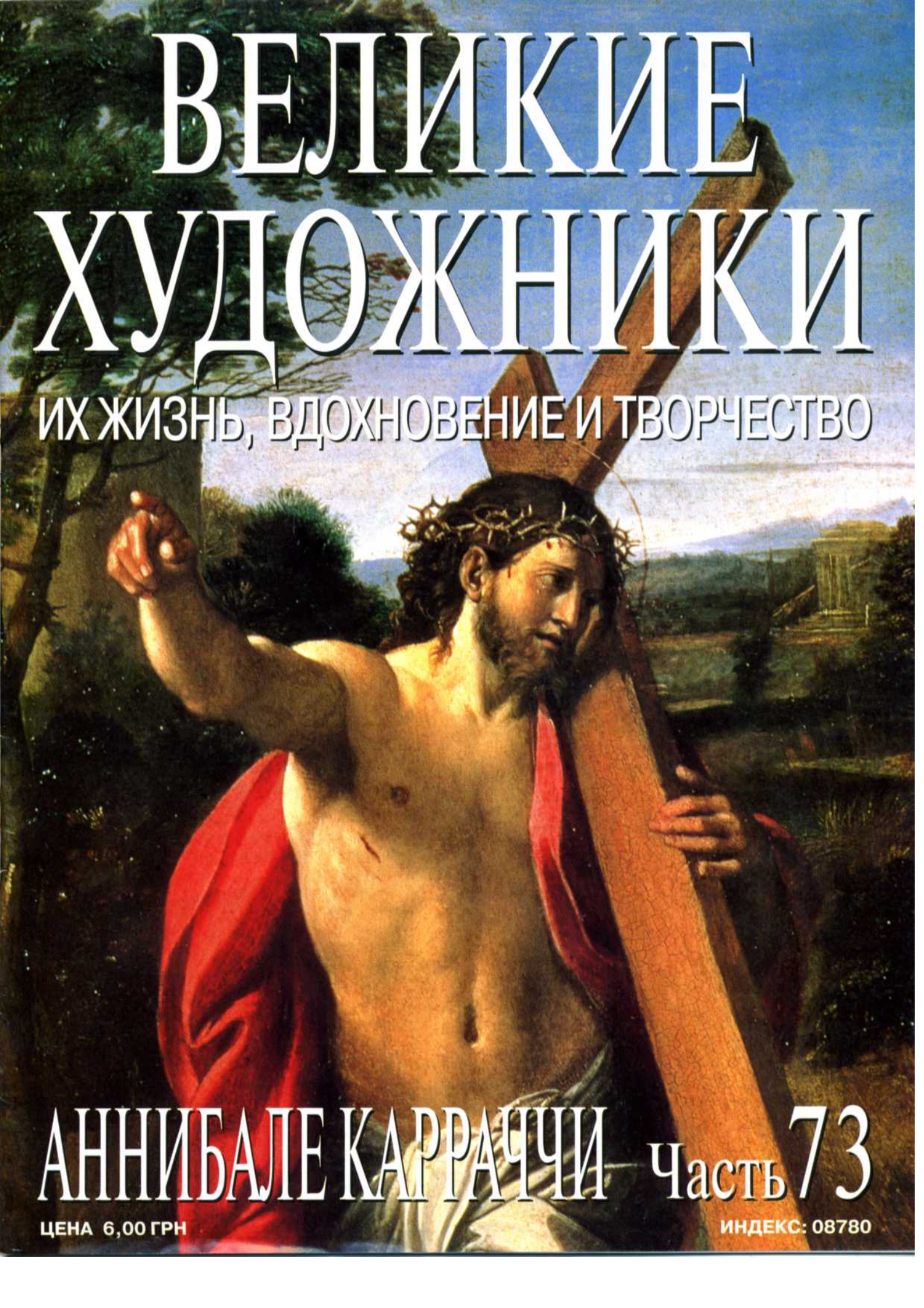


ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

The background of the cover is a reproduction of the painting 'Christ Carrying the Cross' by Annibale Carracci. It depicts Jesus Christ, wearing a crown of thorns and a red cloak, carrying a large wooden cross. He is shown in a landscape with trees and a distant building.

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

АННИБАЛЕ КАРРАЧЧИ Часть 73

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 73

АННИБАЛЕ КАРРАЧЧИ

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ КАРРАЧЧИ

стр. 3

ТВОРЧЕСТВО

стр. 8

„Бобовая похлебка“ — ок. 1583	стр. 8
„Пьета“ — 1585	стр. 10
„Охота“ — 1585—1588	стр. 12
„Венера и Адонис“ — ок. 1588—1589	стр. 14
„Воскресение Христа“ — 1593	стр. 16
Фрески Палаццо Фарнезе (Камерино) — 1595—1597	стр. 18
Фрески Палаццо Фарнезе (галерея) — 1597—1605	стр. 20
„Атлант“ — ок. 1598	стр. 22
„Пьета Фарнезе“ — 1599—1600	стр. 24
„Бегство в Египет“ — 1603—1604	стр. 26

КАРРАЧЧИ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

стр. 28

КАРРАЧЧИ В МУЗЕЯХ МИРА

стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Художественная библиотека Бриджмен; стр.3: RMN; стр.4: сверху справа: Художественная библиотека Бриджмен, внизу слева: AKG; стр.5: слева: Scala, справа: RMN; стр.6-9: Scala; стр.10: AKG; стр.11: Scala; стр.12 и 13: RMN; стр.14: AKG; стр.15: в центре справа: RMN, внизу: Scala; стр.16: AKG; стр.17: RMN; стр.18 и 19: Художественная библиотека Бриджмен; стр.20: Scala; стр.21: Художественная библиотека Бриджмен; стр.22 и 23: RMN; стр.24: Художественная библиотека Бриджмен; стр.25-29: Scala; стр.30: сверху: RMN, внизу: Scala; стр.31: RMN.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер KB 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 19000594
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Domine, quo vadis?
(фрагмент)

1602—1603; 77,4x56,3 см
Национальная галерея, Лондон

Коллекция

„Великие художники“

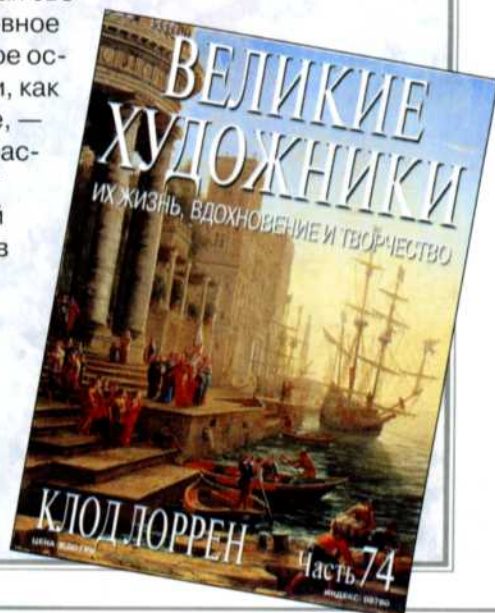
Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части:

КЛОД ЛОРРЕН (1600—1682)

Великий пейзажист Клод Желле, по прозвищу Лоррен, большую часть своей жизни провел в Риме. Работы этого мастера отличаются мягкой светотенью, ровное рассеянное освещение и, как следствие, — эффект „растворения“ очертаний предметов вдали.





Аннибале Карраччи

Интерес к живописи молодому Аннибале Карраччи привили его братья: родной — Агостино и двоюродный — Лодовико. Трогательно опекаемый и всячески поощряемый ими, Аннибале начал восхождение на вершину славы в родной Болонье, где довольно скоро добился признания. Окрыленный успехом, он отправился на покорение столицы, и уже спустя несколько лет „Рим пал к его ногам“.

Итак, хотя первые работы молодого Карраччи были написаны явно под влиянием манеры Пазаротти. Возможно, начинающий живописец перенимал ее у своих братьев. Кроме того, одни специалисты предполагают, что Аннибале вполне мог брать уроки у якобы популярного в те времена художника Просперо Фонтаны, другие упоминают и вовсе неизвестные сегодня имена... Независимо от ответа на вопрос, кто же в действительности повлиял на профессиональное становление Аннибале, мнения абсолютного большинства исследователей сходятся в одном: формирование стиля всех троих Карраччи происходило под влиянием господствующего тогда в Болонье художественного направления под названием „поздний маньеризм“.

ПЕРВЫЕ УСПЕХИ

После дебютных гравюр, датированных 1581 годом, Аннибале Карраччи являет миру свои первые живописные работы, которые сразу же вызывают огромный интерес у представителей художественной элиты Болоньи и становятся настоящей сенсацией. Апологеты болонского маньеризма во главе с Фонтаной и Пазаротти были возмущены дерзостью начинающего художника, позволившего себе игнорировать традиционные каноны и создавшего нечто совершенно новаторское. Речь касалась, в частности, написанного в 1583 году „Распятия“, которое было предназначено для оформления алтаря в городской церкви Сан Николо. Может быть, кому-то эта работа и показалась написанной вполне в духе маньеризма,

но только не опытным мастерам, которые сразу же разглядели новаторские приемы, не только противоречившие маньеристической концепции, но и бросающие вызов безнадежно устаревшей и уходящей в прошлое живописной доктрине... В 1584 году, после двух лет совместной работы, братья Карраччи заканчивают роспись трех залов дворца Фава в Болонье. Несмотря на

Аннибале родился 2 ноября 1560 года в семье закройщика Антонио Карраччи, который, будучи сам сыном портного, наверняка мечтал о том, чтобы кто-нибудь из его детей стал продолжателем семейной традиции и наследником довольно большой и вполне рентабельной мастерской. Однако, к великому огорчению Антонио, оба его сына — и старший, Агостино (1557—1602), и младший, Аннибале — предпочли ножницам и лекалам кисти и краски. Антонио считал, что „пагубное“ влияние на сыновей оказал не кто иной, как его племянник Лодовико (1555—1619), который первым в семье потомственных ремесленников Карраччи заявил о своем решении стать художником. Так ли это — доподлинно неизвестно, хотя факт остается фактом: братья с детства были очень дружны и безгранично доверяли друг другу...

На сегодняшний день у нас имеется достаточно сведений о периоде обучения живописи Лодовико и Агостино — в то время как о первых шагах в искусстве гораздо более прославленного Аннибале остается лишь догадываться. Сохранились документы, свидетельствующие о том, что первым учителем его брата и кузена был весьма почитаемый болонский художник Бартоломео Пазаротти. Имени Аннибале в списках учеников этого мастера мы не встре-

▲ Аннибале Карраччи: Автопортрет

1593—1594; 43х31 см
рисунок сангиной и мелом

Некоторые исследователи считают этот рисунок эскизом к живописному портрету юности Маскерони

“ Это может показаться странным, но Аннибале искал покровительства при дворе именно в надежде на то, что сможет обрести вожделенную свободу творчества ”

Роберто Заппери, 1990

тематическое разнообразие (первый цикл фресок представляет сцены из мифа о похищении Европы, второй посвящен приключениям Ясона, третий живописует историю Энея), с точки зрения живописи, все росписи исполнены в едином пластическом ключе, что было большой редкостью для проектов, осуществляемых одновременно несколькими художниками. Вероятно, под влиянием Николо дель Аббате (ок. 1509—1571), а точнее, по аналогии с его росписями в моденском дворце Поджо, братья Карраччи используют композиционную форму фриза, протянувшегося по периметру каждого из залов, увенчивая стены под самым плафоном. Этот совместный „братский“ дебют приносит молодым художникам большой успех, с которым не могут смириться их менее удачливые коллеги. Пытаясь вбить клин между братьями, завистники распространили сплетню о том, что автором абсолютно всех фресок был Аннибале, двое других, дескать, лишь подавали ему кисти... Современники Карраччи просто подняли интриганов на смех, поскольку многие были свидетелями са-



АННИБАЛЕ ПРИ ДВОРЕ ФАРНЕЗЕ

В 1595 году Аннибале было 35 лет. Он был уже известным мастером, и многочисленные критики его творчества в конце концов вынуждены были признать его одним из крупнейших итальянских живописцев. Приглашение на работу в Рим закрепило успех художника и в какой-то мере защитило его от нападок недоброжелателей и завистников. Сам факт получения столь престижного заказа, по мнению искусствоведа Роберто Заппери, „являлся свидетельством высокого доверия и надежды на возвышение Карраччи до уровня Микеланджело или Рафаэля, на достижение им славы, которой Вечный Город одаривает живописцев наивысшего ранга“. Художник достойно использовал свой шанс и сотворил истинный шедевр монументальной живописи.

▲ Галерея Палаццо Фарнезе в Риме

▲ Аннибале Карраччи: Алтарь святого Луки

1592; 401x226 см
Лувр, Париж

До отъезда в Рим Аннибале Карраччи пребывает под влиянием творчества Корреджо и венецианских живописцев, с работами которых он познакомился во время путешествий в Парму и Венецию

мого процесса росписи залов и могли поручиться, что каждый из братьев работал наравне с остальными. Зато сегодня некоторые специалисты сомневаются в этом, приводя в качестве главного аргумента все ту же невероятную пластическую целостность росписей. Что ж, это только подтверждает справедливость итальянской поговорки: „Сплетня всегда одета в латаное короткое платье с роскошным длинным шлейфом“...

Известно, что в 1585 году Агостино и Аннибале Карраччи пребывали в Парме, где изучали живопись Корреджо. В одном





◀ **Лодовико Карраччи:**
Мученичество святой
Маргариты

1616
Церковь Сан Мауритио, Мантуя

Остающийся в тени славы своего знаменитого брата, Лодовико Карраччи, тем не менее, является автором прекрасных живописных работ

▲ **Аннибале Карраччи:**
Волчица, кормящая
Ромула и Рема

1588; рисунок
Лувр, Париж

Это подготовительный эскиз к фреске, украшающей салон дворца Маньяни в Болонье

овладеть прекрасной техникой Корреджо: это единственный верный способ унижить наших врагов". Художник ошибался. По возвращении в Болонью он написал две новые картины, в которых четко прослеживалось влияние Корреджо („Крещение Иисуса“ и „Снятие с креста“). „Враги“ буквально освистали Аннибале и раскритиковали его новый стиль. Художник чувствовал себя настолько униженным, что даже подумывал уехать из Болоньи навсегда. Братья уговорили его не покидать родной город. И все же Аннибале радовался каждой возможности уехать: в этот период он совершил несколько важных, с точки зрения совершенствования стиля, путешествий по северной Италии. Приблизительно в 1587 году он оказался в Венеции, где познакомился с работами Джорджоне и Тициана, Веронезе и Бассано. С тех пор Аннибале Карраччи считал венецианских художников наилучшими мастерами. Это безграничное восхищение и поклонение будет продолжаться до тех пор, пока он не посетит Рим, где откроет для себя великих Микеланджело и Рафаэля.

АКАДЕМИЯ КАРРАЧЧИ

В период между упомянутыми поездками в Парму и в Венецию происходит другое, не менее важное событие. Приблизительно в 1585 году братья Карраччи основывают собственную Академию живописи. Лодовико, очевидно, на правах старшего, становится директором этого учебного заведения, Аннибале — преподавателем техники живописи. Агостино же читает самые сложные курсы, затрагивающие, скорее, область общих знаний: это и правила перспективы, и основы архитектуры, и анатомия, и мифология, и история религии. Отвечать на вопросы преподавателей ученики Академии должны были не словами, но рисунками. Начинающих художников учили объективно оценивать себя и своих коллег, и те из них, которые не умели отстоять перед другими свою работу, должны были ее публично уничтожить. Для распределения наград между лучшими учениками устраивались конкурсы, на которые в качестве судей Карраччи приглашали наиболее известных живописцев Италии... Первоначально эта художественная школа называлась „Академия желающих“ (Desiderosi), чем определялось стремление достичь совершенст-

из писем, адресованных кузену Лодовико, оставшемуся в Болонье, Аннибале восторгается: „Меня поражает все, что я здесь вижу. Сколько в этом правды! Какие тона! Какой цвет кожи! Герои его картин улыбаются так очаровательно и так естественно, что мне хочется улыбнуться им в ответ“. И в конце письма добавляет: „Мы мечтаем только о том, чтобы как можно быстрее

ЖИВОПИСЬ — ДЕЛО ЖИЗНИ

Биографы Аннибале Карраччи утверждают, что он был равнодушен к званиям, титулам и прочим регалиям, определяющим общественный статус личности. Единственное, что по-настоящему волновало его, — это признание и успех на профессиональном поприще. Все остальное не имело ровным счетом никакого значения. Художник вел скромный образ жизни, был весьма благообразен в финансовых вопросах, по десять лет носил одно и то же платье, никогда не был женат и не имел внебрачных детей. Живопись была для него не просто работой: она была его жизнью, главным смыслом и основным мотивом пребывания на Земле... Этим он кардинально отличался от своего брата Агостино, который любил шумные вечеринки, не раз оказывался в долговой яме и имел сына от куртизанки.

Аннибале Карраччи: Автопортрет с отцом художника, братом Агостино и его сыном Антонио

1593

Пинакотека ди Брера, Милан

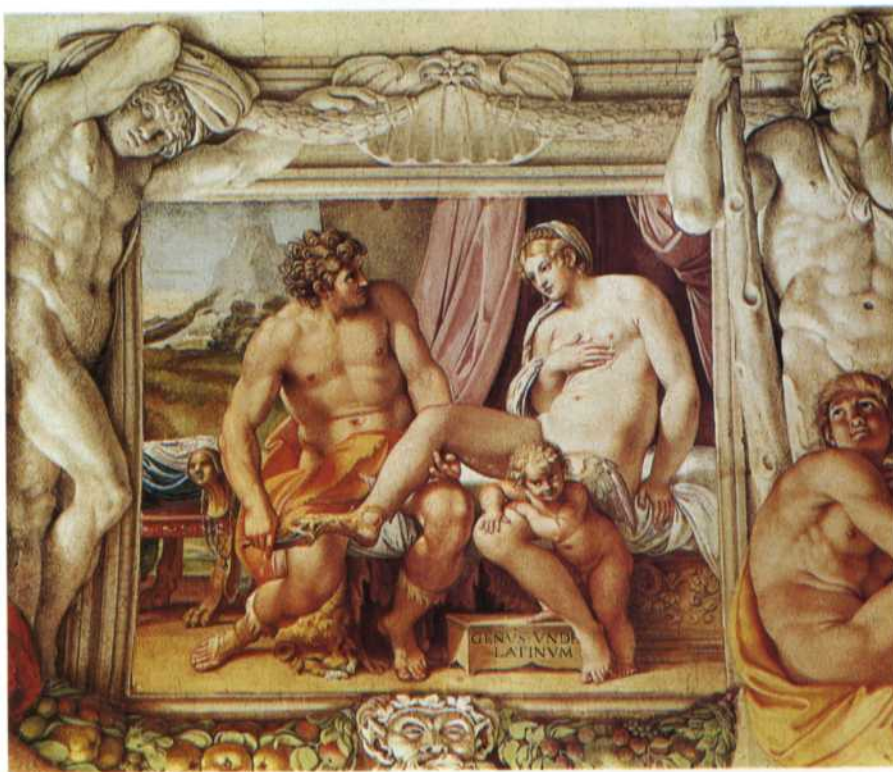


ва старых мастеров; впоследствии же она была переименована в „Академию вступивших на правильный путь“ (Incaminati), т. е. идущих по пути к достижению этого совершенства. Историки искусства отмечают, что хотя Академия Карраччи не подарила миру ни одного истинного гения, тем не менее, нельзя не согласиться с тем, что, благодаря уникальной методике преподавания, она выпускала настоящих художников-интеллектуалов и в этом послужила образцом для всех академий, которые появились в Европе в XVII веке.

ОДИНОКИЙ РЫЦАРЬ

Несмотря на тесное сотрудничество и участие в нескольких совместных проектах, каждый из братьев Карраччи все же пытается строить собственную художественную карьеру. Они даже устраивают нечто вроде соревнования, главным критерием победы в котором является количество поступающих ежемесячно заказов. Вскоре становится ясно, что старшие братья безнадежно проигрывают Аннибале, у которого буквально нет отбоя от клиентов — причем не только из Болоньи, но и из других городов Италии. В конце концов, слава о нем, уже не как о представителе „трио Карраччи“, а как о независимом художнике, достигает Рима. Именно оттуда в 1595 году Аннибале получает весьма лестное предложение поработать при дворе кардинала Одоардо Фарнезе, которое сразу же и принимает: художник перерос „камерную“ Болонью и чувствовал в себе силы достойно выступить на „большой сцене“.

По прибытии в Рим Аннибале получает заказ на роспись плафона Камерино (рабочего кабинета) во дворце Фарнезе. Двумя годами позже он приступает к оформлению плафона главной галереи дворца: эти фрески, иллюстрирующие сюжеты „Метаморфоз“ древнеримского поэта Овидия, проникнуты



сильным влиянием живописи Микеланджело из Сикстинской капеллы (отдельные сцены обрамлены „нарисованными“ архитектурными деталями, которые поддерживают атланты и обнаженные юноши). Однако подход к содержанию живописи совсем иной. Если в росписях Микеланджело (как и во всей монументальной живописи Возрождения) очень важно индивидуальное осмысление сюжета мастером, то у Карраччи на первом месте стоит абстрактная красота живописи — правильность и гармоничность рисунка, уравновешенность цветовых пятен, ясная компоновка фигур. Совершенство формы занимает художника гораздо больше, чем содержание... В целом, работе



Аннибале Карраччи: Пейзаж с купальщиками

47х56 см

Прадо, Мадрид

В своем творчестве Карраччи не ограничивается одним жанром. Он создает как фрески и алтарные образы, так и жанровые сцены на фоне пейзажа

Аннибале Карраччи: Венера и Анхиз

1597—1604

фреска

Палаццо Фарнезе, Рим

Среди множества работ Аннибале Карраччи фрески галереи Фарнезе занимают почетное место и являются настоящим шедевром монументальной живописи



КАЛЕНДАРЬ

1560 — 2 ноября в Болонье родился Аннибале Карраччи

1583 — живописец создает картину для алтаря церкви Сан Николо в Болонье

1584 — Аннибале, Агостино и Лодовико заканчивают работу над оформлением трех залов дворца Фава в Болонье

1585 — вместе с Агостино пребывает в Парме, изучает работы Корреджо; вероятно, в этом же году братьями Карраччи была основана известная Академия вступивших на правильный путь (*Accademia degli Incamminati*)

1587 — Аннибале отправляется в путешествие на север Италии, посещает Венецию, где знакомится с наследием Веронезе, Тициана и Джорджоне

1595 — по приглашению кардинала Одоардо Фарнезе Аннибале прибывает в Рим

1605 — завершает роспись плафонов в Камерино и галерее дворца Фарнезе

1605 — болезнь не позволяет ему больше заниматься живописью, художник создает рисунки и гравюры

1609 — 15 июля Аннибале Карраччи умирает в Риме

при дворе Фарнезе Карраччи посвятил почти десять лет своей жизни. В числе его помощников были брат Агостино и первые выпускники болонской Академии Карраччи, среди которых Джованни Ланфранко (1582—1647), Франческо Альбани (1578—1660) и, конечно, Доменикино (1581—1641).

Следует заметить, что в этот период творчество Аннибале не ограничивается одними фресками. Мастер находит время для выполнения множества самых разнообразных заказов. Он пишет картины светского характера для римских аристократов (причем одинаково легко работает как в большом, так и в малом форматах), создает алтарные образы по заказам городских церквей и соборов, а также увлекается написанием пейзажей. В 1599—1600 годах Карраччи создает монументальную, поражающую воображение „Пьету Фарнезе“ (сегодня находится в Неаполе), а тремя годами позже пишет полную величия „Domine, quo vadis?“. В тот же период появились и „Бегство в Египет“, и „Положение во гроб“... В 1602 году художник получил заказ на оформление римской капеллы Эррера де Сан Джакомо дельи Спальоли. Для этого цикла фресок Аннибале создал целую серию подготовительных рисунков, воспользоваться которыми при реализации проекта пришлось уже не ему, а его ученикам: начиная с 1605 года жестокие ревматические боли лишили мастера возможности заниматься живописью. С этого времени творческая деятельность Аннибале Карраччи сводится к наблюдению за работой учеников, непродолжительным занятиям рисунком, а также созданию гравюр. 15 июля 1609 года мастера не стало.



“Мы, художники,
слушаем глазами, а говорим
руками”

Аннибале Карраччи

▲ Агостино Карраччи:
Пейзаж

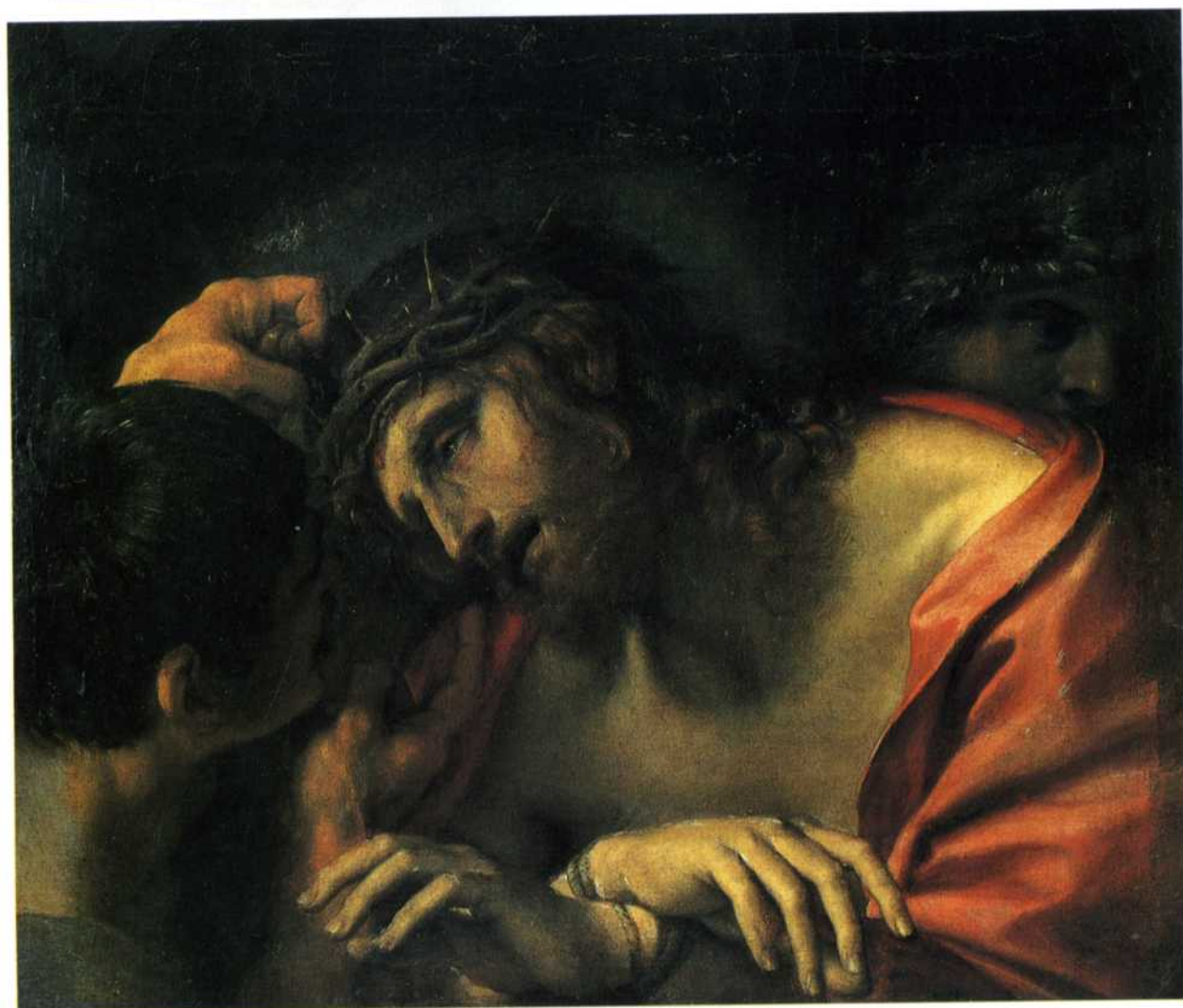
Галерея Палатина, Флоренция
Снискавший известность, прежде всего, своими гравюрами, Агостино, брат Аннибале, был также и талантливым живописцем



Бобовая похлебка — ок. 1583

Одними из первых живописных опытов молодого Аннибале Карраччи стали жанровые картины, представляющие самые обычные сцены из повседневной жизни. Яркими примерами таких работ могут служить представленные здесь „Бобовая похлебка“ и „Смеющийся юноша“. Сегодня в разных музеях мира хранятся исполненные с натуры углем или сангиной рисунки мастера, на которых он увековечил образы своих современников — простых людей за работой, среди которых встречаются и мясники, и трубочисты, и могильщики... Эти, в высшей степени реалистичные, произведения явились своеобразным вызовом мастера условности и украшательству, свойствен-

◀ Смеющийся юноша
Галерея Боргезе, Рим



◀ Поругание Христа

Национальная
Пинакотекка, Болонья





ных маньеризму — доминирующему в то время в Болонье живописному направлению. Аннибале Карраччи, по его собственному признанию, стремился „посредством жанровых сцен возобновить утраченный контакт живописи с окружающей действительностью“. Справедливости ради стоит заметить, что маньеристы отнюдь не пренебрегали жанровыми сценами, однако в их исполнении картины подобного рода выглядели весьма оригинально: чаще всего художники либо „занижали“ статус персонажа, изображая и его самого, и окружение, в котором он находится, скучными и прозаичными до убогости, либо карикатурно искажали черты, стремясь добиться комического эффекта. Карраччи же пытается придерживаться принципа жизненной правды и максимальной точности в отображении действительности. Он мастерски балансирует на грани реализма и натурализма, не бросааясь в край-

ности, обнаруживая тонкий вкус и чувство меры. „Бобовая похлебка“ и „Смеющийся юноша“ — это образцы той самой „золотой середины“ между изысканностью и вульгарностью. Тем не менее, современники Карраччи, привыкшие к абстрактной риторике в живописи, были поражены откровенностью „Бобовой похлебки“, или, иными словами, вторжением прозы жизни в святая святых — высокое искусство... Если реализм в жанровой живописи, мягко говоря, не приветствовался, то что уж говорить о живописи религиозной! Карраччи, вопреки иконографическим канонам, не идеализирует лик поруганного Христа, а наделяет его мимикой, более соответствующей образу терпящего жестокие пытки человека. Человека, а не Сына Божьего. Вот почему в болонских художественных кругах картина „Поругание Христа“ подверглась жесткой критике.

▲ Бобовая похлебка

ок. 1583
Галерея Колонна, Рим

Пьета — 1585

Для профессионального становления Карраччи огромное значение имели две поездки: в 1585 году — в Парму и в 1587-м — в Венецию. По возвращении из первого путешествия художник написал „Пьету“, а двумя годами позже, после посещения Наисветлейшей — „Мадонну святого Матфея“. Первая из этих картин была обязана своим появлением влиянию творчества Корреджо, вторая была создана под впечатлением от великолепных, наполненных светом и цветом, творений гениальных венецианцев — в частности, Тициана и Паоло Веронезе.

Изучение особенностей стилистики Корреджо и принципов венецианской живописи помогло Карраччи освободиться от навязчивых тенденций болонского маньеризма. Вот что пишет по этому поводу в 1993 году искусствовед Сидни Фридберг: „Если следы влияния этого доминирующего в искусстве Болоньи направления еще как-то проявляются в „Пьете“ (например, в фигуре ангела, сидящего на облаке и поддерживающего крест), то стиль „Мадонны святого Матфея“ уже не имеет ничего общего с маньеристической концепцией. Похоже, Карраччи избрал для себя иной путь в искусстве...“

Что же касается элементов, заимствованных Карраччи непосредственно у Корреджо, то это, прежде всего, фигуры ангелов, изображенные в верхней части композиции. А изображения мертвого Христа, потерявшей сознание Богоматери и Марии Магдалины со сцепленными побелевшими пальцами сближает „Пьету“ Карраччи с находящейся сегодня в Парме одноименной картиной Корреджо.

В „Мадонне святого Матфея“ влияние венецианцев проявляется, главным образом, в интенсивности, глубине и теплоте цветовой гаммы, а также в искусном моделировании объемов с одновременным упрощением форм и складок ткани.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Тщательный анализ картины „Пьета“ показывает, что заимствования у Корреджо не ограничиваются отдельными иконографическими элементами. Карраччи следует также его технике, прилежно повторяя сам способ письма. Фридберг отмечает, что Карраччи (вслед за Корреджо) „избирает прием sfumato — смягчение очертаний предметов с помощью живописного воссоздания окружающей их световоздушной среды: особенно это заметно в верхней части композиции, где контуры смягчены, а движения кисти, создающие эффект текучести, подчеркивают воздушную мягкость облаков“.

**“ Изучение творчества
Корреджо — первое из множества
обращений Карраччи к искусству прошлого,
которые имели огромное значение для его
профессионального становления.
Это искусство даст мощный импульс его
художественным поискам ”**

Сидни Фридберг, 1993



Пьета
 („Оплакивание
 Христа
 Богоматерью
 и святыми
 Кларой,
 Франциском,
 Марией
 Магдалиной и
 Иоанном
 Крестителем“)

1585
 Национальная галерея,
 Парма



Мадонна
 святого
 Матфея
 1588; 384x255 см
 Художественная
 галерея, Дрезден

Охота — 1585—1588

Выдающийся талант Карраччи как оформителя интерьеров проявился уже на начальном этапе его карьеры, когда художнику приходилось исполнять заказы болонских аристократов на создание полотен декоративного характера, предназначенных для украшения стен столовых, гостиных и спален. Примером таких работ могут служить настенные росписи из дворца Маньяни в Болонье, над которыми Аннибале работал вместе с братьями. В них впервые обнаруживается особый интерес Карраччи к пейзажу, который является не столько фоном для изображенных на переднем плане фигур,

▼ Рыбная ловля

1585—1588; 136х253 см
Лувр, Париж

Охота ►

1585—1588; 136х253 см
Лувр, Париж





сколько самостоятельным и весьма важным элементом композиции — как, к примеру, на известной фреске „Волчица, кормящая Ромула и Рема“ (подготовительный эскиз к этой работе можно увидеть на с. 5 нашего журнала).

Об увлечении Карраччи пейзажем свидетельствуют также представленные здесь и написанные в тот же период картины „Охота“ и „Рыбная ловля“. Все указывает на то, что они были предназначены для симметричного размещения на противоположных стенах. Во времена засилья так называемого панорамного пейзажа эти работы Аннибале Карраччи были восприняты как новаторские и, по обыкновению, вызвали неоднозначную реакцию. Специалисты определили период их возникновения 1585—1588 годами, а в последнее время все чаще звучит мнение, что дату вполне можно конкретизировать и обозначить 1587 годом — когда художник вернулся из Венеции. Вдохновленный искусством тамошних мастеров и, в частности, — выработанной Беллини и Джорджоне и унаследованной от них Тицианом концепцией пасторального пейзажа, в основе которой лежит стилизованное живописное воссоздание реальных картин природы, Карраччи пишет „Охоту“ и „Рыбную ловлю“

по образцу работ венецианских художников. Композиция каждой из упомянутых картин точно выверена, уравновешена и гармонична. На фоне пейзажа Карраччи представляет мотивы, почерпнутые непосредственно из окружающей действительности. По сути, это отдельные жанровые сцены, объединенные в единое целое не взаимосвязями персонажей, а пейзажем, который становится главным композиционным элементом.

В конце восьмидесятых годов XVI века такие живописные детали, как, к примеру, сверкающая водная гладь или залитые светом и исполненные в теплой, „осенней“ гамме кроны деревьев, являлись непривычными для зрителя и потому считались верхом художественной выразительности и свидетельством смелого новаторства. Конечно, с течением времени требования к пейзажу будут неоднократно меняться. И если Карраччи на протяжении всей жизни искал наиболее удачные подходы к изображению деревьев и воды, а также изучал приемы пластического выражения движения фигур в окружающем их пространстве, то творивший полвека спустя французский пейзажист Клод Лоррен гораздо больше внимания уделял вопросам освещения и колорита.

Венера и Адонис — ок. 1588—1589

▼ Венера и Адонис

ок. 1588—1589; 217х246 см
Музей истории искусств, Вена



Аннибале Карраччи писал не только фрески, алтарные образы, пейзажи и жанровые сцены. В сферу его художественных интересов неоднократно попадала также и обнаженная человеческая натура. Мастер был автором множества великолепных изображений женского тела в самых разных техниках — будь то фреска, масляная живопись или рисунок углем на картоне.

С большой долей уверенности можно утверждать, что исполненные маслом картины „Венера и Адонис“ и „Венера с сатиром...“ были созданы по заказу и предназначены для частной коллекции. Карраччи с удовольствием брался за подобного рода работу — тем более что она не представляла для него особого труда: имея опыт росписи огромных площадей фресками на мифологические темы, художник легко справлялся с аналогичными задачами на кусках холста любого размера.

В картине „Венера и Адонис“ явно прослеживается влияние венецианской живописи. Вероятно, написанное сразу же после посещения художником Венеции, это полотно явилось своего рода данью уважения Джорджоне, Тициану и Веронезе. От первого Карраччи унаследовал принцип объединения обнаженной натуры с пейзажем, от второго — выразительную светотеневую моделировку, от третьего — роскошные формы Венеры, а от всех, вместе взятых, — жизнерадостную атмосферу возвышенной чувственности и откровенное любовное телесное наслаждение. И та-

“ Ни одна блистательная идея не сможет воплотиться в жизнь и приносить плоды, если она будет единственной в своем роде. Именно в борьбе идей зарождается истина и достигается гармония. Так и мы, художники, должны сравнивать себя не только с современниками, но также и с теми, кто творил до нас и сейчас снисходительно взирает на нас с небес. Если мы не будем спорить с этими молчаливыми гениями прошлого, то навсегда останемся поющими с чужого голоса и никогда не добьемся совершенства ”

Лодовико Карраччи, 1590

кая работа появляется в Болонье на пике Контрреформации! Реакция последовала незамедлительно: архиепископ Габриэле Палеотти объявляет войну „разнузданным фантазиям“ и обвиняет болонских художников, в число которых попал и Карраччи, в представлении „нагих тел“ не только в мифологических картинах, но и в религиозных композициях, имея в виду, в частности, обнаженные запястья и стопы святых...

Подготовительные эскизы и рисунки Карраччи являются воплощением его чувственных фантазий. Не правда ли, представленный здесь рисунок „Купальницы“ во многом предвосхищает „Турецкую баню“ Энгра?..



▲ Купальницы

не датировано;
24,7х40,3 см
перо, коричневая тушь
Музей Готти, Байонн

◀ Венера с сатиром и двумя амурами

ок. 1588—1589;
112х142 см
Галерея Уффици,
Флоренция

Воскресение Христа — 1593

Картины „Воскресение Христа“ и „Подаяние святого Роха“ были написаны в конце болонского периода творчества Карраччи. „Воскресение“ предназначалось для капеллы дворца Люккини в Болонье, а вторую работу художник передал братству святого Роха незадолго до своего отъезда в Рим. Обе картины являются ярким свидетельством стилистического синтеза, к которому, в конце концов, привели живописца его долгие творческие поиски и художественные эксперименты. Карраччи всегда был уверен в том, что выработать стиль, объединяющий в себе наиболее ценные черты искусства мастеров прошлого — всего лишь дело времени. И это время пришло. Представленные здесь картины свидетельствуют о бесконечном восхищении болонским мастером живописью венецианцев и Корреджо. Кроме того, в них явно нетрудно обнаружить черты позднего стиля Рафаэля, который Аннибале мог изучать по многочисленным живописным копиям и гравюрам. „Синтез Карраччи“ означает стиль, объединяющий тенденции перехода к барокко с принципами искусства Высокого Возрождения. Однако речь идет вовсе не об искусственном компромиссе между барочной вычурностью и классической умеренностью. Карраччи идет намного дальше и достигает именно синте-

**“ Появление картины
„Воскресение Христа“
современники Карраччи расценили
как выдающееся событие в истории
живописи — настолько их поразило
мастерство, с которым автор
объединил множество мотивов
в единое целое ”**

Андре Шастель

за — гармоничного соединения различных элементов в единой системе.

„Воскресение Христа“ является работой, типичной для искусства в преддверии эпохи барокко. На это указывают как экспрессивность (точнее, некоторая аффектированность) поз и жестов персонажей, так и мощный композиционный динамизм, в основе которого лежит тщательно продуманная игра диагоналей. С другой стороны, вполне можно утверждать, что эта симметричная,

уравновешенная и предельно ясная композиция выполнена в строгом соответствии с классической традицией.

В картине „Подаяние святого Роха“ мы находим все тот же „динамичный синтез“, о котором говорит Фридберг. Нагромождение фигур и театральность поз персонажей — родом из барокко, а точно выстроенная композиция имеет классические корни. Фридберг тонко подметил, что „все жесты и действия персонажей устремлены к одной точке (руке святого) — так железная стружка притягивается магнитом. „Даяющая“ рука святого Роха действительно является не только оптическим, но и смысловым центром картины. Кроме светлого ореола над головой Роха, в картине нет ничего ирреального: легендарная сцена из жития святого подана как реальное историческое событие.

▼ Подаяние святого Роха

ок. 1594—1595;
331х377 см
Художественная галерея,
Дрезден



Воскресение Христа

1593; 217х160 см
Лувр, Париж



Фрески Палаццо Фарнезе — Камерино — 1595—1597

Автором тематической концепции росписи плафона Камерино — одного из множества залов дворца (Палаццо) Фарнезе — является придворный библиотекарь Фульвио Орсини. Именно он предлагал Карраччи сюжеты для фресок, объединенные общей идеей укрепления духа путем восхваления добродетелей и порицания пороков.

В центральной части плафона художник изображает фигуры Геракла (Герakла) и двух девушек, олицетворяющих Добродетель и Порок. По обе стороны от этой группы размещены сцены, призванные восхвалять достоинства спокойного, созерцательного и, напротив, активного, деятельного образа жизни. Каждую фреску отделяет от другой сверкающее обрамление, декоративные элементы которого повторяются в оформлении четырех люнетов — арочных проемов, расположенных над дверью и окнами. В каждом люнете художник разместил по одной мифологической сцене, две из которых — „Одиссей и Цирцея“ и „Одиссей и сирены“ — представлены здесь.

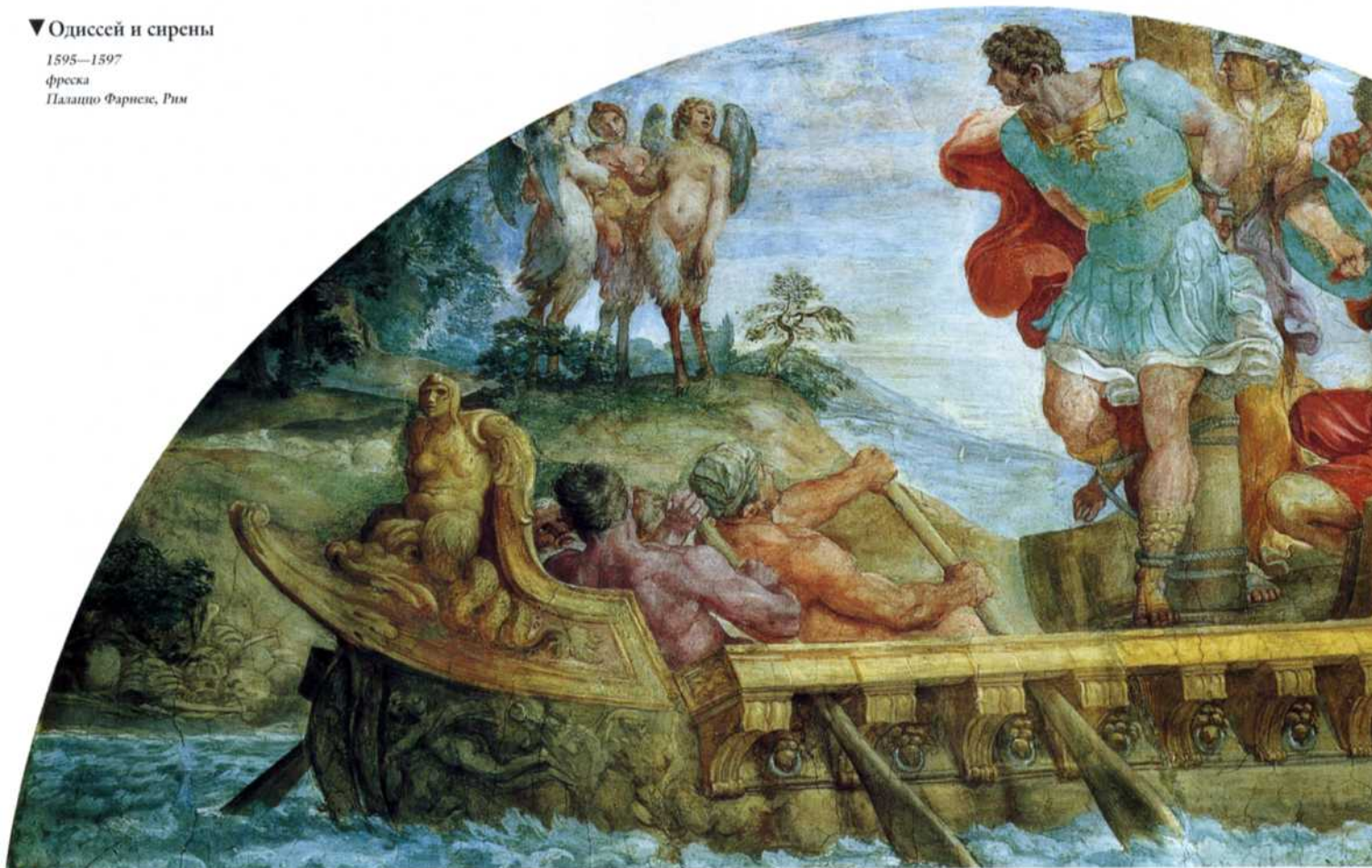


▼ Одиссей и сирены

1595—1597

фреска

Палаццо Фарнезе, Рим





▲ Одиссей и Цирцея

1595—1597

фреска

Палаццо Фарнезе, Рим



Карраччи располагает эти фрески симметрично, одну напротив другой. Первая представляет сцену встречи героя с прекрасной, но коварной волшебницей Цирцеей (Гомер, „Одиссея“, песнь X). По прибытии на остров Эя, Одиссей отправил на берег нескольких гонимых. Цирцея радушно приняла их во дворце, любезно пригласила к столу и... опив колдовским снадобьем, превратила в свиней. Обеспокоенный долгим отсутствием друзей, Одиссей отправился на их поиски. Внезапно явившийся Гермес дал ему чудодейственное растение и, предупредив о коварстве Цирцеи, посоветовал утопить волшебницу эликсиром из этого цветка. Одиссей последовал совету и избежал участи своих друзей, поскольку напиток лишил Цирцею ее колдовских чар... В едином композиционном пространстве Карраччи уместил все ключевые моменты мифа. Здесь мы видим Гермеса с магическим растением в руке, волшебницу, принимающую из рук Одиссея чашу с противоядием, и одного из его спутников в облике свиньи... Вторая из представленных здесь фресок также посвящена одному из приключений героя одноименной поэмы Гомера. Проплывая мимо острова, где обитали сирены (песнь XII), Одиссей, по совету Цирцеи, залил уши своих спутников воском, а себя приказал накрепко привязать к корабельной мачте. Благодаря этому ни он, ни его спутники не стали жертвами сирен — полуженщин-полуптиц, которые обычно завлекали моряков своим чудесным пением и затем жестоко расправлялись с ними.

Фрески Палаццо Фарнезе — галерея — 1597—1605

Фрески, украшающие плафон галереи дворца Фарнезе, несомненно, относятся к числу прекраснейших творений Карраччи. В течение почти двух столетий они будут служить образцами для художников, работающих в жанре декоративно-монументальной живописи. Этому, без преувеличения, гигантскому проекту Карраччи отдал без малого восемь лет своей жизни. Конечно, он физически не мог справиться с таким объемом работы в одиночку, поэтому вынужден был привлекать все новых и новых помощников, среди которых был и его брат Агостино, и их многочисленные ученики. В отличие от предыдущего проекта росписи плафона в Камерино, когда Карраччи пришлось работать над реализацией чужих идей, на этот раз разработку иконографической концепции фресок заказчик поручил ему самому. Художник получил возможность продемонстриро-

вать всю силу своего воображения и мощь таланта, и он использовал этот шанс: нетрудно заметить, что иконография фресок, украшающих плафон галереи, обширнее и богаче, чем в Камерино.

Галерея Фарнезе являлась местом приема почетных гостей и, одновременно, богатейшей в Риме экспозицией произведений античного искусства. „Это обстоятельство подсказало Карраччи гениальную мысль придать законченным по смыслу сценам, представленным на своде, форму и обрамление отдельных картин — так, словно они являются продолжением экспозиции галереи“, — отмечает Сидни Фридберг. Таким образом, над реальными статуями античных мастеров распростерлись не менее гениальные, хотя и иллюзорные, „картины“ Карраччи. Иллюзию порождают не только искусно выписанные рамы, но и исполненные в технике *trompe-l'oeil* (итал.: *quadri riportati*) и на-



▼ **Апофеоз Вакха и Ариадны**

1597—1605
фреска
Палаццо Фарнезе, Рим

► **Полифем и Галатея**

1597—1605
фреска
Палаццо Фарнезе, Рим



поминающие настоящие скульптуры, фигуры атлантов и нагих юношей (*ignudi*), которые, в полном соответствии со своим традиционным предназначением, „поддерживают“ свод.

В целом, концепция росписи очень оригинальна, хотя нельзя не отметить и некоторых заимствований. Так, *ignudi* Карраччи чрезвычайно похожи на обнаженных юношей, в свое время изображенных Микеланджело на плафоне Сикстинской капеллы; псевдо-картины напоминают работы Рафаэля на Вилле Фарнезе; расположенный в центральной части плафона, динамичный и очень чувственный „Апофеоз Вакха и Ариадны“ является данью уважения Тициану — автору одноименной картины, а в „Полифеме и Галатее“ прослеживается влияние античной скульптуры (группа Лаокоона).

“ Внимательный зритель будет удивлен и очарован фресками этого свода и вряд ли сможет скрыть свое радостное волнение перед истинным шедевром, поражающим своим монументальным великолепием. Часто приходится видеть, как человек, не успев выразить свое восхищение по поводу одного фрагмента росписи, тут же замолкает, потрясенный следующим ”

Андре Шастель

Атлант — ок. 1598

Анибале Карраччи был не только выдающимся живописцем, но и блестящим рисовальщиком. В течение болонского периода творчества живописец резко полемизирует со сторонниками теории, сформулированной маньеристом Джорджо Вазари (1511—1574), и отбрасывает римско-флорентийскую концепцию, определяющую главенство рисунка над цветом как несостоятельную. С другой стороны, было бы ошибкой считать, что мастер являлся приверженцем „венецианской“ идеи о приоритете цвета. Одним из главных достижений Карраччи стало сохранение в его творчестве паритетных отношений между рисунком и цветом. На начальном этапе своей карьеры художник, используя рисунок, „упражняет глаз“, осуществляет первые натурные опыты, а также создает большое количество эскизов сцен из повседневной жизни, которые пригодятся ему в дальнейшем для работы над живописными полотнами. В период творческой зрелости мастера рисунок играет решающую роль в создании монументально-декоративных композиций. И, наконец, в конце жизни Карраччи, когда он уже не сможет работать кистью, рисунок станет для него как для творческой натуры чуть ли не единственным средством самовыражения... Рисунок „Отдых Святого Семейства на пути в Египет“, вероятно, был

Отдых Святого Семейства на пути в Египет

не датировано
коричневая тушь, перо,
лакирование
Лувр, Париж



Женщина с корзиной

ок. 1598; 42,6х28,8 см
уголь, мел
Лувр, Париж

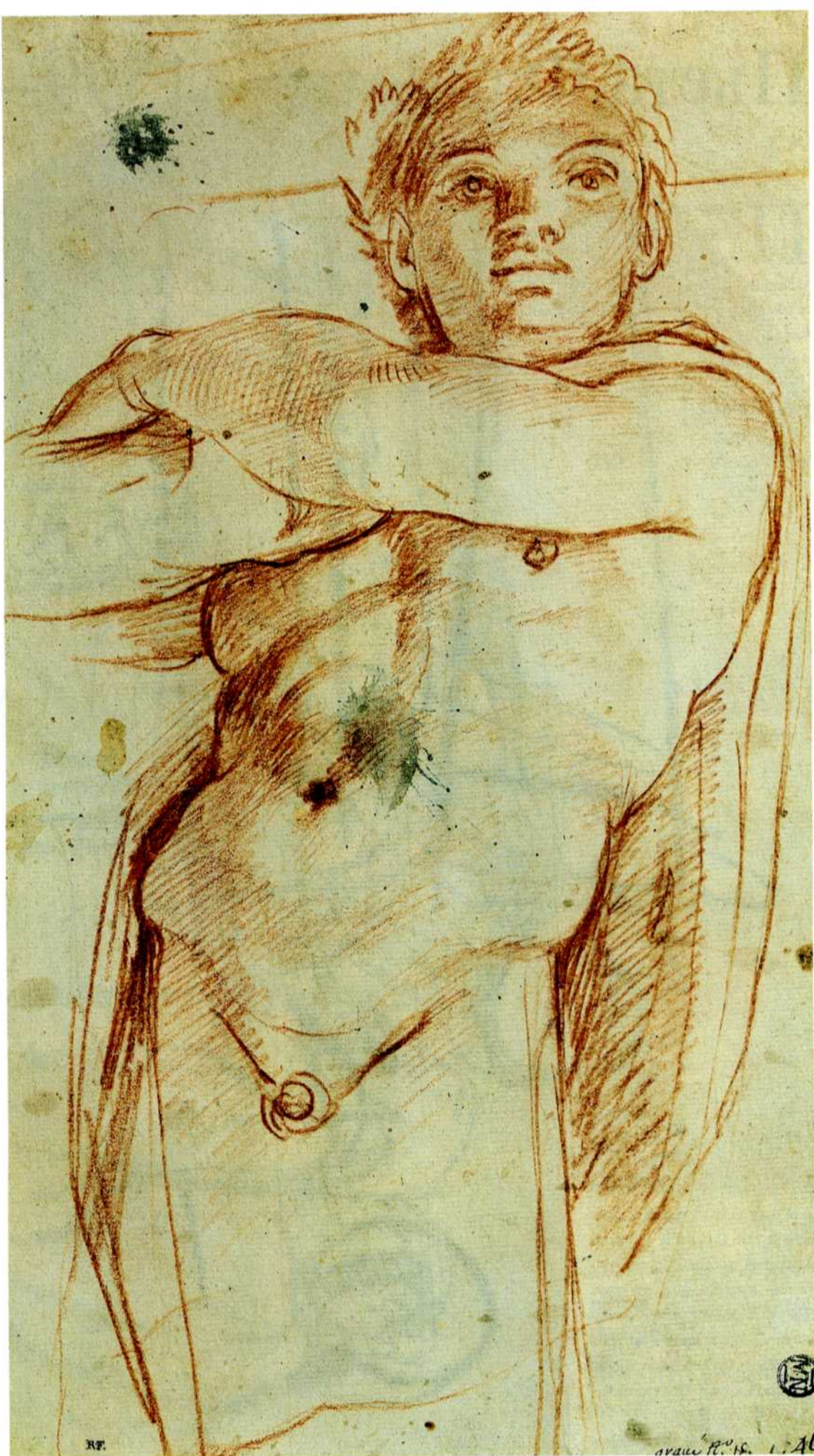


создан в последний период творчества художника. Считается, что это эскиз к картине, которую мастер уже не успел написать, поскольку рисунок не соответствует ни одному из известных на сегодняшний день произведений Карраччи. Во любом случае, речь не идет о работе „Бегство в Египет“ (см. с. 26), находящейся сегодня в Риме, так как между рисунком и картиной нет ничего общего, кроме темы... Два других рисунка, представленных здесь, — „Атлант“ и „Женщина с корзиной“ — наверняка служили подготовительными эскизами к фрескам дворца Фарнезе. В греческой мифологии атлантами называли титанов, державших на своих плечах небесный свод в наказание за участие в титаномехии (борьбе титанов против олимпийских богов). Такое же название архитекторы дали мужским фигурам (чаще всего, изваяниям), поддерживающим перекрытия зданий. Как уже отмечалось ранее, на плафоне галереи Фарнезе Карраччи исполнил фигуры атлантов в технике *trompe-l'oeil* — с целью создания иллюзии их скульптурного, а не живописного происхождения. Рисунок женщины с корзиной представляет собой подготовительный эскиз к фреске „Апофеоз Вакха и Ариадны“.



Атлант ▶

ок. 1598; 34,5x19,5 см
 рисунок сангитой
 Лувр, Париж



Пьета Фарнезе — 1599–1600

Параллельно с работой над фресками, Карраччи создает во дворце Фарнезе алтарные образы и станковые картины небольшого формата, в которых реализует множество собственных инноваций, имеющих огромное значение не только для его профессионального роста, но и для истории живописи в целом. Среди таких работ особое место занимают лондонская „Domine, quo vadis?“ и находящаяся сегодня в Неаполе „Пьета“. Это две наиболее интересные композиции римского периода творчества Карраччи, поскольку в них отражены два основных направления его художественных поисков.

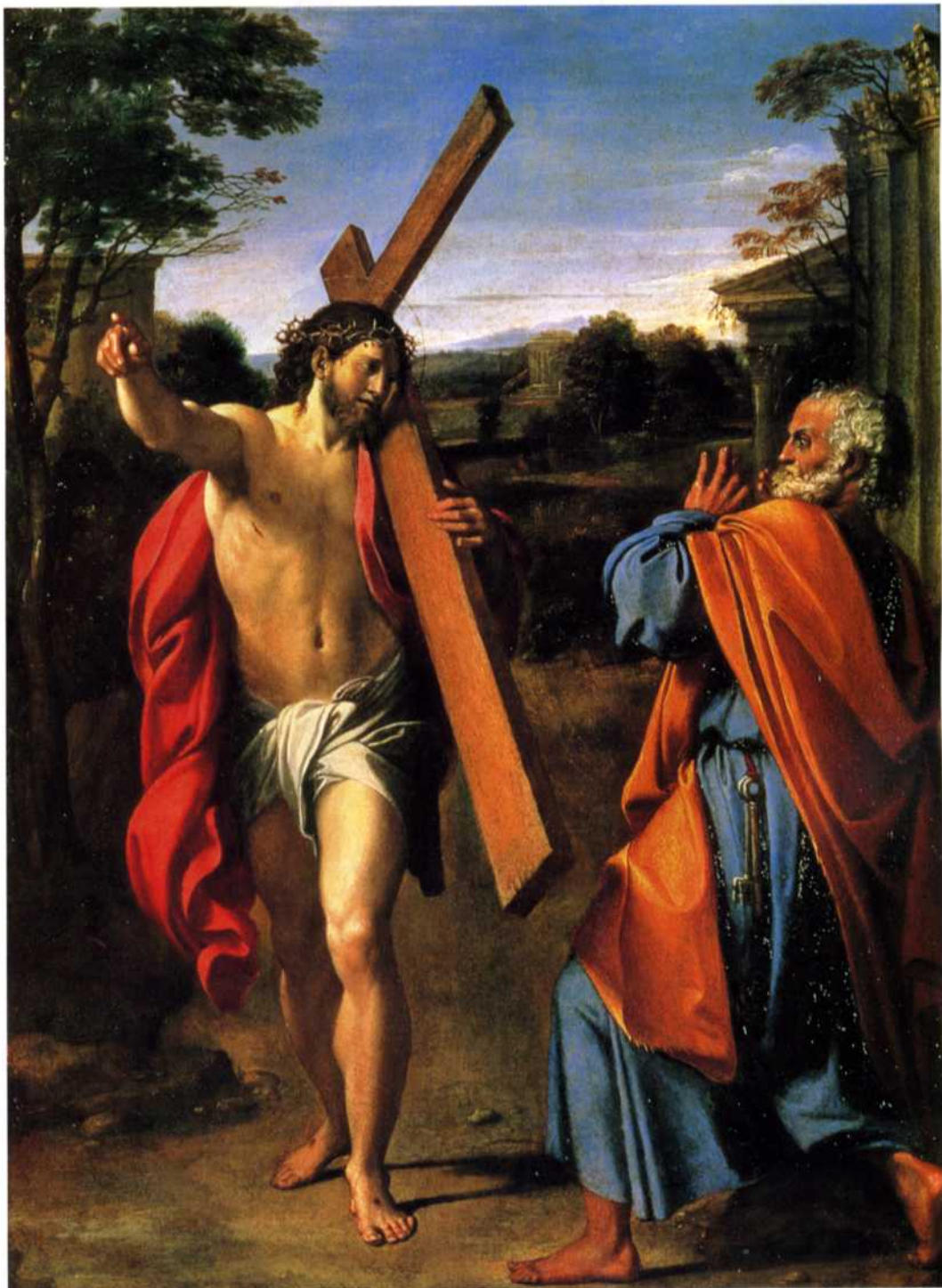
„Пьета“ относится к числу работ, которые характеризуются тщательно смоделированными, почти скульптурными формами и ярко выраженной патетичностью. Эта картина создавалась под влиянием искусства Микеланджело и Корреджо. От первого Карраччи унаследовал плотность и монументальность форм (стоит сравнить представленную здесь „Пьету“ с одноименным изваянием работы великого Микеланджело), однако, благодаря влиянию Корреджо и его „Пьеты“, созданной в 20-е годы XVI века, жесткая скульптурность форм у болонского мастера смягчена за счет уменьшения контрастности светотеневых переходов. Вот что писал по поводу этой картины австрийский теоретик и историк искусства Эрнст Гомбрих (1909–1998): „Пьета“ объединяет в себе силу и мягкость, ее композиция проста и гармонична. Эта работа вполне могла бы принадлежать кисти одного из мастеров раннего Возрождения. Именно раннего, поскольку характер света, падающего на тело Спасителя, и способ обращения художника к чувствам зрителя существенно отличают „Пьету“ Карраччи от произведений художников эпохи Высокого Возрождения и переносят нас из искусства средних веков сразу в барокко XVII столетия“.

„Domine, quo vadis?“ входит в

цикл картин, представляющих группу фигур на фоне пейзажа. Несмотря на скромный формат работы, воссозданная в ней атмосфера духовной возвышенности рождает чувство сопричастности великому таинству. Сидни Фридберг отмечает: „Христос имеет облик обычного человека, его жесты непосредственны и энергичны, но именно этот факт, в совокупности с осознанием того, что перед нами все же не кто иной, как Сын Божий, производит сильнейшее впечатление“.

▼ Domine, quo vadis?

1602–1603; 77,4х56,3 см
Национальная галерея,
Лондон



▼ Пьета Фарнезе

1599—1600; 156x149 см
Национальный музей
Каподимонте, Неаполь



“ Карраччи удалось перенять у Корреджо особый способ передачи эмоций, основанный на изысканном ритме извивающихся линий и волнующих контрастах светотени. В результате происходит синтез лирического с патетическим ”

Сидни Фридберг о „Пьете Фарнезе“, 1993

Бегство в Египет — 1603—1604

Одним из постоянных клиентов Карраччи являлся кардинал Альдобрандини. Для оформления капеллы в его римском дворце художник пишет „Бегство в Египет“ и „Положение во гроб“. Обе картины предназначались для украшения лонетов над окнами (подобно тому, как это было в случае с „Охотой“ и „Рыбной ловлей“ в конце восьмидесятых годов XVI века) и потому имели соответствующую форму. Известные евангельские сцены разворачиваются на фоне великолепных пейзажей — опять-таки, по аналогии с жанровыми сценами двадцатилетней давности. Однако на этот раз речь идет о религиозных картинах, поэтому по своей иконографической концепции (и, в частности, по характеру пейзажа) они существенно отличаются от упомянутых выше работ раннего периода творчества Карраччи.

Пейзаж на картине „Бегство в Египет“ гораздо более идеализирован, чем это было в „Охоте“ или „Рыбной ловле“. В то же время, здесь по-прежнему присутствуют черты реализма, свойственные всему творческому наследию Карраччи. В процессе подготовки к написанию картины художник много работал на пленэре, при свете дня — об этом свидетельствуют сохранившиеся как беглые наброски, так и более тщательно проработанные эскизы к картине „Бегство в Египет“, на которых запечатлены и отдельные мотивы (река, горная цепь, замок в окружении деревьев, а также лодочник с веслом, пастух с отарой), и панорамные виды. Используя эти натурные зарисовки в процессе написания картины, художник объединяет все реалистические элементы таким образом, что они утрачивают свою композиционную и смысловую независимость и подчиняются пространственно-повествовательной целостности. Таким образом, отдельные фрагменты связаны между собой исключительно волею художника: могло быть так, а могло и иначе. Карраччи многократно переставлял фигуры и фрагменты пейзажа, пытаясь добиться необходимой гармонии между ними. Произошел эволюционный процесс: художнику стало неинтересно просто отображать окружающую действительность, он создает собст-

венные пейзажи, более проработанные и потому более абстрактные. Этот новый подход к пейзажной живописи в значительной мере повлияет на последующие поколения пейзажистов и особенно ярко проявится в итальянском и французском классицизме XVII века. Сегодня историки искусства уверенно заявляют, что без явления миру гения Анибале Карраччи не было бы ни „Пейзажа на пути в Египет“ Доменикино (1581—1641), ни „Пейзажа с Диогеном“ Пуссена (1594—1665), ни великолепных творений Клода Лоррена (1600—1682).



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Исследователи убеждены в том, что картина „Бегство в Египет“ предвосхитила появление классических пейзажей. Композиция, в центре которой представлено Святое Семейство, тщательно продумана автором. Две диагонали и одна вертикаль пересекаются в центральной точке, которая, как волшебная шкатулка, надежно спрятана у подножия замка, в окружении густых деревьев. Гора, виднеющаяся справа вдаль, станет источником вдохновения для многих художников XVII века. Карраччи создает особую атмосферу спокойствия и размеренности, чередуя темные и светлые участки и расставляя в некоторых местах пейзажа цветовые акценты контрастных тонов.

▼ Бегство в Египет

1603—1604; 122x230 см
Галерея Дорна Памфили,
Рим

Положение во гроб ►

1603—1604
Галерея Дорна Памфили,
Рим



Аннибале Карраччи — мастер синтеза

Конец XVI века становится переломным для итальянского искусства. В этот период происходит угасание маньеризма. Зарождаются новые эстетические принципы, которые лягут в основу двух направлений в живописи — барокко и классицизма. Творчество Карраччи является ярким свидетельством этих процессов.

Во второй половине XVI века большое влияние на живописцев оказывали теоретики маньеризма — направления, возникшего в искусстве Италии в 20—30 годах того же столетия. Маньеристы утверждали, что художник создает свои произведения исключительно под влиянием „божественного вдохновения“, которое по природе своей стихийно и непредсказуемо, поэтому не укладывается в строгие рамки системы ремесленных правил. Материальные предметы, необходимые для труда живописца (холст, краски, кисти и т. п.), не могут передать всей полноты и тонкости внутреннего замысла (используя терминологию маньеристов, — „внутреннего рисунка“), заложенного Богом в душу художника, поэтому истинная ценность картины обусловлена самой ее сутью, а не техничес-

ким исполнением. Иными словами, содержание безусловно преобладает над формой, поэтому не стоит уделять особого внимания обучению художников: филигранная техника — ничто по сравнению с „божественной искрой“. Кроме того, маньеристы отвергали какие-либо художественные идеалы, общие для всех, полагая, что в душе каждого живописца живет собственный, неповторимый идеал, назначенный Всевышним.

БОЛОНСКИЙ АКАДЕМИЗМ

Профессиональный уровень художников, все чаще полагающихся лишь на внезапное озарение, стал катастрофически снижаться, живопись постепенно приходила в упадок. Сохранилось письмо Лодовико Карраччи, в котором он замечает: „Если бы



▲ Рафаэль: Святая Цецилия

1514; 220x136 см
Национальная
Пинакотекa, Болонья

Работы позднего периода творчества Рафаэля повлияли на закрепление классической тенденции в искусстве Карраччи

◀ Корреджо: Снятие с креста

1520—1523; 157x182 см
Национальная галерея,
Парма

Стилизация Корреджо оказалась особенно актуальной в преддверии эпохи барокко



возможно было сочетать в одном произведении живописи чарующую прелесть Корреджо с энергией Микеланджело, строгость линии Веронезе с идеальной нежностью Рафаэля, — разве не значило бы это приблизиться к совершенству? Однако сегодня живопись медленно умирает...“ Бросая вызов эстетике маньеризма и стремясь возродить живопись именно как род искусства, братья Карраччи основали свою „Академию вступивших на правильный путь“. Есть „вечный“ идеал красоты, утверждали они, который воплощен в искусстве античности и высокого Возрождения и, прежде всего, в творчестве Рафаэля. Рафаэль был объявлен непрекращаемым авторитетом, его предписывалось благоговейно изучать и копировать. Братья Карраччи строили обучение на постоянных упражнениях в техническом мастерстве, их ученики занимались, помимо живописи, рисунком с натуры и с античных слепков, композицией и правилами перспективы. Уровень мастерства живописца зависел, по их мнению, не только от технической ловкости, но и от образования и остроты интеллекта, поэтому в их программе появились теоретические курсы. Несколько поколений выпускников Академии,



▲ Веронезе: Мученичество святой Юстины

ок. 1555; 103х113 см
Галерея Уффици,
Флоренция

Образцы классического характера Карраччи ищет, главным образом, у венецианцев, в частности, — у Веронезе

◀ Микеланджело: Грехопадение и Изгнание из рая

1509—1510; 280х270 см
фреска
Сикстинская капелла,
Ватикан

Фрески из Сикстинской капеллы вдохновляли Карраччи во время работы над оформлением плафона галереи дворца Фарнезе

а точнее, их особый, интеллектуальный подход к живописи, стал основой отдельного направления в итальянском искусстве, получившего название „болонский академизм“. Отношение к представителям этого направления поразительно менялось с течением времени. В XVII веке академики считались выдающимися мастерами, некоторых из них сравнивали с Рафаэлем или Леонардо да Винчи. Однако спустя столетие их прочно забыли, а в XIX веке на них обрушился шквал критики. Академистов обвиняли в слепом подражании художникам Возрождения (Микеланджело, Веронезе, Корреджо и др.), причем критика единодушно

СИНТЕЗ ИЛИ ЭКЛЕКТИЗМ?

На протяжении двух веков слава Карраччи была столь яркой и всеохватной, что в ее лучах долгое время купалась целая плеяда его учеников. Когда в 20-е годы XVII столетия на небосклоне европейской живописи взойшла звезда Никола Пуссена (1594—1665), особых почестей был удостоен Доменикино, пейзажи которого сыграли важную роль в процессе становления стиля французского художника. И мало кто вспомнил, что как пейзажист Доменикино сформировался под влиянием своего учителя Карраччи, а, значит, тот же Пуссен, пусть и опосредованно, но все же является учеником великого Аннибале... В XIX веке все — неоклассики, романтики и реалисты — в один голос обвиняли Карраччи в эклектике, причем суть претензий понять трудно: для одних его искусство было слишком барочным, для других — чересчур реалистическим, для третьих — неоправданно классическим. Современные искусствоведы считают основной манеры мастера не эклектизм, а гармоничный синтез элементов самых разных стилей.

Пуссен: Пейзаж с Диогеном ▶

1648; 160x221 см
Лувр, Париж



утверждала, что они подражали не сильным, а слабым сторонам великой живописи прошлого...

Среди представителей первого поколения выпускников болонской Академии особой популярностью пользовались Гвидо Рени (1575—1642), Доменикино (Доменико Дзампьерри, 1581—1641), Гверчино (Джованни Франческо Барбьери, 1591—1666). Их работы отличает высокий уровень техники, но в то же время эмоциональная холодность, поверхностное прочтение сюжетов. И, тем не менее, творчество каждого из них интересно по-своему. Так, в работах Доменикино на мифологические и христианские сюжеты очень выразительны пейзажи: в картине „Бегство в Египет“ (1620—1623) пейзаж, расположенный на втором плане, притягивает зрителя гораздо больше, чем основное действие — напущенное и многословное. В картинах Гвидо Рени, написанных преимущественно на библейские и мифологические темы, техническое совершенство, по мнению большинства исследователей, полностью затме-

“ Карраччи был глубоко убежден в том, что живопись является бесконечным романом, в который каждый художник может вписать собственную главу, и от этой „разноголосицы“ содержание эпопеи только выиграет ”

Андре Шастель

▼ Гвидо Рени:
Атланта
и Меланипп

206x297 см
Национальная галерея
Каподимонте, Неаполь

Подобно Доменикино, Гвидо Рени наследует от Карраччи склонность к классическим мотивам и натуралистическим формам



вает то, что называется творческим гением. Искусство Гверчино любопытно тем, что на нем лежит глубокая печать стилистики Караваджо с ее жесткой выразительностью и тягой к натурализму. Кстати, Гверчино, как и братья Карраччи, был отличным рисо-

вальщиком. Его рисунки — это свободные композиции эскизного типа, в которых показана виртуозность техники, ставшая уже не ремеслом, а художественным явлением.

При всей противоречивости облика академистов, нельзя не признать, что в развитии живописи это направление сыграло очень важную роль. Серьезное внимание к вопросам качества живописи и образования художника, создание единой системы обучения сделали опыт болонского академизма ценным для всех последующих поколений.

СИНТЕЗИРУЯ ЛУЧШЕЕ

На протяжении своей карьеры Аннибале Карраччи работал в самых разных стилях и направлениях. „Смеющийся юноша“ исполнен в лучших традициях реализма, „Снятие с креста“ явилось данью уважения Корреджо, а картина „Венера и Адонис“ явно навеяна венецианской живописью. Подобные метания простились начинающему художнику, зрелый мастер обязан был выработать свой собственный стиль. Поэтому главной задачей Карраччи было синтезировать в своем творчестве те влияния, который он считал наиболее приемлемыми для себя. Первые работы, представляющие такой синтез, появляются только в начале 90-х годов XVI века. Например, „Воскресение Христа“, датированное 1593 годом, не только свидетельствует о приверженности мастера эстетике Корреджо и целой плеяды выдающихся венецианских художников, но и обнаруживает стремление Карраччи к реализму. Эта картина могла бы одновременно принадлежать разным эпохам — барокко, классицизму, натурализму. У Корреджо Карраччи заимствует нервный ритм композиции и известный патетизм, который будет приветствоваться барочными художниками; из венецианской живописи перенимает клас-



КАРРАЧЧИ В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРИЯ

ВЕНА • Музей истории искусства

ФРАНЦИЯ

БАЙОНН • Музей Бонна
ЧАНТИЛИ • Музей Конде
ПАРИЖ • Лувр

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо

ГЕРМАНИЯ

ДРЕЗДЕН • Художественная галерея
ШТУТГАРТ • Государственная галерея

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Национальная галерея

ИТАЛИЯ

БОЛОНЬЯ • Национальная Пинакотекка
ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици — Галерея
Питти
МИЛАН • Пинакотекка ди Брера
МОДЕНА • Галерея Эстенсе
НЕАПОЛЬ • Национальный музей ди
Каподимонте
ПАРМА • Национальная галерея
РИМ • Палаццо Фарнезе — Галерея Боргезе —
Галерея Колонна — Галерея Дория Памфили

◀ Франческо Гверчино: Экстаз святого Франциска и святой Бенедикт с ангелом

не датировано; 280х183 см
Лувр, Париж

В отличие от Доменикино и Гвидо Рени, Гверчино развивает реалистические элементы, почерпнутые им из творчества Карраччи

▼ Доменикино: Пейзаж на пути в Египет

ок. 1620—1623; 164х213 см
Лувр, Париж

Доменикино был любимым учеником Карраччи; его пейзажи близки пейзажам римского периода творчества учителя

сические тенденции. Все эти элементы четко выражены, хотя и в разной степени, в таких его работах, как „Подаяние святого Рокха“, „Пьета Фарнезе“, „Одиссей и сирены“, а также „Апофеоз Вакха и Ариадны“. Изучение работ Тициана и Веронезе побудило Карраччи упростить композицию картин, придать пропорциям гармонию, а формам — полноту и четкость. Он не признает ни первенства цвета (наперекор венецианской концепции), ни главенства рисунка (что противоречит римско-флорентийской доктрине), мастерски синтезируя в своем творчестве оба принципа, которые традиционно считались конкурирующими. Неспироста французский критик Тюильри назвал художественную карьеру Карраччи „королевской дорогой к золотой середине“, а американец Фридберг определял его стиль как „классическую традицию, вписанную в барокко“.



КАРРАЧЧИ (1560—1609)

В настоящее время Аннибале Карраччи известен, прежде всего, как автор фресок в римском дворце (палаццо) Фарнезе. Вне всяких сомнений, это — один из величайших шедевров мирового искусства, жемчужина монументальной живописи. Сегодня творение Карраччи приравнивают к росписям Сикстинской капеллы Микеланджело и ватиканским фрескам Рафаэля. А между тем, его творчество не ограничивается одним лишь этим циклом. Свет яркого дарования Карраччи проник во все сферы живописного искусства. Он был автором множества алтарных образов и светских картин,

пробовал себя в создании жанровых сцен и изображении обнаженной натуры, часто писал пейзажи с фигурами. (Ярким примером картины последнего типа может служить представленная здесь работа „Христос и самаритянка“). В своем творчестве художник использовал все существующие на тот момент живописные техники, одинаково свободно оперируя как маслом, так и углем, и сангиной.

Решительно отвергнув эстетику позднего маньеризма, Аннибале Карраччи открыл новую страницу в истории живописи и стал провозвестником эры барокко.



▲ Христос и самаритянка

ок. 1604—1605; 60,5х146 см
Музей истории искусств, Вена

