



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

РУБЕНС

Часть 63

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 63

РУБЕНС

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ РУБЕНСА

стр. 3

ТВОРЧЕСТВО

стр. 8

„Снятие с Креста“ — 1612—1614

стр. 8

„Вознесение Богоматери“ — 1611—1614

стр. 10

„Похищение дочерей Левкиппа“ — ок. 1618

стр. 12

„Охота на львов“ — ок. 1621

стр. 14

„Прибытие Марии Медичи в Марсель“
— 1622—1625

стр. 16

„Крестьянская свадьба“ — 1630—1635

стр. 18

„Пейзаж с замком“ — ок. 1635

стр. 20

„Суд Париса“ — 1635—1638

стр. 22

„Шубка“ — ок. 1636—1638

стр. 24

„Три Грации“ — 1639

стр. 26

РУБЕНС И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

стр. 28

РУБЕНС В МУЗЕЯХ МИРА

стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: RMN; стр.3: Scala; стр.4: вверху: Художественная библиотека Бриджмен, внизу справа и слева: RMN; стр.5 и 6: Scala; стр.7: вверху: RMN, внизу: Scala; стр.8 — 13: Художественная библиотека Бриджмен; стр.14 и 15: Scala; стр.16 — 18: RMN; стр.19: Художественная библиотека Бриджмен; стр.20: AKG; стр.21 — 25: Художественная библиотека Бриджмен; стр.26: AKG; стр.27: Scala; стр.28: Художественная библиотека Бриджмен; стр.29: вверху: RMN, внизу: Художественная библиотека Бриджмен, внизу справа: Scala; стр.30: RMN; стр.31: вверху: RMN, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр.32: Художественная библиотека Бриджмен.

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 № 19000471
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Прибытие Марии
Медичи в Марсель
(фрагмент)

1622—1625; 394x295 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, 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:

ЭЛЬ ГРЕКО (1541—1614)

Повышенная одухотворенность образов и мистическая экзальтация сцен сближают искусство Эль Греко с маньеризмом и свидетельствуют о кризисном состоянии художественной культуры Позднего Возрождения. Открытие Эль Греко в начале XX века, после трех столетий забвения, произвело настоящую сенсацию.





Рубенс

Величайший художник, признанный интеллектуал, блестящий дипломат, страстный коллекционер, неутомимый труженик (в течение сорока лет он создал несколько сотен рисунков и написал около 1400 картин) — Рубенс относится к числу самых выдающихся деятелей культуры XVII века.

стали под залог, и даже добивалась пару раз аудиенции у самого герцога. Чудом сохранившиеся письма Марин, которые она писала в тюрьму, свидетельствуют о благородстве и великодушии этой женщины. Она умоляет раскаявшегося мужа не падать духом и убеждает в том, что простила его. «Прошу тебя, — писала она, — не говори больше „недостойный тебя муж“ — все уже давно забыто... Закономерным итогом почти двухлетних настойчивых ходатайств Марин стало освобождение Яна под залог и ссылка за пределы владений герцогов Нассау-Оранских, в маленький вестфальский город Зиген. Именно там 28 июня 1577 года у супругов родился сын, которого назвали Питер Пауль. В 1579 году семье было позволено переехать в Кельн, где прошли юные годы будущего великого художника, оставившие у него самые светлые воспоминания на всю жизнь. У Марин в Антверпене остался кое-какой капитал, поэтому в 1589 году, через два года после смерти мужа, она добивается разрешения вернуться с детьми на родину, для чего, не колеблясь, принимает католичество. Впрочем, не исключено, что она никогда не разделяла протестантских убеждений своего мужа, хотя ее дети, в том числе и Питер Пауль, были крещены по кальвинистскому обряду.

ГОДЫ УЧЕБЫ

По прибытии в Антверпен Рубенс, свободно владеющий четырьмя языками (фламандским, немецким, итальянским и французским), поступает в лучшую школу города, где изучает латынь и греческий, а также впервые открывает для себя магию рисунка, увлеченно копируя библейские иллюстрации. К сожалению, уже в следующем, 1590 году Питеру Паулю приходится оставить учебу. Мать определила его на некоторое время в пажи к вдове графа Филиппа де Лалена, Маргарите де Линь, надеясь, что это сможет помочь ее мальчику начать головокру-

Отец будущего художника, Ян Рубенс, изучал право в Лувене, затем в Падуе и Риме, а по возвращении в родной Антверпен весьма успешно практиковал, стал известным юристом, занял весьма ответственный пост и женился на Марин Пейнселинке, дочери богатого антверпенского купца. Несмотря на то что Ян всегда был приверженцем римско-католической церкви, с течением времени он изменил свои религиозные взгляды и стал симпатизировать протестантскому учению Жана Кальвина (1509—1564), считавшемуся ересью в стране, которой правил регент испанского короля — ревностного католика. Опасаясь преследований со стороны церкви и властей, Ян Рубенс вместе со своей семьей вынужден был бежать из страны. Конечным пунктом скитаний стал город Кельн, где глава семейства поступил на должность консультанта по правовым вопросам к Анне Саксонской — жене герцога Вильгельма Оранского. Ян Рубенс был поверенным во всех делах патронессы, и как-то само собой вышло, что он стал ее любовником. Естественно, об этой связи донесли обманутому мужу. Разъяренный герцог приказал немедленно отправить любовников за решетку. Преданная супруга Яна Рубенса собирала деньги, чтобы его выпу-

▲ Автопортрет в шляпе

не датировано; 85х61 см
дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция

Это один из немногих автопортретов Рубенса

**“ Он достойно прошел
через все жизненные испытания
и вышел победителем.
Его не смогли испортить
ни богатство, ни слава,
ни чрезмерное внимание женщин —
пусть даже и герцогиня ”**

Эжен Фромантен

жительную политическую карьеру. В те времена очень часто молодые люди из благородных семей с ограниченными средствами сначала становились учтивыми пажами с хорошими манерами, затем вполне могли рассчитывать на повышение, а с возрастом — занять важный государственный пост. В течение нескольких месяцев Рубенс терпеливо изучал придворный этикет в доме своей патронессы, но, в конце концов, понял, что ничто его не интересует так, как живо-

пись, и убедил мать забрать его со службы и определить учеником к какому-нибудь художнику. Так, в 1591 году молодой Рубенс оказывается в мастерской Тобниаса Верхахта, который, по свидетельству современников, хотя и был пейзажистом средней руки, но его работы пользовались неизменной популярностью у жителей Антверпена. Год спустя Питер Пауль понял, что возможности его учителя весьма ограничены, и поэтому переходит в мастерскую более универсального художника Адама ван Ноорта, у которого пребывает в учениках в течение четырех лет. И наконец, в 1596 году девятнадцатилетний Питер Пауль поступает на учебу к самому выдающемуся антверпенскому художнику того времени Отто ван Вее-ну, часто называемому просто Вениус. По окончании учебы Рубенс, уже в статусе независимого художника, вступает в

НЕГАСИМАЯ СТРАСТЬ

Изабелла и Елена, две жены художника, позировали ему не только для своих портретов. Их чертами наделены женские персонажи на многих картинах Рубенса как светской, так и религиозной, и мифологической тематики. Французский художник и историк искусства Эжен Фромантен (1820—1876) по этому поводу писал следующее: „Похоже, в сердце художника поселился определенный женский тип, который представлялся ему идеальным, поскольку к этому типу красоты можно было отнести в равной степени обеих его жен. Его фантазия влюбленного мужчины сводила мыслеобразы художника к конкретным образам двух реальных женщин, и мир Рубенса был закрыт для всех остальных. Очень часто мастер воскрешал в памяти дорогие его сердцу черты Изабеллы и тут же запечатлевал их на полотне, гармонично сочетая с чертами Елены и получая в результате свой идеал“.

▼ Елена Фоурмен с детьми

1636; 113x82 см; дерево, масло
Лувр, Париж



▲ Караваджо: Положение во гроб

1602—1604; 300x203 см
Музей Ватикана, Рим

В Риме Рубенс внимательно изучал стиль Караваджо, влияние которого впоследствии отразится на большинстве его работ того периода

Питер Пауль Рубенс: Пророк Исаия (копия работы Микеланджело)

ок. 1601—1602
сепия, уголь
Лувр (Кабинет рисунка),
Париж

Во время пребывания в Италии Рубенс копирует работы самых выдающихся мастеров античности и Ренессанса





ряды членов Антверпенской городской гильдии святого Луки, а 9 мая 1600 года молодой живописец уезжает в Италию.

ВОСЕМЬ „ИТАЛЬЯНСКИХ“ ЛЕТ

Первым итальянским городом, в котором Рубенс останавливается на несколько недель, становится Венеция. Именно там художник открывает для себя живопись великого Тициана (ок. 1488—1576). Затем он переезжает в Мантую и поступает на службу к местному правителю, герцогу Винченцо I Гонзага. В обязанности Рубенса входит организация торжественных мероприятий, довольно часто проводимых при дворе, а также написание портретов членов семейства Гонзага и высокопоставленных лиц из его ближайшего окружения. Должность придворного живописца герцога Мантуанского была выгодна Рубенсу не только с точки зрения совершенствования профессиональных навыков, но и из чисто практических соображений, поскольку предполагала частые поездки по

▲ Автопортрет с Изабеллой Брандт

1609—1610
178х136,5 см
Старая Пинакотекка,
Мюнхен

Эта картина была написана Рубенсом по случаю его бракосочетания с Изабеллой Брандт

“ Я хотел иметь жену (...), и, сказать по правде, было бы тяжело потерять драгоценное сокровище свободы в обмен на поцелуй старухи. Теперь, слава богу, я спокойно живу с моей женой и детьми и не стремлюсь ни к чему на свете, кроме мирной жизни ”

Рубенс о своем втором браке, 19 декабря 1634 года

Италии, причем за казенный счет. Так, в октябре 1600 года Рубенс оказывается во Флоренции, где становится свидетелем церемонии бракосочетания Марии Медичи и французского короля Генриха IV, а летом следующего года герцог Гонзага посылает его в Рим для выполнения копий с картин великих художников. Во время этой поездки Рубенс впервые увидел подлинники Микеланджело (1475—1564), Рафаэля (1483—1520), Караваджо (1571—1610) и других мастеров. Путешествия Рубенса по Италии продолжались в течение долгих восьми лет. И хотя его маршруты нельзя воспроизвести абсолютно точно, но можно с уверенностью сказать, что он посетил Флоренцию и Геную, Пизу и Падую, Верону и Парму, Венецию, возможно, Урбино и уж совершенно точно — Милан, где он сделал великолепный карандашный набросок с фрески Леонардо да Винчи „Тайная вечеря“. Очень немногие художники той эпохи могли с полным правом утверждать, что знают Италию лучше, чем Рубенс... Осенью 1608 года Рубенс получает известие из Антверпена, что его мать серьезно больна, и спешно отбывает на родину. Придворный художник герцога Мантуанского тогда и не предполагал, что покидает Италию навсегда.

В АНТВЕРПЕНЕ

Питер Пауль, увы, опоздал: его мать, Мария Пейпелинкс, вдова Яна Рубенса, умерла, не увидев напоследок любимого сына. Рубенс настолько тяжело переживает утрату, что близкие друзья, в надежде выгнать художника из трясины депрессии, уговаривают его поехать с ними в Брюссель. Там, после представления инфанте Изабелле и эрцгерцогу Альберту, блистательный, великолепно образованный Рубенс, во всех смыслах, пришелся ко двору. Он получил звание придворного художника и годовую ренту в пятнадцать тысяч гульденов. Придворным художникам обычно предоставлялось жилье либо во дворце, либо рядом с ним, в Брюсселе, но Рубенс добился права жить в Антверпене. Как писал он своему другу в Рим, „я не желаю снова становиться паредворцем“, очевидно, намекая на период службы у герцога Мантуанского... Третьего октября 1609 года художник женится на Изабелле Брандт, восемнадцатилетней дочери известного антверпенского адвоката. Рубенс отметил это событие по-своему, написав великолепный двойной портрет: они с Изабеллой сидят на фоне раскидистого куста жимолости, причем оптическим и смысловым центром всей композиции являются их соединенные



◀ Рубенс и Елена Фоурмен в саду

1631; 97,5х130,8 см
Старая Пинакотекка,
Мюнхен

На этой картине Рубенс представил себя, свою вторую жену и сына Николаса в саду их дома в Антверпене

▼ Генрих IV, созерцающий портрет Марии Медичи

1622—1625; 394х295 см
Лувр, Париж

В 1622—1625 годах Рубенс вместе со своими помощниками создаст цикл картин, посвященных жизни Марии Медичи, королевы Франции

в знак любви и верности руки... В течение трех последующих лет у супругов один за другим рождаются трое детей — Клара-Серена, Альберт и Николас. Художник покупает большой дом в престижном квартале Антверпена и обустраивает его по собственному проекту, превращая в настоящий дворец.

Не так давно был обнаружен поистине бесценный документ, дающий характеристику Рубенсу и как человеку, и как художнику. Его автором был современник мастера, историк искусства Роже де Пиль. Вот что он пишет: „Рубенс привлекал всех достоинствами, которые приобрел сам, и прекрасными качествами, дарованными природой. Он был высокого роста и обладал величественной осанкой, черты лица имел правильные, щеки румяные, волосы русые, глаза его блестящие, но не слишком ярко; он казался жизнерадостным, мягким и вежливым. Он отличался приветливым обхождением, ровным нравом, легкостью в разговоре, живым и проницательным умом; говорил размеренно, очень приятным голосом. Все это придавало его словами естественную красноречивость и убедительность. Он мог без труда разговаривать, занимаясь живописью; не прерывая работы, непринужденно беседовал с теми, кто приходил его навестить. Казалось бы, многое в его жизни отвлекало от регулярных занятий, тем не менее, жил он очень размеренно. Он вставал всегда в четыре часа утра и обязательно начинал день слушанием мессы, потом он принимался за работу, имея всегда при себе наемного чтеца, читающего ему вслух какую-либо хорошую книгу, обычно Плутарха, Тита Ливия или Сенеку. Он необычайно любил свой труд и потому жил всегда так, чтобы работать легко, не нанося ущерба своему здоровью. Он работал таким образом до пяти часов вечера, затем садился на коня и отправлялся на прогулку за город, или на городские укрепления, или как-либо иначе старался дать отдых своему уму. Он редко делал визиты, имея на то свои причины, однако никогда не отказывал живописцам, если те просили его прийти взглянуть на их работы. С отеческой добротой он вы-

сказывал им свое мнение. Он вообще никогда не осуждал чужих произведений и находил нечто хорошее в любой манере“.

ХУДОЖНИК-ДИПЛОМАТ

Уже будучи на вершине славы, художник получает заказ от ордена иезуитов на оформление интерьера новой церкви, которую они возвели в Антверпене в честь своего отца-основателя Игнатия Лойолы. Рубенс взял на себя только разработку этого грандиозного (39 картин!) проекта, а его реализацию поручил своим ученикам и помощникам, одним из которых был Антонис ван Дейк (1599—1641)... Сам мастер подключился к работе лишь на завершающей стадии, доведя своими точными мазками до совершенства каждую из картин. В 1622 году художник работает, по заказу французской королевы Марии Медичи, над оформлением залов Люксембургского дворца в Париже. Начиная с 1623 года, Рубенс все чаще выезжает за границу не только как художник, но и как поверенный в делах эрцгерцогини Изабеллы. В этот период он несколько раз посетил Францию, побывал в Испании и Англии, совмещая исполнение дипломатических миссий с занятиями живописью. Художника постепенно узнают во всей Европе. Однако личная жизнь Рубенса того периода омрачена печальными





МАСТЕРСКАЯ

Вернувшись из Италии, Рубенс получает признание коллег и становится во главе живописной школы Антверпена. Слава его растет, от клиентов нет отбоя: мастер вынужден открыть мастерскую и набрать помощников, поскольку одному справиться с таким количеством заказов было просто невозможно. Естественно, в эту мастерскую сразу же потянулись желающие учиться живописи у самого Рубенса. «Я до такой степени осажден просьбами со всех сторон, — жаловался художник в одном из писем, — что многие юноши уже несколько лет ждут у других мастеров, чтобы я принял их к себе, но... я был принужден отклонить более ста кандидатов...» Из множества учеников Рубенса великими художниками стали трое: Антонис ван Дейк (1599—1641), Якоб Йорданс (1593—1678) и Ян Брейгель по прозвищу Бархатный (1568—1625).

▲ Антонис ван Дейк: Портрет благородной дамы с дочерью

1628—1629; 204х136 см
Лувр, Париж

▼ Буколическая сцена

Старая Пинакотекка, Мюнхен

Рубенс старался использовать любой удобный случай для того, чтобы лишний раз воспеть красоту женского тела

КАЛЕНДАРЬ

1577 — 28 июня в Зигене в Вестфалии появляется на свет Питер Пауль Рубенс

1587 — умирает отец художника

1589 — вдова Яна Рубенса с детьми переезжает в Антверпен

1591 — Питер Пауль начинает учиться живописи

1598 — художника принимают в члены городской гильдии святого Луки

1600 — 9 мая Рубенс уезжает в Италию, где проведет восемь лет; в этот период он станет придворным художником герцога Мантуанского, посетит Флоренцию, Рим, Геную, побывает в Испании

1608 — художник покидает Италию и возвращается в Антверпен

1609 — 23 сентября Рубенса назначают придворным художником эрцгерцога Альберта и его жены Изабеллы; 3 октября он женится на Изабелле Брандт

1622 — Рубенс работает в Париже над оформлением залов Люксембургского дворца

1623 — умирает 12-летняя дочь художника, Клара-Серена

1626 — 20 июня умирает жена Рубенса

1630 — Рубенс женится во второй раз; его избранницей становится 16-летняя Елена Фоурмен

1640 — Питер Пауль Рубенс умер в Антверпене 30 мая

событиями: в 1623 году в возрасте двенадцати лет умерла его дочь Клара-Серена, а тремя годами позже, в 1626 году, покинула этот мир любимая жена Изабелла.

НА ЗАКАТЕ ЖИЗНИ

Рубенс продолжает дипломатическую карьеру. Он действует ведению мирных переговоров между Англией и Испанией. Секретные совещания с Карлом I он проводил, одновременно работая над его портретом. Его дипломатическая деятельность получает высокую оценку: Карл I пожаловал его в кавалеры Золотых шпор, а Филипп IV присвоил ему звание секретаря тайного совета. Но, несмотря на все эти почести, Рубенс добивается освобождения от обязанностей дипломатического агента. «Я чувствую себя бегающим по лабиринту, — мотивировал он свою просьбу об отставке, — днем и ночью мне дают самые разные поручения, но сил на их выполнение уже не осталось».

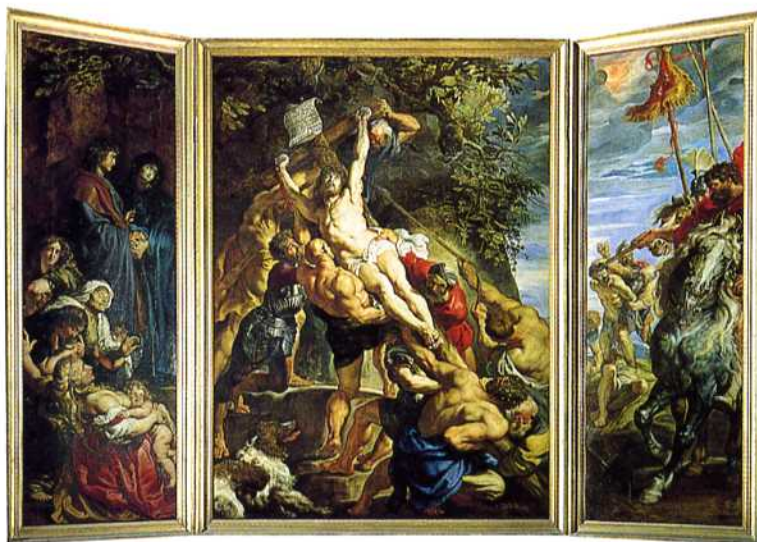
Девятого декабря 1630 года Рубенс женился вторично. Его избранницей стала шестнадцатилетняя Елена Фоурмен, дочь богатого торговца гобеленами. Художник будет счастлив в этом браке, принесшем ему пятерых детей и скрасившем последние годы жизни... Питер Пауль Рубенс умер 30 мая 1640 года в Антверпене. В сохранившейся приходской книге значится: «Второго июня сего года была отслужена заупокойная месса по Питеру Паулю Рубенсу... Гроб с телом покойного сопровождал хор церкви Богоматери и 60 факельщиков, причем факелы были украшены крестами из красного шелка...»



Снятие с Креста — 1612—1614

Начиная с 1610 года Рубенс пишет картины преимущественно на религиозные темы, что было весьма актуально в эпоху Контрреформации, сторонники которой прославляли художника как „певца истинных католических ценностей“. К этому периоду творчества мастера относятся известные триптихи „Воздвижение Креста“ и „Снятие с Креста“, исполненные им для кафедрального собора Антверпена.

Триптих „Воздвижение креста“ был создан вскоре после возвращения Рубенса из Италии. Поэтому неудивительно, что в картине явно прослеживаются черты итальянского искусства и, в особенности, живописной манеры Караваджо (1573—1610), с творчеством которого художник познакомился в Риме. Кроме того, здесь можно заметить следы влияния стиля Якопо Тинторетто (1518—1594), с его подчеркнутой театральностью, а также Микеланджело — если обратить внимание на монументальность фигур и тщательную проработку каждой группы мышц. Триптих „Снятие с Креста“ знаменует собой начало освобождения Рубенса от „итальянской зависимости“. Исследователи отмечают „эволюцию череды более светлых красок, что является типичным явлением для нидерландской живописи: на самом мертвом теле, на складках савана, на женских фигурах мерцающие бело-серые блики, светло-янтарный и зелено-голубой цвета контрастируют с более традиционным красным и коричневым на мужских фигурах“. И хотя влияние Караваджо еще проявляется в резких светотеневых контрастах, а также в исключительном реализме представления сцены, сама композиция, по сравнению с работой „Воздвижение Креста“, уже не настолько „драматизирована“, в ней нет „ни аффектированных жестов, ни криков, ни испуга, ни даже слез“ (Фромантен).



◀ Воздвижение Креста

1610—1611

центральная часть: 462х341 см

боковые створки: 462х150 см

дерево, масло

Церковь Олзе Ливе Вралуверкер, Антверпен

Снятие с Креста ▶

1612—1614

центральная часть: 420х310 см

боковые створки: 420х150 см

дерево, масло

Церковь Олзе Ливе Вралуверкер, Антверпен



Зрителя поражала прежде всего фигура мертвого Христа. „Это одна из самых прекрасных его фигур, — писал знаменитый английский живописец Джошуа Рейнольдс (1723—1792) сто лет спустя после создания этого триптиха. — Голова, упавшая на плечо, смещение всего тела дают нам такое верное представление о тяжести смерти, что никакое другое не в силах превзойти его“. И хотя здесь действительно изображена вся „тяжесть смерти“, но в самой картине никакой тяжести не чувствуется. Рубенс виртуозно передает то мгновение, когда, с трудом удерживая равновесие на шаткой лестнице и ухватившись левой рукой за ко-

нец савана, один из учеников Христа, Никодим, протягивает вторую руку к мертвому телу, буквально сползающему в раскрытые объятия святого Иоанна, а стоящая на коленях Мария Магдалина пытается поддержать ступни мертвого Иисуса. Пока еще никто из персонажей не принял на себя Его тела полностью — это тот самый критический момент, схваченный художником доля секунды перед тем, как оно окажется на протянутых к нему руках. „Снятие с Креста“ считается самым великим творением мастера из всех, созданных в тот период, и одним из наиболее значительных во всем его творческом наследии.

Вознесение Богоматери — 1611—1614

Рубенс написал три картины на сюжет Вознесения Богоматери. Первая, представленная здесь, была написана в 1611—1614 годах по заказу эрцгерцога Альберта для оформления церкви Нотр-Дам де ла Шапель в Брюсселе, судьба второй, законченной в 1616 году, не известна, а третья, созданная в период с 1624 по 1627 годы, была предназначена для украшения главного алтаря кафедрального собора Антверпена. Во всех трех картинах художник прибегает к одному и тому же типу композиции. Эжен Фромантен обращает внимание на то, что творчество Рубенса „в принципе лишено этих поразительных метаморфоз, которые у большинства мастеров определяют переход от одного периода творчества к другому и называются разновидностями их стиля“. Художник слишком рано нашел свой собственный стиль и слишком неожиданно умер, чтобы в его искусстве могли проявиться наивность молодого мастера или упадок творческих сил, присущий мастерам зрелым. Собственно, по той же причине Рубенс не был замечен ни в каких художественных поисках: найденные еще в молодости композиционные и технические приемы раз и навсегда становятся главными элементами его искусства.

Когда Рубенс впервые обращается к теме Вознесения Богоматери (а это случилось всего через несколько лет после возвращения из Италии), — скорее всего, у него перед глазами стояла столь поразившая его картина Тициана на ту же тему. Подобно тициановской, Мадонна Рубенса возносится в небеса, поддерживаемая сонмом ангелов, а жест правой руки и взгляд, обращенный к небу, вообще кажутся скопированными фламандским художником с работы его итальянского коллеги. На обеих картинах фигура святого Иоанна чрезвычайно важна с точки зрения композиционной целостности: его воздетые к Богоматери руки соединяют нижнюю и верхнюю части композиции. Однако если на картине Тициана можно обнаружить целый спектр оттенков красного и бесконечную растяжку желтого, то на картине Рубенса, как нетрудно заметить, преобладают оттенки синего.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Великий живописец был также великим рисовальщиком. Портреты, зарисовки, подготовительные этюды голов, фигур, которые потом переносились на большой холст, — всего сохранилось около 300 рисунков Рубенса. Набросок композиции он, чаще всего, делал пером, бистром. Любил рисовать также углем с подцветкой сангиной, мелом, белилами. Созданию картины у него обычно предшествовало построение композиции — сначала в рисунке пером или в более поздний период — кистью на загрунтованной доске. Затем он исправлял и завершал основное распределение масс и цвета в эскизе. В переводе эскиза в большой формат Рубенсу помогали его ученики.

Вознесение Богоматери ►

1611—1614; 458х297 см
Музей истории искусств, Вена

▼ Голова святой Аполлонии

рисunek
Галерея Уффици, Флоренция





Похищение дочерей Левкиппа — ок. 1618

Близнецы Кастор и Поллукс были рождены из яиц, которые высидела Леда после того, как Зевс „возлет“ с ней, приняв образ лебедя. Братья никогда не разлучались и прославились своей воинской доблестью. Они участвовали в походах аргонавтов, охотились на каледонского вепря, были покровителями римского Ордена справедливости. Влюбившись в дочерей Левкиппа, обрученных с другой парой близнецов, Кастор и Поллукс решают похитить девушек, чтобы жениться на красавицах самим.

Ни один из предшественников Рубенса не обращался к живописному воплощению сцены Похищения дочерей Левкиппа. Не исключено, что в процессе работы над этой картиной художник использовал предметы старины, в частности, вазы античных мастеров, которые были в его личной коллекции, — скорее всего, на одной из них мастер нашел изображение сходной, а может быть, именно этой сцены. Вполне возможно также, что источниками вдохновения для Рубенса могли послужить и известная скульптура „Похищение Сабинянок“ Джованни да Болонья (1529—1608), и конные статуи римского Квиринала, и рисунок Микеланджело „Леда и Лебедь“, и античная скульптурная группа Лаокоона и многие другие работы. „Похищение дочерей Левкиппа“ излучает энергию, экспрессию, напор. Как отметил историк искусства Чарльз Шрибнер, в этой полной динамики композиции „характерное драматическое напряжение, похоже, вот-вот вырвется за пределы картинного пространства“... Биограф Рубенса Роже де Пиль подчеркивал, что Рубенс был человеком выдающимся: „Хотя он был весьма привержен своему искусству,

он всегда находил время для занятий изящной словесностью, а вернее, историей и латинскими поэтами, которых изучил в совершенстве и языком которых владел так же, как итальянским, о чем позволяют судить его рукописные рассуждения о живописи, в которых он приводит высказывания Вергилия и других поэтов по этому вопросу. Вот почему не приходится удивляться богатству его мыслей, силе его изобретательности, учености и ясности замысла его аллегорических картин и тому, что он так умело развивал сюжеты, включая в них лишь то, что относится к делу. Будучи глубоко знаком с действием, какое он имел намерение изобразить, он мог продолжить и развить его, всегда соблюдая верность природе“. Написанная через двадцать лет после „Похищения...“ картина „Последствия войны“ подтверждает мнение биографа о том, что Рубенс был живописцем-эрудитом. В одном из своих писем он поместил следующий комментарий к этой работе: „Главная фигура — Марс с мечом, несущий людям горе войны. Он одержим жадной битвы и не обращает никакого внимания на Венеру, пытающуюся сдержать его пыл своими ласками и поцелуями. Да разве может она справиться с ним и с Фурией, тянущей его на поле брани?! Под ногами Марса — книга и несколько рисунков: война безжалостно уничтожает и науку и искусство. Женщина в черном платье — многострадальная Европа (...)“.

▼ Последствия войны

1637x1638; 206x342 см
Палаццо Питти, Флоренция

Похищение дочерей Левкиппа ►

ок. 1618; 222x209 см
Старая Пинакотекка, Мюнхен





Охота на львов — 1621

▼ Охота на львов

1621; 249x377 см

Старая Пинакотека, Мюнхен



Рубенс написал несколько картин, на которых представлены охотничьи сцены. Согласно мнению большинства специалистов, хранящаяся сегодня в Мюнхене „Охота на львов“ — наилучшая работа этой серии. Исследователи отмечают здесь влияние произведения, фрагменты которого он копировал в Италии, а именно — незаконченной фрески великого Леонардо да Винчи „Битва при Ангиари“. Невероятные ракурсы фигур, мощное движение, грозные звери — в этой сцене нет победителей, поскольку тяжелое дыхание Смерти, похоже, ощущает за своей спиной каждый персонаж. Лев одним стре-

Битва греков с амазонками

ок. 1616—1618
121х165 см
дерево, масло
Старая Пинакотекка,
Мюнхен



мительным прыжком разрушает гармоничную групповую композицию, состоящую из фигур людей и лошадей. Позже картины Рубенса на охотничьи темы будут многократно копироваться и использоваться как образец для собственных работ многими мастерами последующих поколений — к примеру, Эженом Делакруа (1798—1863), который называл Рубенса „Гомером живописи“. Ни у кого из предшественников Рубенса мы не видели хищников — львов, волков или леопардов — в столь неожиданных и трудных для исполнения и восприятия позах. Подобное изображение явилось новаторством живописца и восхитило его современников. Что же до лошадей — то, по мнению некоторых специалистов, „он создал тип идеального коня — с узкой головой, широким крупом, нервными ногами, длинной развевающейся гривой, с хвостом, похожим на султан, с трепещущими ноздрями и огненным взглядом“. Особенно выразительно смотрятся лошади в одном из самых лирических и гармоничных, не смотря на воинственный сюжет, произведений мастера — на картине „Битва греков с амазонками“. Историк искусства Робер Делавуа отмечает здесь „стихию первозданного хаоса, подчиненную безупречно организованной композиции, которая построена по диагонали, эллипсу, спирали, на контрастах темных и светлых силуэтов, цветовых сочетаний и пятен, потоков света и затененных живописных масс, сложной игре ритмических созвучий“. В сфере интересов Рубенса — не изображение битвы, а представление, если можно так выразиться, движения в чистом виде. Если присмотреться к фигурам, то „перевернутые с ног (или копыт) на голову — означают упадок; наклоненные — стремительный порыв, закругленные — вращение; изгибающиеся — определяют линию перспективы для того, чтобы „ускорить“ движение на заднем плане; представленные же строго горизонтально — вызывают чувство неожиданной остановки и создают дополнительный контраст всеобщему движению, подчеркивая его хаотичность“ (Делавуа).

**“ Львы и лошади
на картинах Рубенса настолько
прекрасны в своей достоверности,
что кажется, будто все
существовавшие в живописи до них
изображения животных были
созданы неловкими учениками ”**

Джошуа Рейнолдс (1723—1792)



Прибытие Марии Медичи в Марсель — 1622—1625

„Королю художников и художнику королей“, как называли Рубенса современники, неоднократно приходилось исполнять крупнейшие заказы королевских дворов Европы. В начале 1622 Мария Медичи, вторая жена французского короля Генриха IV, а после его смерти в 1610 году, регентша при малолетнем Людовике XIII, заказала Рубенсу огромный цикл — 24 большие картины, которые должны были запечатлеть главные события ее жизни. Задача была не из легких. По свидетельству современников, королева-мать не была красива, никакими особыми талантами и доблестями не отличалась, кроме разве что безмерного честолюбия, склонности к интригам и душевной черствости.

Однажды наследник престола, входя в комнату своей матери, наступил на лапу ее любимой собаке, и та укусила его. Королева-мать никак не прореагировала на заходящегося в плаче ребенка, зато бросилась к скулящей собачонке, схватила ее на руки и принялась целовать. Людовик XIII был настолько поражен случившимся, что выбежал из комнаты, крикнув своему другу Альберу де Люину, присутствовавшему при этом и сделавшему впоследствии эту историю достоянием гласности: „Смотри, Альбер, она больше любит свою собаку, чем меня!“

Что же мог придумать Рубенс, чтобы достойно показать жизнь склочной, раздражительной, праздной и некрасивой Марии Медичи, не перестающей устраивать заговоры про-

тив собственного сына? Конечно, прибегнуть к помощи аллегории. Демонстрируя всю силу своего неиссякаемого воображения, Рубенс окружил королеву олимпийскими богами, водными нимфами и купидонами, парками и всевозможными добродетелями. Они сопровождают ее повсюду — и на церемонии коронации, и во время прибытия в Марсель (сцены, представленные здесь), а также присутствуют при остальных событиях ее жизни, запечатленных живописцем. Таким образом, довольно скучные исторические факты с необыкновенным изяществом и мастерством замаскированы богатой архитектурой, нарядами, необыкновенно красивыми персонажами. Рубенс не только облагородил Марию с ее дурным характером, но также резким контрастом противопоставил французских придворных в их роскошных одеждах обнаженным богам и полубогам, которых он так любил изображать. Насколько Рубенс был опытным дипломатом и политиком, настолько же эти его качества проявились и в официальных портретах Марии Медичи, в которых все природные недостатки скрашивались и уходили в тень, а пышность костюма, величие обстановки придавали фигуре портретируемой необходимую значительность и торжественность. И до Рубенса, и после него многие живописцы шли этим, похоже, единственно верным для официальных портретистов путем и, как правило, добивались успеха.

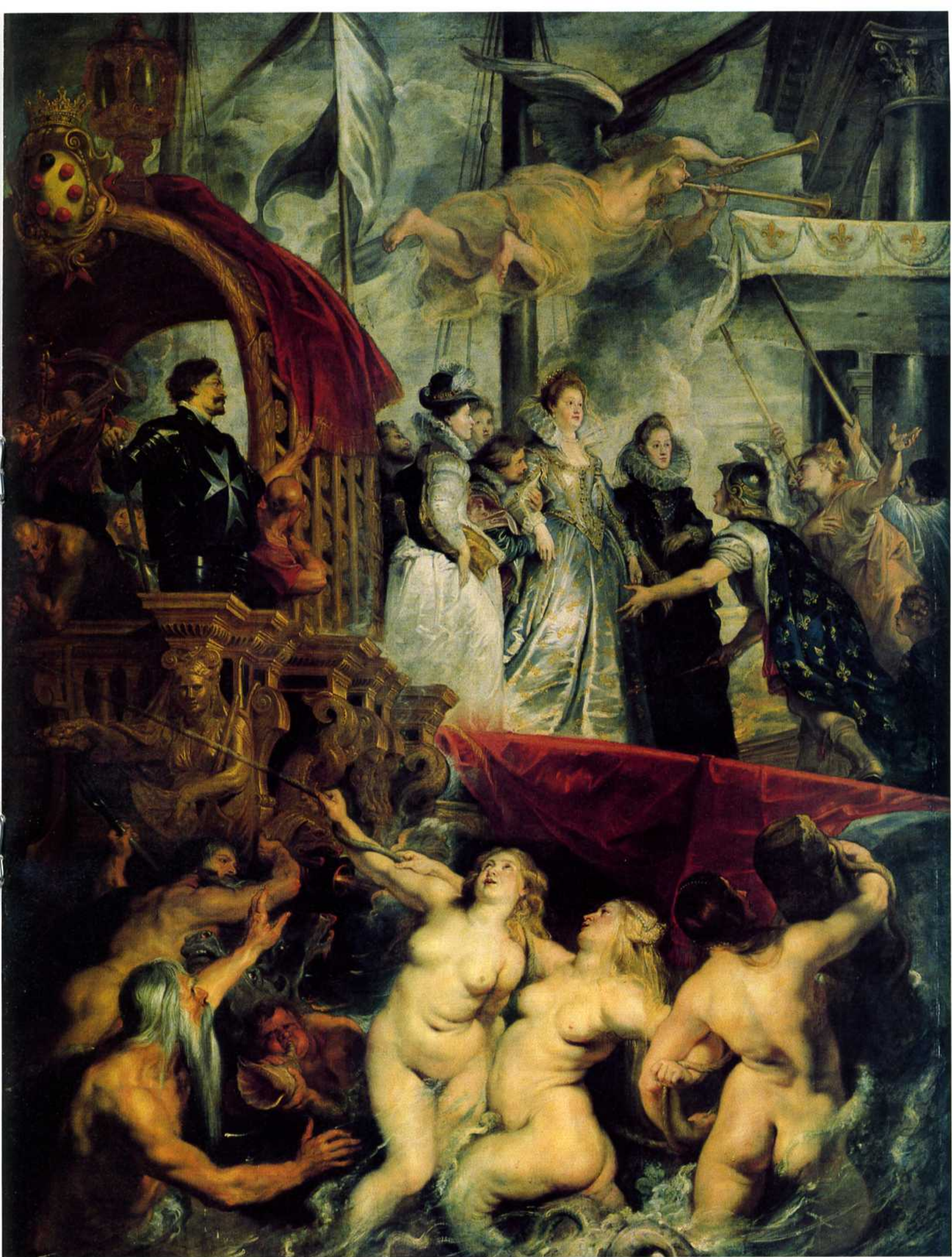
Прибытие
Марии Медичи
в Марсель

1622—1625; 394x295 см
Лувр, Париж

▼ Коронация
Марии Медичи

1622—1625; 394x727 см
Лувр, Париж





Крестьянская свадьба — 1630—1635

Известный английский критик и теоретик искусства Джон Рёскин (1819—1900) утверждал, что до момента знакомства с картиной „Крестьянская свадьба“ он „и думать не смел, что Рубенс — настолько вульгарный и развратный художник“. „Здесь невозможно говорить, — возмущался критик, — ни о каких ярких впечатлениях, производимых игрой тонов или элегантностью

форм, ни о каком-то остроумии или экспериментировании: все сводится к грубости и хамству, которые можно было бы еще как-то понять, будь они сатирой на пьянство и разврат. Но нет, автор, похоже, упивается этой безвкусицей. Глядя на все это, я просто не могу себе представить, чтобы порядочный человек мог не то что написать такое, но даже родить это в своем воображении“. Француз Эжен



▼ Крестьянская свадьба
(Народное гуляние)

1630—1635; 145х261 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Крестьянский танец▶

1636—1640; 73х106 см
дерево, масло
Прадо, Мадрид



Делакруа (1798—1863), хотя и был в своих суждениях далек от ханжеской точки зрения английского критика-пуританина, но в своем „Дневнике“ признавался, что и сам не раз „брезгливо крутил носом“, глядя на эту „мужицкую пьянку“, однако с должным уважением и даже скрытой завистью отметил: „По крайней мере, у Рубенса хватило смелости и остались силы быть самим собой: он навязывает нам свои мнимые недостатки, которые для другого мастера вполне могли бы сойти за достоинства. И эта откровенность очаровывает нас — наперекор всем общепринятым законам морали... Рубенс не кается в этом — и правильно делает. Позволяя себе все, он уводит нас с собой за известную черту ограничений, а это под силу только действительно великим художникам; он захватывает нас, его внутренняя свобода и искренность превращают наши представления о мире и людях“. Именно эта, не терпящая ограничений свобода была расценена Рёскином как вызов общественному вкусу, хотя почтенный критик не мог не знать, что традиция представления подобных сцен уходит своими корнями в средневековье, а сам мотив крестьянских гуляний был вообще очень популярен во фламандской живописи всех времен.

„Крестьянская свадьба“, вписываясь в эту традицию, основывается на сочетании реализма, присущего жанровым сценам Брейгеля Старшего, и натурализма, свойственного работам античных мастеров, часто изображавшим пиры Вакха — вакханалии. Подобную „смесь низкого с возвышенным“ (Рёскин) можно найти также и в представленной здесь картине „Крестьянский танец“, хотя эта картина не так шокировала английского критика, как „Крестьянская свадьба“, которая даже с формальной точки зрения была далека от академических требований, поскольку представляла собой дикое, совершенно недопустимое в те времена смешение жанров: в едином композиционном пространстве мы видим собственно жанровую сцену, буколический пейзаж и, в правом нижнем углу, натюрморт.

Пейзаж с замком — ок. 1635

Независимо от того, какие темы поднимает в своих произведениях Рубенс — мифологические ли, религиозные или исторические, пишет ли он жанровые сцены или представляет аллегории, — самым излюбленным его мотивом является человек. Вот почему в течение многих лет, получая заказы на пейзажи, он поручал их исполнение кому-нибудь из своих учеников. Той же участи удостоивались и натюрморты. Лишь в конце жизни мастер немного меняет свое отношение к традиционно „безлюдным“ жанрам. И если „мертвую натуру“ он не приемлет по-прежнему (спе-

циалисты утверждают, что автором натюрморта с картины „Крестьянская свадьба“ является ученик или помощник мастера), то пейзаж представляет для него определенный интерес. Рубенс охотно изображает картины природы — как с фигурами людей, так и без них, и вышло так, что последний период его творчества можно условно назвать „пленэрным“.

Подобное изменение художественных предпочтений было связано с переменами в личной жизни мастера. Женитьба в 1630 году на шестнадцатилетней Елене Фоурмен стала новым этапом его жизни, исполненным безмятежного семейного счастья.

▼ Пейзаж
с замком (Парк
и замок Стен)

ок. 1635; 52,7х97 см
дерево, масло
Музей истории искусств,
Вена



Возвращение с полей ▶

ок. 1632—1634; 121х194 см
дерево, масло
Палаццо Питти, Флоренция



Рубенс приобретает поместье, включающее замок Стен (отсюда еще одно название этого периода — «стеновский»). Разочаровавшись в придворной карьере и дипломатической деятельности, художник наконец целиком отдается творчеству. Живописные окрестности замка стали для его детей местом ежедневных прогулок, а для него самого — неисчерпаемым источником мотивов. Один из друзей художника вспоминал: «Хотя Рубенс и любил приезжать сюда с семьей, но все же ему больше нравилось оставаться здесь одному и писать эти холмы и низины, леса и поля в любое время суток и в любую погоду, не тревожась ни о чем и ни на что не отвлекаясь. Разве это не счастье для обремененного семейными заботами творца?»

Старательно работая над пейзажами на пленэре, в домашней мастерской художник давал волю своей фантазии. Ярким подтверждением может служить представленная здесь картина под условным названием «Пейзаж с замком», на заднем плане которой мы видим вполне реальную картину природы, а на переднем — вымышленную жанровую сцену, исполненную, как говорится, по всем законам этого жанра: здесь и острая характерность персонажей, и мощная экспрессия, и оживленное движение... Мастерство Рубенса-пейзажиста будет оценено лишь в начале XIX века, когда его картины природы признают достойным для подражания образцом и станут копировать многие европейские художники — в частности, англичанин Джон Констебл (1776—1837).

«Возвращение с полей» — один из самых лиричных пейзажей Рубенса. Динамизм и некоторая театральность, присущие предыдущей работе, здесь заменяются спокойствием и созерцательностью.

**“ Ни в одном из жанров
Рубенс не проявил себя таким
мастером, как в пейзажной
живописи. (...) Он — отец
современного пейзажа ”**

Джон Констебл

Суд Париса — 1635—1638

На сегодняшний день известны две картины Рубенса, написание которых его вдохновил известный миф о яблоке раздора. Первая из них была написана художником в молодости, во время поездки в Италию, вторая же, в которой вновь отчетливо проявляется влияние Тициана, относится к последнему периоду его творчества. С одной стороны, обращение Рубенса к этой теме позволяло ему вступить в своеобразный художественный диалог с античными живописцами и художниками итальянского Ренессанса, у которых она пользовалась большой популярностью, и это в какой-то мере удовлетворяло его профессиональные амбиции. С другой стороны, это был прекрасный повод лишний раз поупражняться в изображении обнаженной женской натуры.

Богиня раздора Эрида, в отместку за то, что ее не пригласили на свадьбу Пелея и Фетиды, подбросила гостям яблоко, на котором было написано: „Прекраснейшей“. На яблоко оказалось три претендентки, и Зевс коварно предоставил право выбора Парису, сыну троянского царя Приама. Какие только блага ни сулили богини своему судье! Гера обещала Парису землю и богатство, Афина — победы в войнах, Афродита же обещала наградить его любовью той женщины, которую он выберет, и в качестве примера при-

“ Произведения Рубенса отличались от работ его предшественников, прежде всего, утонченным колоритом... Впечатление от его картин сравнимо с чувством, которое пробуждает в нас букет полевых цветов ”

Джошуа Рейнолдс



◀ Сад любви

1632—1633; 198х283 см
Прадо, Мадрид

▲ Суд Париса

1635—1638; 144,8х193,7 см
дерево, масло
Национальная галерея, Лондон





вела красавицу Елену, дочь спартанского царя Менелая. Парис, конечно же, объявил победительницей Афродите, а после этого отправился в Спарту, похитил царевну и привез ее в Трою. Так была развязана Троянская война... Картина Рубенса представляет сцену суда Париса и не дает даже намека на ужасные события, последующие за тем, как сын Приама вынесет свой вердикт. И это замечательно! Перед нами — милая пасторальная сценка с Парисом и Меркурием в роли пастухов и прекрасными обнаженными богинями в образах пастушек. Тем не менее, Рубенс не дает

нам забыть о том, что на картине изображены мифологические персонажи: Геру он изображает с ее верным спутником — павлином, Афину — с эгидой (щитом с изображением головы Горгоны) и шлемом, а Афродите — в сопровождении Купидона, хотя его, похоже, мало интересует происходящее... Кстати, сегодня не подвергается сомнению тот факт, что богиню любви Рубенс писал со своей второй жены — Елены Фоурмен. Ее же мы видим и на картине „Сад любви“ — в центре композиции, как и в „Суде Париса“, но на сей раз лицом к зрителю.

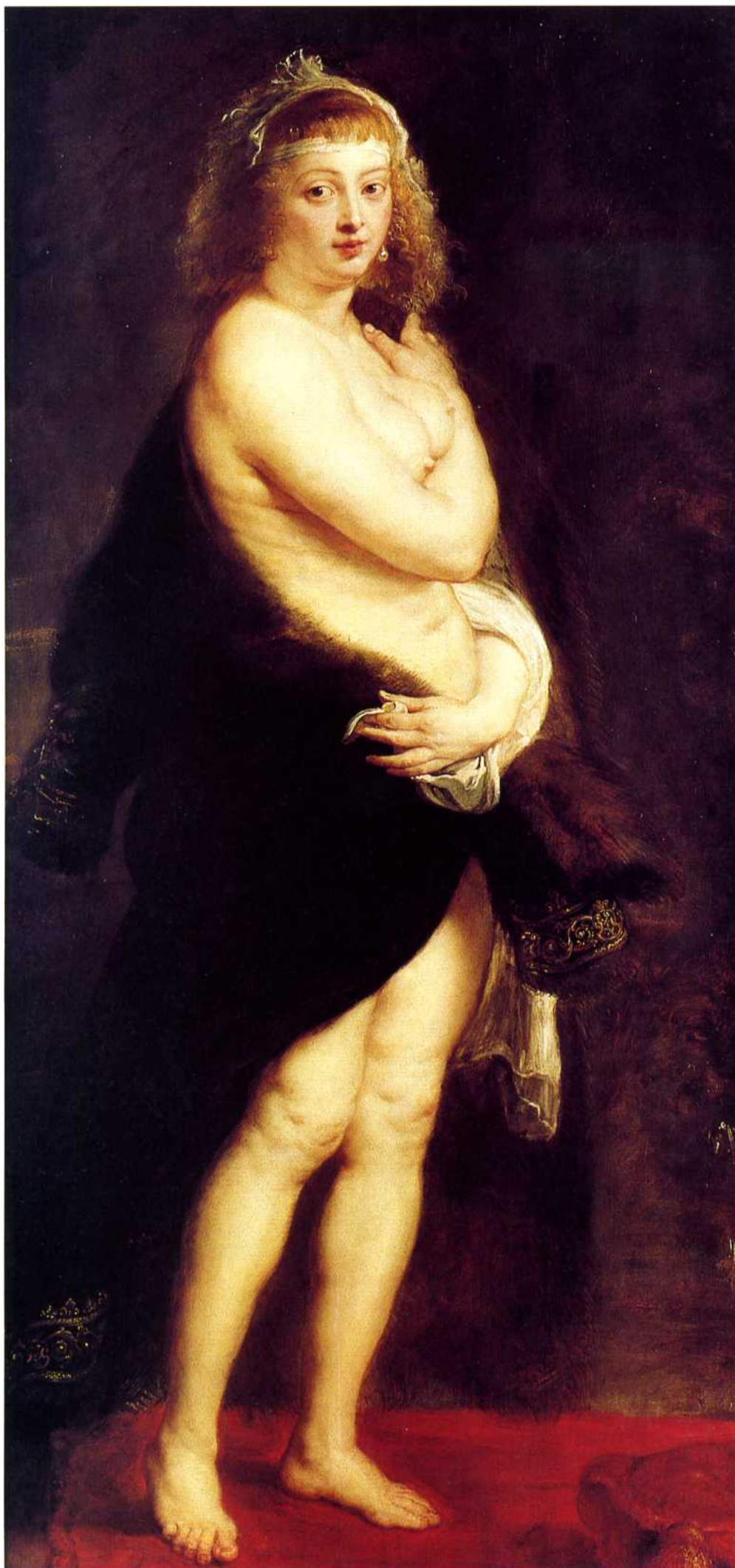
Шубка — ОК. 1636—1638

“ Никто
не умел писать женщин
так, как он! ”

Ван Гог

◀ Шубка

ок. 1636—1638; 176х83 см
дерево, масло
Музей истории искусств, Вена



В изображении обнаженного женского тела, а таких изображений на картинах Рубенса великое множество, художник достиг уровня мастерства венецианцев, гармонично сочетая их достижения с традиционной для старофламандской живописи тщательностью моделировки, особенно впечатляющей при передаче теплоты человеческой кожи. Есть все основания утверждать, что в этой области живописного мастерства Рубенсу не было равных.

Вершиной творчества последних лет жизни художника считается „Портрет Елены Фоурмен в шубке“ из собрания венского Музея истории искусств. Возможно, в данном конкретном случае художник не задавался целью специально писать портрет жены. Он, скорее всего, был создан в перерывах между сеансами, когда Елена Фоурмен набрасывала на озябшие плечи шубку и отдыхала от утомительного позирования. Полная раскованность, непринужденность позы помогли создать шедевр. Жена Рубенса представлена во всей полноте своей красоты (да простит читатель подобный каламбур!). Признанное шедевром еще при жизни мастера, это произведение до сих пор поражает мастерством исполнения и смотрится на редкость современно. Известно, что Рубенс писал эту картину просто для себя и в описях его имущества она фигурирует под названием „Шубка“ — именно под этим названием она стала известна всему миру. После смерти мастера его обезумевшая от горя вдова хотела уничтожить эту работу — как и многие другие, на которых она была запечатлена обнаженной, но, к счастью, близкие уговорили ее этого не делать... На „Портрете Сусанны Фоурмен“ представлена знакомая Рубенса, которая после женитьбы художника на ее младшей сестре Елене в 1630 году, станет его родственницей. Второе название этого портрета — „Соломенная шляпка“, хотя на Сусанне Фоурмен фетровая шляпка с перьями, но давняя ошибка переписчика в написании по-французски слов „фетр“ и „солома“ закрепилась в последующих инвентарных

описях. Большая шляпка с широкими полями отбрасывает тень таким образом, что все бесконечно разнообразные оттенки и рефлексы света на лице Сусанны Фоурмен создают игру ярких красок и цветовых сочетаний. Эти краски, богатые оттенками, передают (сами по себе!) необычайный блеск отраженного солнечного света и наполняют весь портрет волшебством сияющей свежестю жизни. Глядя на кокетливую шляпку Сусанны, сразу же вспоминаешь роскошные головные уборы персонажей с картин Лукаса Кранаха (1472—1553), а, говоря о собственно технике живописи и отмечая легкие движения кисти, которыми Рубенс писал фон, нельзя не уловить возникающих спонтанно ассоциаций с работами Огюста Ренуара (1841—1919).



Портрет Сюзанны Фоурмен ►
(Соломенная шляпка)

ок. 1622—1625; 79x54 см
дерево, масло
Национальная галерея, Лондон

Три Грации — 1639

Колличество картин Рубенса, на которых изображены женщины „в костюме Евы“, настолько велико, что, пожалуй, никто из известных художников за всю историю живописи не смог бы сравниться в этом смысле с фламандским мастером. Причем живой интерес исследователей вызывает тот факт, что на большинстве картин Рубенса обнаженные фигуры изображены в положении стоя. Чем вызвано такое предпочтение — неизвестно, тем более что Рубенс не мог не видеть картин знаменитых итальянских мастеров, на которых обнаженная Венера была неоднократно представлена возлежащей. Возможно, мастеру такой ракурс казался недостаточно выразительным, поскольку женщины импонирующей ему комплекции лучше всего смотрятся, пожалуй, действительно только стоя... В наше время существует понятие „рубенсовской женщины“, которое связано с тем типом фигуры, который все-таки далек и от классических канонов красоты, и от современных представлений о ней. Но это вовсе не означает, что такая фигура не могла быть эталоном именно в эпоху Рубенса, тем более что среди свидетельств его современников нет ни одного высказывания по поводу излишней полноты и неэстетичности фигур его героинь. Более того, достаточно взглянуть на представленные здесь картины, чтобы понять: художник не только восхищается этими женщинами сам, но и приглашает полюбоваться ими зрителя — иначе он не стал бы столь тщательно прорабатывать каждый мил-

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Важным принципом живописного метода мастера был отказ от применения в тенях пастозности, белил и черной краски. Вот что говорил ученикам сам художник: „Начинайте писать ваши тени легко, избегая вводить в них даже ничтожное количество белил: они могут быть вводимы только в светах. Здесь краски могут наноситься корпусно. Белила нарушают прозрачность, золотистость тона и теплоту ваших теней, ваша живопись не будет более легка, но сделается тяжелой и серой“. Перефразируя итальянца Беллори, одного из первых биографов Рубенса, с полным правом можно сказать о картине, что она „как будто исполнена единым движением кисти и одушевлена единым дыханием“.

“ Часто ценность художника
определяется выбором темы ”

Рубенс

▼ Праздник Венеры

1636; 217х350 см
Музей истории искусств, Вена

Три Грации ►

1639; 220х180 см
Прадо, Мадрид





лиметр их роскошных тел. И „Трех Граций“, и женщин с картины „Праздник Венеры“ вряд ли можно, вслед за злостными противниками вкусов Рубенса, назвать „горами фламандского мяса“. Эти женщины по-своему очень грациозны, их движения изящны, а фигуры, невзирая на очевидную массивность, производят впечатление

невесомых. В конце концов, если бы Ватто, Ренуар, Фрагонар, Делакруа, Гейнсборо и многие другие акцентировали свое внимание только на объемах талии и бедер „рубенсовских женщин“, то вряд ли они считали бы его своим учителем именно в искусстве представления обнаженной женской натуры.

Рубенс, или Король художников

В течение жизни Рубенс неустанно стремился постичь все тайны профессии художника. Он был одаренным рисовальщиком, наделенным могучей фантазией сочинителем композиций, гениальным колористом, мастерски использовал светотень для моделировки объемов и форм. Пожалуй, в живописи не осталось ничего, что оказалось бы неподвластно ее признанному королю.

Нельзя сказать, что Рубенсу чрезвычайно повезло со временем рождения. Художественный контекст эпохи, в которую ему довелось жить, можно смело назвать убогим, поскольку он таковым и являлся. С момента смерти Питера Брейгеля Старшего в 1569 году в этом регионе так и не появилось ни одного мастера, который смог хотя бы сравниться с этим великим художником. Вот почему главной проблемой для начинающих живописцев того времени было найти учителя, способного не только поделиться собственными знаниями и умениями, но и дать молодым талантам мощный импульс для дальнейшего самосовершенствования.

УЧИТЕЛЯ

За весь период своего ученичества Рубенс побывает в стенах трех мастерских. У Тобиаса Верхххта он осваивал самые азы профессии, у Адама ван Ноорта, пользовавшегося

гораздо большим авторитетом среди коллег, он приобретает навыки создания многофигурных композиций. Именно ван Ноорт пытается в силу своих возможностей продолжить традицию фламандской живописи, с которой связаны такие имена, как ван Эйк (ок. 1390—1441), ван дер Вейден (ок. 1400—1464), Мёмлинг (ок. 1435—1494), Босх (ок. 1453—1516) и упомянутый уже Брейгель. Может быть, Рубенс и остался бы в мастерской ван Ноорта подольше, но, по его же собственному признанию, учитель был „насколько действительно оригинальным художником, настолько и своенравным человеком, обходившимся со своими учениками слишком грубо“. Так, после четырех лет обучения у ван Ноорта Рубенс оказывается в мастерской Отто ван Веена (Вениуса). Это был человек высокообразованный, обладавший превосходным вкусом и изысканными манерами, не позволявший себе грубости и бесцеремонности по отноше-



▲ Паоло Веронезе: Распятие

1584; 102x102 см
Лувр, Париж

Влияние великих венецианских живописцев (Веронезе, Тинторетто, Тициан) постепенно вытеснит из манеры Рубенса черты стиля Караваджо и Микеланджело

◀ Питер Брейгель Старший: Крестьянская свадьба

1586; 114x164 см
дерево, масло
Музей истории искусств, Вена

Творчество Рубенса тесно связано с искусством других фламандских гениев — Брейгеля и Босха



Эжен Фромантен, рассказывая об учителях Рубенса, писал: „Нет, ничего более противоположного, чем контраст, представляемый ван Ноортом и Вениусом, этими двумя столь неодинаковыми по характеру и, следовательно, столь различными по оказываемому ими влиянию индивидуальностями. Нет ничего более причудливого, чем судьба, призвавшая их, одного за другим, к разрешению столь ответственной задачи, как воспитание гения. Заметьте, что противоположности их характеров вполне отвечали тем контрастам, которые сочетались в сложной натуре ученика, столь же осторожной, сколь и дерзновенной. В отдельности они представляли собой противоречивые, непоследовательные элементы его характера, вместе они как бы воспроизводили всего Рубенса со всей совокупностью заложенных в нем возможностей, с его гармонией, равновесием и единством, но только без его гения“. И как итог: „Без этих наставников вряд ли и Рубенс был таким, каким мы его видим“.

ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ РУБЕНСА

В возрасте 23 лет Рубенс прибывает в Италию, которая уже в течение нескольких веков является землей обетованной всего европейского искусства. С одной стороны, мастер хотел увидеть воочию страну великого античного и современного искусства, памятники Древнего Рима и произведения гениев итальянского Возрождения — Микеланджело (1475—1564), Леонардо да Винчи (1452—1519) и Рафаэля. С другой же, Италия была тесно связана в сознании Рубенса с античной мифологией и произведениями древнеримских поэтов, философов и историков. Венеция не случайно стала первым итальянским городом, который посетил Рубенс. Сверкающая, богатая звучностью и чистотой цвета палитра Веронезе (1528—1588), могучие, полные динамизма и необычных ракурсов композиции Тинторетто (1518—1594) и особенно универсальный живописный дар Тициана (ок.



◀ **Тициан: Венера и Адонис**

1554; 186x207 см
Прадо, Мадрид

При каждом удобном случае, где бы он ни был — в Мадриде, Лондоне или Париже, — Рубенс изучает и копирует работы Тициана

нию к ученикам. Вениус являлся одним из членов элитарной группы так называемых „романцев“ — художников, когда-то учившихся в Италии и с тех пор с гордостью несущих символический факел гуманистических идеалов эпохи Ренессанса. Исследователи отмечают, что работы Отто ван Веена были вдумчивыми, значительными, но почти лишенными жизни. Тем не менее, этот художник оказал серьезное влияние на эстетическое образование Рубенса, привив ему интерес к интеллектуальным аспектам их общей профессии.

Елена Фоурмен в свадебном платье

ок. 1630; 163,5x136,1 см
дерево, масло
Старая Пинакотекка, Мюнхен

Эта картина, написанная в полном соответствии с венецианской традицией, предвосхищает появление подобных работ в творчестве Ватто, Делакруа, Ренуара и Сезанна



1488—1576) — все это оставит самый глубокий след в его творчестве. В Мانتуе Рубенс восхищается интерьером Камеры дельи Спозии, оформление которого принесло в свое время европейскую славу Андреа Мантенья (ок. 1430—1506), а во Флоренции копирует картины и рисунки Леонардо да Винчи и изучает скульптуры работы Микеланджело. В Риме Рубенс все свое время посвящает изучению памятников античного искусства и в одном из своих писем отмечает: „Я глубоко преклоняюсь перед величием античного искусства, по следам которого я пытаюсь следовать, но сравниться с которым я не смею и помыслить“.

Из актуальных веяний, формировавших направление развития итальянского искусства в то время, по-видимому, самым значительным являлось творчество Караваджо, который находился в зените своей славы как раз в тот период, когда Рубенс впервые приехал в Рим. Караваджо был всего на четыре года старше Рубенса, но его картины произвели на фламандца огромное впечатление, он даже сделал с них несколько копий. Но если Рубенс преклонялся перед реализмом Караваджо, который выходил далеко за рамки того, что пытались позволить себе художники его времени, то технику итальянца он считал для себя неприемлемой — в отличие от техники болонского мастера Аннибале Карраччи (1560—1609), который тогда же работал в Риме над оформлением дворца Фарнезе. Карраччи изобрел метод быстрого исполнения набросков мелом, который Рубенс тут же у него перенял. Стилистика Карраччи существенно отличалась от манеры Караваджо. Он проповедовал классические концепции, а его композиция отличалась скульптурным величием с разнообразным отражением традиционных элементов. Такое самовыражение Рубенс считал наиболее созвучным собственному творческому подходу.

РУБЕНС — ХУДОЖНИК БАРОККО?

В течение долгого времени Рубенса считали типичным представителем стиля барокко. Но сегодня искусствоведы стараются избегать подобного определения. Искусство Рубенса отличается живым и мощным ощущением натуры и неиссякаемой фантазией, насыщено разнообразными сюжетами, действием, обилием фигур и аксессуаров, патетическими жестами. Художник запечатлевал своих героев подчеркнуто телесными, в расцвете их тяжеловесной красоты, и все это, в общем, было свойственно эстетике барокко. Но самые характерные черты этого стиля, а именно условность и внешняя, иногда ложная, экзальтация, отступают у Рубенса перед могучим напором живой реальности. Картины художника, написанные им сразу же по возвращении с Апеннинского полуострова в Антверпен, естественно, отмечены сильным влиянием итальянской живописи — и в особенности, творчества Тициана. Но постепенно в живописи Рубенса начинает проби-



◀ Антуан Ватто:
Суд Париса

1720—1721; 47х31 см
Лувр, Париж

Великие французские художники XVIII века Ватто, Буше и Фрагонар, в свое время, воздадут дань уважения гению Рубенса

Огюст Ренуар: ▶
Спящая
Одалиска
(Одалиска в сумерках)

ок. 1915—1917
50х53 см
Музей д'Орсэ, Париж

“ Я меньше всего желаю,
чтобы меня сравнивали с кем бы то
ни было — даже если это будет
весьма достойный такого
сравнения человек ”

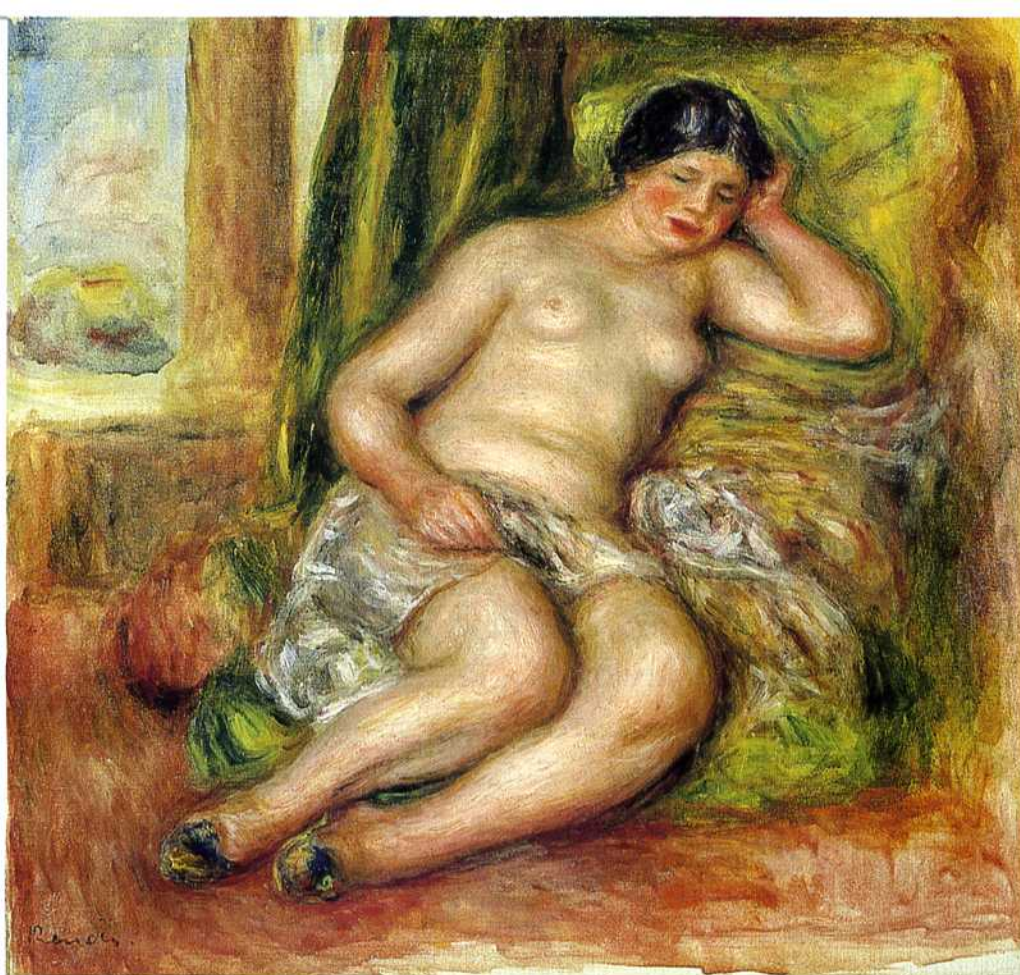
Рубенс

▼ Жан Оноре
Фрагонар:
Купальщицы

1765—1772; 64х80 см
Лувр, Париж

Увлечение Фрагонара женской натурой появилось под влиянием творчества Рубенса





РУБЕНС В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРИЯ

ВЕНА • Музей истории искусства

БЕЛЬГИЯ

АНТВЕРПЕН • Королевский музей
изящных искусств — Церковь Онзе
Ливе Вривекерк — Церковь Сен Жак
— Церковь Сен Поль — Музей
Плантен-Мортю
БРЮССЕЛЬ • Королевский музей
изящных искусств

ЧЕХИЯ

ПРАГА • Национальная галерея

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Лувр — Музей Пти Пале
РЕНН • Музей изящных искусств и
археологии

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо

ГОЛЛАНДИЯ

РОТТЕРДАМ • Музей Бойманс ван
Бейнинген

ГЕРМАНИЯ

МЮНХЕН • Баварское государственное
художественное собрание — Старая
пинাকотека
ПОТСДАМ • Художественная галерея

РОССИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Эрмитаж

США

ДЕЙТРОЙТ • Институт искусств
ФИЛАДЕЛЬФИЯ • Музей искусств
НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен
РИЧМОНД • Музей изящных искусств
ВАШИНГТОН • Национальная галерея

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Британский музей — Галерея
Института Курто — Национальная
галерея — Банкетин Хаус, Уайтхолл

ИТАЛИЯ

ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици —
Палаццо Питти
РИМ • Церковь Санта Мария Валличелла

КОРОЛЬ ХУДОЖНИКОВ

Если бы величина художника была соизмерима с количеством его последователей, то Рубенс, вне всяких сомнений, возглавил бы список величайших живописцев мира! Вряд ли среди мастеров последующих поколений нашелся бы хоть один, кто не был знаком с достижениями Рубенса в области живописи. Все дальнейшее развитие европейского художественного процесса оказалось отмеченным влиянием этого гениального мастера. Мурильо (1618—1682), Рейнолдс (1723—1792), Ватто (1684—1721), Буше (1703—1770), Фрагонар (1732—1806), Констебл (1776—1837), Ренуар (1841—1919), Сезанн (1839—1906), Боннар (1867—1947), Матисс (1869—1954) — каждый из них в той или иной степени считал себя наследником великого фламандца и с готовностью подписался бы под призывом Делакруа (1798—1863): „Надо видеть Рубенса, надо Рубенсом проникнуться, надо Рубенса копировать, ибо Рубенс — бог“.



«Эжен Делакруа: Смерть Сарданапала (фрагмент)»

1872; 392x496 см
Лувр, Париж

Рубенс оказал
значительное влияние на
творчество Делакруа

ваться его индивидуальный стиль. Наследуя богатые традиции итальянского искусства, художник пропускает их сквозь призму собственного понимания живописи, и тут, возвращаясь к началу этой главы, необходимо признать: явление Рубенса в искусстве было весьма своевременным! Неужели

великие недостаточно поработали для него? И не для него ли Рафаэль приготовил свои изысканные композиционные решения, Микеланджело — атлетизм фигур, Тициан — динамику и размах, Веронезе — цвет, Караваджо — свет, Тинторетто — жест? Конечно, многие современники великого фламандца использовали некоторые достижения итальянских мастеров, но чтобы гениально сочетать в своем творчестве все без исключения, следовало быть именно Рубенсом!

РУБЕНС (1577—1640)

Когда впервые видишь картины Рубенса, кажется, что жизнь и творчество художника были безоблачным праздником, наполненным удовольствиями, благородными движениями ума и сердца, всевозможными развлечениями, богатством и красотой. Но когда начинаешь углубляться в его искусство и узнавать перипетии его судьбы, то видишь, что жизнь Рубенса была заполнена постоянным трудом и неумемной тягой к знаниям, особенно в области истории искусства, причем все это было скреплено суровой творческой дисциплиной. Вам могут сказать, что он небрежен, напыщен и высокопарен, его фор-

мы мало привлекательны, в его композиции упорно повторяется одна и та же мизансцена. Вам могут посоветовать отдать предпочтение степенности Рембрандта, умеренности Леонардо или лаконичности Пуссена. Иными словами, как пишет французский художник и историк искусства XIX века Эжен Фромантен, „вам позволят поприветствовать его мимоходом, но осудят, если начнете общаться“.

Не слушайте, внимательно изучайте его работы. И тогда все эти клише исчезнут, а перед вами откроется художник, поражающий утонченностью своего уникального дарования.



▲ Нимфы Дианы,
захваченные сатирами

ок. 1636—1640; 128х314 см
Прадо, Мадрид



9 771811 423005