

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ



ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

АНТОНИС ВАН ДЕЙК Часть 68

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 68

АНТОНИС ВАН ДЕЙК

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ВАН ДЕЙКА

стр. 3

ТВОРЧЕСТВО

стр. 8

„Святой Иероним“ — 1618	стр. 8
„Пьяный Силен“ — ок. 1620	стр. 10
„Взятие Христа под стражу“ — ок. 1620	стр. 12
„Самсон и Далила“ — 1619—1620	стр. 14
„Портрет Изабеллы Брандт“ — 1621	стр. 16
„Автопортрет“ — 1622—1623	стр. 18
„Портрет дамы с дочерью“ — 1628—1629	стр. 20
„Венера в кузнице Вулкана“ — 1630—1632	стр. 22
„Роберт Рич, второй граф Варвик“ — 1634	стр. 24
„Портрет Карла I“ — ок. 1635	стр. 26

ВАН ДЕЙК И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

стр. 28

ВАН ДЕЙК В МУЗЕЯХ МИРА

стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: RMN; стр.3: вверху: AKG, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр.4: вверху справа: Художественная библиотека Бриджмен, внизу слева: AKG; стр.5: вверху справа: RMN, в центре слева: AKG; стр.6: вверху: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: AKG; стр.7: вверху: Scala, внизу: AKG; стр.8: AKG; стр.9: RMN; стр.10 и 11: AKG; стр.12-15: Художественная библиотека Бриджмен; стр.16 и 17: AKG; стр.18: RMN; стр.19: Художественная библиотека Бриджмен; стр.20-22: RMN; стр.23: стр.24: в центре: RMN, внизу: AKG; стр.25: AKG; стр.26-29: RMN; стр.30: в центре слева и справа: RMN, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр.31: Художественная библиотека Бриджмен; стр.32: AKG.

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 №
„Великие художники“ © Eagle Moss International Ltd. 2003

На обложке:
Портрет Карла I
(фрагмент)

ок. 1635; 272x212 см
Лувр, Париж

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, описания 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:

ФРАНС ХАЛС (1582—1666)

Один из лучших портретистов XVII века, Франс Халс относится к числу нидерландских караваджистов. Однако главным выразительным средством у него стали не сильные светотеневые контрасты, а сама красочная стихия, живой, динамичный мажор, с годами все более смелый и легкий.



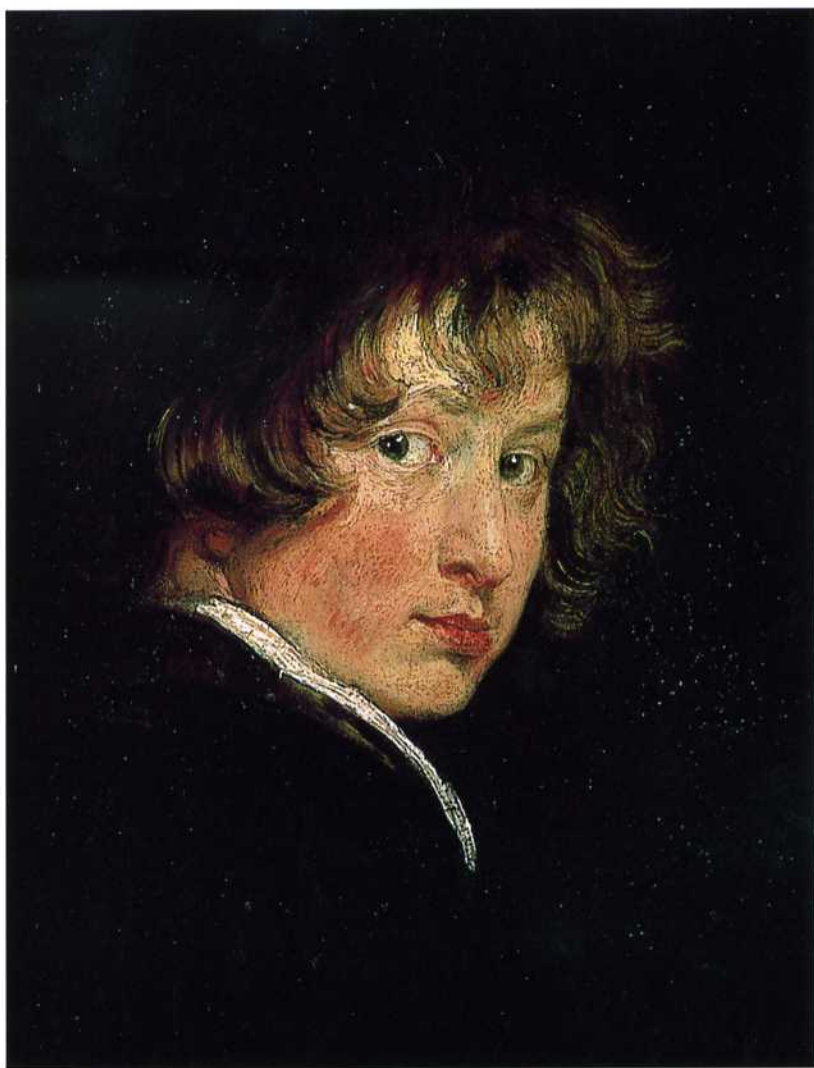
АНТОНИС ван Дейк

Поступив в мастерскую Рубенса в возрасте четырнадцати лет и многому у него научившись, Антонис ван Дейк, тем не менее, не желает всю жизнь оставаться в тени великого живописца. Поэтому он покидает Антверпен и уезжает в Англию, где становится придворным художником короля Карла I.

З аписи в приходской книге кафедрального собора Антверпена, датированная 20 апреля 1599 года, свидетельствует о том, что младенец, родившийся 22 марта 1599 года в семье преуспевающего „шелкового“ купца Франса ван Дейка и его жены Марии, получил при крещении имя Антонис. Будущий художник, как и шестеро его старших братьев и сестер, воспитывался в строгой, набожной атмосфере и получил блестящее начальное образование. Известно, что к десяти годам Антонис свободно владел, помимо родного фламандского, еще и французским, испанским, итальянским, английским языками, а также великолепно знал историю и был знаком с основами теологии и философии.

ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ

Один из первых биографов ван Дейка, итальянский историк искусства Пьетро Беллори (1613—1696) отмечал, что „способности к изящным искусствам Антонис унаследовал от матери, которая очень любила вышивать, и ее „нарисованные“ разноцветными нитками пейзажи вызвали восхищение у каждого, кто их видел“. Юный ван Дейк любил наблюдать за работой матери и часто копировал красками на кусочках холста придуманные ею узоры и картины... Внезапная кончина Марии ван Дейк 16 марта 1607 года нарушает спокойный, размеренный уклад жизни этой семьи. Скорбящий вдовец дважды пытался нанять для своих детей няню, однако эти попытки не увенчались успехом: обе претендентки просто-напросто оказались нечисты на руку и были со скандалом уволены. Тогда Франс ван Дейк принимает единственно верное в той ситуации решение: старших сыновей он делает своими компаньонами, дочерей пристраивает в престижный пансион, а младшего, подающего большие надежды в живописи, от-



▲ Автопортрет

1613; 25,8х19,5 см
дерево, масло
Академия изящных искусств, Вена

Ван Дейку не было и пятнадцати лет, когда он написал этот портрет. Но уже тогда он был уверен в своем таланте и работал как зрелый мастер

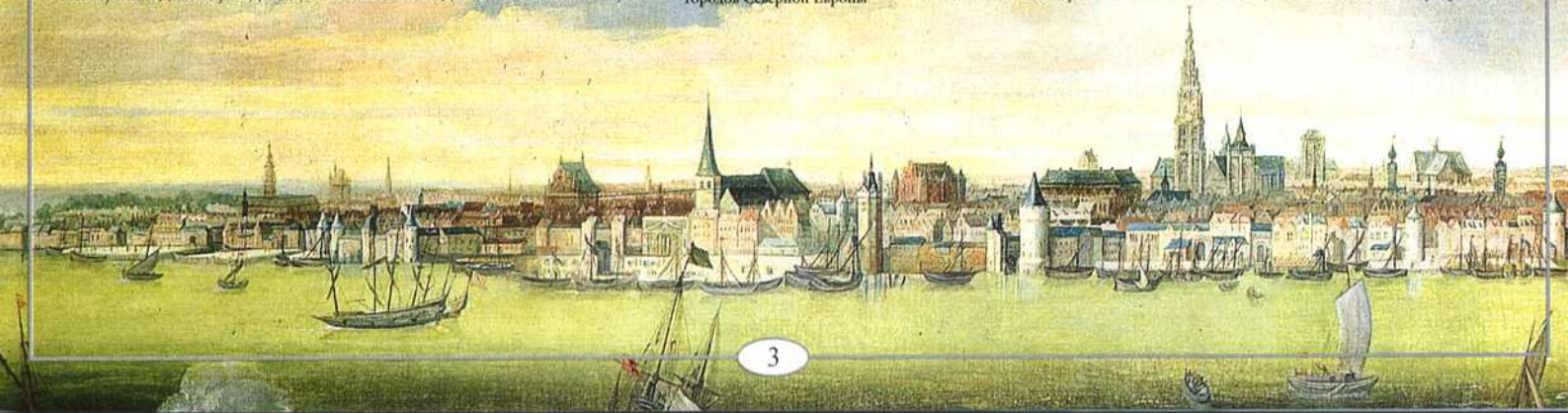
▼ Ян Вилдсене (1586—1653): Вид Антверпена в начале XVII века

Частная коллекция

Антверпен во времена ван Дейка является важным торговым центром и одним из самых крупных городов Северной Европы

дает на учебу к известному антверпенскому художнику Хендрику ван Балу (1575—1632). Этот живописец получил звание мастера в 1692 году и в течение нескольких лет стажировался в Италии. В Венеции ван Балу познакомился с учеником Тициана, Пальмой иль Джоване (1544—1628), от которого воспринял маньеристическую эстетику. По возвращении из Италии ван Балу открывает собственную мастерскую, и к тому моменту, когда в ней оказывается юный ван Дейк, этот живописец уже принадлежит к числу самых выдающихся деятелей искусства Антверпена и занимает ответственный пост в городской Гильдии художников святого Луки. Он был признанным специалистом в области алтарной живописи, а среди городской интеллектуальной элиты прославился своими мифологическими картинами небольшого формата. Интересно, что, начиная с 1620 года, когда ван Дейк уже давно покинул стены его мастерской, живопись ван Балена претерпевает серьезные изменения. Считается, что сорокапятилетний мастер заимствовал стилистические достижения Рубенса (1577—1640) именно под влиянием своего бывшего ученика.

Когда ван Дейку исполнилось 14 лет, отец выделил ему сред-



ства на обустройство собственной мастерской. Спустя какое-то время Антонис нанимает ученика-помощника, который был старше его на год, и начинает брать заказы на исполнение живописных работ. Размах таланта живописца обнаруживается уже в этих ранних произведениях. В венской Академии изящных искусств сегодня хранится чудесный автопортрет ван Дейка, написанный им именно в этот период, в возрасте 14 лет. Юный художник смотрит через правое плечо, его взгляд прямой и решительный. Воротничок рубашки намечен одним смелым мазком белил, что свидетельствует о редкостном мастерстве и уверенности в своем таланте. Неудивительно, что первые работы ван Дейка вызвали необычайный интерес у его старших коллег. Не так давно найден документ, косвенно подтверждающий предположение некоторых исследователей о том, что первым из выдающихся живописцев того времени, кто обратил внимание на незаурядный талант ван Дейка, был Ян Брейгель (1568—1625), сын Брейгеля Старшего. Именно благодаря его лестным отзывам, молодого художника в конце 1613 года принимает в свою мастерскую сам Рубенс, к тому времени уже снискавший славу величайшего живописца Европы и получивший звание почетного гражданина Антверпена. Техника ван Дейка была уже настолько отполирована и совершенна, что Рубенс, по свидетельствам современников, иногда даже не стеснялся выдавать работы талантливого помощника за свои собственные. Довольно быстро став главным ассистентом Рубенса, ван Дейк не только овладевает техническими приемами своего учителя, но и одновременно работает над выработкой индивидуального художественного почерка. В доме мастера молодой художник имеет возможность познакомиться с пре-

Хендрик ван Бален: Праздник зимы

Старая Пинакотекка, Мюнхен

В 10-летнем возрасте ван Дейк был отдан в обучение к антверпенскому живописцу Хендрику ван Балену



Портрет Корнелиса и Лукаса де Вейль

ок. 1627; 120x101 см
Пинакотекка Капитолина, Рим

Существуют документальные подтверждения того, что во время пребывания в Генуе в 1621 году ван Дейк воспользовался гостеприимством братьев де Вейль — художников, переехавших из Антверпена в Италию



красными произведениями искусства античности и копиями работ итальянских мастеров, сделанных самим Рубенсом во время его путешествия в Италию. В 1618 году имя Антониса ван Дейка появляется в списках членов Гильдии художников Антверпена. Он по-прежнему работает в собственной мастерской, продолжая при этом получать заработную плату и как участник прощтов, реализуемых Рубенсом. Сохранился контракт на роспись потолка в антверпенской Церкви иезуитов, датированный 1620 годом и подписанный рукой Рубенса. Так вот, ван Дейк — единственный из числа помощников мастера, чья фамилия была упомянута в этом документе. С тех пор живописца воспринимают уже не как ученика Рубенса, а как его коллегу. Безусловно, ван Дейку приходилось нелегко. В то время Рубенс был самым знаменитым художником в Европе. Его слава, его влияние были абсолютными. Он был велик, он был ярок, как солнце, и находиться в его тени молодому амбициозному мастеру было невыносимо. Естественно, и Рубенс, в свою очередь, не мог не испытывать определенной ревности по поводу громкого успеха своего ученика. Отношения между ними становились все более прохладными, и неизвестно, чем бы закончилась эта тайная конфронтация, если бы ван Дейк не получил заказ от влиятельного английского графа Парбека, родного брата герцога Джорджа Бекингема (1592—1628). Следует отдать должное благородству Рубенса: он написал своему ученику настолько благоприятное рекомендательное письмо, что того приняли в Англии с почетом как выдающегося мастера.

ПОРТРЕТИСТ В АНГЛИИ И ИТАЛИИ

Итак, в 1620 году ван Дейк впервые пересекает Ла-Манш. Художник обосновался в Лондоне и начал работу при дворе Якова I (1566—1625) из расчета 100 фунтов стерлингов годовых, что по тем временам было действительно королевским вознаграждением. Тем не менее, по неизвестной нам причине, уже в феврале 1620 года ван Дейк возвращается в родной Антверпен,



а поздней осенью, опять-таки по рекомендации Рубенса, отправляется в Италию. Некоторые биографы ван Дейка в этой связи даже предполагают, что стареющий мастер просто пытался спровадить из Антверпена, который являлся его художественной „вотчиной“, молодого конкурента. Но если это и так, то он поступил во благо ван Дейку: именно в период пребывания в Италии с 1621 по 1627 год произошло освобождение художника от влияния своего учителя и окончательное формирование его собственного стиля. Причиной послужило знакомство фламандца с работами величайших итальянских художников и, в первую очередь, Тициана.

В картинах этого мастера ван Дейк нашел образцы для подражания, что, собственно, и решило его дальнейшую художественную судьбу. С этой поры, по мнению ряда исследователей, стала заметна разница в трактовке сюжетов Рубенсом и ван Дейком. Ру-



ВАН ДЕЙК В МАСТЕРСКОЙ РУБЕНСА

Уже в своих ранних произведениях Ван Дейк стремился отойти от прямого подражания приемам прославленного учителя и пытался во что бы то ни стало выйти из его тени. Вот почему большую часть жизни он провел в поисках новых живописных решений, которые свидетельствовали бы о его творческой независимости и самостоятельности. Его возвращение из Италии совпало по времени с периодом зарубежной дипломатической деятельности Рубенса. В отсутствие учителя ван Дейк становится первым художником Фландрии и придворным живописцем испанской наместницы Изабеллы. Кто-то из мастерской Рубенса объединил в копии два автопортрета (Рубенса-учителя и ван Дейка-ученика), желая отметить идеальный союз и славу двух фламандских художников.

▲ Анонимный автор: Портрет Рубенса и ван Дейка

не датировано; 58x74 см
Лувр, Париж

◀ Антонис Гюнтер Геринг: Церковь иезуитов в Антверпене

1665; 113x141 см
Музей истории искусства, Вена

Художественным дебютом ван Дейка стало выполнение заказа на роспись свода Церкви иезуитов в Антверпене

“ [В 1620 году] ван Дейк еще является учеником Рубенса, но его искусство постепенно начинают оценивать наравне с живописью мастера. А ведь он молод, ему едва исполнилось двадцать лет ”

Верчеллини, 1620

бенса, с его страстью к античной скульптуре и глубоким знанием ее, представлял живописные сюжеты как скульптурные группы. Фигуры на его картинах видятся трехмерными и, согласно правилам эпохи барокко, увлеченными вечным движением. Ван Дейк трактовал фигуры на картинах с большим вниманием к поверхности полотна. Для него они были двухмерными, скорее пластичными, чем скульптурными. Его гораздо больше занимала декоративность картинной плоскости, хотя при этом он сохранял приверженность рубенсовской композиции. Кристофер Браун, признанный специалист по творчеству ван Дейка, в 1991 году так прокомментирует уникальную находку — альбом „итальянских“ эскизов мастера: „Эти произведения демонстрируют нам живую реакцию молодого художника на все то, что он открыл для себя в Италии, и, прежде всего, на отличия между итальянской живописью Тициана и фламандской — Рубенса“. Гонорары, полученные за портреты итальянских аристократов, ван Дейк

методично откладывал и, как только собирал необходимую сумму, тут же тратил ее на покупку очередной работы Тициана. Так было положено начало его знаменитой коллекции произведений искусства... За шесть лет пребывания в Италии Ван Дейк побывал в Венеции, Генуе, Милане, Мантуе, Турине, почти на год задержался на Сицилии. Известно также, что в 1625 году он выезжал во Францию и некоторое время пребывал в

Марселе... В Антверпен мастер возвращается в 1627 году и сразу же погружается в работу:

в это время Рубенс находится в отъезде, и ван Дейк становится придворным живописцем испанской наместницы во Фландрии, эрцгерцогини Изабеллы. За один из ее портретов того периода художнику даже была пожалована золотая цепь стоимостью 750 флоринов.

Но как только в город вернулся Рубенс, количество заказов у ван Дейка резко сократилось... В 1629 году художник написал большое эпическое полотно „Ринальдо и Армида“. Взяв за сюжет картины эпизод из поэмы Торквато Тассо (1544—1595) „Освобожденный Иерусалим“, ван Дейк создал романтическое произведение. Выполненное в лучших итальянских традициях и в тидиановской цветовой гамме, полотно заинтересовало короля Карла I (1600—1649), пресмника Якова I на английском престоле. В 1632 году ван Дейк вновь получает приглашение приехать в Лондон.

КОРОЛЕВСКАЯ МИЛОСТЬ

Известно, что за год до этого приглашения ван Дейк работал при дворах нидерландских герцогов в Брюсселе, а затем в Гааге. Однако там ему не удалось достигнуть той славы и почитания, какими одарил его английский двор. Что это — очередные интриги Рубенса или подтверждение известного тезиса о пророках в своем отечестве? Как бы там ни было, но Антонис ван Дейк занимает должность придворного живописца английско-го короля. Ему были предложены дом в центре Лондона, загородная резиденция, щедрое содержание в размере 200 фунтов годовых и, конечно, дворянский титул. За семь с половиной лет, проведенных в Англии, ван Дейк написал четыреста портретов представителей местной аристократии — получается больше одного портрета в неделю! Вот как описывал жизнь ван Дейка в Лондоне его биограф Беллори: „Он пользовался такими милостями и щедротами, которые позволяли ему вести блестящее, роскошное существование. Он жил на широкую ногу, двери его дома всегда были открыты для лондонской знати, которая потянулась сюда вслед за самим королем, любившим наблюдать за работой художника и вообще проводить с ним время. Ван Дейк утопал в роскоши, подобно Паррасию (Паррасий из Эфеса (II пол. 5 в. до н. э.), древнегреческий живописец — ред.), держал слуг, кареты, лошадей, музыкантов, певцов и клоунов, которые забавляли его титулованных посетителей, каждый день приходивших позировать для портретов“.



▲ Автопортрет с сэром Эндимионом Портером

1632; 119x144 см
Прадо, Мадрид

Эта картина — единственная, где художник представил себя в обществе другого человека. Портрет демонстрирует дружбу, связывающую Ван Дейка и аристократа Портера

“ Денег после его смерти практически не осталось, поскольку он все тратил на пышную жизнь, подобающую скорее наследному принцу, нежели художнику ”

Беллори, 1672

Анонимный художник: Сицилия, Катания и Этна в XVII веке

ок. 1600

Когда в 1624 году ван Дейк прибывает на Сицилию, в Палермо внезапно вспыхивает эпидемия чумы. Художник вынужден был оставаться на острове в течение года

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

В 1639 году ван Дейк женился на Мэри Ратвен, фрейлине королевы Генриетты Марин. Бывшая возлюбленная художника, Маргарет Лемон, много лет делившая с ним ложе и служившая моделью для многих картин, не могла смириться с его женитьбой. По отзывам современника ван Дейка Венцеслауса Холлара, она была „опасной женщиной“, „демоном ревности“ и устраивала „чудовищные сцены, если придворные дамы отправлялись позировать ван Дейку без провожатых“. Так вот, в отместку за решение жениться на другой, Маргарет в ярости чуть не откусила художнику большой палец, чтобы он больше никогда не смог взять в руки кисть. К счастью, рана оказалась неопасной...

В 1640 году умирает Рубенс, и король Испании, Филипп IV, обращается к ван Дейку с предложением занять должность главного художника Антверпена и закончить картины, которые были заказаны Рубенсу. Конечно, ван Дейк отказался, но можно представить себе его негодование! „Он смог унизить меня даже из могилы“, — посетовал художник в одном из писем...

Между тем, политический климат в Англии меняется. Спор короля с парламентом зашел в тупик, в воздухе витали революционные настроения. И ван Дейк вынужден был начать поиски более спокойного места для работы. Его здоровье было и так подорвано непрерывным трудом, а после неудачной попытки получить заказ на оформление Лувра мастер вернулся в Лондон совершенно больным. Король обещал поистине царское вознаграждение тому врачу, который сможет вылечить его любимого живописца, но все усилия оказались тщетными. Ван Дейк умер 9 декабря 1641 года, через пять дней после рождения своей дочери Юстинианы.



Портрет Мэри Ратвен

ок. 1639—1641

104x81 см

Прадо, Мадрид

К сожалению, о жене ван Дейка, кроме того, что она была фрейлиной королевы, шотландкой и католичкой, больше ничего не известно



КАЛЕНДАРЬ

1599 — 22 марта в Антверпене появился на свет Антонис ван Дейк

1607 — умирает мать художника

1609 — ван Дейк начинает обучение в мастерской Хендрика ван Балена

1613 — ван Дейк поступает в мастерскую Рубенса

1618 — Антонис ван Дейк получает звание мастера

1620 — художник впервые отправляется в Лондон

1621 — в феврале возвращается в Антверпен, а осенью отправляется в Италию

1625 — ван Дейк пребывает в Марселе

1627 — возвращение в Антверпен

1631 — художник путешествует по Нидерландам

1632 — прибывает в Англию, где становится придворным художником короля Карла I

1639 — ван Дейк женится на фрейлине королевы Англии Мэри Ратвен

1640 — какое-то время пребывает в Париже

1641 — 4 декабря рождается Юстиниана, дочь художника, а 9 декабря Антонис ван Дейк умирает



КОРОЛЕВСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ

В 1632 году ван Дейк прибыл к английскому двору по приглашению самого короля Карла I. Английский монарх слышал о нем как о „портретисте уровня Тициана“ — такую характеристику дала мастеру жена Карла I, королева Генриетта-Мария. А она знала, о чем говорит, ведь фламандский художник написал несколько превосходных портретов ее матери, Марии Медичи. Карл I предложил ван Дейку беспрецедентно выгодные условия, но самая высшая милость, которой был удостоен художник, — это дворянский титул и золотая цепь рыцаря. Кисти ван Дейка принадлежит множество портретов короля, королевы и их детей. Сам художник называл своего покровителя „величайшим любителем живописи из всех государей мира“.

◀ Двойной портрет короля Англии Карла I и королевы Генриетты-Марии

ок. 1635; 66x82 см

Палаццо Питти, Флоренция

Святой Иероним — 1618



Святой
Себастьян
с ангелами

1630—1632
198x145 см
Лувр, Париж

▼ Святой Иероним

1618; 192x215 см
Художественная галерея,
Дрезден



▲ Мученичество святого
Себастьяна

ок. 1615; 144x117 см
Лувр, Париж

Припав на одно колено рядом со спящим львом и держа в руке камень, которым мгновение спустя он ударит себя в грудь, святой Иероним истово кается перед распятием за греховные мысли. Драпировка, „наброшенная“ ван Дейком на дерево, напоминает занавес и придаст всей сцене оттенок интимности — этот прием фламандский художник позаимствовал из творчества Караваджо (1571—1610). Пейзаж в зелено-коричневой цветовой гамме исполнен очень тщательно, с передачей мельчайших деталей — к примеру, грибов, виднеющихся среди пожелтевшей листвы папоротника или маленьких красноватых соцветий на древесной коре. Кожа старика, чуть слезящиеся глаза, седина в бороде — все отображено удивительно тонко, и в этом нетрудно заметить влияние Рубенса, который обычно использовал общепринятый набор приемов (набрякшие веки, складки кожи, обвисшие щеки и т. д.), объединяя все это упругим, „танцующим“ движением кисти. Современный английский критик Питер Кэмбелл пишет: „Еще до того, как ван Дейк побывал за границей, Рубенс уже преподавал ему все, что изучают в Италии: язык античной скульптуры,

жеста, трехмерных форм; световой поток Караваджо; микеланджеловское видение человеческого духа, заключенного в мощные тела, представляющие собой сплетение неправдоподобно вздутых мышц“... С мнением авторитетного специалиста трудно не согласиться, тем более что первые опыты ван Дейка в подобном представлении фигур относятся как раз к первым годам его пребывания в мастерской Рубенса, о чем красноречиво свидетельствует написанная пятнадцатилетним художником картина „Мученичество святого Себастьяна“. Святой представлен в момент перед экзекуцией, он стоит, опершись о ствол дерева, и отчаянная белизна его кожи, подчеркнутая пронзительной голубизной неба, привлекает внимание и резко выделяет его фигуру из общего ряда персонажей, высоко превознося тем самым его подвиг мученика. Лицо одного из палачей, связывающего Себастьяну руки, испещрено морщинами, а мастерская передача дряблости кожи и рельефа мышц позволяют утверждать, что именно эта фигура была взята ван Дейком в качестве образца для написания тремя годами позже фигуры святого Иеронима.

Ван Дейк позднее еще раз обратится к теме мученичества святого Себастьяна, причем на этот раз он выберет иконографический тип сюжета, где ангелы спешат на помощь пронизанному стрелами мученику. Картина „Святой Себастьян с ангелами“ свидетельствует об эволюции художника, стиль которого становится более лирическим и волнующим.

Пьяный Силен — ок. 1620

Римский император Феодосий I Флавий (ок. 346—395) был талантливым военачальником. В истории за ним остались прозвища „Великий“ и „Друг готов“. Государство было обязано ему умиротворением варваров, после битвы при Адрианополе угрожавших самому существованию империи, христианская Церковь — безусловным запретом любых языческих обрядов, которые приравнялись к преступлениям против императора. Феодосий I способствовал проведению в 381 году I Константинопольского собора, осудившего арианство (христианское течение, отвергавшее один из основных догматов официальной Церкви о единственности Бога Отца и Бога Сына (Христа); по учению Ария, Христос, как творение Бога Отца, — существо, ниже его стоящее). Большим авторитетом при Феодосии пользовался святой Амвросий Медиоланский (ок. 333—397), провозгласивший принципы независимости церкви от государства в собственно церковных делах и не побоявшийся отлучить императора от церкви за кровавые репрессии против жителей Фессалоников, восставших в 390 году против императорской власти.

На картине „Святой Амвросий, запрещающий императору Феодосию войти в церковь в Милане“ как раз изображена сцена противостояния епископа и императора: Амвросий требует раскаяния, и владыка вынужден подчиниться. В процессе написания этой картины ван Дейк обратил к одной из ранних работ Рубенса на ту же тему, лишь изменив некоторые детали. Так, император здесь предстает безбородым и довольно молодым, а Рубенс изобразил его чуть ли не древним старцем. В целом же картина представляет собой „перепев“ работы Рубенса — и с точки зрения техники живописи, и композиционно, и колористически.

Идея мифологической сцены „Пьяный Силен“ также была позаимствована ван Дейком у старшего коллеги. Однако на этот раз молодой мастер демонстрирует гораздо большую свободу самовыражения. Как известно, Силен в греческой мифологии —

демон плодородия, один из свиты Бахуса, с одной стороны — веселый толстый старый пьяница, с другой — мудрец, наделенный пророческим даром. На картине ван Дейка мы видим Силену как раз в первой ипостаси. Композиция работы основывается на игре змеящихся линий и тщательно подобранных тонов, для придания ее атмосфере известной доли драматизма художник „играет“ на контрастах. Подобно тому, как в упомянутой выше картине горделивость крайнего слева персонажа оттеняет покорность Феодосия, здесь опьяневший старый Силен противопоставляется пышущей здоровьем молодой женщине.

Пьяный Силен

ок. 1620; 107х91,5 см
Художественная галерея,
Дрезден

▼ Святой Амвросий, запрещающий императору Феодосию войти в церковь в Милане

1619—1620; 149х113 см
Национальная галерея,
Лондон





**“ В натуре ван Дейка сочетались
бунтующий дух и самоуверенность молодого художника
с практицизмом и педантичностью зрелого мастера ”**

Сьюзен Барнес, 1990



Взятие Христа под стражу — ок. 1620

Сцена Взятия Христа под стражу хронологически следует за сценой Борения в саду (иначе: Моление о чаше) и описана во всех четырех Евангелиях (Мф. 26: 47—56; Мк. 14: 43—52; Лк. 22: 47—53; Ин. 18: 1—12). Единственное отличие: три евангелиста рассказывают о том, как Иуда пришел к Христу и поцеловал его — знак следовавшим за ним воинам, что это именно тот, которого им надлежит взять под стражу, а Иоанн умалчивает о поцелуе Иуды, описывая, как Христос сам указал на себя воинам, сказав: „Это Я“, и тогда „они отступили назад и пали на землю“. Ван Дейк сводит свидетельства всех евангелистов в едином композиционном пространстве: с одной стороны, мы видим Христа за миг до поцелуя Иуды (желтый цвет его одеяния традиционно символизирует предательство), с другой — разъяренную толпу солдат, вооруженных копьями и алебардами, и иудейских старейшин с фонарями и факелами. Эта толпа изображена таким образом, что у историков искусства до сих пор возникают разногласия по поводу трактовки поз отдельных персонажей — то ли они, согласно Иоанну, готовы рухнуть перед Хри-

стом на колени, то ли действительно пытаются схватить его и подвергнуть „поруганию“... Редко кто из художников, обращающихся к этой теме, упускал возможность изобразить инцидент с отрубанием уха у слуги — не стал исключением и ван Дейк. Эпизод присутствует во всех четырех Евангелиях, хотя опять-таки только Иоанн поименно называет его участников: „Симон же Петр, имея меч, извлек его, и ударил первосвященнического раба, и отсек ему правое ухо. Имя рабу было Малх“ (Ин. 18: 10). Ван Дейк изображает персонажей в реалистической борьбе — слуга распластан на земле, а Петр заносит над ним меч... Израильские, недовольные жизнью в пустыне, стали роптать на Бога и Моисея и были наказаны нашествием ядовитых змей. Когда народ раскаялся, Моисей стал молиться об избавлении от напасти. Богом ему было предписано вылить из меди образ змея и выставить его против змея посланного. Образ оказал чудесное целительное воздействие... В картине „Моисей и медный змей“ ван Дейк обращается к этому ветхозаветному эпизоду и выбирает для его живописного воплощения фризную композицию.

▼ **Моисей и медный змей**
ок. 1620—1621
205х235 см
Прадо, Мадрид

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Ван Дейк, как и большинство художников Фландрии, до середины XVII века писал на белых грунтах. Компонентами белого цвета, которые вводили в грунт, были либо гипс, либо мел. Гипсовые грунты характерны для испано-фламандской школы, а северная школа использовала мел на животном клею. Толщина грунта зависела от основы. Этот белый грунт придавал картинам свечение изнутри и наносился иногда даже на оборотную сторону холста. В состав грунта, как связующее, нередко входило древесное волокно (или суровая нить) или куски холста, впредсованные в гипс и мел. Куски ткани закрывали либо стыки, либо всю поверхность картины.



◀ **Взятие Христа под стражу**
ок. 1620; 344х249 см
Прадо, Мадрид

Самсон и Далила — 1619–1620

▼ Самсон и Далила

1619–1620; 149x229,5 см

Картинная галерея Дэлвич, Лондон



“ Эскиз: следует расположить фигуры на картине с такой точностью, чтобы позже не было ни малейшего повода вносить какие-либо изменения ”

Ван Дейк, 1640



Филистимляне, давно искавшие возможность покончить с Самсоном, увидели свой шанс, когда он сделал любовницей филистимлянку Далилу. Девушке было поручено выведать у Самсона секрет его богатырской силы. Трижды он давал ей ложные ответы, но в конце концов признался, что его сила заключена в волосах, которые не стриглись с самого рождения. В своей спальне Далила усыпила Самсона, а затем подала сигнал одному филистимлянину, который ждал снаружи дома. Этот человек осторожно состриг волосы Самсона, и богатырь, пробудившись, оказался немоощным в руках своих врагов... На картине Ван Дейка мы видим крепко спящего Самсона: его голова покоится на коленях Далилы, одежда и украшения которой вполне подошли бы и современнице художника. Обратите внимание на ступни богатыря — чем не подтверждение того факта, что эстетика „грязных пяток“ Караваджо не оставила равнодушным и молодого ван Дейка, тем более что итальянский мастер создал несколько собственных версий мотива Самсона и Далилы, копии которых фламандец мог видеть в доме Рубенса.

Пройдет около десяти лет, прежде чем ван Дейк вернется к истории богатыря и коварной филистимлянки. И хотя на этот раз художника заинтересовала сцена взятия Самсона под стражу, сопоставление обеих картин позволяет проследить несомненную эволюцию его стиля. Если в „Самсоне и Далиле“ ван Дейк передает всего лишь драматический момент, то „Взятие Самсона...“ представляет собой настоящую драматическую сцену, динамичную и напряженную, представленную в лучших традициях искусства барокко. Обессиленный Самсон пытается оказать сопротивление схватившим его филистимлянам и одновременно бросает неистовый взгляд на женщину, которую он любил и которая цинично предала его, а точнее — продала за горсть золотых монет... По сравнению с предыдущей картиной, колорит здесь намного изысканней, а красочный слой гораздо тоньше и прозрачней. Похоже, ван Дейк уделял особое внимание именно качеству своей живописи, стремясь добиться эффекта утонченности и легкости. Это предположение первым высказал искусствовед Джеффри М. Мюллер, обнаруживший сделанную художником собственноручно пометку на обороте одного из полотен, написанных в конце двадцатых годов, — „tis om een loechte maniere“ („в легком, воздушном стиле“).

▲ Взятие Самсона под стражу

ок. 1628—1632
146x254 см
Музей истории искусств,
Вена



Портрет Изабеллы Брандт — 1621

Франс Снейдерс (1579—1657) был известным художником, признанным мастером натюр-морта и охотничьих сцен. По некоторым данным, он активно сотрудничал с Рубенсом в тот же период, что и Ван Дейк, и с тех пор двух мастеров связывали теплые дружеские отношения, несмотря на двадцатилетнюю разницу в возрасте. Портрет Франса Снейдерса с женой является классическим примером „двойного супружеского портрета“, который был весьма популярен в нидерландской живописи. Ван Дейк представил фигуры в элегантных позах, центром композиции избрав соединенные руки супругов. Портрет получился очень „живым“ и эмоциональным: удачно переданная мимика персонажей кажется необычайно естественной и очень непосредственной.

„Портрет Изабеллы Брандт“, первой жены Рубенса, ван Дейк написал сразу же после возвращения из первого путешествия по Англии, где ему представилась возможность познакомиться с королевской коллекцией живописи, в которой было немало портретов венецианских мастеров. Именно из этих произведений фламандский художник позаимствовал приподнятый занавес, разделяющий композиционное пространство на планы. Позже этот прием будет регулярно использоваться мастером.

Ван Дейк был лично знаком с Изабеллой, поскольку часто встречал ее в мастерской Рубенса и, судя по портрету, относился

“ Подобно Рубенсу, ван Дейк стремился создать психологический портрет, в котором бы динамика чувств являлась одним из главных аспектов ”

Наталья Грицай, 1996

к ней с явной симпатией. Перед нами — благородная дама, гостеприимная хозяйка большого дома и просто обаятельная женщина. Она расположилась в кресле на фоне величественной архитектурной декорации в „итальянском стиле“, причем, что это — картина, висящая на стене, или вид из окна — определить невозможно. Наряд Изабеллы поистине роскошен: расшитое золотом платье, массивные цепи, жемчуж-

ное ожерелье, а также кружевные манжеты и веер из страусовых перьев — все призвано подчеркнуть высокий социальный статус и материальное благополучие портретируемой. Статуя Минервы на заднем плане поддерживает традицию „эмблематического портрета“, характерного, к примеру, для Лоренцо Лотто (ок. 1480—1557). Богиня символизирует мудрость и великодушие — добродетели, которыми славилась Изабелла Брант. Скорее всего, это один из последних портретов жены Рубенса, которой суждено было остаться в памяти любящих ее людей молодой и красивой: Изабелла скоропостижно скончалась в 1626 году.

Картина „Джордж Гейдж и двое мужчин“ принадлежит к очень распространенному в итальянской живописи эпохи Ренессанса типу портрета почитателя искусств. Динамичность таких композиций произвела огромное впечатление на Рубенса во время его пребывания в Италии, а позже вдохновляла и Франса Халса, и Рембрандта, и, как видим, ван Дейка.



◀ Портрет Изабеллы Брандт

1621; 153x120 см
Национальная галерея искусств, Вашингтон

▲ Франс Снейдерс с женой

1620—1621; 82x110 см
Государственное художественное собрание, Кассель

▶ Джордж Гейдж и двое мужчин

1622 или 1623
115x135 см
Национальная галерея, Лондон



Автопортрет — 1622—1623

Известно, что ван Дейк был замкнутым, ранимым, тщеславным человеком довольно маленького роста. На автопортретах он предстаёт изящно одетым щеголем, его рыжие волосы искусно завиты, а прекрасные руки с тщательно отполированными ногтями кажутся скорее руками придворного, чем труженика, который в течение недели успевал начать и закончить портрет или большую картину. Он был одиноким, друзей имел мало, но любил придворную жизнь и обожал сорить деньгами, держал экипажи и слуг, имел любовниц.

На представленной здесь картине ван Дейку 22 или 23 года. Ему уже присвоено звание мастера, и он как раз начинал свое путешествие по Италии. „Его молодость шла в паре с амбициозностью, — читаем у Беллори. — Если верить автопортретам, он был очень хорош собой, но что за личность скрывалась за этими чертами, сказать трудно“. Вообще, жизнеописание художника, оставленное нам Беллори, повествует в основном об истории успеха, а внутренний мир ван Дейка так и остается загадкой. Мы слишком мало знаем, чтобы делать какие-то выводы. Картины, которые, казалось бы, остаются вещественным свидетельством личности художника, на самом деле расшифровке не подлежат. К сожалению, обрывки анекдотов, чаще всего являющихся досужим вымыслом, порой рассказывают о ван Дейке гораздо больше, чем многие метры испанского им холста. Создавая этот „Автопортрет“, ван Дейк демонстрирует не самого себя, а свои убеждения: картина является свидетельством виртуозности молодого живописца. Здесь он решился использовать достаточно ограниченную палитру, создающую колорит, характерный для портретов Тициана или Рафаэля.

Ван Дейк изобразил себя стоящим в изысканно-небрежной позе. Правая рука опирается на обломок античной колонны, что, видимо, должно, по замыслу автора, символизировать преемственность традиции и, одновременно, позволяет предположить, что автопортрет написан во время пребывания художника в Риме. Маньеристическая легкость сквозит и в холеных, женственных кистях рук, и в подчеркнуто артистичном наряде, черный атлас ко-

торого бликует и искрится, а тончайший батист написан так прозрачно, что просвечивает теплый коричневый подмалевок.

Спустя почти десять лет ван Дейк пишет „Мадонну с донаторами“, используя композицию, являющуюся традиционной для представления сцены Поклонения волхвов — за тем лишь исключением, что образы „трех царей“ заменены фигурами донаторов алтаря, в который входил этот образ. Интересно, что Мадонна с Младенцем кажутся сошедшими с полотна какого-нибудь итальянского живописца — в то время как колосопреклоненные донаторы в своих простых черных одеждах голландских бюргеров-кальвинистов принадлежат уже к другой мифу и к другой живописной традиции.

▼ Мадонна с донаторами

ок. 1630; 250x191 см
Лувр, Париж





▲ Автопортрет

1622—1623; 116,5х93,5 см
Эрмитаж, Санкт-Петербург



Портрет дамы с дочерью — 1628—1629

Представленная „en trois quarts“ (в трехчетвертном повороте) женская фигура на картине, которую называют „Предполагаемым портретом маркизы Джерони-мы Спинола-Дориа да Дженова“, не подлежит точной идентификации, поскольку никаких сведений ни о самой портретируемой, ни о процессе создания работы не сохранилось. Единственное документальное свидетельство о том, что маркиза когда-то действительно позировала ван Дейку, позволяет, хотя и с небольшой долей уверенности, но все-таки признать эту картину ее портретом. Высокий рост женщины подчеркивается вертикальным форматом картины и колоннами — чуть ли не самым популярным в итальянской живописи архитектурным элементом, и это является еще одним косвенным доказательством того, что работа была создана в период пребывания художника в Италии. Голова и руки портретируемой непропорционально малы по отношению к фигуре в целом, что дает основание предположить, что мастер намеренно „вытянул“ ее, пытаясь придать облику модели соответствующее ее социальному статусу величие.

Вернувшись в Антверпен, ван Дейк, уже известный портретист, начинает принимать заказы от местных аристократов. Семейные портреты, на которых изображены супружеские пары или женщины с детьми (как на представленной сле-

Предполагаемый
портрет маркизы
Джерони-мы
Спинола-Дориа
да Дженова

237x170 см
Лувр, Париж



Портрет
благородного
господина
с ребенком

1628—1629; 204x137 см
Лувр, Париж

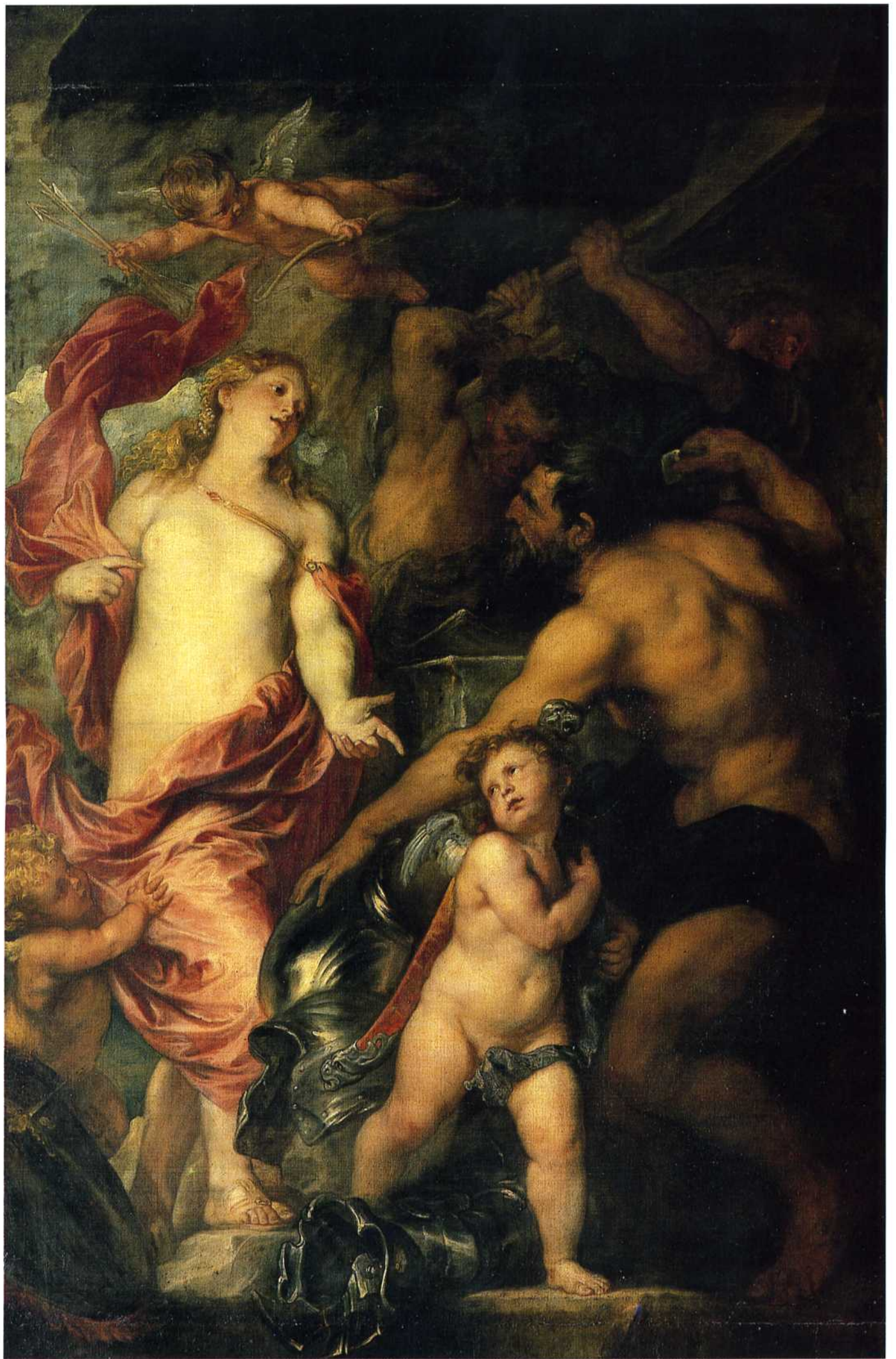


Портрет дамы
с дочерью

1628—1629; 204x136 см
Лувр, Париж

ва работе), были весьма популярны. Гораздо реже заказчики-мужчины просили изобразить их с наследниками. Долгое время „Портрет благородного господина с ребенком“ считали портретом Рубенса с сыном, но сегодня эта версия решительно отвергается большинством специалистов.

Питер Кэмпбелл утверждает, что двойные портреты (здесь мы видим сразу две такие работы), не слишком хорошо удавались ван Дейку. „Эти картины, — считает исследователь, — настоящие загадки социальной геометрии. Если оба персонажа изображены в профиль, они могут смотреть друг на друга и соотноситься диалогически. Но в анфасных портретах или там, где фигуры развернуты на три четверти, они как бы отворачиваются друг от друга и устремляют взоры к зрителю/художнику. Они могут лукаво поглядывать на соседа краешком глаза, что выглядит забавно, или вовсе игнорируют друг друга и смотрят прямо на вас (как сам ван Дейк и Эндимион Портер на овальном двойном портрете из музея Прадо — см. с. 6). Возможны варианты: один смотрит на вас, а другой (другая) на партнера („Портрет благородного господина...“) или на некий предмет, находящийся вне рамок картины, как на „Портрете дамы с дочерью“. Так или иначе, любой взгляд мимо — верный признак скуки, поэтому мастер старался по возможности избегать его“.



Венера в кузнице Вулкана — 1630—1632

◀ Венера в кузнице Вулкана (Венера, молящая Вулкана о помощи Энею)

1630—1632; 220x145 см
Лувр, Париж

Прекрасная Венера явилась в кузницу Вулкана с просьбой помочь ее сыну Энею. Ее сияющая красота и величественная осанка особенно впечатляют в сопоставлении с угрюмостью бога огня и общей мрачной атмосферой его мастерской. Фигура Вулкана проработана в лучших традициях искусства Ренессанса, или, если выражаться точнее, напоминает скульптуры Микеланджело. Гладкое, словно позолоченное тело Венеры окутано нежно-розовой драпировкой, один из концов которой взметнулся вверх — явный стилистический признак барокко. Картина написана в технике „алла прима“ по серо-коричневому подмалевку. Обычно фламандцы использовали светлые грунты, иногда тонированные различными оттенками, сообразно живописной задаче, серым, коричневым или зеленоватым. Техника „алла прима“ не предполагает

подготовительного рисунка, но, в случае его необходимости, контур легко наносится углем. Ван Дейк выполнил здесь рисунок и наложил локальные тени черно-коричневым цветом, свет — белилами, а в полутонах оставил цвет грунта. Этим объясняется потеря прозрачности тона, которую можно наблюдать как здесь, так и практически во всех его работах того периода. Пренебрегая системой лессировок и используя темные грунты, ван Дейк значительно сглаживал четкость рисунка, что особенно заметно в картине „Венера в кузнице Вулкана“.

Другая представленная здесь работа является ярким примером аллегории — жанра, находящегося на стыке портрета и исторической (или мифологической) картины. Прелестный портрет Венеции, леди Дигби, в образе Благоразумия совершенно отличен по стилю от других фигур той же композиции — Прелюбодеяния в виде поверженного (читай: падшего) Купидона и двуликого, по-цыгански смуглого Обмана. Помимо прочего, эта картина — пример посмертного панегирика: сэр Кенселм Дигби хотел обелить репутацию своей покойной жены, при жизни не отличавшейся тем самым благоразумием и славившейся весьма беспорядочными связями, которыми она не раз компрометировала мужа.



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

В отличие от Рубенса, ван Дейк не любил густых лаков и красок. Масло для лака, по его мнению, не должно быть густым и темным. Густое масло гасит синие и зеленые тона. Он предпочитал льняное и ореховое масло для лака. Лак его собственного приготовления представляет собой „не очень густую массу из 60 грамм свинцовых белил и одной пинты орехового масла“. После полного растворения белил в разогретом масле он фильтровал и остужал лак. После фильтрации он применял его на своих картинах, не давая лаку загустеть.

**“ Ван Дейк создал
новый стиль портрета,
исполненный необъяснимым
очарованием ”**

Джеффри М. Мюллер, 1990

Роберт Рич, второй граф Варвик — 1634

Последние годы своей художественной карьеры ван Дейк посвятил написанию преимущественно портретов. К 1630 году он был уже настолько известным и модным портретистом, что постоянно растущее число заказов ставило его перед нелегкой задачей выбора. И правда, кому отдать предпочтение — графу Варвикскому или палатинским герцогам? Для того чтобы не обидеть никого из высокопоставленных клиентов, художник вынужден тщательно планировать свою работу. Беллори, ссылаясь на одного из постоянных заказчиков ван Дейка, графа Дигби, так описывал рабочий день мастера: „Писал он подолгу, без передышки. Когда работал над портретами, начинал рано утром и, чтобы не терять времени, даже обедал вместе со своей моделью, не отходя от холста. Самые знатные дамы и господа приходили на сеансы с удовольствием, привлеченные разнообразными увеселениями, предлагавшимися в доме. После трапезы художник тут же возвращался к работе или принимался за другой портрет, а последние, заключительные мазки накладывал позже. Так он писал портреты, а работая над историческими сюжетами, заранее определял, сколько сделает за день, и, сделав, откладывал кисть“.

Другой заказчик Ван Дейка, Эберхард Ябах, рассказывал писателю Роже де Пиллю о сеансах позирования художнику. Де Пиль приводит эти сведения в „Курсе живописи“, изданном в 1708 году в Париже: „В течение дня к художнику приходили клиенты на часовой сеанс, о начале и конце которого возвещал бой курантов. Ван Дейк делал на бумаге наброски лица и позы, используя для этого мел или графит. Затем на основе этого рисунка ассистенты мастера (их было пять или шесть) дорабатывали фон, одежду и руки,

пользуясь услугами нанятых специально для этого мужчин и женщин. Во время второго (и последнего!) сеанса ван Дейк лично заканчивал картину, часто подправляя сделанное помощниками“.

Последней (по времени создания) из сохранившихся религиозных картин ван Дейка является „Оплакивание Христа“. Картина привлекает внимание изысканной хроматической гаммой и эмоциональным напряжением, сближающим ее с титиановским „Положением во гроб“.

▼ Портрет герцогов палатинских — Чарльза Людвига и его брата Руперта

1637; 132х152 см
Лувр, Париж



◀ Оплакивание Христа

1635; 115х208 см
Королевский музей
изящных искусств,
Антверпен

Роберт Рич, 
второй граф
Варвик
1634; 213x128 см
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк



Портрет Карла I — ок. 1635

Во время пребывания в Венеции ван Дейку представился случай изучить работы автора множества портретов императора Карла V — работы Тициана. Этому живописцу в официальных портретах феноменальным образом удавалось балансировать на грани неприкрытой лести и безжалостной правды. Ван Дейк попытается перенять это свойство живописи Тициана, а заодно возьмет на вооружение и некоторые технические приемы итальянского художника. Возьмем, к примеру, представленный здесь и хранящийся сегодня в Лувре портрет Карла I, где король изображен рядом с опущенной головой коня. Композиция — портрет с лошастью — была явно позаимствована у Тициана, однако сама картина обретает у ван Дейка особую эмоциональную индивидуальность. Что кроется за этой композицией: желание самого художника показать Карла рядом с его верным другом, или же он, по договоренности с королем, выразил идею всеобщего подчинения королевской власти? Ван Дейк был несомненно очень близок к королю: к дому художника в Блэкфрайрс было пристроено особое крыльцо, предназначавшееся исключительно для Карла, чтобы тот мог приходить и уходить незамеченным. Причем король мог часами наблюдать за работой своего живописца, а иногда принимал участие в обсуждении костюмов для актеров, выступавших в королевской драме — создание эскизов этих костюмов также входило в список должностных обязанностей ван Дейка. Художник напишет одиннадцать королевских портретов, демонстрирующих его неисчерпаемую фантазию и находчивость: на каждой из этих картин король выглядит неизменно элегантно, но каждый раз по-новому — имеется в виду не степень сходства с оригиналом, а различия в эмоциональном строе каждого из этих портретов.

Ван Дейк писал всадников в известной традиции: человек подчиняет животное, заставляя его выполнять упражнения по выезде, и контроль над лошастью символизирует власть над людьми. Но даже на верховых портретах персонажи художника выглядят скорее изящными, чем воинственными. Яр-

“Рисовать — это значит приучить руку точно отображать пропорции. Увеличение рисунка должно соответствовать реальному образу до такой степени, чтобы иллюзия была совершенна”

Ван Дейк, ок. 1640

ким примером может служить представленный здесь „Конный портрет дона Франсиско де Монсада“.

Глядя на изображение любого человека, мы словно разгадываем своеобразный ребус, отсутствующий разве что в карикатурных портретах, где интерпретация уже сделана художником за нас. На портреты кисти ван Дейка хочется смотреть и смотреть, потому что, помимо очарования и потрясения, которое

мы испытываем перед мастерством художника, нас занимают эти люди, непонятные, но интересные — как и он сам.





◀ Конный портрет дона Франсиско де Монсада, маркиза Эйтона

305x242 см
Лувр, Париж

Портрет Карла I (Карл I на охоте) ▲

ок. 1635; 272x212 см
Лувр, Париж

Ван Дейк — портретист-аристократ

Антонис ван Дейк был живописцем ярчайшего дарования. Он с успехом проявил свой талант в самых разных жанрах. Есть в его творческом наследии и исторические картины, и мифологические сцены, и алтарные образы. Но в историю европейского искусства он вошел, прежде всего, как портретист, а точнее — как мастер „аристократического“ парадного портрета.

Если не принимать во внимание надгробные скульптуры и фрески подобного же характера в частных капеллах, то можно уверенно утверждать, что искусство античности оставляло жанр портрета на обочине художественного процесса. Ситуация стала выправляться только в средние века, когда на фресках и религиозных картинах все чаще стали появляться изображения донаторов церквей, соборов и капелл, на средства которых, собственно, и были возведены эти храмы.

УТВЕРЖДЕНИЕ ЖАНРА

Портрет как самостоятельный жанр искусства начинает формироваться в предшествующую Ренессансу эпоху так называемой „интернациональной готики“. Изображенные на картинах того периода фигуры уже не являлись композиционным элементом какой-либо сцены, но представляли собой главную тему произведения. Художники начинают экспериментировать. Так появляются первые погрудные изображения и изображения в полный рост, в профиль, анфас или „en trois quarts“ — в трехчетвертном повороте головы или всего корпуса. Кроме того, портрет постепенно приобретает новое функциональное назначение вне сферы искусства, исполняя своего рода репрезентативную роль. Имеются в виду те отнюдь не редкие случаи обмена портретами между членами королевских семей, которые должны вступить в брак, но в силу расположения дворов в разных концах Европы, могли воочию увидеть своих супругов лишь в назначенный день свадьбы.

В XVI веке начинается мода на коллекционирование портретов. Создаются целые частные галереи картин этого жанра, причем постепенно происходит разделение портретов на типы. Наибольшей популярностью в то время пользуются репрезентативные портреты, акцентирующие внимание зрителя исключительно на внешних атрибутах власти и богатства модели. Но наблюдается также спрос и на так называемые психологические портреты, призванные раскрыть внутренний мир и продемонстрировать наиболее яркие черты характера изображаемого человека.

Заказчиками нидерландских и фламандских портретистов XVII века все чаще становятся разбогатевшие ремесленники и купцы. В опубликованной в 1927 году книге „Хао-

тичная история, или Жизнь Рембрандта“ художник ван Донген (1877—1968) — кстати, сам портретист — писал: „Клиентура Рембрандта — это, главным образом, известные семьи Амстердама, города, который в XVII веке становится... городом выскочек. Желание нуворишей самоутвердиться, оставив в истории собственное живописное изображение, по-человечески вполне понятно. Художники Амстердама создают множество портретов тамошних купцов и мещан, которые выглядят на них счастливыми и довольными собой — словно гордятся тем, что могут сказать: „А это я!“... Стоит заметить, что подобная тенденция в жанре портрета наблюдалась не только в Амстердаме, но и в других крупных городах. Рембрандт (1606—1669) и Франс Халс (1582—1666), Якоб Йорданс (1593—1678) и Корнелис де Вос (1585—1651), заменивший в 1640 году Рубенса на посту главного художника Антверпена, а также Бар-



▲ Якоб Йорданс:
Портрет
мужчины

не датировано; 94х73 см
Лувр, Париж

Картины Йорданса
(1593—1678) лишены
„аристократического
глянца“, присущего
портретам ван Дейка

◀ Питер Пауль
Рубенс:
Елена Фурмен
с детьми

1636; 113х82 см
дерево, масло
Лувр, Париж

На протяжении всей
карьеры ван Дейк
ощущал за своей синей
тень Рубенса и сравню
переживал, когда его
работы сравнивали с
картинами этого мастера



толомеус ван дер Хельст (1613—1670), ставший любимейшим портретистом амстердамских мещан в тот период, когда большинство из них отвернулось от своенравного Рембрандта, — все эти художники внесли посильный вклад в „демократизацию“ жанра портрета.

ВАН ДЕЙК И РУБЕНС

В замечательном предисловии к каталогу выставки работ ван Дейка, состоявшейся в 1999 году в лондонской Королевской академии искусств, авторитетный критик Кристофер Браун писал: „Невозможно переоценить влияние нового стиля Рубенса на становление молодого ван Дейка“. Под новым стилем Браун имеет в виду картины, написанные по возвращении Рубенса из Италии в 1608 году. Тогда спрос на Рубенса был поистине ажиотажным, и удовлетворить его в одиночку художнику было не под силу. Он нуждался в некоем конвейере, и все его помощники так или иначе вынуждены были воспроизводить его, рубенсовский, стиль, как своеобразный бренд мастерской. Таким образом, ван Дейк начал свою карьеру „не самим собой, а с чужой руки, с чужой кисти“. Многие исследователи считают, что хоть он и не обладал широтой рубенсовского интеллектуального кругозора, однако был замечательным учеником.



▲ Рембрандт: Автопортрет

1660; 111х90 см
Лувр, Париж

В искусстве портрета и автопортрета своим истинным учителем ван Дейк считал Рембрандта



◀ Франс Халс: Цыганка

1628—1630; 57,8х52,1 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Благодаря быстрым, точным движениям кисти великому портретисту Франсу Халсу удалось точно передать улыбку, играющую на губах цыганки

Удачно, в нужных пропорциях он сочетал то, чему научился в мастерской Рубенса, с тем, что увидел на полотнах других художников, в особенности Тициана. Ван Дейк имитировал стиль Рубенса настолько точно, что порой трудно отличить, кто из них писал ту или иную часть картины, но его собственный, постепенно сложившийся стиль узнаваем, поскольку отличается и технически, и эмоционально. Анг-

лийский исследователь Питер Кэмбелл замечает в этой связи следующее: „У Рубенса фигуры скручены и прописаны сверху вниз трехмерными узлами и потоками — почти скульптурно. В религиозных и сюжетных картинах ван Дейка энергия перемещается по-балетному, в двух измерениях, как в зеркалах или плоских проекциях. Портреты ван Дей-

ка преимущественно поэтичны, декоративны, иногда печальны. У Рубенса — больше плотских радостей и аппетита“.

ПОРТРЕТЫ ВАН ДЕЙКА

Волею судьбы ван Дейку не суждено было писать купцов и мецен. Делом его жизни становится так называемый „аристократический“ портрет. И следует при-

знать, работа эта была не из легких: за более чем щедрое вознаграждение художник должен был смириться с тем, что его клиентура сколь саношна, столь и капризна. Роджер де Пайлс писал: „Ван Дейк старается запечатлеть лицо в тот момент, когда оно выглядит самым благоприят-

▼ **Бартоломеус ван дер Хельст:**
Семья Рипмакер

1669; 190x145 см
Лувр, Париж

Эта картина относится к позднему и считающемуся самым интересным периоду творчества портретиста ван дер Хельста (1613—1670)



▲ **Абрахам Блумарт:**
Аллегория зимы

не датировано; 70,5x57,5 см
Лувр, Париж

Блумарт (1564—1651) принадлежал к утрехтской живописной школе, испытывал влияние караваджизма и отдавал предпочтение аллегорическому портрету

Корнелис де Вос: ►
Портрет мужчины с женой

Галерея Рафаэль Воллс,
Лондон

Современник ван Дейка Корнелис де Вос, помимо декоративных композиций и исторических картин, создавал также и великолепные портреты



“ Даже Рубенс признавал, что по части лиц ван Дейк ему ровня; все же остальные говорили, что лучше ван Дейка писал только Тициан ”

Беллори, 1672



ным образом". Даже Генриетту-Марию, супругу Карла I, он изобразил весьма привлекательной женщиной, причем без ошутимой потери сходства с оригиналом. Однако племянница королевы, видевшая тетку лишь на портрете, поразились при встрече с этой „маленькой сутулой женщиной, чьи руки были длинны и худы, а зубы торчали из рта, как пушки из амбразур“.

Ван Дейк обладал бесценным для модного портретиста умением изображать людей такими, какими они мечтали себя видеть и какими они, быть может, и являлись — при должном освещении и мастерстве художника. Впрочем, живописцу удавалось не все и не всегда: графиня Суссекская, к примеру, сетовала, что он заставил ее „разлюбить самое себя“: „Лицо получилось столь большим и одутловатым — оно мне совсем не нравится!“ Ван Дейк пообещал „исправить портрет“. В результате графиня все-таки получила некую компенсацию за то, что художник изобразил ее лицо слишком полным, — но какую! Вот фрагмент ее письма сэру Ральфу Верни: „Рада, что Вы взяли мой портрет [у художника], сомневаясь, однако, что лицо мое выглядит нежнее и тоньше, но в блеске добавленных бриллиантов оно выглядит гораздо лучше... Впрочем, мое истинное богатство потомкам малюинтересно“. Ван Дейк „наводил глинец“ — что ж, этой участи не удавалось избежать пока еще ни одному придворному живописцу. Заказчики художника могли быть уверены, что предстанут перед миром в самом выгодном свете — таков закон жанра „аристократического“ портрета.

ТРИУМФ ПОРТРЕТА В XVIII ВЕКЕ

Влияние ван Дейка на английский живопись XVIII века особенно заметно на примере работ Рейнолдса (1723—1792) и Гейнсборо (1727—1788). И если первый обращается в своем творчестве также и к итальянской живописи эпохи Ренессанса (Корреджо и Гвидо Рени), и к античной скульптуре, то второй черпает вдохновение исключительно из искусства ван Дейка. Портреты кисти Гейнсборо — очень изысканные, или, как часто говорят, „рафинированные“, — принесли ему славу „живописца высшего света“, несмотря на то что сам он предпочитал пейзажную живопись, в которой достиг невероятных высот. Французскими последователями традиции портрета ван Дейка станут Морис Кантен де Латур (1704—1778) и Фрагонар (1732—1806), которые углубят психологический аспект этого жанра и сделают его еще более демократичным.

В наполеоновскую эпоху Давид (1748—1826) станет родоначальником „неоклассицистического“ портрета. И, наконец, испанец Гойя (1746—1828) создаст целый ряд портретов, выражающих истинную человеческую сущность и до сих пор поражающих своей выразительной силой.



ВАН ДЕЙК В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРИЯ

ВЕНА • Художественная галерея —
Музей истории искусства

БЕЛЬГИЯ

АНТВЕРПЕН • Церковь святого Павла
— Музей искусств — Музей истории
искусств

БРЮССЕЛЬ • Королевский музей
изящных искусств — Собрание
„Искусство Бельгии“

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Лувр — Музей Жакмар Андре

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо — Музей академии

ЛИХТЕНШТЕЙН

ВАДУЦ • Замок Вадуц (коллекция
герцогов Лихтенштейна)

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Государственный прусский
музей — Художественная галерея
БРАУНШВЕЙГ • Музей герцога
Антониса Ульриха
ДРЕЗДЕН • Художественная галерея
КАССЕЛЬ • Художественное собрание
МЮНХЕН • Старая Пинакотекка

РОССИЯ

МОСКВА • Музей им. Пушкина
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Эрмитаж

СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ

БАЛТИМОР • Музей искусств
МАЛИБУ • Музей Дж. П. Джетти
НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен —
Коллекция Фрик
ВАШИНГТОН • Национальная галерея

УКРАИНА

КИЕВ • Музей искусств
им. Б. и В. Ханенко

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЭДИНБУРГ • Национальная галерея
Шотландии
ЛОНДОН • Национальная галерея —
Галерея искусств Института Курто
— Картинная галерея Далвич —
Коллекция Валлэйс — Национальная
портретная галерея

ИТАЛИЯ

ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици —
Палаццо Питти
ГЕНУЯ • Галерея Дураццо Паллавинчини
МИЛАН • Пинакотекка ди Брера
РИМ • Капитолийская пинакотекка
ТУРИН • Галерея Сабауда
ВИНЧЕНЦА • Музей искусств и
истории

◀ Томас Гейнсборо: Беседа в парке

ок. 1746; 73x68 см
Лувр, Париж

ВАН ДЕЙК (1599–1641)

Хотите знать, что такое „аристократический“ портрет? Достаточно взглянуть на представленный здесь портрет Джеймса Стюарта. Сколько благородства и внутреннего достоинства в его позе! Сколь изысканны манеры! Глядя на это-

го элегантного, нарядного английского аристократа, невольно начинаешь верить, что в его жилах действительно течет „голубая“ кровь. Этот портрет справедливо считают одним из наиболее ос-

лепительных творений ван Дейка английского периода. Фламандский художник приехал в Англию в 1632 году по приглашению короля Карла I. К этому времени он оставил по себе славу блистательного живописца в Италии, где провел несколько лет, а по возвращении — и на родине, в Антверпене. Карл I назначил ван Дейка главным живописцем, пожаловав при этом дворянский титул и золотую цепь рыцаря. Художник написал множество портретов короля, королевы, их детей и многочисленных родственников, сохранив тем самым эти образы для истории.



◀ Джеймс Стюарт,
герцог Ричмонд
и Леннокс

1633–1634; 215,9x127,6 см
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк

