна“. 1639 – Родился Ж. Расин. 1640 – Монтевер- ди „Возвращение Улисса“.	1637 – Франциск Юниус „О живо- писи древних“. 1637 – Рибера „Оплакивание Христа“. 1638 – Сурбаран „Поклонение пастухов“, „По- клонение волх- вов“. 1638 – Умер А. Браувер. Ок. 1638 – Ру- бенс „Шубка“. 1640–1642 – Рем- брандт „Ночной дозор“. 1640 – Умер Ру- бенс (род. 1577).
1640 – Отделение Португалии от Испании. 1640 – Начало восстания в Ката- лонии (до 1652 г.). 1640 – „Долгий парламент“ в Анг- лии (до 1653 г.). Начало англий- ской буржуазной революции.			

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1641 — „Великая ремонтстрация“ (один из наиболее значительных до- кументов англий- ской буржуазной революции).	1641 — Т. Гоббс „О гражданине“. 1641 — Э. Торри- челли „О движе- нии тяжелых тел“.		1641 — Филипп Ангель (Лейден- ский) „Похвала искусству живо- писи“. 1641 — Л. Ленен „Возвращение с сенокоса“. 1641 — Рибера „Св. Инеса“. 1641 — Лоррен „Отплытие св. Урсулы“. 1641 — К. Шкре- та. Цикл картин, посвященный св. Вацлаву. 1641–1647 — П. да Кортон. Фрески в Палаццо Питти во Флоренции. 1642 — Рибера „Хромоножка“. 1642 — Л. Ленен „Трапеза кре- стьян“, „Воз- вращение с кре- стин“ 1642–1650 — Ф. Мансар. Дворец Мезон-Лаффит. 1642–1660 — Бор- ромини. Ц. Сант Иво. 1643 — Рембрандт Офорт „Три де- рева“. 1643 — Рибера „Обручение св. Екатерины“.
1642 — Начало первой граждан- ской войны в Анг- лии (до 1646 г.) 1642 — Умер кар- динал Ришелье.	1642 — Умер Г. Галилей (род. 1564). 1643 — Родился И. Ньютон.	1642 — Монтевер- ди „Коронация Поппеи“. 1642 — Л. В. де Гевара (1570–1644) „Хромой бес“.	
1643 — Умер франц. король Людовик XIII. Начало правления кардинала Мазар- ини (Анна Авст- рийская — регент- ша при малолет- нем Людовике XIV).	1643 — Торри- челли открывает атмосферное давление.	1643 — Умер Мон- теверди (род. 1567). 1643 — Умер Дж. Фрескобальди, композитор и один из величайших органистов.	
	1644 — Декарт „Принципы фило- софии“.		1644–1652 — Бер- нини. Алтарь св. Терезы.

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
<p>1645 – Создание армии „Нового образца“ в Англии.</p> <p>1645–1649 – Война Венеции с турками.</p> <p>1645–1648 – Мюнстерский конгресс – переговоры между послами императора Священной Римской империи и германских католических князей, с одной стороны, и Францией – с другой.</p> <p>1646 – Отмена „рыцарского держания“ в Англии.</p> <p>1647 – Восстание Мазаньелло в Неаполе.</p> <p>1647 – Восстание в Сицилии против испанского ига.</p> <p>1647–1649 – подъем движения левеллеров в Англии.</p> <p>1648 – Окончание Тридцатилетней войны. Вестфальский мир.</p> <p>1648 – Вторая гражданская война в Англии.</p> <p>1648 – Фронда во Франции (до 1653 г.).</p>	<p>1645 – Умер Г. Гроций (род. 1583), голландский юрист, социолог, государственный деятель, один из основателей теории естественного права, основоположник науки международного права.</p> <p>1646 – Родился Г. В. Лейбниц, математик, философ.</p> <p>1647 – Умер Торричелли.</p> <p>1647 – Родился французский философ П. Бейль.</p> <p>1648 – Б. Паскаль „Изложение опыта о равновесии жидкостей“.</p>	<p>1645 – Ж. Ротру (1609–1650). Трагедия „Сен Женэ“.</p>	<p>1645 – А. Босс „Трактат о гравюре“.</p> <p>1645 – Ж. де Латур „Раскаяние Петра“.</p> <p>1645 – Рембрандт „Св. семейство“.</p> <p>1645–1648 – Лёвен „Крестьянское семейство“.</p> <p>1645–1650 – Бормомини, Райнальди. Ц. Сант Аньезе в Риме.</p> <p>1646 – умер Э. Холль (род. 1573).</p> <p>1648 – Умер Л. Лёвен (род. 1593).</p> <p>Ок. 1648 – Пуссен „Пейзаж с Полифемом“.</p> <p>1648–1655 – Бернини „Фонтан четырех рек“ в Риме.</p> <p>1648–1655 – Я. ван Кампен. Ратуша в Амстердаме.</p>

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
<p>1649 — Казнь английского короля Карла I (январь); май — Индипендентская республика в Англии (до 1653 г.).</p> <p>1649—1650 — Движение диггеров и восстания левеллеров в Англии.</p> <p>1649—1650 — Завоевание Ирландии Англией.</p> <p>1650—1652 — Поход английской армии в Шотландию.</p>	<p>1650 — Умер Р. Декарт (род. 1596).</p>	<p>1649 — Ф. Кавалли (1602—1676) опера „Язон“.</p> <p>1649 — М. А. Чести (1623—1669) опера „Оронтея“.</p>	<p>1649 — Фр. Пачеко „Искусство живописи, его древность и величие“.</p> <p>1649 — Ф. де Шампень „Портрет Омера Талона“.</p> <p>1650 — Ф. де Шампень „Портрет Арно д'Андильи“.</p> <p>1650 — Веласкес „Портрет Иннокентия X“.</p> <p>1650 — Ж. де Латур „Отречение Петра“.</p> <p>1650 — Пуссен „Аркадские пастухи“, „Автопортрет“ (Лувр).</p> <p>1650 — Рибера „Поклонение пастухов“.</p> <p>1651 — К. Шкрета „Портрет Б. де Витте“.</p> <p>1650—1651 — Бернини. „Портрет Франческо д'Эсте“.</p> <p>1650—1651 — Веласкес. Пейзажи „Вилла Медичи“.</p>
<p>1651 — „Навигационный акт“ (Англия).</p>	<p>1651 — Т. Гоббс „Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского“.</p>	<p>1651 — П. Скаррон (1610—1660) „Комический роман“.</p>	

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1652 — „Акт об устройстве Ирлан- дии“.			1652 — Умер Ж. де Латур (род. 1593). 1652 — Умер И. Джонс (род. 1573). 1652 — Умер Х. Рибера (род. ок. 1591). 1652 — Рем- брандт „Портрет Брейнинга“.
1652–1654 — Анг- ло-голландская война.			1652–1654 — Рем- брандт. Цикл пор- ретов стариков. 1652 — К. Фабри- циус „Продавец музыкальных инструментов“.
1653 — Начало протектората Кромвеля в Анг- лии (до 1659 г.).	1653 — Б. Паскаль „Трактат о равно- весии жидкостей“, „Трактат о тяже- сти воздуха“ (опу- бликованы в 1663 г.).	1653 — Родился А. Корелли, ком- позитор и скрипач.	1653 — К. Шкрета „Семейный пор- трет ювелира Мизерони“. 1653–1658 — Бер- нини. Ц. Сант Ан- дреа аль Квири- нале.
	1654 — Х. Гюй- генс „Об опреде- лении величины окружности“.		1653 — Рембрандт. Офорт „Три кре- ста“.
			1654 — Рембрандт „Вирсавия“, „Портрет Сикса“. 1654 — К. Фабри- циус „Часовой“. 1654 — умер Ж. Лемерсье (род. ок. 1585).
	1655 — Умер П. Гассенди.		
		1656–1657 — Б. Паскаль „Пись- ма провинциалу“.	ок. 1656 — Вела- скес „Менины“ 1656 — Родился ар- хитектор И. Б. Фи- шер фон Эрлах (ум. 1723)

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1658 – Смерть Кромвеля.	1657 – Умер У. Гарвей, врач, один из основопо- ложников научной физиологии. 1657 – Я. А. Ко- менский „Великая дидактика“.	1658–1667 – Дж. Мильтон „Поте- рянный рай“. 1658/59 – Родился Г. Пёрселл.	1656 – Я. Вермер Дельфтский „У сводни“. Ок. 1656 – Рем- брандт. Офорт „Христос исце- ляет больных“. 1656–1657 – П. да Кортана. Ц. Санта Мария делла Паче. 1657 – Веласкес „Прах“. 1657 – Лоррен „Пейзаж с Аци- сом и Галатеей“. 1657–1666 – Бер- нини. Площадь перед собором св. Петра в Риме. 1657–1666 – Бер- нини. Кафедра св. Петра. 1657–1661 – Л. Лево, А. Ленотр. Дворец и парк Во-ле-Виконт. Ок. 1658 – Я. Вермер „Улоч- ка“.
1659 – Пиреней- ский мир между Испанией и Фран- цией.	1658 – Опубликовано- ван „Свод фило- софии“ П. Гассенди. 1658 – Х. Гюйгенс „Маятниковые часы“	1659 – Мольер „Смешные жеманницы“. 1659 – Р. Камбер „Пастораль“ (пер- вая французская национальная опера).	1660 – Рембрандт „Отречение Пет- ра“, „Ассур, Аман и Эс- фирь“. 1660 – Умер Веласкес (род. 1599).
1660 – Реставра- ция монархии в Англии (Карл II Стюарт).	1660 – Р. Гук от- крывает закон пропорциональной зависимости меж- ду силой, прило- женной к упру- гому телу, и его де- формаций („Закон Гука“).	1660/61 – Родился Д. Дефо.	

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1661 – Смерть кардинала Мазари- ни. Начало самостоятельного правления Людо- вика XIV.	1660 – Основание Королевского об- щества в Лондоне. Ок. 1660 – Х. Гюйгенс и Р. Гук определяют по- стоянные точки термометра. 1661 – Р. Бойль „Химик-скептик“.	1661 – Основана Королевская Ака- демия танца во Франции.	1660–1665 – Пус- сен. Серия „Вре- мена года“. Ок. 1660 – Вер- мер „Вид Дельф- та“. 1661–1665 – Л. Лево. Коллеж четырех наций в Париже. 1661 – Ш. Лебрэн. Украшение гале- реи Аполлона в Лувре. 1662–1687 – Н. Тессин Стар- ший, Н. Тессин Младший. Дворец Дротнингхольм близ Стокгольма. 1662 – Рембрандт „Синдики цеха сукноделов“. 1662 – Р. Фреар де Шамбре „О со- временной идее живописи“. 1662–1668 – Ш. Лебрэн. Цикл картин „История Александра“. 1663 – А. ван Остаде „Живопи- сец в мастер- ской“. 1663–1666 – Бер- нини „Скала реджа“. 1664 – Ф. Хальс. Групповые пор- треты регентов и регентш приюта для престарелых в Харлеме.
	1662 – Умер Б. Паскаль. 1662 – Р. Бойль „Защита учения, касающегося упругости и веса воздуха“.		
	1663 – Б. Спиноза „Принципы фило- софии Декарта“ (с приложением „Метафизических мыслей“).		
	1664 – Декарт „Трактат о свете“.	1664 – Г. Шютц „Рождественская оратория“. 1664 – Мольер „Тартюф“ (2-я ре- дакция в 1667 г.)	

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1665–1667 – Вто- рая англо-голланд- ская война.	1665 – Р. Гук „Микрография“. 1665 – Основана Парижская обсер- ватория. 1665 – Паскаль „Трактат об ариф- метическом тре- угольнике“. Пос- мертно опублико- ваны работы по математике и тео- рии вероятностей. 1666 – Во Фран- ции основана Ака- демия наук. 1666 – Ньютон исследует диспер- сию света.	1665 – Г. Шютц „Страсти по Иоанну“. 1665 – Мольер „Дон Жуан“. 1665 – Ларошфу- ко (1613–1689) „Максимы“. 1666 – Г. Шютц „Страсти по Мат- фею“. 1666 – Мольер „Мизантроп“. 1666 – Мильтон „Возвращенный рай“. 1666 – А. Фюре- тьер (1619–1688) „Мещанский роман“.	1664 – Клод Лор- рен „Очарованный замок“. 1664 – Умер Фр. Сурбаран (род. 1598). 1664–1728 – И. Джонс, К. Рен, Дж. Ванбру, Н. Хоксмор. Ан- самбль Гринвич- ского госпиталя в Лондоне. 1664–1670 – Л. Лево. Дворец Тюильри. 1665 – Бернини. Портрет Людови- ка XIV. 1665 – Умер Пус- сен (род. 1594). 1666 – Умер Ф. Хальс (род. ок. 1580). 1666–1688 – А. Фелибьен. „Бе- седы о жизни и произведениях наиболее замеча- тельных живопис- цев, древних и со- временных“. 1666 – Умер Ф. Мансар (род. 1598). 1666 – Ф. Жирар- дон „Аполлон и нимфы“. 1666 – Умер К. Паудисс.

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
<p>1667 – Война Франции с Испа- нией.</p>	<p>1669 – Б. Паскаль „Мысли“.</p> <p>1670 – Б. Спиноза „Богословско-по- литический трак- тат“.</p>	<p>1667 – Опубликовано „Потерянный рай“ Мильтона. 1667 – Расин „Андромаха“. 1667 – Мильтон. Трагедия „Сам- сон-борец“. 1667 – М. А. Че- сти. Опера „Золо- тое яблоко“. 1667 – Родился Дж. Свифт.</p> <p>1668 – Дж. Драй- ден „О драматиче- ской поэзии“. 1668 – Мольер „Скупой“. 1668 – Гриммельс- гаузен „Симпли- циус Симплидис- симус“. 1668–1694 – Ла- фонтен (1621– 1695). Басни. 1668 – Родился французский ком- позитор Ф. Купе- рен. 1668 – Родился А. Р. Лесаж. 1669 – Расин „Британик“. 1669 – В Париже основана Королев- ская Академия му- зыки (первый по- стоянный оперный театр). 1669 – Лафонтен „Любовь Психеи и Купидона“. 1670 – Мольер „Мещанин во дворянстве“.</p>	<p>1667–1678 – К. Перро. Восточ- ный фасад Лувра. 1667 – Умер Бор- ромини. 1667– Ш. А. Дюфренуа „Об искусстве живописи“. 1667 – Ш. Лебрэн „О методе изоб- ражения стра- стей“.</p> <p>1668–1689 – Ле- во, Ардуэн-Ман- сар, Ленотр. Вер- сальский ан- самбль (дворец и королевский парк в Версале). 1668/69 – Рем- брандт „Возвра- щение блудного сына“. 1668–1687 – Г. Гварини. Ц. Сан Лоренцо в Турине. 1668–1694 – Г. Гварини. Капелла Сан Синдоне (собор в Турине). 1669 – Умер Рембрандт. 1669–1692 – Ф. Каратти. А. Лураго. Чернинский дво- рец в Праге.</p> <p>Ок. 1670 – Я. Рёйсдаль „Мельница близ Вейка“, „Вид Харлема“, „Мор- ской берег“.</p>

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1672–1678 – Война Франции, Англии и Швейцарии против коалиции, возглавленной Голландией.	1671 – И. Ньютон „Метод флюксий и бесконечных рядов с приложением его к геометрии кривых“ (издан в 1736 г.)	1671 – Мольер „Плутни Скапена“.	1671–1678 – Бернини. Надгробие папы Александра VII.
	1671 – Лейбниц „Теория абстрактного движения“. 1672 – Ньютон „Новая теория света и цветов“.	1672 – Умер немецкий композитор Г. Шютц (род. 1585).	1671 – Основание Королевской Академии архитектуры во Франции. 1671–1708 – Л. Брюан. Дом инвалидов в Париже. 1672 – Дж. П. Беллори „Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов“.
		1672 – Дж. Драйден „О героических пьесах“.	1672 – Умер С. Купер. 1672–1683 – Б. Гаулли. Плафон ц. Иль Дезу в Риме. 1672–1679 – К. Рен. Ц. Сент Стивен Уолбрук в Лондоне.
	1673 – Х. Гюйгенс „Horologium oscillatorium“ (впервые дал полную теорию маятника).	1673 – Мольер „Мнимый больной“. 1673 – Умер Мольер.	1673 – Р. де Пиль „Диалог о колорите“.
		1674 – Расин „Ифигения в Авлиде“. 1674 – Умер Мильтон. 1674 – Н. Буало „Поэтическое искусство“.	1674 – Умер К. Шкрета. 1674 – Умер Ф. де Шампень. 1674 – С. и Ж. де-ла Валле, Ю. Винкбонс – Рыцарский дом в Стокгольме (начат в 1641)
	1675–1679 – Мальпиги „Анатомия растений“.	1674 – Дж. Б. Люлли „Альцеста“.	1675 – Умер Я. Вермер Дельфтский.

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
<p>1678–1679 – Нимвегенские мирные договоры, завершившие войну</p> <p>1672–1678 гг. между коалицией государств, возглавлявшейся Францией, и коалицией государств, возглавлявшейся Голландией.</p> <p>1679 – В Англии принят закон о гарантиях личной свободы (Habeas Corpus Act).</p>	<p>1676 – Основана Гринвичская обсерватория в Англии.</p> <p>1677 – Умер Спиноза. Изданы по-1 смертно сочинения Спинозы, куда вошли „Этика“, „Политический трактат“, „Трактат об усовершенствовании разума“ и др.</p>	<p>1676 – Ал. Страделла оратория „Иоанн Креститель“.</p> <p>1677 – Расин „Федра“.</p>	<p>1675 – И. фон Зандрарт (1609–1684) „Немецкая академия зодчества, ваяния и живописи“.</p> <p>1675–1710 – К. Рен. Собор св. Павла в Лондоне.</p> <p>Ок. 1675 – Х. Мартинес „Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи“.</p> <p>1676–1684 – К. Рен. Библиотека Тринити-колледжа в Кембридже.</p>
	<p>1679 – Умер Т. Гоббс.</p>	<p>1678 – М. де Лафайет „Принцесса Клевская“.</p> <p>1678 – Дж. Беньян (1628–1688) „Путь паломника“.</p> <p>1678 – Основание Гамбургской оперы.</p>	<p>1678 – Умер Иорданс (род. 1593).</p>
		<p>1679 – А. Скарлатти „Невинное заблуждение“ (первая опера композитора).</p>	<p>1679 – Умер Ю. Овенс.</p>

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1681 – Присоединение Страсбурга к Франции.	1680 – Умер Я. Сваммердам.	1680 – А. Корелли организует в Риме оркестровые кон- церты. Развитие „concerto grosso“. 1680 – В Париже организован Театр французской комедии („Коме- ди Франсэз“). 1681 – Люлли. Пастораль-балет „Триумф любви“. 1681 – Родился немецкий компо- зитор Г. Ф. Телеман.	1680 – Умер Бернини (род. 1598). 1680–1692 – А. Лоччи. Коро- левский дворец в Вияннуве.
	1682 – Н. Грю „Анатомия ра- стений“.		1682 – П. Пюже „Милон Кротон- ский“. 1682 – Умер Я. Рёйсдадь. 1682 – Умер Мурильо. 1682 – Умер Лоррен. 1683 – Умер Шёнфельд.
	1684 – Лейбниц публикует иссле- дование о методе дифференциаль- ного и интеграль- ного исчисления.	1683 – Родился французский композитор Ж. Ф. Рамо. 1684 – Умер П. Корнель.	1684 – Р. де Пиль „Основные эле- менты живопис- ной практики“. 1684 – Родился А. Ватто. 1684–1687 – Ар- дуэн-Мансар. Площадь Побед в Париже. 1685–1701 – Ар- дуэн-Мансар. Вандомская пло- щадь в Париже.
1685 – Отмена Нантского эдикта во Франции (окон- чательная ликви- дация политиче- ских прав гугено- тов, отмена свобо- ды вероисповеда- ния).	1685 – Лейбниц „Рассуждение о метафизике“.	1685 – Родился И. С. Бах. 1685 – Родился Г. Ф. Гендель.	

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1688 – Государственный переворот в Англии („Славная революция“). 1688 – Война Франции с Аугсбургской лигой (до 1697 г.) 1689 – „Билль о правах“ в Англии, заложивший основы английской конституционной монархии.	1686 – Лейбниц „О скрытой геометрии и анализе неделимых и бесконечных“. 1687 – Ньютон „Математические начала натуральной философии“. Ок. 1687 – Ньютон „Оптика“ (издан в 1704 г.) 1689 – Родился Ш. Л. Монтескье. 1690 – Дж. Локк „Опыт о человеческом разуме“. 1690 – Х. Гюйгенс „Трактат о свете“ (первая волновая теория света). 1691 – Умер Р. Бойль. 1693 – Дж. Локк „Мысли о воспитании“. 1694 – Умер Мальпиги. 1694 – Родился Вольтер.	1686 – Дж. Б. Люлли „Армида“. 1687 – Умер Дж. Б. Люлли. 1687 – Лабрюйер (1645–1696) „Характеры“. 1688 – Родился писатель П. Мариво. 1689 – Г. Пёрселл „Дидона и Эней“. 1689 – Родился С. Ричардсон. 1692 – Г. Пёрселл „Королева фей“. 1694–1696/97. Ф. Фенелон „Приключения Телемака“.	1687 – Ардуэн-Мансар. Большой Трианон в Версале. 1687 – Родился Б. Нёйман, немецкий архитектор 1689–1694 – К. Рен. Дворец Хемптон-Корт в Лондоне. 1691–1694 – А. Поццо. Плафон ц. Сант Иньяцио в Риме. 1693–1706 – Ардуэн-Мансар Собор Дома инвалидов.

Исторические события	Наука и философия	Литература, театр, музыка	Архитектура и изобразительное искусство
1697 – Рисвик- ский мир (мирный договор), окончив- ший войну 1688– 1697 гг. между Францией и ее противниками, объединенными в Аугсбургскую лигу.	1695 – Лейбниц „Новая система природы и обще- ния между суб- станциями“. 1695 – Лейбниц „Опыт о дина- мике“. 1695 – П. Бейль „Исторический и критический словарь“. 1695 – Умер Х. Гюйгенс.	1695 – Умер Г. Пёрселл. 1697 – Дж. Свифт „Сказка о бочке“ (издан. в 1704 г.). 1697 – Ш. Перро (1628–1703) „Сказки“	 1696 – Родился Дж. Б. Тьеполо. 1697 – Родился У. Хогарт.
	1698 – Опубликовано трактат Гюй- генса „Космо- теорос“. 1699 – Основание Лейбницем Бер- линской Академии наук.	1698 – Ал. Скар- латти, Оперы „Падение децем- виров“, „Счастли- вый пленник“. 1698 – Родился П. Метастазιο. 1699 – Умер Ж. Расин.	1698 – Родился Ж. А. Габриэль. 1698–1706 – А. Шлютер (1664– 1714). Королев- ский дворец в Берлине. 1699 – Ф. Жирар- дон. Конная ста- туя Людовика XIV. 1699 – Родился Шарден.

Общая литература

- Алпатов М. В., Этюды по истории западноевропейского искусства, М., 1963.
- Аркин Д. Е., Образы скульптуры, М., 1961.
- „Всеобщая история искусств“, т. IV, М., 1963.
- „Искусство стран и народов мира“ (Краткая художественная энциклопедия), тт. 1–3, М., 1962–1965.
- Лазарев В. Н., Портрет в европейском искусстве XVII века, М.–Л., 1937.
- Лившиц Н. А., Каганэ Л. Л., Приймченко Н. С., Искусство XVII века. Исторические очерки, М., 1964.
- „Мастера искусства об искусстве“, т. 3, М., 1967.
- „Памятники мировой эстетической мысли“, т. 2, М., 1964.
- Ротенберг Е. И., Западноевропейское искусство XVII века (серия „Памятники мирового искусства“), М., 1971.
- Bazin G., *Classique, baroque et rococo*, Paris, 1965.
- „Encyclopedia of world art“, vol. 1–15, New York, 1959–1968.
- Hubala E., *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1970 (Propyläen-Kunstgeschichte).
- Pevsner N., *Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München, 1957.
- Pevsner N., Grautoff O., *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, Wildpark – Potsdam, 1928 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- Tapié V., *Baroque et classicisme*, Paris, 1957.

Италия

- Bunper Б. Р., Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков, М., 1966.
- Знамеровская Т. П., Микеланджело да Караваджо, М., 1955.
- Лившиц Н. А., Бернини, М., 1957.
- Argan G. C., Borromini, Milano, 1952.
- Briganti G., Pietro da Cortona o della pittura barocca, Firenze, 1962.
- Chastel A., *L'arte italiana*, vol. 2, Firenze, 1958.
- Friedlaender W., *Caravaggio studies*, Princeton, 1955.

Golzio V., Il seicento e il settecento, vol. 1-2, Torino, 1955.

Lees-Milne J., Baroque in Italy, London, 1960.

Longhi R., Il Caravaggio, Milano, 1957.

Marangoni M., Arte barocca, Firenze, 1953.

Pane R., Bernini architetto, Venezia, 1953.

Sedlmayr H., Die Architektur Borromini, Berlin, 1930.

Venturi L., La peinture italienne, vol. 3 (Du Caravage à Modigliani), Genève-Paris-New York, 1952.

Wittkower R., Art and architecture in Italy, 1600 to 1750, Harmondsworth, 1958.

Wittkower R., Gian Lorenzo Bernini, London, 1955.

Waterhouse E., Italian baroque painting, New York-London, 1962.

Испания

Знамеровская Т. П., Творчество Хусепе Риберы и проблема народности испанского реалистического искусства, Л., 1955.

Кантерева Т. П., Веласкес и испанский портрет XVII века, М., 1956.

Левина И. М., Искусство Испании XVI-XVII веков, М., 1966.

Малицкая К. М., Испанская живопись XVI-XVII веков, М., 1947.

Малицкая К. М., Веласкес, М., 1960.

Малицкая К. М., Франсиско Сурбаран, М., 1963.

Gómez-Moreno M., La gran época de la escultura española, Barcelona-Madrid-Mexico, 1964.

Gué Trapier E. du, Ribera, New York, 1952.

Gué Trapier E. du, Velásquez, New York, 1954.

Kubler G., Soria M., Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 to 1800, Harmondsworth, 1959.

Lafuente-Ferrari E., Velásquez, Genève, 1960.

Lassaigne J., La peinture espagnole, vol. 2, Genève, 1952.

Muñoz A., Murillo, Leipzig, 1943.

Ortega-y-Gasset J., Velásquez, Zürich, 1954.

Pillement G., La sculpture baroque espagnole, Paris, 1945.

Soria M. S., The paintings of Zurbarán, London, 1953.

Фландрия

Варшавская М. Я., Питер Пауль Рубенс, М., 1958.

Гершензон-Чегодаева Н. М., Фламандские живописцы, М., 1949.

Смольская Н. Ф., Антонис ван Дейк, М.-Л., 1963.

Смольская Н. Ф., Якоб Иорданс, М., 1959.

Рубенс П.-П., Письма, М.-Л., 1933.

Фромантен Э., Старые мастера, М., 1966.

Bode W. von, Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen, Leipzig, 1956.

Fierens P., La peinture flamande, vol. 1-2, Paris, 1938-1949.

Fierens P., L'art flamand, Paris, 1945.

Greindl G., Les peintres flamands de nature morte au XVII siècle, Bruxelles, 1956.

Knuttel G., Adriaen Brouwer, The Hague, 1962.

Leurs S., Geschiedenis der bouwkunst in Vlaanderen, Antwerpen, 1946.

Puyvelde L. van, Jordaens, Paris-Bruxelles, 1953.

Puyvelde L. van, Rubens, Bruxelles, 1964.

Puyvelde L. van, The genius of Flemish art, London, 1949.

Puyvelde L. van, Van Dyck, Bruxelles, 1959.

Голландия

Виппер Б. Р., Становление реализма в голландской живописи XVII века, М., 1957.

Виппер Б. Р., Очерки голландской живописи эпохи расцвета, М., 1962.

Лазарев В. Н., Ян Вермеер Дельфтский, М., 1933.

Левитин Е. С., Офорты Рембрандта, М., 1963.

Синенко М. С., Франс Хальс, М., 1965.

Ротенберг Е. И., Голландское искусство XVII века, М., 1972.

Ротенберг Е. И., Рембрандт Гарменс ван Рейн, М., 1956.

Цырлин И. И., Питер де Хоох, М., 1955.

Benesch O., Rembrandt. Werk und Forschung, Wien, 1935.

- Bergström J.*, Dutch still-life painting in the seventeenth century, London, 1956.
- Gerson H.*, Rembrandt paintings, Amsterdam, 1968.
- Goldscheider L.*, Jan Vermeer, London, 1958.
- Hüttlinger E.*, Holländische Malerei im XVII. Jahrhundert, Stuttgart, 1956.
- Knüttel C.*, Rembrandt, Amsterdam, 1956.
- Leymarie J.*, Dutch painting, New York, 1956.
- Plietzsch E.*, Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts, Leipzig, 1960.
- Plietzsch E.*, Vermeer van Delft, München, 1939.
- Roger Marx C.*, Rembrandt, Paris, 1960.
- Rosenberg J.*, Jacob van Ruysdael, Berlin, 1928.
- Rosenberg J., Slive S., Ter Kuile E. H.*, Dutch art and architecture 1600 to 1800, Harmondsworth, 1966.
- Simon K.*, Jacob van Ruysdael, Berlin, 1930.
- Slive S.*, Frans Hals, Haarlem, 1962.
- Swillens P. T. A.*, Johannes Vermeer, Utrecht—Brussel, 1950.
- Trivas N. S.*, Frans Hals, Paris, 1949.

Франция

- Гликман А. С.*, Жак Калло, Л.—М., 1959.
- Гликман А. С.*, Никола Пуссен, Л.—М., 1964.
- Каптерева Т. П.*, Быков В., Искусство Франции XVII века, М., 1969.
- Лазарев В. Н.*, Братья Лёнен, Л.—М., 1936.
- Немилова И. С.*, Жорж де Латур, Л.—М., 1958.
- Нерсесов Н. Я.*, Братья Лёнен, М., 1966.
- „Письма Пуссена“, М.—Л., 1939.
- Baumann E.*, Pierre Puget, Paris, 1949.
- Blunt A.*, Art and architecture in France, 1500 to 1700, London, 1953.
- Blunt A.*, Nicolas Poussin, vol. 1—2, New York, 1967.
- Chatelet A., Thuiller J.*, La peinture française, vol. 1—2, Genève, 1963—1964.
- Fierens P.*, Les Le Nain, Paris, 1933.
- Francastel P.*, Histoire de la peinture française, vol. 1—2, Paris, 1955.

- Friedländer W.*, Claude Lorrain, Berlin, 1921.
- Friedländer W.*, Nicolas Poussin, Paris, 1965.
- Ganay E. de, André Le Nostre*, Paris, 1962.
- Jamot P.*, Georges de la Tour, Paris, 1948.
- Jamot P.*, Les Le Nain, Paris, 1929.
- Hauteceur L.*, Histoire de l'architecture classique en France, vol. 1—2, Paris, 1943—1948.
- Morel P.*, Versailles, Paris—Grenoble, 1956.
- Pariset F.-G.*, Georges de La Tour, Paris, 1948.
- Poncheville M.*, Philippe de Champaigne, Paris, 1938.
- Ternois D.*, L'art de Jacques Callot, Paris, 1962.

Германия и Австрия

- Изергина А. Н.*, Немецкая живопись XVII века, Л.—М., 1960.
- Christoffel U.*, Deutsche Kunst 1650—1800, München, 1928.
- Schaffran E.*, Kunstgeschichte Österreichs, Wien, 1948.

Великобритания, Ирландия, Дания, Швеция

- Виннер Б. Р.*, Английское искусство, М., 1945.
- Whinney M. and Millar O.*, English art, 1625—1714, Oxford, 1957.
- Danske kunstnere*, dl 1-2, København, 1960—1962.
- Cornell H.*, Den svenska kostens historia, dl 1, Stockholm, 1959.

Польша, Чехия, Венгрия

- Захватович Я.*, Польская архитектура до половины XIX столетия, Варшава, 1956.
- Новак А.*, Барокко Праги, Прага, 1947.
- 500 lat malarstwa polskiego*, Warszawa, 1950.
- Neumann J.*, Český barock, Praha, 1969.
- Neumann J.*, Karel Skreta, Praha, 1956.
- Тихомиров А. Н.*, Искусство Венгрии, М., 1961.
- Маца И. Л.*, Архитектура Чехословакии, М., 1959.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
ХУДОЖНИКОВ
И АРХИТЕКТОРОВ

- Альберти, Леон Баттиста – 14
Альгарди, Алессандро – 61, 68
Ардуэн-Мансар, Жюль – 27, 298, 299, 300,
301, 302, 303, 304
- Бабюрен, Дирк ван – 200
Барелли, Агостино – 326
Баскенис, Эваристо – 103
Баутиста, Франсиско фра – 144, 149
Бейерен, Абрахам ван – 213
Беллотти, Джованни – 342
Бенкович, Федерико – 347
Бернини, Джованни Лоренцо – 6, 17, 19,
30, 31, 41, 48, 63, 64, 67, 69, 70, 71,
73–81, 82, 83, 174, 304
Бобич, Бернардо – 347
Богушевский, Крыштоф – 343
Бойер, К. – 326
Болонья, Джованни да – 329
Борджанни, Орацио – 98
Борромини, Франческо – 31, 62, 65–67,
69
Браувер, Адриан – 25, 32, 33, 38, 192,
194–196, 214
Брос, Саломон де – 261–262
Брунеллески, Филиппо – 14
Брюан, Либераль – 297
Буффалини, Андреа – 347
Буше, Франсуа – 6
- Вазанцио, Джованни – 68
Валле, Жан де ла – 339, 340
Валле, Симон де ла – 338, 340
Вальдес Леаль, Хуан – 147
Вальнегро, Петер – 332
Вальтер, Себастьян – 329
Ванбру, Джон – 9, 336
Вансовский, Б. – 342
Васкес, Грегорио – 8
Ватто, Антуан – 6
Веласкес, Диего де Сильва – 6, 9, 15,
18, 21, 37, 47, 48, 50, 112, 124, 127–147
Вейссенкирхнер, Г. А. – 332
Вербрюгген, Х. Ф. – 156
Веронезе, Паоло – 131
Вермер, Ян (Дельфтский) – 6, 32, 41, 44,
48, 51, 229, 230–238, 240
Вильман, Михаэль – 57, 323, 325
Винкбонс, Юстус – 338, 340
Виньола, Джакомо Бароцци да – 60
Винчи, Леонардо да – 16
Витте, Эмануэль де – 42, 44, 48, 229, 230,
233, 235

Влигер, Симон де – 210

Вуэ, Симон – 292–294

Гамернский, Тильман (Гамерен, Тильман ван) – 342

Гаулли, Джованни Баттиста – 100

Гварини, Гварино – 72, 73

Гварди, Франческо – 36

Гверчино – 82, 100

Гейнсборо, Томас – 55

Глесскер, Юстус – 330

Гойен, Ян ван – 31, 44, 209, 226

Гойя, Франсиско – 6, 152

Гольбейн, Ганс Младший – 55, 337

Гугенбихлер, Мейнрад – 332

Гумп, К. – 332

Давид, Луи – 6

Дау, Герард (Херрит) – 42

Дейк, Антонис ван – 6, 32, 34, 35, 38, 52, 55, 135, 183–194, 196, 315, 337

Дейстер, Виллем – 213

Депорт, Франсуа – 316, 341

Джентилески, Орацио – 36, 98

Джонс, Иниго – 52, 55, 333, 334, 335

Динценхофер (братья) – 9

Добсон, Уильям – 337

Доменикино – 26, 82

Дюкенуа, Франсуа – 155

Дюрер, Альбрехт – 330

Жирардон, Франсуа – 9, 28, 302–304

Зандарт, Иоахим фон – 57, 320–321

Иорданс, Якоб – 25, 38, 179–184, 196

Каваллино, Бернардо – 102

Калло, Жак – 16, 263, 264

Калло, Клод – 341

Кальф, Виллем – 213, 215

Кампен, Якоб ван – 159, 198

Кампен, Робер – 32

Кано, Алонсо – 124, 145, 150

Караваджо, Микеланджело Меризи да – 6, 17, 19, 20, 25, 36, 37, 43, 48, 56, 81, 86–98, 99, 101, 103, 112, 113, 128, 158, 180, 200, 276, 293, 345

Каратти, Франческо – 344, 345

Караччоло, Джованни Баттиста – 97

Карлоне, К. М. – 332

Карнео, Антонио – 103

Карпаччо, Витторе – 21, 32

Карраччи (братья) – 36, 81, 82, 85, 87, 158

Карраччи, Аннибале – 36, 81–86

Кастелло, Валерио – 106

Кастильоне, Джованни Бенедетто – 103, 106

Катеначи, Б. – 342

Катеначи, Ян – 342

Квеллин, Арт Старший – 155, 159

Кей, Ливен де – 26, 198

Кейль, Эберхард – 57, 103

Кейп, Альберт – 210

Кейсер, Хендрик де – 197

Киньонес, Алонсо Гарсиа де – 150

Кипренский, О. А. – 50

Клас, Питер – 32, 212, 213

Козловский, М. И. – 20

Конинк, Филипс – 226

Корреджо – 316

Кортон, Пьетро да – 31, 63, 64, 67, 69, 98–100, 305

Котан, Хуан Санчес – 111, 112

Коэльо, Алонсо Санчес – 111

Креспи, Джузеппе Мария – 106

Крус, Хуан Пантоха де ла – 111

Куапел, Франсуа – 316

Куазево, Антуан – 9, 28, 302

Купер, Сэмюел – 55, 337

Ланфранко, Джованни – 100

Лар, Питер ван – 103

Ларжильер, Никола – 9, 28, 310, 313–316

Ластман, Питер – 319

Латур, Жорж де – 30, 31, 264, 266–272, 274, 275

Лафосс, Шарль де – 316

Лебрен, Шарль – 38, 301, 306–311, 308, 309, 310, 311

Лево, Луи – 27, 296, 297, 300

Левицкий, Д. Г. – 50

Лели, Питер – 337

Лемерсье, Жак – 27, 262

Ленен, Луи – 20, 39, 264–266, 268, 271

Ленотр, Андре – 299, 300, 302, 303

Леско, Пьер – 262

Лисс, Иоганн – 57, 106, 319

Лонгена, Бальдассаре – 72, 73

Лоррен, Клод – 39, 56, 288, 291, 292, 319

Лоччи, Августын – 342, 343

Лугано, С. – 326

Лунги, Мартино Младший – 62

Лураго, Карло – 344

Мадерна, Карло – 61, 67–70

- Мансар, Франсуа — 27, 261, 262
 Маньяско, Алессандро — 106
 Мартинес Монтаньес, Хуан — 12, 150, 152
 Мартос, И. П. — 20
 Матей, Жан Батист — 344, 345
 Маффеи, Франческо — 106
 Маццони, Себастьяно — 106
 Мена, Педро де — 148, 149, 152
 Метсю, Габриэль — 219, 220
 Микеланджело — 10, 50
 Миньяр, Пьер — 309, 312, 316
 Мирис, Виллем — 42
 Мора, Хуан Гомес де — 148
 Мурильо, Бартоломе Эстебан — 142, 147, 148
 Мюнстерман, Людвиг — 329
- Нантейль, Робер — 312
 Неллер, Готфрид — 337
- Овенс, Юрген — 57, 332
 Оливер, Айзек — 336
 Остаде, Адриан ван — 32, 44, 214, 216
- Палладио, Андреа — 55, 333
 Патинир, Иоахим — 21
 Паудисс, Кристофер — 57, 322–324
 Пачеко, Франсиско — 124, 127
 Пёппельман, Матеус Даниэль — 9
 Перро, Клод — 17, 18, 20, 27, 295, 296
 Петель, Георг — 330, 331
 Петрини, Антонио — 326
 Пончино, Фома — 342
 Порселлис, Ян — 210
 Порта, Джакомо делла — 60, 68
 Пост, Питер — 198
 Поттер, Пауль — 210
 Поццо, Андреа — 28, 100
 Прат, Роджер — 334
 Прети, Матиа — 101, 102
 Пуссен, Никола — 6, 9, 11, 16, 19–21, 25–28, 30–32, 38, 39, 48, 50, 56, 273–291, 307, 308, 319
 Пьерони, Джованни — 344, 345
 Пюже, Пьер — 30, 304–307
- Райли, Джон — 55, 56, 338
 Райнальди, Карло — 61, 62, 69
 Райхель, Ганс — 328, 329
 Раухмиллер, Маттиас — 332
 Рафаэль, Санти — 274, 276
 Ребёрн, Джон — 55
 Рейнольдс, Джошуа — 50, 55
 Рёйсдаль, Саломон ван — 210
- Рёйсдаль, Якоб ван — 6, 20, 21, 32, 42, 44, 48, 226–230,
 Рембрандт, Харменс ван Рейн — 6, 9, 18, 32, 42, 46, 48, 50, 54, 56, 57, 196, 236–260, 270, 319, 321
 Рен, Кристофер — 9, 55, 334, 336
 Рени, Гвидо — 25, 82
 Рекко, Джузеппе — 103
 Рибальта, Франсиско — 37, 108, 111, 112
 Рибера, Хусепе — 37, 45, 101, 112–117, 119–121
 Риго, Гиацинт — 9, 28, 312, 314–316
 Робинсон, Уильям — 339
 Роза, Сальватор — 103
 Романо, Джулио — 274
 Росс, Иоганн Генрих — 322
 Роттмайр, И. М. — 332
 Рубенс, Питер Пауль — 6, 9, 12, 17, 19–21, 25, 32, 38, 39, 48–50, 55, 135, 154–178, 180, 183, 196, 241, 315, 316, 319, 331
 Руошполло, Джованни Баттиста — 103
- Сакки, Андреа — 26
 Сегерс, Херкулес — 32, 42
 Серодине, Джованни — 36, 98
 Скьявоне, Андреа — 21
 Снейдерс, Франс — 174, 176, 178
 Солари, Сантино — 332
 Солари, Франческо — 332, 342
 Спаццо, Пьетро — 346
 Спецца, Андреа — 345
 Станционе, Массимо — 102
 Стальпарт, Даниэль — 198
 Стен, Ян — 217, 218
 Стенвинкель, Лоуренс — 338, 340
 Стенвинкель, Ганс Младший — 338, 340
 Строцци, Бернардо — 103, 104
 Сурбаран, Франсиско — 37, 47, 112, 118, 120, 123–127
- Тассель, Ришар — 312
 Тенирс, Давид Младший — 195, 196
 Терборх, Герард — 44, 220–222
 Тербрюгген, Хендрик — 200
 Тессин, Никодемус Старший — 58, 340
 Тессин, Никодемус Младший — 58, 340
 Тинторетто — 10, 131
 Тициан — 10, 19, 131, 158
 Тревано, Джованни — 341
 Третко, Ян — 57, 343
 Тупак Туйру, Хуан Томас — 8
 Тьеполо, Джованни Баттиста — 36
 Тьюби, Ж.-Б. — 302

Уэбб, Джон — 334

Фабрициус, Карель — 44, 229, 230, 232

Файдхербе, Лукас — 156

Фейт, Ян — 178

Фернандес, Грегорио — 151, 152

Фетти, Доменико — 105, 106, 319

Фишер фон Эрлах, Иоганн Бернгард — 9, 332

Флегель, Георг — 319

Фонтана, Бальдассаре — 342

Фонтана, Доменико — 69

Фонтана, Карло — 68

Фошье, Лоран — 312

Фрагонар, Жан Оноре — 5

Франческа, Пьеро делла — 14

Хальс, Дирк — 213

Хальс, Франс — 6, 9, 42, 48, 53, 194, 201–209, 214, 245

Хеда, Виллем — 210, 212, 213

Хейсенс, Питер — 154, 156

Хельст, Бартоломеус ван дер — 223

Хеснус, Гийом (Виллем) — 154, 155

Херрман (братья) — 345

(Георг и Пауль)

Хиллиард, Николас — 336

Хильдебрандт, Иоганн Лукас фон — 9

Хоббема, Мейндерт — 226

Хогарт, Уильям — 55

Хоксмор, Николас — 9, 334, 336

Холль, Элиас — 56, 323, 325, 326

Хонтхорст, Герард — 200

Хох, Питер де — 20, 21, 32, 223–225, 228

Цуккари, Энрико — 325

Цюрн, Йорг — 329

Чурригера, Хосе — 150

Шампень, Филипп де — 308, 311

Швейггер, Георг — 330

Шейтс, Маттиас — 322

Шёнфельд, Иоганн Генрих — 57, 323

Шимонович-Семигиновский, Ежи — 57, 343

Шкрета, Карел — 57, 345, 346

Шлютер, Андреас — 9, 328, 329, 331, 341, 342

Штарке, И. Г. — 326, 327

Штосс, Фейт — 330

Шульд, Даниэль — 322

Эйк, Ян ван — 21, 32

Эль Греко (Доменико Теотокопули) — 10

Эльсхеймер, Адам — 56, 318–320

Эррера, Франсиско Старший — 111, 112

Эчапе, Бальтасар де — 8

**СПИСОК ФОТОГРАФОВ,
МУЗЕЕВ И ФОТОТЕК,
ПРЕДОСТАВИВШИХ
ФОТОМАТЕРИАЛЫ
ДЛЯ КНИГИ**

Альбахинг (ФРГ), Прейс и К^о: 89, 95. Амстердам, Государственная служба охраны памятников: 102. Амстердам, Рейкс-музеум, фотокомиссия: 137, 150, 153, 159, 164, 211. Амстердам, собрание Сикс: 162. Антелла Скала: 7, 49, 53, 54, 58, 61, 78, 83, 107, 114, 167. Берлин, Государственные музеи, фотоотдел: 77, 127, 132, 155, 186, 191. Берлин, издательство Хеншель: 82. Блессингтон и Лондон, коллекция сэра А. Бейта: 144. Брюссель, центральные архивы иконографии национального искусства АСИ: 104, 128. Брюссель, Королевский музей изящных искусств, Управление музеев: 148. Буокс (Швейцария), Леонард фон Матт: 31. Варшава, издательство Аркады, фото Е. Купецкого: 224. Вашингтон, Национальная галерея: 122, 169 (коллекция Меллон 1937). Вена, Музей истории искусств: 28, 110, 112, 113, 120, 143, 168, 212. Вильянув, Музей, фото Б. Середыньской: 225. Гаага, фонд Яна Морица Нассауского — фото А. Фрекена, Гаага: 157, 158. Гренобль, Фотопресс: 76, 206. Дрезден, Государственные художественные собрания картинная галерея «Старые мастера» и Гравюрный кабинет — фото немецкой фототеки: 17, 25, 29, 52, 65, 71, 85, 103, 141, 142, 151, 181, 190, 209, 228. Дрезден, государственные художественные собрания, Гравюрный кабинет: 166. Дрезден, Немецкая фототека: 111, 144, 183, 215, 218. Дрезден, Немецкая фототека — художественный архив Академии искусств ГДР: 98, 219, 220, 226. Дрезден, Ферлаг дер Кунст: 5, 10, 59, 68, 171, 172, 175. Западный Берлин, издательство Пропилеен, фото П. Витте: 94. Западный Берлин, Государственные музеи, фонд прусского культурного наследия — Картинная галерея: 140, 146, 178, 213. Кассель, Государственные художественные собрания: 134. Кливленд, Музей изящных искусств: 74. Лондон, Институт искусства Курто: 123, 188. Лондон, Музей Виктории и Альберта: 79, 174. Лондон, Национальная галерея: 81, 87, 147, 182, 189, 203. Лондон, собрание королевы, Бэкингемский дворец: 145, 156. Лондон, собрание Уоллес: 63, 184, 204. Лондон, фото Ф. Л. Кеннета: 3. Лондон, фото А. Керстинга: 92. Мадрид, Академия Сан

Фернандо: 73. Мадрид, Прадо: 22, 23, 24, 66, 69, 80, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 91. Фото Марбург: 6, 26, 35, 93, 99, 100, 129, 170, 193, 194, 196, 199. Монпелье, фото Клода О'Сюрю: 207. Москва, издательство «Искусство»: 2, 4, 8, 15, 16, 27, 38, 55, 72, 97, 106, 108, 115, 119, 121, 130, 138, 148, 149, 160, 161, 163, 165, 197, 198, 201, 221, 222, 223, 227. Мюнхен, Баварские государственные картинные собрания: 105, 109, 116, 126, 210. Мюнхен, Управление охраны памятников земли Бавария: 214, 216, 217. Нант, фото Мадек: 176. Нью-Йорк, Метрополитен-музей: 14 (коллекция Майкла Фридсэма 1931), 75, 180. Нью-Йорк, собрание Фрик: 124. Париж, служба фотодокументации: 12, 18, 21, 70, 125, 185, 187, 192, 200, 202, 205. Париж, фотоархивы, Национальный фонд исторических памятников: 179. Па-

риж, фотография Бюллоз: 195. Париж, фотография Жирадон: 96, 173, 177. Париж-Гренобль, собрание издательства Арто: 101. Парма, фото Вари: 51. Прага, Национальная галерея: 133. Рим, Андерсон: 11, 19, 20, 30, 32, 33, 34, 36, 41–46, 56, 62, 86. Роттердам, музей Бойманса ван Бейнингена – фото А. Фрекена, Гаага: 154. Сан-Диего (США), Галерея изящных искусств: 67. Стокгольм, Национальный музей: 117, 139. Филадельфия, художественный музей фото А. Дж. Уайт: 9. Флоренция, издательство «Братья Алилари»: 1, 13, 37, 39, 40, 44, 47, 48, 57, 60, 64. Франкфурт-на-Майне, Исторический музей: 208. Франкфурт-на-Майне, В. Шредер: 50. Харлем, Музей Франса Хальса: 131; фото А. Дингьяна, Гаага: 135, 136. Шверин, Государственный музей: 152.

Прусс Инна Ефимовна

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ
ИСКУССТВО XVII В.

Редактор
И. Цагарелли

Художественный редактор
И. Румянцева

Технический редактор
Р. Бачек

Корректор
Н. Островская

Подписано к печати 22/III 1973 г. А09092.
Формат издания $84 \times 108 \frac{1}{32}$. Бумага
офсетная. Условных печатных листов
20,16 Учетно-издательских листов
22,487 Тираж 100 000 экз. Издатель-
ский № 1142. Издательство „Искусство“,
Москва, 103051, Цветной бульвар, 25.
Типография Фёлкерфрейндшафт, Дрез-
ден, ГДР.
Цена 2 руб.

XVII век — время сложения национальных школ живописи, скульптуры и архитектуры, поэтому в основу книги И. Прусс „Западноевропейское искусство XVII века“ положена рубрикация по странам. Вступительная статья А. Кантора дает общую характеристику сложения и развития культуры и искусства XVII века, становления стилей барокко и классицизма. В восьми главах рассматривается искусство ведущих стран Западной Европы XVII века: Италии, Испании, Фландрии, Голландии, Франции, Германии и Австрии, Великобритании, Дании и Швеции, Польши, Чехии и Венгрии. В центре национальных школ стоит творчество величайших гениев европейского искусства XVII века — Караваджо, Бернини, Веласкеса, Рубенса, Рембрандта, Вермера, Пуссена. Большое внимание уделяется рассмотрению реалистических тенденций в искусстве XVII столетия.

Издательство
«Искусство»
Москва

VEB
Verlag der Kunst
Dresden

