

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



КАРАВАДЖО

ЦЕНА 6,00 ГРН

Часть 65

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 65

КАРАВАДЖО

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ КАРАВАДЖО

стр. 3

ТВОРЧЕСТВО

стр. 6

„Лютнист“ — 1596	стр. 6
„Игроки в карты“ — 1596	стр. 8
„Вах“ — 1596	стр. 10
„Мария Магдалина“ — 1596—1597	стр. 12
„Юдифь и Олоферн“ — 1598	стр. 14
„Призвание апостола Матфея“ — 1599—1600	стр. 16
„Распятие апостола Петра“ — 1600—1601	стр. 18
„Ужин в Эммаусе“ — 1601—1602	стр. 20
„Положение во гроб“ — 1602—1603	стр. 22
„Мадонна ди Лорето“ — 1603—1605	стр. 24
„Смерть Марии“ — 1606	стр. 26

КАРАВАДЖО И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

стр. 28

КАРАВАДЖО В МУЗЕЯХ МИРА

стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: АКГ; стр.3: Scala; стр.4: сверху: АКГ, внизу: RMN; стр.5: Scala; стр.6: АКГ; стр.7: Scala; стр.8: RMN; стр.9: АКГ; стр.10-19: Scala; стр.20: АКГ; стр.21 и 23: Scala; стр.24: АКГ; стр.25: Scala; стр.26-28: RMN; стр.29: сверху слева: Scala, в центре справа: АКГ, внизу справа: Scala; стр.30: сверху: АКГ, внизу: Scala; стр.31: RMN; стр.32: Scala.

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 КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ №
„Великие художники“ © Eagle Moss International Ltd. 2003

На обложке:
Амур-победитель
(фрагмент)

1602—1603; 154x110 см
Художественная галерея, Берлин

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: ВЕЛАСКЕС (1599—1660)

Веласкес, придворный художник короля Испании Филиппа IV, является одним из великих европейских живописцев XVII века. Его работы снискали популярность, благодаря реалистической манере исполнения и богатейшему колориту.



Караваджо

Сомнительные знакомства, опасные связи, личные обиды и жажда мести — его биография очень напоминает авантюрный роман. Микеланджело Меризи да Караваджо, возносимый на пьедестал славы восхищенными последователями и ненавидимый бездарными завистниками, на протяжении всей жизни упорно и неистово „вылепливал“ свой имидж агрессивного, психически неуравновешенного человека и „проклятого художника“.

Скорее всего, Микеланджело Меризи родился в день святого Михаила Архангела, 29 сентября 1571 года, а вовсе не 28 сентября 1573-го, как долгое время полагали из-за ошибки в эпитафии. Точное место рождения Микеланджело не установлено. Одни исследователи утверждают, что это было местечко Караваджо, в провинции Бергамо, где, согласно записи в приходской книге местной церкви, родители Микеланджело, Фермо Меризи и Лючия Аратори, обвенчались 14 января 1571 года. Другие настаивают на том, что будущий художник появился на свет в столице Ломбардии, где его отец якобы состоял на службе у герцогов Миланских...

ДЕТСКИЕ ГОДЫ

После таинственной гибели в 1579 году отца семейства (мертвое тело Фермо Меризи со связанными руками и карманами, полными камней, было выловлено рыбаками из ближайшего к Караваджо озера) материальное положение его вдовы и детей несколько ухудшилось. Но все же не до такой степени, чтобы можно было говорить о нищете, „вырваться из которой так мечтал юный Меризи, и потому отправился в Милан“, как утверждал биограф Карел ван Мандер (1548—1606). Скорее всего, причина переезда будущего художника в столицу Ломбардии была иной. Микеланджело оказался из той категории детей, которым просто необходима „твердая рука“. Пока был жив отец, способный приструнить не в меру бойкого мальчишку, мать не знала с ним особых хлопот. Но после смерти мужа она была не в состоянии справиться с сыном, который большую часть времени шатался по улицам в компании таких же, как он, бунтующих подростков, был постоянным участником площадных побоев и неоднократно уличался в воровстве. В те редкие часы, которые мальчик проводил дома, мать не раз заставляла его за рисованием. Так решение проблемы нашлось само собой: Микеланджело Меризи отправляют подальше от дурной компании — в Милан, учиться живописи.



▲ Давид с головой Голиафа (фрагмент): Автопортрет

1609—1610; 125х101 см
Галерея Боргезе, Рим

Художник с известной долей сарказма наделяет лицо Голиафа собственными чертами

СТАРATEЛЬНЫЙ УЧЕНИК

Шестого апреля 1584 года Меризи впервые переступает порог мастерской миланского живописца Симоне Петерцано, в которой останется на шесть лет. Из уличного повесы получился на редкость способный и трудолюбивый ученик. Его природное дарование оказалось из категории тех вещей, о которых говорят: запри перед ним дверь — оно влетит в окно. Как бы ни старался юный Меризи доказать всем, что его „увлечение искусством — всего лишь потакание материнской прихоти“ и скоро он найдет себе более достойное занятие, чем „рисовать картинки“, живопись, тем временем, занимала его все больше и в конце концов поглотила целиком. Начинаящий художник сутки напролет упражняется в масляной технике, изучает приемы цвето- и светописа, а также основы анатомии и перспективы.

“ Он настолько усердно и ловко подражал природе, что ему удавалось изображать все — даже то, что вызывало определенные затруднения у других мастеров ”

Ж. Борсьери, 1619

ПОСТИГАЯ „ПРАВДУ ЖИЗНИ“

Предположительно, в начале 1592 года Караваджо прибывает в Вечный Город и становится помощником какого-то ма-

лоизвестного художника, но уже в следующем году он попросту сбегает из мастерской, не забыв, впрочем, прихватить мешочек золотых монет — как бы в виде „выходного пособия“... Далеко убежать не удалось: у городских ворот Рима художника настиг тяжелый приступ малярийной лихорадки. Он очнулся в госпитале для бедных, принадлежащем благотворительному обществу Санта Мария делла Конзолационе, — „среди прокаженных и умалишенных“, как пишет ван Мандер. Несколько месяцев спустя Караваджо выходит из лечебницы и поселяется у Джузеппе Чезари (1568—1640), по прозвищу Кавалер д'Арпино, мастерская которого была чем-то вроде ателье-галереи, где начинающие художники находили себе клиентов. Караваджо очень скоро был замечен поклонниками искусства и римскими коллекционерами, а настоящая слава пришла к нему после исполнения цикла картин, посвященных сценам из жития апостола Матфея и предназначенных для церкви Сан Луиджи деи Франчези.

Между тем, 19 ноября 1600 года некий Джироламо Стампа подает в суд на Караваджо за „нападение и нанесение телесных повреждений“, и художник впервые в своей жизни попадает в тюрьму. Но лиха беда — начало! 28 августа 1603 года Караваджо вновь привлекается к суду как автор и распространитель сонета, оскорбляющего честь и достоинство художника Джованни Бальоне (1571—1644). Этот паквиль стоил Караваджо тюремного заключения с 11 по 25 сентября 1603 года, когда его освободили после вмешательства кардинала дель Монте... 24 апреля 1604 года официант одной из таверн обвиняет Караваджо в том, что тот швырнул ему в лицо блюдо с артишоками, и художник вновь проводит около месяца за решеткой... 28 мая 1605 года его арестовывают за нелегальное ношение оружия, а еще через два месяца он предстает перед судом за „агрессию, проявленную по отношению к натурщику“... Просто удивительно, как при таком образе жизни он умудрялся еще и писать!

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

В один из майских дней 1606 года между художником и неким Томассони вспыхнула ссора, в результате которой Караваджо убил своего соперника. Неизвестно,

Пауль Брилли: Вид Рима в начале XVII века

фреска Ватиканский музей, Рим

В 1592 году Караваджо пересажает в Рим, где познает „настоящую жизнь, какова она есть“. Днями он работает, а ночи посвящает развлечениям



Апостол Матфей с ангелом

1602; 295x195 см
Церковь Лунджи деи
Франчези, Рим

В 1599 году Караваджо
начинает работу над
циклом картин для
капеллы Контарелли в
церкви Лунджи деи
Франчези



Портрет Алофа де Виньякура

1608; 195x134 см
Лувр, Париж

Портрет настолько
поразил заказчика,
великого магистра
Мальтийского ордена
Алофа Виньякура, что
он удостоил Караваджо
звания кавалера Ордена

Погребение святой Люции

1606; 408x300 см
Церковь Санта-Люция,
Сиракузы



ПРАВДА ВНЕ ТРАДИЦИЙ

Выдающийся английский искусствовед Джон Рёскин (1819—1900) не раз отмечал в живописи Караваджо „уродство, безобразие и бесконечный грех...“. Что ж, аналогичной точки зрения придерживались многие его современники, приверженцы классических традиций в живописи. А, между тем, девиз Караваджо, одинаково свободно создававшего как чувственные сны, наподобие „Амура-победителя“, так и мрачные, вроде „Погребения святой Люции“, гласил: „У меня есть только один наставник и советчик — природа!“ Эта фраза являлась творческим кредо многих поколений художников-реалистов.

КАЛЕНДАРЬ

1571 — 29 сентября, предположительно
в Караваджо, рождается
Микеланджело Меризи

1579 — погибает отец будущего
художника

1584 — Меризи-младшего записывают в
мастерскую Симоне Петерцано в
Милане

1592 — вероятно, в этом году
Караваджо прибывает в Рим

1593 — несколько месяцев проводит в
больнице

1599 — начинает работу над циклом
картин для церкви Сан-Лунджи деи
Франчези

1606 — убийство Рапуччо Томассони:
художник вынужден скрываться

1607 — прибытие на Мальту, работа
для Алофа де Виньякура

1608 — получает титул рыцаря-
монаха, но несколько месяцев спустя
лишается его после очередной драки;
вновь вынужден спасаться бегством

1610 — 18 июля Караваджо умирает
(скорее всего, от приступа малярии)
в Порто-Эрколе.

каким образом, но Караваджо удается
сбежать из тюрьмы до суда, и его при-
говаривают к смертной казни заочно.
После долгих месяцев скитаний худож-
ник обнаруживается... на Мальте:
1607-м годом датирован портрет Ало-
фа де Виньякура, великого магистра
Мальтийского ордена. Картина на-
стоятельно понравилась заказчику, что в
следующем, 1608 году он удостоил ху-

дожника почетного звания кавалера Ордена. Триумфальная
музыка играла недолго: после очередной драки, спровоциро-
ванной Караваджо, ему опять грозит тюрьма, и он снова уда-
ряется в бег! Сицилия, Сиракузы, Мессина, Палермо, Не-
аполь — везде, где довелось побывать художнику в этот пери-
од времени, он оставил свои прекрасные работы, исполнен-
ные в поразительно короткие сроки.

Обстоятельства смерти Караваджо на тосканском побере-
жье в Порто Эрколе 18 июля 1610 года остаются загадкой.
Один из его биографов сообщает, что художник из Неаполя
собирался направиться в Рим, чтобы попросить Папу о поми-
ловании, но во время остановки в Порто Эрколе „испанская
гвардия, ожидавшая другого кавалера, по ошибке арестовала
его, но затем отпустила“. Караваджо, „как неприкаянный,
бродил по берегу под нещадно палящим солнцем, стараясь
увидеть в море хоть какое-то суденышко“, и, в конце концов,
„дошел до какого-то места на пляже, где свалился с лихорад-
кой; и, без помощи людской, через несколько дней умер так
же плохо, как, собственно, и жил“.

Последней горькой усмешкой судьбы Караваджо было то,
что через несколько дней после его смерти, в Порто Эрколе
стало известно о помиловании, дарованном Папой „одному из
величайших художников Италии“...

Лютнист — 1596



▲ Лютнист

1596; 94x119 см
Эрмитаж,
Санкт-Петербург

◀ Амур-победитель

1602—1603; 154x110 см
Художественная галерея,
Берлин



В 1595 году художник был представлен кардиналу дель Монте (1549—1626) и произвел на того благоприятное впечатление. Кардинал взял его под свое покровительство, что означало большой успех для молодого ломбардца, приехавшего завоевывать Вечный Город. Одной из первых картин, написанных Караваджо для сановного покровителя, стала представленная здесь работа „Лютник“. В течение долгого времени кардинал будет считать это произведение наилучшим в своей живописной коллекции. „Лютник“ — это одновременно портрет молодого человека, аллегория любви и натюрморт; картина с музыкальным сюжетом, проникнутая непередаваемо обольстительным эротизмом явно гомосексуального оттенка. Известно, что моделью был молодой художник Марио Миннитти, с которым художник жил с тех пор, как приехал в Рим. О том, что, скорее всего, речь шла не только о простом совместном проживании ради экономии, говорит тот факт, что, когда Караваджо удалось добиться некоторого успеха и он был приглашен пере-

ехать во дворец кардинала дель Монте, Миннитти со всем своим багажом перебрался туда вместе с ним... Источник света в картине „Лютник“ расположен слева, что станет впоследствии визитной карточкой манеры Караваджо. И хотя светотеневые контрасты еще не настолько сильно выражены, как это будет в его более поздних работах, но именно на них базируется исключительная выразительность этой картины. На поверхности стола лежит партитура мадригала Якоба Аркадельта, известного композитора XVI века. Под нотами можно разглядеть слова „Voi sapete ch' [io v'amo]...“ („Вы знаете, я вас [люблю]“...).

Несколько лет спустя Караваджо пишет „Амура-победителя“. Заказчик картины, Винченцо Джустиниани — генуэзский банкир, состоявший на службе у Папы и собравший в своем римском дворце тринадцать картин Караваджо, размещает это полотно в дворцовой галерее, но при этом закрывает его портьерой, поскольку, по словам одного современника, „боятся, как бы эта работа не затмила другие картины“.

Игроки в карты — 1596

Однажды коллеги упрекнули Караваджо в том, что он совершенно не знаком с античным искусством, шедевры которого могли бы стать для него достойными подражания образцами. В ответ он указал на толпу народа, давая, таким образом, понять, что единственным мастером для него является сама природа. Увидев недоумение на лицах коллег, он подозвал проходящую мимо цыганку, сунул ей пару монет, и они скрылись в подворотне постоялого двора. На следующий день он показал скептикам великолепную картину, представляющую сцену гадания по руке. Это свидетельство Пьетро Беллори (1613—1696), историка искусства и одного из первых биографов Караваджо, четко определяет идею, носителем которой в искусстве стал этот художник. Отказываясь от изучения античного искусства, он с гораздо большим интересом относится к современности, а точнее, к окружающей его действительности. Молодой Караваджо заявил о себе как о непревзойденном мастере жанровой живописи. Главными героями его картин становятся „народные“ персонажи, списанные с реальных людей — картежники, солдаты, гадалки, нищие. И хотя в конце XVI века эти работы подвергаются острой критике и называются грубыми и вульгарными, уже в начале XVII-го они произведут настоящий фурор.

В 1620 году „Гадалкой“ восхищался Карел ван Мандер. „Вы только посмотрите на эту мошенницу! — восклицает биограф. — Томным взглядом и кокетливой улыбкой она отвлекает молодого человека, чтобы усыпить его бдительность и украдкой ста-

Игроки в карты ►

1596; 97х134 см
Художественный музей
Кимбелл, Форт Ворт



▼ Гадалка

1596—1597; 99х131 см
Лувр, Париж



“ Всем художникам
художник, автор множества
шедевров, деятельная натура...
И при всем этом — жертва ”
капризной судьбы

Ж. С. Жигли, 1615



щить с пальца дорогой перстень⁴. Караваджо мастерски передает игру взглядов. Свет падает только на лицо мужчины, руки же обоих персонажей, так же как и лицо гадалки, оказываются почти в тени, и, таким образом, все внимание зрителя акцентируется именно на сцене кокетства, а не на сцене воровства.

В „Игроках...“ художник использует богатую палитру, благодаря чему создается впечатление, будто картина просто пульсирует жизнью. Беллори считает, что „здесь нет ни одной ошибки, касающейся использования цвета“, что являлось большой редкостью среди молодых живописцев и доказыва-

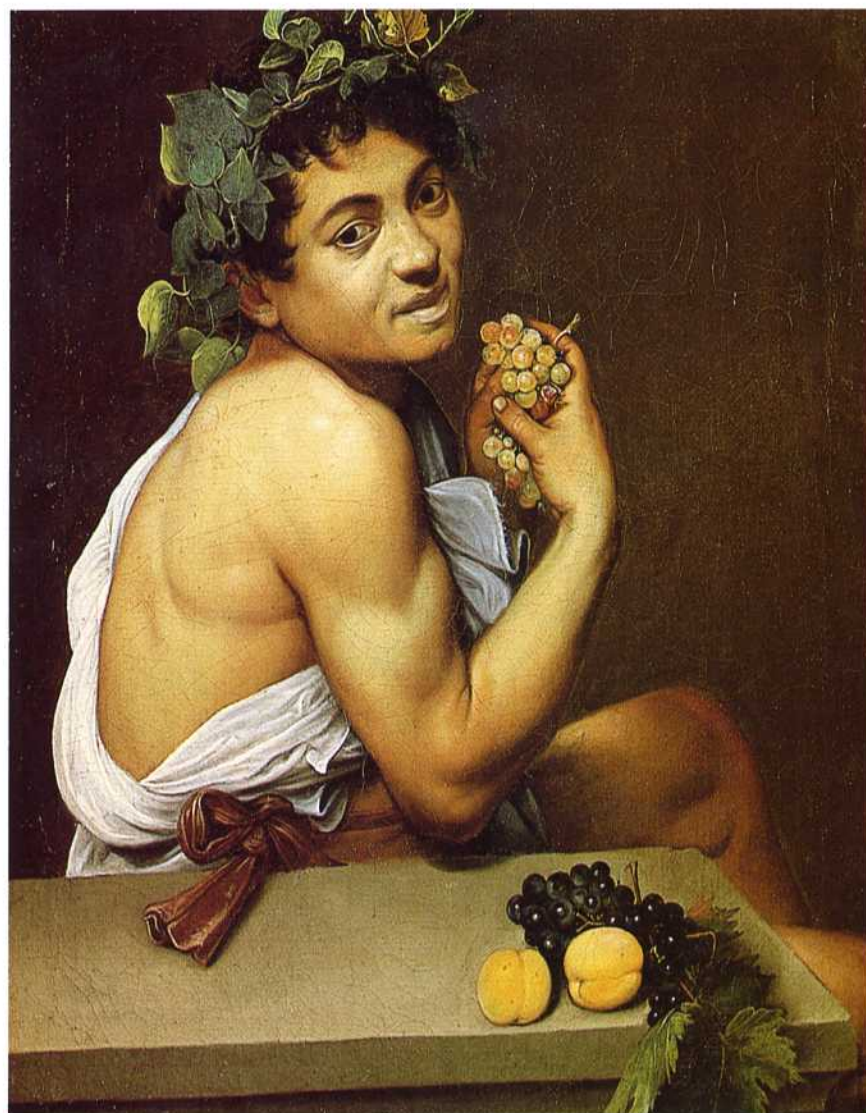
ло природный талант Караваджо-колориста. Композицию этой работы на переднем плане как бы замыкает фигура, повернутая к зрителю спиной: вскоре этот прием станет одним из наиболее часто используемых в живописи Караваджо. Лица мужчин необычайно экспрессивны. Два шулера — игроки со стажем, жертвой же обмана становится совсем молодой человек, почти мальчик, в скромной, но элегантной одежде. Чувствуется, с каким удовольствием Караваджо работал над передачей фактуры атласа, кружев и перьев — все это исполнено действительно с большим мастерством.

Вакх — 1596

Картину „Вакх“, хранящуюся сегодня в коллекции флорентийской галереи Уффици, отличает, прежде всего, богатый, насыщенный колорит, а также потрясающий своей достоверностью натюрморт на переднем плане. Поистине, Караваджо был одним из непревзойденных мастеров передачи фактуры: фрукты, бокал, сосуд с вином, драпировка на теле Вакха — все это было удостоено наивысших похвал современников мастера и вызывает восхищение сегодня. Исследователи предполагают, что смысл, заложенный автором в это произведение, гораздо шире, чем просто представление мифологического персонажа, любителя чувственных наслаждений. Переспевшие плоды, растрескавшийся гранат и пожелтевшие виноградные листья, увенчивающие голову Вакха, скорее всего, должны были напоминать о быстротечности земного пути человека и служить своеобразным призывом жить сегодняшним днем, ни в чем себе не отказывая. Что ж, это вполне соответствовало бы духу вечного искателя приключений и страстного жизнелюба Караваджо. Однако легкий оттенок грусти в глазах и немой укор,

читающийся во взгляде персонажа, наделяют эту картину каким-то особым, интимным смыслом. Все становится на свои места, если обратиться к событиям, происходящим в тот период в личной жизни художника. Моделью для „Вакха“ послужил уже упомянутый нами возлюбленный Караваджо, Марио Мининити, который очень страдал от буйного и непредсказуемого нрава художника и, начиная с 1596 года, порывался бросить его и... жениться, что, в конце концов, и произошло, но лишь четыре года спустя. За эти четыре года молодые люди неоднократно ссорились и весьма бурно выясняли отношения, но затем все же мирились. Очевидно, в один из таких моментов примирения и была написана эта картина, проникнутая болью взаимных обид и осознанием того, что чувства угасают так же незаметно, но неизбежно, как желтеют осенние листья... Картину „Больной Вакх“ считают автопортретом Караваджо, написанным им во время многомесячного пребывания в госпитале Санта Мария делла Конзолационе, хотя, скорее всего, она появилась уже после того, как художник покинул стены этой больницы и оказался в

мастерской Кавалера д'Арпинно. Сочетание традиционных атрибутов мифологического персонажа с лицом больного малярией несколько интригует, привлекает внимание, настолько и беспокоит, вселяет тревогу. Существует также версия, что написание этой картины инспирировал известный портрет Микеланджело Буонарроти работы Рафаэля. Если эта версия правдива и молодой художник действительно мог где-то видеть этот портрет, то перед нами — очередное гениальное воплощение образа великого тезки Караваджо, который, в свое время, создал великолепное изображение пьяного Вакха.



**“ Караваджо,
мастер цвета [...],
отказался от идеала
красоты, чтобы во
всем следовать
природе ”**

Дж. Б. Агуччи, 1607—1615

◀ **Больной Вакх**

1593—1594; 67х53 см
Галерея Боргезе, Рим

Вакх ▶

1596; 95х85 см
Галерея Уффици,
Флоренция





Мария Магдалина — 1596—1597

В последние годы XVI века Караваджо начинает писать картины на традиционно популярные религиозные сюжеты, впрочем, трактуя их совершенно по-новому. Он помещает библейских персонажей в жанровые сцены, пейзажи и интерьеры из реальной жизни, как бы стирая тем самым четкую грань между *sacrum* и *profanum*. Из этого смешения божественного и земного рождаются такие шедевры, как „Мария Магдалина“ и „Отдых на пути в Египет“. Эти картины, написанные практически одна за другой, возвели никому не известного молодого провинциала в ранг самых именитых римских художников — тех мастеров, которым религиозные конгрегации заказывали высокооплачиваемые картины или фрески для церквей. Наконец-то к мастеру приходит долгожданное признание, хотя, разумеется, не обходится и без критических стрел. Ревнители традиционной иконографии были возмущены тем, что возвышенные, сакральные сцены Караваджо представляет в том же стиле, что и

„низкие“, жанровые, то есть без надлежащего пиетета к персонажам, уж слишком напоминающим обычных людей. Вот и Беллори, восхищаясь в 1672 году бесспорными художественными достоинствами этой работы и особо отмечая „чистые и естественные тона“, также не удержался от критики в адрес „этой дремлющей девицы с распущенными волосами и разбросанными у ног милыми дамскими безделушками, каким не может быть места на картинах подобной тематики“. Хотя, если сравнивать эту работу Караваджо с малопонятными произведениями маньеристов на ту же тему, то становится ясно, почему представленная здесь „Мария Магдалина“ пользовалась огромной популярностью у современников мастера (естественно, за исключением церковников и эстетствующих критиков). Во-первых, эта картина проста для восприятия и приятна глазу. Во-вторых, с Марией Магдалиной могла отождествить себя любая женщина, что, конечно, не могло не льстить. В-третьих, разбросанные на паркете пред-

Мария
Магдалина

1596—1597
122,5х98,5 см
Галерея Дориа-Памфили, Рим

▼ Отдых
на пути
в Египет

1596—1597
133,5х166,5 см
Галерея Дориа-Памфили, Рим





меты сами по себе образуют великолепный натюрморт — жанр, особенно почитаемый римской аристократией.

Нетрудно заметить, что позу Марии Магдалины в следующей картине Караваджо „Отдых по пути в Египет“ повторяет

Дева Мария, склонившаяся над маленьким Иисусом. Фигуры персонажей этой картины представлены на фоне маньеристического пейзажа, типичного, скажем, для Лотто (1480—1557), но совершенно не характерного для стиля Караваджо.

Юдифь и Олоферн — 1598

Картину „Голова Медузы“ Караваджо пишет по заказу кардинала дель Монте, который в 1601 году отправляет ее в качестве подарка герцогу Тосканскому, Фердинанду I. Во Флоренции, столице Тосканы, она будет выставлена

в музее клана Медичи. Символика образа весьма прозрачна: Цезаре Рипа в своей „Иконологии“ (1593) указывал, что голова горгоны Медузы является символом триумфа разума над чувствами.

Картина была написана на холсте, который позже был накле-



“ Юдифь отсекает голову
Олоферну: композиция и экспрессия
этой работы вызывают восхищение.
Сколько отчаяния на лице Юдифи,
сколько отвращения к жертве! Юдифь
исполняет свой долг, но, судя по всему,
дается ей это нелегко ”

Саломон де Брос (1571—1626)



▲ Голова Медузы

1598—1599; 60х55 см
Галерея Уффици,
Флоренция



ен на доску из тополя. Похоже, художник намеренно „драматизировал“ мимику персонажа, чтобы подчеркнуть неестественность и нереальность происходящего. Эта необычайно экспрессивная работа предвосхищает появление другой, в которой мотив отрубленной головы также является главным. Речь идет о „Давиде с головой Голиафа“ (1609), одной из самых драматичных работ Караваджо, где художник наделяет отсеченную голову, а точнее — лицо Голиафа, собственными чертами (см. с. 3), чтобы убедить римские власти в своем раскаянии... Мастерское владение светотенью позволяет художнику с легкостью моделировать любые мимические движения. Особенно выразительно на лице Медузы выглядят носогубные складки и глубокие морщины у переносицы: в целом, именно они придают сцене драматический оттенок. Несмотря на то что традиционно Медуза изображается в женском обличье, Караваджо придает своему персонажу черты лица молодого мужчины, причем некоторые исследователи считают, что здесь мы снова имеем дело с автопортретом.

В тот же период художник пишет сцену смерти Олоферна. Караваджо представил момент, когда Юдифь отсекает голову соблазненному ею врагу. Экстремальность реализма картины вызывает чувство эмоционального потрясения, усиленное тем, что тесно упорядоченная композиция максимально приближает зрителя к ужасающей сцене насилия, разворачивающейся прямо у него на глазах. Внутренний конфликт Юдифи подчеркивается светом: ее ярко освещенное лицо выражает отчаянную решимость и, вместе с тем, совершенно естественный испуг, что лишает образ традиционного героического пафоса и наделяет его исключительной женственностью и даже беззащитностью. Старая служанка, по мнению многих исследователей, напоминает персонажей некоторых рисунков и эскизов Леонардо да Винчи, а в том, как написано тело Олоферна, явственно прослеживаются черты скульптурной манеры Микеланджело.

◀ Юдифь и Олоферн

1598; 145х195 см
Национальная галерея
античного искусства, Рим

Призвание апостола Матфея — 1599—1600



Мученичество
апостола
Матфея

1599—1600; 323х343 см
Церковь Сан Лунджи
ден Франчези, Рим

▼ Призвание
апостола Матфея

1599—1600; 322х340 см
Церковь Сан Лунджи ден
Франчези, Рим



Благодаря покровительству кардинала дель Монте, 23 июля 1599 года Караваджо получает заказ на оформление капеллы кардинала Контарелли в церкви Сан Лунджи ден Франчези. Небезызвестному Кавалеру д'Арпино была поручена фресковая роспись свода капеллы, Караваджо же за 400 скуди (сумма по тем временам немалая) должен был оформить боковые стены и алтарь. Священники церкви, желавшие поскорее закончить работы, дали ему год, чтобы написать три полотна, повествующие о жизни апостола Матфея — евангелиста, чье имя носил кардинал Контарелли: „Призвание апостола Матфея“, „Апостол Матфей с ангелом“ и „Мученичество апостола Матфея“. Впервые Караваджо продемонстрировал, что масляная живопись на холсте прекрасно подходит и для больших пространств, которые до этого момента расписывались исключительно фресками. Кроме того, благодаря своим свойствам, масло (по сравнению с темперой) усиливает эффект светотени.

Интересно, что первая версия „Апостола Матфея с ангелом“, написанная для алтаря, была забракована духовенством как „слишком реалистическая“. Но не менее интересна и вторая версия этой картины (см. с. 5), исполненная драматизмом перспективы и цвета, а также натурализмом фигуры святого: по выражению одного исследователя, „испачканные в земле стопы старца привлекают гораздо больше внимания, чем кры-

лья парящего в глубине полотна светящегося ангела“. При создании композиции „Мученичества апостола Матфея“ художник, вероятно, столкнулся с некоторыми трудностями: радиографические исследования показали, что расположение фигур на картине менялось минимум дважды. В окончательном варианте, как видим, Караваджо решил разместить в центре картины фигуру не мученика, но его палача. Вся картина погружена в глубокую тень, резкими пятнами света художник выделяет только отдельные участки, подчеркивая, таким образом, напряжение и динамизм представленной сцены. Лицо одного из очевидцев сцены мученичества (в глубине композиционного пространства) кажется смутно знакомым. Не автопортрет ли это Караваджо?..

Идея картины „Призвание апостола Матфея“ заключается в призыве Бога, обращенном к человеку в тот момент, когда он менее всего этого ожидает. Христос, лицо которого приоткрывается из-за фигуры Петра, обращается непосредственно к Матфею, сидящему за столом с подобными ему сборщиками податей. Убогая обстановка каморки слабо освещена светом единственного окна, подчеркивая не только нищету интерьера, но и скудость царящего здесь духа. И только с приходом Христа в помещение проникает яркая полоса света... „Иисус увидел человека, сидящего у сбора пошлин, по имени Матфей, и говорил ему: следуй за Мною. И он встал и последовал за Ним“ (Мф. 9:9).

Распятие апостола Петра — 1600—1601

Оба представленные здесь произведения — „Распятие апостола Петра“ и „Обращение Савла“ — были написаны в 1600—1601 годах для капеллы Тиберио Чераззи, казначея папы Климента VIII (1536—1605), в церкви Санта Мариа дель Пополо.

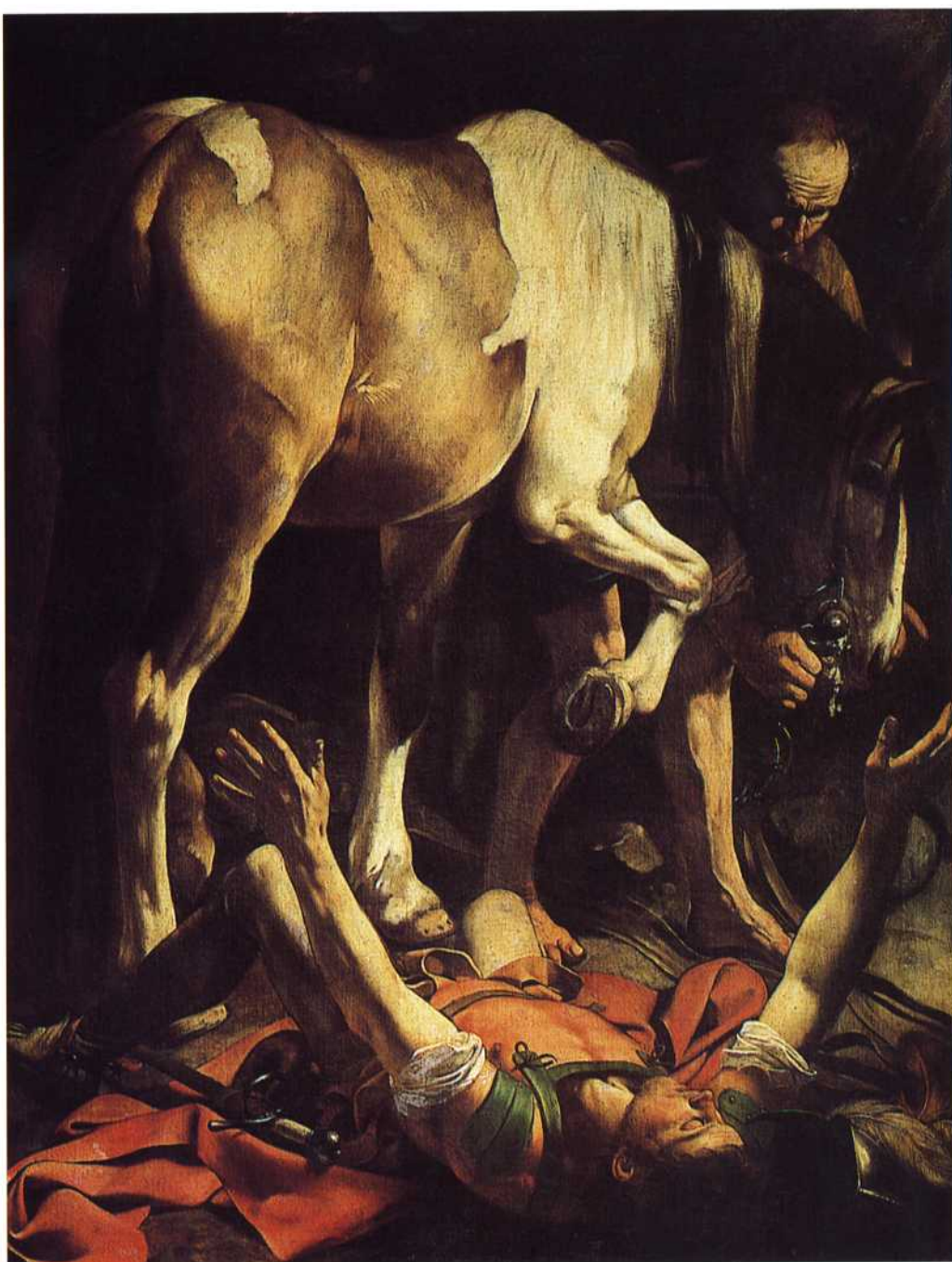
Житие Петра после вознесения Христа описано в Деяниях святых Апостолов. Петр пронес слово Спасителя по всей Малой Азии, затем прибыл в Рим, где основал первую общину христиан и продолжал свою деятельность в Вечном Городе на протяжении двадцати лет, пока не был обвинен в оказании пагубного влияния на одного из приближенных императора. Последователи христианства убедили апостола покинуть город, но по дороге его посетило видение Христа. Петр спросил: „Господи, куда Ты идешь?“, на что Иисус ответил: „В Рим, чтобы быть заново распятым“. Восприняв это как знамение, Петр вернулся в Рим, где его арестовали, бросили в тюрьму и, в конце концов, распяли вниз головой. Он эту казнь выбрал добровольно, ибо не видел для себя смерти более достойной, чем та, которую принял сам Христос, однако посчитал самого себя недостойным быть распятым так же, как Он...

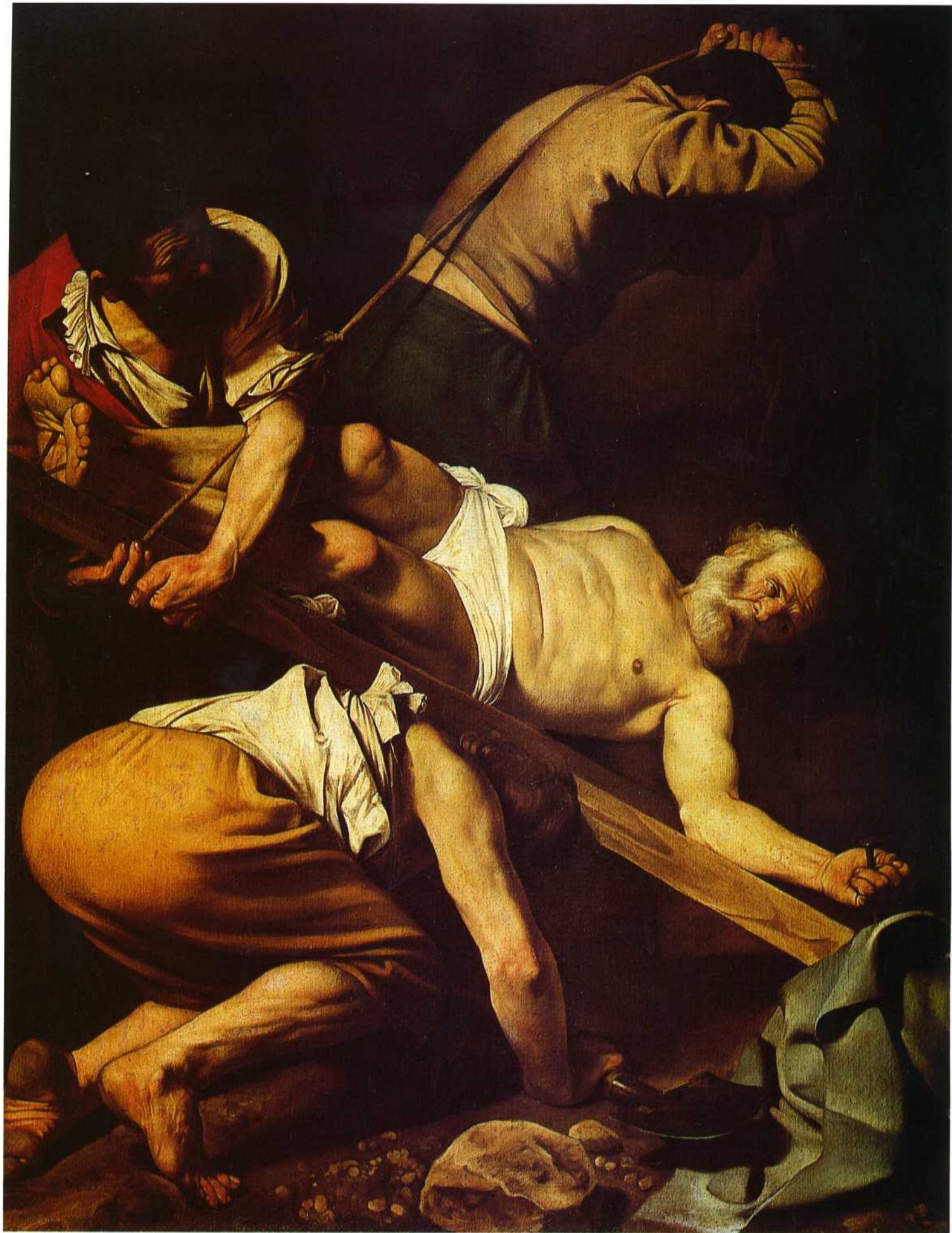
„Распятие апостола Петра“ Караваджо — это статическое изображение смерти, неизбежной и чудовищной. Здесь нет мгновенной вспышки, разбросавшей свет по всему композиционному пространству: фигура каждого персонажа кажется освещенной сама по себе — так, будто бы за пределами картины установлено четыре отдельных источника света. Фигура апостола, принимающего и осознающего мучительную смерть на кресте, глубоко человечна, лишена традиционного религиозного пафоса — впрочем, как и безликие фигуры тюремщиков, глядя на которые нельзя не поверить: это не мучители по призванию, это всего лишь обычные люди, вынужденные выполнять страшную и нелегкую работу. Можно только представить себе, что пришлось выслушать Караваджо от сторонников традиционной иконографии по поводу более чем выразительных ступней персонажа, подпирающего своей спиной крест, да и всей его позы в целом...

▼ Обращение Савла

1600; 230x175 см
Церковь Санта-Мариа
дель Пополо, Рим

В картине „Обращение Савла“ свобода изображения религиозных сюжетов достигла своего апогея. Озарение апостола происходит под мощным крупом пегого коня, в присутствии одного лишь конюха, пытающегося усмирить тревожно бьющее копытом оземь животное. Несколько мгновений назад конь был настолько испуган внезапной вспышкой божественного света, что, взбрыкнув, сбросил седока — мы видим Савла распростертым на земле с раскинутыми в стороны руками. Как известно, после этого события Савл крестился, взяв себе имя Павел, и вскоре стал верным последователем Христа и распространителем Его учения.





▲ Распятие апостола Петра

1600—1601; 230x175 см

Церковь Санта-Мария дель Пополо, Рим

Ужин в Эммаусе — 1601—1602



▼ Ужин в Эммаусе

1601—1602; 140x197 см
Национальная галерея,
Лондон



Корзина с фруктами

1597; 31x41 см

Пинакотека Амброзиана, Милан



К евангельскому сюжету под условным названием „Ужин в Эммаусе“ обращались многие выдающиеся итальянские живописцы — достаточно вспомнить великолепные работы на эту тему великих венецианцев Тициана (1488—1576) и Веронезе (1528—1588).

Помимо традиционных образов Христа и его учеников, Караваджо вводит в сюжетную канву своего произведения хозяина таверны, который также становится свидетелем чудесных деяний Иисуса. Великолепный натюрморт на переднем плане, интенсивный колорит картины в целом и светотеневое моделирование драпировки свидетельствуют о том, что художник взял за образец известную в то время работу художника из Бреши Джамбаттисты Моретто (ок. 1498—1554). В большинстве композиций Караваджо на религиозные темы присутствуют два источника освещения: один, как правило, расположен слева, за пределами картинного пространства, а вторым является сам лик Христа. Вот почему тень от фигуры хозяина таверны хотя и отражается на стене, но несколько не затмевает этот лик, излучающий внутренних, божественный свет. Караваджо представляет Иисуса безбородым юношей, что противоречит иконографической традиции, однако согласуется со словами апостола Марка, который отмечал в своем Евангелии, что Спаситель „явился в ином образе“ (Мк. 16: 12). Хозяин таверны не знает, кто перед ним, выражение его лица учтиво, но не более того. Зато ученики узнали Иисуса: Караваджо прямо указывает на это, во-первых, „озаряя их удивленные лица светом Христовым“ (ван Мандер), а во-вторых, изображая фигуру Клеофаса таким образом, что она становится аллюзией на Распятие. Виноград, яблоки и вино на столе недвусмысленно намекают на таинство Евхаристии. Кстати, натюрморт на этой картине исполнен в лучших традициях фламандской живописной школы, которая оказала значительное влияние на развитие этого жанра в искусстве северной Италии, откуда был родом Микеланджело Меризи да Караваджо.

Ярким примером мастерства художника в жанре натюрморта является картина „Корзина с фруктами“. Подобные изображения не были новаторскими в Италии. Самые известные мастера Ренессанса, к примеру, Рафаэль, представляли на своих картинах цветы, фрукты или музыкальные инструменты. Однако эти мотивы, как правило, являлись второстепенными или вспомогательными элементами композиции. И только у Караваджо ваза с фруктами впервые становится главной и единственной темой картины.

Положение во гроб — 1602—1603

Картина „Положение во гроб“ была написана в период с 1602 по 1603 годы для капеллы Виттриче в церкви Санта Мария иль Валличелла. Здесь мастер в очередной раз выходит за рамки религиозной иконографии своей эпохи. В этой работе, известной также под названием „Погребение Христа“, а по сути, являющейся истинным „Оплакиванием“ („Pietà“), сильнейшим образом использовано противостояние тьмы и света, подчеркивающее на редкость удачное, с точки зрения и композиции, и художественной выразительности в целом, расположение фигур Никодима и святого Иоанна, поддерживающих мертвое тело Христа. Марию, жену Клеофаса, Караваджо изобразил с воздымными к небесам руками, в позе, отдаленно напоминающей позу ее мужа на картине „Ужин в Эммаусе“ и являющейся аллюзией на Распятие. Мария Магдалина тихо плачет, а Богоматерь провожает тело своего сына отрешенным взглядом: похоже, заливающие глаза слезы сделали ее незрячей... Главным новшеством, которое Караваджо внес в традиционную композицию этой сцены, явилось расположение могильной плиты, которую художник сделал практически „фундаментом“ для всей картины и в которой многие критики увидели новозаветный „краеугольный камень“ — тот самый, на котором будет основана Церковь Христова.

Некоторые исследователи видят в этой картине влияние знаменитой „Пьеты“ Микеланджело из римского Собора святого Петра, а также картины „Мертвый Христос“ Андреа Мантеньи. Позже „Положение во гроб“ Караваджо будут копировать многие известные живописцы разных эпох — Рубенс, Фрагонар и даже Сезанн, который, как известно, никогда не бывал в Риме, однако видел эту картину Караваджо на фотографиях и гравюрах XIX века.

Колорит этой картины чрезвычайно выразителен. Ослепительная бледность мертвого тела Иисуса и теряющийся во мраке темно-синий плащ Богоматери разделяют яркие зеленые и красные оттенки одежд святого Иоанна. Что же касается композиции этой работы, то ученые отмечают здесь все основные элементы барокко: диагонали, эллипсы и систему „водопада“ ритмических повторений.

“ Караваджо открывает светотень как самостоятельный вид живописи; в его картинах свет используется уже не только для определения формы освещаемых тел, но, вместе с порожденной им же тенью, становится главной причиной возникновения этих самых тел ”

Р. Лонги, 1928

Положение во гроб ►

1602—1603; 300х203 см
Ватиканский музей, Рим

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Караваджо оставил после себя множество загадок, одной из них является отсутствие в коллекциях (как государственных, так и частных) набросков к его картинам. Возможно ли такое, что он уничтожал все наброски? Или же он мог писать картину сразу, не прибегая к помощи подготовительных рисунков? Исследователи считают, что мастер работал непосредственно на холсте. Подбирая идеальную композицию, он не стеснялся вносить правки; удалял, добавлял и многократно перемещал фигуры и предметы — до тех пор, пока не находил единственно верного решения сцены.



Мадонна ди Лорето — 1603—1605

Н е так давно обнаруженные документы указывают на то, что у Караваджо, оказывается, были связи с женщинами. Это несколько расшатывает его устоявшийся в веках образ приверженца исключительно гомосексуальных отношений. Достоинством гласности стали два „женских“ приключения Караваджо — с некоей Меникуччей, а также с Маддаленой ди Паоло Антоньетти, которую современники художника называли *Bella Lena*, что означает „Прекрасная Лена“.

И действительно, она была настолько хороша собой, что из-за нее теряли голову многие представители римской аристократии. Караваджо также пал жертвой чар этой „блистательной авантюристки“. Более того, она стала моделью для нескольких его картин, одна из которых — „Мадонна ди Лорето“. Эта работа мастера оказалась поистине революционной. Дева Мария, по утверждению основателя Ордена иезуитов Игнатия Лойолы, представляет собой Мать Христа, „укорененную“ в мир людей, за которых она заступается перед Богом. Следовательно, задача Мадонны — помогать грешникам, указывая им путь к спасению. Караваджо соглашается с Лойолой, но для него Мадонна — это, прежде всего, идеальная женщина, и именно такой мы видим Богоматерь на этой трогательной картине, часто называемой также „Мадонной пилигримов“. Это просто потрясающе, насколько грация почти танцующей Мадонны контрастирует с угловатостью двух крестьян, распростершихся у ее ног! Впрочем, современники художника раскритиковали картину из-за несоответствия образов торжественности темы. Это позднее грязные ноги крестьянина станут символом эстетики Караваджо, в его же время никто не хотел вспоминать о бедности Христа и его последователей... Другое название работы „Мадонна дель Розарио“ — „Мадонна со святыми Николаем и Вито“, замененными впоследствии на мучеников Доминика и Петра. Одни исследователи считают заказчиком картины неаполитанского купца польского происхождения Радулловича, другие сомневаются в этом, отдавая предпочтение Луиджи Карафа-Колонне, отец которого, Маркантонио Колонна, участвовал в битве при Лепанто 7 октября 1571 года. В церковном календаре покровительницей этого дня считается именно Мадонна дель Розарио, поэтому картина вполне могла предназначаться для одноименной капеллы, принадле-

жавшей семейству Карафа-Колонна в неаполитанской церкви Сан Доминико Маджоре. В 1610 году эту „Мадонну“ купит группа нидерландских художников, среди которых будут Рубенс и Ян Брейгель, а в 1651 году она будет передана в дар доминиканской церкви в Антверпене. Именно там и тогда неизвестный мастер, по неизвестной же причине, переписал фигуры святых Николая и Вито, превратив их в Доминика и Петра.



◀ Мадонна дель
Розарио

1607; 364,5х249,5 см

Музей истории искусств, Вена



Мадонна ▶
ди Лорето (Мадонна
паллигримов)

1603—1605; 260х150 см

Церковь Сант-Агостино, Рим



Смерть Марии — 1606

“Притом что картина „Смерть Марии“ посвящена событию, описанному в Евангелии, трудно отделаться от впечатления, что речь идет о жизни и смерти вполне реальных людей, современников художника”

Андре Шастель, 1967

▼ Смерть Марии

1606; 369x245 см
Лувр, Париж

▼ Бичевание Христа

1607; 134,5x175,4 см
Музей изящных искусств, Руан

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Почему же долгое время специалисты не могли установить истинное авторство картины „Бичевание Христа“? Помимо того, что к этой работе не сохранилось никаких эскизов или рисунков, так еще и с точки зрения техники живописи она отличается от остальных произведений Караваджо.

На загрунтованном холсте художник рисовал контуры фигур... черенком кисти. Благодаря этому специфическому приему ему удалось закончить работу в максимально короткие сроки, что, впрочем, никак не повлияло на точность передачи деталей и качество исполнения в целом.



Традиционно сцена смерти Девы Марии называлась либо „Успением Богоматери“, поскольку Дева Мария не умерла, а лишь уснула и спала в течение трех дней до своего вознесения, либо — в том случае, если она соединялась со сценой Взятия на небо, — „Вознесением Богоматери“. Согласно „Золотой легенде“ (XIII век), ангел побудил апостолов, рассеявшихся к тому времени по всему миру, на облаке перенестись к дверям дома Девы Марии. „И около третьего часа ночи пришел Иисус Христос с нежной мелодией и песней, с сонмом ангелов“ и с патриархами, мучениками, исповедниками и девами. „И так поутру душа покинула тело и вознеслась на руках ее сына“... Картина была написана в 1606 году для капеллы Керубини церкви Санта Мария дела Скала, расположенной в переулке Сан Бьяджо — последнем римском пристанище художника. Здесь мы не видим ни Успения, ни Вознесения — перед нами именно сцена смерти. Может быть, поэтому картина будет отвергнута Орденом босоногих кармелитов, которому принадлежала капелла. Ее купил Рубенс для герцога Мантуанского, заплатив 300 скуди. В этом произведении Караваджо в очередной раз отступил от канонов итальянской религиозной живописи, бросая свособразный вызов лучшим ее представителям, начиная с Джотто: вместо благостных и прекрасных ликов он изображает людей, виденных им в реальной жизни. С целью усиления этого эффекта, Караваджо придает некоторую театральность полотну, поместив ложе Мадонны под широкий красный занавес и направив свет на те-

ло Марии с раскинутыми руками и отеками босыми ногами. Беллори утверждал, что „эта Мадонна Караваджо — совершенно скандальная, потому как нельзя изображать Богородицу как отекающую мертвую женщину“. Рубенс же, к счастью, оказался лишен подобных предрассудков.

Такой же реалистический подход к изображению фигур мы наблюдаем в картине „Бичевание Христа“ из Руана. Между прочим, местный Музей изящных искусств приобрел эту картину в 1955 году как произведение Маттеа Прети (1613—1699), второстепенного художника, который в начале своей карьеры находился под сильным влиянием Караваджо. Можно представить себе ликование сотрудников музея, когда экспертиза доказала авторство гениального живописца.

Караваджо, или Революция в живописи

Живописная традиция Ломбардии — родного края Караваджо сформировалась преимущественно под влиянием фламандского искусства. Художник станет одним из достойных продолжателей этой традиции, сделав ее козырной картой своего авторского стиля. Творчество мастера отличает радикальная новизна, обозначившая четкую грань между прошлым и настоящим в искусстве.

Родившийся в Ломбардии, возвращенный на ее традиции и культуре, наследник искреннего реализма, Караваджо покидает родные места, не оставив там ни одной своей работы. Зато период пребывания в Риме, где мастер появился в возрасте около двадцати лет, оказался самым плодотворным в его карьере.

ЛОМБАРДИЙСКИЕ УРОКИ

Развитие ломбардской живописи во „фламандском“ ключе не относится к числу трудно объяснимых явлений. В течение веков Ломбардия поддерживает с Фландрией тесные торгово-экономические отношения, что, конечно, ведет за собой и укрепление культурных связей между двумя регионами. Местные художники восхищаются искусством Севера, и именно под его влиянием в живописи Ломбардии проявляется тенденция к созданию произведений, отличительными чертами которых явились утонченное чувство цвета и света, а также необычайная выразительность фигур. В конце XV века Леонардо да Винчи (1452—1519) проводит тщательные исследования этих особенностей живописи ломбардских мастеров и в своем „Трактате о живописи“, помимо прочего, впервые отмечает ее исключительный реализм. Уже самые ранние работы Караваджо можно смело называть реалистическими. Например, о великолепной картине „Мальчик, укушенный ящерицей“ первые биографы художника Бальоне и Манчини писали, что она „еще более достоверна, чем живая модель“. Современные ученые предполагают, что большое влияние в этом смысле на художника оказал Винченцо Кампи (1525/30—1591). Персонажи большинства картин этого мастера — это обычные люди, изображенные настолько реалистично, что можно говорить об открытом вызове той „идеальной красоте“, которую проповедовали своим искусством гуманисты эпохи Ренессанса. Кроме того, Кампи очень часто и весьма натурально изображает фрукты, цветы и посуду, „выдвигая“ их на передний план и делая тем самым натюрморт главным мотивом своих произведений. Точно так же, реализм и интерес к натюрморту являются основными характеристиками искусства Караваджо, а вскоре станут основными чертами „караваджизма“. Эту предложенную художником и совершенно новую для Италии концепцию живописи в те далекие времена еще не считали „художественной революцией“, а о том, что она явилась

„началом новой эпохи“ в искусстве, стали говорить вообще только в XIX веке. Тем не менее, всеобщее внимание, не всегда сочувственное, а зачастую и недоброжелательное, тогда было привлечено именно к картинам Караваджо, который отказался от „облагораживания“ натуры и настойчиво утверждал „прямое видение“ и полную достоверность в передаче реальности как она есть, с ее „грубостью“ и „неправильностью“. При этом его манера была отмечена и римской величавой монументальностью, и традиционной ломбардской экспрессией.

КАРАВАДЖИЗМ

Итак, итальянская живопись первой половины XVII века оказалась под сильнейшим влиянием Караваджо. Римские и неаполитанские караваджисты, большинство из которых не было даже знакомо с художником, вдохновляются его творениями и поддаются сомнительному очарованию его более чем беспокойной жизни. Художественная революция Караваджо (справедливость этого определения впервые обосновывается в одной из работ французского историка и теоретика искусства Андре Шастеля) касалась не только манеры письма, но и самого объекта живописи. Воплощенное в шедеврах Рафаэля или Леонардо да Винчи стремление к „грации“ и „балансу“, не предполагало реалистического отоб-



▲ Мальчик, укушенный ящерицей

1594; 65,8х52,3 см
Фонд искусств Роберто Лонги, Флоренция

Первые биографы Караваджо в один голос восхищались необычайным реализмом представленной сцены

◀ Леонардо да Винчи: Голова мужчины

рисунк пером
Лувр, Париж

Леонардо да Винчи был первым из великих мастеров Ренессанса, с интересом изучающих анатомию и применяющих полученные знания на практике



статках его стиля, а французский художник Николя Пуссен (1594—1665) даже назвал мастера „разрушителем живописи“. В известном смысле он был прав, так как напряжение композиций у Караваджо имеет не живописную, а жизненно-драматическую основу. Этим отчасти объяснялся ошеломляющий успех у публики некоторых его работ. Однако стремящийся к реализму художник, как утверждают сегодня многие исследователи, все же не достиг своей цели, поскольку трактовка тел, фигур и деталей у него иллюзорна, натуралистична. Главной „странностью“ метода Караваджо называют противоречие искусственности светотени и „натуральности“ типов. Библейские персонажи в его картинах только кажутся живыми крестьянами, на самом деле это „муляжи“, куклы. Движения в картинах неловки, фигурам тесно, они натывают друг на друга, „воздух“ отсутствует — так же, как и пластические связи. Однако, несмотря ни на что, „вмешательство“ караваджизма в художественный процесс того времени действительно было сродни революции.

Международным центром караваджизма признан Неаполь, хотя не стоит забывать, что основные принципы этого течения были заложены еще в Риме. Что же касается Неаполя, то в первые десятилетия XVII века он являлся самым крупным городом



▲ Рафаэль: Изведение святого Петра из темницы

1514; 450х660 см; фреска
Станца д'Элиodoro, Рим

Рафаэль был одним из первых художников, умело использующих эффекты искусственного освещения

▼ Винченцо Кампи: Торговцы рыбой

1582; 220х145 см
Пинакотекка ди Брера, Милан

Реализм натюрмортов Кампи станет основой стиля Караваджо

ражения действительности, которое, по определению, противоречило эстетике Ренессанса. Разве что на излете эпохи Возрождения приверженцы маньеризма Пармиджанино, Россо Фьорентино и Приматиччо занялись исследованием способов представления реалий окружающей жизни и впервые обратились к „приземленным“ мотивам, использование которых, впрочем, не слишком противоречило существовавшим в ту пору эстетическим канонам. Искусство по-прежнему представляло если не „идеальный“ мир, то другой, не имеющий однако ничего общего с прозаической действительностью. Очень скоро разуверившись в том, что эту традицию можно изменить, Караваджо решает порвать с ней раз и навсегда, предложив взамен реалистический подход. Единомышленниками мастера становятся Орацио Джентилески (1563—1639), Сарачени (1579—1620), Манфреди (ок. 1580—1620/21) и другие. Однако противники концепции Караваджо, каковых было не меньше, чем сторонников, в полный голос заявили о недо-





**Жорж де Латур:►
Шулер
с бубновым
тузом**

1636—1638; 106x146 см
Лувр, Париж

В этой работе Жорж де Латур обращается к одному из любимых мотивов Караваджо — игре в карты

**◀Караваджо:
Усекновение
головы Иоанна
Крестителя**

1608; 361x520 см
Церковь Сен-Жан,
Ла Валлетта (Мальта)

По традиции кавалеров Мальтийского ордена Караваджо подписывает это произведение сокращением „Fga“ („Брат“)

Южной Европы с населением, в три раза превышающим население Рима. Несмотря на то что пребывание Караваджо в Неаполе было весьма кратковременным, ему, тем не менее, удалось произвести настоящий переворот в неаполитанской живописи. Наместники испанского короля, при посредничестве своих агентов, скупают практически все, что выходит из-под кисти Караваджо, и переправляют в свои испанские резиденции. Так работы мастера становятся образцами для многих живописцев Испании. Один из них, Хусепе Рибера (1591—1652) никогда не встречался с Караваджо лично, однако своим успехом при дворе обязан именно этому художнику, от которого взял хроматическую гамму и приемы расположения фигур, явившись, таким образом, стилистическим связующим звеном между Караваджо и своим близким другом, великим испанским художником Веласкесом (1599—1660). Некоторые картины последнего — к примеру, „Кузница Вулкана“, являют собой чи-

**Тербрюген:►
Увенчание
тернием**

1620; 207x240 см
Государственный музей
искусств, Копенгаген

Этот художник является наиболее ярким последователем Караваджо в Голландии. В своих работах ему удается использовать опыт мастера, избегая копирования

**▼ Веласкес:
Кузница Вулкана**

1630; 223x290 см
Прадо, Мадрид

В этой работе отчетливо проявляются черты метода Караваджо



стейший образец кавараджизма... Принято считать, что одним из первых последователей Караваджо был Хендрик Тербрюген (1587/1588—1629), который в 1615 году, прежде чем вернуться из Италии домой, в Утрехт, в течение нескольких месяцев активно общался в Риме с Караваджо и Джентилески. Кроме него, представителями караваджизма на севере Европы считаются Дирк ван Бабурен (1595—1666), Франс Халс (1582/83—1666) и Ян Вермеер Делфтский (1632—1675).

Во Франции XVII века мода на классицизм препятствует популяризации караваджизма. Однако французские мастера знакомятся с опытом Караваджо посредством изучения работ его фламандских последователей. А в период с 1610 по 1630 годы, то есть уже после смерти великого мастера, некоторые молодые французские художники, обучавшиеся профессиональному мастерству в Вечном Городе, воспринимают стиль и тематику Караваджо уже в процессе непосредственного изучения его работ. Среди этих мастеров наиболее пристального внимания историков живописи удостоился Жорж де Латур (1593—1652).





КАРАВАДЖО В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРИЯ

ВЕНА • Музей истории искусств

ФРАНЦИЯ

НАНСИ • Музей изящных искусств

ПАРИЖ • Лувр

РУАН • Музей изящных искусств

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо

МАЛЬТА

ЛА ВАЛЛЕТТА • Церковь Сен-Жан

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Художественная галерея

ПОТСДАМ • Дворец Сан-Суси

РОССИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Эрмитаж

США

КЛИВЛЕНД • Институт искусств

ДЕТРОЙТ • Институт искусств

ФОРТ ВОРТ • Музей искусств Кимбелл

КАНЗАС-СИТИ • Музей Аткинс

НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен

ШВЕЙЦАРИЯ

ЛУГАНО • Фонд Тиссен-Борнемиса

УКРАИНА

ОДЕССА • Национальный музей

Западного и Восточного искусства

ВЕНЕСУЭЛЛА

КАРАКАС • Коллекция Альtimiрано-

Оттеро Сильва

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Национальная галерея

ИТАЛИЯ

КРЕМОНА • Пинакотекка

ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици —

Галерея Палатина — Фонд искусств

Роберто Лонги

ГЕНУЯ • Палаццо Россо

МИЛАН • Пинакотекка Амброзиана —

Пинакотекка ди Брера

МЕССИНА • Национальный музей

НЕАПОЛЬ • Итальянский

коммерческий банк — Церкви: Пио

Монте делла Мизерикордиа — Сан-

Доменико Маджоре

РИМ • Галерея Боргезе — Галерея Дория

Памфили — Ватиканский музей —

Национальная галерея античного

искусства — Пинакотекка

Капитолина — Церкви: Сан-Луиджи

деи Франчези — Сант-Агостино —

Санта Мария дель Пополо

СИРАКУЗЫ • Церковь Санта-Лючия

ШКОЛА КАРАВАДЖО

Несмотря на то что некоторые критики узрели в поздних работах Караваджо следы постороннего вмешательства и предположили, что картины были „доработаны“ кем-то из учеников, все же необходимо признать, что образ жизни художника и его характер вряд ли позволили бы ему иметь собственную мастерскую. Зато известно, что у Караваджо было много последователей, которых почти сразу же окрестили „caravaggeschi“ — караваджистами. Эти замечательные и бесспорно талантливые художники вдохновлялись не только его стилем, но воспроизводили и темы, и манеру „освящения“ мирской сцены, чтобы еще более точно показать двойственность этого самого „священного“. Таким образом, Караваджо без преувеличения можно назвать основателем школы, которая составит одно из самых значительных течений в живописи не только XVII, но и последующих веков. Так, французский художник Теодор Жерико (1791—1824), автор знаковой для истории живописи XVIII столетия картины „Плот „Медузы“, позаимствовал у Караваджо характерный прием освещения фигур.

“ Сила
караваджизма
заключается в умении
представления реалий
окружающей жизни
посредством
поражающих
светотеневых
контрастов и в высшей
степени динамичных
форм ”

Андре Шастель, 1982



◀ Теодор Жерико: Плот „Медузы“

1818—1819; 491x716 см

Лувр, Париж

КАРАВАДЖО (1571–1610)

Микеланджело Меризи, известный под псевдонимом Караваджо, — несомненно, один из наиболее великих новаторов в истории живописи. Этот гениальный реформатор отвергает традиционную иерархию жанров и канон красоты, который был признан гуманистами Ренессанса, идеализирующими человеческое тело. Для того чтобы подчеркнуть реализм своих картин, Караваджо использует резкие светотеневые контрасты. Библейские мотивы он

представляет как жанровые сцены из повседневной жизни, выделяя в своих религиозных картинах, прежде всего, человеческий, „земной“ аспект — часто в ущерб божественному, сакральному. Эти полотна мастера характеризуются тонким психологизмом и необычайной выразительной силой. С течением времени искусство Караваджо находило все новых и новых поклонников и последователей — от Веласкеса и Рембрандта до Жерико и Сезанна.



◀ Корзина с фруктами

1593; 70х67 см

Галерея Боргезе, Рим

