Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа

Характер собрания

Императорский Эрмитаж нельзя рассматривать (подобно Берлинскому музею) как систематическое пособие к изучению истории искусства. Характер коллекции отражает скорее личные вкусы русских государей или тех коллекционеров, собрания которых целиком вошли в состав Эрмитажа. Кроза [1], Брюль [2], Вальполь [3], Екатерина II и Николай I каждый привнесли свою часть для создания того, что сделалось главным музеем Российского государства. Однако в этом собирании они не руководились целью дать полную картину истории живописи, но лишь искали окружить себя превосходными предметами. Двухвековое собирательство в совокупности объяло все же значительные области художественного прошлого. Некоторые эпохи и страны представлены у нас с достаточной полнотой. Но есть в Эрмитаже и большие пробелы, к сожалению, как раз в тех отделах, которые особенно интересуют современное общество. Отсутствуют итальянские “прерафаэлиты”, малочисленны старые нидерландцы XV и англичане XVIII века, наконец, даже в богатом собрании голландцев и фламандцев недостает таких мастеров, как Вермеер, Гоббема, К. Фабрициус, П. Брейгель старший, Троост и другие.

Тем не менее, собираясь ознакомить посетителя с картинами Эрмитажа, мы выбираем историческую систему — как наиболее удобную. Только нужно оговориться: можно (и даже следует) рассматривать историю искусства как одно большое целое для всех стран, имевших однородную культуру. Великие переживания искусства, известные под названиями: Возрождение, барокко, классицизм, реализм и т. д., были явлениями общими для всей европейской жизни последних шести веков и принимали, сообразно с условиями местностей, лишь различные оттенки. Однако было бы трудно ориентироваться в Музее, размещенном по так называемым “школам” (или, иначе говоря, по странам и народам), если бы мы выбрали строго исторический способ изложения. Поэтому мы делим и наш путеводитель на “школы”, предупреждая, однако, читателей, что самое представление о каких-то школах, растянутых на многие века, есть фикция и что чаще больше общего между представителями разных школ, живших в одно время, нежели между представителями одной и той же школы, разделенными веками.

Итальянская живопись

Историю живописи “новой истории” начинают обыкновенно с Италии, и это понятно, потому что на Аппенинском полуострове обозначились первые признаки той культурной весны, которую принято называть Возрождением — Ренессансом. Под этим названием не

---

[1] Кроза — Пьер Кроза (1665 — 1740) — выдающийся знаток и коллекционер произведений искусств. В 1772 году его собрание, самое значительное в Париже XVIII века, было приобретено у его наследников по поручению Екатерины II.

[2] Брюль — Генрих фон Брюль, граф (1700 — 1764), министр при дворе Августа III. Руководил покупками картин для Дрезденской галереи. Его собственное собрание в 1769 году вошло в состав Эрмитажной картинной галереи.

[3] Вальполь — Роберт Уолпол (1676 — 1745), премьер-министр Англии при Георге I и Георге II, крупнейший английский коллекционер первой половины XVIII века. В 1778 году у наследников Р. Уолпола коллекция, состоящая из 198 картин, была приобретена русским послом в Лондоне для Эрмитажа.

следует, однако, видеть возобновления греко-римской древней культуры и искусства. Возрождение готовилось издавна, как только общественность стала снова входить в русло после катаклизма переселения народов и с распространения христианства, когда снова стали расти материальное благополучие и энергия духовной жизни. К концу XII века “весна” эта обозначилась в Италии, где преемственность образованности никогда вполне не прерывалась. Одним из ее главных выразителей явился вернейший сын церкви св. Франциск Ассизский (1182 — 1226), заставивший Европу забыть о давящем кошмаре церковного порабощения и вспомнить о благословенной прелести жизни, о широкой воле, о милых радостях. Нищенствующие францисканцы, пошедшие по всему миру разглашать откровения своего учителя, приблизили снова Спасителя к человеку и разрушили суровое наваждение, заставлявшее в Христе и во всем Царстве Небесном видеть недоступный, надменный двор с неподвижным этикетом. С исчезновением же строгости снова могла взыграть жизнь, снова возникла мечта о свободном развитии как отдельных личностей, так и целых общественных групп. Возродилась наука и дерзость ее исследования, а вместе с тем вспомнились забытые учителя, древние философы, поэты и художники. Когда из одоленной турками Византии явились в Италию ученые с драгоценными манускриптами и традиционными знаниями, они нашли на новой родине не школьников, а ревностных и зрелых деятелей. Возрождение началось не в 1453 году (когда пал Константинополь) и не тогда, когда стали впервые откапывать античные статуи, а когда жизнерадостное миропонимание, свойственное античной культуре, стало снова близким, когда человечество снова познало себя и обрадовалось своему знанию.

Нельзя приурочить грандиозную помощь, которую оказало пластическое искусство в этом завоевании и благословении жизни, к какому-либо одному имени. Не Чимабуе (XIII в.) один и первый нарушил сковывавшие традиции “византизма”, но сотни и сотни требований, сотни и сотни вдохновений, выразившихся как в картинах, фресках, миниатюрах, так и в целых сооружениях. Ведь и северная “готика” есть такое же утверждение радостного упования в Бога, бытия в Боге и в то же время такой же протест против тусклого церковного страха, как проповеди Франциска или Мадонны Чимабуе и Дуччио. “Вольные каменщики” и полчища художников, помогавших им свести небо на землю, были по существу такими же врагами церковного рабства и такими же фанатиками просветления в красоте, как первые гуманисты. Гениальная прозорливость римских первосвященников сказалась в том, что они приняли этих протестантов в свое лоно, сделали их своими ближайшими детьми и слугами.

Отражение в живописи первых лучей Возрождения почти не представлено в Эрмитаже. Слабая позднейшая копия с фрески Кавалини (XIII век), ряд строгих, внушительных икон сиенской и флорентийской школ (частью переданных из бывшего Музея христианских древностей), две ремесленные картины начала XV века (недавно еще без основания приписывавшиеся великому Андреа дель Кастаньо) говорят так слабо об одной из самых “громких” страниц истории, что напрягать своего внимания на изучение их людям, не интересующимся специально данной эпохой, не стоит.

Анжелико, Фра Беато

Хорошим примером искусства, близкого к этим “первым примитивам”, может служить только **Мадонна** “блаженного” монаха Анжелико из Фиезоле (1387 — 1455) с предстоящими святыми Домиником и Фомой Аквинским.

Фра Беато Анджелико . Мадонна с Младенцем, святыми Домиником и Фомой Аквинским. 1424 — 1430

Тихая, слегка грустная нежность струится от этого монастырского образа (вывезенного

в 1882 из доминиканского монастыря в Фиезоле) [4], в особенности из несказанно доброго и чистого лика Пресвятой Девы и из серых, однотонных красок. Фра Беато поступил в орден св. Доминика и не пожелал идти следом за св. Франциском, к сущности которого он был так близок. Но произошло это потому, что уже в первые 150 лет своего существования францисканское монашество успело развратиться и забыть заветы своего основателя, а, с другой стороны, дух св. Франциска за это время проник во многие другие обители и пленил все пламенные души, за какими рясами они бы ни скрывались. Как раз флорентийские доминиканцы (и среди них такой крупный церковный деятель, как Дж. Доменичи), оставаясь верными основным принципам своего ордена, были в то же время лучшими из продолжателей святого дела Франциска.

Но если эрмитажная фреска фра Беато — прекрасный пример того одухотворения благодатью, той любовной смиренности, которыми ознаменована первая эпоха Возрождения, то для характеристики того десятилетия, в которое она написана (около 1425), она уже не годится. Среди яркого, ликующего творчества, которым ознаменовано это время, подобные картины являлись пережитками былого. В самом фра Беато боролись два начала: светское и монастырское. Он с одинаковым рвением писал как Голгофу, так и небесные празднества, скорбные одежды монахов и переливающиеся крылья ангелов, ужасающую тьму ада и радостную лазурь неба, но, пожалуй, и он писал второе с большим увлечением, и в этом сказалась его принадлежность к XV веку, к жизнерадостному кватроченто, окончательно вырвавшемуся из мрака средневековья. Фра Беато последний из великих чисто церковных художников, последний “святой” живописец, но он и дитя своего времени, цветущей роскошной Флоренции. Не надо забывать, что его учеником был совершенно светский Гоццоли, великий любитель модных нарядов, торжественных выездов и грандиозной архитектуры.

Мы должны пропустить всех великих художников первой половины XV века, не представленных в Эрмитаже: Кастаньо, Мазаччио, Филиппе Липпи, Пьеро деи Франчески, и перешагнуть прямо к временам Лоренцо Великолепного (1448 — 1492) без единого примера для тех фазисов развития, которые прошла история живописи за эти десятилетия.

Боттичелли, Сандро (Алессандро Ди Мариано Филипепи)

Тем более поразительной может показаться картина Сандро Боттичелли (1447 — 1510) **“Поклонение волхвов”** , если к ней обратиться сразу после изучения строгой, монотонной фрески “блаженного” фра Беато. И, во-первых, сама композиция этого “Поклонения волхвов”.

Сандро Боттичелли . Поклонение волхвов. Начало 1480-х. Дерево, темпера, масло. 70,2x104,2. (Продана из Эрмитажа в июле 1930 — феврале 1931 года Эндрю Меллону. Коллекция Эндрю В. Меллона)

Главные действующие лица: Мадонна и Младенец не занимают первых мест, как на прежних иконах. Художник отодвинул их в глубину, для того чтобы дать волю своему пристрастию к светскому великолепию. Весь первый план занят свитой волхвов, зелеными, желтыми, розовыми, голубыми красками их одежд. Младший из “святых королей” одет совсем по тогдашней моде, в щеголеватый бархатный кафтан с откидными рукавами. С правой стороны внимание привлечено красивой группой белых коней, конюхов и пажей; слева надвигается роскошный поезд. Рядом с этой данью светскому духу времени идет разрешение чисто формальных задач. Уже в начале века были найдены основные правила перспективы (эмпирически еще Мазолино, теоретически Альберти и Учелло), и с тех пор художники любили в своих картинах изумлять зрителей мастерством, с которым они передавали

[4] Пребывание фра Беато в Фиезоле продолжалось с 1418 по 1436 г.

сокращения предметов на расстояниях, простор и даль. Средняя руина на нашей картине (с прелестными деталями, указывающими на изучение античной архитектуры) дает, даже для избалованного современного глаза, иллюзию рельефности и глубины. Еще замечательнее в этой картине пейзаж: поля и леса слева, плоские холмы, дорога, вьющаяся по берегу озера, отдельные деревья справа; наконец, легкий тихий весенний тон небосклона, на котором так нежно делится позлащенная догорающей зарей развалина.

Но не в одних "околичностях" Боттичелли homo novus, настоящий сын Ренессанса. Все жесты, все выражения (за исключением самой Мадонны, вдохновленной образами фра Филиппе и Беато Анжелико) не имеют в себе ничего аскетического, монастырского. Это все изнеженные, элегантные, несколько ломающиеся царедворцы, которые умеют хранить молчание в присутствии своих государей. Это двор Лоренцо Медичи: избранное общество передовых людей, мечтающих об обновлении жизни в красоте, умеющих придать всему своему облику ту сдержанность, которая требовалась от светски воспитанного итальянца конца XV века. Если при этом Боттичелли не впал в маньеризм, позу и скучную официальность, то это благодаря свежести всей тогдашней культуры, ясности убеждений, а также (и больше всего) благодаря своему личному характеру, тому внутреннему огню, который теплился в нем. Этот же пламень сделал его несколько лет после написания нашей картины (относящейся, вероятно, к началу 1480-х годов) убежденным адептом пророка Савонаролы. В Боттичелли продолжал жить дух средневековья, но исключительно самое огненное, подлинное и живительное, что было в средних веках, то, что осталось от них вечным — мистическое горение.

Если всмотреться в маленькую нашу картину, если вникнуть в глубокую убежденность лиц, всех этих устремлений к Спасителю мира, то забываешь о светском характере картины и проникаешь в подлинное религиозное настроение. Ведь Христос призывал не одних нищих земными благами, но и всех "нищих духом", хотя бы облаченных в парчи. И вот главным содержанием картины Боттичелли является склонение этих богачей, этих "царей земных", людей роскошных и изощренных перед детской простотой Божества. В картине царит мягкое, грустное настроение — исповедальни, горькая прелесть покаяния и чистая радость очищения. Характерно, что Боттичелли не счел нужным при этом окружить центральные фигуры ореолами. Мистическая приподнятость настроения вызывается не внешними средствами, а лишь проникновением художников в самое существо изображаемого.

Странно такого совершенного мастера, как Сандро Боттичелли, называть "примитивом" [5], "первобытным", но если его искусство сравнить с тем, что явилось на смену ему, то это название станет понятным. Во многих отношениях (если не во всем формальном) Сандро, при всей своей изысканности, был только искателем. [6] Нашему времени, отмеченному жаждой исканий, именно такие художники, как Сандро, в особенности близки. Но естественно, что в

---

[5] Под примитивами в литературе подразумеваются обыкновенно школа Джотто, художники XIV и самого начала XV в. приблизительно до Гоццоли. Художников же позднейшего периода, приблизительно до 1500 г., принято называть прерафаелитами. Однако в разговорной речи это деление не соблюдается и весь XV в. по отношению к XVI считается примитивным, "первобытным". Вообще же терминология эта очень валкая и допускает разнообразнейшие понимания. Для удобства мы будем придерживаться самого обыденного: примитивы все, кто еще так или иначе относятся к средневековому миропониманию, все, кто предшествует поколению гигантов, открывающих, после "весны" Ренессанса, его лето.

[6] Наша картина интересна потому, что она является как бы желанием разрешить композиционную задачу, поставленную себе Леонардо да Винчи, который был на шесть лет моложе Сандро, но должен был производить громадное впечатление на всю Флоренцию именно своими достижениями. Сандро мог написать эрмитажную картину в 1484 г. по возвращении из Рима, когда Леонардо уже бросил начатую чудесную свою композицию на тот же сюжет (ныне в Уффици). По некоторым деталям построения всей композиции не остается сомнения, что Сандро хотел здесь тягаться со своим младшим собратом. Но насколько он именно в этом искании цельности, округленности и равновесия оказался неловким, связанным и жеманным — там, где Леонардо был так свободен, прост и совершенен!

свое время они были затменены теми мастерами, которые вполне достигли назревавших идеалов и вполне выявили известные концепции формального совершенства. К сожалению, это достижение внешнего совершенства досталось ценой внутреннего содержания, и если Сандро “первобытен” в смысле красок и композиции, то в то же время он представляет высшую точку эмоциональности, наиболее убедительное отражение порывов души и сердца, какой-то крик души, рядом с которым все великолепие позднейшего “золотого века” должно казаться напыщенным и пустым.

В таком же, но только в таком смысле к “примитивам” можно отнести и таких высокосовершенных художников конца XV века, как флорентийцев Д. Гирландайо и Пьеро ди Козимо, как умбрийцев Перуджино и Пинтуриккио, как ломбардца Бергоньоне, падуанца Мантенью, венецианцев братьев Беллини, Чиму да Конелиано, семью Виварини, болонца Франчию и многих других первоклассных художников. Эти мастера не пользовались признанием любителей в те дни, когда, главным образом, составлялся Эрмитаж, и поэтому большинство отсутствует в нем. Лишь о некоторых флорентийцах, о Перуджино, о Франчии и о венецианцах XV века, дают понятие десяток отличных картин, случайно (так же как и картина Боттичелли) попавших в наш Музей.

Стиль живописи позднего флорентийского кватроченто представлен у нас, кроме Сандро, картиной, приписываемой Андреа дель Верроккьо, картиной, считающейся за повторение картины Пьеро ди Козимо в галерее Боргезе, “Поклонением Младенцу”, считающимся работой Боттиччини, и наконец, произведениями нескольких мастеров, перенесших угловатость, разрозненность композиции и наивную красочность, характерные для кватроченто, в XVI век.

Верроккьо, Андреа дель (Андреа ди Микеле Чони)

Принадлежность первой из этих картин (**“Мадонна с ангелами”**) **(В наст. время — Лоренцо ди Креди “Мадонна с Младенцем и ангелами”)** одному из самых мощных гениев Ренессанса Андреа дель Верроккьо (1435 — 1488), скульптору и живописцу, посвятившего Леонардо да Винчи в тайны искусства, вызывает основательные сомнения. Но довольно безжизненная картина эта, приближающаяся к работам ученика Верроккьо **Лоренцо ди Креди** , заслуживает интерес соразмерностью частей, характерной для последней трети XV века, а также некоторыми изящными деталями: жестами музицирующих ангелов, позой Младенца и удачным разрешением всей композиционной задачи, вписанной в правильный круг.

Андреа дель Верроккьо. Мадонна с младенцем. Холст, темпера, масло, переведена с дерева. 75x54 (овал). Инв. 5520. Из собр. А. К. Рудановского, Санкт-Петербург, 1919

Боттичини, Рафаэлло

Почти такая же, лишенная всякого энтузиазма, “холодно одобрительная” характеристика может быть приложена к приятной (но без основания приписанной нервному, патетическому Боттичини) картине **“Поклонение младенцу Христу”,** выдержанной в своеобразном, лишенном контрастов тоне и полной тихого, несколько вялого, лиризма.

Рафаэлло Боттичини . Поклонение младенцу Христу со св. Варварой и св. Мартином. 1512. Холст, масло, переведена с дерева. 172x175. Инв. 79

В особенности красива зеленая, расшитая религиозными сюжетами, риза св. Мартина (поздняя реминисценция фра Беато?) и очень затейлив подробно разработанный пейзаж с многочисленными фигурами. Достойно еще внимания, что св. Иосиф изображен безбородым,

— вероятно, по примеру Леонардо.

Другое **“Поклонение Младенцу”** приписывается с большим основанием **Франческо Граначчи** (1477 — 1543), запоздалому преемнику скромного церковного искусства кватроченто. Ни в чем здесь не проглядывает художественный темперамент, ничто как будто не любо мастеру — все можно свести к заимствованию и образцовой выучке. Глаз останавливается с известным удовольствием лишь на изящном хоре ангелов, поющих над центральною группой, и на превосходном пейзаже, залитом мягким вечереющим светом.

Козимо, Пьеро ди

Пострадавшая от времени и неудачной реставрации картина **“Сон младенца Христа”** является повторением (или копией?) картины, считающейся в галерее Боргезе, в Риме, произведением одного из самых ярких фантастов истории искусства Пьеро ди Козимо (1462 — 1521). [7] Однако и римская картина не характерна для этого мастера и любопытна лишь как схема и формула. С этой точки зрения наш экземпляр представляет тоже интерес, но и в нем нет ни подлинной прелести, ни внутренней убедительности.

Буджиардини, Джулио

Наконец, **Мадонна”** Буджиардини (1475 — 1554) приятеля Микель Анджело Буонарроти интересна тем, что здесь наглядно можно видеть разницу между порывом гения и старанием таланта. Напрасно Буджиардини изогнул позу Мадонны и постарался придать ей тип, сочиненный его великим собратом; картина в целом все же лишь робкая, бессильная работа позднего “примитива”, сохранившего все слабые стороны старой школы и растерявшего в погоне за неодолимыми трудностями нового стиля то, что было ценного в прежнем искусстве: искренность и убедительность.

От флорентийцев переходим к умбрийцам.

Перуджино

Картина Перуджино (1446 — 1523 г.), **триптих с Распятием в средней части** [8], считалась до последнего времени произведением Рафаэля, но ныне атрибуция эта признана ошибочной, ибо жертвователь образа (в церковь доминиканцев в С. Джеминиано близ Сиены) фра Бартоломео Бартоли, исповедник папы Александра VI, умер в 1497 году, когда Рафаэлю было всего 14 лет.

Перуджино. ***Триптих. Распятие с предстоящими. Около 1485. Дерево (переведен на холст), масло. Центральная створка: 101,3х56,5; боковые створки: 95,2х30,5. Продан из Эрмитажа в марте – апреле 1931 года Эндрю Меллону. Коллекция Эндрю В. Меллона***

Но и в те времена, когда картина считалась юношеским произведением Рафаэля, приходилось делать оговорку, что все ее содержание, все ее формы были подсказаны творчеством Перуджино. В оправдание прежней атрибуции, на которой настаивал и Сомов, можно только сказать, что пейзаж нашей картины необычайно хорош даже для такого поэта, как Перуджино. Казалось, что в своей сложности пейзаж этот выдает юношеское

---

[7] Атрибуция этой картины Пьеро ди Козимо принадлежит Морелли.

[8] Триптихом называют картину, состоящую из трех отдельных, но связанных между собою по содержанию или композиции частей. Небольшие триптихи служили обыкновенно комнатными или походными алтарными образами.

воображение, какую-то “романтическую” и “мечтательную” ноту, более свойственную впечатлительному мальчику, нежели отрезвленному жизнью человеку. О Перуджино, со слов Вазари, сложилась невыгодная для него молва, будто бы он был человеком неверующим и будто все благочестие его произведений — притворство, подлаживавшееся к религиозным чувствам заказчиков. Однако это едва ли так. Действительно, заваленный заказами и умелый в делах мастер не всегда с одинаковым вниманием относился к своему творчеству, но это еще не значит, чтоб самые образы его, такие умилительные и торжественные, им сочиненные и им доведенные до последней степени убедительности, были лишь каким-то “живописным ханжеством”. Все эти наговоры — последствия злословия врагов или мнения людей, незнакомых с сложностью и противоречивостью художественных натур. Стоит взглянуть на лики Перуджиновых святых на нашем триптихе (являющемся едва ли не самым прекрасным из его станковых картин) — на их подлинную умиленность и благочестие, чтобы убедиться, какое светлое ясновидение, какое неземное вдохновение пропитывали творчество мастера. Разумеется, рядом со святыми Беато Анжелико — святые Перуджино уже “позируют”, в них уже есть элемент какого-то “театрального пафоса”, но они же, поставленные рядом со святыми Андреа дель Сарто, фра Бартоломео или самого Рафаэля, должны казаться исполненными самого трепетного экстаза. Это неземные существа, благоухающие райские цветы, .посаженные на греховную землю и томительно, безутешно тянущиеся к далекой благодати.

Превосходный небольшой **портрет юноши** работы Перуджино, который был одним из самых точных и тонких реалистов своего времени в области портретистики, может служить примером для оценки искусства мастера изображать простую видимость.

Перуджино . ***Портрет молодого человека. 1495/1500. Холст, масло, переведен с дерева. 40,5x25,5. Инв 172. Из собр. Ю. Львова, Санкт-Петербург, 1850***

Пинтуриккио

Две расписные доски (“Сципион Африканский принимает сдавшегося в плен царя Сифакса” и “Великодушие Сципиона Африканского”) свадебного ящика (кассоне) представляют интерес как отражения декоративных исканий другого умбрийца Пинтуриккио в области прикладного искусства. **(В наст. время автором считается Бернардино Фунгаи.)**

Бернардино Фунгаи. ***Великодушие Сципиона Африканского. 1512/16. Дерево, темпера, масло. 62x166. Инв. 267***

Это почти ремесленные работы, но исполненные в то время, когда искусство и ремесло шли рука в руку. Неумелость “мебельного живописца” выразилась в характере лиц и в слишком ярких контрастах, но красота затейливых костюмов (сам Пинтуриккио одевал античных римлян в такие же “маскарадные” доспехи), размещение красочных пятен, прелестная схема пейзажа — все это делает эти доски ценным приобретением для Эрмитажа (куплены они в 1902 году у г. Руссова) тем более, что они у нас являются единственным выражением той тихой праздничности, которая была изобретением Перуджии и которая сообщает картинам умбрийских кватрочентистов прелесть детской сказки.

Франчия (Франческо Райболини)

Эрмитажу более посчастливилось в отношении северных кватрочентистов. Известные черты сходства можно найти между болонцем Франческо Райболини, прозванным Франчией (1450 — 1517), и Перуджино. Но сходство это касается лишь настроения, благочестивого, умиленного настроения, которое было вообще основным церковным настроением последних десятилетий XV века, прерванным устрашающим воплем Савонаролы. Во всех же внешних

чисто пластических чертах своего творчества Перуджино и Франчия совершенно обособлены. Умбриец Перуджино старался придать своим картинам характер какой-то эфирности, легковейности; краски его сравнительно монотонны, живопись “жидкая”, рисунок утрированно нежный, грация — какая-то хрупкая. Близость Болоньи к Ферраре и влияние на Франчию первоклассного красочника и мужественного реалиста Коссы сообщили его живописи очень определенный “плотный” характер, а краскам его необычайную яркость, интенсивность и даже некоторую пестроту. Вообще Франчия гораздо “ближе к земле”, нежели художники Тосканы и Умбрии, и во многих отношениях приближается к Венеции. Прекрасен созданный им тип Пресвятой Девы, но, вероятно, и он заимствован у действительности и есть не что иное, как портрет прекрасной, доброй и простой девушки. Рафаэль очень ценил этот тип Франчии, в котором он должен был находить известное сходство с созданиями своего учителя Перуджино. В одном письме 1508 года он находит даже, что Мадонны Франчии “самые прекрасные, самые благочестивые и самые совершенные из когда-либо писанных”.

Эрмитажная алтарная картина Франчии , помеченная 1500 годом, — один из его шедевров. Вся схема здесь примитивна в своем строгом и симметричном построении, несколько напоминающем венецианские картины того же времени. И в красках чувствуется что-то простодушное и несколько ремесленное, чего не найти в произведениях последующего периода. Но исполнение этой картины удивительно совершенно и вполне понятно, что мастер подписал ее полным своим именем, не забыв, по своему обыкновению, упомянуть о своей принадлежности к цеху золотых дел.

Венецианцы XI в.

Несколько хороших примеров дают представление в Эрмитаже и об искусстве ранних венецианцев.

Принято противополагать формальные задачи тосканцев колористическим исканиям венецианцев. Однако на самом деле течения эти отличаются друг от друга и по существу, всей Художественной психологией, всем подходом к делу.

Тосканцы видели предметы как-то скульптурно резко, краски они клали в радостной пестроте и яркости, самые изображения служили им скорее символами религиозных понятий или выражениями сложных душевных эмоций. Венецианцы же являются с самого начала XV века последовательными реалистами, и в качестве таковых они рано начинают добиваться наибольшей иллюзорности. Все их отношение к делу интимное и несколько простодушное; в них больше душевной теплоты, больше настроения и меньше пафоса. Разница эта может быть объяснена как расовыми особенностями (обилием элементов славянского и германского), так и историческими условиями. Венеция раньше других областей Италии познала мудрую цельность государственности (в XV веке она была самым обширным и самым мощным из итальянских штатов) и обладала огромными богатствами, сообщавшими жизни ту налаженность и тот комфорт, которые не были известны в других частях Аппенинского полуострова. Но, действительно, и самый воздух, и самый свет, и краски Венеции иные, нежели воздух, свет и краски Тосканы. Атмосфера насыщена здесь водяными испарениями, которые окутывают предметы легкой дымкой, вызывают миражи над пеленой Адриатики и придают всему фантастический оттенок. Старые венецианцы потому, быть может, и были реалистами, что мир, который они видели перед глазами, прельщал своей красотой как волшебство. Что же касается специально вопроса о краске, то “колористы” венецианцы не были более цветисты, нежели “рисовальщики” тосканцы. Наоборот, венецианцы рано отвыкли от детски пестрых комбинаций и от изобилия чистых тонов; уже к XV веку мы видим их достигшими глубокого познания тонких оттенков и нежных градаций. Эта изощренность глаза венецианцев может быть объяснена, между прочим, и влиянием восхитительных византийских мозаик, которыми тогда еще были полны венецианские церкви (и среди них самый сказочный из христианских храмов Сан Марко), а также обилием роскошных по

краскам восточных товаров, непрестанно стекавшихся в главный торговый центр южной Европы.

Конелиано, Джамбаттиста Чима да

Среди ранних венецианских картин в Эрмитаже особенного внимания заслуживает картина Чимы да Конелиано — **“Благовещение”** , помеченная 1495 годом и происходящая из одной монастырской церкви в Венеции.

Джамбаттиста Чима да Конельяно . ***Благовещение. 1495. Холст, масло, переведена с дерева. 136x107. Инв. 256***

Здесь все элементы “венецианского вкуса” налицо. Мы переносимся в палаццо венецианской патрицианки с его приветливой архитектурой и изящной обстановкой. В окно видны башни города (какого-нибудь Конелиано, из которого был родом художник, или Тревизо). Мягкий дымчатый тон (пострадавший от переноса картины с дерева снова на дерево) передает любимое время дня венецианцев — вечер. Самое происшествие рассказано с совершенной простотой. Быстрым шагом входит ангел, спокойно и внимательно относится Пресвятая Дева к благодатной вести. Она не падает в экстазе, как на картине у Боттичелли, она не ужасается, как у Джотто, не замирает, как у Липпо Липпи. Исполнение картины тонкое, ровное, в высшей степени совершенное. Всюду методичность и система связаны с умением и уверенностью.

Катена, Винченцо Венето, Пасквалино

Хорошие примеры красочности ранних венецианцев являют две картины: **“Мадонна со святыми” Винченцо Катены († после 1531) и “Мадонна со святыми”, недавно приписанная Пасквалино Венето** , — в особенности первая, вся золотистая, прозрачная и светящаяся. Характерно для венецианцев самое размещение фигур на этих картинах, а также светлый воздух позади них, детски умиленное выражение лиц, густые угловатые складки одежд, в которых проглядывает влияние Германии, наконец, жесты рук, эти легкие касания пальцев и отсутствие патетических движений. [9]

Грубая по типам и жесткая по живописи, картина Пасквалино Венето (начало XVI века) замечательна по силе своих красок. Они светятся точно церковные витро; такого пурпура, такой синевы, такой зелени трудно найти во всем Эрмитаже.

Санта Кроче, Франческо да (Школа Беллини)

Что же касается до ясной и простой композиции этих картин, то они, как и многие другие, ведут свое начало от Джованни Беллини, истинного родоначальника венецианской живописи, и, быть может, прямо повторяют его ныне затерянные произведения, так же как и тусклое “**Поклонение волхвов” (с типичным для школы Беллини черным фоном)** запоздалого венецианского “примитива” **Франческо да Санта Кроче** [10], и скромная **Мадонна школы**

---

[9] На подобной картине Катены в Берлине повторен жест Мадонны, но там вместо светлого неба — черный фон.

[10] “Поклонение волхвов” считается копией с подписной картины в Берлине, где, однако, часть фона занимает прекрасный пейзаж. Повторения находятся еще в Вероне и у г. Бётлера в Лондоне. Морелли считает эти картины вариациями на картину Мантеньи, оказавшего такое влияние на Джованни Беллини, а через него и на всю Венецию.

Беллини. Другая венецианская Мадонна , считающаяся без основания работой **Джироламо да Санта Кроче** , — точно иллюстрация к детской сказке. Нежная, но все же цветистая гамма красок, асимметрия композиции, мечтательный пейзаж за парапетом, у которого сидит Богоматерь, — все это говорит о благодушном лиризме венецианцев, об их любви к домашнему уюту. Церковная строгость в их искусстве исчезает раньше, чем где-либо, и заменяется чистым и просветленным настроением жизни, своеобразно религиозного оттенка.

Расцвет возрождения

Для удобства мы приурочиваем известные художественные фазисы к “круглым цифрам” хронологии. Мы говорим о каком-то искусстве кватроченто (XV век) и о каком-то искусстве чинквеченто (XVI век) точно действительно 1500 год был границей между двумя течениями. На самом деле это не так. В действительности расцвет Возрождения стал обозначаться еще с 1470-х годов XV века и новый фазис искусства нашел себе полноту выражения уже в творчестве Леонардо да Винчи, которому в 1500 году было 48 лет. Нельзя также говорить как о целом об искусстве чинквеченто, ибо трудно найти большие контрасты, нежели в творчестве художников, начавших и кончивших век: Джорджоне и М. А. Караваджо, Рафаэль и Тинторетто. Но все же именно около 1500 года, бесспорно, перелом между старым и новым обозначился вполне и всякое “средневековье” было вытеснено окончательно из жизни. После “весны” наступило “лето”.

Несколько исторических событий изменили отношение человечества к миру: религиозный протест против первенства римской церкви, исходивший преимущественно из северных стран, средоточие политики в руках австрийского дома и французских королей, открытие Америки, наплывшие оттуда богатства и последовавшее затем нарушение прежнего равновесия европейских государств, постепенная гибель феодального строя: небольших деспотий и гордых городских республик, наконец, распространение знаний и художеств посредством книгопечатания, понесшего за собой демократизацию и интимность культуры, — все это изменило психологию человечества до неузнаваемости. XV век кажется ребячеством по сравнению с XVI веком, несмотря на все великие веяния, одухотворявшие его, и несмотря на блеск и относительное совершенство его бытовых отношений. Оттенок “ребячества” находим мы и в лучших художниках XV века.

Леонардо да Винчи (Его Ученики И Подражатели)

Вполне зрелым представляется искусство лишь одного величайшего художника, принадлежащего, как мы уже указали, XV веку, — Леонардо да Винчи. Еще ни одно из упомянутых событии не наступило, еще все шло своим ровным течением, последовательно и равномерно, когда родился и развился этот гениальный человек, познавший новые формулы красоты, отвечающие назревавшим душевным переживаниям.

Самый пленительный момент Возрождения для нас, живущих в эпоху какого-то старчества, тот, когда “дерево культуры” покрылось зеленеющими почками, когда воцарилось в истории человечества радостное настроение весны. Но затем почки начали распускаться, дерево покрылось густой одеждой листвы, и в этом виде, в этой пышной картине оказывается трудным узнать прежнюю очаровательную прозрачность, тонкость и хрупкость. Именно в творчестве Леонардо произошла эта полная метаморфоза Возрождения. Кажется, точно нет связей между ним и его предшественниками. Напрасно, впрочем, было бы искать в нем и воскресение древности. Леонардо ни в чем (кроме только архитектуры) не возобновил античных традиций (вроде того, как сделали Мантенья и Донателло). Он оказался вполне “новым”, он все нарушил и все снова воздвиг, открыл такие пути, которые не пройдены еще и в настоящее время, с простотой ясновидца указал на идеалы, в которые мы до сих пор не

поверили вполне, ибо “духу не хватает”, чтобы поверить.

Здесь, впрочем, нас интересует одна только формальная сторона, вернее, чисто пластическая сторона его творчества. С нее началось дальнейшее развитие европейской пластики. Леонардо, легко и просто, нашел такие формулы, которые как по волшебству вывели искусство из оцепенения, дали ему радость и полноту. То, над чем бились Липпо Липпи, Поллайоло, Верроккьо и более молодые: Боттичелли, Перуджино и Гирландайо, для него предстало готовым, совершенным, как Паллада, вышедшая во всеоружии из головы Зевса. Однако как обозначить словами это новое? Что это такое — эта круглота линий, равновесие частей, эта мягкость выразительных движений и мягкость светотени? Шаг ли дальше на пути завоеваний реализма или новый “декоративный прием”? Разумеется, это нечто большее, но совершенно невыразимое. Сам Леонардо пытался в словах выяснить свои открытия в сфере пластической красоты, но и его слова кажутся наивными и неубедительными рядом с наглядными, им же созданными примерами.

Произведений самого Леонардо Эрмитаж не содержит, но дух Леонардо разлит на всем художественном творчестве Италии, явившемся вслед за ним. Надо, впрочем, оговориться, Леонардо был этим первым и самым драгоценным источником нового “художественного стиля”, но идеи, воплотившиеся в нем, вообще уже “носились в воздухе”. Возможно, что аналогичные явления вне Флоренции и вне Милана следует считать и самобытными.

Наконец, нельзя таких гениев, как соотечественника Леонардо Микель Анджело или как урбината Рафаэля считать какими-то последователями Винчи. Надо только помнить для уразумения их положения в истории, что основные формулы, которыми они воспользовались, которые они довели до высшей степени зрелости и совершенства, были уже найдены в момент сложения их художественных личностей. Одни года рождения говорят за себя. Леонардо родился в 1452, Микель Анджело в 1475, Рафаэль в 1483 году.

К непосредственным отражениям искусства Леонардо относятся в Эрмитаже 5 картин, в разные времена носившие имя самого мастера. Это не произведения самостоятельных, лишь отчасти зараженных чужим творчеством художников, а работы подражателей и учеников, во всем покорно следовавших за мастером и учителем.

“Мадонна Литта” (названная так потому, что она до своего поступления в Эрмитаж, в 1865 году, принадлежала графам Литта в Милане) одна из жемчужин нашего музея.

Леонардо да Винчи. Мадонна с Младенцем (Мадонна Литта). Ок. 1490 — 1491. Холст, темпера, переведена с дерева. 42х33. Инв. 249. Из собр. Герцога А. Литта, Милан, 1865

“Орнаментальная” сторона картины, линии, композиция, отношение частей вполне достойны Леонардо; возможно даже, что в основе картины лежит рисунок самого мастера. Леонардо же следует отдать замысел как ликов Богородицы и Младенца, так и всей чисто музыкальной, невыразимой словами нежности, с которой передано чувство материнства и милая, несколько неловкая поза Младенца. Но “удача” картины не леонардовская. Резкий свет, доходящий местами до грубости, подбор красок (лишь частью пострадавших от времени и реставрации); промахи и недовершения в лепке (например, руки Мадонны или складки ее тюника у разреза на груди) — все это говорит за то, что перед нами работа ученика — превосходного, впрочем, художника и человека, вполне усвоившего задачи учителя. Кто этот ученик? Круг лиц, стоявших близко к Леонардо, был настолько подавлен величием мастера, эти добросовестные и серьезные, тяжелые и неуклюжие ломбардцы [11] так строго следовали его заветам, что их индивидуальные особенности как-то смешались и их легче узнавать по недочетам и ошибкам, свойственным каждому из них, нежели по достоинствам,

[11] “Школа” Леонардо образовалась в Милане, куда мастер переселился в 1483 г., следуя приглашению герцога Лодовико Сфорца. Здесь он оставался до 1500 г. Вторично Леонардо пребывал в Милане с 1507 по 1509 г.

унаследованным ими от мастера... Вот почему и эту картину крестили самыми разнообразными именами, начиная от такого совершенного техника, как Бельтраффио, кончая таким неловким художником, как Бернардино де Конти. Вопрос остается открытым, и потому благоразумнее называть Мадонну Литту просто “работой ученика Леонардо”. [12]

Сесто, Чезаре да

Споры вызвала и картина **“Св. Семейство со св. Екатериной”** считавшаяся еще недавно работой Леонардо.

Чезаре да Сесто. Святое семейство со св. Екатериной. 1515/20. Холст, масло, переведена с дерева. 89х71. Инв. 80

Здесь отражение великого гения сказалось иначе, нежели в “Мадонне Литта”, но и написание этой картины следует отнести к другой эпохе. “Мадонна Литта” отражает ту несколько еще робкую манеру Леонардо, которая была ему свойственна в начале его пребывания в Милане и которая совершенно исчезла во время работы над “Тайной Вечерью” (с 1496). Картина “Св. Семейство со св. Екатериной”, вполне основательно приписанная ныне Чезаре да Сесто (1480 — 1523), отразила другой фазис развития Леонардо. И во-первых, она являет коренной перелом в его психологии. “Мадонна Литта” вся замкнутая, робкая, в ней лежит еще отпечаток монастырского благочестия, тихой молитвенности, в ней прозвучал далекий отголосок идеалов фра Беато. “Св. Семейство” — совершенно светская вещь. Всякие следы религиозности исчезли, обе святые усмехаются таинственной улыбкой Джоконды, старичок Иосиф чуть комичен (и это без всякой наивности), Младенец не в меру шаловлив, не то смеется, не то хочет заплакать, и невозможно принять всю композицию в целом за предмет молитвы, за церковную икону. Внутреннему содержанию соответствует и вся формальная сторона, начиная от “прозаичного” света, разлитого по картине. В духе новых веяний кругло изогнуты и мастерски скомбинированы линии, бесподобно проведены ракурсы [13] (например, повороты рук, наклон головы Иосифа), плавно разложены складки, в строгой гармонии выдержаны несколько холодные краски. О Чезаре да Сесто известно очень мало. Он был родом из Ломбардии, но жил одно время во Флоренции. В 1507 году он вернулся в Милан, где оставался до 1512 года и где в то же время с недолгими перерывами жил Винчи. Наша картина могла быть написана именно в эти годы. Позже Сесто воспроизвел странную фигуру св. Иосифа на своем “Поклонении волхвов” (в неаполитанском Музее). [14]

Чезаре да Сесто настолько усвоил себе понимание форм своего образца, что в его картинах исчезли последние следы ломбардской тяжести. Того же нельзя сказать про картины тех учеников Леонардо, которым не удалось подышать живительным воздухом Тосканы.

Мельци, Франческо

Прелестная картина **“Коломбина”,** или **“Флора”** , носящая ныне имя любимца

---

[12] Вааген ее считал за произведение Леонардо, Кроу и Кавалькаселле за картину, писанную Бернардо Дзенале по рисунку Леонардо; те же английские историки называли автором нашей Мадонны — Бельтраффио; Морелли отдал ее Бернардино де Конти; Гарк — Амброджо де Предис.

[13] Резкие перспективные сокращения предметов.

[14] Повторения нашей картины находятся в миланской Брере и у гр. Карисфорта в Лондоне.

Леонардо красивого и знатного дилетанта Мельци (1491 — после 1563) [15], именно такая типично ломбардская парафраза формул Винчи.

Франческо Мельци . Женский портрет(Флора или Коломбина). Около 1520. Холст, масло, переведена с дерева. 76х63

Все в этой приятной картине жестко, методично и наивно. Нигде не чувствуется "полета". Светотень Леонардо лишена вибрации, выдержана с умением и расчетом, но без того проникновения в тайны красоты, которое свойственно лишь гению. Грация позы — испорчена застылостью, прелесть улыбки — не скрывает ничего загадочного, подробно разработанные детали свидетельствуют об изящном вкусе, но не радуют и не утешают.

Луини, Бернардо

Не глубоко трогает и другая леонардовская картина **"Св. Екатерина" Бернардо Луини** (1475 — после 1533).

Бернардо Луини. Св. Екатерина. 1527/31. Холст, масло, переведена с дерева. 68х59. Инв. 109. Из собр. Императрицы Жозефины Мальмезон, 1815

Это очень милая и превосходно исполненная вещь, но и в ней все застыло и замерло и в ней "швейцарский методизм" (Луини был родом из Луино на Лаго Маджоре) художника задушил все то, что составляет жизнь в произведениях Леонардо, несмотря на красивые черты лиц, на умелую лепку и на старательно заимствованные характерные черты — вроде улыбок, опущенных век и красивых складок. Еще менее жизненной художественности выказал **Луини** в большом **"Св. Себастьяне"** , в котором влияние гения Леонардо исчезло бесследно и где можно любоваться лишь большим (несколько ремесленным) умением, с которым писано тело, а также добросовестной передачей в лике мученика чьих-то черт. [16] Интересной картиной леонардовского круга является еще так называемая "Петербургская Джоконда", или **"La donna nuda"** . Авторство Леонардо относительно этой картины никто теперь не отстаивает. Но гений Леонардо все же одухотворяет эту картину, и даже более ярким образом, нежели технически совершенные, но мертвые картины Мельци и Луини. Сюда проникла таинственная чувственность мастера, и в самой идее представить портрет какой-то куртизанки нагой на фоне мечтательного пейзажа обнаружился своеобразный изгиб воображения, свойственный вообще "магу-художнику". Есть что-то зловещее, колдовское и в нашей Джоконде. Не является ли она, так же как и знаменитый, почти тождественный картон в Шантильи и недавно появившаяся в Милане **"Meretrice"** (бывшая некогда в собрании Сетталлы), произведениями, навеянными каким-либо приготовительным этюдом Леонардо, сделанным им во время писания **портрета Монны Лизы Джоконды** (около 1504 года во Флоренции). [17]

---

[15] Атрибуция эта основывается на сходстве нашей картины с "Помоной" Берлинского музея. Однако и там атрибуция Мельци встречает большие споры. Морелли приписывал нашу картину Джампетрини, Кроу и Кавалькаселе — Солярио.

[16] Предполагают, что в образах св. Себастьяна здесь изображен Максимилиан Сфорца, бывший герцогом миланским с 1512 по 1515 г.

[17] Укажем здесь на две первоклассные картины леонардовского характера в Петербурге: на "Св. Людовика" Бельтраффио в собрании гр. Строганова и на "Мадонну", считающуюся некоторыми исследователями за оригинал Леонардо — у Л. Н. Бенуа.

Микель Анджело, Буонарроти

Эрмитаж не дает никакого представления о втором гении, озарившем вершины итальянского искусства, — о Микель Анджело. [18] Даже отражения его встречаются лишь в вещах второстепенных (вроде **Мадонны Буджардини**) или в слабых **копиях с рисунков мастера** , и на них не стоит останавливаться.

Рафаэль

Зато о третьем из гениев итальянского Возрождения, связавшем, согласно старинному выражению, в одно целое Рафаэль “грацию Леонардо и мощь Микель Анджело”, — о Рафаэле Эрмитаж дает ясное (но, к сожалению, не исчерпывающее) понятие. Впрочем, это старинное выражение очень поверхностно и годно лишь при элементарном знакомстве с творчеством трех великих художников. В самом деле, странно как-то упоминать о “грации”, когда говоришь о демоническом искусстве Леонардо; и недостаточно упомянуть о мощи, если захочешь охарактеризовать трагизм Микель Анджело. Но что Рафаэль, действительно, сумел связать оба начала, высказавшиеся в его старших собратьях, это все же верно. Но только бесполая коварная ласка Леонардо превратилась у него в здоровую и нежную чувственность, а титаничный порыв Буонарроти улегся в его творчестве в спокойные и благородные рамки. Рафаэль главным образом декоративный художник, и этим не были ни Леонардо, ни Микель Анджело. Роспись **Сикстинской капеллы** последнего является даже нарушением принципов декоративности, ибо фрески **Микель Анджело** не столько украшают храм, сколько имеют самодовлеющее значение и даже подавляют все остальное. Напротив того, **роспись папских комнат (станц) Рафаэля** — высшая точка именно декоративного искусства, ибо, несмотря на значительность каждой части этой стенописи, все в общем является прекрасным, стройным архитектурным целым.

Фрески

О декоративной стороне искусства **Рафаэля** , об его настоящей стихии дают в Эрмитаже некоторое понятие фрески, вставленные в стены комнаты, где хранятся маленькие бронзы. Но впечатление, получаемое от этих картин, скорее может сбить представление о великолепии декоративного гения великого художника. Они достались Эрмитажу в дурном состоянии (в 1856 году фрески были вынуты из стен и переведены на холст), перенесли далекое путешествие и, наконец, помещены теперь в комнате, чопорная, типичная для середины XIX века отделка которой не вяжется с грациозными вымыслами композиций.

Сам Рафаэль принимал лишь минимальное участие в создании этих фресок. И однако можно сказать, что это — рафаэлевские фрески. Лишь относительно одной из них, **“Венера и Амур”** , известно, что она исполнена по крайней мере с рисунка мастера; относительно других даже замысел Рафаэля оспаривается и приписывается ученикам его **Джулио Романо и Джанфранческо Пенни иль Фатторе** . Но ученики заявили себя в этих работах (исполненных или при жизни, или малое время после смерти Рафаэля) такими верными последователями учителя, что смело можно говорить о гении Рафаэля как об основе этих произведений. Здесь та же полнота форм, та же спокойная, несколько тяжелая грация, та же ясная чувственность, без тени манерности и чего-либо извращенного, которые светятся и в оригинальных произведениях мастера. Это те самые преображенные боги Эллады, что открылись Рафаэлю

---

[18] Понятие о колоссальной скульптурной мощи Микель Анджело Буонарроти дает его “Скорчившийся мальчик”, изваянный мастером из бесформенной глыбы мрамора, казавшейся невозможной для обработки. Эта скорбная, точно придавленная каким-то проклятием, фигура стоит в кабинете, где находится фреска фра Беато.

во время создания им росписи на вилле Фарнезина. Нужно преодолеть мучительное чувство, вызываемое дурным состоянием этих картин, вообразить их себе в свежем сумраке итальянской виллы, окруженной фонтанами и густой зеленью, нужно вообразить себе игру архитектурных и орнаментальных форм вокруг, чтобы понять то очарование, которое производили эти картины на местах. [19]

Два произведения Рафаэля в Эрмитаже дают нам полноту его красоты: **скульптура "Мертвый мальчик на дельфине"** и **"Мадонна Альба",** названная так потому, что она происходит из собрания испанских герцогов Альба.

Рафаэль. Мадонна Альба. Около 1510. Дерево (переведена на холст), масло. Диаметр 94,5. (Продана из Эрмитажа в апреле 1931 года Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон)

Картина эта принадлежит к началу "римского периода" творчества Рафаэля (1508 г.), то есть к тому времени, когда молодой мастер только что покинул Флоренцию (где распустился его гений) и, прибыв в папскую резиденцию, находился в упоении первоначальной работы над **"Станцами"** .

Картина написана, вероятно, им самим, ибо Рафаэль тогда не был еще так завален заказами и делами, как впоследствии, когда он ограничивался лишь эскизами или картонами, по которым сами картины исполнялись учениками.

"Мадонна Альба" рядом с **"Мадонной délla Sedia"** , пожалуй, наиболее характерный образец декоративных исканий художника в станковой живописи. "Настроения" здесь мало или вовсе нет. В лике Мадонны не содержится религиозной мечты. Все принесено в жертву формальному принципу, той складности композиции, на искание которой указали еще флорентийцы XV века (и главным образом, Леонардо) и которую довел до последнего совершенства Рафаэль. Изумительно мастерство, с которым группа включена в круглую форму, еще так наивно использованную тем же Рафаэлем десять лет раньше в эрмитажной **"Мадонне Конестабиле"** . В "Мадонне Альба" линии действительно "текут" и "вливаются" одни в другие, дополняют друг друга, массы уравновешены, все рассчитано и все легко. Эту картину можно уподобить прекрасному зданию, в котором — все ритм, одни части несут другие, все крепко и все полно радости, потому что отвечает каким-то заложенным в нас требованиям лада.

Рафаэль. Мадонна Конестабиле. 1504. Холст, темпера, переведена с дерева. 17,5x18. Инв. 252. Из собр. Графа Конестабиле, Перуджа, 1871

Упомянутая выше **"Мадонна Конестабиле"** гораздо поэтичнее "Мадонны Альба", но все же это юношеское, незрелое произведение Рафаэля (она написана между 1500 и 1502 годами во время ученичества у Перуджино) и не говорит нам о настоящей силе мастера, о настоящей его стихии. "Здесь нет Рафаэля" и содержание картины исчерпывается влиянием Перуджино (Мадонна написана по рисунку последнего, хранящемуся в берлинском Kupferstich Kabinett'e). Лишь пейзаж, весь какой-то хрупкий, печальный и все же ясный — как весеннее утро, со снежными горами вдали и с полной от весенних вод рекой, протекающей наискось по долине, говорит о более глубоком и чутком темпераменте, нежели темперамент Перуджино.

К концу первого умбрийского периода принадлежит и третий перл Рафаэля в Эрмитаже **"Бой Св. Георгия с драконом",** написанный по заказу герцога Гвидобальдо Урбинского в

---

[19] Восемь фресок украшали некогда виллу Спада (виллу Мильс) на Палатине, девятая помещалась над дверью в так называемой вилле Рафаэля у Порты Пинчианы, разрушенной во время осады Рима в 1848 г. Впрочем, самая фреска уже в 1820-х гг. принадлежала художнику Каммучини.

подарок королю Генриху VII английскому (в ответ на пожалование ордена Подвязки) между сентябрем 1504 и февралем 1505 года — иначе говоря, в первые месяцы пребывания Рафаэля во Флоренции и в то время, когда юная впечатлительность художника была еще лишь внешним образом задета великолепием города Верроккьо и Донателло.

Рафаэль. Святой Георгий, поражающий Дракона. 1504 —1506. Дерево, масло. 28,5x21,5. (Продана из Эрмитажа в июле 1930 — феврале 1931 года Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон)

Эти впечатления выразились в изображении лошади — родственной по стилю коням Кастаньо, Учелло и Боттичелли, и в более сочном пейзаже, который напоминает фоны Пьеро ди Козимо. Но в прочем Рафаэль еще прежний нежный и робкий юноша, не забывший впечатлений детских сказок, не преображенный искусством Винчи и Микель Анджело. Вся картина дышит ребячеством: и удирающий смешной дракон, и "веселая" лошадь, и сам святой, имеющий вид сказочного принца, и царская дочь, так спокойно молящаяся за успех защитника, и пригорки, и лесочки. Но сделана эта картина уже зрелым мастером. Превосходный рисунок соответствует ясным краскам. Несмотря на свой миниатюрный размер, картина производит ликующее праздничное впечатление.

Рафаэль. Святое семейство (Мадонна с безбородым Иосифом). 1506. Холст, темпера, масло, переведена с дерева. 72,5x56,5. Инв. 91. Из собр. Кроза. Париж, 1772

Четвертая картина Рафаэля в Эрмитаже **"Мадонна с безбородым Иосифом"** написана года два спустя в тот промежуточный период, когда художник прощался с переживаниями юности и еще не вполне освоил новые веяния, окутавшие его во Флоренции. Наконец, пятая картина, носившая подпись Рафаэля, слишком плохо написана и нарисована, чтобы можно было оставить этот портрет (считавшийся изображением поэта Саннацара) за Рафаэлем. "Рафаэлевский стиль" вещи допускает, впрочем, что перед нами старинная копия с заглохшего оригинала мастера.

Романо, Джулио

С некоторыми произведениями учеников Рафаэля мы уже познакомились выше; укажем здесь еще на интересный этюд нагой женщины (якобы **портрет Форнарины, любовницы Рафаэля (В наст. время название — "Дама за туалетом".)** , написанный Джулио Романо (1492 — 1546;), и на **две Мадонны** того же мастера — черные, неприглядные картины, интересные, однако, по сплетению линий и равновесию масс композиции. Чтобы судить о Джулио, заслуживающем вполне эпитет великого, нужно видеть его фрески (в Мантуе), в которых, вместе с разрешением чисто формальных задач, он создал наиболее полный памятник языческих увлечений своего времени.

Пиомбо, Себастиано дель

Как на картины рафаэлевского, вернее, общеримского, характера в Эрмитаже нужно еще указать произведения Себастиано дель Пиомбо (1485 — 1547), который за время своего долголетнего пребывания при папском дворе, снедаемый завистью к Рафаэлю и относясь к Микель Анджело как к божеству, растерял колористические богатства своей родины — Венеции, но взамен этого вполне усвоил строгое благородство рисунка и композиции группы художников, работавших в Риме. Грандиозное по композиции **"Положение во гроб" Себастиано (В наст. время название — "Оплакивание Христа")** , написанное в 1516 году патетичное **"Несение креста"** и величественный **портрет кардинала Поля** дают в Эрмитаже почти исчерпывающее представление об этом холодном, но и внушительном

мастере.

Каприоло, Доминико

Холодом и благородством отличается и произведение другого венецианца-римлянина Каприоло (1512) **“Мужской портрет”** , если только можно считать атрибуцию достоверною.

Доминико Каприоло. ***Мужской портрет. 1512. Холст, масло. 117x85. Инв. 21. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Во всяком случае, перед нами одна из типичнейших картин итальянского Ренессанса.

Дальнейшее развитие итальянской живописи с начала XVI века шло двумя путями. Тоскана, Рим и области, находившиеся под их влиянием, продолжали разрабатывать чисто формальные задачи, красоту линий, комбинации масс, равновесие композиции, наконец, проверенные по античным образцам каноны идеальных форм человеческого тела. [20] Венеция же и прилегающие к ней области, подчиняясь лишь отчасти этой “программе”, продолжали преследовать свои собственные цели.

Альбертинелли, Мариотто

В самой Тоскане, рядом с Леонардо, Микель Анджело и пришельцем Рафаэлем, расцвет форм, известный под названием Высокое Возрождение, или “золотой век” (Haute renaissance), выразился в творчестве трех художников, если не имевших такого решительного влияния на своих соотечественников, как Микель Анджело и Леонардо, то способствовавших более методичному насаждению новых формул. То были монах фра Бартоломео, его верный сотрудник Мариотто Альбертинелли и Андреа дель Сарто. Первый и последний представлены в Эрмитаже характерными произведениями, **Мариотто** же приписывается похожая на него в некоторых частях прекрасная картина **“Обручение св. Екатерины” (В наст. время приписывается Доменико Беккафуми)** , могущая, во всяком случае, служить характерной иллюстрацией флорентийских исканий в первой трети XVI века.

Бартоломео, Фра

О холодном, чисто формальном искусстве фра Бартоломео (1475 — 1517) дает понятие подписная картина мастера **“Мадонна с ангелами”** — повторение его фресок в Пиан-Муньоне и в монастыре св. Марка во Флоренции.

Рафаэль, бывший на восемь лет моложе фра Бартоломео, должен был подпасть под влияние этого старого и совершенного композитора, уже заковавшего яркие откровения Леонардо и титаническое метание Буонарроти в неподвижные каноны.

Сарто, Андреа Дель

О женственной лирике Андреа дель Сарто, привнесшего в тосканскую строгость какую-то болезненную нежность и нечто германское в настроении, говорит превосходная написанная картина мастера **Мадонна с Младенцем, святыми Екатериной, Елизаветой и Иоанном Крестителем** , относящаяся, судя по ее стилю, к самому расцвету творчества мастера и

[20] Лишь с начала XVI в. начинается сознательное подражание древним и вера в спасительность такого возрождения античного искусства. Это течение царит сначала только в Риме и Тоскане, где раскопки давали обильную жатву древних сокровищ. Но к концу XVI в. абсолютный авторитет древних распространяется на всю Италию и за пределы ее.

писанная, вероятно, в Париже в 1518 году. [21]

Андреа Дель Сарто . Мадонна с младенцем, св. Екатериной, св. Елизаветой и Иоанном Крестителем. Холст, масло, переведена с дерева. 102х80. Инв. 62. Из собр. Императрицы Жозефины, Мальмезон, 1815

Непринужденность, с которой сочинена композиция этой полубытовой картины, указывает, как и “Мадонна Альба”, на безвозвратное удаление религиозной живописи от чисто церковного понимания. В сущности, здесь и нет уже больше следов религиозности: это милая итальянская семья, расположившаяся где-то на просторе и занятая повседневными интересами. Гений Леонардо отразился здесь как на ритме композиции (вспоминается его луврская “Св. Анна”), так и в странных, загадочных, несколько гримасирующих улыбках, наконец, и во всей “укутанности” светотени, в той дымке (sfumato), которую неустанно преследовал великий художник. Однако Сарто отнюдь не последователь Леонардо в том смысле, в каком явились ломбардские ученики и поклонники Винчи. Его всегда можно узнать среди тысяч картин, и его обособленность просвечивает в каждой детали. Это не титан и не волшебник; его искусство носит оттенок расслабленности и не содержит в себе дара убедительности. Но перед совершенным мастерством Сарто продолжаешь останавливаться в изумлении, даже когда оно (как в нашей картине) затуманено плохой реставрацией. После таких виртуозных решений формальных задач идти было некуда, и естественно, что флорентийская живопись, потоптавшись полвека на месте, стала падать, обессиленная чрезмерной затратой энергии и сознанием, что “лучше не сделать”.

Флорентийцы XVI

Франчабиджо

Все же за этот XVI век Тоскана дала еще многих отличных мастеров: Франчабиджо (1482 — 1525) [22], Понтормо, Бронзино, Россо.

Франчабиджо. ***Портрет молодого человека. Холст, масло. 41,5х31. Инв. 7063.***

Однако ни один из них не создал искусства свежего, грандиозного. Во всех них чувствуется “упадок психологии”, и это — при громадном запасе технических знаний.

Бронзино (Аньоло ди Козимо)

Среди этих художников XVI века самым крупным является **Аньоло ди Козимо** (1502 — 1572), прозванный **Бронзино** за свою склонность к резкой, определенной “бронзовой” лепке. Он автор такого шедевра, такой высшей точки ренессансной красоты, как **“Венера”** в Лондонской национальной галерее. В Эрмитаже Бронзино можно судить о Бронзино как о портретисте по **портрету молодой женщины в профиль (В наст. время автором считается — Софонисба Ангишола)** , относящемуся (судя по моде роскошного костюма) к

[21] Сарто посетил в 1518 г. Францию и на пути мог ознакомиться с северным искусством. Заимствования с гравюр Дюрера и Шонгауера, встречающиеся в его ранних произведениях, указывают вообще на его симпатии к германизму. Это чувствовали и соотечественники, создавшие впоследствии легенду о его фламандском происхождении.

[22] Ему приписывается в Эрмитаже, но без оснований, портрет молодого человека.

самому последнему периоду жизни мастера.

Софонисба Ангишола. ***Портрет молодой женщины в профиль. Холст, масло. 68,5x52,5. Инв. 36***

Образчиком же религиозных композиций Бронзино, всегда очень холодных, но тем не менее пленительных игрой линий и здоровой ясностью колорита, может служить близкое к нему **"Св. Семейство" (В наст. время автором считается – Франческо Брина)** , означенное в официальном каталоге именем подражателя **Корреджо Рондано** , с произведениями которого эта картина не имеет ничего общего. Наконец, совершенно в характере Бронзино написан и хороший **портрет юноши** работы племянника Аньоло ди Козимо **Алессандро Аллори Бронзино** (1535 — 1607). [23] Слабая картина **Россо** (1494 — 1541) **"Мадонна"** не дает, к сожалению, никакого понятия об этом замечательном декораторе, сопернике **Приматиччио** при дворе Франциска I.

Россо Фьорентино . ***Мадонна с младенцем и ангелами. Холст, масло, переведена с дерева. 111x75,5. Инв. 111***

Венецианцы XVI в.

Несколькими годами позже, нежели Тоскана, но вполне самостоятельно, достигла зрелости своего искусства Северная Италия. Роль Винчи для Венеции сыграл **Джорджоне** (1478 — 1510), и странное дело, такая же "волшебная" таинственность окружает и этого художника. Личность Джорджоне, впрочем, еще менее выяснена, нежели личность Леонардо, оставившего по себе многочисленные литературные труды. "Венецианский же Леонардо" совершенная загадка. Достоверных произведений Джорджоне крайне мало, однако они исполнены такой чарующей силы, такой глубинной поэзии, такой подлинной красоты, что не остается сомнений относительно значения этого великого мастера в истории. Джорджоне был настоящим источником, из которого вылился торжественный поток венецианской живописи.

Одной из главных гордостей Эрмитажа является произведение Джорджоне **"Юдифь"** — странная картина, такая же "двусмысленная" и "коварная", как и картины Леонардо.

Джорджоне . ***Юдифь. До 1504. Холст, масло, переведена с дерева. 144x68. Инв. 95. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

"Юдифь ли это?" — хочется спросить про эту строгую, печальную красавицу, с лицом дрезденской Венеры, так спокойно попирающую отрубленную голову. Какими глазами взглянет на нас эта женщина, если подымет свои веки; какими глазами взглянет и дрезденская Венера Джорджоне? Эту тайну унес с собою художник точно так же, как унес он и разгадку многих своих других картин. Кто такие эти музицирующие монахи, что означает луврский "Концерт" с нагими женщинами на лужайке, что означает эта "Гроза" (в палаццо Джованелли)? Тициан, принявший художественное наследие Джорджоне, не отвечает на подобные вопросы. Его искусство зрелее, полнее и по-своему тоже таинственно (как всякая подлинная красота), но Венеры Тициана, его библейские героини, его портреты не проникают, как то делают образы Джорджоне, к "последним затворам" души, не манят в какую-то даль

[23] Напротив того, сын Алессандро Кристофано Аллори принадлежит к совершенно другому течению и приближается к "болонцам" (см. дальше). В Эрмитаже имеется хорошая копия его с знаменитой картины "Юдифь".

безумия.

Тициан

Был ли Джорджоне действительно на год моложе Тициана, в настоящее время подвергается сомнению (в связи с теми сомнениями, которые возникли относительно достижения Тицианом 99 лет). Естественнее предположить, что Тициан был моложе своего товарища из Кастельфранко и это объяснило бы его поступление (в 1506) к Джорджоне в качестве помощника при росписи фресками (впоследствии погибшими) Фондако деи Тедески в Венеции. Как бы то ни было, но Тициан занимает по отношению к Джорджоне положение, аналогичное с тем, которое занимает Микель Анджело по отношению к Леонардо. Он пришел после, он взял те средства и приемы, что были найдены и изобретены предшественником, но он ими воспользовался для своих целей, для своих мечтаний вполне свободно и самостоятельно, а целей и мечтаний Тициан находил в душе своей неисчерпаемое богатство.

Тициан именно один из самых "богатых" художников всей истории искусства — вроде Рубенса. И кроме того (опять как Рубенс, как Микель Анджело), Тициан был абсолютно мужественным художником. В Джорджоне и Леонардо не перестает просвечивать какая-то двуполость, и отношение их к Эросу имеет несколько болезненный оттенок. Даже прекрасную "Джоконду" можно назвать каким-то страшным обвинением женщины вообще, и странно, почти отталкивающе улыбаются все поздние Мадонны Леонардо. В женских образах, созданных Джорджоне, звучат иные и все же близкие к этому мотивы. Напротив того, Тициан всю свою жизнь славил женскую красоту просто и откровенно, "как бог Марс, супруг Венеры", как победитель, почти как властелин и деспот. Он в своей флорентийской "Венере" раскрыл глаза Венере Джорджоне, и вместо змеиного, скользкого и безумно зазывающего взгляда Леонардо, вместо лживо-невинного взгляда Джорджоне мы увидали влажный взор влюбленной женщины, обещающей большое и здоровое счастье. [24]

Эрмитаж обладает рядом произведений, рисующих Тициана (14777 — 1576) во всю его грандиозную величину. Это объясняется отчасти тем, что вообще картины венецианцев, писавших почти исключительно отдельные, так называемые станковые картины, легче иметь вне Италии, нежели великих мастеров Рима и Флоренции, истративших лучшие свои силы на создания "недвижимые" — на фрески. Эрмитажные картины подтверждают нашу характеристику Тициана. Все они принадлежат к самому зрелому периоду его творчества, а три произведения говорят нам о торжественном "закате" гения. [25]

Невозможно отнести к таким "закатным", старческим произведениям Тициана и наиболее драгоценный перл Эрмитажа **— "Венеру перед зеркалом"** (мы считаем ее принадлежащей к концу 1550-х годов) — слишком еще много в ее красках силы и яркости, чего уже нет в более поздних произведениях Тициана.

Тициан. ***Венера перед зеркалом. Около 1555. Холст, масло. 124,5x105,5. (Продана из Эрмитажа Эндрю В. Меллону. Национальная галерея, Вашингтон)***

Эту Венеру можно назвать апофеозом венецианской женщины. Идеала греческой богини здесь нечего искать, но Тициан и не задавался такой целью. Ему важно было выразить свое личное поклонение перед роскошью тела, перед его белизной, теплотой, нежностью, перед всей этой цветущей прелестью, обещающей радость любви и бесконечные поколения

---

[24] Обе эти нагие женщины изображены в одинаковой позе, и телосложения их очень похожи друг на друга, хотя и писаны на расстоянии по крайней мере 20 лет.

[25] Напротив того, у нас нет ни одного "молодого" произведения Тициана; едва ли можно за таковое считать вялую, монотонную "Мадонну в нише", которую еще менее можно приписать Джорджоне.

человеческих существований, нескончаемость земной жизни.

“Кающаяся Магдалина” (написана около 1561) та же Тицианова Венера, но изображенная в припадке сердечных мук. Лишения пустыни еще не успели иссушить ее полных форм, и с собой в уединение Венера-Магдалина унесла склянку с косметикой.

Тициан . ***Кающаяся Мария Магдалина. 1560-е. Холст, масло. 118х97. Инв. 117. Из собр. Барбариго, Венеция, 1850***

Характерно для Тициана — его простая правдивость, его полная искренность. Он не ломается, когда создает свою интерпретацию евангельской героини. Он и не относится к ней легкомысленно. Он действительно так понимал христианство — без тени аскетизма, как большую поглощающую жизнь страсть. Грехи его Магдалины не плотские грехи, за которые тициановские героини вообще не привыкли краснеть. Магдалина Тициана плачет лишь о том, что она недостаточно любила, недостаточно пеклась о любимом, не принесла себя в жертву ему. Веришь, всей душой веришь этому горю — но горе это не духовное самобичевание аскезы, а боль о безвозвратной утрате.

Ведь и возносящаяся Богоматерь Тициана в венецианской Академии — женщина, спешащая обнять своего сына, а не Царица Небесная, собирающаяся воссесть на трон.

Картины последних лет

Тициана иногда называют предшественником Рембрандта и в равной степени предтечей импрессионизма XIX века. Чтобы понять этот кажущийся парадокс, достаточно изучить три картины мастера в Эрмитаже, относящиеся к последним годам его жизни. Действительно, здесь живопись в том смысле, как она понималась во всей остальной истории искусства (за исключением именно Рембрандта, отчасти еще Гойи и французов 1860-х, 1870-х годов), исчезла и заменена чем-то другим. Вернее, здесь живопись только и стала живописью, чем-то самодовлеющим. Исчезли грани рисунка, исчез деспотизм композиции, исчезли даже краски, их переливы и игра. Один цвет — черный — создает весь красочный эффект на **“Св. Себастьане”** , не много красок также на картинах **“Се человек”** и **“Несение креста”** .

Тициан . ***Святой Себастьян. Ок. 1570. Холст, масло. 210х115,5. Инв. 191. Из собр. Барбариго, Венеция, 1850***

Тициан. ***Несение креста. 1560-е. Холст, масло. 89х77. Инв. 115. Из собр. Барбариго, Венеция, 1850***

Но это отнюдь не свидетельствует об упадке сил старца Тициана, а скорее о высшей точке его развития как живописца, как мастера кисти. Образы на этих картинах менее продуманны, нежели в ранних произведениях, и вообще “содержание” этих картин нас менее трогает, нежели “содержание” картин Тициана того периода, когда он еще был заинтересован жизненной драмой. Здесь чувствуется “старческая мудрость”, какое-то безразличие к суете вещей. Но взамен этого обнаруживается поглощающее наслаждение творчеством, необузданная пылкость в пластическом выявлении форм. Черная краска у “Тициана старца” не скучная безжизненная темнота “болонцев”, а какой-то первичный элемент, какое-то волшебное творческое средство. Если бы Леонардо мог увидеть такие результаты, он понял бы, что свое sfumato, свою дымку он искал не на верном пути. Волшебный мрак не ложится здесь, как у Леонардо, методичными тенями, не вырисовывает, не определяет, не граничит, а оставляет видениям всю их трепетность, их жизненную вибрацию. Это “только впечатления”, но впечатления одного из самых озаренных человеческих умов, предстающие перед нами во всей своей непосредственности, без следа мельчащего педантизма, без тени теоретической рассудочности. Пожалуй, опасно смотреть на такие картины молодым художникам. Слишком

легко перенять их внешние черты и, наоборот, трудно угадать их невыразимую тайну, если самим не пережить всего того, что пережил к своему восьмому десятку Тициан, этот “царь Венеции”, друг самых светлых умов своего времени, любимый художник основателя современной политики Карла V, любимый художник дерзавшего идти наперекор истории Филиппа II, наконец, художник, которому позировал последний “великий папа”, жадный и умный Павел III. Что только не перевидал, не перечувствовал и не передумал во всю свою вековую жизнь Тициан — некогда видавший лучшие дни Венеции и чуявший ее медленную непредотвратимую гибель...

Давая Две картины Тициана оставлены нами до сих пор без внимания: **“Даная”** и **“Спаситель мира”** .

Тициан . ***Даная. Ок. 1554. Холст. Масло. 120x187. Инв. 121. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

О них не думаешь, пока занят более одухотворенными произведениями мастера, но сами по себе и они достойны величайшего внимания. “Даная”, которую некоторые исследователи считают за копию, другие за заурядное повторение, сделанное учениками с оригинала Тициана, написанного им в 1545 году для Оттоне Фарнезе, племянника папы Павла III, не пользуется вследствие таких аттестаций большой популярностью. [26] Однако это недоразумение. По волшебству живописи, такой легкой, простой и уверенной, эрмитажная “Даная” едва ли не одна из лучших картин во всем его творении, если же тип женщины оставляет нас холодными, то это, вероятно, потому, что сам Тициан был в данном случае более заинтересован общим красочным эффектом, нежели передачей чувственной прелести. Здесь нет ни обольщения флорентийской его “Венеры”, ни интимности мадридских “Венер” (очевидно, портретов куртизанок), ни “апофеоза женщины”, как в нашем **“** Туалете**”** . Вообще же здесь меньше всего “женщины”. Зато какая роскошь в опаловых, перламутровых переливах тела, в густом пурпуре драпировки, в сопоставлении красок на фигуре служанки и в гениально набросанном пейзаже. И как именно гениально, “весело”, просто и быстро все исполнено. Картина точно написана в один раз без поправок и ретушей. [27]

“Спаситель мира” — очень пострадавшая картина. Она значилась в инвентаре мастера, составленном по смерти его, и, вероятно, была подправлена и докончена теми, кому досталась в наследство. Сохранился, впрочем, общий грандиозный замысел Тициана, точно вдохновленный византийскими мозаиками, а также красота сверкания хрустальной державы, которую Господь держит в своей длани. Символический мотив глубокой древности, полюбившийся, вероятно, старцу Тициану за свое выражение хрупкости всего земного существования.

Портреты

О Тициане как о портретисте можно иметь понятие по **изображению Павла III Фарнезе** , повторению портрета, писанного мастером в Риме, куда он ездил по приглашению папы в 1645 году.

Тициан (мастерская). ***Пьеве ди Кадоре. Портрет папы Павла III. Холст, масло.***

---

[26] В 1554 г. Тициан написал подобную же “Данаю” для Филиппа II (ныне в Прадо).

[27] Мы знаем, однако, с какой строгой методой писал обыкновенно Тициан свои картины. Он не оканчивал их сразу, но оставлял вещи “вылеживаться” иногда годами. Затем в избранную минуту он отворачивал их от стены и подвергал самому строгому изучению, “точно видел перед собой лютого врага”. Получив таким образом объективное отношение к своему произведению, он вносил в него все нужные поправки.

98x79. Инв. 122. Из собр. Барбариго, Венеция, 1850

Лукавый, изнуренный немощью первосвященник передан искренним венецианцем без всякой прикрасы, просто и смело. Однако все же наш экземпляр, доставшийся Эрмитажу из галереи Барбариго (в 1850 г.), не выдерживает сравнения с портретом Тициана, оставшимся во владении семьи Фарнезе и составляющим ныне одну из главных драгоценностей Неаполитанского музея. Одни руки на том портрете, цепкие, костлявые руки папы, прославившегося стяжательством и непотизмом, заменяют в смысле характеристики самые подробные исследования историков. Хороший **портрет молодого кардинала** , якобы **Антонио Паллавичини** [28], к сожалению, сильно пострадал от времени и реставраций. **Портрет молодой красавицы в зеленой шубке** (какой-либо куртизанки, возможно, что той самой особы, которая позировала для “La Bella” в Питти и для уффициевской “Венеры”) слишком вял по тону и робок по живописи, чтобы приписывать его самому мастеру.

Тициан . ***Портрет молодой женщины. Около 1530-х. Холст, масло. 96x75.***

Тициан является символическим художником Венеции, ее лучшим и наиболее полным олицетворением. Это солнце всей системы венецианской живописи. Но и здесь мы наблюдаем подле колоссальной силы “первого гения”, при его авторитете и знаменитости, — то, на что мы указывали во Флоренции (и чего мы бы не нашли в Ломбардии): самобытность всех отдельных явлений “школы”, при общности известных ее исканий. Каждый из “вторых” художников Венеции велик, гениален и вполне независим. В этом отношении сравнение Тициана с солнцем не верно. Не он давал свет другим, а все или, по крайней мере, многие еще были светоносцами: Себастиано, Пальма, Кариани, Лотто, Бонифацио, Моретто из Бреши [29], Тинторетто, Парис Бордоне, Бассано, Скиавоне, Порденоне, оба Кампаньолы, Теотокопули, Джироламо да Тревизо, Паоло Веронезе. Тициан остается лишь наиболее ярким среди них.

О **Себастиано дель Пиомбо** , представленном в Эрмитаже только в “римском фазисе” его творчества, мы говорили выше.

Пальма, Якопо старший

О Пальме в Эрмитаже можно иметь лишь очень одностороннее представление по превосходному **мужскому портрету** (симфония серого с черным), чрезвычайно типичному для венецианского Ренессанса, но, к сожалению, испорченному реставрацией.

Пальма старший . ***Мужской портрет. 1512/15. Холст, масло. 93x72. Инв. 258***

Другие картины, приписываемые Пальме, лишь слабые копии или же подражания ему. [30] Приближается к широкому, полному приему композиций, к густоте красок Пальмы **“Мадонна”** , но тип Богородицы, манера живописи скорее напоминают **Бонифацио Веронезе** (1487 — 1553).

---

[28] Кардинал умер в 1507 г., стиль же портрета более поздний. Возможно, впрочем, что автор портрета (Тициан или один из его подражателей) написал портрет по какому-либо документу, доставленному семьей, как это было с Франциском I, с Изабеллой д'Эсте и др. портретами.

[29] Поздних бресчианцев, бергамцев и веронцев можно разбирать заодно с венецианцами, ибо, получая начальную выправку в локальных школах, свой окончательный стиль и последний лоск они брали из Венеции. Не надо забывать, что эти города были венецианской провинцией.

[30] Фриццони приписывает самому Пальме красивую, но безжизненную в тоне картину **“Христос и блудница”** , считавшуюся копией с картины в Капитолии.

Пальма старший. ***Мадонна с младенцем и заказчиками. Около 1500. Холст, масло. 120x173. Инв. 116. Из собр. Барбариго, Венеция, 1850***

Нельзя также судить об этом последнем мастере (**Бонифацио ди Питати**), одном из самых блестящих колористов истории искусства, по трем другим картинам, считающимся в Эрмитаже его работами. В них лишь приемы композиции, быть может, действительно восходят к нему.

Кариани, Джованни

Достоверных произведений Кариани мы также не имеем. Ближе же всего к его стилю приближается **"Мадонна с двумя жертвователями"** — картина, относящаяся к началу XVI в., очень красивая по сопоставлению густых и цветистых красок на Мадонне и в пейзаже с темными фигурами благочестивых коленопреклоненных патрициев. Черты Кариани носит еще странная, характерно венецианская картина (считающаяся по каталогу Порденоне) **"Искушение"** , изображающая гадкого старика, делающего предложение пышной "пальмескной" красавице.

Кариани (Джованни Бузи). ***Искушение (старик и молодая женщина). Холст, масло. 85x96***

Романино, Джироламо

Бресчианец Романино (1485 — 1565) представлен (с 1907 г.) в Эрмитаже хорошей **"Мадонной"** , дающей понятие об его характерном, всегда повторяющемся типе, превосходной технике живописи и спокойном золотистом колорите.

Джироламо Романино. ***Поклонение младенцу Христу. 1510/15. Холст, масло, переведена с дерева. 49x39,5. Инв. 230. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Порденоне (Джованни Антонио де Саккис)

Вполне достоверными Порденоне (1482 — 1539) Эрмитаж не обладает. Большой **"Концерт"** настолько пострадал, что трудно судить о нем. Что же касается до двух фризообразных картин **"Яблоки Гесперид" ("Геракл в саду Гесперид")** и **"Поражение центавров" ("Тесей, поражающий кентавров") (В наст. время автором этих картин считается Ламберт Сустрис)** , то это превосходные образчики декоративных венецианских картин середины XVI века (вероятно, эскизы к стенописи), однако несомненных признаков принадлежности к Порденоне они также не обнаруживают.

Бордоне, Парис

Имя Париса Бордоне (1495? — 1570) вызывает представление о портретах полураздетых куртизанок, о переливчатом шелке, о колоннадах, красивых лицах с зазывающими взорами, о гибких развалившихся позах, о золотом или празднично пестром колорите. И еще это имя вызывает представление о чем-то холодном, бесчувственном, "официальном". Бордоне принадлежал к благородной тревизанской семье, не воспротивившейся его поступлению в ученики к Тициану. В 1530-х годах и в конце 1540-х годов Бордоне посетил Париж и Аугсбург.

Вероятно, это был человек, отлично знавший обычаи большого света, сам принадлежавший к нему, большой любитель женщин, пиров, музыки, всех утех жизни, но несколько пустой и поверхностный. Таким он является и в петербургских картинах. Особенно характерна для него развалившаяся в пейзаже группа **“Св. Семейства”** и **“Аллегория”** , середину композиции которой занимает пышная венецианка (Флора?) с крашеными золотистыми волосами и с пятнами румян на широкой груди.

Венецианский пейзаж

О расцвете венецианского пейзажа в XVI веке, давшего затем тон и направление всему дальнейшему развитию пейзажной живописи, мы можем иметь понятие по первоклассной картине **Доменико Кампаньолы** (около 1482 — после 1517) с фигурами **“Юпитера и Ио” (В наст. время автором считается — Ламберт Сустрис)** , которые считаются живописью художника позднейшего времени, **Скиавоне-Мелдолы** (1522? — 1582).

Ламберт Сустрис. ***Юпитер и Ио. Холст, масло. 205,5х275. Инв. 60. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Джорджоне является первым выразителем расцвета венецианской живописи и в этой области. Тициан разработал его данные и довел их до высшей степени совершенства. Кампаньола, картин которого дошло до нас очень мало (большею частью только рисунки и гравюры), превратил пейзажную отрасль в специальность, следуя, при этом, по намеченному Джорджоне и Тицианом пути. Отличительной чертой его стиля является то, что он не добивается передачи “портрета” местности (как это было у Чимы, у Беллини, у Мантеньи и у флорентийцев), но схватывает как бы общий смысл сочной, плодоносной природы, ее органическую и психическую жизнь. Сравните наш пейзаж с пейзажем Сандро, Чимы или умбрийцев. Лишь 30 лет отделяет эпоху той группы художников от Кампаньолы, а между тем замечается полная, коренная перемена в самом подходе к делу. Там природа так же нежна, хрупка, как фигуры, ее населяющие; там мы не встретим захватывающей целостности. Каждая гора, каждое деревце, каждая травка, каждая постройка передана с наивной старательностью и как-то раздельно. На нашей картине, наоборот, детали исчезли, зато вся природа дышит одним дыханием, волнуется одной пронизывающей ее страстью. Изображено сырое летнее утро. Тяжелые тучи сулят новые дожди и новое оплодотворение уже перенасыщенной земле. Речка набухла и несется, пенясь и перескакивая через пороги. От этой дивной картины веет, как от открытого окна в деревне: теплой сыростью, бодрящими запахами. С таким же настроением мы встретимся впоследствии в пейзажах Рубенса и Вильденса, и то же настроение царит в пейзажах Пуссена, Ватто, Фрагонара и Коро.

Венецианские портреты

В Венеции были очень в ходу групповые портреты, портреты иногда фиксировавшие то или другое событие, иногда выражавшие религиозные убеждения какой-либо семьи или корпорации. Интересным образцом подобных портретов XVI века в Эрмитаже является **семейная группа (прощание матери с сыном) Бернардо Личинио** . К этому же роду интимных изображений принадлежит и занятный **портрет маленького патриция (В наст. время — Пьетро Марескальки, прозв. Спада “Портрет мальчика с няней”)** , которого ведет за руку нянька, а также чудесный портрет молодой и пышной щеголихи с головным убором в виде тюрбана, пожелавшей иметь свое изображение вместе с портретом своего невзрачного сынишки **(В наст. время — Парис Бордоне. “Портрет дамы с мальчиком”)** Последняя картина приписывается некоторыми, и не без основания, самому Тициану.

Пьетро Марескальки. ***Портрет мальчика с няней. Холст. Масло. 150x105. Инв. 182. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Морони, Джованни Батиста

Гениальный бергамский портретист Морони (1510? — 1578) представлен всего одним небольшим, очень жизненным портретом, не говорящим, однако, достаточно об абсолютной правдивости мастера и его восхитительных красках.

Джованни Баттиста Морони . ***Мужской портрет. Холст, масло. 57,5x50. Инв. 171. Из собр. Троншена, Женева***

Моретто да Брешиа; Лотто, Лоренцо

К современникам Тициана принадлежали еще бресчианец Моретто (Александро Буонвичино, 1498 — 1555) и бергамец Лоренцо Лотто. О первом из них, мощном и грандиозном мастере, можно иметь лишь довольно приблизительное понятие по его **“Вере”** — картине несколько жеманной в композиции и лишь превосходно красивой по краскам.

Моретто да Брешиа. ***Аллегория веры. Ок. 1530. Дерево, масло. 102x78. Инв. 20. Из собр. Кроза, Париж. 1772***

О причудливом, нервном, непоследовательном, но всегда гениальном в своих измышлениях Лотто (1476? — 1556?) также нельзя иметь настоящего представления по **мужскому портрету (В наст. время автором считается — Джулио Кампи)** , в котором на затейливость Лотто указывает лишь фон с сидящими у окна фигурками. Еще менее знакомит с творчеством Лотто маленькая **“Мадонна с младенцем и ангелами (Мадонна дель Латте)”** и фрагмент пределлы (другой фрагмент в миланской Брере), на которой суетливые “спешащие” фигуры изображают явление Христа ученикам и Вознесение (Преображение). [31]

Лоренцо Лотто. ***Портрет Никколо ди Бонги с женой. Ок. 1523. Холст, масло. 96x116. Инв. 1447***

Барокко

Если и является соблазн, не отрываясь, сейчас же довести до конца изучение венецианской живописи, то этому мешает наше незнакомство с дальнейшими условиями развития прочего итальянского искусства, повлиявшими отчасти и на Венецию. Мы подходим теперь к тому художественному или, вернее, общекультурному течению, которое получило насмешливую кличку барокко и которое наложило особый отпечаток на всю европейскую жизнь вплоть до середины XVIII в. Искусство Ренессанса, достигнув своей кульминационной точки в творчестве Леонардо, Микель Анджело, Рафаэля, фра Бартоломео, Джорджоне и Тициана, стало быстро терять свой характер здоровой мужественности и впадать в

[31] Красивый загадочный портрет молодой женщины (в образе Саломеи?), вполне характерный для Лотто, находится в собрании кн. Ф. Ф. Юсупова в Петербурге.

болезненную вычурность или в скучный педантизм. Таинственная чувственность Леонардо перешла в лукавую эротику Корреджо, строгая простота и титанический размах Микель Анджело — в ухищрения и ломания его бесчисленных последователей, а здоровая жизнерадостность Рафаэля — в скучный шаблон какого-нибудь Гарофало [32] или в бездушные композиционные упражнения Фатторе, Полидора и др. Наконец и в Венеции, на смену силе, простоте и красоте, явились элементы, указывающие на начавшееся разложение; бессодержательность в концепции, чрезмерная пышность в декоративной стороне (Паоло Веронезе) или кошмарическая вычурность в формах (Тинторетто). Глубокие причины вызвали это явление, несмотря на "цветение наук" и на налаженность быта, получившуюся от гибели феодального строя и наплывших из Америки богатств. Не надо забывать, что в то же время умирала сложная психология средних веков, выросшая когда-то на смешении диких народов, нахлынувших на древний Рим, с латинской культурой; умирала церковная философия, и в некоторой агонии оказалась и сама церковь. При этом "новые люди" вдруг оказывались ни с чем в душе перед новыми знаниями и новой мировой жизнью. Чувство уныния должно было зародиться в сердце самой церкви и, как зараза, расползтись по всему свету. Одновременно чувство независимости, порыв духовного бунта обуял всю Северную Европу. Древние же боги воскресли только в виде прельстительных образов, и им не строили храмов, в них не верили. С тем большей силой действовала отрава древних философов на человеческие умы и опустошающий скептицизм подрывал творческие силы.

Искусство, выросшее в эту эпоху мирового духовного недуга, получило название барокко. [33] В этой кличке есть что-то полемическое, насмешливое. Между тем искусство "после Рафаэля" настолько еще прекрасно, настолько и в нем еще выразилось подлинное вдохновение и таинственная магия художественного прельщения, что эту кличку теперь уже не употребляют в прежнем порицательном смысле. Мы можем с грустью оглядываться на более светлые времена детства и юности человеческой истории, но трагизм этого "зрелого возраста" внушает глубокое уважение, и те, кто сумеет вникнуть в этот противоречивый мир и понять его совмещения, те простят ему его компромиссы и изумятся подлинной красоте всего этого "упадка".

Зачатки барокко содержатся уже в трех великих гениях Ренессанса — Леонардо, Микель Анджело и Рафаэле. Они высшая точка, но они и начало склона. С первых же десятилетий XVI века ряд художников уже вполне определенно являют новое художественное настроение. В это время Флоренция порождает Андреа дель Сарто и Россо. Однако самого яркого среди этих "гениальных больных" дала глухая провинция — городок Корреджо в Эмилии.

Корреджо (Антонио Аллерги)

Сын скромных торговцев **Антонио Аллегри** (1494 — 1534), прозванный **Корреджо** по своему месту рождения, является лучшим примером пресловутой "рассеянности идей в воздухе". Предполагаемые учителя его, скромный сухой **Коста** и сентиментальный **Бианки**

---

[32] Эрмитаж особенно богат произведениями Бенвенуто Тизи Гарофало, феррарского мастера (1481 — 1559), совершенно забывшего традиции своей родины и посвятившего себя подражанию Рафаэлю. Насыщенный колорит, свойственный всей феррарской школе, отсутствует у него, а композиции его, складные и уравновешенные, страдают схематичностью. Лица его ничего не выражают. Более приятен Гарофало в мелких картинах (например, **"Положение во гроб" или "Св. Семейство")** , и совершенно неудачны его большие картины, в которых слишком отчетливо видна трудность, с которой ему давалось заполнение пространства. Впрочем, эрмитажный **"Брак в Кане" (1531 г.)** интересен как иллюстрация нравов Италии в эпоху Ренессанса.

Характерной феррарской картиной является **"** Самарянка**"** Джир. да Карпи. Феррарский характер носят и фризы Порденоне, окончившего жизнь в Ферраре.

[33] Происхождение этого выражения не вполне выяснено. Кажется, наиболее правильно производить его от португальского слова "baroccо", что означает искривленный, вывернутый.

Феррари , не могли, во всяком случае, натолкнуть его на тот стиль, который **Корреджо** основал в истории. Если даже предположить, что, будучи в Мантуе, он мог изучать художественные коллекции просвещенной маркизы Изабеллы д'Эсте, среди которых должны были находиться и произведения Леонардо, то и это еще не выясняет тех условий, в которых могла развиться обостренная чувствительность Корреджо, его нежная хрупкость и, наконец, ни с чем не сравнимое совершенство техники. Если бы у нас не было никаких хронологических сведений о нем, то мы должны были бы его произведения отнести к XVIII, а не к XVI веку — настолько вся психология его творчества опередила свое время. Да и зная эту хронологию, веришь с трудом, чтобы годы, давшие мощные, еще полные здоровья произведения Джулио Романо, сочные, радостные откровения Тициана, чтобы те же годы могли породить лукавую улыбку, легкую чувственность и "вертлявую" грациозность созданий Корреджо.

Произведений самого Корреджо Эрмитаж не содержит, но отличная копия (XVIII век?) с будапештской картины "**Мадонна del Latte"** дает понятие об его стиле и об его золотом колорите, копия же **Лемуана** с венской **"Ио в объятиях Юпитера"** рисует нам волшебный эротизм его искусства. Корреджо приписывается, впрочем, еще небольшая продолговатая картина, служившая некогда крышкой для музыкального инструмента и изображающая **состязание Аполлона с сатиром Марсием перед царем Мидасом** .

Ныне, однако, эта атрибуция отвергнута, хотя и существует гравюра второй половины XVI века, приписывающая эту картину Корреджо. Гравюра исполнена **Джулио Сануто** в 1562 году, следовательно, всего через 28 лет после смерти Корреджо, но за это время могли прийти в забвение фактические о нем данные, ведь видим же мы аналогичные явления в наше время, несмотря на то, что оно обладает неизвестной старине склонностью к документальной регистрации. Но и не без всякого основания было приписано в XVI веке это первоклассное произведение (Тибальди? Приматиччио?) именно Корреджо. Не Корреджо принадлежат телосложения этих фигурок; он предпочел бы большую мясистость, большую мягкость. Корреджо иначе расположил бы и освещенные пятна, иначе бы сгруппировал массы, более компактно, в большей орнаментальной связанности. Однако грация этих фигур, их посадка, их жесты, их повороты — все это уже пропитано именно духом Корреджо, и даже жеманность Андреа дель Сарто может показаться, рядом с таким пониманием изящного, простоватой. Влияние Корреджо сказалось и в светотени картины, в этом мягком полумраке, в котором все же видна каждая деталь. Наконец, и это самое важное: Корреджо напоминают некоторые детали в трактовке тела на картине, например манера письма на груди и на руке у Марсия, в особенности же разработка ног и живота цирюльника Мидаса, нашептывающего тростнику доверенную ему тайну. Эти детали свидетельствуют о совершенно новом фазисе "боготворения плоти".

Корреджо дает "тон чувственности" искусству барокко, а также — примеры самых совершенных разрешений световых задач, над которыми должно было биться еще не одно поколение художников.

Бароччио, Федериго; Проккачини, Джулио Чезаре

Другие мастера основывают новые учения о формах и линиях. Среди них необходимо вспомнить незаслуженно забытого умбрийца Бароччио (1528 — 1612), болонца Джулио Чезаре Проккачини и римлян братьев Дзуккаро. К сожалению, о первом получаешь в Эрмитаже лишь слабое понятие (посредственный **мужской портрет** и копия с картины мастера Проккачини **"Св. Семейство"**). Зато Проккачини (1548 — 1628) представлен довольно полно, тремя картинами: **"Св. Семейство"** , **"Мадонна"** и **"Бракосочетание св. Екатерины с Христом" (Обручение святой Екатерины)** .

Джулио Чезаре Прокаччини. ***Обручение святой Екатерины. Дерево, масло. 56х73. Инв. 94. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Художественный смысл их исчерпывается затейливым плетением линий и виртуозным владением переутонченными формами. Впрочем, в “Мадонне” проглядывает и своеобразная, несколько болезненная нежность. Во всяком случае, эти произведения являются прелестными “орнаментальными” фантазиями. Работы братьев **Дзуккаро** Эрмитаж вовсе не содержит.

Пармеджанино (Маццола, Франческо), Бертоя (Якопо Цангуиди), Скидоне, Бартоломео Пагани, Грегорио

Вообще для того, чтобы дополнить понятие о дальнейших исканиях художников первого периода барокко по Эрмитажу, приходится останавливаться на вещах второстепенных. Укажем здесь на красивое **“Положение во гроб”,** лучшего подражателя Корреджо, Пармеджанино — на странное и очень изощренное по композиции **“Св. Семейство” (“Святое семейство со св. Елизаветтой и Иоанном Крестителем”) (В наст. время автором считается Франческо Приматиччо.)** , без основания приписанное другому пармезанцу, **Бертое** , на пышную, в стиле Корреджо и поздних флорентийцев разработанную (подписную) картину **Пагани** (1592) **“Св. Семейство” (В наст. время назв. — “Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем, св. Франциском Ассизским, св. Григорием Великим и св. Маргаритой”)** и на работы позднего подражателя Корреджо Бартоломео **Скидоне** († в 1615) **“Купидон” (“Амур в пейзаже”)** , **“Мадонна” (“Мадонна с Младенцем св. Георгием, св. Симеоном, св. Елизаветой и ангелом”)** и **“Купание Дианы” (Диана и Актеон)** .

Франческо Приматиччо. ***Святое семейство со св. Елизаветтой и Иоанном Крестителем. 1541/43. Аспидная доска, масло. 43,5x31. Инв. 128. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Венеция дала и барокко своеобразную окраску, и на это были как внутренние, так и внешние причины. Переход от “золотого века” Юлия II и Льва X к папам-политикам, обратившим все свое внимание на отстаивание цитадели церкви, был резкий; жизнь Рима изменилась к культурному огрубению сразу. И во всех других государствах Италии уклад общественности изменился согласно новым жизненным нормам с чрезвычайной быстротой. Не то в Венеции с ее традициями и неподвижностью ее правления. Здесь культура продолжала двигаться в прежнем темпе и лишь постепенно, незаметно впитывать в себя посторонние влияния, перерабатывая их на свой лад. Впрочем, к 1530-м годам начинают чувствоваться и в Венеции последствия изменившихся условий мировой жизни. Из “царицы морей” она превращается в царицу одной Адриатики, наплыв богатств уменьшается, блеск и величие меркнут. Барокко, как некий болезненный уклон, начинает чувствоваться даже в поздних произведениях такого могучего гения, как Тициан, не говоря уже о “венецианском Корреджо” — о Лотто. Настоящими же представителями раннего венецианского барокко являются два величайших художника истории искусства — Тинторетто и Паоло Веронезе.

Тинторетто, Доменико

О первом из них можно в Эрмитаже иметь неполное представление. Радостные краски **“Рождения Богородицы”** не связаны, пятна света в ней не сгруппированы, а в фигурах, очень барочных и ломаных, без толку разбросанных, нет патетического настроения Тинторетто, его “жути”, не покидавшей мастера даже в самых грациозных темах.

Тинторетто. ***Рождение Богородицы (Рождение Иоанна Крестителя). Ок. 1550. Холст, масло. 181x266. Инв. 17. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Тинторетто . ***Рождение Богородицы (Рождение Иоанна Крестителя). Фрагмент. Ок. 1550. Холст, масло. 181x266. Инв. 17. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Картина эта — спокойный, дивный “ковер”, но в ней нет terribilitá Тинторетто, его гениальной мятежности. Очень красиво затеян **“Святой Георгий”** вполне в духе обычных странностей Тинторетто, но тон картины тусклый, вялый — недостоин мастера. Возможно, что это произведение его сына Доменико.

Тинторетто (мастерская). Святой Георгий. Холст, масло. 122x92. Инв. 194. Из собр. Д. А. Нарышкина, Санкт-Петербург, 1860

Веронезе (Паоло Калиари)

Чтобы вполне судить о мощи Паоло Калиари, прозванного по родине его Веронезе (1528 — 1588), также недостаточно знать картины Эрмитажа. Надо стоять под его плафоном “Апофеоз Венеции” во дворце Дожей или перед его “Браком в Кане” — в Лувре, чтоб почувствовать всю грандиозную ширь этого “роскошнейшего” из художников, этого богача, сыпавшего какими-то миллиардами сокровищ. Там понимаешь глубокую связь, существовавшую между Веронезе и его временем, понимаешь, что он отдал весь свой гений на службу церкви, государству и высшим сословиям в их стремлении отвоевать обратно утраченное могущество над массами.

Дивная картина Веронезе, когда-то бывшая одной из жемчужин в собрании тонкого мецената Крозá, **“Плач над телом Христовым”** , — целая школа для художников.

Паоло Веронезе . Оплакивание Христа. 1576/82. Холст, масло. 147x111,5. Инв. 49. Из собр. Кроза, Париж, 1772

Здесь как будто сказалось влияние поздних работ Тициана и, пожалуй, Корреджо. Светотень на Божественном теле, серые серебристые оттенки ее и сочетания их с царственно благородным тоном одежды ангела не имеют себе подобного в смысле аристократизма колорита во всем Эрмитаже. Но для непосвященного посетителя эта картина может показаться скучной, а для знакомства с гением Веронезе она недостаточна. Сказавшееся в ней искание иллюзорности, неподходящая к существу задания роскошь колорита и необоснованная театральность поз и жестов передают лишь слабые стороны церковного стиля в эпоху барокко, “теснота” же уделенного под композицию места, вероятно, была тягостной для Веронезе, чувствовавшего себя по себе лишь на широкой раскинутости дворцовых и церковных стен. О настоящей стихии Веронезе, о декоративном его стиле лучше свидетельствуют маленькие эскизы (вернее, уменьшенные собственноручные копии с больших картин мастера, сделанные им для скромных любителей): **“Спасенный Моисей” (Нахождение Моисея)** , **“Поклонение волхвов”** и **“Распинание Спасителя” (Распятие).**

Паоло Веронезе . ***Нахождение Моисея. 1570/1575. Холст, масло. 58x44,5. (Продана из Эрмитажа в ноябре 1930. Коллекция Эндрю В. Меллона. Национальная галерея, Вашингтон)***

Небольшая композиция **“Отдых на пути в Египет”** дает также некоторое представление о роскоши Веронезе, о мастерстве, с которым он строит массы. Другие картины, приписываемые в Эрмитаже мастеру, — носят уже более слабые отражения его искусства, но и они могут служить для дальнейшего знакомства с тем стилем, который был найден и разработан Веронезе и из которого впоследствии вышло искусство Карраччи, Рубенса, Лебрёна, Тиеполо, словом, всех великих декораторов XVII и XVIII веков. Успех стиля Веронезе в самой Венеции был настолько велик, что после его смерти до конца XVI века

и даже позже продолжала существовать мастерская, в которой изготовлялись превосходные картины в духе мастера его учениками и последователями. Среди них особенно замечательны **Паоло Фаринато** († в 1606), которому приписывается почерневшее **“Поклонение волхвов”** , отличный мастер Дж. Бат. Дзелотти († в 1592), брат Паоло Веронезе Бенедетто Калиари († в 1598) и, наконец, сотрудник и племянник последнего, Карлетто († в 1596). [34]

Жанр

Одновременно с расцветом барочного искусства, в Венеции же зародилась та форма живописи, которая должна была с течением времени сделаться доминирующей во всей Европе. Мы говорим о бытовой живописи, более известной под уродливым наименованием жанровой. Черты бытовой живописи встречались уже у старых венецианцев и веронцев. Однако там они проникали лишь случайно в исторические и религиозные темы. Гораздо сильнее сказались эти бытовые элементы в произведениях Джорджоне (“Концерт”), Тициана, Пальмы и Бонифацио Питати.

Бассано (Якопо Де Понте)

Однако лишь с половины XVI века в творчестве Якопо де Понте (прозванного по месту его рождения Бассано, 1510 — 1592) — художника, родившегося в год смерти Джорджоне, проявляется эта новая отрасль живописи, вполне обособленной и самодовлеющей. В Венеции были свои местные причины, почему именно жанр возник и развился здесь с особым успехом. Каждый мало-мальски зажиточный венецианец имел на материке свою виллу, свою усадьбу, и отдых от торговых дел, от морской службы на лоне природы, в мирных занятиях сельским хозяйством представлялся особенно пленительным для горожан, которые остальное время года не видели ничего, кроме каменных домов, мостовой и каналов. Эта ностальгия по земле, по природе, по зелени вызвала в Венеции расцвет чистого пейзажа (в творчестве Тициана и Кампаньолы), она же вызвала и бытовую живопись, Бассано носившую вначале исключительно сельский характер.

Франческо Бассано Младший (Школа Якопо Бассано). ***Осень. Холст, масло. 97х127. Инв. 1598. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Бассано писал и религиозные сюжеты (хорошая копия с превосходной его картины **“Поклонение волхвов”** , хранится в Эрмитаже), но славу себе стяжал мастер сериями бытовых сельских картин, сделавшихся в гравюрах достоянием всего мира.

Якопо Бассано . ***Св. Фабиан, св. Рох и св. Себастьян. Бумага, масло. 57,5х45. Инв. 2590. Из собр. Кроза. Париж, 1772***

Эрмитаж, к сожалению, не имеет подлинных произведений этого простоватого, но замечательно искреннего художника и блестящего колориста, но ряд копий **“Христос у Марфы и Марии”, “Снятие с креста”, “Положение во гроб”** и **“работа мастерской” “Лето”** знакомят с манерой Бассано и с общим настроением времени. Внимание к простой жизни, выразившееся в них, находилось во всяком случае в зависимости от все усиливавшейся

---

[34] И в портретной живописи Веронезе дал удивительные образцы. К сожалению, вполне достоверными его портретами Эрмитаж не обладает. Ближе всего к нему **“Портрет сенатора Капелло” (“Портрет венецианского сенатора из семьи Капелло”) (В наст. время — Школа Тициана)** и **две миниатюры** , изображающие **членов семьи Барбариго.**

индифферентности к мистическим вопросам.

К концу XVI века, начавшегося с истинно “божественного” искусства Леонардо, Микель Анджело, Корреджо, Джорджоне и Рафаэля, итальянское искусство представляло из себя несколько безотрадную картину. И не в талантах чувствовался недостаток, не в знаниях и в мастерстве, в духовной силе. Художникам, пошедшим вслед за Микель Анджело, удалось заимствовать у него одну “маску”, и их произведения носят характер “упражнений в колоссальном стиле”; художники, пошедшие вслед за Корреджо, разменяли его грацию на дряблую манерность, не сумев вникнуть в его внутреннюю психологию. Только в Венеции и окрестных провинциях (где тоже чувствовалась некоторая усталость) могла сформироваться разумная реакция против грозившего упадка. Но именно “разумность” становится отныне (взамен непосредственности и вдохновения) одним из главных двигателей творчества.

Академизм

“Разумная реакция” нашла себе первоначальное выражение в деятельности семьи художников родом из Болоньи, но получивших в Венеции самые значительные впечатления для развития своего искусства. Лодовико Карраччи (1555 — 1619) и его два племянника — образованный Агостино (1557 — 1602) и бурный Аннибале (1560 — 1609) поставили себе миссией спасти итальянское искусство и вернуть его к прежнему великолепию. Основанная ими в Болонье школа внесла именно новый принцип в художественное творчество: эклектизм. Академия Карраччи принимала тех, “кто сожалел о прошлом, презирал настоящее и жаждал лучшего будущего”. В искусстве получились новые моменты, до того ему неведомые: отчужденность от жизни и утверждение красоты, созданной другим временем, утверждение так называемых “вечных законов” красоты. Эти моменты наложили несмываемую печать на творчество как самих Карраччи, так и всех их последователей. Художественное же потомство их оказалось огромным — все европейские академии повели свое начало от их болонской школы. Много среди “болонцев” было людей высоко даровитых. Сами Карраччи были удивительными знатоками дела и вовсе не бездушными художниками. Аннибале не чуждался и жизни — лучшее, что им создано, это сцены с натуры и пейзажи. Но и превосходные произведения “болонцев” носят печать скуки, холодного расчета и методичной выправки. Всякий порыв сдержан, всякая страсть потушена.

Натурализм

Однако одновременно с академическим эклектизмом одно течение конца XVI и всего XVII века сообщило итальянской живописи особую окраску. Это так называемый натурализм. Можно сказать, что вся жизнь итальянского искусства за эти века прошла в борьбе именно этих двух почти одновременно возникших начал, и эта борьба оживила на время искусство Италии и дала ему возможность рассеять по всему свету приобретения, добытые той или другой из враждовавших сторон.

Караваджо

Мощным теоретическим (и практическим) основателем натурализма является Микель Анджело Меризи, прозванный Караваджо по местечку в Ломбардии, откуда он был родом (1569? — 1609). Этот художник провозгласил до того неведомый в искусстве принцип: единственная цель живописи заключается в точной передаче природы, единственный ее идеал — в красоте действительности. Ломбардец Караваджо, так же как и его менее сильный сверстник и единомышленник генуэзец Строцци, пришли доканчивать свое художественное воспитание в Венецию — туда же, куда явились Лодовико и Агостино Карраччи. Но если последние учились на примерах Тициана и Веронезе, в которых так много пластических

элементов и так полно разработана формальная сторона, то “натуралисты” нашли себе руководство в творчестве Джорджоне, Бассано, Бонифацио, Бордоне и отчасти Тинторетто. Декоративная сторона, идеализация форм для них не играли роли, и лишь видимость казалась достойной интереса. В дальнейшем рассадником искусства Карраччи явились Рим и Болонья, два интеллектуальных центра Италии, менее других итальянских городов одаренных деятельностью. Судьба завела беспокойного авантюриста Караваджо в Неаполь, в среду самой кипящей жизненности, и здесь основалась его “школа”, давшая между прочими художниками такого гиганта живописи, как испанца Рибейру, и оказавшая через последнего решительное влияние на всю испанскую живопись. Впрочем, и в Риме, где Караваджо жил первое время после Венеции, он успел создать многочисленных последователей, особенно среди нидерландцев и французов, которые затем, вернувшись на свои родины, положили там основание новому живописному течению, приобретшему в некоторых странах и на известные периоды доминирующее значение.

Интереснее гораздо линия “натуралистов”, и в особенности произведения ее родоначальника — первоклассного мастера Караваджо (1569? — 1609). Сын каменщика, Караваджо понял тонкое учение Леонардо о светотени простейшим образом и стал писать картины, в которых действительно изображены люди и предметы, озаренные ярким белым светом, бросающим черные, густые тени. Эффект этих картин среди слащаво-манерного искусства разнообразных эклектиков был ошеломляющим, а разительный успех формулы убедил самого изобретателя в том, что с него только и начинается настоящая живопись — истинное соперничество с натурой. Нечто подобное произошло и в середине XIX века, когда на смену умиравшему академизму выступил Курбе.

Сам Караваджо представлен в Эрмитаже прекрасно. Смелость и прямо какая-то дерзость, с которой он обыкновенно трактовал религиозные темы, обнаруживается в его **“Мучении св. Петра”** . Особенно поражает своей грубой правдивостью налитая кровью голова старца-апостола, вовсе как будто не шепчущего молитвы, а заливающегося ужасным воплем. Голова эта лишена идеализации, зато представляет из себя чудный “кусок живописи”. Действительно, до Караваджо не писали так просто, сильно и уверенно. Прекрасной, но тоже совершенно прозаичной картиной является **“Девушка с лютней”,** быть может, та же картина, которую художник считал своим шедевром.

Караваджо. ***Девушка с лютней. Ок. 1595. Холст, масло. 94x119. Инв. 45. Из собр. Джустиниани, Рим, 1808***

Как совсем иначе изобразил бы подобный сюжет Джорджоне, картины которого произвели на Караваджо огромное впечатление. И Караваджо постарался передать прелесть цветов и наслаждение музыкой, но именно музыки и аромата в этой картине нет. Все живет чисто внешней, немой жизнью, все лепится, светится, круглится, но нет тайного созвучия между формами и красками. **Портрет юноши** и **этюд пастуха в широкополой шляпе** добавляют представление о мастере и, главным образом, об его понимании светотени.

Вообще же искусство Караваджо дерзкое и грубое, но оно в то же время мужественное и бодрящее. Именно простота, грубость и, в особенности, цельность придали ему ту силу, которая помогла Караваджо сыграть роль истинного реформатора живописи и даже ее спасителя. Но не только простота и цельность — положительные черты Караваджо. Можно любоваться, с каким колоссальным мастерством исполнены его картины, как точно, строго и убедительно все нарисовано, как сильно, плотно и красиво все написано. В ранних вещах Караваджо, отсутствующих в Эрмитаже, он и прекрасный колорист, светлый и цветистый.

Испанец Рибейра был самым верным последователем Караваджо. Он поселился в Неаполе и сделал из этого города своего рода твердыню “натурализма”. О нем мы будем говорить ниже, когда обратимся к испанской школе.

“Болонцы”

Эрмитаж иллюстрирует все сказанное более полно, чем другие эпохи итальянской живописи. Линию типичных “болонцев” и “академиков” можно проследить на произведениях самого Аннибале Карраччи, на картинах Гвидо Рени, Доменикино, Альбани, Дольчи, Пьетро да Кортона, К. Маратти, Теста и на некоторых французах. [35] Линию “натуралистов” можно проследить на хорошем подборе произведений самого Караваджо и в творчестве таких художников, как Строцци, Сальватор Роза, как испанцы Рибейра, Сурбаран и Веласкез, как французы Валентэн и Ленэн, как голландец Гонтгорст и фламандец Ромбутс. Наконец, мастера вроде Гверчино, Фети, Фурини, Креспи, Мурильо, Лука Джорджано и Биливерти занимают среднее положение между двумя крайностями. [36] Они искали соединить жизненное брио и блеск колорита “натуралистов” с известными требованиями “законов изящного”.

Карраччи, братья

Сами Карраччи представлены в Эрмитаже менее полно, нежели их последователи. Старшему, **Лодовико** , приписывается **“Положение во гроб”** — несколько беспомощная попытка соединить венецианский тон с флорентийской композицией. Этому же мастеру без особых оснований приписывается ряд небольших картин с религиозными сюжетами.

Наиболее совершенная из картин **Аннибале** — **“Явление Христа женам мироносицам”)** , но хороши также, несмотря на весь свой холод, и **“Святые жены у гроба Господня”, “Отдых на пути в Египет”, “Св. Семейство”** и совершенно венецианский по тону **“Св. Карл Борромейский”.**

Аннибале Карраччи . ***Святые жены у гроба Христа. Вторая половина 1590-х. Холст, масло. 121x145,5. Инв. 92. Из собр. Кузвельта, Лондон, 1836***

Аннибале Карраччи. ***Оплакивание Христа. Середина 1580-х. Холст, масло. 191x156. Инв. 1489. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Аннибале Карраччи. ***Отдых святого семейства на пути в Египет. Ок. 1600. Холст, масло. 82,5 (диаметр). Инв. 138. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

К сожалению, настоящая сила Аннибале, завоевавшая всей школе общее признание, — его декоративный размах, отсутствует в этих произведениях. Об его реалистических исканиях говорит **собственный портрет** , изображенный в виде недоконченной картины на мольберте.

Аннибале Карраччи. ***Портрет на мольберте. 1590-е. Дерево, масло. 42,5x30. Инв. 148. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Рени, Гвидо

---

[35] Лодовико Чиголи (1559—1613) — параллельное братьям Карраччи, но менее сильное явление во Флоренции. Он также находился под впечатлением работ Корреджо.

[36] Лучший итальянский мастер этого периода, Бенедетто Кастильоне, был до 1910 года представлен в Эрмитаже всего одной картиной **“Домашние животные”** . Уже после верстки этих страниц в Эрмитаж передали и чудесную картину мастера из Зимнего дворца.

Об ученике Карраччи Гвидо Рени (1575 — 1642) мы можем иметь в Эрмитаже исчерпывающее представление. Остаются не представленными лишь широкие декоративные композиции мастера на мифологические темы, вроде плафона “Аполлон и Музы” в палаццо Роспилиози в Риме. [37] О пышности религиозного искусства Рени свидетельствует большая, превосходно написанная картина **“Отцы церкви, спорящие о бессеменном зачатии”** , происходящая из Перуджии; другим интересным примером его композиционных задач является **“Поклонение пастухов”** , удачно вписанное в форму восьмиугольника. Любимое настроение Гвидо, наклонность к добродушной сентиментальности передают **“Бегство в Египет” (“Св. Иосиф нянчится с младенцем Христом”) и “Юность Богородицы”** , особенно последняя картина — очень привлекательная, но, в своем стремлении к изяществу, чуть приторная.

Гвидо Рени . ***Иосиф с младенцем Христом на руках. 1620-е. Холст, масло. 126x101. Инв. 58. Из собр. Короля Вильгельма II, Гаага, 1850***

Гвидо Рени . ***Юность Девы Марии. 1610-е. Холст, масло. 146x205,5. Инв. 198. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

О виртуозной технике мастера можно иметь понятие по этюду **“Раскаяние св. Петра”** . Идеал женской красоты Гвидо передает обворожительный портрет девушки в тюрбане, считавшийся прежде **изображением знаменитой отцеубийцы Беатриче Ченчи** , казненной в 1599 году. Наконец, интересен подписной **портрет пожилого мужчины, помеченный 1617 годом** .

Доменикино

Об искусстве Д. Дзампиери, прозванном Доменикино (1581 — 1641), наиболее последовательном, добросовестном, но и скучном из болонцев, говорят: **“Св. Иоанн”,** прежняя слава которого объясняется полным соответствием картины формальным требованиям академизма, а также сухая, пестрая в красках картина **“Магдалина, несомая ангелами”** и **копия “Переход через Красное море”)** .

Доменикино . ***Взятие Марии Магдалины на небо. Ок. 1620. Холст, масло. 129x110. Инв. 113. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Картина же **“Постройка ковчега”** , хотя и носит старинную атрибуцию мастеру, однако исполнена “слишком хорошо” для Доменикино (замечателен нежный серый полутон нагой женщины, так красиво повернувшейся к юноше-плотнику).

Гвидо Рени (Ранее приписываемая Доменикино). ***Постройка Ноева Ковчега. Ок. 1608. Холст, масло. 193,5x154,5. Инв. 51. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Альбани, Франческо

Кто бы ни был автор этой картины, но она, вместе с **“Европой” Альбани** , остается едва

[37] Приближаются к ним по стилю **“Похищение Европы”** и **“Клеопатра”** . В том же роде прекрасный луврский **“Давид” Гвидо** , с которого в Эрмитаже есть старинная копия.

ли не лучшим произведением школы Карраччи в Эрмитаже. О чувственной прелести и своеобразной грации Альбани (1578 — 1660) можно судить лишь по его игривым мифологическим сюжетам, в которых главную роль играют амуры, писанные Альбани с его собственных ребятишек. Две картины Альбани в Эрмитаже **“Крещение”** и **“Благовещение”** принадлежат, несмотря на все свое мастерство, к скучнейшему из того, что создала академическая живопись.]

Кортона, Пьетро да; Дольчи, Карло

Мы не станем долго останавливаться на условных работах других академиков — болонцев и флорентийцев. Каждый из этих художников заслуживает некоторого внимания, но характеристика одного подошла бы и к другому. О выдающемся декораторе **Пьетро да Кортона** (1596 — 1669) Эрмитаж говорит, во всяком случае, недостаточно. [38]

Пьетро да Кортона. ***Мученичество святого Стефана. 1660. Холст, масло. 260,5x149. Инв. 184. Из собр. М. Годоя, Париж, 1831***

О слащавом “фарфоровом**” Карло Дольчи** (1616 — 1686) получаешь, напротив того, необычайно выгодное представление по тонкой и даже красивой в красках картине **“Св. Цецилия”** , в которой особенно замечательны грустный взгляд красавицы-святой, а также превосходно написанное парчовое ее платье.

Карло Дольчи. ***Святая Цецилия. Ок. 1670. Холст, масло. 126x99,5. Инв. 44***

Маратти, Карло

Многочисленные произведения Карло Маратти (1625 — 1713) и Сассоферрато, так же как картины Ланфранко, Мола, Теста и Лути, говорят лишь о тех пределах условности, до которых дошел академизм в своем преследовании изящного. Превосходный **портрет папы Климента IX** Маратти заставляет особенно жалеть о том, что этот даровитый художник отдал себя всего на удовлетворение вкусов “прециозных” [39], любителей своего времени.

Карло Маратти. ***Портрет папы Климента IX. 1669. Холст, масло. 170x123. Инв. 42. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Роза, Сальватор

Но как раз в Эрмитаже можно судить о зависимости другого столпа “натурализма” — Сальватора Розы (1615 — 1673), ученика Рибейры, от принципов Караваджо. Знаменитая картина Сальватора, его шедевр **“Блудный сын”** есть именно “картина-тип” натурализма. С такой простотой никто еще не подходил к живописи. Роза не позаботился чем-либо разукрасить свою схему и сделать свое изображение более интересным. Он ограничился тем, что в огромном полотне добросовестно, ясно и толково представил пастуха и в натуральный же рост изобразил корову, пару коз, овец и свинью.

---

[38] Значительнее прочих **“Мучение св. Стефана”** .

[39] Прециозный — драгоценный, изысканный, жеманный

Надо, впрочем, сказать, что Роза был темпераментом еще более бурным и мятежным, чем его “духовный дед” Караваджо и его “духовный отец” Рибейра. Вот почему Роза и не был последовательным натуралистом. Если черты натурализма проявляются еще в эрмитажном **портрете подгулявшего, увенчанного лаврами поэта** , в **этюдах бандита** и **молодого воина** , а также в картине **“Солдаты, играющие в кости”,** то в четырех остальных наших картинах он уже совсем иной: фантаст и романтик, никогда, впрочем, не покидающий оттенка какой-то дерзкой правды, почерпнутой из наблюдений жизни.

Сальватор Роза . ***Мужской портрет. Холст, масло. 78x64,5. Инв. 1483. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Как закопченные шпалеры выглядят две его мифологические картины **“Демокрит, любующийся ловкостью Протагора”** и **“Навзикая, подающая одежды Улиссу”** — сильно потемневшие от неудачного состава, которым пользовался в живописи вечно спешивший художник.

Сальватор Роза. ***Демокрит и Протагор. 1663/64. Холст, масло, переведена с дерева. 185x128. Инв. 31. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Сальватор Роза. ***Одиссей и Навзикая. 1663/64. Холст, масло, переведена с дерева. 194,5x144. Инв. 35. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Однако стоит вглядеться в эту темноту, и тогда отдашь должное самобытности и смелости этих композиций, а также благородному подбору их красок. Отраднее, пожалуй, **два небольших пейзажа Розы в Эрмитаже** — мрачные, темные, но очень характерные для его настроения.

Среднее между академиками и натуралистами место занимают художники, сумевшие связать лучшие черты как одного, так и другого направления. Среди них много прекрасных мастеров.

Гверчино

Ближе всего к натуралистам стоит Дж. Фр. Барбиери, прозванный Гверчино (1591 — 1661), в особенности работы его второго периода, начавшегося с переселения мастера в 1621 году в Рим, где сильнейшее впечатление произвели на него картины Караваджо. Примером этого периода является наше **“Взятие Богородицы на небо” (“Вознесение Мадонны”)** , в котором так мастерски распределены черные пятна густых теней и с таким тонким расчетом расположена несложная гамма красок. Эта же картина свидетельствует о твердых знаниях Гверчино, об его строгом изучении натуры и об его исключительной технике. Несколько позже написана небольшая картина **“Видение св. Клары” (В наст. время назв. — “Видение св. Франциски Римской”)** , более гибкая и манерная в рисунке и более мягкая в красках.

Гверчино. ***Видение св. Франциски Римской (Видение св. Клары). Холст, масло. 50x37,5. Инв. 156. Из собр. Кроза, Париж***

Наконец, образцом последней манеры художника (подвергшегося по своем возвращении в Болонью в 1642 году влиянию поздних карраччистов) является сухое, безжизненное и пестрое в красках **“Мучение св. Екатерины” (1653).**

Фети, Доменико

Эклектика Доменико Фети (1589 — 1624) следует вместе с Гверчино, Кастилионе, Строцци и Дж. М. Креспи считать наиболее отрадным явлением итальянской живописи XVII века. Он не был тем пионером в искусстве, каким был Караваджо, и область его творчества не обширна. Но Фети — художник до мозга костей, и подлинная красота содержится в каждом ударе его кисти, в каждой комбинации его красок. Впрочем, личность Фети не исследована по заслугам. Если он и приближается к кому-либо, то не к своим сверстникам и соотечественникам, не к "болонцам" и прочим академикам, а к художникам и ко всему стилю французского искусства XVIII века, пользующегося ныне таким восторженным признанием. Фети похож на французских художников XVIII века тем, что он, как они, изящен без жеманства, полон жизни без тривиальности, виртуозен без назойливого щегольства и красив без тени педантизма. Наконец, это лучший колорист итальянского сеченто.

Эрмитаж дает хорошее представление о Фети. Два первоклассных портрета рисуют нам его как внимательного наблюдателя и художника, способного строго сосредоточиться на выбранном предмете. В то же время это примеры полного живописного совершенства. Один из портретов изображает юношу в образе героя — Давида, другой — старого актера из труппы герцога Фердинанда Мантуанского, при дворе которого Фети прожил несколько лет.

Доменико Фетти. ***Портрет актера. Холст, масло. 105,5x81. Инв. 153. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Исключительным изяществом отличаются далее **два эскиза Фети** с религиозными сюжетами. Наконец, настоящей жемчужиной является пятая картина мастера **"Юный Товий, исцеляющий своего отца".**

Доменико Фетти. ***Исцеление Товита. Начало 1620-х. Дерево, масло. 66,7x85. Инв. 136***

Фети умер в Венеции, и в картинах венецианского периода он проявляет, наряду с прежней легкостью и страстностью, удивительное умение сосредоточить красочный эффект. Это умение является несомненно следствием его толкового изучения тех сокровищ живописи, которые были разбросаны в невероятном обилии по церквам и дворцам волшебного города. Замечательно, что при этом он не заразился легкой подражательностью поздних "веронезцев", а сумел остаться верным своему первому увлечению — Караваджо, лишь связав бодрый реализм последнего с виртуозным мастерством и с более блестящей красочностью, на которые его натолкнули венецианские впечатления.

Строцци, Бернардо

В Венеции кончил жизнь и другой большой мастер того времени, Бернардо Строцци (1581 — 1644), капуцин, покинувший родную Геную, чтобы избежать тяжелого дисциплинарного наказания. [40] И этот мастер находился под влиянием Караваджо (или его последователей), но и он сумел отойти от жесткого, сурового принципа натуралистичной школы и найти более декоративные приемы. Эрмитаж обладает его красивой картиной **"Св. Маврикий"** , имеющей характер портрета, а также большой **композицией** на ту же тему,

[40] Сама Венеция дала за XVII в. ряд художников, устанавливающих известную преемственность между искусством XVI в. и последней его вспышкой в творчестве Тиеполо и Гварди в XVIII в. Среди них выделяются Либери, Ладзарини, Фумиани, Тинелли, Себастиано Риччи и другие. Эрмитаж обладает только одним (малодостоверным) произведением **"Грации и амуры"** первого из этих мастеров (1605 — 1687), но эта картина не передает чувственной нежности и декоративной прелести художника. Вполне эти качества рисует **картина мифологического сюжета Либери** , висящая в недоступных залах "Нового Эрмитажа".

как и выделенная нами венецианская картина Фети.

Бернардо Строцци . ***Исцеление Товита. Ок. 1635. Холст, масло. 158х223,5. Инв. 16***

Однако композиция Строцци не носит следов его пребывания в городе Тинторетто: она слишком грузна и реалистические элементы картины переданы без того тонкого такта, как у Фети. Зачисление мастера в ряды первоклассных художников оправдывается его виртуозной живописью, мягкостью светотени, а также красивой, если и не богатой гаммой красок.

Креспи, Джузеппе Мария

Венеции же обязан своим развитием один из самых удивительных виртуозов конца XVII века причудливый болонец Джузеппе Мария Креспи, в котором встречаются как черты С. Розы, так и красочность Фети и даже отдаленные влияния Рембрандта. Чтобы понять его значительность, следует видеть серию его картин в Дрездене. Но и наш эффектный, сумрачный **автопортрет** и даже некоторые детали в двух больших, довольно безотрадных картинах заставляют относиться к мастеру с особым интересом. [41]

Джузеппе Мария Креспи. ***Автопортрет. Холст, масло. 60,5х50. Инв. 189. Из собр. Бодуэна, Париж, 1781***

Мы указали выше, что центром натурализма оказался чуждый художественной традиции и полный страстной жизненности Неаполь. Сюда занес семена натурализма Караваджо, и здесь они взошли в творчестве целой плеяды художников, среди которых первенствующее место занял испанец Рибейра.

Джордано, Лука

Из того же Неаполя, из среды натуралистов вышел и один из самых крупных художников Италии XVII века, который, однако, своими триумфами во всех главных центрах Апеннинского полуострова положил конец натуралистическому течению. Этот художник — Лука Джордано (1632 — 1705) развратил и другую твердыню натурализма — мадридскую школу, после того как он был приглашен ко двору Карла II в 1692 году. Лучший из испанских художников того времени Клаудио Коэльо не перенес обидного предпочтения этого пришельца и умер с досады.

Колоссальный успех Луки Джордано можно объяснить той удивительной легкостью, с которой он впитал и соединил в себе все художественное достояние своего времени. Рибейра дал Джордано твердые основы в рисунке и живописи, умение пользоваться эффектными противоположениями света и теней, с Сальватором Розой он имеет общее в горячечной виртуозности письма, римлянин Пьетро да Кортона открыл ему основы широкого декоративного стиля, во Флоренции и Болонье он присмотрелся к изяществу эпигонов академизма, в Парме он разгадал многие тайны Корреджо. Вероятно, не остались без влияния на него произведения уже умершего Фети, а также работы Кастилионе, работавшего в то время при мантуанском дворе. Разнородные эти впечатления слились в творчестве Джордано в одно гармоничное целое, а его подвижная натура, его колоссальная работоспособность, за которую он был прозван “fa presto”, довершили остальное. Им написано фантастическое количество картин, из которых некоторые колоссальных размеров, и все эти произведения отличаются теми же достоинствами и недостатками. Они исполнены большой живости, краски гармоничны, а письмо бесподобного совершенства. Но в то же время условность композиции,

[41] Картина Креспи имеется в петергофском Монплезире и две картины у К. А. Сомова.

шаблонная и тривиальная привлекательность типов, весь легкомысленный стиль Джордано обесценивают его творение и оправдывают несколько то пренебрежение, в котором оно находится в настоящее время.

Эрмитаж обладает тремя превосходными (двумя подписными) образцами творчества Джордано. **“Положение во гроб”** может служить примером того чисто церковно-режиссерского искусства, которым владел Джордано. Всевластные иезуиты XVII века не отвергали такой религиозной живописи, ибо ее “риторичность” и внешняя декоративность вязались как нельзя лучше с декламацией проповедей и с архитектурой вычурных храмов.

Гораздо приятнее религиозных композиций мифологические картины Джордано, в которых он более искренен и прост. Разумеется, и мифология его не имеет ничего общего с пониманием богов древних или с тем паганизмом, которым отличались художники XV и XVI веков. Но в подобных сюжетах сильнее сказываются следы неаполитанской школы на Джордано — ее простодушие и искренность, и эти черты, если и не высокого качества, то, во всяком случае, всегда приятны. Впрочем, чисто живописная сторона подобных картин — очень высока. **“Отдых Бахуса” Джордано** висит в полной темноте, и трудно разглядеть ее красоту, но, будучи вынесенной на свет, она поражает красотой светотени и здоровой простотой замысла. Великолепна и вся живопись — такая легкая, простая и уверенная. [42] Третья картина Джордано **“Кузница Вулкана”** , пожалуй, еще интереснее в чисто живописном отношении.

Лука Джордано. ***Кузница Вулкана. Ок. 1660. Холст, масло, переведена с дерева. 192,5x151,5. Инв. 188. Из собр. Уолпола, Хоутон холл. 1779***

Здесь Джордано еще совершенный неаполитанец и натуралист. Бойко и сильно изображена оглушающая работа циклопов, краски ярче и свежее, нежели на “Бахусе”, а вся композиция непосредственнее.

Мы пропускаем других представителей живописи в Италии XVII века, но советуем все же более досужим посетителям вглядеться в разнообразные формальные задачи, разрешенные с удивительным мастерством такими художниками, как Ланфранко, Теста, Чинияни, Чирро-Ферри, Тревизани, Лаури, Биливерти, Канласси, Кантарини, Мола. Теперь же обратимся от этих “талантов и знатоков” к последнему гению, данному Италией (точнее, Венецией), — к Тиеполо.

Тиеполо, Джованни Батиста

Тиеполо (1696 — 1770) такой же упадочник, как и Джордано. И ему ничего не свято. На все — на религию, на жизнь, на человеческие отношения, на историю он взирал с точки зрения только “декоративной” — как на объекты красивых сплетений и на материал для красивых зрелищ. В этом отношении Тиеполо даже был как-то циничнее неаполитанца Джордано. Но как раз в этом цинизме, в уверенности, о которой Тиеполо произносил свои “кощунства” небу и земле, чувствуется подлинное его величие; гигантская сила, лишь надорванная гибелью всякой веры. Фигура Тиеполо, несмотря на весь свой блеск, — трагична. В его “пиршестве” звучат похоронные ноты. При всей ликующей торжественности, которую он любил придавать своим вымыслам, — он всегда печален. Он вырос в эпоху агонии Венеции, и в нем сказалась если не горькая обида патриота, то уныние человека, одаренного наивысшей чувствительностью и видящего, как гибнет прекраснейшее, что создано людьми.

Тиеполо не лил гражданских слез и даже не дожил свою жизнь в родном городе, а поехал по миру раздаривать последние сокровища венецианского великолепия. Однако именно Тиеполо — настоящий венецианец, быть может, самый венецианский из всех венецианских

[42] Пáрная к ней **“Суд Париса”** вставлена в потолок “театральной галереи” Эрмитажа.

художников. Можно разложить некоторую часть его искусства на элементы.

Одно идет от Веронезе, другое от Тициана, третье (косвенно) от Джордано. Однако не эти элементы существенны. То, чем Тиеполо велик, принадлежит всецело ему самому, и это — последние дары волшебного города лучшему из сынов своих. Эти дары Венеции Тиеполо — единственная по прелести во всей истории живописи серебристая палитра и особый свет. В Венеции, обнищавшей и проданной на разврат пришельцам, все еще светило нежное солнце, оно все еще золотило мраморы, заглядывало в узкие каналы, играло на воде, сверкало на крестах и куполах, оно все еще сообщало характер миража этому рожденному морем городу. Но только людям с обостренной чувствительностью казалось, что венецианское солнце должно скоро уйти, что оно прощается и плачет. И вот настроение по-прежнему "светлого, но бесконечно грустного Аполлона" выразилось в творчестве Тиеполо. Вся чувственность его, вся пышность — лишь яркие цветы на кладбище Венеции. И наш **"Пир Клеопатры"** , изображенный среди венецианской колоннады и под серебряно-голубым венецианским небом, — не веселый маскарад, а какая-то торжественная тризна, в которую театральная пышность костюмов не вносит радости и где все, наоборот, точно застыло, притаилось в ожидании унылого конца.

Джованни Баттиста Тиеполо . ***Пир Клеопатры. 1743-1744. Холст, масло. 248,2х357,8. (Продана из Эрмитажа в 1932 году. Национальная галерея Виктории, Мельбурн)***

Только в своем настроении, в психологии Тиеполо "декадент", но отнюдь он не декадент в технической стороне своих картин. Большего совершенства никто не достигал ни до, ни после него. Рисунок Тиеполо иногда странен и неправилен, но все странности его "убедительны", приведены в какую-то систему, обладают внутренней необходимостью. Краски Тиеполо слишком легки, а иногда и приторны, но и в самых слащавых аккордах он остается дивным музыкантом — достойным соотечественником Лотти, Марчелло и Тартини. Наконец, в письме он мастер и виртуоз, подобных которому не знает история. Сложнейшие композиции разработаны им, точно это какие-то наброски, огромные пространства он заполняет живописью, играя и балагуря, его гигантские фрески исполнены так же просто и легко, как крошечные картинки. Да и судя по эрмитажным картинам, мы не знаем, где он более в своей сфере: в маленьких ли рамках **"Мецената"** или на огромном холсте "Клеопатры".

Джованни Баттиста Тиеполо. ***Меценат представляет императору Августу свободные искусства. Ок. 1745. Холст, масло. 69,5х89. Инв. 4. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Совершенным игнорантом выказывал себя Тиеполо только в археологии, но это едва ли оплошность с его стороны. Настоящее величие Рима и Греции его не трогало. К сюжетам из их прошлого он прибегал только как к занятным фабулам, наталкивавшим его на сложные и пышные зрелища.

Джованни Баттиста Тиеполо. ***Триумф императора. Холст, масло. 550х322. Инв. 7475***

Знакомство с древностью было в то время таким общим местом, что заподозрить Тиеполо в невежестве прямо невозможно. Если же он одевает Клеопатру в костюм времени Веронезе, то это потому, что ему до настоящей Клеопатры не было никакого дела, а костюм Веронезе ему говорил о былом великолепии Венеции. Впрочем, в этом он просто следовал общей традиции своего города, сумевшей всю древность и даже библейские эпизоды превратить в какую-то "домашнюю хронику".

Гварди, Франческо

Если Тиеполо гений приходившего к концу венецианского аристократизма, то Гварди — гений венецианской улицы, тоже доживавшей последние дни и никогда еще не бывшей по внешности столь яркой, блестящей и суетливой, как накануне финальной катастрофы. [43] Мы очень мало знаем о личности Гварди, но, судя по его работам, в нем уживалась психология скромного ремесленника, поставлявшего добросовестно исполненный "товар" любителям с тем же чувством царственности, какое жило в Тиеполо. И еще характерная черта — рядом с какой-то "стариковской дряблостью" в Гварди поражает что-то удивительно свежее, детски простодушное и веселое. Эрмитаж, впрочем, далеко не дает "всего" Гварди (1712 — 1793). Лишь одна сторона его представлена: любовь к романтическим закоулкам, к меланхоличным вечерним эффектам, к уютной "провинциалыцине" Венеции.

Франческо Гварди. ***Городской вид с аркой. Дерево, масло. 52x32,5. Инв. 261***

Франческо Гварди. ***Пейзаж. Ок. 1780. Холст, масло. 120x156. Инв. 4305***

Однако Гварди умел и любил передавать и всю светлую, парадную жизнь своего города: регаты, собрания, банкеты, игорные дома, залы заседаний, приемные монастырей, концерты, ярмарки и, наконец, все перипетии ежегодной символической церемонии бракосочетания дожа с морем. [44]

Канале, Антонио

Эту сторону творчества Гварди заменяют в Эрмитаже две картины Антонио Канале (1697 — 1768). Одна из них изображает **отплытие дожа на Бученторо — для венчания с Адриатикой** , другая — **прибытие посланника Людовика XV ко дворцу Дожей** .

Каналетто (Антонио Канале). ***Прием французского посла в Венеции. 1725/26. Холст, масло. 181x259,5. Инв. 175***

Мы только что назвали Гварди гением венецианской уличной жизни, и действительно, Гварди в сравнении с расчетливой методичностью своего старшего, чуть педантичного собрата Канале — весь огонь, весь темперамент и прямо гений, исполненный вдохновения и поэтического чувства. Однако в эрмитажных двух картинах и Канале обнаруживает подобные же, редкие в его творчестве, черты, и он в них представляется вдохновенным певцом последних венецианских празднеств.

Полуденное солнце обдает желтыми лучами роскошные костюмы гондольеров, огромную, вычурную массу колесницы-корабля, просторные домино замаскированных патрициев и оживленные лица радующихся простолюдинов. Над всей этой сутолокой высится в нежном вечереющем воздухе бесподобная архитектурная сказка: палаццо Дукале, Библиотека, колонны Пиаццетты. Вся картина точно исполнена звуков: плеска весел, толчков гондол, говора, крика, смеха, переливов церковного звона, пушечных салютов, доносящихся с батарей Сан Джордже и с большой статс-галеры. Но вот мы переводим глаза на другую парную картину Канале и получается полная "перемена декорации" — столь характерная

---

[43] Венеция перестала существовать как государство после того, как ее заняли войска Бонапарта в 1797 г.

[44] Две чудесные сепии Гварди, изображающие фрегату на Canale Grande и выезд Бученторо, находятся в моем собрании; прелестный вид Риальто — в собрании кн. Ф. Ф. Юсупова. Любопытны в Эрмитаже две хорошенькие, но приторные картинки подражателя Гварди Милиары (1785 — 1837).

именно для коварного климата Венеции. Небо заволоклось тучами, стало хмурым, и в воздухе повеяло грозой. Точно исподлобья поглядывают окна дворца, а лучи солнца быстро меркнут за вычурным силуэтом церкви Мадонны дель Салуте. Сейчас грянет ливень, подобный потопу. Но не могут стихии изменить строгость людских обычаев: чинно, не торопясь, выстраиваются по набережной свита посольства, почетный караул, высшие чины республики и с привычной торжественностью в осанке направляются под арки дворца, чтобы "повергнуть свое почтение" к стопам символического владыки Венеции. [45]

Белотто, Бернардо (Каналетто)

Третий из больших видописцев Венеции племянник Антонио Канале — Бернардо Белотто (1720 — 1780), прозванный Каналетто, не представлен в Эрмитаже. Ему без основания приписана лишь красивая в тоне картина — произведение, вероятно, Видзентини **("Мост Риальто)** . Но в Гатчинском дворце имеется серия картин этого изумительного мастера, соединившего в себе документальную точность топографа с редкой даже для венецианцев XVIII века художественностью.

Бернардо Беллотто. ***Площадь Нового рынка в Дрездене. 1747. Холст, масло. 134,5x236,5. Инв. 204. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Бернардо Беллотто. ***Вид Пирны с правого берега Эльбы. Ок. 1753. Холст, масло. 133,5x237,5. Инв. 208. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Бернардо Беллотто. ***Площадь Старого рынка в Дрездене. 1751. Холст, масло. 135x236,5. Инв. 211. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Эта серия тем более интересна, что она изображает виды Варшавы середины XVIII века, блестящей нарядной Варшавы Августа III и Станислава Понятовского. В Варшаве и умер младший из последних больших венецианских живописцев.

Батони, Помпео Джироламо

Чтобы сразу понять разницу Венеции от прочей Италии, достаточно сравнить **"Клеопатру" Тиеполо** с **"Св. Семейством"** позднего академика римлянина **Батони** (1708 — 1787) или же с картинами Рафаэля Менгса, о которых мы еще будем говорить при обсуждении немецкой школы.

Помпео Джироламо Батони. ***Святое семейство. 1777. Холст, масло. 226x149,5. Инв. 12. Приобретена Павлом I у художника, 1777***

Паннини, Джованни Паоло

Выгодное для венецианцев впечатление производит и сравнение картин Гварди и Канале с картинами римского видописца Паннини (1692 — 1765). У венецианцев жизнь, краска,

---

[45] Фигуры едва ли писаны самим Каналетто. Однако они не похожи и на Тиеполо, которому их принято приписывать. В палаццо Сормани в Милане имеются повторения (с вариантами) обеих эрмитажных картин Канале.

чувство, иногда разнузданность; у римлянина умный расчет, строгий подбор, известная мертвенность и безразличие к колориту. Впрочем, и Паннини заслуживает серьезного внимания. С него начинается возрождение классических увлечений. Его **“руины”** , пользовавшиеся успехом в целом свете, сделали больше в смысле пропаганды античного искусства, нежели все книги.

Джованни Паоло Паннини. ***Развалины со сценой проповеди апостола Павла. 1744. Холст, масло. 64x83,5. Инв. 5569***

От него же происходит великолепная школа французских архитектурных видописцев с Гюбером Робером во главе.

Испанская школа

Национальный характер

Если бы отличать художников различных национальностей по одним внешним признакам, то было бы затруднительно указать, в чем именно различие между испанцами и итальянцами. Не только близость племенных элементов и тождество религии, но и постоянное общение между двумя странами, тяготение Испании к более зрелой итальянской культуре произвели то, что все фазисы итальянской живописи с середины XVI века отразились и на испанской. [46] Однако в истории искусства еще большую роль, нежели признаки внешние, играют признаки внутренние, лишь с трудом и неполно выразимые словами. Испанская “почва”, национальный характер наложили свой отпечаток на всю духовную жизнь страны, и этот отпечаток так сильно обозначился в искусстве, что трудно смешать произведения итальянских и испанских художников, даже одного направления и тождественных исканий.

Испания, запоздав в своем развитии, была несравненно здоровее и проще Италии. Если ею и управляли грозные инквизиции и упадочные Габсбурги, то сам народ во всех своих слоях, и даже в высших, был еще в XVII веке свеж и наивен, как в средние века. Ничего подобного той сверхобразованности, той переутонченности, которую мы находим в итальянской культуре уже с конца XV века, здесь не обнаруживается. Самые передовые испанские художники конца XVI и начала XVIII века полны детской веры. Идеалы их просты, и добиваются они выражения их с совершенной искренностью. Замечательно уже единообразие как художественных исканий, так и просто сюжетов. Испанцы пишут или портреты, — потворствуя заложенным в расе горделивым аристократическим стремлениям, или же религиозные картины. Противоязыческого иконоборства вроде того, которое испытала Флоренция в дни Савонаролы, Испания не могла бы испытать просто потому, что сами местные художники были чужды всякого язычества. Да и инквизиция потому и пустила глубокие корни в стране, что здесь этот институт был в значительной степени популярным и казавшимся необходимым даже для просвещенных умов.

Особенному характеру всей испанской духовной культуры в испанских живописцев, но и их исполнение. В Италии со второй трети XVI века идет почти сплошное преследование чисто формальных задач. О “содержании” почти забывают. Но те же формальные задачи, проникая (с известным запозданием) в Испанию, снова облачаются содержанием, и в соответствии с этим самые формы получают большую силу и внушительность. “Пустого

[46] В XV и в первой половине XVI в. итальянские влияния в Испании были далеко не повсеместны. Преимуществом тогда пользовалось, благодаря торговым и дипломатическим сношениям, нидерландское искусство, которому старались подражать и местные художники.

религиозного искусства” вроде того, которое началось с Сарто и Корреджо и против которого оказались бессильными бороться болонские академики, в Испании в период расцвета ее культуры не было, и “прекрасные, но пустые слова” могли появиться здесь лишь к самому концу XVII века под влиянием заезжих мастеров. Но не только религиозной живописи, не только портретам, даже изображениям мертвой натуры испанские мастера умели придавать характер значительности и строгости. Самый подход к делу был иной, нежели в Италии. Там все время шло искание виртуозности, усвоение технических трудностей ввиду сообщения живописи характера наибольшей легкости. Испанцы, напротив того, любили солидную строгую манеру, и даже два самых элегантных и легких живописца, бывших в Испании, Мурильо и Клаудио Коэльо, сравнительно со своими итальянскими параллелями (например, Фети и Лукой Джордано), покажутся сдержанными, спокойными и вдумчивыми.

Замечательно, с каким определенным уклоном в сторону именно строгости и убедительности испанские художники выбирали себе образчики в Италии. В сущности, большинство итальянских влияний на Испанию можно свести к “северным”, к венецианским и к ломбардским влияниям. Масип отражает приемы Бельтраффио и Гауденцио Феррари; Моралес — Себастиано дель Пиомбо; Санчес Коэльо — Софонисбы Ангвишолы (или же нидерландцев Моро и Геере); Майно, Рибейра и Сурбаран — Караваджо; Веласкес — Тициана; Орренте — Бассано; Мурильо — Фети, не говоря уже о греке Теотокопули, поселившемся в Толедо, который был учеником Тициана и во всем своем творчестве явился какой-то испанской парафразой позднего венецианского чинквеченто. Кроме итальянских веяний в Испанию продолжают проникать и нидерландские веяния благодаря политической зависимости Южных Нидерландов от Испании. Но и там косвенно продолжала влиять Венеция, в особенности Тициан, без которого едва ли достигли всего великолепия оба вождя фламандской живописи Рубенс и ван Дейк. Напротив того, Флоренция и Рим остались для Испании (для лучших ее художников) чуждыми и непонятными, несмотря на покровительство, оказываемое двором флорентийским и римским мастерам.

Висенсио Кардуччо

47

Висенте Кардучо (Висенсио Кардуччо). ***Видение св. Антония Падуанского. 1631. Холст, масло. 277x170. Инв. 352. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1814***

Висенсио прибыл в Испанию ребенком и свое художественное образование получил под руководством старшего брата Бартоломе, принадлежащего целиком флорентийской школе.]. Что же касается до Неаполя, то он в то время составлял часть (вице-королевство) Испании. Здесь в высших и средних кругах общества царили испанские нравы, а к прочим итальянцам неаполитанцы относились даже враждебно. Вполне основательно поэтому говорить о неаполитанской живописи, как о части испанской. Считать ли Рибейру за представителя школы Валенсии или Неаполя, безразлично для существа вопроса.

Представление об испанской живописи по Эрмитажу не может быть полным, хотя, сравнительно с другими большими галереями, нам посчастливилось собрать ряд превосходных испанских картин, столь, вообще, редких вне пределов королевства. Но это превосходное собрание почти исключительно представляет живопись середины XVII века (да и в ней лишь пять-шесть первоклассных художников), тогда как остальные эпохи и художники или вовсе не представлены, или представлены в образцах, по которым невозможно себе

---

47 Один из этих “испанских флорентийцев”, **Висенсио Кардуччо** (1570 — 1638) представлен в Эрмитаже очень посредственной, чисто церковной картиной **“Экстаз св. Антония”** , в которой он тщетно старался подойти к стилю испанских живописцев-визионеров.

составить полное понятие об их характере и достоинствах.

Мастера XVI в.

Ранний XVI век в Испании представлен в Эрмитаже одной XVI в. картиной **“Благовещение”,** носящей атрибуцию толедского художника **Хуана де Вильольдо** († после 1551) **(В наст. время автором считается — Педро Нуньес дель Валье** .) Следовало бы, ввиду большой ценности этого редкого произведения, повесить его на более почетное и видное место. Расцвет Ренессанса обнаруживается в Испании в творчестве **Масипа (Хуана Хуанеса)** , считающегося подражателем Рафаэля, но отразившего в своих строгих закругленных композициях скорее ломбардские формулы. Ему без особого основания приписывают две иконы: “**Св. Анна” (“Благовестие св. Анне”) (В наст. время автором считается Хуан Масип). и Св. Доминик (“Св. Висенте Феррер”) (В наст. время автором считается Хуан Масип.)** Лучшего испанского мастера XVI века Луиса де Варгаса совсем нет в Эрмитаже; другой же великий художник, работавший в Испании, грек **Теотокопули** (1548 — 1625), ученик Тициана, представлен посредственным **портретом поэта Алонсо Эрсилья-и-Сунига** , и отдаленно не намекающим на страстность, на изумительный зеленый колорит этого дикого фантаста.

Орренте Педро де

Испанской парафразой на венецианские “жанры” в стиле Бассано является картина **Педро Орренте** (1560 — 1644) **“Чудо с хлебами”** , красивая, затейливая композиция, к сожалению, повешенная под самый потолок огромной залы.

Педро де Орренте***. Чудо с хлебом и рыбами. Холст, масло. 106x135,7. Инв. 349. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1814***

Коэльо, Алонсо Санчес

Превосходный **портрет красивой молодой дамы в черном платье** , считавшийся без всякого основания изображением Маргариты Пармской и приписываемый **Санчесу Коэльо** , дает хорошее понятие о характере испанских портретов XVI века.

Алонсо Санчес Коэльо. ***Портрет инфанты Каталины Микаэлы Австрийской. 1582/85. Холст, масло. 70x50. Инв. 2594***

Возможно, впрочем, что перед нами произведение одного из гостивших при дворе Филиппа II итальянских художников, подчинявшихся в подборе красок требованиям сурового вкуса, царившего в Эскуриале.

Моралес Луис

Настоящим испанцем, аскетом и фанатиком представляется **Луис Моралес** († в Бадахосе в 1586), прозванный божественным (el divino). Его кисти принадлежат две типичные картины **“Мадонна”** и **“Mater dolorosa”** , в которых странным образом сочетались влияния Флоренции и нидерландцев с национальными особенностями, полными суровой религиозности.

Луис де Моралес. ***Мадонна с младенцем и прялкой в виде креста. Холст, масло, переведена с дерева. 71,5х52. Инв. 364. Из собр. Д .П. Татищева, Санкт-Петербург, 1845***

Луис де Моралес. ***Скорбящая Богоматерь. Дерево, масло. 82х57. Инв. 358. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1814***

В середине XVI века Карл V и вслед за ним Филипп II наводнили Испанию полчищами выписанных из Италии художников, вытеснившими мало-помалу всякие следы фламандских и бургундских влияний. Среди этих итальянцев целый ряд придерживались флорентийских и римских формул, считавшихся тогда в образованных кругах верхом изящности и изысканности. Их творчество, поддерживаемое двором, нашло себе, несмотря на свой холод и бездушную строгость, подражание среди наименее жизненных местных художников.

Рибальта, Франсиско

Франсиско Рибальта (1551 — 1628) сам посетил Италию и на изучении Себастиано дель Пиомбо выработал свою манеру.

Франсиско Рибальта. ***Пригвождение к кресту. 1582. Холст, масло. 144,5х103. Инв. 303. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1815***

Франсиско Рибальта (Школа). ***Трое святых в темнице. Холст, масло. 264х178. Инв. 347. Из собр. М. Годоя, Париж, 1831***

Ему приписывали до последнего времени прелестную картину **“** Встреча св. Иоакима и Анны”, написанную лет 20 или 30 после смерти мастера и, может быть, вовсе не в Испании [48], на самом же деле характер его искусства (а вместе с тем и характер испанской живописи конца XVI века) можно понять по скучным упадочно-флорентийским картинам: **“Голгофа” (В наст. время — “Пригвождение к кресту”)** снабжена полной подписью художника и годом 1582 и **“Магдалина у гроба Господня” (Мария Магдалина и апостолы у гроба Христа)** . Возможно, что и картина, носящая в Эрмитаже имя **сына Франсиско Хуана** (1597 — 1628), **“Мученичество св. Екатерины”** , принадлежит тоже кисти **Рибальты -отца** , постаравшегося здесь сочетать круглоту линий, полноту форм и равновесие композиции с гладкой, методичной и холодной живописью, считавшейся гордостью Флоренции второй-половины XVI века.

Однако уже к концу XVI века стали обозначаться признаки обновления и освежения испанской живописи. До сих пор не выяснено вполне, кто занес стиль Караваджо на Пиренейский полуостров, но можно установить, что в первые десятилетия XVII века принцип итальянского натурализма был уже известен испанцам. Вероятно, первые картины караваджиевского стиля появились в Испании еще до возвращения Рибейры из его путешествия по Италии, с момента же грандиозного успеха, завоеванного этим художником на родине, начинается поголовное увлечение всех лучших испанских живописцев новым художественным евангелием. Майно, Кано, Сурбаран, Веласкес, Масо, Пареха, Хосе Леонардо, Переда, Хуан Ридзи — все лучшие художники времени Филиппа IV имеют характер учеников Караваджо. Это то же искание сильной пластичности, те же резкие средства, те же разрешения световых задач, та же искренность, наконец, та же вера, что вне простой правды нет спасения. Кто был одарен гениальностью среди этих художников, те сумели выразить

[48] Подобная картина имеется в Будапеште. С Мурильо она также ничего не имеет общего.

свою зависимость от Караваджо в менее покорной форме и сочетать его правдивость с изумительной красочной красотой (частью заимствованной у венецианцев), но иные менее талантливые или менее культурные (вроде Сурбарана) утрировали уже без того крайнюю теорию Караваджо и доходили иногда до отталкивающей грубости.

Майно, Хуан Баутиста дель

Вероятно, одной из первых по времени испанских картин караваджиевского характера в Эрмитаже является **“Поклонение пастухов”** доминиканца **Майно** (1569 — 1649), подписанная F (Fray — брат) Ju (Juan) BA (Bautista).

Хуан Баутиста Дель Майно. ***Поклонение пастухов. Холст, масло. 143,5x100,5. Инв. 315. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1814***

Здесь “стиль Караваджо” выразился в более легкой прозрачной и красочной гамме, нежели то бывает в поздних картинах самого основателя натурализма, и это как будто указывает на то, что Майно, который был сверстником Караваджо, был знаком с ранними произведениями мастера. [49] Эрмитажная картина Майно вся светится, вся в рефлексах и не будь какой-то беспомощности в композиции, чего-то чересчур наивного в позах и в пестроте красок — это было бы первоклассное произведение. Кусочек “мертвой натуры” на первом плане достоин самых первых мастеров живописи.

Кано, Алонсо

Раннего Караваджо напоминает и превосходная картина Алонсо Кано (1601 — 1667) “Явление мадонны со св. Марией Магдалиной и св. Екатериной доминиканскому монаху в Сориано” (В настоящее время автором считается Хуан Баутиста дель Майно), хотя вообще Кано принадлежит к поколению более позднему и впоследствии не избежал влияния болонцев и фламандцев.

Хуан Баутиста Дель Майно. ***Явление мадонны со св. Марией Магдалиной и св. Екатериной доминиканскому монаху в Сориано. Холст. Масло. 203,5x134. Инв. 321. Из собр. Баронессы д’Эсте, Париж, 1852.***

Что наша картина не случайная его работа в “натуралистическом” характере, доказывает его изображение “готских королей” (около 1637) в Мадриде и в особенности его св. Агнеса в Берлинском музее. Наша картина прелестна по ясности красок, лепке, простой и благородной композиции. Особенно красивы редкие оттенки розово-красного платья Богородицы, карминно-красного корсажа св. Магдалины и ее юбки густого желтого тона. Вся эта пестрота смягчена белыми, черными и серыми красками на образе св. Доминика, который поддерживает св. Екатерину, и на одежде коленопреклоненного доминиканца, подносящего свою картину Богоматери. Принадлежность четырех других картин в Эрмитаже мастеру следует оспаривать.

Алонсо Кано. ***Распятие. 1650-е. Холст, масло. 256x133. Инв. 5572***

Рибейра, Хосе

[49] Ближе всего наша картина Майно стоит к работам одного венецианца, сделавшегося верным последователем Караваджо, — Сарачени.

Самым мощным из испанских караваджистов был Хосе Рибейра (1588 — 1652), поселившийся в “генеральской квартире” натурализма, в Неаполе. Возможно, что он застал еще Караваджо в Сицилии. Однако Рибейра не был слепым подражателем. Родина заложила в нем такую силу религиозных убеждений, такой фанатический пафос, каких не найти было в то время в Италии. Картины самого Караваджо страдают отсутствием одухотворенности, картины лучшего из итальянских его последователей, Гверчино, часто впадают в театральность. Рибейра всегда прост, но и всегда патетичен. Это идеальный церковный живописец для испанских церквей. Картины Рибейры — иллюстрации для огненных проповедей тех самых монахов, которые, обливаясь слезами, готовы были тысячи своих ближних вести на костер — “для их же спасения”. Чудовищная сила в такой психологии, и чудовищная сила кроется в картинах Рибейры. “Это не шутки”. Это не слезливая сентиментальность, не “игра в аскетизм”, это и не “красивая поза”, губящая содержание большинства итальянских картин XVI и XVII веков, а убежденное слово подлинного энтузиаста церковных идеалов, страшное слово в духе “святейшего приказа”.

И не только по содержанию Рибейра стоит выше своего образца, Караваджо, но и в чисто художественном отношении он превосходит его. До своего посещения Рима и Неаполя, где он мог видеть многие картины Караваджо, Рибейра посетил Венецию, этот “музей Тициана”, и Парму, этот “музей Корреджо”. На первый взгляд может показаться, что между негой Корреджо и суровостью Рибейры ничего нет общего. Корреджо весь прозрачный, легкий, золотистый; Рибейра весь густой, тяжелый, черный. И однако элементы Корреджо, а также элементы Тициана можно найти в живописи Рибейры, и их воздействие, их усвоение помогли ему создать восхитительную манеру письма, которая как бы передает осязаемость всей той “материи”, из которой Рибейра создавал свои визионерные картины. Никто так не писал тела, как Рибейра, и мало кто так писал все остальное, как он.

Эрмитаж дает несколько однообразное представление о мастере. Нам недостает произведений его первого периода, когда он был более цветистым, светлым и жизнерадостным. Но шесть достоверных картин его кисти принадлежат все к тому периоду, когда он уже вполне нашел себя, ту своеобразную формулу искусства, которая и создала ему обособленное положение в истории. Если эти шесть картин несколько и однообразны, то они в то же время и до крайности типичны и дают нам полное представление об особенностях зрелого периода мастера, об его отношении к религии и исключительном техническом совершенстве. Характерно уже то, что три из этих картин изображают “муки”: **“Христа в терновом венце” и “Св. Себастиана”** .

Хосе де Рибера. ***Христос в терновом венце (“Се человек”). Холст, масло. 57х46. Инв. 7760. Из Зимнего дворца, подарок императрицы Марии Александровны, 1865***

Три другие картины рисуют нам образы святых аскетов-пустынников. Но еще характернее для него его отношение к телу. Никто не писал так прекрасно юношеских тел, как Рибейра, и никто так не любил во всех подробностях изображать, во что превращается в старости отцветающая плоть. Трудно найти что-либо более красивое, нежели **изображение лежащего в обмороке святого Себастиана на картине 1628 года.**

Хосе де Рибера***. Св. Себастьян, св. Ирина и Св. Люцина 1628. Холст, масло. 156х188. Инв. 325. Из собр. Герцогини Сен-Ле, Мальмезон, 1829***

Несомненно, Рибейра был очарован “божественной грацией” и совершенной пропорциональностью юноши, который ему позировал. И сейчас же рядом мы видим другой уклон мыслей и чувств Рибейры. На **картине 1626 года, изображающей св. Иеронима** , внимающего призыву к Страшному Суду, — тело превратилось в измятую, жалкую развалину, и опять-таки эту развалину Рибейра пишет с вдохновением, с энтузиазмом, как бы с горечью

злорадства.

Хосе де Рибера. ***Св. Иероним, внимающий звуку трубы. 1626. Холст, масло. 185x133. Инв. 311. Из собр. М. Годоя, Париж, 1831***

Там его интересовало прельщение жизни, здесь его пленили “memento mori”. И в этом злорадстве над человеческой суетой сует он готов и клеветать на людей. Юноши у него всегда прекрасны и благородны, но старцы всегда чуть комичны и отнюдь не обладают тем оттенком мудрости и торжественности, который присущ подобным же образам, созданным Тицианом или Микель Анджело. При всей религиозной убежденности Рибейры и в нем чувствуется надрыв, столь характерный вообще для культуры XVII века. У него все мысли о казнях, бедствиях, ужасах носят оттенок какого-то отчаяния, истерического вопля. Когда на его картинах раздается трубный глас “Страшного Суда”, то старцы-аскеты пугаются, как слабые дети, как люди, ничего не добившиеся, несмотря на все жертвы и все молитвы.

Картина **“Св. Иероним”** помечена 1651 годом(?), картина, изображающая **св. Прокопия Богемского** , — 1637 годом. Три другие картины, значащиеся под именем мастера, довольно ординарные произведения неаполитанской школы, которая вся в середине XVII века находилась в порабощении у Рибейры.

Сурбаран, Франциско де

Полное сходство с Караваджо обнаруживает и другой испанский мастер XVII века, Сурбаран (1598 — 1662), прозванный даже “испанским Караваджо” (el Carabagio español). Но Сурбаран не покидал Испании и мог ознакомиться с принципами натурализма лишь посредством творчества Рибейры, который был на 10 лет старше его и произведения которого произвели огромное впечатление на испанскую художественную молодежь.

Франсиско де Сурбаран***. Отрочество Марии. Ок. 1660. Холст, масло. 73,5x53,5. Инв. 306. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1814***

Сурбаран обладает теми же качествами, как Рибейра, т. е. огромной убедительностью и поразительным мастерством живописи, но его настроение гораздо благодушнее настроений Рибейры, и весь он представляется каким-то наивно-искренним ребенком или монахом. Больше всего ему нравилось писать изображения святых жен, которых он одевал по севильянской моде дня, а также монахов, монастырские чудеса и события, монашествовавших или священствовавших святых. Удивительно, что при таких чуждых современным идеям темах Сурбаран не скучен — вероятно потому, что в нем выказалась непоколебимая искренность и чистая сердечная вера без всякой примеси ханжества и позы. При этом замечательно, что система живописи Сурбарана совершенное terre-à-terre. Он пишет все: и лица святых, и отверстые небеса — так, как другие пишут мертвую натуру, в строгой пластичности, с исканием простейшей иллюзорности. И все же искусство его принадлежит к самому одухотворенному, что создало христианство. И не только к самому одухотворенному, но и к самому возвышенному.

Эрмитаж обладает одним из шедевров Сурбарана, помеченным 1636 годом и принадлежащим к периоду полного его расцвета. [50] **Изображен св. Лаврентий** , как известно, заживо сожженный на железной решетке.

---

[50] Пáрный к этой картине образ находился в собрании И. И. Щукина в Париже.

Франсиско де Сурбаран. ***Св. Лаврентий. 1636. Холст, масло. 292х225. Инв. 362. Из собр. Маршала Сульта, Париж, 1852***

Юный мученик одет в богатое роскошное диаконское облачение покроя XVI — XVII веков. В левой руке он держит орудие своей пытки, правую он приложил к груди, из которой через полуоткрытый рот стремится к Богу пламенная благодарность за дарованное счастье пострадать во Имя Христово. Глаза ищут в широко раскинувшемся небе — Господа. Несмотря на неуклюжее приземистое сложение святого, на уродливую "машину", которая занимает одну четверть картины, на незатейливость темы, картина дышит экстазом и перед такой картиной хорошо молиться. И когда вдоволь напитаешься этой силой веры, тогда видишь, какой это еще бесподобный "кусок живописи", как смело поставлен силуэт фигуры перед небом, как скомбинированы пятна света, какой сочной, густой кистью положена краска. Милая картина **"Воспитание Богородицы"** показывает другую сторону творчества Сурбарана — его понимание женственности, тихой, несколько монастырской уютности.

Веласкес, Диего

Мы подходим к величайшему испанскому художнику, к несомненному гению, к Веласкесу (1599 — 1660). К сожалению, Эрмитаж не выясняет чарующей фигуры этого "царя живописи". Нам достались лишь вещи второстепенные, сомнительные или прямо ошибочно приписываемые мастеру. Но и из них мы можем хоть что-то узнать о развитии и достоинствах Веласкеса, этого художника, которого принято называть "самым живописным из живописцев". Для знакомства с "источниками" Веласкеса важна его юношеская картина **"Завтрак"** , написанная еще совершенно в духе Караваджо, плотно, твердо, простодушно, но с бесподобным мастерством, в особенности что касается передачи мертвой натуры: скатерти, хлеба, посуды и сельдей. [51]

Диего Веласкес***. Завтрак. Ок. 1617. Холст, масло. 108,5х102. Инв. 389***

До какой степени должно было властвовать в Севилье увлечение натурализмом, если даже аристократический юноша, каким был Веласкес, ученик идеалиста-теоретика Пачеко, мог не только поддаться общему веянию, но дать в этом направлении неподражаемые по совершенству образцы. Веласкес остался верен коренным принципам натурализма и впоследствии, когда он поступил ко двору Филиппа IV, где он занимал почетные должности и кончил жизнь в чине гофмаршала. Вообще же трудно себе вообразить менее придворного художника, нежели Веласкес. Лесть ему была чужда абсолютно. Но эта "дерзость" искупалась удивительным даром мастера во всем находить красоту и величественность. Все испанские художники обладают известным "благородством мысли", но у Веласкеса эта черта приобретает полноту выражения, без малейшей натяжки, при совершенной простоте. Судить об этой едва ли не самой существенной черте Веласкеса мы можем в Эрмитаже по двум **копиям (Масо или Парехи?) портретов Веласкеса** , **изображающих Филиппа IV и его любимца премьер-министра герцога Оливареса** . Особенно "поучителен" последний.

Диего Веласкес. ***Портрет Графа Оливареса. Холст, масло. 67х54,5. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1815***

Художник не польстил своему покровителю ни на каплю. Более смешной и странной физиономии трудно себе представить. Несколько вульгарное лицо конде-дуке приобретает особую значительность благодаря тому, что оно "посажено напоказ" вверху над длинной

[51] Почти тождественная картина Веласкеса находится в Будапештском музее. По свободе мастерства та картина выше.

черной фигурой, покоящейся на обтянутых черных ногах. Однако здесь нет тени иронии. Все строго, величественно, торжественно, и, глядя на портрет, веришь громадной силе очарования, которой обладал этот фатальный для Испании министр, за ошибки и грехи которого пришлось расплачиваться много лет после его падения.

Но не только "психологическая" сторона ценна в портретах Веласкеса (кроме портретов Веласкес почти ничего и не писал), но и внешняя, чисто живописная. По упомянутым черноватым и вдобавок сильно почерневшим копиям в Эрмитаже трудно судить о пленительности красок Веласкеса, но кое-что можно предчувствовать о тех радостях, которые ожидают посетителя музея Прадо в Мадриде, изучая **этюды к портретам короля, министра и папы Иннокентия X** . [52]

Диего Веласкес. ***Портрет Папы Иннокентия X. Ок. 1650. Холст, масло. 49,2x41,3. Продан из Эрмитажа в июле 1930 – феврале 1931 в коллекцию Эндрю В. Меллона. Национальная галерея, Вашингтон***

Особенно хорош последний. Говорят, папа воскликнул, увидав свое изображение: "E troppo vero" — "Это слишком похоже!". И действительно, святой отец не польщен. Он больше похож на предводителя разбойников, нежели на Наместника Христова. Но картина прекрасна. Она написана всего тремя красками: белой, черной и красной. И однако комбинациями их и магией светотени Веласкес достиг полной передачи натуры и такой жизненности, что становится жутко, вглядываясь в это изображение.

Два помощника Веласкеса, которые всегда находились при нем и видели мастера за работой, Масо и Пареха, так удачно переняли все особенности манеры Веласкеса, что лучшие их произведения трудно отличить от произведений самого великого художника. Нашего **"большого Оливареса"** , вероятно, и нужно считать за картину Масо (1615 — 1687), что же касается невольника, "слуги" Веласкеса Парехи (1606 — 1670), то оказывается, судя по надписи на оборотной стороне холста, что ему принадлежит хороший, но, к сожалению, слишком потемневший (или грязный?) **портрет сурового мрачного командора ордена Сант-Яго де Компостелла.**

Переда, Антонио

К группе испанских "натуралистов" с Веласкесом во главе принадлежат еще Переда (1599 — 1669), Пуга (середина XVII века) и Коллантес. Первый представлен в Эрмитаже двумя первоклассными nature morte (одна помечена 1652 годом), отличающимися от подобных же нидерландских и итальянских картин необычайно "жирной" техникой и красивым спокойным общим тоном **"Натюрморт с часами", "Натюрморт с поставцом"**

Антонио де Переда. ***Натюрморт с поставцом. 1652. Холст, масло. 80x94. Инв. 327. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1815***

53

Пуга, Антонио
Коллантес, Франсиско

---

[52] В принадлежности первых двух кисти Веласкеса можно сомневаться. Поколенный портрет Иннокентия X — "лучшая картина Рима" — находится во дворце Дория-Памфили. Наш портрет считается почти всеми исследователями оригинальным этюдом Веласкеса, писанным с натуры.

[53] Превосходная картина Переды "Св. Магдалина" находится в собрании гр. Е. В. Шуваловой.

Гаспар Бесерра

Редчайший мастер **Пуга** обнаруживается в своем **“Точильщике”** последовательным реалистом, трезвым наблюдателем жизни и тонким серебристым колористом.

Антонио Пуга. ***Точильщик. 1635. Холст, масло. 120х160. Инв. 309. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1814***

Наконец, о превосходном пейзажисте **Коллантесе** (1599 — 1656) можно иметь представление по строгой внушительной его картине **“Св. Иоанн Креститель” (В наст. время — Иоанн Креститель в пустыне)** . [54]

Гаспар Бесерра (В наст. время Доссо Досси (Джованни де Лутери)). ***Сивилла. Середина 1530-х. Холст, масло. 69х84. Инв. 7***

Мурильо, Эстебан Бартоломе

Всего 18 лет отделяют год рождения Веласкеса от года рождения второго великого испанского художника Хосе Эстебана Мурильо (1617 — 1682), и, однако, оба представляют два совершенно разных мира. И Мурильо вышел из “Караваджо”, из натурализма. Это доказывают его первые работы (например, **“** Св. Диего с нищими” в мадридской Академии), а также его сцены с уличными ребятишками. Однако во всем своем облике он все же становится почти антиподом натуралистов. В нем сказывается огромный перелом в культуре.

Приблизительно в 40-х годах XVII века на смену мужественности и героизму по Европе пронеслась какая-то волна женственности и аффектации. Быть может, тому способствовали окончание 30-летней войны и паника, вызванная всюду успехами английской революции. В Испании эта волна совпала с усилением религиозной экстатичности, с появлением новых святых, с успехами инквизиции, наконец, с началом падения политического могущества. Испанское искусство с середины XVII века теряет свое прежнее здоровье, свою бодрость и простоватую искренность и начинает приобретать определенно “прециозный” характер. Это совпадает с появлением в испанской архитектуре вычурного, жеманного барокко, быстро превратившегося к концу XVII века в какую-то бешеную оргию форм, в одну из самых странных “болезней” европейского искусства.

Мурильо, некогда любимец толпы и эстетов, ныне несколько утратил свою популярность, и это больше всего потому, что вся психология характерного XVII века чужда нашему времени. Мы требуем от “стариков” или потрясающих эмоций, простой искренности или, наконец, того, чем более всего занята современная живопись, удачного разрешения чисто красочных задач. Мурильо для нас слишком нежен, деликатен, “благовоспитан”, “надушен”. Ему далеко до трагического мятежа Микель Анджело, до коварной ласки Леонардо, до откровенной чувственности Тициана, до экстаза Теотокопули; ему далеко и до бодрой правды Караваджо, Рибейры, Сурбарана, Веласкеса, Рубенса. Он не скажет ни одного слова просто. Он не положит ни одного яркого тона. Его особенность вся таится в какой-то неуловимости, в какой-то вуали, в “деликатности”, в “дискретности”.

И все же современное отношение к Мурильо несправедливо. Ведь это просто огромный, первоклассный мастер, и совершенно особенный мастер. Во время его короткого пребывания

---

[54] Жанровая картина XVII в. **“Крестьяне в шинке”** , приписываемая каталогом неизвестному севильянцу XVI в. Симону Ромеро, является скорее произведением какого-либо французского художника вроде братьев Ленэн. Существенная ошибка кроется и в атрибуции отличной **караваджиевской женской головки Гаспару Бессере** , умершему еще в 1570 г.

в Мадриде [55] сильнейшее впечатление на него произвели фламандцы. И несомненно, что Мурильо отражает некоторые черты их, и более всего Ван Дейка (наше “Бегство в Египет” одно из самых определенных таких отражений). Однако все же манера письма Мурильо, его краски, его типы — все это совсем ни на кого не похоже, принадлежит целиком ему, и произведения Мурильо отличит даже профан среди тысячи картин. Но не только Мурильо мастер, виртуоз, волшебник, каким-то дуновением создававший свои картины (изумительна именно эта неуловимость техники Мурильо), но Мурильо и прелестный, если не захватывающий, поэт. Чтобы оценить его по достоинству, лучше всего начать изучение его искусства по жанровым картинам, в которых столько милой непосредственности. Его картины-этюды - точно какие-то автобиографические воспоминания.

Бартоломе Эстебан Мурильо. ***Мальчик с собакой. 1650-е. Холст, масло. 60х70. Инв. 386. Из собр. Герцога Э. Ф. Шуазеля, Париж, 1772***

Мурильо остался круглым сиротой и очень бедствовал. Возможно, что в эти грустные дни он познал и много сладких минут в дружбе и играх с такими же маленькими нищими, каким он был сам. Есть что-то совершенно особенное, ни у кого больше не встречавшееся в том (лишенном всякой аффектации) идеализировании грязной уличной обыденности, которая сказывается в подобных картинах Мурильо. Но, опять-таки, какой прекрасный поэт обнаруживается в тех его картинах, где пейзаж играет большую роль, например, на двух эрмитажных картинах, рассказывающих эпизоды из истории Иакова. Совершенно и исключительной красоты — **“Благословение Иакова”** , где несколько неприятно действует только “разрез дома”.

Бартоломе Эстебан Мурильо. ***Благословение Иакова Исааком. 1665/70. Холст, масло. 245х357,5. Инв. 332. Из собр. Маркиза Вильяманрике, 1811***

Пейзаж же, занимающий две трети картины, бесподобно прекрасен в своей чисто испанской суровости. Едва ли найдется во всем Эрмитаже картина, которая так просто и так сильно передавала бы жизнь природы, игру серебряного света, меланхолию душного грозового дня.

Настоящим поэтом Мурильо обнаруживает себя и в некоторых своих религиозных композициях, когда избранная тема ближе к его личному настроению. Прелестно, например, наше (чересчур потемневшее) **“Поклонение пастухов”** , принадлежащее к первому периоду творчества мастера (**“** идея Ночи Корреджио, переиначенная на мужицкий лад”), но еще поэтичнее **“Антоний Падуанский”** , к которому Христос является в виде малого ребеночка.

Бартоломе Эстебан Мурильо. ***Поклонение пастухов. Холст, масло. 197х147. Инв. 316. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Картины в Берлине и в Севилье рисуют разные моменты того же видения, но ни одна из них не содержит в себе столько искренней умиленности, столько “благости”, как эрмитажная. И какая на сей раз сила убедительности у Мурильо! Сюжет ведь очень неправдоподобен. Между тем, глядя на картину, веришь и заражаешься экстазом простодушного, добрейшего монаха перед той метаморфозой, которую избрал Спаситель, чтобы предстать перед святым, целиком ушедшим в думы о детстве Христовом, о любви Христа к детям, о детской непорочности и о Царстве Небесном, для детей уготовленном. Слезы восторга готовы брызнуть из глаз Антония, и кажется, сам Мурильо должен был плакать, когда вдохновение

[55] Всю почти жизнь Мурильо не покидал своего родного города Севильи. Мадрид он посетил как только скопил достаточно денег на поездку — в 1645 г. Веласкес дал ему возможность изучить королевские собрания.

натолкнуло его на это изображение.

Менее отрадны композиции Мурильо торжественного характера вроде **“Благовещения”** и **“Непорочного зачатия”** .

Бартоломе Эстебан Мурильо. ***Непорочное зачатие. 1670-е. Холст, масло. 195x145. Инв. 387. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Здесь жанровые, реалистические элементы как-то остаются не связанными с мистическим заданием. Не веришь и такой, слишком простоватой, ancillae Domini **на “Благовещении”** , не веришь “амурам”, что облетают Богородицу, спускающуюся с неба или несущуюся ввысь **“Непорочное зачатие” и “Вознесение”.** Даже нотки искренности звучат в этих картинах диссонансами, неестественно, жеманно. Разочарование именно в картинах такого характера более всего “повредило” Мурильо. Но в чисто живописном отношении и они — перлы, так же как горячий в тоне, бархатистый **“Отдых св. Семейства”** или нежное в красках, превосходно написанное **“Бегство в Египет”** .

Бартоломе Эстебан Мурильо. ***Отдых на пути в Египет. Холст, масло. 136,5x179,5. Инв. 340. Из собр. Жана де Генья, Париж, 1768***

Живописцы конца XVII в.

К художникам, завершившим период расцвета испанской живописи, принято относиться с еще меньшей симпатией, нежели к Мурильо, однако когда видишь лучшие произведения **Кареньо** , обоих **Антолинесов** , **Коэльо** , **Серезо** , **Эспинаса** , **Ириарта** , **Менендеса** , обоих **де Торресов** , **Тобара** , **Вальдеса Леала** и др. в испанских музеях и церквах, исполняешься к их несколько мертвенному искусству большим уважением. Все это громадные виртуозы и первоклассные техники. Впрочем, из них Коэльо и Кареньо достигают и большой силы впечатления в тех случаях, когда они лучше вспоминают национальные заветы своей школы: строгость и искренность. Эрмитаж дает лишь слабое понятие о некоторых из них, другим приписаны плохие картины, едва ли исполненные даже учениками и помощниками мастеров.

Серрезо, Матео
Торрес,матиас де
Ириарте, Игнасио Де
Эспиноса, Хуан де

Лучше всего посчастливилось у нас **Серезо** (1635 — 1675), представленному картиной **“Св. Мария Египетская” (“Мария Египетская в пустыне”. В наст. время автором считается Хосе Клаудио Антолинес.)** , напоминающей лучших Фети, и Матиасу де Торресу (1631 — 1711) с его эффектной в красках картиной 1697 года **“Представление в храме”** . Произведений последнего великого художника Испании, открывающего эру истории “новой живописи”, — **Гойи** (1742 — 1829) Эрмитаж вовсе не содержит. [56]

---

[56] Можно еще отметить красивый пейзаж, приписываемый **Ириарте “Переправа вброд”** (1620 — 1685), картину, приписываемую **младшему Геррере (В наст. время — авторство приписывается Мастерской Кано.) “Явление Мадонны со св. Марией Магдалиной и св. Екатериной доминиканскому монаху в Сориано”** , далее: **“Бегство в Египет” (В наст. время автором считается Бартоломе Кардучо)** , считающееся за произведение **Эспиносы** (1600 — 1680), изящную картину в характере Мурильо — Эскаланте (1630 — 1670) **“Св. Иосиф с младенцем Христом”** и **портрет (будто бы автопортрет) К. Коэльо** .

Игнасио де Ириарте. ***Переправа вброд. Холст, масло. 62,5x83,5. Инв. 310. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1814***

Хуан де Эспиноса (В наст. время автором считается Бартоломе Кардучо). ***Бегство в Египет. Холст, масло. 126,5x105,3. Инв. 376. Из собр. Кузвельта, Амстердам, 1814***

Атрибуция же "Сельский праздник" (В наст время автором считается Корнелис де Валь (1592 — 1667), Фламандская школа), "Христос вседержитель", "Мадонна", "Рождество христово", "Крещение Христа" (В наст время автором считается Хосе Клаудио Антолинес), "Снятие с креста", "Голова молодой девушки" — Х. Антолинесу, Барросо, Кастильо, Масо, Мойе, Наваррете, Вальдесу Леалю, а также прелестной болонской картинки "Сон Магдалины" ("Мария Магдалина") — Менендесу (В наст. время автором считается Бенедетто Лути, Флорентийская школа.), лишены всякого основания. Любопытны в документальном отношении подписные картины Ф. Камильо "Вознесение Богоматери", Кардуччо, о которой мы говорили выше (помеченная 1631 г.), и Пантохи делла Крус "Портрет дона Диего де Вальмайор", 1605 года.

Французская школа

Ввиду многих черт сходства в искусстве стран латинских рас и католической культуры мы переходим сейчас после Италии и Испании к Франции. Это тем более возможно, что начальный "германский", "готический", период французской живописи остается без иллюстрации в Эрмитаже. Французские "примитивы", значение которых обозначилось за последние годы, отсутствуют в нем, да и французское чинквеченто представлено лишь одним (отличным) **портретом Ф. Клуэ (1516? — 1573?), изображающим коварного герцога Алансонского , копией с портрета Марии Стюарт** и, наконец, рядом превосходных рисованных портретов семьи и двора короля Карла IX, принадлежащих карандашам Франсуа Клуэ и его школы (в отделении рисунков). Желающие познакомиться в Петербурге с той высотой, на которой стояло изобразительное искусство во Франции в средние века и в начале Ренессанса, должны обратиться к изучению миниатюр в манускриптах, хранящихся в Публичной библиотеке. Особенно замечательными являются там иллюстрации Н. Бурдишона к "Письмам" св. Иеронима.

Итальянские влияния

Таким образом, изучение французской живописи по влияния Эрмитажу приходится нам начать с XVII века. И тут мы сразу можем заметить аналогию фазисов развития ее с тем, что уже видели в Италии и в Испании. К этому времени самобытные средневековые, "готические" черты почти совсем исчезли из французских пластических художеств и последние превратились в какое-то эхо того, что произносилось в Италии. Величайший из французских художников Ренессанса Жан Кузен работал совершенно в характере тех многочисленных итальянских мастеров, которые явились во Францию по приглашению королей для росписи дворцов. Еще ближе к пармезанцам и флорентийцам стояли Амбруаз Дюбуа, Этьен Делон, Бернар, Фреминэ и другие художники последней трети XVI и начала XVII века. Затем наступает влияние болонцев-академиков и натурализма Караваджо, и с этого момента французская живопись представлена, в главных своих выражениях, в Эрмитаже.

Национальные особенности

Надо, впрочем, сказать, что, примкнув внешне к итальянским формулам, искусство Франции, точно так же, как и искусство Испании, в существе сохранило свои национальные особенности. Лучших французских художников не трудно отличить от современных итальянцев и испанцев, благодаря особому отношению их к делу. В этом отношении всегда просвечивает умный расчет и тонкое чувство меры. Сильных порывов не найти во французском искусстве. После “fortissimo” Италии и Испании, оно может показаться даже несколько вялым, стушеванным и холодным. Но нужно преодолеть это первое впечатление и приглядеться ближе к французам. Поэзия замысла лучших среди них не умалена заботой о строгости и изяществе, а вся “показная сторона” их искусства если и не обладает силой захвата, с которой мы познакомились в творчестве Тициана и Рибейры, то все же содержит в себе неисчерпаемый источник художественного наслаждения. Именно Франция играет в хоре искусства новой истории роль, которая в древности выпала Элладе. И здесь издавна жил культ уравновешенности, стройности, ритма, грации. Оттенки театральности, фальши, жеманства присущи, правда, и произведениям французского искусства XVII и XVIII веков, однако именно здесь они смягчены чувством такта и меры. В Германии, в Испании и даже в Италии “гримаса” барокко дошла до таких пределов, от которых Франция всегда отворачивалась с негодованием.

Натурализм

Линия натурализма вылилась во Франции в своей непосредственной форме в творчестве Валантэна — самого близкого подражателя Караваджо, и в скромных картинках братьев Ленэн, появление и развитие которых остается покамест не вполне выясненным.

Валантен (Жан де Булонь)

Валантэн (1591 — 1634) представлен ныне в Эрмитаже всего двумя типичными картинами, обладающими как достоинствами, так и недостатками основателя натурализма. [57] Две же другие картины убраны в запасные залы.

Ленэн, братья

Картины Ленэнов являются едва ли не самыми простодушными и искренними “портретами натуры” во всей истории искусства. Аналогичное явление можно найти только среди второстепенных голландцев и испанцев XVII или же в живописцах XIX века, например в нашем Венецианове. Это реализм в своем чистом виде: передача видимости не из искания красоты, а лишь для разрешения задачи изобразить вещи так, чтобы каждому они казались “похожими”.

Круг братьев Ленен. ***Крестьяне в кабачке. Холст, масло. 78x94,5. Инв. 328. Из собр. Потоцкого, 1839***

Блестящих живописных достоинств в картинах братьев Ленэн искать нечего, но ценно в них то, что мы видим как бы фотографии с людей и обстановок, давно исчезнувших. Сила убедительности этих “фотографий” громадная. Мы верим, что именно такими должны были выглядеть те люди, которых изображали Ленэны и которые так похожи, если переменить

[57] К первым принадлежит сильный мужественный рисунок и красивое распределение световых пятен, ко вторым — чрезмерная чернота красок; картины точно писаны в темном погребе.

костюмы, на теперешних людей. Впрочем, отдельные (плохо связанные между собой) куски у Ленэнов бывают и прелестными по технике и краскам. Так, например, полны жизни все головы на большей из наших трех картин **“Посещение бабушки”** .

Луи Ленен . ***Посещение бабушки. Ок. 1745/48. Холст, масло. 58х73. Инв. 1172. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Еще реже можно в их необильном творчестве найти красивый цельный колорит. Тем замечательнее наша маленькая картина **“Семейство молочницы”** , выдержанная в прелестной, светло-серой, чисто “пленэрной” гамме.

Луи Ленен. ***Семейство молочницы. 1640-е. Холст, масло. 51х59. Инв. 1152***

Вуэ, Симон

Среднее положение между натуралистами и академиками занимает ряд даровитых художников с эффектным, но очень поверхностным Симоном Вуэ (1590 — 1649) во главе. Вуэ имел у современников (не только на родине, но и в Италии) колоссальный успех, и это отразилось на его искусстве в невыгодную сторону. Первоначальные картины Вуэ, вроде эрмитажной **“Смерти Лукреции”** обличают строгость и совершенную зависимость от формул Караваджо. Но затем Вуэ отходит от этого стиля и начинает подражать модным итальянцам вроде Гвидо Рени и Ланфранко, колорит становится более цветистым, освещение более разбитым, рисунок и композиция, в их искании легкой элегантности, небрежными. Однако и в таких картинах **Вуэ** встречаются куски отличной живописи, говорящие против того отрицательного отношения, которое выработалось к мастеру.

Симон Вуэ. ***Мадонна с младенцем. Холст, масло. 99х76,5. Инв. 1216. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Гир, Лоран де ла

Близко к Вуэ стоит эклектик Лоран де ла Гир (1606 — 1656), представленный в Эрмитаже ясной и цветистой картиной **“Меркурий передает Бахуса на воспитание нимфам”** , на которой имеется полная подпись художника и год: 1638. [58]

Лоран де ла Гир. ***Меркурий передает Вакха нимфам на воспитание. 1638. Холст, масло. 112х135. Инв. 1173. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Дальнейшие судьбы французского искусства представлены в Эрмитаже с большей полнотой. Здесь можно проследить как все развитие французского академизма, являвшегося отражением академизма “болонцев”, так и реакцию “колористов”, которые одно время смягчили суровость и напыщенность академического искусства. Наконец, превосходно представлены у нас и художники независимые: Пуссен, Клод Лоррен, Ватто и Шардэн, которых трудно уложить в какие-либо рамки и которых следует разбирать отдельно.

---

[58] Картина **“Сцена из истории Авраама”** считается также произведением Ла Гира, но, кажется, без основания. Впрочем, это интересное произведение, несмотря на свою несколько разбитую композицию и довольно жесткие краски. Как тон, так и нагромождение архитектурных деталей свидетельствуют о том, что автор картины находился под влиянием Эльсгеймера и всей его римской школы “исторических пейзажистов”.

Академизм

Что касается академизма, то он возник во Франции задолго до основания первой Академии — в 1648 году. Это и вполне понятно, французы — академики по натуре. Им от природы свойственны расчетливость, выдержка, эклектизм, искание чистоты форм и их “благородства”. Величайший французский художник XVII века Пуссен и тот был академиком, соединив в себе все эти черты и лишь возведя свои достижения на такую высоту, которая граничит, а иногда и сливается с гениальностью.

Миньяр, Пьер

В стороне от академизма оставалась (по самому своему назначению служить отражением действительности) только портретная живопись, и надо признать, что даже самые условные и аффектированные из академиков создали в этой отрасли произведения, полные жизни, простоты и цельности. Портреты одного из вождей французского академизма, Лебрёна, чрезвычайно редки; напротив того, другой вождь, Миньяр, большею частью писал портреты, и Эрмитаж обладает двумя подобными произведениями мастера, из которых одно **изображает герцогиню Лавальер** [59], первую в ряду “великих фавориток”.

Пьер Миньяр. ***Обручение св. Екатерины. 1669. Холст, масло. 134x105. Инв. 5709. Из собр. Воронцовых-Дашковых, Санкт-Петербург, 1920***

Пьер Миньяр. ***Портрет Гортензии Манчини (Племянница кардинала Мазарини, сестра Марии Манчини, знаменитой фаворитки Людовика XIV). Около 1660-х. Холст, масло. Из собр. Олив, Петроград, 1923***

Ряд французских академиков начинается в Эрмитаже с подражателя Веронезе, **Лефевра** (1608 — 1677. **“Эсфирь перед Артаксерксом”)** , и прерывается лишь на **Сюблейра** (1699 — 1749. **“Император Валент во время богослужения святого Василия”).** Ряд этот, однако, не пресекся в XVIII веке, несмотря на всю прелесть жизненного искусства “интимных художников”.

Пьер Сюблейра . ***Император Валент перед архиепископом Василием (Месса св. Василия). Холст, масло. 133,5x80. Инв. 1169. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Давид, Жак-луи
Летиер, Гийом Гильон

Два из типичнейших художников времени Людовика XV Буше и Фрагонар и те пробовали свои силы в “академическом” стиле, а глава французского классицизма Давид (1748 — 1825) сообщил академизму новую силу, которая одно время совершенно покорила европейскую живопись и следы которой еще чувствовались недавно, в особенности в

[59] Один из шедевров П. Миньяра, портрет Марии Манчини, находится в собрании Д. А. Бенкендорфа в Петербурге. Театральные исторические картины Миньяра в Эрмитаже принадлежат, напротив того, к самому скучному, что создано академизмом. Любопытно отметить в них зависимость художника от творчества своего злейшего врага, Лебрёна.

академических программах. Образчиком суровой живописи **Давида** служит в Эрмитаже небольшая картина (1783 г.) **“Андромаха у тела убитого Гектора”** и в том же роде картина **Летиэра** (1795 г.) **“Смерть Катона Утического”.**

Жак-Луи Давид . ***Сафо и Фаон. 1809. Холст, масло. 225,3х262. Инв. 5668***

О французских академиках можно сказать то же, что и об итальянских. Немало красивого можно найти в их картинах, но нам не хватает места для обсуждения этой холодной и безжизненной красоты. [60]

Себастьян Бурдон . ***Избиение младенцев. Начало 1640-х. Холст, масло. 126х177. Инв. 1223. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Себастьян Бурдон . ***Смерть Дидоны. Ок. 1637/40. Холст, масло. 158,5х136,5. Инв. 1247. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Лесюэр, Есташ

Даже Лесюэра (1617 — 1655), самого тонкого и нежного среди них, приходится пропустить, ибо выгодное суждение о нем можно иметь лишь по его луврским картинам.

Эсташ Лесюер . ***Введение Марии во храм. Не ранее 1641. Холст, масло. 100,5х100,6. Инв. 1641***

Эсташ Лесюер . ***Дарий, сын Гистаспа, у гробницы Нитокрисы. Ок. 1649. Холст, масло. 163х112. Инв. 1242. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Лебрён, Шарль

Без внимания нельзя оставить лишь Шарля Лебрёна (1610 — 1690). Именно Лебрён в своей долголетней и фантастично плодовитой деятельности доказал, что и академизм есть явление, могущее дать прекрасные плоды, при условии существования одной объединяющей мысли, одной грандиозной энергии и определенных требований общества.

Шарль Лебрен. ***Дедал и Икар. Ок. 1645/46. Холст, масло. 190х124. Инв. 40***

Будучи разрозненным, академическое творчество лишь скучно, как скучны фрунтовики в обществе свободных и жизненных людей. Но полки дисциплинированных “фрунтовиков-академиков”, получившие в лице Лебрёна своего вождя, создали во Франции все те единственные в своем роде целостности, которые до сих пор вещают о славных днях короля-солнца. Не надо критиковать картины самого Лебрёна. Это всегда лишь разрозненные куски того ансамбля, вся прелесть которого открывается при посещении Версаля или Аполлоновой

---

[60] Обращаем внимание тех посетителей, у которых больше досуга, на **мастерские картины эклектика Себастиана Бурдона** (1616 — 1671), иногда почти достигавшего величия и красоты Пуссена и Лафосса, который один из первых перешел в лагерь “колористов”. Наконец, упомянутая картина Сюблейра — в своем роде совершенство.

галереи в Лувре. Можно вполне сказать, что Лебрён был гениален, но вовсе не как живописец, а как церемониймейстер, создавший лицо царствования, до сих пор являющегося кульминационной точкой французской культуры. Полное техническое совершенство и отдельные вполне удачные куски на его картинах (например, на нашем **“Распятии”**), служили лишь к вящему утверждению авторитета Лебрёна во мнении сотен художников — его сотрудников и подчиненных.

Шампень, Филипп де

Среди этих сотрудников Лебрёна были между прочим и фламандцы Адам ван дер Мейлен и Филипп де Шампэнь. О первом речь будет впереди, что же касается Шампэня (1602 — 1674), то он является таким техничным французским художником, так мало в этом строгом янсенисте [61] черт жизнерадостного искусства Фландрии, что его правильно ныне зачисляют во французскую школу. В Эрмитаже имеется его красивый, величественный **Моисей** 1648 года, и ему приписывают, без основания, хороший портрет **Кольбера** — скорее, произведение **Ш. Лефевра** .

Филипп де Шампень . ***Пророк Моисей. 1648. Холст, масло. 92х72. Инв. 625. Из собр. Шуазель-Прален, Париж, 1808***

Пуссен, Никола

Возможен, пожалуй, вопрос: был ли гениален и лучший художник, созданный Францией, Никола Пуссен (1594 — 1665). Если знакомиться с личностью Пуссена по его письмам и отзывам поклонников-современников, то может получиться впечатление как раз обратное гениальности: покажется, что Пуссен был лишь строгий педант, археолог и резонер. Впечатление это подтверждается рядом картин мастера, в котором он ставил себе чисто психологические и археологические задачи вроде, например, нашего **“Моисея, источающего воду” 1642 г.)** .

Никола Пуссен . ***Моисей источающий воду из скалы. 1649. Холст, масло. 123,5х193. Инв. 1177. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Эти как раз картины создали славу Пуссену в академиях, ибо они поддавались лучшему анализу, подробному “рассказыванию”.

Фанатики Пуссена любовались в них разнообразием и связанностью экспрессии, сложностью композиции, умом и расчетом, проглядывающими всюду. Но эти черты не имеют в себе элементов того стихийного захвата, который принято называть гениальностью, которыми Пуссен обладал несомненно.

Чтобы понять сразу, в чем истинное художественное величие Пуссена, нужно в Эрмитаже обратиться к двум его **“историческим” пейзажам: “Полифем”** , **1648 г** . и **“Геркулес, победитель Какуса”** .

Никола Пуссен. ***Пейзаж с Полифемом. 1649. Холст, масло. 150х198. Из собр. маркиза Конфлан через посредство Дидро, 1772***

Эти пейзажи принадлежат вообще к самому вдохновенному и прекрасному, чем обладает

---

[61] Янсенизм — (по имени богослова Янсения) близкое к кальвинизму религиозное течение внутри католицизма, распространенное в XVII — XVIII вв. в странах Зап. Европы.

Россия в смысле художественных сокровищ. В них Пуссен не археолог, тонко изучивший финэссы античной мифологии, а ясновидец-художник, который действительно “увидел” самую душу древней Эллады. И именно душу. В чисто археологическом смысле, во внешности здесь много ошибок. Мы теперь гораздо точнее знаем Грецию и ее богов, нежели это знали во времена Пуссена. Пуссен в Греции не бывал, и это не греческие местности. Скорее это окрестности Остии и Анцио, Альбано и Неми. Но дело здесь не во внешних признаках, а в общем настроении. И вот что замечательно: настроение это в своей радостной силе, в своем утверждении божественной красоты мироздания, в своем глубинном оптимизме идет вразрез с культурой и с искусством, современными Пуссену. Здесь нет ни легкомысленного “веселья” Альбани и Фети, из которых потом возникли идеалы XVIII века, здесь нет и меланхолии Клода или Рембрандта, здесь нет и вялости академизма, накладывающих на прекрасные пейзажи обоих Карраччи и Доменикино (истинных родоначальников “исторического пейзажа”) известную печать уныния, здесь нет и оргийной чувственности Рубенса. Здесь царит та же душа, которая потом (и именно в изучении Пуссена) открылась Коро и Бёклину, душа, вся озаренная, вся спокойная в своей радости бытия, душа какой-то вечной доверчивой молодости. Как “хорошо” в пейзажах Пуссена, как “божественно хорошо”! Какой покой и простор, как тихо и сладко. Какой ритм во всех движениях, во всех расположениях.

И раз открылась в этих пейзажах сила Пуссена, то не так трудно ее распознать и в других его вдохновенных произведениях, полюбить их за эту его “душу”. Опять в Эрмитаже это легче, чем где-либо, кроме Лувра. У нас Пуссен представлен весь, начиная от **героических баталий** , кончая патетическим **“Снятием со креста”** .

Никола Пуссен. ***Битва израильтян с амаликитянами. Ок. 1625. Холст, масло. 97,5x134. Инв. 1195***

Никола Пуссен . ***Снятие с креста. Ок. 1630. Холст, масло. 119,5x99. Инв. 1200. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Замечательна искренность всего этого разностороннего творчества. Пуссен заразился в Вечном городе той мировой, всеобъемлющей религиозностью, которая когда-то, в древности, была главной силой Рима и которая в средние века дала опять-таки главную мощь католическому объединению. Пуссен совмещал в себе и веру в таинства христианской церкви, и веру в мифологию древних. Для него все это были лучи одного, непостижимого умом света. Его религиозные сюжеты лишены аффектации и полны глубокого чувства. Перед иными его картинами нельзя говорить громко, точно боишься помешать тому возвышенному чувству, которое в них выразилось. Точно так же и его **“мифологии”** и даже **эротические сюжеты** не носят никогда легкомысленного и “пикантного” характера.

Никола Пуссен . ***Рождение Венеры (Триумф Нептуна и Афродиты). 1638 — 1640. Холст, масло. 97,1x107,9. (Продана из Эрмитажа фонду Джорджа Элкинса, Музей искусства, Филадельфия, 1932)***

Его боги любят, играют, наслаждаются именно как боги, как подобало бы и людям любить, играть и наслаждаться. Наконец, некоторые произведения Пуссена, вроде чудной по краскам нашей картины **“Танкред и Эрминия”** на трогательный сюжет из **“Освобожденного Иерусалима”** характеризуют его “романтизм”, его глубокое понимание поэзии, выросшей чарующим цветком на руинах средневекового мистицизма.

Никола Пуссен . ***Танкред и Эрминия. 1630/35. Холст, масло. 98,5x146,5. Инв. 1189. Из собр. Аведа, Париж, 1766***

Как понятно, что Пуссен предпочел всю свою жизнь (с 1624) провести в Риме, где он мог свободно окунаться в мечты о прошлом, о былом здоровье человечества. Этим волшебным ароматом здоровья пахнуло от развалин и раскопок и на Рафаэля. Но за 100 лет, что прожила Италия со смерти Рафаэля, культ античности успел захиреть, превратиться в тусклый педантизм или в легковесную школьность. Пуссен, сохранивший в Риме строгий ум и чистую душу — достояния своей родины Нормандии (родины Мопассана и Флобера), мог обратиться к древности с той же простотой, с тем же свежим энтузиазмом, с которыми к ней подошли Рафаэль и его школа. Пуссен чувствовал свою неразрывную связь с Римом, и даже небывало лестные приглашения Ришелье и Людовика XIII не могли побудить его остаться в Париже и принять участие в придворной суете. Он буквально "бежал" обратно в Рим и там лишь почувствовал себя снова ожившим. Пуссена при этом отнюдь нельзя назвать итальянским художником, несмотря даже на то, что к концу жизни он отчасти разучился правильно говорить и писать на родном языке. Это нельзя потому, что с Италией XVII века его связывают лишь самые внешние черты, весь же стиль его творчества, вся его душа, полная врожденного ритма и безусловно чистая, принадлежит Франции.

Лоррен (Клод Желлэ)

Рядом с именем Пуссена всегда стоит имя Клода Желлэ (1600 — 1682), прозванного Лорреном по его родине — Лотарингии. И действительно, в этих двух художниках выразились самые благородные чувства и высшее художественное совершенство, на которые была способна Франция в XVII веке. Но разница между Пуссеном и Клодом все же большая. Оба были энтузиастами античности, ее чарующего ритма, но Пуссен был одарен неисчерпаемым интересом ко всем жизненным явлениям, был большим наблюдателем человеческих страстей и тонким психологом, тогда как Клод был скорее "пустынником", бежавшим от людской докуки в широкую безлюдную природу.

Быть может, в меланхолии и антропофобии Клода выразилась большая примесь германской крови, быть может, и менее богатая, чем у оптимиста Пуссена, жизненность. Но именно благодаря ограниченности искусства Клода (он исключительно писал пейзажи) оно доступнее, тогда как огромная ученость и широта интересов Пуссена способны действовать расхолаживающим образом до более глубокого с ним знакомства.

И Клод представлен в Эрмитаже с исключительной полнотой. Мы обладаем двенадцатью произведениями этого чудесного художника, и четыре среди них, **"Моменты дня",** принадлежат вообще к лучшему из того, что создано им, хотя и относятся к последнему периоду его творчества (к 1651, 1666 и 1670), когда признанный всеми, знаменитый на весь свет художник был завален заказами и уже не творил с той непосредственностью, какой отличаются произведения его молодости. Впрочем, как раз то, что создания эти поздние, объясняет их синтетическую силу, их гениальное обобщение.

Поэма дня начинается с того момента, когда все в природе затихло, притаилось и ожидает выхода царственного светила.

Клод Лоррен . ***Утро. 1666. Холст, масло. 113x157. Инв. 1234. Из собр. императрицы Жозефины, Мальмезон, 1815***

Темные силуэты просыпающихся деревьев, прекрасная развалина, вырванная из мира призраков, обозначаются на светлеющем небе. Точно слышишь зачирикавших птиц и точно доносится, внятный в тишине, говор засветло поднявшихся пастырей: Иакова и двух дочерей Лавана. На следующей картине солнце взошло и тайна исчезла.

Клод Лоррен. ***Полдень. 1661. Холст, масло. 116x159,6. Инв. 1235. Из собр. императрицы Жозефины, Мальмезон, 1815***

Все сделалось ясным и простым, все заволоклось миражом “правды”: видна масса подробностей, видна всюду проснувшаяся деятельность, но картина **“Полдень”** в целом не передает любимого времени Клода, и она как-то вся скучнее других, “официальное”. Для иллюстрации момента художник **Лаури** , писавший фигуры в пейзажах **Лоррена** , изобразил **отдых Святого Семейства во время бегства в Египет** . Затем наступает апофеоз солнца после трудного дневного пути. Зардевшись, оно спускается в гуще туманов; по-прежнему оно величественно, грозно и царственно, но пурпур его не слепит, жар не жжет. Жизнь замирает и отходит на покой. Торопятся кончать улов рыбари, торопится пастух гнать в село свое стадо. Безмятежно стелется море под глорией заката и тонут в последних лучах богатые виллы, пространные леса и сады. На первом плане странник Товий, только что словивший чудовищную рыбу, бьется, чтобы взвалить ее себе на плечи. Наконец, наступила ночь.

Клод Лоррен . ***Ночь. 1672. Холст, масло. 113x157. Инв. 1237. Из собр. императрицы Жозефины, Мальмезон, 1815***

Солнце ушло, и вместе с ним ушли пурпур, золото, жара и суета. Прохлада окутывает землю и располагает растерявшуюся за день мысль к сосредоточенности, к беседе с Богом под сверкающим шатром вечности. Фигуры, которыми постарался подчеркнуть это настроение Лаури (в группе Иакова, борющегося с ангелом), не вносят существенного диссонанса, но во всяком случае гораздо внятнее и убедительнее говорят о намерении художника застывшие силуэты деревьев и круглого разрушенного храма на холме, еще прощающегося с лучами потухающей зари.

Чтобы понять единственную прелесть Клода, нужно также обратиться к его классическим **“Портам”** — к сюжету, к которому он возвращался много раз.

Клод Лоррен. ***Утро в гавани. Холст, масло. 97,5x120,5. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, Англия, 1779***

В этих картинах наряду с гениальным разрешением задач светотени и пленэра (следует обратить внимание на рефлексы в зданиях, на их “прозрачность”, на градацию света в небе и на блеск воды, наконец, на мягкие отношения силуэтов к светлому фону), особенно замечательна их торжественная печаль, настроение какой-то “идеальной оперы”, в которой не было бы ни фальши, ни глупости лицедейства. Подчиняясь требованию заказчиков, Клод поручал **Лаури, Яну Милю** и **Коломбелю** населять эти композиции мелкими фигурками. Однако последние только тогда не мешают настроению, когда их совсем не рассматриваешь. И опять-таки несравненно более человеческим, поэтичным языком говорят сочиненные самим Лорреном “фигуры” — роскошных судов и гордых зданий. От картин этих веет действительно чарующим настроением морских гаваней, тем настроением, которое смешано из сладкого томления по “авантюре”, по бегству в бесконечность с сознанием невозможности покинуть сушу и ее суету.

Клод Лоррен. ***Байский залив. 1645/49. Холст, масло. 99,5x127. Инв. 1228. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, Англия, 1779***

Быть может, в этих “песнях простору” лучше всего выразилась душа Клода, попавшая в плен Вечного города и рвавшаяся постоянно из его улиц и от его сутолоки в широкую неизведанную даль.

Вернэ, Клод, Жозеф

Значение одного из поздних последователей Клода — Жозефа Вернэ, целиком принадлежащего XVIII веку (1712 — 1789), умаляется тем, что его невольно сравниваешь с

предшественником и что Вернэ, кроме того, был склонен к известной шаблонности, сделавшейся под конец его деятельности утомительной. Однако Вернэ, взятый совершенно отдельно и в лучших произведениях, заслуживает серьезного внимания. Эрмитаж обладает большой коллекцией произведений этого художника, дающей полную картину его развития, начиная с того фазиса, когда Вернэ, следуя за Паннини и Канале, был строгим "портретистом" местностей, кончая тем фазисом, во время которого он пользовался набранным опытом для того, чтобы в придуманных эффектах и видах изображать разные моменты жизни природы: тишину лунных ночей, пафос морских бурь, торжественную радость заката и т. д. Эрмитаж обладает, кроме того, курьезной (но не красивой) картиной последнего года жизни мастера (1789) **"Смерть Виргинии"** , служащей иллюстрацией к роману Бернардена де Сен-Пьера, над которым проливалось столько слез. К крупным достоинствам картин Вернэ принадлежат прекрасные фигуры, которыми он их сам населял.

Клод-Жозеф Верне . ***Вид в окрестностях Сорренто. 1745/50. Холст, масло. 60x111. Инв. 1204. Из собр. графа де Нарпа, Петербург, 1804***

Особенно прелестны они на нашей декоративной картине **"Вид в окрестностях Сорренто"** , принадлежащей, судя по своему вычурному характеру рококо, к первому периоду творчества Вернэ. [62]

Дюгэ, Гаспар
Лемер, Жан

Укажем только на лучшие произведения этой школы в Эрмитаже: на **картины зятя Пуссена Гаспара Дюгэ (1613 — 1675)** ;

Гаспар Дюге . ***Пейзаж с молнией. 1665. Холст, масло. 40x62,5. Инв. 2372***

на **"перспективу" Жана Лемэра (1597 — 1659,)** , носившую имя самого Пуссена,

Жан Лемер. ***Площадь античного города. 1763/74. Холст, масло. 97x134. Инв. 1181***

на **картины Жана Франсиска Милле** (1642 — 1679), в голландском отделении, на картину **Жозефа Франсиска Милле** , наконец, на картины фламандца **Корнелиса Гейсманса (1648 — 1717)** и голландца **Иоаннеса Глаубера (1648 — 1726).**

Робер, Гюбер

Об искусстве великолепного поэта руин и тенистых парков, одного из лучших декоративных живописцев всей истории искусства, **Гюбера Робера** (1735 — 1808), еще раз соединившего воедино достояния своих предшественников Лоррена, Вернэ, Паннини, Канале и Гварди, нельзя иметь понятия по двум незначительным картинам в Эрмитаже,

Гюбер Робер (Юбер Робер). ***Пейзаж с каменным мостом. Ок. 1800. Холст, масло. 38,5x55,5. Инв. 1766***

зато можно видеть много его шедевров в наших дворцах (в Зимнем, в Царскосельском, в Гатчинском), а также у частных лиц: у князя Юсупова, у гр. Строганова, у гр. Шуваловой.]

---

[62] Мы не станем останавливаться здесь на всех прочих прекрасных пейзажистах, последовавших за Пуссеном и Клодом Лорреном.

Мы ознакомились с первым и самым цветущим периодом французского “академизма”. Мы указали на то, что во второй трети XVII века это течение одержало свои главные победы под главенством гениального “полководца” Лебрёна. Однако все же к концу века французское общество стало чувствовать усталость от велеречия и напыщенности и скучными показались постоянная аффектация поз, щегольство мощью и грандиозом. Политические бедствия научили разочарованию, раскрыли скрытую в театральном величии короля-солнца ложь, и это немало способствовало изменению общественных вкусов. Захотелось больше искренности, грации и мягкости. На смену исканиям формального великолепия явилась известная мечтательность и жажда нежных настроений.

Колористы

В академической живописи смена направления выразилась сначала в борьбе рисовальщиков и колористов. Действительно, поколение художников, родившихся в 1640 и 1650-х годах, выросшее тогда, когда Пуссен и Лебрён были уже стариками, мало интересовалось задачами чисто пластическими, а выражало нескрываемую наклонность к красочности. На этих новых пришельцев старики должны были взирать с возмущением и видеть в них какое-то попрание святости искусства. При этом за стариков одно время стояли “учреждения и установления”, за молодежь — общество: любители, меценаты и просто люди со вкусом (**Роже де Пиль**).

Лафос, Шарль де

Победа колористов, однако, к концу века обозначилась настолько, что часть рисовальщиков, и среди них старик Лафос (род. в 1636), перешли в неприятельский лагерь и даже дали превосходные образцы живописи в этом обновленном характере.

Портретисты

Среди колористов, обновивших постепенно Академию, выделился в особенности ряд портретистов, воспитанных на изучении фламандцев и венецианцев: Ларжильер (род. в 1656), Сантер (род. в 1658), Риго (род. в 1659) и Турнэр (род. в 1687). Рядом с ними нужно назвать и исторических живописцев: Жувенэ (род. в 1644), Де Труа-старшего (род. в 1656), Натье-старшего (род. в 1668), Де Труа-младшего (род. в 1679) и Лемуана (род. в 1688). Все эти художники, кроме Жувенэ [63] , представлены в Эрмитаже, но, к сожалению, без исчерпывающей полноты.

Ларжильер, Никола де
Турниэр, Робер
Риго, Гиацинт

Особенно досадно, что мы не имеем более значительных произведений Ларжильера, Турниэра и Риго. **Эскиз к большой группе “парижской управы”** первого,

[63] Причисление академика Жувенэ к этой группе колористов может показаться натяжкой, однако достаточно взглянуть на четыре восхитительных гобелена, тканных по его картонам, в собрании Академии художеств, чтобы убедиться в его зависимости от венецианских и фламандских колористов.

Никола де Ларжильер. ***Заседание в парижской ратуше по поводу обсуждения места установки статуи Людовика XIV. 1689. Холст, масло. 68x101. Инв. 1269. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

“Портрет певицы” второго и **этюд Риго к портрету Фонтенелля** не дают полного понятия об этих мастерах.

Труа,франсуа де Старший

Лучше представлен Де Труа-старший — двумя пышными, но сильно потемневшими картинами **(“Сусанна” и “Дочери Лота”)** , в которых уже выразилась жеманная грация XVIII века и выступает “дряблая” чувственность, характерная для эпохи регентства.

Франсуа де Труа . ***Лот с дочерьми. 1721. Холст, масло. 234x178. Инв. 1232***

Портрет жены Де Труа дает представление о красочности и нарядности мастера.

Франсуа де Труа. ***Портрет жены художника. Ок. 1704. Холст, масло. 103x78,5. Инв. 1209. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Лемуан, Франсуа

Больше всего посчастливилось Эрмитажу в произведениях младшего из “академиков-колористов” Лемуана (1688 — 1737), художника, принадлежавшего целиком к XVIII веку и учредившего вместе с архитекторами де Кот и Оппенором весь официальный стиль “века пудры и фижм”. Славу Лемуана как-то затмили другие художники, и в особенности его ученик Буше, однако когда любуешься гигантским плафоном мастера, украшающим потолок зала Геркулеса в Версале, то понимаешь, что этот силач мог ознаменовать полную реакцию живописи Лебрёна. У Лемуана краска становится светлой, цветистой, горячей, почти как у венецианцев и фламандцев, живопись гибкой, размашистой и “веселой”, тела приобретают изящную полноту и покрываются соблазнительными ямочками.

Франсуа Лемуан . ***Купальщица. 1721/27. Холст, масло. 138x106,5. Инв. 1221***

Театральный Олимп Короля-Феба превращается у него в грациозную Цитеру Короля-Ловеласа. Эта перемена, начавшая обозначаться уже в творчестве Бон-Булоня, старшего Куапеля, старшего Де Труа и Лафоса, является в творчестве Лемуана совершившейся и вполне зрелой. Буше оставалось развивать те же формулы, заманивать теми же соблазнами до полного пресыщения.

Из картин Лемуана в Эрмитаже особенно красивы **“Аполлон, преследующий нимфу Дафну” 1725 года** и **“Посланцы Готфрида Бульонского в очарованных садах Армиды” 1735 года** . Чтобы сразу понять, какой путь французская живопись и вся французская культура прошла за 100 лет, достаточно сравнить эти “балетные сцены” с “серьезной” эротикой **Пуссена** , выразившейся в его мифологиях и в теме из того же **“Освобожденного Иерусалима”: “Ринальдо и Армида”.**

Семья Куапель

Близко к “повеселевшему академизму” Лемуана, оставаясь в большей зависимости от Лебрёна, стоят члены семьи Куапель. Эрмитаж, к сожалению, не обладает произведениями

самого блестящего из этих художников, Шарля Антуана [64], но две картины **Ноэля Никола Куапеля** (1690 — 1734), подписанные 1728 и 1732 годами, дают некоторое представление о мелко-нарядном, жеманном и приторном искусстве этой группы очень близких друг к другу мастеров **(“Купание Дианы”, “Рождение Венеры”)** .

Ванлоо, Карл
Ванлоо, Луи Мишель

Дальнейшими представителями такого же “расцвеченного” и подсахаренного академизма первой половины XVIII века является семья голландского выходца Ванлоо [65] и Натуар. Особенной славой среди Ванлоо пользовался Карл (1705 — 1765), но из произведений его в Эрмитаже художественный интерес представляет один только очень бодрый, сочно написанный **“Автопортрет”** , помеченный 1762 годом. Напротив того, совершенно неприятны две жанровые картины художника — **“Испанский концерт”** и **“Чтение”** , в которых грация таких мастеров, как Ватто и Ланкрэ, нашла себе омертвелое и тоскливое отражение. В том же совершенно духе картина племянника Карла, **Луи Мишеля Ванлоо** (1707 — 1771), **“Секстет”** — глупая, застылая сцена в маскарадных костюмах. [66]

Натуар, Шарль Жозеф

Приятно представлен в Эрмитаже Натуар **(“Бахус и Ариадна”)** , который мог бы фигурировать вообще среди “художников жизненной грации” — этих настоящих “гениев” XVIII века, не будь в нем наклонности к известной шаблонности в приемах техники и в типах.

Шарль-Жозеф Натуар . ***Вакх и Ариадна. Ок. 1742. Холст, масло. 91x120. Инв. 1220***

К упомянутым только что “гениям” нам теперь и пора обратиться, оставя в стороне неволнующие достоинства академиков.

Интимное искусство XVI в.

Рядом с официальным искусством в самом начале XVIII века могло возникнуть и более интимное. Версаль к тому времени опустел, благодаря семейным несчастиям королевского дома и государственным бедствиям. Становилось необходимым создание новых миров, новых культурных центров. Такими очагами явились парижские гостиные, дома вельмож и финансистов. Здесь уже не поощрялась назойливая помпезность, а в ходу были всевозможные утехи жизни, непринужденность и остроумие. Тогда же должно было появиться и отвечавшее этим запросам искусство. Еще Жувенэ, старшего Куапеля и даже, с грехом пополам, Лемуана можно считать “историческими живописцами”. Новому же светилу живописи, Ватто, современники дали новоизобретенное звание “живописца галантных празднеств”, и в этом смешном прозвище выказалось требование времени, то, что хотели получить от Ватто его современники.

---

[64] Эффектная картина этого мастера “Гнев Ахиллеса” находится в собрании П. П. Дурново.

[65] Превосходные картины старшего Ванлоо находятся в голландском отделении.

[66] Луи Мишель был отличным портретистом. В Петергофском дворце имеется хороший портрет Елизаветы Петровны его кисти.

Ватто, Жан Антуан

С именем Ватто (1684 — 1721) связано представление о каких-то прогулках, о маскарадах, об играх, танцах, комедиях, о какой-то сказочной беспечности. И действительно, Ватто создал особый род живописи, которому можно, пожалуй, и оставить забавное прозвище “галантных празднеств”. Ученики и продолжатели занялись затем распространением этого нового рода. [67] Однако художественная и “человеческая” личность гениального мастера слишком умаляется, если в нем видеть только такого забавника. Натура Ватто была, напротив того, гордая и неуживчивая, болезненно чувствительная и глубоко грустная. Он умел мечтать о праздниках, эти праздники внешне воспроизводились затем по его картинам, но сам он никогда не веселился, ибо идеалы его были несбыточными и ирония неизлечимой.

Эрмитаж дает прекрасное представление о Ватто. Собранные здесь картины способны доставить исключительное наслаждение. Особенно хороши **“Влюбленный Меццетэн”** (или **“Серенада”**) и **“Военный роздых”)** , знаменующие конец и начало его деятельности.

Жан-Антуан Ватто. ***Меццетен. Около 1718. Холст, масло. 55,2х43,2. (Продана из Эрмитажа в мае 1930 года. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Фонд Мансей, 1934)***

Жан-Антуан Ватто. ***Военный роздых. Ок. 1715. Медь, масло. 21,5х33,5. Инв. 1162. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

В “роздыхе” все носит еще характер веселого фламандского кермесса [68] (сам Ватто был наполовину фламандец, будучи родом из Валенсиена, лишь к концу XVII века доставшегося французам); веселость и непринужденность царят на этой крошечной картинке, изображающей обедающих под открытым шатром солдат. Ватто мог встретить нечто подобное на своем пути, когда он в 1709 году ездил из Парижа на родину. Бедный, нетребовательный, тогда еще доверчивый “рапэн”, он мог попросить себе место за таким же столом и попасть в эту соблазнительную тень, под раскидистые деревья, в компанию пирующих воинов и смешливых, податливых маркитанток.

В “Меццетэне” царит иное настроение.“Меццетэн” написан в последние годы жизни мастера — возможно даже, что после поездки в Англию, откуда художник вернулся совершенно больной. Картина эта принадлежала другу Ватто — Жюльену и на распродаже коллекции последнего в 1767 г. была оставлена за собой его вдовой (Жюльен женился незадолго до возвращения Ватто). Приобретена картина для Екатерины II, вероятно, на распродаже собрания г-жи Жюльен в 1778 г. **“Военный роздых”** (“Les delasse ments de la guerre”) написана в пару к **“Тягостям войны”** .] Это “сказано не то в шутку, не то всерьез”. И соболезнует как будто Ватто вздохам влюбленного комедианта и как будто выставляет их на посмешище. Ватто в этот период жил запуганным затворником, его мягкая, нежная душа была оскорблена человеческими дрязгами и просилась на отдых. Об его любовных делах ничего не известно, но едва ли был он в них удачником. Быть может, даже именно вечная неудовлетворенность томящейся по любви души и была вместе с резким ощущением усиливавшейся чахотки причиной его разочарованности. Быть может, он отразил с тонким оттенком иронии в этом комичном любовнике свои собственные чувства. Во всяком случае

---

[67] Любопытно встретить отражение искусства Ватто в религиозных картинах. Два подобных сюжета его друга Влёгельса повешены в голландском отделении. Одна из двух религиозных картин самого Ватто, прелестное **“Св. Семейство”** , находится в России — в Гатчинском дворце.

[68] кермесс — ярмарка

Ватто передал здесь то, что передавал не раз, что составляло рядом с царством красок его настоящую стихию — музыку.

Подобно Джорджоне и Тициану, Ватто не уставал изображать виртуозов, певцов, концерты. Но какая пропасть между здоровой чувственностью венецианцев и этим изнервленным, переутонченным французом эпохи Регентства!

Однако оставим чувства и посмотрим на живопись, на краски, на рисунки. Тут следует обратиться ко всем картинам Ватто в Эрмитаже. Одни добавляют другие.

Жан-Антуан Ватто. ***Савойяр с сурком. 1716. Холст, масло. 40,5x32,5. Инв. 1148***

Живой этюд **“Савояра с сурком”** указывает на интерес Ватто к “улице”.

Жан-Антуан Ватто . ***Затруднительное предложение. Ок. 1716. Холст, масло. 65x84,5. Инв. 1150. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

“Затруднительное предложение” красиво по распределению красочных пятен и по своей простой, широкой технике.

Жан-Антуан Ватто . ***Тягости войны. Ок. 1715. Медь, масло. 21,5x33,5. Инв. 1159. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Очаровательна по своему зеленоватому “дождливому” тону пáрная к **“Роздыху”** картинка **“Тягости войны”** . Настоящим “лакомством” является **“Солдатская кухня”** , где все писано с фантастической легкостью, где самая непринужденная грация соединена с меткими наблюдениями действительности. Наконец, и обе разобранные нами картины в отношении техники — бесподобные жемчужины. Как нарисована первая поза Меццетэна, как выразительны ракурс его лица и судорожная игра пальцев; какой дивный подбор ласкающих теплых и отнюдь не приторных красок: розовых, голубых и грязновато-зеленых. А в “Роздыхе”, с какой гениальной простотой вкомпонован в крошечную раму поэтичный, весь трепещущий жизнью пейзаж; как прелестны и характерны мельчайшие фигурки, как все приведено к одному восхитительному зеленоватому тону. И какая живопись! Точно “навеянная”, точно не стоившая ни малейшего труда мастеру, и все же нервно внимательная и последовательная во всех подробностях.

Патэр, Жан-батист Франсуа

Лучше не сравнивать земляка и единственного ученика Ватто, Патэра, и подражателя Ватто, Ланкре, с самим гениальным мастером. Это им только во вред, ибо им недостает поэзии чудесного художника, да и техника их, при всем своем блеске, уступает его технике. Однако, взятые сами по себе, это очень большие мастера, виртуозы первого разряда и прелестные летописцы своего времени.

Жан-Батист Патер. ***Солдатский привал. Дерево, масло. 28x34. Инв. 1142***

Жан-Батист Патер . ***Выступление солдат с привала. Дерево, масло. 28,6x34,5. Инв. 1143***

О Патэре (1696 — 1736) Эрмитаж дает, к сожалению, одностороннее представление в

двух солдатских сценах. [69]

Ланкре, Никола

С исчерпывающей полнотой зато представлен Ланкре (1695 — 1748) — семью картинами. Для ознакомления с эпохой произведения Ланкре драгоценнейшие документы, пожалуй, более даже ценные, нежели картины Ватто, в которых всегда внешние впечатления уступают личным настроениям художника. Ланкре же был в полном смысле светским и прямо даже "модным" живописцем, понимавшим и передававшим специальные вкусы и мечты своих современников.

Это было время, когда французское высшее общество как-то совсем утратило серьезные думы, забыло о заботах и ушло "по уши" в наслаждения. Позже, даже при дворе г-жи Помпадур, заговорила совесть, серьезные политические соображения, опасения за будущее. В эти же внешне счастливые годы регентства и первых лет самостоятельного царствования Людовика XV горизонт казался со всех сторон ясным и безмятежным. Перерыв в войнах и возрождение упавшей было промышленности наводнили общество богатствами, и хотя эти богатства странствовали, благодаря биржевой и карточной игре, из кармана в карман, но все же деньги оставались в стране и жизнь протекала в одном темпе без особых колебаний. Двор короля был прелестен своей молодостью. Время пышности и утомительного этикета отошло в вечность. Празднества носили преимущественно интимный, утонченный и веселый характер. Тогда же появился интерес и к деревне, к жизни в неприкрашенной "растрепанной" природе **("Лето"** и **"Весна" Ланкре**).

Никола Ланкре . ***Весна. Холст, масло. 115,5x95. Инв. 1259***

Пейзане, пастушки, лесочки и ручьи, хижины и сеновалы представлялись заманчивым миром, куда следует заглядывать чаще, однако не для того, чтобы "учиться человечеству", как это стали предписывать позже "философы", а для того только, чтобы в этой атмосфере простоты набраться новых наслаждений.

И в театре тогда наступила новая пора.

Никола Ланкре. ***Сцена из трагедии Т. Корнеля "Граф Эссекс". 1734. Холст, масло. 41x56. Инв. 1144***

Ланкре, который стоял очень близко к театральному миру и часть картин которого прямо передает моменты из балетов и комедий [70] .Он изобразил в эрмитажном **портрете** некрасивой, но очаровательной танцовщицы **Камарго** [71] новый стиль сценических представлений: мы видим в декорации, достойной Ватто, легко порхающую в прелестном золотистом платье балерину, а вокруг нарядных молодых людей, долженствующих изображать "счастливых поселян".

---

[69] Любопытно сравнить эти военные картины в характере Ватто с произведениями другого француза, специалиста по схваткам, баталиям и лагерным сценам, Жака Куртуа-Бургиньона (1621 — 1676), которыми богат Эрмитаж и многие русские частные собрания. Бургиньон был учеником и подражателем С. Розы и сумел заимствовать у огненного мастера страстность исполнения, дерзкую эффектность его композиций. От картин Бургиньона веет мужественным, грозным, истинно Марсовым духом, тогда как солдатские походы и роздыхи на картинах Ватто и Патэра всегда имеют вид пикников.

[70] Сцена из трагедии Т. Корнеля "Граф Эссекс" (1734 г.).

[71] Этот портрет повторен им несколько раз.

Никола Ланкре. ***Портрет танцовщицы Камарго. Холст, масло. 45х55. Инв. 1145***

Буше, Франсуа

Считается, что продолжателем искусства Ватто и Ланкре явился Буше. Но на самом деле в его творчестве мало-помалу произошла та перемена, которая отразила перемену при дворе Людовика XV и во всем высшем обществе. Вполне типичных картин Буше, за исключением одной **пасторали** , Эрмитаж не имеет.

Франсуа Буше. ***Пастораль. 1740-е. Холст, масло. 61х75. Инв. 1275***

Но уже по этой пастушечьей сцене, по двум пейзажам его, относящимся к 1740 годам, а также по его непристойной в своем легкомыслии религиозной картине **"Бегство в Египет" 1757 года** — можно судить о перемене во взглядах, в направлениях и в самом искусстве Франции середины XVIII века.

Франсуа Буше . ***Пейзаж с прудом. 1746. Холст, масло. 51х65. Инв. 1137. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Франсуа Буше . ***Отдых на пути в Египет. 1757. Холст, масло. 139,5х148,5. Инв. 1139. Из музея Академии художеств, Петроград, 1922***

У Ланкре беспечность и легкомыслие, у Буше — цинизм и глубокая развращенность. Там в то же время проснувшееся увлечение природой, здесь снова удаление от нее.

Сам Буше в начале своей деятельности был прелестным реалистом. Иные его этюды с натуры не уступают голландцам XVII века по своей непосредственности и внимательному отношению к делу. Но затем он все более и более забывает заветы своих предшественников и все более и более погружается в ядовитую атмосферу лжи и притворства, которая к тому времени окутала слабого Людовика XV и высшее французское общество. Характерные картины Буше полны виртуозной ловкости, но в них нет ничего правдивого, ничего искреннего. [72]

Франсуа Буше. ***Пигмалион и Галатея. Первая половина 1760-х. Холст, масло. 234х400. Инв. 3683. Из музея Академии художеств, 1922***

Отличные Буше имеются еще в галерее кн. Юсупова.]

Это сизые театральные декорации, среди которых разыгрываются двусмысленные сцены.

В характере Буше работал целый ряд художников не только во Франции, но и по всему миру, ибо повсеместно распространилась зараза циничной лжи и роскоши. Малейший двор в Германии имел своего Буше. В России ту же роль взяли на себя итальянцы Торелли, Градицци и Ротари, а также французы Лепрэнс и Лагрене. В самой Франции ближайшими сотрудниками Буше были Тремольер, Тараваль и Пиер.

Жан-Батист Пьер. ***Старик в кухне. Ок. 1745. Холст, масло. 130х97. Инв. 7240. Из***

---

[72] Прекрасная мифологическая **картина Буше "Пигмалион"** находится в собрании Академии художеств.

собр. Кроза, Париж, 1772

Из них лишь последний представлен в Эрмитаже двумя грациозными (но не вполне достоверными) картинками.

Натье, Жан Марк
Токе, Луи

Перемена в художественном стиле, произошедшая в первой трети XVII века, отразилась и на портретах. “Колористы” времен Людовика XIV, Ларжильер и Риго, считали еще своим долгом придавать лицам и осанкам величественность.

Жан-Марк Натье. ***Портрет Петра I. 1717. Холст, масло. 142,5x110. Инв. Р. Ж. 1856. Из собр. Зимнего дворца, 1918***

Жан-Марк Натье . ***Портрет Екатерины I. 1717. Холст, масло. 142,5x110. Инв. Р. Ж. 1857. Из собр. Зимнего дворца, 1918***

Типичные же портретисты Людовика XV, Натье и Токе, сумели даже на официальные изображения наводить оттенок чего-то веселого, непринужденного и легкомысленного (**“Людовик XV” Натье** и **“Дофин” Токе**).

Луи Токке . ***Портрет дофина. Холст, масло. 80x64. Инв. 1124***

Несколько в стороне в истории французской светской живописи первой половины XVIII века стоит превосходный художник **Де Труа-младший** . Эрмитаж обладает красивой картиной мастера в духе старшего Де Труа и Лемуана**: “Сусанна” 1715 года** и превосходной сценой бытового характера, которая отличается как от нервной жеманности Ланкре, так и от маньеризма Буше своим бодрым, сильным характером. Эта довольно грубая по настроению любовная сцена написана с бесподобным брио, с огромным мастерством. Ее простые бурые краски отличаются совершенно исключительной для времени сочностью. Также и сочетание ее линий и форм носит настолько тяжелый характер, что это служит даже в ущерб живости композиции.

Фрагонар, Жан Оноре

Искусство последнего гения французской живописи XVIII века Фрагонара (1732 — 1806) ведет свое начало от всех этих предшественников. Он бывал поэтичен и романтичен, как Ватто (особенно в пейзажах), он любил передавать жизнь “счастливых поселян”, подобно Ланкре, он не брезгал самыми рискованными эротическими сюжетами, следуя в этом своему учителю Буше. Но все под его кистью приобретало несколько утрированный, почти болезненный характер. В чисто живописном отношении это один из первых виртуозов истории живописи и превосходный красочник. К достоянию, полученному им непосредственно от предшественников, он прибавил еще изумительное владение светотенью, приобретенное им в изучении Корреджо и Рембрандта. И все же в общем Фрагонар упадочник среди упадочников. Его картины прельщают мастерством и красотой, но что-то такое в них и раздражает своей “стариковской дряблостью”. Это обессиленное искусство, это искусство все еще блестящей, но умиравшей культуры.

Эрмитаж обладает любовно-пасторальной сценкой **Фрагонара** , действующими лицами которой являются дети (как это одно уже типично для времени), а также знаменитою картиной **“Поцелуй украдкой”** .

Жан-Оноре Фрагонар . ***Поцелуй украдкой. Холст, масло. 45х55. Инв. 1300***

“Семья фермера” принадлежит к расцвету его творчества и содержит все черты, на которые мы указывали, в особенности же редкий даже для Фрагонара золотистый колорит. Вторая — отражает перемену в манере мастера, происшедшую к концу жизни под влиянием общего отрезвления. Сюжеты его оставались по-прежнему легкомысленными, но живопись его стала более строгой, а колорит холодным.

Тонэ, Никола Антуан
Демарн, Жан Луи
Жерар, Маргерит

В духе Тонэ “позднего Фрагонара” писали затем вплоть до наполеоновского времени **Тонэ** , Дебюкур, г-жа Жерар Буальи, **Демарн** , **Дефранс** и ученица Фрагонара, **г-жа Жерар** . Мало-помалу элегантность во французской бытовой живописи обратилась в чопорность, а живопись приобрела лощеный, “фарфоровый” характер.

Гране, Франсуа Мариус

Примером того, как понимались во Франции реалистические задачи в начале XIX века, может, рядом с пейзажами Демарна и со сценами г-жи Жерар, служить большая картина **Гране** (1775 — 1849) **“Внутренность капуцинского монастыря”** , помеченная 1818 годом, интересная уже тем, что она оказала громадное влияние на развитие нашего Венецианова.

Франсуа Мариус Гране . ***Хор в церкви капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме. 1818. Холст, масло. 174,5х126,5. Инв. 1322. Была подарена автором императору Александру I, 1821***

Шарден, Жан-батист Симеон

Остались у нас без рассмотрения два французских художника XVIII века — Шарден и Грёз. Но это и понятно. Оба выпадают из общего настроения, обоих нельзя никак включить ни в группу официальных академических художников, ни в группу светских интимистов. Оба мастера были живописцами “третьего сословия”, и лишь Грёз в портретах и в своих приторных головках шел навстречу вкусам утонченного великосветского общества. Впрочем, надо сразу сказать, что между обоими художниками и огромная разница. Шарден (1699 — 1779) — “живописец чистейшей воды”, он только живописец и в то же время один из самых первых живописцев всей истории искусства. Грёз (1725 — 1805) — тоже превосходный мастер, но, к сожалению, отдавший свое искусство на служение литературной программе. Шарден является связующим звеном между Веласкесом, Рембрандтом, Вермером и импрессионистами нашего времени; Грёз вместе с англичанином Хогартом истинный родоначальник всей анекдотической живописи XIX века, и в частности наших передвижников. Поэтому Шарден, несмотря на свои простые буржуазные темы, является одним из самых аристократических, изысканных и недоступных художников, напротив того, Грёз “буржуазен по существу”, это настоящий “Дидеро живописи”, уступавший, впрочем, своему литературному собрату по уму и характеру.

О картинах Шардена много говорить не приходится. Ими надо уметь любоваться. Они так скромны и с виду незатейливы, что “рассказать и описать” их нельзя. Но каждая краска Шардена не только правдива, но и прекрасна в своей сочности, в своем неподражаемом оттенке.

Жан-Батист Симеон Шарден. ***Карточный домик. Около 1735. Холст, масло. 82,2х66. (Продана из Эрмитажа в 1931 году Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон)***

Я советую начать изучение Шардена с лазоревого тона стола, на котором сын г. Ленуара расставляет свой карточный замок; раз красота этой поверхности, "вкусность", глубина и прелесть ее тона станет понятной, то выяснится и вся прелесть остальных картин великого художника **("Молитва перед обедом", "Прачка")** .

Жан-Батист Симеон Шарден. ***Молитва перед обедом. 1744. Холст, масло. 49,5х38,4. Инв. 1193***

Жан-Батист Симеон Шарден. ***Прачка. Холст, масло. 37,5х42,7. Инв. 1185. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Грёз, Жан-батист

Совсем иное отношение у нас к Грёзу. Мы уже теперь не способны переживать ту наивную драму, которую рассказывает простодушный художник в картине **"Умирающий паралитик"** . [73] Меньше всего в этой картине нас радует то, что волновало наших предков: разнообразие экспрессии, сценическая подстроенность групп и жестов. Нам даже несколько противно все это "лицедейство", несмотря на образцовую мимику и на "режиссерскую распорядительность". Но все же я не советую пройти мимо картины Грёза без внимания. Это не только "передвижническая" анекдотичная картина, но и "превосходная живопись". Все написано с поразительной сочностью и мастерством, а серебряный тон картины обладает исключительной прелестью. О том, каким был превосходным живописцем Грёз, свидетельствует еще в Эрмитаже сентиментальная **"головка"** , и особенно **этюды "Охотника"** и **"Девушки"** .

Жан-Батист Грёз . ***Голова девушки. Конец 1770-х – начало 1780-х. Дерево, масло. 40,5х32,5. Инв. 1299. Из собр. А. И. Сомова, Санкт-Петербург, 1890***

Жан-Батист Грёз. Портрет молодого человека в шляпе. 1750-е. Холст, масло. 61х50. Инв. 1256. Из собр. Кроза, Париж, 1772

Жан-Батист Грёз. ***Голова девушки в чепце. Холст, масло. 41х33. 1760/65 гг. Из коллекции Кобенцля, Брюссель, 1768***

Перроно, Жан-батист

Когда-то Грёзу приписывали и **"Портрет мальчика"** ,

---

[73] В Салоне 1761 г. был выставлен рисунок к этой картине, обозначенной словами: "Паралитик, за которым ухаживает его семья, или Плоды хорошего воспитания".

Жан-Батист Перроно (Жан-Батист Перронно). ***Портрет мальчика с книгой. 1741/50. Холст, масло. 63х52. Инв. 1270. Из собр. А. Г. Теплова, Санкт-Петербург, 1781***

действительно напоминающий по тонам серую гамму мастера, но выяснившаяся за последние годы личность первоклассного портретиста **Перроно** не оставляет сомнения, что мы имеем здесь произведения этого третьего из больших "буржуазных художников". [74]

Английская школа

Судить об англичанах по Эрмитажу нельзя. Случайный подбор десятка полотен может лишь заинтересовать, но ничего не выясняет. Поэтому мы и не будем в подробностях рассматривать искусство Соединенного Королевства.

Английская живопись приобретает европейское значение только в XVII веке.

Неллер, Годфри

До того времени, да и долгое время позже, английское общество обслуживали заезжие художники: портретисты и декораторы, среди которых были Гольбейн, де Геере, Неллер Мор, Ван Дейк, Лели, Янсен и **Неллер** , или Кнеллер (в Эрмитаже интересны **портреты** последнего**,** изображающие **философа Лока и скульптора Джиббонса)** .

Сэр Годфри Неллер. ***Портрет Джона Локка. 1697. Холст, масло. 76х64. Инв. 1345. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Сэр Годфри Неллер. ***Портрет Гринлинга Джиббонса. 1680/90. Холст, масло. 125х90. Инв. 1346. Из собр. Уолпола. Хоутон холл, 1779***

Первые английские художники являлись лишь удачными подражателями этих иностранцев.

Уокер, Роберт
Добсон, Уильям

Так, в Эрмитаже мы видим произведения современников Ван Дейка Уокера († около 1658) и Добсона (1610 — 1646). Хороший **портрет первого** в высшей степени интересен как исторический документ. Он изображает хитроумного диктатора английской республики, лорда-протектора Оливера Кромвеля. **Портрет Добсона** изображает также интересную личность: консерватора знаменитых коллекций Карла I Абрагама ван дер Дорта.

Уильям Добсон***. Портрет Абрахама ван дер Дорта. 1620/40. Холст, масло. 45х38. Инв. 2103. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

В XVIII веке нарождается, наконец, и вполне самобытная английская школа, достигающая к середине столетия удивительной пышности. Ныне английские портреты — величайшее лакомство коллекционеров, и, действительно, они заслуживают этого как блеском

---

[74] К буржуазным мастерам можно еще причислить обоих **Жора, Леписье** и **Аведа** . **Этьен Жора** (1699 — 1789) представлен в Эрмитаже скромной, но милой картинкой **"Выздоравливающая"** .

красок, так и всем своим изысканным стилем. [75] Лишь однообразие приемов и часто какая-то раздражающая приторность оставляют все же эти произведения “модных любимцев” позади более скромных, но внимательных и строгих портретов французов и итальянцев.

Лоренс, Томас

Эрмитаж обладает лишь одним произведением последнего из серии первоклассных английских портретистов, Томаса Лоренса (1769 — 1830), считавшимся прежде работой **Ромней** . [76]

Сэр Томас Лоуренс. ***Портрет графа С. Р. Воронцова. Холст, масло. 76,5x64. Инв. 1363. Из собр. Зимнего дворца, 1900***

Рейнольдс, Джошуа

Величайший же английский мастер Рейнольдс (1723 — 1792) представлен в нашем собрании не своими энергичными, красивыми портретами, а тремя историческими картинами, в которых интересно проследить его умелые заимствования у Рембрандта и Тициана, связанные с театральной пышностью XVIII века и грацией, выдающей современника Буше и Фрагонара. Из этих трех картин самая изящная **“Венера с амуром”** (повторение лондонской **“The snake in the grass”**),

Сэр Джошуа Рейнолдс. ***Амур развязывающий пояс Венеры. 1788. Холст, масло. 127,5x101. Инв. 1320. Из собр. Г. А. Потемкина, Санкт-Петербург, 1792***

самая же для нас интересная “Младенец Геркулес удушающий змей, посланных Юноной” (Младенец Геракл, удушающий змей, подосланных Герой.) — написана по заказу Екатерины II.

Сэр Джошуа Рейнолдс. ***Младенец Геракл, удушающий змей, подосланных Герой.(“Младенец Геркулес удушающий змей, посланных Юноной”) Ок. 1786 — 1788. Холст, масло. 303x297. Инв. 1348. Картина написана по заказу Екатерины II***

Художник, которому было предоставлено выбрать сюжет, изобразил в этой мифологической сцене аллегорию на “Юную Россию, борющуюся со своими врагами”. Картина сильно потемнела от времени, благодаря густоте красок и чрезмерному употреблению сиккативов и битума, но и в таком виде, в опасном соседстве с Рембрандтом, она поражает силой драматического замысла и красотой золотистых красок.

Джонс, Томас
Марло, Уильям

Картины **Томаса Джонса** (1730 — 1798) и **Марло** (1740 — 1813) интересны, как английские парафразы “исторического пейзажа” и морских видов в стиле Жозефа Вернэ.

---

[75] Небольшое, но избранное собрание английских портретов находится в Петербурге у А. З. Хитрово.

[76] Портрет изображает князя Воронцова.

Томас Джонс. ***Пейзаж с Энеем и Дидоной. 1769. Холст, масло. 137,5x193,5. Инв. 1343. Из собр. Г. А. Потемкина, Санкт-Петербург, 1792***

Нидерландская живопись до отделения Голландии от Фландрии (XV и XVI в.)

Германские школы

До сих пор говорили о живописи в странах латинской школы культуры; к ним мы присоединили и Францию вследствие того, что заняться французским искусством по Эрмитажу можно только с той эпохи, когда и оно всецело "вернулось" к своим латинским основам. Теперь нам нужно перейти к живописи германских стран. В XVII и XVIII веках и эти школы (немецкая, голландская и фламандская) — мало-помалу присоединяются к общим течениям, к общей европейской эстетике, но в Эрмитаже мы можем начать изучение их чуть ли не с источников, и поэтому и впоследствии легче проследить в их произведениях местные особенности.

Однако как провести, соответственно с географическими границами, деление эстетическое? Обыкновенно считается, что в Италии и в странах ей родственных продолжали жить античные традиции, а, напротив того, в Германии и Нидерландах (до XV века и во Франции) процветала так называемая "готика". Но это не совсем верно, ибо готика проникла одно время и в Италию, с другой стороны, античность и там, как и всюду, многие века была забыта совершенно. Вообще же не одними формальными особенностями исчерпывается различие двух главных течений в истории европейского искусства. Вся эстетика в них разная, несмотря на тождество религии и многих духовных переживаний. "Латинское" искусство с момента его зрелости (для Италии с начала XV века, для Испании и Франции с XVI) отличается от германского исканием ***красоты форм*** и связанной с нею — ***широкой простоты*** форм. В германском же художестве доминируют искания ***выразительности, интимности и иллюзорности*** . В свою очередь среди германских школ фламандская живопись, оставшаяся под влиянием римского католицизма, отличается от других германских школ большей склонностью к пафосу, к официальности и к разрешениям формальных задач.

Нидерландские примитивы

Говоря, что мы можем в Эрмитаже найти источники северной живописи, мы делаем натяжку. Действительно, в Эрмитаже представлены в немногих прекрасных образцах так называемые нидерландские примитивы. Но их "примитивизм", их первобытность столь же относительны, как и примитивизм итальянцев XV века. Так мы сразу встречаемся с художниками, единственными по совершенству техники и зрелости замысла — с теми, кому приписывают открытие масляной живописи, с братьями ван Эйк. Но не следует думать, что до них "ничего не было". Напротив того, в дни, когда они жили (и которые соответствуют деятельности фра Беато и Мазаччо), вся северная культура и вместе с ней северные художества успели достичь удивительного великолепия и переживали также в своем роде эпоху "возрождения". Только под возрождением здесь нужно подразумевать не возобновление форм античного искусства, а момент полного пробуждения духовной и бытовой жизни от долгой летаргии, в которую погрузилась европейская культура после разгрома переселения народов.

Французское искусство

К XV веку особенная система форм северного искусства — готика — не только уже

прошла через период расцвета, но даже уже вступала в период известной “перезрелости”, чрезмерной пышности. В это время разные художества стали обособляться от главного — от архитектуры. Появились и любители-коллекционеры, знатоки, появилось придворное “искусство для искусства”, продолжавшее, впрочем, еще долгое время носить исключительно религиозный характер. Тон давала для всего севера Франция, которую нужно в это время считать в семье германских государств. Здесь родилась готика, здесь же она развилась и первая достигла своего “лета” и своей “осени”. При французском же дворе появились и первые художественные меценаты в современном смысле, среди которых были король Карл V и его братья герцоги Анжуйский, Беррийский и Бургундский.

Однако дальнейшему расцвету искусства при французском дворе помешали смуты и войны, затянувшиеся на многие десятки лет и разорившие страну как в материальном, так и в духовном смысле. За это время очагом утонченной французской “готической” культуры становится почти самостоятельное бургундское герцогство, и в особенности его нидерландские провинции, присоединенные к нему посредством брака Маргариты Фландрской с Филиппом Бургундским в 1369 году. Процветанию же искусства в Нидерландах способствовала их относительная отдаленность от театра войны, а также богатство населения, сумевшего оградить себя от произвола феодалов системой законов и привилегий, гарантировавших автономность больших торговых центров.

Братья ван Эйк

И все же, несмотря на все великолепие нидерландского быта в начале XV века, появление таких художников, как братья ван Эйк, представляется каким-то чудесным скачком, до такой степени их искусство, в особенности в смысле красок и техники, бесконечно выше всего, что производило их время — даже в благодатной Италии. Мало того, дальнейшее развитие технического совершенства в Италии немыслимо без влияния именно нидерландской живописи и главных ее представителей, главных ее учителей — ван Эйков. Вероятно, сознание исключительного художественного значения обоих братьев повлияло и на создание легенды об изобретении ими самого способа писать на масле, тогда как на самом деле им пользовались уже и раньше. Возможно, впрочем, что Эйки усовершенствовали этот способ, в особенности что касается более быстрой просушки написанного посредством сиккативов.

Совершенство, с которым написаны картины братьев ван Эйк, не только выше всего, что было создано в их время, но осталось непревзойденным и в последующие времена, как в смысле яркости колорита, так и в смысле изумительной пластичной передачи видимости. Если в чем чувствуется их архаизм, так это только в наивности, с которой они выписывали массу к делу не относящихся подробностей, в частичном нарушении пропорций и в деланности выражений лиц, доходящей иногда до гримасы. Впрочем, насколько личности двух братьев представляются теперь выясненными, старший, Губерт, обладал этими недостатками в меньшей степени, нежели младший, Ян.

Эйк, Ян ван

Эрмитажное собрание германских школ начинается с такой жемчужины, как **“Благовещение” Яна ван Эйка** (1390 — 1440), одной из лучших и безупречно сохранившихся его картин, написанной, вероятно, для герцога Бургундского Филиппа Доброго, при роскошном дворе которого знаменитый мастер состоял в должности, соответствующей нашему камергеру (valet de chambre). Все в этой картине, написанной в то время, когда в Тоскане были сделаны первые робкие шаги в светотени (Липпи) и в правдивой красочности (Доменико Венециано), поражает тем совершенством, с которым передана натура. Особенно бросается в глаза полная иллюзорность в изображении парчовой, расшитой драгоценностями ризы архангела — очевидно, одолженной художнику из ризницы герцогской капеллы, хранившей на миллионы подобных сокровищ. От этой детали переходишь к другим

и не знаешь, чему отдать предпочтение: раскрытому ли молитвеннику с жемчужной закладной, розовой ли подушке, крытой тисненым штофом, короне ли и скипетру божественного посла, лилии ли, которая воткнута в стеклянный сосуд. Наконец, изумляешься насыщенности тона синей одежды Девы и тому, как рельефно, с соблюдением всех тончайших отношений света и полутонов представлена глубина зала — романской архитектуры. Перспектива при этом выдержана с такой математической точностью, что нельзя допустить, будто Ян не имел теоретических знаний в этой области.

Менее отрадна психологическая сторона: застывшая, кукольная улыбка ангела и странное выражение некрасивой, старообразной Марии, долженствующее изображать умиление и восторг. Куда приятнее и торжественнее загадочная застылость лиц в готических фресках! Но важно уже то, что Эйк решался подходить к психологическим проблемам, и в этом чувствуется большая культурная эволюция: более пытливое, более человеческое отношение к действующим лицам Священного Писания.

Одному из братьев ван Эйк возвращен ныне и так называемый **Татищевский складень** , средняя часть которого, изображавшая “Поклонение волхвов”, была украдена тогда еще, когда триптих находился в собрании Д. П. Татищева (в Эрмитаже боковые створки с 1845). Складень был куплен в Испании, где вообще столько сохранилось памятников старонидерландского искусства. Принадлежность двух наших створок Эйкам окончательно подтверждается изучением миниатюр, хранившихся в Туринской библиотеке, несомненно принадлежавших одному из них. Вопрос — которому из двух братьев, не выяснен до сих пор ни относительно миниатюр, ни относительно наших картин. Во всяком случае, ничего противоречащего тому, что наши картины писаны тем же Яном (как и “Благовещение”), не встречается. Напротив того, говорить о Петрусе Кристусе как об авторе их не приходится, так как произведения этого ученика Эйка отличаются бесконечно большей простотой и даже некоторой грубоватостью.

Правая часть исполнена совершенно в духе средневековья. Вверху царствие небесное, сохраняющее строгий характер “этикета”, — изобретение Византии, так мало вяжущееся с благостынею Евангелия. Внизу нечто еще более “средневековое” — расправа архангела Михаила с грешниками: какая-то свалка, под крыльями Смерти, человеческих тел и злобных чудовищ. При этом ничего смешного. Чувствуется еще полная вера в этот плач и скрежет зубовный. Сцена слева отличается более близким к нам пониманием. Здесь изображена человеческая трагедия с поразительной выразительностью и полнотой. Над роскошным городом, над разряженной издевающейся толпой висит на кресте Искупитель. Особенно трагична группа на первом плане: изнемогающая под горем Богоматерь среди святых жен и ломающая руки Магдалина. Невозможно описать все, что содержится в этой крошечной картине. Огромное наслаждение доставляют одни краски и бесчисленные подробности костюмов, выражения лиц и разнообразие типов. Среди толпы несколько несомненных портретов; так, например, под правым крестом толстяк в бархатной шубе и два куртизана рядом или еще женщина несколько пониже, рядом с Магдалиной. Интересны, наконец, такие “финессы” [77], как завязанные у разбойников глаза, как меткая характеристика иудеев и многое другое. Отсутствие формальной красоты в настоящем смысле с избытком вознаграждено силой драматизма и убедительностью.

Вейден, Рожие ван дер

Другой великий гений ранней нидерландской живописи, брюссельский мастер Рожиэ ван дер Вейден (1399 — 1464) представлен в Эрмитаже превосходной старинной копией с мюнхенской картины **“Св. Лука рисующий Мадонну”** . Рожиэ выставляют обыкновенно как патетического драматурга. Но на самом деле в его творчестве больше проглядывают

[77] Finesse (франц.) — тонкость, проницательность, хитрость.

технические искания и скорее мягкий сентиментализм, черты, общие всему времени и особенно нидерландцам. Наша картина отличный пример его простого и грандиозного стиля. Любопытно, с какой любовью передан фон картины, вид на многолюдный город — мотив, использованный уже Эйком, имеющий так мало общего с сюжетом, но свидетельствующий о неопреодолимой радости бытия, и даже о светской суетности, столь отличающихся от старого замкнутого церковного благочестия предыдущих эпох. Рожиэ побывал в Италии в 1449 и 1450 годах, но это путешествие прошло для него даром и нигде не видно того, чтобы он был заражен уже торжествовавшим тогда искусством Мазаччо, Липпи, Гоццоли и Кастаньо. Наоборот, приходится допустить, что мастерство, с которым он владел техникой красок, повлияло на итальянских художников.

Гус, Гуго ван дер

Другому нидерландцу, имевшему громадное влияние на флорентийцев, гениальному, строгому Гуго ван дер Гусу († 1482) приписывается в Эрмитаже холодное в красках, жесткое в рисунке **“Благовещение”** и ему же недавно — без всякого основания — приписывали красивый, но слишком для Гуго вялый в тоне триптих, изображающий посреди **“Поклонение волхвов”** , а по бокам **“Избиение младенцев”** и **“Обрезание Господне”** .

Гуго Ван дер Гус. ***Триптих: Обрезание (левая створка триптиха). 96,2x31,7; Поклонение волхвов (центральная часть триптиха). 96,3x77,5; Избиение младенцев (правая створка триптиха). 96,2x31,7. Холст, масло, переведена с дерева. Инв. 403***

Кампен, Робер (Мастер Из Флемалле)

К той же ранней эпохе нидерландской живописи, к середине XV века, следует еще отнести две интересные, строгие, внушительные, несмотря на малый размер, картины **“Троица”** и **“Богоматерь с Младенцем”** , которые Тчуди считает произведениями Мастера из Флемалле (Жана Дарэ?).

Робер Кампен (Мастер из Флемалле). ***Троица. Дерево, масло. 84,3x24,5. Инв. 443. Из собр. Д. П. Татищева, Санкт-Петербург, 1845***

Робер Кампен (Мастер из Флемалле***). Мадонна с младенцем у камина. Дерево, масло. 34x24,5. Инв. 442. Из собр. Д. П. Татищева, Санкт-Петербург, 1845***

Мостарт, Ян
Давид, Герард

К концу того же века или к началу XVI относятся еще совершенно готические по формам **“Богоматерь с Младенцем”** — вырезок из большого образа, в котором некоторые видят произведение Яна Мостарта; далее: тончайшая картинка, считающаяся не без основания работой последователя Мемлинга, чудесного мастера **Герарда Давида** (1450 — 1523) **“Скорбь Богородицы”** , а также **“Св. Семейство”** , считающееся работой мастера **“Успения Богородицы”** (**Иосса ван Клеве** ? † 1540), принадлежащего вообще уже к ренессансным художникам, но выдающего здесь свою связь с мастерами предыдущего течения.

Герард Давид. ***Мадонна, обнимающая мертвого Христа. Дерево, масло. 36,3x44,5. Инв. 402***

Иосс ван Клеве старший. ***Святое семейство. Холст, масло, переведена с дерева. 42,5x31,5. Инв. 411***

Небольшая картинка Давида вставлена в венок цветов, писанный в XVII веке, быть может, ван Кесселем.

Провост, Жан

Одной из жемчужин Эрмитажа является **"Богородица в славе"** (Deipara Virga), считавшаяся до последнего времени одним из шедевров главы антверпенских живописцев Квентина Массейса, ныне же неопровержимо отданная ее настоящему автору, мало известному мастеру из Брюгге — Жану Провосту (14? — 1529), занимающему положение, среднее между "готическими" и ренессансными художниками Нидерландов.

Жан Провост (Ян Провост***). Мария во славе. 1524. Холст, масло, переведена с дерева. 203x151. Инв. 417. Из собр. короля Вильгельма II, Гаага, 1850***

Обилие в этой картине золота, строгая поза Богородицы, симметрия композиции — все это придает ей несколько иконный, архаический характер. Напротив того, роскошный мягкий пейзаж, стелющийся за фигурами, а также позы и типы пророков и сивилл (предвещавших, согласно толкованию церкви, рождение Марии) выдают новое, более свободное, более жизнерадостное, но и менее религиозное время. В нижней части картины замечается даже известная "развязность" художника по отношению к своему предмету и первые проблески искания красивых (а не только выразительных) форм и их комбинаций. Характерна для времени и "литературная" окраска этой картины. Провост был человеком утонченной культуры, другом поэтов и риторов. [78]

Ренессанс

Лукас, Лейден ван

Окончательно мы вступаем в Ренессанс с изучением картины староголландского мастера Лукаса из Лейдена (1494 — 1533) [79], более известного в качестве поразительно виртуозного гравера. Картины Лукаса величайшая редкость, и наш триптих является поэтому большой художественно-исторической драгоценностью.

---

[78] Замечательна история этой картины. Она была найдена в половине XIX в. замурованной в стене церкви св. Доната в Брюгге, куда ее, вероятно, спрятали во время иконоборческого движения в 60-х годах XVI в. Первоначально наша картина, написанная в 1529 г., украшала алтарь пророка Даниила в той же церкви.

[79] Все до сих пор разобранные нами старонидерландские художники принадлежат к южным провинциям Нидерландов, к нынешней Бельгии. Надо, впрочем, заметить, что существенной разницы между художниками южных и северных провинций до религиозного и политического обособления вторых к концу XVI в. нельзя усмотреть.

Лукас ван Лейден. ***Исцеление иерихонского слепца. 1531. Левая створка триптиха. 89х33,5; Центральная часть триптиха. 115,7х150,3; Правая створка триптиха. 89х33,5. Холст, масло, переведена с дерева. Инв. 407. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

На нем уже все ***намерения*** мастера принадлежат новому времени. Роскошный широко написанный пейзаж, изысканность и закругленность поз, доходящая местами до жеманности, неизвестные средневековью страстные выражения лиц, весь орнаментальный "вьющийся" характер композиции — все это указывает на появившиеся в Нидерландах влияния далекого, но уже прославившегося на весь мир итальянского искусства, имевшего в эти же дни (картина написана в 1531 году) своих Сарто, Тициана, Корреджо и других мастеров полной зрелости. Но германец, но "готик" проглядывает и в этой картине — как в наивной (по-своему прелестной) пестроте красок, так и в какой-то непреоборимой склонности к выверту, к преувеличению, которые выдают нечто еще ребяческое в культуре. Самый же сюжет **"Исцеление слепого"** рассказан с таким избытком побочных подробностей, так путанно, с такой затратой "живописного красноречия", что его с трудом отыскиваешь и не он остается в памяти. Лица главных действующих лиц прямо ничтожны, и гораздо глубже врезаются в память чудесные фигуры наглого ландскнехта и нарядной девицы, держащие на боковых створках складня гербы заказчиков картины и не имеющие ровно никакого отношения к содержанию.

Светское начало и итальянизмы

В дальнейшем нидерландская живопись, оставаясь до иконоборческого движения второй половины XVI века по преимуществу религиозной, продолжает все же идти по тому же пути "секуляризации" [80]. Постепенно исчезают из нее следы церковного духа и все сильнее и сильнее проникают светские и к тому же чужеземные, преимущественно итальянские влияния. Этому способствовал и политический строй того времени; нидерландцы, благодаря Габсбургам, были втянуты в общеевропейскую жизнь, и между ними и латинскими странами установилось более тесное общение. Но и помимо политики тонкая культура итальянцев и великолепие их искусства должны были оказывать сильное влияние на нидерландское общество и его искусство. "Свое", доморощенное стало казаться тогда рядом с чужим недостойным, "провинциальным". Мы, судящие об этих явлениях издалека, можем одинаково любоваться и мощью Буонаротти, и наивностью Эйка. Но в то время эта наивность могла казаться как бы оскорбительной для национального самолюбия, и наоборот, полнота и цельность итальянского искусства — завидными. Нидерландские художники потянулись в Рим, чтобы выучиться "настоящей красоте", и даже те, которые оставались у себя, мечтали о перенятии формул чужеземного искусства, хотя бы из третьих рук.

Эта искусственная прививка прошла не без большой пользы для нидерландского искусства, и видеть в ней только признаки упадка — несправедливо. К тому же упадок чисто национального "готического" искусства в XVI веке произошел бы в северных странах сам собой, просто потому, что его жизненные силы иссякли, потому, что оно отцвело и не в состоянии было дольше удовлетворять духовным потребностям. Прекраснейшие памятники поздней готики носят на себе отпечаток какой-то болезни, они преувеличенно роскошны, путаны, изысканны. Готика в начале XVI века переживала свой период "барокко" и даже в произведениях живописи: у Дюрера (поскольку он "готик"), у Массейса, у Мабюза, у архаизирующего еще Г. Давида замечается какая-то усталость, какой-то выверт и утонченность, доведенная иногда даже до уродства. Итальянизм же отвлек интересы от того,

[80] В Западной Европе — переход лица из духовного состояния в светское с разрешения церкви.

что до сих пор питало духовную жизнь, он расширил круг интересов, заставил воображение и ум работать в новом направлении.

Много смешного и даже жалкого в чисто художественном смысле было создано нидерландцами в их потугах подняться до высоты итальянского художества, но в широком культурном смысле эти же потуги были завоеваниями. Они подготовили почву не только для внешнего великолепия Рубенсовых аллегорий, но и для глубокой и свободной философии Рембрандта. Наконец, и в узко формальном смысле они дали весьма многое: они научили художников широко смотреть на натуру, свободно обращаться с человеческими фигурами и, наконец, они же научили мягкой и логичной светотени.

Две области живописи обязаны в Нидерландах своим возникновением именно эпохе духовной эмансипации и итальянскому (более всего венецианскому) влиянию: это пейзаж и быт. Третья область — портрет — благодаря также итальянским примерам освободилась от прежней мелочности и приобрела невиданную до тех пор широту и характерность.

Бытовая живопись

Так называемый “жанр” существовал и в XV веке в Нидерландах. Что как не милые иллюстрации действительности все живописные рассказы из Священного Писания, которые написаны нидерландскими художниками? Бездну бытовых подробностей можно отыскать в фонах их картин, в костюмах, меблировке. Но все же там “жанр” существовал как-то “контрабандой”, изображать же просто действительность казалось прямо непристойным. Несколько граверов (Израель ван Мекенен и Амстердамский аноним) дают первые примеры простых бытовых сценок, а после того (вероятно, не без влияния заезжего итальянца Якопо ди Барбари), два первоклассных мастера Массейс и Ромерсваль начинают писать первые жанровые картины в современном понимании, на которых они просто изображали своих знакомых купцов, менял или банкиров, занятых повседневными делами. Постепенно это обращение к простой обыденности встречает себе признание, явление же это несомненно находится в зависимости от упадка церковно-религиозного чувства и в связи с общим гуманистским “благословением жизни”. Наконец, в середине XVI века Нидерланды дают первых великих и вполне независимых бытовых художников Питера Брейгеля и Питера Эртсена.

Пейзаж

Тем же путем идет развитие пейзажа, также появившегося в XV веке в фонах религиозных картин. Особенный простор пейзажным фонам давали сюжеты “Бегство в Египет” или “Отдых на пути в Египет”. И вот мы видим, как в целом ряде брабантских картин, которые теперь в галереях носят собирательные имена Блеса и Патинира, те же сюжеты превращаются более и более в “предлог” для широких изображений прекрасной природы. Любовь к таким картинам усиливается с развитием (как в среде художников, так и во всем обществе) легкости передвижения, совершенно неизвестной XV веку. Особенно чаруют на пути в благословенную Италию Альпы и Тироль. Виды гор становятся излюбленными сюжетами художников, и опять-таки Питер Брейгель достигает кульминационной точки в этом первом фазисе северной пейзажной живописи.

Все сказанное находит себе иллюстрации в собрании Эрмитажа. У нас имеются **две старинные копии с картин Массейса** (1466 — 1530), изображающие ростовщиков (или сборщиков податей), да и третья из копий с Массейса, **“Св. Иероним в раздумье”** , есть не что иное, как подобная же жанровая картина, рисующая intérieur ученого начала XVI века. Количество подобных копий, разбросанное по галереям Европы, доказывает между прочим тот успех, который встретили эти картины, в то же время как странное их однообразие указывает на трудность первых шагов в новой области. Вполне жанровой картиной может еще считаться **“Концерт”** — произведение художника 1540-х годов, известного под прозвищем

Мастера женских полуфигур и отождествляемого (без достаточного основания) с Люкасом де Геере.

Мастер женских полуфигур. ***Мадонна с младенцем. Дерево, масло. 53,2х42,4. Инв. 4090. Из строгановского дворца-музея, Петроград, 1922***

Блес, Херримет де
Изенбрандт, Адриан

Ранний пейзаж представлен в Эрмитаже поэтичным и наивным **"Бегством в Египет"** , носящим имя **Блеса** (1480 — 1521?), и привлекательной по краскам картиной **"Св. Иероним"** , считающейся произведением **Изенбрандта** .

Брейгель, Питер

О Питере Брейгеле можно иметь, к сожалению, далеко не полное понятие по копии, исполненной его сыном с картины **"Проповедь св. Иоанна Крестителя"** , являющейся не чем иным, как изображением современных художнику паломничеств, если не политических митингов. [81]

Питер Брейгель Младший***. Проповедь Иоанна Крестителя. Фрагмент. 1604. Холст, масло, переведена с дерева. 107,5х167. Инв. 3519. Из собр. барона Притвица, Санкт-Петербург, 1889. Повторение картины Питера Брейгеля Старшего***

Питер Брейгель Младший***. Проповедь Иоанна Крестителя. Фрагмент.***

Валькенборг, Люкас

О красоте брейгелевских пейзажей можно, впрочем, судить косвенно по тончайшей картинке его лучшего подражателя Люкаса Валькенборга (1530? — 1598?) **"Деревенский праздник"** . Восхитительно переданы здесь дали, скалы, заводи у реки и проч. Прелестны также и все жанровые подробности: пирующие и танцующие крестьяне, а на первом плане гуляющие синьоры в модных испанских костюмах.

Портреты

Не осталась без влияния Италии и портретная живопись. Переходный фазис от наивности и строгости "готических" портретистов XV века к широкой характерности мастеров XVI века, приобретших эту черту от итальянцев, представляет художник, занимающий среднее положение между нидерландской и немецкой школами: **Бартоломеус Бруин** (род., вероятно, в Голландии в 1493, умер в Кельне около 1557), кисти которого принадлежат в Эрмитаже два семейных портрета, служивших, быть может, створками для алтарной картины. Здесь удивительно счастливо соединилась тонкая красочность нового времени с яркостью более ранней эпохи, а также плотная эмалевая живопись, унаследованная от времен Гуса и

[81] Окончательно "вводит в соблазн" грубейшая копия с П. Брейгеля.

Герарда Давида, с простым, широким рисунком, примеры которого дали флорентийцы и умбрийцы. Сочетания коричневого, черного и розового на “мужской половине”, черного с золотом, лиловато-коричневым, белым и рыжим на “женской” — изысканно гармоничны.

Остзанен, Якоб Корнелис ван
Мор, Антони
Нейшатель, Николас

О дальнейших достижениях в этой обновленной области дают понятие: большие группы голландца XVI века **Остзанена** (†1567), изображающие корпорации амстердамских стрелков **(** первая — 1532 года, вторая — 1561),

Якоб Корнелис ван Остзанен (Дирк Якобс***). Групповой портрет корпорации амстердамских стрелков. Левый и правый фрагменты. 1532. Холст, масло, переведен с дерева. 115x160. Инв. 414. Из собр.Брюля, Дрезден, 1769***

три энергичных портрета излюбленного художника Карла V — **Антони Мора** (1512 — 1578?) [82]

Антонис Мор ван Дасхорст***. Портрет сэра Томаса Грэшема. Дерево, масло. 90x75,5. Продан из Эрмитажа в 1931 году Рейксмузеуму при содействии Общества Рембрандта***

Антонис Мор ван Дасхорст. ***Портрет Анны Фернли, жены сэра Томаса Грэшема. Дерево (переведено на холст), масло. 88x75,5. Продан из Эрмитажа в 1931 году Рейксмузеуму при содействии Общества Рембрандта***

и характерный **женский портрет** Люциделя-Нейшателя (1527 — 1590).

Гельдорп, Горциус
Поурбюс, Франц Старший

Три трезвых, спокойных, чересчур, пожалуй, холодных в тоне **портрета** Горциуса Гельдорпа (1553 — 1618?), так же, как **портреты** старшего (Франса) Поурбюса (1545 — 1581), относятся уже ко второй половине XVI века, и в них видна, в связи со строгой манерой, заимствованной у Мора, известная нежность в технике, указывающая на другие вкусы и другие требования.

Франс Поурбус Старший***. Мужской портрет. Дерево, масло. 87x78. Инв. 399. Из собр. И. Э. Гоцковского, Берлин, 1764***

Франс Поурбус Старший. ***Женский портрет. Дерево, масло. 87x78. Инв. 400. Из собр. И. Э. Гоцковского, Берлин, 1764***

---

[82] Две картины изображают знаменитого английского богача и финансового деятеля Томаса Грешема и его супругу.

Историческая живопись в XVI В.

Однако ярче всего отразилось итальянское влияние на живопись в религиозной живописи и на первых примерах светской “исторической” живописи, совершенно (если не считать миниатюрную) не существовавшей в предыдущий период. Родоначальник “романистов”, как принято называть этих подражателей итальянцев, **Госсарт Мабюзе** отсутствует в Эрмитаже, но картины **Бернарда ван Орлей** , **Гемскерка** , **Гемессена** , **Флориса (де Вриендта)** , **Спрангера** , **Гольциуса** , **Корнелиса Гарлемского** , **Ютеваля** и картина, приписанная **Ломбарду** , дают исчерпывающее представление об исканиях этих художников и об их достижениях. Все они в некоторой немилости у знатоков искусства, и действительно, между наивной искренностью мастеров XV века и зрелым великолепием живописи XVII века их претензии на изысканность, их подражания самым “школьным” из итальянцев (**Даниеле де Вольтерра** , **братьям Дзукарро** или **Пармеджанино**) являют довольно печальный вид. Но если приглядеться к некоторым из их картин, то неприятное впечатление заменяется любованием — хотя бы лишь той или другой подробностью.

Орлей, Баренд (Бернард) ван

Так, очень торжественно передана сцена **“Поклонения волхвов”** в темной картине, приписываемой **Ломбарду** (1505 — 1566), прекрасен романтический пейзаж с замками и скалами позади безобразно вертлявых фигур **“Снятия со креста” ван Орлея** (1491? — 1542);

Баренд (Бернард) ван Орлей (в наст. время приписывается Яну Госсарту). ***Снятие с креста. 1521. Холст, масло, переведена с дерева. 141x106,5. Инв. 413. Из собр. короля Вильгельма II, Гаага, 1850***

к лучшим кускам нидерландской живописи принадлежат портреты “жертвователей”, изображенные на створках триптиха **(“Распятие”**) **Гемскерка** (1497 — 1574), и очень красив тон пейзажа на той же картине, особенно грозное, страшное небо.

Мартин ван Хемскерк (Гемскерк). ***Голгофа. Левая часть триптиха. 100,7x28; Центральная часть триптиха. 100,7x58,3; Правая часть триптиха. 100,7x28. После 1540. Холст, масло, переведена с дерева. Инв. 415***

Картина мощного художника **Гемессена** (1500 — 1556) **“Св. Иероним”** (1543) не только курьезна, как “провинциальная парафраза” Пармеджанино, но заслуживает внимания, как весьма почтенный школьный этюд мускулатуры, указывающий на серьезные знания.

Вриндт, Франс де

К сожалению, один из лучших художников того времени, автор великолепного “Падения ангелов” в Антверпенском музее и одного из лучших портретов XVI века (в Брауншвейге) **Франс де Вриндт** (“Флорис”, 1517? — 1570) представлен у нас только некрасивым **“Св. Семейством”** , обличающим неудачные старания угнаться за величественным стилем современных флорентийцев, и, кроме того, посредственной **аллегорией “Три возраста”** , интересной только как характерный пример “провинциального” понимания грандиозного,

порывистого “вихря” Микель Анджело. [83]

“Романисты”

Более поздние художники того же течения, относящиеся уже к XVII веку, Корнелис Гарлемский, Гольциус и Ютеваль представлены каждый очень характерными произведениями: холодными, манерными, но обличающими большие знания, а иногда и более тонкое понимание пластической красоты, нежели то, что обнаружилось в художниках предыдущего поколения.

Корнелис Гарлемский

Особенно красиво скомпонованы обе картины Корнелиса Гарлемского (1562 — 1638) **“Крещение”** (понять сюжет из этой хитро построенной группы нагих тел скорее трудно) и **“Кимон, любующийся спящей Ифигенией”** . [84]

Гольциус, Хендрик

Полным “каллиграфическим” мастерством отличаются обе скучные картины Гольциуса **“Крещение”** и **“Праотцы в раю”** (1608), являющиеся большой редкостью, так как Гольциус, один из великих граверов всей истории искусств, обратился к живописи лишь сорока лет и количество картин его кисти чрезвычайно ограниченно.

Ютеваль, Иоахим

Достоинства также скорее каллиграфического характера обнаруживает и картина Ютеваля (1566 — 1638), помеченная 1621 годом, **“Христос благословляет детей”** , в которой, однако, помимо умелого “плетения” круглых, вьющихся линий, можно любоваться фоном: видом через ворота на городскую улицу под грозным небом.

Иоахим Эйтеваль (Ютеваль***). Лот с дочерьми. Медь, масло. 15х20,5. Инв. 1443. Из собр. Троншена, Женева, 1770***

Спрангер, Бартоломеус

Менее всего посчастливилось в Эрмитаже лучшему из поздних романистов Спрангеру (1546 — 1604). Картина его кисти **“Венера и Грации”** дает слабое представление о красиво-вычурном стиле мастера и ничего не говорит об его своеобразном колорите, достигающем иногда удивительной декоративной прелести. [85]

---

[83] Хорошая картина Флориса в собрании П. П. Вейнера; другие образцы его творчества находятся у гр. А. А. Кутузова и П. П. Семенова.

[84] Сюжет взят из первого рассказа V дня Декамерона Боккаччио.

[85] Спрангер работал преимущественно для тонкого мецената, императора Рудольфа II

Ханс фон Ахен. ***Аллегория Мира, Искусства и Изобилия. 1602. Холст, масло. 197x142. Инв. 695. Из Гатчинского дворца-музея, 1925***

портрет которого, вероятно кисти **ван Ахена** , имеется в Эрмитаже.]

Фламандская школа

Рубенс, Петер Пауль

Фламандские романисты (представителями которых в Эрмитаже являются Орлей, Флорис, Спрангер и Ломбард) подготовили почву для появления к концу века одного из титанов истории живописи — Рубенса (правильнее произносить Рюбенс), в творчестве которого и обозначился настоящий расцвет фламандской или южно-нидерландской школы.

Впрочем, в появлении такого чуда, как Рубенс, кроме этих специальных мотивов, имели значение политические и культурные условия страны, зажившей с некоторых пор обособленной от своих родственных соседей жизнью. С 1570-х годов соединенные более века под одним скипетром нидерландские провинции стали обособляться. Сюзерен их, фанатик Филипп II, пожелал искоренить и здесь ересь Реформации. Но удалось это ему только относительно южных фламандских штатов, северные же открыли удачную борьбу против Испании, длившуюся около 80 лет, но уже в первое десятилетие приведшую к значительной автономии возмутившегося края. С этих пор начинается история двух государств: Фландрии, оставшейся провинцией испанского (позже австрийского) дома, и Голландии, превратившейся в республику (в которой не переставала царить военная диктатура штатгоудеров). Обе эти части одного целого, отныне со столь разными историческими и культурными судьбами (Фландрия была возвращена католичеству, в Голландии окончательно утвердилась реформа), дали два очень разных, но равноценных, в смысле красоты и великолепия, искусства. Если же в чем одно искусство разнилось от другого, так это не качеством, не уровнем, а психологией, своими интересами, обращенными на противоположные задачи и миры.

Возможно, что испанцам было легче справиться с Фландрией потому именно, что последняя не находила внутри себя настоящей реакции против религиозного порабощения. Корни Реформации, давшей здесь многие нервные вспышки, доходившие и до фанатических бурь, не были все же глубокими. Напротив того, иезуиты оказались желанными наставниками, и к ним в школу пошло все, что было самого яркого и талантливого в стране. К ним же поступил и юный Рубенс, предназначенный явиться грандиозным выразителем их миропонимания и их системы.

Нужно, впрочем, прибавить при этом, что и иезуиты были готовы на всякие уступки, только бы внешне их ученики не отпадали от римской церкви. Эта их хитроумная политика — в связи со стихийными инстинктами, заложенными в расе, породила искусство или, вернее, целую религию, мало похожую на подлинное христианство, но обладавшее огромной притягательной силой. Искусство это отвечало вполне национальным идеалам.

Рубенс — фигура не случайная. Недаром жил он царем и был популярнейшим лицом в Антверпене, недаром мог он диктовать условия королевским наместникам, недаром принимал деятельное участие в государственных делах, в качестве искусного I дипломата. Все это показывает, что он явился в надлежащий момент, что он соединил в себе все идеалы своих соотечественников. Интерес к нему выходит за тесные пределы живописи. Это был “пророк, признанный в своем отечестве”, лучший представитель его, какой-то полубог, создавший мир, совершенно особый, для многих отталкивающий своей голой чувственностью, но цельный и по-своему прекрасный. Этот мир Рубенс снабдил этикеткой христианства, и защитники Рима, враги Кальвина, с удовольствием приняли то, что он выдавал за ортодоксальность. Они даже воспользовались изобретенным им соблазном, будучи, главным образом, заинтересованными в том, чтобы иметь возможно большее количество душ, какими бы средствами это ни

достигалось.

Однако значение Рубенса выходит и за пределы узко церковных вопросов. Рубенс в живописи, силой беспримерного гения, создал целую свою религию, идущую по существу даже вразрез с христианской церковью. Но и к античной древности, к современности он отнесся с той же свободой и скорее с каким-то насилием. Будучи "практикующим" католиком [86] и археологом колоссальной эрудиции, он не тревожился сомнениями в том, что его личные взгляды в обеих сферах церковных идей и гуманистских знаний расходятся с общепринятыми, с каноническими. Принято говорить, что Рубенс населил Царствие Небесное жителями Олимпа. Это неточно. Рубенс населил и христианский рай, и Олимп, и даже современность существами собственного изобретения, вернее, какими-то вечно радостными, мощными, веселыми, но, главное, живыми олицетворениями своей расы, своей культуры. То, что робко в фонах картин пробивалось в произведениях его предшественников: радость бытия, благословение плоти, стало петь в его искусстве столь оглушительные гимны, что для людей нервных и деликатных, коими изобилует наше время, это даже тягостно.

Рубенса нужно или всего принять, или всего оставить. А принять его необходимо, ибо не было волшебника красок более чарующего, не было виртуоза более умелого, фантаста более изобретательного, нежели он. И не было художника или поэта, который бы так грандиозно и убедительно воспевал низменные (но подлинные) радости животной чувственности и сладкой насыщенности. Рубенсу принадлежит слово как адвокату всякого сладострастия, всякой похоти, всего плотского, плодящегося. В истории культуры этот фламандец говорит такие же веские слова о плоти, какие гений Италии и Франции говорит о душе. Для тех же, от кого эти вопросы далеки, Рубенс должен быть дорог просто как источник чудесных художественных наслаждений.

Религиозные Картины Рубенса

Вот почему непосвященным я бы советовал оставить в картины стороне религиозные, напыщенные, отталкивающие своим "велеречием" картины мастера (хотя и в них есть прекрасные вдохновенные куски) и сразу обратиться к тем его произведениям, которые без лжи и притворства, вне хитростей иезуитов и ложного пафоса барокко рисуют нам Рубенса во всем его огненном творчестве, его искренность, его неувядаемую радость жизни, его дивный дар красок. Сюда принадлежат портреты, пейзажи, декоративные композиции и, наконец, несколько мифологических картин той особой рубенсовской мифологии, которая не имеет ничего общего с мифологией древних. [87]

Портреты

Эрмитаж особенно богат портретами Рубенса, и эти портреты очень разнообразны. Рубенс в портретах часто бывал несколько декоративным, поверхностным. Он тогда скорее "импровизировал на данные темы", нежели точно списывал черты позировавших ему лиц. Его бурная, мощная натура увлекала его в сторону, делала его невнимательным и прямо небрежным. Вот почему многие его портреты похожи между собой и малоубедительны. Однако коллекция портретов Рубенса в Эрмитаже точно собрана для того, чтобы доказать, что

---

[86] Рубенс начинал свой день с обедни. В его доме была даже капелла.

[87] Эрмитаж обладает следующими религиозными картинами мастера. На первом месте стоит **"Снятие с креста"** , относящееся к 1613 или 1614 г. Далее идут: небольшая композиция, названная Вагеном "бриллиантом", — **"Изгнание Агари"** (около 1625), пышное **"Поклонение волхвов"** , две небольшие **"Мадонны"** , **"Богоматерь вручает четки св. Доминику"** (около 1630 — очевидно, писана учениками по эскизу мастера), **"Спаситель у Симона фарисея"** (около 1620) и четыре **эскиза.**

и он, при желании, мог быть строгим и точным. Лишь **портреты Филиппа IV испанского и его первой супруги,** (написанные в 1628) носят условный, “фантастический” характер, и в этом легко убедиться, если сравнить первый со строгим портретом того же короля, приписываемым нами **Масо** , в зале испанской живописи. [88] Но зато все остальные эрмитажные портреты Рубенса чисто “документального” характера, вещи изумительного проникновения, и к тому же означают предел технического совершенства, быстрой уверенной кисти и роскошной колоритности.

Портрет первой жены Рубенса , умной, доброй **Изабеллы Брандт** , выдержан в восхитительных пылающих красках. [89] Это Изабелла — официальная хозяйка роскошного дома (позади нее видны триумфальные ворота, украшавшие двор дома Рубенса в Антверпене), это тактичная, внимательная, умеренно веселая, приветливая собеседница. Рубенс нуждался именно в такой “помощнице”, которая окружала его неустанными заботами, заведовала сложным хозяйством и в то же время могла играть роль светской дамы**. Портрет второй жены художника — Елены Фоурман (Фурмен)** — совершенно в ином характере. Рубенс женился на ней, будучи уже 53 лет. Но годы не укротили его страстности, и Елена сделалась настоящей его музой на последние 10 лет жизни.

Петер Пауль Рубенс . ***Портрет Елены Фурмен. Дерево, масло. 186х85. Продан из Эрмитажа зимой 1929-1930 года Галусту Гюльбенкяну. Музей Галуста Гюльбенкяна, Лиссабон***

Действительно, в чертах, во всей фигуре молодой женщины как бы воплотился идеал художника, носившийся перед ним еще тогда, когда Елены не было на свете. Рубенс был без ума от нее и не уставал изображать ее во всех видах и поворотах, во всевозможных костюмах. Но в этом чувстве не было уже ничего духовного. Елена была не подругой мастера, а его любовницей. И все портреты Елены носят в себе отражение этого отношения. Всюду она кажется каким-то лукавым, лакомым, красивым зверьком, и нигде не видишь ее души. Даже в чудесной эрмитажной картине, в самом строгом из всех этих портретов по краскам и позе, она представляется, несмотря на свое темное платье и на свою скромную позу, шаловливой, костюмированной гетерой, а не супругой престарелого и знаменитого гражданина. О природе отношений, существовавших между ней и мужем, в выразительной форме говорит в Эрмитаже картина Рубенса, (относимая к 1635 году), известная под названием **“Le croc en jambe” (Подножка)** и изображающая в виде пастуха и пастушки самого гения фламандской живописи и его вторую жену.

Удивительно характерны два дальнейших **портрета:** бритого **францисканского монаха,** взирающего своими острыми глазами прямо на зрителя (писан около 1615), и приготовленное для воспроизведения на гравюре изображение цесарского генерала Шарля де Лонгваля, павшего в 1621 году при осаде Нейзаля в Венгрии. Роскошная аллегорическая рама, окружающая этот маленький, но характерный, полный жизни портрет, олицетворяет добродетели полководца и его судьбу. Наконец, из трех остальных портретов один — **Сусанны Фоурман (Фурмен) с дочерью** — принадлежит к самым колоритным произведениям мастера (божественно написана верхняя часть лица, особенно светящийся бледный лоб и недоверчиво поглядывающие глаза); два других — только этюды, но они стоят лучших картин-портретов. Первый изображает **камеристку принцессы Изабеллы испанской** (бывшей правительницей Нидерландов) — анемичную, слегка грустную особу.

---

[88] Надо принять в соображение при этом, что на Рубенсовом портрете Филипп изображен более молодым.

[89] Этот портрет приписывается некоторыми исследователями Ван Дейку. Возможно, что последним писаны руки и некоторые аксессуары.

Петер Пауль Рубенс . ***Портрет камеристки инфанты Изабеллы. 1623/27. Дерево, масло. 64х48. Инв. 478. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Портрет этот принадлежит к тончайшим произведениям мастера и не имеет по непосредственности характеристики ничего подобного во всей европейской живописи вплоть до мечтательных романтических портретов XIX века. **Мужской портрет** , носит какой-то "русский характер". Это точно герой романа Тургенева или Достоевского из эпохи "пробуждения интеллигенции". Вероятно, мы видим здесь кого-то из самых близких к мастеру лиц. Почему-то кажется, что именно в беседе с такими лицами Рубенс должен был получать большую широту взглядов, нежели ту, что давала иезуитская школа, общество простаков-товарищей или напыщенных аристократов.

Пейзажи Рубенса

От человеческих лиц перейдем к ликам природы, которую Рубенс боготворил с какой-то чувственной страстью. Эрмитаж обладает всего двумя его пейзажами, но их достаточно, чтобы понять его прелесть и значение в этой области. Как далеки мы здесь от выписанных робких фонов старонидерландских мастеров и даже от пейзажа, бывшего в моде при самом Рубенсе. [90] Картина "Радуга", принадлежащая к среднему периоду (около 1620), полна тихого ликования.

Петер Пауль Рубенс. ***Пейзаж с радугой. Начало 1630-х. Холст, масло, переведена с дерева. 86х130. Инв. 482. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Она дает впечатление подлинного счастья жизни в природе, среди простора полей, в здоровых ароматах, в окружении сочного, неисчерпаемого плодородия, в тиши отдыха после трудового дня, после благословенных дождей и ветров. Напротив того, в **"Возчиках камней"** , гениальной картине, принадлежащей к позднему периоду творчества (часть ее дописана Уденом), передана печальная, почти трагическая природа.

Петер Пауль Рубенс. ***Возчики камней. Ок. 1620. Холст, масло, переведена с дерева. 86х126,5. Инв. 480. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Кажется, что два крестьянина, занятые переправлением воза по тяжелому пути, должны спешить, ибо беду сулят тонущие в сгущенном мраке скалы и полна щемящего уныния луна, всплывающая над болотом.

Античные Сюжеты

От пейзажей Рубенса мы можем перейти к его "видениям античности". Эрмитаж обладает четырьмя чудесными картинами мастера в этом роде, полными самой искренней непосредственности и величайшей свежести. Это **"Большой Бахус"** , **"Маленькая Вакханалия"** , **"Персей и Андромеда"** и **"Союз земли и воды"** . Пятая картина **"Венера и Адонис"** , самая среди них ранняя, красиво скомпонованная, но в красках она хуже других

---

[90] Рубенс обыкновенно поручал пейзажи в своих исторических картинах и портретах другим художникам, и это могло бы навести на мысль, что он относился к этой отрасли с предрассудком, свойственным его времени, видевшему в пейзаже "низший род". Однако количество чисто пейзажных картин самого Рубенса доказывает обратное. Он пренебрегал пейзажем, когда тот должен был служить красочным фоном, дополнением, но Рубенс был первый после Питера Брейгеля, который создал и ряд грандиозных "гимнов природе" в качестве совершенно самостоятельных картин.

(пейзаж написан Вильденсом). Что же касается **“Отцелюбия римлянки”** (дочь, утоляющая жажду отца, заключенного в темницу), то она характерна для раннего периода мастера (написана едва ли после 1610) — холоднее, суше прочих картин и лишена того бешеного брио, которое составляет главную прелесть расцвета искусства Рубенса.

Петер Пауль Рубенс. ***Отцелюбие римлянки (Кимон и Перо). Ок. 1612. Холст, масло, переведена с дерева. 140,5х180,3. Инв. 470. Из собр. Кобенцля, Брюссель, 1768***

Разумеется, **“Бахус”** Рубенса — не таинственный бог пьянения, не эллинский Дионис, а жирный антверпенский бюргер, раздевшийся под пьяную руку и пирующий с друзьями и подругами.

Петер Пауль Рубенс . ***Вакх (Бахус). 1638 — 1640. Холст, масло, переведена с дерева. 191х161,3. Инв. 467. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Но картина Рубенса в целом все же “божественного порядка”. Ее золотистость, сочность выходят за пределы обыденности, ее внушительные формы врезаются в память и живут в ней. Это тривиальная, но и гениальная речь. Если здесь и не божество вина, то здесь апофеоз самого пьянства. Настроение “моря по колено”, абсолютной разнузданности передано в каком-то грандиозном преувеличении. В глазах Бахуса светится что-то царственное. Он себя чувствует повелителем, пределом могущества и счастья, и Рубенс, сохраняя тонкую иронию, все же сочувствует этой иллюзии.

И в **“Персее”** — античная сказка исчезла бесследно. Вместо нее мы видим опять-таки фламандскую, рубенсовскую сказку.

Петер Пауль Рубенс . ***Персей и Андромеда. Начало 1620-х годов. Холст, масло, переведена с дерева. 99,5х139. Инв. 461. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Равное значение с главными фигурами атлета Персея и белой антверпенской красавицы имеет конь — не античный Пегас, а породистый андалузец из конюшни Рубенса [91], упитанные амуры, венчающая Слава, пасть чудовища, напоминающего вкусных морских рыб. Однако большее значение, чем фигуры и та незамысловатая сцена, которую они разыгрывают, имеет в картине дивный орнамент сочных форм и мощно вьющихся линий, а еще большее — тон, его золотистость, сочетания черного панциря Персея со “сливочно-белой” Андромедой, желтых пятен на Пегасе с пурпуром плаща победителя. Все это написано с невероятной легкостью, точно в час времени, точно в один присест, не задумываясь, весело, беспечно, и при этом со знанием, которому позавидовал бы величайший академический дока.

“Вакханалия” — вроде “Бахуса” — опять песня во славу чревоугодия и плотолюбия, пьянства и сладострастия. Но в этой маленькой картине еще больше своеобразной “плотской мистики” Рубенса, нежели в большом “кумире” винного бога. Это целый вакхический “балет”, целое действо. Одни пляшут, качаясь в полном бесчувствии, другие уже свалились на землю и спят, заколдованные веселыми парами. Козлятые фавны завладели стариком Силеном и волочат его в свой стан; близнецы фавнята сосут вино из сосцов матери; пьяные тигры заигрывают с веселыми панисками. И весь пейзаж такой же сытый, жирный, пьяный, как действующие лица.

К тому же разряду картин принадлежит четвертый шедевр Рубенса в Эрмитаже **“Союз земли и воды”** .

---

[91] Вспомним, что лучшим удовольствием мастера были верховые прогулки.

Петер Пауль Рубенс . ***Союз Земли и Воды. Ок. 1618. Холст, масло. 222,5x180,5. Инв. 464. Из собр. Киджи, Рим, 1798-1800***

Правильно ли истолкована эта тема — остается под сомнением. Но, во всяком случае, смысл картины заключается в ее чувственной прелести, в сочных линиях и пленительном тоне голой женщины, в аппетитных фруктах, которые вываливаются из рога изобилия в ее руке, в полном, дразнящем жажду, потоке воды, вытекающем из урны. Все остальное — только аксессуары, имеющие чисто декоративное значение.

Декоративные Картины

Переходим от этих тем к чисто декоративным задачам картины Рубенса. На рубеже между ними и “мифологиями” стоит восхитительная картина **“Подношение Церере”** , быть может, лучшая по живописи вещь во всем Эрмитаже.

Петер Пауль Рубенс . ***Статуя Цереры. Ок. 1615. Дерево, масло. 90,3x65,5. Инв. 504. Из собр. Кобенцля, Брюссель, 1768***

Впрочем, честь ее создания принадлежит не одному Рубенсу. Гирлянды фруктов, с которыми возятся амуры, способные возбудить лакомые мысли в самом воздержанном человеке, написаны Яном Брейгелем. Но все же в изумительной гармонии этой картины, в ее общем благородном, скромном и в то же время богатейшем тоне сказался подлинный гений, воспитанный к тому же в эпоху барокко, т. е. в дни, когда искусство достигло своей полной “осенней” зрелости, небывалой роскоши и праздничности.

Что должно было представлять из себя торжество, устроенное богатым Антверпеном в честь вновь назначенного управителя Фландрии, кардинала инфанта Фердинанда (брата Филиппа IV), совершившего свой триумфальный въезд 17 апреля 1639 года! Рубенс заведовал этим фантастическим праздником, и ему удалось создать такое целое, которое затмило все знаменитые приемы монархов в XVI веке и которое едва ли было превзойдено наиболее роскошными затеями Людовика XIV. В одном нельзя сомневаться, это в единственном красочном блеске этого праздника, в изготовлении декоративной части которого приняли участие лучшие из товарищей Рубенса и целые полчища его учеников под непосредственным его наблюдением. Это было большее, нежели триумф (едва ли заслуженный) чужеземного принца, — это была кульминационная точка целой культуры, целой эпохи истории искусства; какой-то апофеоз роскоши, изобретательности, разнузданных форм, красочной сочности и блеска. Апофеоз искусства барокко.

От всего этого великолепия осталась лишь серия гравюр, несколько картин в Вене, в Дрездене и, наконец, первоначальные эскизы Рубенса, из которых лучшие семь принадлежат к главным украшениям Эрмитажа. Эскизы эти не только прекрасные архитектурные и декоративные композиции, но и драгоценнейшие памятники способа работы Рубенса. Их незаконченность позволяет ознакомиться с его приемами техники и последовательностью их. Но, кроме того, они вообще несравненно прекрасны по краскам, к которым нельзя не приложить эпитета “вкусные”. Эти эскизы настоящее объедение, настоящие блюда, приготовленные на скорую руку, но с поразительным знанием дела, “гениальным поваром”. И здесь, в этой легкой, игривой форме неприятные для нашего времени черты Рубенса — его тяжеловесность, известная грубость его концепций, его преувеличенная роскошь, его хвастливое щегольство знаниями, навязчивый его “академизм” — исчезают или остаются прелестными беспритязательными намеками. И даже натянутость аллегорий не нарушает приятного впечатления, ибо их почти не различаешь в общем эффекте.

В этом отношении перл среди перлов — **эскиз так называемой арки Геркулеса** , в середине которой представлен Фердинанд в образе Геркулеса, оказавшегося на перепутье между доблестью и пороком. Едва ли не прекраснее еще **эскиз** , средняя часть которого должна была в изображении удаляющегося Меркурия намекать на дурное положение

городской торговли благодаря затянувшимся войнам. [92]

Петер Пауль Рубенс. ***Храм Януса. 1634. Дерево, масло. 70х65,5. Инв. 500. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Эрмитаж обладает также и несколькими эскизами к знаменитой серии историко-аллегорических картин, исполненных Рубенсом и его учениками для Люксембургского дворца в Париже по заказу королевы Марии Медичи (с 1621 по 1625). Лучшие эскизы к этой серии, впрочем, сгруппированы в Мюнхенской Пинакотеке. [93]

Петер Пауль Рубенс . ***Коронация Марии Медичи. Эскиз. Дерево, масло. 49х63. Инв. 516***

Товарищи Рубенса

Рубенс был самым гениальным из художников эпохи полного расцвета фламандской живописи, но далеко не единственным. Не говоря уже о сотне его учеников, одновременно с ним работали ряд самостоятельных мастеров, обладающих тем же стилем, как Рубенс. Шел ли этот стиль от Рубенса — самого старшего среди них, или от его учителя ван Ноорта (об искусстве которого приходится лишь догадываться, ибо достоверных произведений его не сохранилось), или же, наконец, стиль этот явился как естественный продукт почвы и данного фазиса культуры — это останется под вопросом. Во всяком случае, стиль этот длился не дольше, нежели 50 — 60 лет, и исчез он, отцвел, как все — в человеческом существовании. Но именно этот стиль сохранил за собою значение лучшего выражения фламандского гения. Как ранний Ренессанс характерен для Флоренции, как готика для северной Франции, так и “рубенсовское барокко” характерно для Фландрии.

Йорданс, Якоб

Лишь ступенью ниже Рубенса стояли два мастера: Йорданс и Снейдерс. И то в самой Бельгии встретится немало людей, для которых Йорданс стоит выше Рубенса и которые находят, что он цельнее и сильнее его как живописец. Действительно, стоя перед некоторыми картинами Йорданса в Брюсселе или Лувре, почти соглашаешься с этим — настолько эти картины прекрасны в чисто живописном отношении, так сочно они писаны, так звучны их краски, такое впечатление богатства и силы они производят. Если же и следует ставить Йорданса ниже Рубенса, то только потому, что душа Йорданса была грубее, проще. Недаром на старости лет ушел он от главной основы культуры своей родины — от тонкого иезуитского

---

[92] Остальные наши эскизы изображают: **“Прощание Фердинанда с Филиппом”** и **апофеоз предшественницы Фердинанда, герцогини Изабеллы († 1633)** , **“Приветствие кардинала инфанта в качестве победителя** (6 сентября 1634 г. Фердинанд одержал победу над “еретиками”- шведами под Нордлингемом); **“Апофеоз Фердинанда”** ; **“Храм Януса”** ,стоявший на Новой улице, и **— “Статуи государей Габсбургского дома”** , украшавшие арку на Майрской площади.

[93] **Бракосочетание Генриха IV с Марией Медичи** ; **Рождение Людовика XIII** ; **Коронование Марии** ;**Апофеоз Генриха и регентство Марии** ; **Мария Медичи в образе Беллоны** , копия XVIII в. с верхней части картины **“Генрих IV получает портрет Марии”** , изображающей Юпитера и Юнону.

католичества и перешел в протестантство. В нем жила та простодушная искренность, которая не мирится с тайными компромиссами, которая не понимает всех изощрений религии, пожелавшей высшую мистику примирить с житейскими неизбежностями. [94]

Искусство Йорданса отражает, как в чистейшем зеркале, его душу. Оно просто, оно ясно, оно полно животной сытости и здоровья, но оно абсолютно лишено "потусторонности", мистики. Если же и в его искусстве живет (как в каждом подлинном искусстве) мистическое начало, то и это начало освящает наиболее материальный порядок вещей, самые примитивные из жизненных сил. Даже Рубенс, зачастую патетичный, иногда тонкий, иногда глубокий в своих темах, и всегда более изысканный, представляется рядом с Йордансом возвышенным и глубоким.

Якоб Йорданс. ***Мадонна с младенцем в венке из цветов. Ок. 1618. Цветы написаны Андрисом Даниельсом.(Ранее автором цветов считался Ян Брейгель.) Дерево, масло. 104x73,5. Инв. 2041. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Йорданс женился очень рано, и это, кажется, помешало ему совершить поездку в Италию, считавшуюся необходимой в среде фламандских художников с самых дней Мабюзе и ван Орлей. Но и Йорданс тем не менее Италии обязан своим развитием. Известно, что он прилежно изучал произведения венецианцев и Караваджо, коих к тому времени набралось значительное количество во Фландрии и культ которых чрезвычайно усилился с момента возвращения Рубенса из его странствований. У Рубенса постепенно образовался целый музей антиков и произведений живописи лучших итальянских художников — и музей этот влиял в огромной степени на образование вкусов и в особенности на развитие техники как его самого, так и всех его друзей. Со временем подобный же музей образовался и у самого Йорданса в его великолепном дворце в Антверпене.

Но при этом надо помнить, что период подражания римлянам и флорентийцам успел за целый век пройти, и теперь, если по-прежнему нидерландцы и взирали с почтением на Рафаэля и Микель Анджело, то не задавались больше желанием приблизиться к ним. Рубенс и тот видел в Микель Анджело лишь экспрессивность форм, а в Леонардо экспрессивность лиц. Преследование же "чистой красоты", "идеальных форм" было им отложено. Напротив того, более родственные по духу венецианцы, и в особенности ломбардец Караваджо, приобрели огромное значение для нидерландских художников. Это были тогда и самые модные художники, сказавшие "последние слова" в искусстве.

Рубенс более универсален, и анализ его творчества дает неисчислимые составные части. Напротив того, связь Йорданса с венецианцами и Караваджо более ясна. Известно при этом, что он скопировал большое количество произведений венецианцев. Эрмитаж содержит ряд великолепных картин Йорданса (1593 — 1678), но, быть может, по ним одним не сложится то впечатление, которое получается от всего его творчества. Чтобы дополнить его, полезно побывать в Кушелевской галерее Академии художеств, где красуется один из его шедевров **"Праздник королей"** . [95]

Якоб Йорданс . ***Бобовый король. Ок. 1638. Холст, масло, переведена на новый холст. 157x211. Инв. 3760. Из музея Академии художеств, Петроград, 1922***

В Эрмитаже типичной для "бесцеремонного" обращения Йорданса с античностью

---

[94] Переходу Йорданса в протестантство способствовали его связи с Голландией, куда он часто ездил для исполнения заказов.

[95] Сюжет, повторенный мастером много раз. Одна из этих вариаций (или хорошая видоизмененная копия) принадлежит М. Н. Бенуа в Петербурге.

является большая композиция **“Отдых Дианы”** , которая скорее похожа на **“Торжество фламандской Цереры”** . От старого целомудрия богини-охотницы здесь не осталось и следа. Ближе всего к Караваджо подходит один из вариантов Йорданса на тему **“Сатир в гостях у поселянина”** — несколько черная в тенях, но мощная по формам и по выпуклой светотени картина. Этот сюжет прельщал Йорданса потому, что он давал возможность изобразить обжорство и какую-то “скотскую уютность”, а в фигуре фавна выявить идеал сильных, звероподобных привольных существ, населяющих недоступные культурному обществу дебри. Самый сюжет отличается простотой. Усталый путник заходит к сатиру и просит поесть. Гостеприимный полубог ставит ему горячую похлебку, но, увидев, что гость, прежде чем есть, дует на свои заледеневшие пальцы, а затем тем же способом старается остудить блюдо, прогоняет его, выражая опасение перед людьми, у которых тоже дыхание бывает то теплым, то холодным — намек на двуличность. Впрочем, Йорданс перетасовал почему-то роли. В гостях оказывается сатир у поселянина, но последний продолжает поражать дикаря своими поступками. Лучшие варианты картины находятся в Мюнхене и в Касселе (два варианта). Эрмитажный, судя по склонности к черноте, относится к позднему периоду.]

Кроме того, мы обладаем рядом превосходных портретов Йорданса. Очень красива в своей полной тесной композиции **“Пирушка”** , считавшаяся прежде почему-то “семьей Рубенса”, ныне же отождествляемая с семьей самого Йорданса;

Якоб Йорданс . ***Автопортрет с родителями, братьями и сестрами. Ок. 1615. Холст, масло. 175x137,5. Инв. 484. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

типичен **портрет** старого, сытого, по-видимому, богатого и недалекого бюргера;

Якоб Йорданс . ***Портрет старика. 1636/38. Холст, масло. 154x118,5. Инв. 486. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

великолепными кусками живописи являются **этюд старухи** и **этюд детских головок** , и наконец, характерен для позднейшего периода деятельности художника пышно скомпонованный **портрет молодых супругов** , в бесцветной гамме и в преувеличенной округлости линий которого чувствуются уже новые вкусы. Здесь сказывается парижская мода, велеречие Лебрёна и известная светская манерность.

Снейдерс, Франс

Еще более односторонен другой великий современник (и зачастую сотрудник) Иорданса и Рубенса — Снейдерс (1579 — 1657). Йорданс был односторонним в отношении своем к делу, но творчество его обнимало очень широкие и многообразные сферы: религию, историю, мифологию, аллегории, портреты. Снейдерс же специализировался на животных и живностях, и это явление вполне естественно в такой среде, как Фландрия, обращавшей едва ли не главное свое внимание на удовлетворение желудка. Снейдерс и был таким гениальным метрдотелем фламандского общества, каким-то волшебником, обладавшим даром будить невоздержанные аппетиты в самых усталых и равнодушных людях. Его творчество — грандиозное искушение, направленное на дразнение обжорства. В зале Эрмитажа, в котором собраны едва ли не лучшие из картин Снейдерса, точно готовится лукулловское пиршество: груды сочного мяса лежат рядом с редкой дичью и роскошнейшими рыбами; на других картинах навалены редкие золотистые, лопающиеся от спелости фрукты, прохладные устрицы, душистые грибы и овощи.

Франс Снейдерс . ***Рыбная лавка. Холст, масло. 209,5x341. Инв. 604. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Франс Снейдерс . ***Фруктовая лавка.. Холст, масло. 206х342. Инв. 596. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

И все это выглядит прекраснее, красочнее, богаче, прельстительнее, чем в природе, все это сгруппировано и разложено человеком, который лучше других смаковал особенные прелести каждого лакомства. Писал Снейдерс свои картины в каком-то подлинном вдохновении — подобно тому, как Тициан писал Венеру или Рембрандт библейских патриархов. Он находил такие изгибы мазка, которые вызывают определенное представление о вкусе, он знал такую густоту и плотность краски, которая напоминает об осязательной прелести разных живностей; он, наконец, и великий чародей краски, которая льется из-под его кисти неистощимым легким и сочным потоком и получает все нужные, самые звучные оттенки. И какая жизнь во всей этой "мертвой натуре"! Какое понимание существа вещей. Снейдерс не списывает рабски, следуя натуре. Поистине он творит вдохновенно, в экстазе, с таким знанием, каких не встретишь в художниках, бравшихся за более возвышенные темы.

Колоссальное знание Снейдерса распространяется при этом и на "живую живность". Никто, даже Рубенс, так не передавал страстей зверей, их особой психологии. Почему-то Снейдерсу меньше удавались кошки и львы. [96] Но все остальное животное царство нашло в нем грандиозного певца. Совершенство исполнения нашего **"Концерта птиц"** — прямо теперь непонятно, и даже японцы должны позавидовать такому знанию, такой свободе и верности передачи. Всякая птица живет и движется свободно, смело, сообразно с ее "нравом", и ни одна не производит впечатления, чтобы она была писана с чучела или хотя бы с экземпляра в клетке. [97]

Мертвая натура

Во Фландрии в XVII веке была целая школа художников, специализировавшихся, так же как Снейдерс, на изображениях животных и "мертвой натуры". Это объясняется страстью бельгийской аристократии к охоте в богатых дичью лесах, а также потребностью всего общества, настроенного на эпикурейский лад, всюду видеть напоминание о "самом приятном" в жизни. Редкая фламандская картина лишена таких деталей, как фрукты, овощи, птицы, звери или рыбы. Иногда исторические картины писались как будто только для того, чтобы иметь предлог изображать в грандиозном обилии эти любимые предметы.

Несколько художников, вроде рубенсиста Бокхорста (1605 — 1668) специализировались на том, чтобы населять картины товарищей человеческими фигурами то жанрового, то мифологического, то даже религиозного характера (ему принадлежат, между прочим, и фигуры на снейдеровских "лавках" в Эрмитаже). Другие, напротив, специализировались на том, чтобы писать детали мертвой натуры на картинах знаменитых своих собратьев, заваленных заказами и принужденных прибегать к сотрудничеству товарищей.

Снейдерс часто писал на картинах Рубенса и Йорданса; то же делали и ученики Снейдерса, великий знаток животных **Паувель де Вос** (1590 — 1678; Эрмитаж обладает серией первоклассных картин мастера), **А. ван Ютрех** (1599 — 1652), образчики его работы **"Плоды"** , и **овощи на картине Ромбутса** , **Давид Сегерс, Ян Брейгель** (ему между прочим принадлежит цветочная гирлянда вокруг **Мадонны Йорданса** , Снайерс и многие другие**).(В настоящее время автором цветов считается Андриас Даниельс.)**

---

[96] Модели для последних имелись в зверинце наместников Фландрии в Брюсселе.

[97] Дальнейшими шедеврами рядом с этой картиной и четырьмя "лавками" (исполнены для известного любителя епископа Триеста) являются **"Фрукты"** и **"Бой петуха с индюком"** . Но и остальные все картины Снейдерса чудеса живописи.

Фейт, Ян

Несколько позже работали более сдержанные, менее колоритные, но все же чудесные мастера, вроде Фейта (1611 — 1661); ему принадлежат достойные Снейдерса **“Фрукты”** и подписная картина **“Битая дичь”** .

Гейзельс, Петер
Верендаль, Николас ван

Далее следуют несколько лощеный Гейзельс (1621 — 1690), автор **“Сада”** в чистеньком характере ван дер Верфа, Н. Верендаль (1640 — 1691; **“Ваза с цветами”** [98], **“Флора”** , **“Помона”** , и малодостоверная, прелестная картина **“Десерт”**).

Петер Гейзельс . ***Сад. Медь, масло. 52,5x64,5. Инв. 662. Из собр. Кобенцля, Брюссель, 1768***

Даже еще в XVIII веке ряд фламандских художников славился этой специальностью и многие из них разбрелись по европейским государствам.

Гамильтон-младший

Один из самых замечательных среди них, Гамильтон-младший (1666 — 1740), был виртуозом в выписывании микроскопических тонкостей **“Битые птицы”).**

Кроме Йорданса и Снейдерса вокруг Рубенса группировалась великолепная плеяда художников, которые затменены славой “первых величин”, но которых оцениваешь по достоинству, путешествуя по Бельгии. Вне всякого сомнения, многочисленные картины в музеях, и в особенности в частных собраниях, носящие громкие “первые” имена, принадлежат этим “вторым величинам”, и такая путаница вполне объяснима как высоким техническим мастерством этих полузабытых художников, так и тем, что все они работали в одинаковом с Рубенсом стиле. Сюда принадлежат Корнелис де Вос (1585 — 1651), Схют (1597 — 1655), Г. Крайер (1584 — 1669), Ян ван ден Гуке (1611 — 1651), Т. ван Тюльден (1606 — 1676), Янсенс, бывший на 10 лет старше Рубенса, и Дипенбек (1599 — 1675).

Вос, Корнелис де

Корнелис де Вос был прекрасным колоритным и удивительно жизненным портретистом. Возможно, что его кисти принадлежит интересная **семейная группа в Эрмитаже** , но она все же далеко не передает обычной красочной прелести мастера.

Корнелис де Вос. ***Автопортрет с женой, Сусанной Кок, и детьми. Ок. 1634. Холст, масло. 185,5x221. Инв. 623***

Схюту приписывали эскиз **“Поклонение пастырей”** , но В. Боде считает его ранней работой самого Рубенса.

Гуке приписывается теперь пышная, чересчур пышная, но холодная в красках картина **“Св. апостолы Павел и Варнава в Листре”** , считавшаяся прежде работой Рубенса, а позже Йорданса.

Наконец, **Крайеру** приписан этюд старика.

---

[98] Фигуры амуров писаны Опсталем (1654 — 1717).

Тюльден, Теодор ван

Вполне достоверным произведением Тюльдена является его подписная картина **“Время спасает истину”** 1657 года, но здесь так же, как в поздних картинах Йорданса, проглядывает уже иной стиль, нежели тот, который мы называем рубенсовским. Изменились условия жизни, изменились нравы. Всего 17 лет отделяют эту картину от кончины Рубенса, но за это время искусство Фландрии успело уже пережить свой блеск и начинало погружаться в тот упадок, из которого оно вышло снова лишь в XIX веке. Еще за десяток лет до завоеваний Людовика XIV французская культура стала мало-помалу теснить национальные элементы. Фламандцы стали стыдиться своей грубости и простоты. Живописцы захотели научиться элегантности и идеальным формам. Академизм стал просачиваться и становиться все более и более властным. И в вялом колорите, в “очищенных” скучных формах эрмитажной картины Тюльдена, бывшего когда-то таким же здоровяком, как Йорданс, эта тенденция сказывается довольно ясно.

Ост, Якоб ван Старший

Какой-то стиль Людовика XIV сказывается и в прекрасной **картине** ван Оста (1600 — 1661), **изображающей двух престарелых супругов** , **поклоняющихся Мадонне и Младенцу Христу** . Ост, вроде Ромбутса, был в первой половине своей деятельности убежденным караваджистом (примером может служить его эрмитажный **“Давид”** 1643 года — великолепный трезвый этюд).

Якоб ван Ост Старший . ***Давид с головой Голиафа. 1648. Холст, масло. 102x81. Инв. 676. Из собр. В. П. Костромитиновой, Санкт-Петербург, 1895***

В “Мадонне” же если еще и видны некоторые следы увлечения Караваджо (в темной эффектной светотени), то весь стиль ее принадлежит к другому времени, к концу 1650-х годов. В нем уже сильно сказываются элементы светской утонченности, чего не найти в прежних фламандских картинах. Да и краски иные: точно копченые, хитро препарированные, положенные с тонким расчетом, с изощренной виртуозностью.

Дейк, Антонис ван

Впрочем, задолго до того, чтобы стать общей, метаморфоза самого духа фламандской живописи обозначилась сначала в лучшем из лучших учеников Рубенса, в Антонисе ван Дейке (1599 — 1641). Еще Рубенс был в полном блеске и никто не думал о новых веяниях, когда ван Дейк, до тех пор покорный его ученик, уехал в Италию и стал там, в Генуе, писать портреты, в которых неожиданно проявилась черта, дотоле незнакомая Фландрии: самая подлинная “grandezza” — в связи с какой-то нежной меланхолией, пришедшейся по вкусу аристократам, желавшим казаться пресыщенными и усталыми. Рассказывают, что в бытность свою в Риме, Ван Дейк держался в стороне от своих товарищей, грубых весельчаков и кутил-фламандцев, и был за это в насмешку прозван “кавалерчиком живописи”. Это характерно и для всего его искусства. В дальнейшем творчестве он все больше и больше остерегался грубой простоты и сделался, наконец, настоящим précieux.

Если картины Рубенса на религиозные темы мы предпочли обойти молчанием, то еще основательнее можно так поступить относительно подобных картин ван Дейка, хотя в смысле чистого живописного мастерства некоторые из них, и в том числе наши эрмитажные **“Мадонна с куропатками”** , **“Неверие Фомы”** и **“Св. Севастиан”** , занимают первейшие места в искусстве позднего барокко.

Антонис ван Дейк. ***Отдых на пути в Египет (Мадонна с куропатками). 2 Фрагмента. Начало 1630-х. Холст, масло. 215х285,5. Инв. 539. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Ведь тягостно видеть приторную "грёзовскую" сентиментальность этих картин, их позирование на изящество — черты в картинах церковных еще менее выносимые, нежели грубость, пафос и пышность прочих фламандцев. Обратимся поэтому сразу к настоящей области ван Дейка, к портретам, указав попутно на огромное влияние опять-таки венецианцев (особенно Тициана), сказавшееся в "Мадонне".

Ван Дейк принадлежит к первым портретистам истории искусства. Портретная живопись сделалась его специальностью именно в силу личного характера художника. Его влекло в общество изящных воспитанных людей, подальше от грязи и безалаберности художественной богемы, от оргиазма прочего фламандского творчества. Характерно для него то, что треть жизни он провел вне Фландрии, и то, что он кончил жизнь в качестве придворного английского короля, самого утонченного, но и самого жалкого из государей XVII века. Количество портретов мастера доказывает, что в нем жила настоящая фламандская производительность, удивительная творческая сила. Почти равномерное достоинство этой нескончаемой галереи доказывает огромную силу дарования, неослабевавшую энергию, которая изумляет даже рядом с фантастической энергией Рубенса. Но одна общая всем портретам ван Дейка черта: сдержанность, недоступность, какой-то взгляд сверху вниз и "благородная" тень грусти обнаруживают в нем болезненную психологию, которая больше всего и нравилась современникам, особенно высшему обществу.

Лишь в среде своих буржуазных соотечественников ван Дейк покидал на время холодную вежливость и принимался говорить общим всем языком. Вероятно, большое личное влияние оказывал на него в этих случаях и бывший его учитель Рубенс. В характере последнего написаны, уже по возвращении ван Дейка из Италии, эрмитажные портреты, удивительно сильный **портрет антверпенского "милостынника" Адриана Стевенса** и **портрет его жены** (1629). В особенности же хорош **семейный портрет** (быть может, пейзажиста Вильденса).

Антонис ван Дейк . ***Семейный портрет. Холст, масло. 113,5х93,5. Инв. 534. Из собр. Лалив де Жюли, Париж, до 1774***

Более итальянский характер носят другие портреты мастера, писанные во Фландрии (или в первый период его пребывания в Англии), но и они еще дают впечатление простоты и искренности. Сюда относится писанный под несомненным влиянием Фети **портрет Яна ван дер Воувера** , портрет в стиле флорентийцев доктора **Маркизюса** , **портрет великого архитектора Джонса** , **портрет молодого человека** , считавшийся прежде автопортретом ван Дейка, **портрет знаменитого коллекционера Жабака** и, наконец, написанные под впечатлением работ Тициана портреты парижского мецената **Люманя** и **сэра Томаса Челонера** .

Антонис ван Дейк. ***Автопортрет (Ранее: портрет молодого человека). 1622/23. Холст, масло. 116,5х93,5. Инв. 548. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Антонис ван Дейк . ***Мужской портрет (предположительно – портрет лионского банкира Марка Антуана Люманя). Холст, масло. 104,8х85,5. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Антонис ван Дейк. ***Портрет сэра Томаса Чалонера. Холст, масло. 104x81,5. Инв. 551. Из собр.Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Ближайшие к Рубенсу портреты (вроде нашего Вильденса), а также исторические картины ван Дейка первого периода допускают и атрибуцию таких двух рубенсовских шедевров, как портреты Изабеллы Брандт и Сусанны Фоурман, ученику, а не учителю.

Антонис ван Дейк. ***Портрет Сусанны Фурмен (Фоурман) с дочерью. Около 1621. Холст, масло. 172,7x117,5. . Продан из Эрмитажа в марте 1930 года Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон. Коллекция Эндрю В. Меллона***

В живописном отношении картины ван Дейка, предшествующие его переселению в Англию, превосходят позднейшие. Они спорят по колоритности с Рубенсом и Корнелисом де Вос, по остроте характеристики — с голландцем Халсом. Но все же "настоящий ван Дейк", художник, создавший особый мир, обнаружился лишь в последние десять лет его жизни при нарядном, горделивом и упадочном дворе несчастного внука Марии Стюарт — Карла I.

Уже при отце Карла Ван Дейк прожил около 2 лет в Лондоне. Итальянская поездка прервала это пребывание и службу. Вторично он был приглашен в 1632 году, и с тех пор он почти постоянно оставался при короле (в 1634 году он жил в Антверпене), женился в Англии на благородной девице Рётвен, был возведен в рыцарское достоинство, сделался своим человеком в высшем обществе и переписал почти без исключения всех видных политических деятелей и весь двор Англии. Количество английских портретов ван Дейка баснословно. Короля, королеву, детей их, несчастного друга короля Страффорда, благородного мецената Арёнделя — ван Дейк написал даже по нескольку раз.

Естественно, что при такой продуктивности техническая сторона исполнения должна была получить нечто ремесленное, тем более что все чаще и чаще сам мастер принужден был ограничиваться наброском с натуры и поручать окончание портрета своим ученикам. Последние портреты выдают и большую усталость художника, силы которого были надорваны чрезмерной работой и слишком роскошным образом жизни. Характеристики становятся менее внимательными, посадка поз, жесты рук приобретают однообразие, краски тускнеют, делаются холодными и мертвыми. Быть может, проживи ван Дейк еще несколько лет, он дошел бы до полного упадка, до пошлости. Но смерть спасла его от этого и остановила его в тот момент, когда его стиль стал превращаться в шаблон.

Настоящее значение ван Дейка именно в том, что он нашел стиль. Он, ученик Рубенса, насквозь пропитанный художественными наставлениями учителя, почти сверстник Йорданса, нашел свой стиль — противоположный и даже враждебный им, он открыл новую эру живописи. Недаром его так ценили в XVIII веке — он был предтечей, угадавшим его изощренность. Ван Дейк был одним из первых, нашедших чисто аристократические формулы искусства. Он передал в живописи специфические чувства замкнутого мира "синей крови" в ту пору, когда этот мир, уйдя от средневековой грубости и свободы, превратился в "двор", выработал все приемы внутреннего и внешнего этикета и получил взамен неудобной автономии феодализма иную полноту власти и огромные материальные средства, основанные на государевой милости и на дворцовых интригах. В Англии, в 1630-х годах при "рыцарском", но безвольном Карле I претензии "синей крови" достигли своего максимума, и безмерность этих требований кончилась политической катаклизмой вроде той, которая 100 лет позже постигла Францию — после эры Людовика XV и его метресс.

Серию английских портретов ван Дейка в Эрмитаже следует начать с самой королевской четы. "Эрмитажный Карл" не лучший по живописи из нам известных, но, быть может, это самый характерный, самый жуткий. Во взоре, в болезненном цвете лица, в складках лба виднеется что-то фатальное, какая-то тяжелая трагедия.[99] Это уже не Карл луврского

[99] Карл остался недовольным этим портретом, предназначенным для лорда Уортона в подарок. Возможно, что его покоробило увидать слишком точное свое изображение. Заплатил он за него и портрет королевы художнику

портрета: элегантный кавалер, уверенный в себе монарх, дипломат, меценат, охотник и сибарит. Это уже Карл времени вечного лукавства, путаной политики, прозревший неизбежное будущее и боровшийся против судьбы самыми негодными и непоследовательными средствами. Хороший человек и благожелательный политик, но декадент с головы до ног... И в то же время король с головы до ног. Такой “настоящий король”, каких не было с тех пор в истории. Людовик XIV рядом с Карлом кажется лишь “актером, играющим роль”.

Портрет энергичной, умной, но фатальной для своего супруга королевы менее выразителен, как вообще все дамские портреты ван Дейка. Но какая живая картина! Восхитительно сочетание красноватых и коричневых красок, какое опять достигнуто впечатление высшего благородства — абсолютно уверенным распоряжением очень простыми средствами.

Далее перед нами проходят **примас Англии** — еще одна из погубивших Карла личностей, погибший сам на плахе архиепископ Лауд (быть может, лишь хорошая копия с портрета в Lambeth palace); **величественный граф Денби** ,

Антонис ван Дейк. ***Портрет Генри Денверса, графа Денби, в костюме кавалера ордена Подвязки. 1638/40. Холст, масло. 223x130,6. Инв. 545. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

в своем орденском костюме, с модной курьезной мушкой на виске; длинный, **элегантный сэр Томас Уортон** , бравый кавалер и деятельный участник придворных событий; его красавец брат **лорд Филипп Уортон** , изменивший королю, воевавший против него и лишь впоследствии снова примкнувший к королевской партии. Характерно видеть такого человека в маскарадном костюме, пастушком, в бархате и шелке.

Антонис ван Дейк . ***Портрет Филиппа, лорда Уортона. 1632. Холст, масло. 133,4x106,4. Продан из Эрмитажа в марте 1930 года Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон. Коллекция Эндрю В. Меллона***

Антонис ван Дейк . ***Портрет Филадельфии и Елизаветы Уортон. Конец 1630-х. Холст, масло. 162x130. Инв. 533. Из собр.Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Вслед за ними идут дамы: восхитительный по краскам и очень непольщенный **портрет** тещи предыдущего лица, **леди Джен Гудвин** в ее черном с розовым платье, с тюльпаном в руке, **двойной портрет леди Делькейс** и дочери **сэра Томаса Киллигрью Анны** и другой, также двойной, **портрет леди Обиньи (Катарины Говард) с ее сестрой Елизаветой, графиней Нортумберлендской**

Антонис ван Дейк. ***Портрет придворных дам Анны Далькит, графини Мортон, и Анны Керк. 1638/40. Холст, масло. 131,5x150,6. Инв. 540***

Антонис ван Дейк. ***Портрет придворных дам Анны Далькит, графини Мортон, и Анны Керк. Крупный план. 1638/40. Холст, масло. 131,5x150,6. Инв. 540***

Все это особы, не игравшие видных ролей в путаных политических, религиозных и

не 50 фунтов, как тот требовал, а всего 40.

придворных интригах, но их образы достаточно говорят о степени изощренности высшего английского общества, о “зрелости его аристократизма”. Какими здоровыми, трезвыми, жизненными кажутся портреты XVI века и даже современные фламандские и голландские портреты рядом с этими величавыми жеманницами. Или это ван Дейк нам их показывал такими? Если это и “прихоть художника”, то наверное прихоть, соответствовавшая распространенным во всей придворной аристократии вкусам. [100]

Пейзаж

До сих пор мы говорили о фламандской живописи монументального характера и лишь в одном месте сделали отступление для живописи мертвой натуры. Такие художники, как Рубенс и Йорданс, редко оставляли историю и писали картины “низшего” рода: жанр и пейзаж. Да и подобные картины их носят тот же грандиозный характер, как и их исторические картины. Фламандские бюргеры и мужики у них имеют родственные черты с героями Гомера, с гигантами Микель Анджело. Однако рядом с этими явлениями в Нидерландах, как Северных, так и Южных, не переставала развиваться простая реалистическая живопись, непосредственное изображение действительности.

Раздельную линию между югом и севером здесь труднее провести, нежели в исторической живописи, и это потому, что религиозные факторы почти не играли роли в развитии “низших” отраслей живописи. Можно только сказать, что Фландрия отличалась вообще несколько большей склонностью к нарядности и что, наоборот, трезвых, точных, последовательных реалистов дали больше протестантские штаты.

Бёкелар, Иоахим
Эртсен, Питер

Представителями этой отрасли в XVI веке являются два художника: Иоахим Бёкелар (1535 — 1575) и Гиллис Конинкслоо (1544 — 1607). Бёкелар был учеником мощного реалиста **Питера Эртсена** (или Артсена), и в лучших своих картинах подходит довольно близко к твердой, систематической копии натуры, составлявшей отличительную черту его учителя. К сожалению, в Эрмитаже мастер представлен двумя занятными, но малопривлекательными картинами. Первая, помеченная 1563 годом, рисует сельский праздник и интересна лишь как сбор костюмов и бытовых подробностей;

Иоахим Бекелар . ***Сельский праздник. Холст, масло, переведена с дерева, 112x163,5. Инв. 450. Из собр. И. С. Семенова, Санкт-Петербург, 1893***

вторая обозначена, как кажется, 1575 годом и изображает апостолов, исцеляющих больных и расслабленных.

Питер Артсен (ранее автором считался Иоахим Бекелар ***). Апостолы Петр и Иоанн,***

---

[100] Расстанемся с ван Дейком, взглянув еще на копию с его грандиозного семейного портрета графа Пемброка — одного из самых удивительных созданий мастера, имеющего прямо вид какого-то апофеоза аристократии. Какие осанки, какие костюмы, как расположены группы, какой это “гениальный балет”! До последнего времени ван Дейку приписывали портрет Вильгельма III Оранского, прелестного мальчика в панцире и военном кафтане, стоящего на фоне серых скал. Ныне его считают портретом отличного подражателя ван Дейка — голландца Ганнемана (1601 — 1671). Это во всяком случае картина, делающая честь ее автору.

исцеляющие больных. Левый и правый фрагменты. Дерево, масло. 55,5х76. Инв. 404. Из собр. Ф. Троншена, Женева, 1770

И в ней ценны только костюмные подробности и, пожалуй, еще не удавшаяся художнику задача передать вечернее освещение.

Конинкслоо, Гиллис ван

Гораздо художественнее большой пейзаж Конинкслоо, фигура на котором изображает Латону, осмеянную ликийскими поселянами, которые превращены в наказание в лягушек. Разумеется, полной правды в этом изображении лесной чащи не найти. Но важно, что художник задался такой трудной темой и все же красиво и гармонично ее разрешил. Конинкслоо в свое время был очень известен. Им образовано много учеников, как в Антверпене (между прочим, его учеником был одно время Питер Брейгель-мл.), так и в Голландии, куда он бежал после взятия города герцогом Пармским в 1585 году. Кроме того, многочисленные гравюры с картин его способствовали повсеместному распространению его завоеваний в пейзаже.

Бриль, Пауль
Винкбоонс, Давид

Близко к Конинкслоо по характеру и по значению Винкбоонс стоят два других фламандских живописца: родившийся в 1554 году в Антверпене П. Бриль и родившийся в 1578 году в Мехельне Винкбоонс († в 1629). Оба писали также преимущественно дикие романтические пейзажи и лесные чащи. Первый оказал большое влияние на итальянских художников (он поселился в Риме в 1574 году), научившись, в свою очередь, от них более широкому способу работы (Бриль писал даже большие фрески во дворцах и церквах).

Пауль Бриль . ***Горный пейзаж. 1626. Холст, масло. 75х103. Инв. 1955. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Винкбоонс украшал свои картины и гравюры прелестными фигурками, в которых рассказывал забавные анекдоты и которые очень ценны в бытовом отношении. Винкбоонс, так же как и Конинкслоо, переселился в Голландию и имел на тамошних художников большое влияние. Произведения Бриля в Эрмитаже не дают о нем выгодного представления. Зато очень любопытна круглая картинка Винкбоонса 1623 года **“Проповедь Христа на озере”** . Прекрасен довольно большой его **“Лес”** 1618 года и совершенно в характере Яна Брейгеля написан маленький пейзаж **“Охотники”** .

Брейгель, Ян

Сын великого Питера Брейгеля, Ян, прозванный “бархатным”, один из наиболее типичных мастеров для того момента культуры, в которой он жил. [101] Это художник для “кабинета редкостей”, для кунсткамеры. Не то чтобы он был лишен подлинного декоративного дара или поэзии, но как свои чувства, так и свои знания он подчинил какой-то действительно поражающей виртуозности. Каждая его картина — зависть любителей. Даже во всем воздержанный архиепископ миланский Федериго Борромео (племянник св. Карла), с которым Брейгель познакомился в Италии и с которым продолжал состоять в усердной переписке по возвращении на родину, — с жадностью скупал его произведения,

[101] Ян скорее примыкает к Конинкслоо и Винкбоонсу, нежели к отцу и брату. О настоящем последователе Питера Брейгеля, о Лукасе Валькенбурге и его очаровательной картине в Эрмитаже мы уже говорили.

принадлежащие и ныне к главным сокровищам миланской Амброзианы.

Об искусстве Яна Брейгеля писать цветы и фрукты дают в Эрмитаже понятие венок, которым он окружил **Мадонну Йорданса (В настоящее время автором цветов считается Андрис Даниельс)** , а также гирлянда на картине **“Церера” Рубенса** . Но еще полнее рисуют нам отношение Брейгеля к природе его восемь достоверных пейзажей. Шедевр среди них помечен 1607 годом и изображает **“Опушку леса”** с дровосеками и крестьянками на первом плане. Помимо фокуснической тонкости, с которой выписаны мельчайшие подробности, мастерски и поэтично переданы на этой картине купы нежной густой листвы и полна милой мечтательности тонущая в голубом тоне даль. Это прекрасная иллюстрация к детской сказке, и естественно, что немецкие романтики, вроде Швинда и Л. Рихтера, именно у Брейгеля научились видеть сказочное в природе. Прекрасен еще **пейзаж** , украшенный посторонней рукой (в XVIII веке) фигурами Дианы, нимф и Актеона. Остальные картины Яна в Эрмитаже **(** 1607 г., 1610 г.) также прелестны, содержат массу бытовых деталей, но страдают известной шаблонностью, явившейся следствием преувеличенного успеха мастера и постоянных требований повторений.

Ян Брейгель Старший (Бархатный). ***Опушка леса (Бегство в Египет). 1610. Медь, масло. 25х36. Инв. 429. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

102

Юден, Лукас Ван
Бален, Ян ван

Дальнейшее развитие фламандского пейзажа (не знавшего того расцвета, который пейзажная живопись получила в Голландии) довольно трудно проследить по коллекциям Эрмитажа. Из произведений славных пейзажистов — сотрудников Рубенса мы имеем лишь три незначительные темные картины Лукаса ван Юдена, упомянутый нами кусок Вильденса на картине Рубенса **“Возчики камней”** и неважную картину Яна ван Балена (1611 — 1654) **“Моисей, спасенный из воды”** .

Момпер, Йос де

Традиции П. Брейгеля-старшего, в особенности романтика его горных пейзажей, обнаружились в связи с великолепной техникой и красивым, хотя однообразным колоритом, в **картинах** Й. де Момпера (1564 — 1635). Дальнейшие примеры поступят в Эрмитаж с помещением в нем Семеновского собрания.

Петерс, Гиллис
Петерс Бонавентура

Совершенно во вкусе голландцев (ближе всего к Гойену) написана “тихая” картина Гиллиса Петерса (1611 — 1653) — **“Парусная барка”** , помеченная 1635 годом. Младший брат Гиллиса, Бонавентура (1614 — 1652) прославился своими морскими видами, незначительным образчиком которых является **“Гавань”** .

---

102 Можно пожалеть, что в Эрмитаже нет сложных аллегорических композиций мастера, на которых он любил изображать груды “мертвой натуры” и бесчисленных животных, ибо именно в выписке этих подробностей сказывается его исключительное мастерство, а также его связь с Тенирсом-младшим, женившимся (уже после смерти Яна) на его дочери.

Гюйсманс
Блумен, Ян

Наконец, последний фазис фламандского пейзажа в XVII веке — полное подражание Пуссену при полном забвении национальных традиций — представлен у нас двумя красивыми пейзажами Гюйсманса (1648 — 1727) и несколькими композициями театрального характера Яна Блумена (1662 — 1748), прожившего многие годы в Риме и прозванного за мастерство, с которым он передавал дали, Орризонте.

Архитектурная видопись

Особую отрасль видописи составляют архитектурные видопись картины. Уже нидерландцы XV века были большими мастерами в изображении внутренностей зданий и сложных архитектурных сооружений. **“Благовещение” ван Эйка** и **“Св. Лука” ван дер Вейдена** дают в Эрмитаже достаточное представление об этом их мастерстве, а дальнейшими иллюстрациями могут служить фоны на картинах **ван Орлей** и **Ломбарда** . Но современник Питера Брейгеля-старшего, архитектор, перспективный теоретик и живописец Вредеман де Врис основал самостоятельный род архитектурной живописи. Гравюры с его произведений он (а также его ученики, рассеявшиеся по разным городам Голландии и Германии) распространили этот стиль повсеместно.

Стенвейк, Хендрик Старший

Врис был один из главных северных представителей Ренессанса, но лучший ученик его Стэнвейк (принужденный бежать во время религиозных смут и умерший во Франкфурте — городе Эльсгеймера) специализировался на готических церквах, в которых он любил подчеркивать их “романтическую” жуткость, передавая слабое ночное освещение свечами и факелами. Эрмитаж обладает тремя образчиками его искусства, к сожалению, лишенными той сумрачной ноты, которая составляет главную прелесть его произведений.

Стенвейк, Хендрик Младший

Полнее представлены оба его ученика: сын Гендрик (1580 — 1648?) и Петер Нэффс-старший (1578 — 1636). Кисти первого мы имеем полную романтизма “Ризницу” 1634 года и роскошную композицию 1623 года, изображающую вычурный дворец с двором, с садами и с массой интересных костюмных фигурок, быть может, писанных другим художником.

Хендрик ван Стенвейк Младший . ***Итальянский дворец. 1623. Медь, масло. 54,5х80. Инв. 432. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Несколько еще наивно передана здесь воздушная перспектива и суховата техника. Но в общем эта картина производит “драгоценное” впечатление. Точно она составлена из редких камней и обвита тонким серебряным филиграном.

Неффс, Петер Старший

Нэффс-старший представлен в Эрмитаже, пожалуй, в чрезмерном обилии. Но и его “церкви” стоит рассматривать. Живописных достоинств в этих сухоньких, мелких картинках не найти, но иные из них дают все же прелестные разрешения задач светотени (замечательно передана прозрачность темноты), к тому же и в них опять-таки масса занятных культурно-

исторических подробностей.

Петер Неффс Старший. ***Внутренний вид готической церкви. Дерево, масло. 41x53,5. Инв. 645. Из собр. императрицы Жозефины, Мальмезон, 1814***

Мы видим всю церковную жизнь того времени, процессии, тихие заутрени у одиноких алтарей, вечерние службы; досужих людей, зашедших в храм для знакомых, пажей с факелами, нарядных дам и кавалеров, нищих и даже собак. Часть этих фигурок писаны Франкэном II. [103]

Франс Франкен Младший . ***Семь дел милосердия. Аллегория. Холст, масло, переведена с дерева. 68,5x110,5. Инв. 395***

Бытовая живопись

В XVI веке чистый жанр, вне пейзажа и вне архитектурных композиций, был редкостью во фламандском искусстве. Но уже к концу столетия он заметно развивается в гравюрах, а в XVII веке получает обособленное существование. Замечательными, но мало обследованными фигурами являются Тенирс-старший и Ромбутс. Оба были в Риме, причем первый подвергся влиянию Эльсгеймера, второй — Караваджо.

Тенирс, Давид Старший

Впрочем, реалистические картины Давида Тенирса-старшего (1582 — 1649) не доказывают его связи с великим немецким художником. [104]

Давид Тенирс Младший (ранее — Давид Тенирс Старший). ***Искушение св. Антония. Холст, масло. 99x132. Инв. 3780. Из музея Академии художеств, Петроград, 1922***

Эрмитаж обладает тремя произведениями этого редкого мастера, из которых ни одно и отдаленно не походит на искания Эльсгеймера, и, напротив того, вполне объясняют появление сына Давида — “знаменитого Тенирса”.

---

[103] В своем месте мы не упомянули о многочисленных художниках фамилии Франкэн. О них можно было бы сказать несколько слов, говоря о круге Рубенса, к которому они принадлежали. Старший Франкэн является, впрочем, как бы даже предшественником великого мастера. Специальностью Франкэна были маленькие картинки с яркими красками и жеманными фигурками. В них много шаблонности, но иные прелестны, как букеты цветов, и немудрено, что их любили вставлять в камины и вешать на стены из чисто декоративных соображений. В Эрмитаже **Франкэн** I представлен **“Браком в Кане”** , где очень изящна коллекция ваз на первом плане; **Франкэн II, “Переход через Чермное море”, “Семь подвигов милосердия” и “Въезд Давида в Иерусалим”** . В подобном же мелочном характере и в той же жидкой манере исполнены картины **Авонта** и **Симона де Воса** (1603 — 1676).

[104] Лишь с натяжкой можно видеть эту связь в фантастических картинах Тенирса, в его “Искушении св. Антония”.

Давид Тенирс Старший . ***Чудо апостола Павла на острове Мальта. Левый и правый фрагменты. Дерево, масло. 54,5x83. Инв. 692***

Особенно замечательны оба пейзажа, серый колорит которых и широкая живопись напоминают испанцев.

Ромбоутс Теодор

Напротив того, связь Ромбоутса с Караваджо бросается в глаза, и на нем так же, как на голландцах Гонтгорсте, Тербрюггене, Пейнасе, Ластмане, Блумарте и Яне Лейсе можно убедиться, что пресловутого вредного влияния Италии на Нидерланды никогда не существовало, что, напротив того, искусство Нидерландов не переставало развиваться благодаря именно его связи с общими европейскими течениями — лишнее доказательство того, как нелепы все националистические сепаратизмы. [105]

К 1630-м годам окончательно созревает особый тип бытовых картин — маленького формата, изображающих, как выражались в XVIII веке, “домашние упражнения”. Этот тип картин, предназначенных для скромных любителей или для тех же кабинетов редкостей, быстро становится излюбленным, и до сих пор, говоря о нидерландской живописи, у всякого первым долгом восстают в воображении драки или танцы в кабачках, старушки, занятые рукоделием, доктора, посещающие больных, и т. п. сюжеты. Наибольшее свое развитие эта отрасль получила в северных штатах — в Голландии, но и Фландрия дала несколько превосходных художников и даже знаменитый анекдот, характеризующий отрицательное отношение людей с “благородным вкусом” к этой отрасли, касается как раз фламандца — Тенирса-младшего. [106]

Броувер, Адриан

Фламандского происхождения был и Броувер. Странная личность этого гениального пропойцы до сих пор не вполне разгадана. Какими-то судьбами попал Броувер в 1620-х годах в Гарлем, был одно время учеником Халса (который будто бы жестоко эксплуатировал своего ученика), оказал в короткий срок огромное и глубокое влияние на всю голландскую школу, но в 1631 году вернулся обратно в Антверпен, где он буквально прожег остаток дней своих (†1638) в кутежах и безобразиях. Одно время Броувер был даже заключен в крепость, быть может, за свои связи с врагами испанского правительства. Влияние Броувера на Тенирса-младшего и на отца Тенирса было столь же сильным, как и его влияние в Голландии на Остаде. Броувер является настоящим основателем “кабацкого” стиля в нидерландской живописи XVII века.

Однако не постоянное сидение в кабаках и получившееся отсюда полное знакомство с обстановкой и особой кабацкой психологией объясняют успех Броувера, а действительно исключительные, чисто живописные его достоинства. Вполне основательно видеть именно в нем первого “чистого живописца”, ибо прелесть его картин отнюдь не имеет в себе никакой “литературной” или вообще посторонней живописи приманки. Грубые, грязные, “зловонные”

---

[105] “Фламандский Караваджо” — Теодор Ромбутс (1597 — 1637) представлен в Эрмитаже сильной по краскам картиной с излюбленным Караваджо сюжетом **“Игра в карты”** и картиной более позднего характера **“Кухня”** , выдержанной в красках, напоминающих Фети, среди которых доминируют грязные и яркие, желтые, серовато-голубые и розовато-серые тона. Овощи и живность на этой картине, очевидно, предназначенной служить украшением столовой, писаны Андр. ван Ютрехтом.

[106] Людовику XIV однажды были предложены вошедшие тогда в моду “кабацкие” картины (tabagies) Тенирса, но король-солнце с негодованием повелел их убрать с глаз, воскликнув: “Otez-moi ces Magots!” (Возьмите прочь этих уродцев).

и прямо пошлые его сюжеты не могут прельщать даже любителей выпить и повеселиться. В них нет хотя бы какой-либо уютности (как, например, в картинах с подобными же сюжетами Тенирса или Остаде). Но маленькие, нервно, в каком-то пьяном возбуждении набросанные, картинки Броувера доставляют большое наслаждение для глаза, так мастерски, уверенно, просто они исполнены, такие в них горячие, сочные краски! Сам стареющий аристократ Рубенс поддался прелести этих странных продуктов таверн и шинков, и в его собрании насчитывалось свыше десятка произведений дикого и гениального представителя художественной богемы XVII века.

Эрмитаж обладает четырьмя превосходными картинами Броувера и одной хорошей копией с картины в частном собрании в Брюсселе **("Сцена в шинке"**). Лучший и самый поздний из эрмитажных Броуверов: **"Флейтист"** , мастерский, чудный этюд, писанный с одного из забулдыг — товарищей художника, быть может, такого же талантливого в музыке, каким был Броувер в живописи. Другая **картина** — прототип бесчисленных голландских и фламандских произведений — изображает дикую схватку в деревенском кабаке. Подобные сюжеты восходят к Питеру Брейгелю, но Броувер сумел их обновить и придать удивительную красочную прелесть. Идеальна по мягкости третья картина, более мирного характера, изображающая завсегдатаев кабака, занятых дружной беседой.

Андриан Браувер (Андриан Броувер). ***Сцена в кабачке. 1634/38. Дерево, масло. 25x33,5. Инв. 643. Из собр. Троншена, Женева, 1770***

Наконец, четвертое помеченное монограммой произведение Броувера **"Пьяница"** — самое отталкивающее по сюжету. Оно представляет с полной убедительностью злостного алкоголика, человеческую личность в полном разрушении, в полном унижении. В то же время это едва ли не один из шедевров Броувера по живописи и одна из самых внимательных его характеристик. Видно, художник был живо заинтересован передачей одного из своих обычных презренных и чем-то его прельщавших товарищей.

ТЕНИРС, ДАВИД Младший

Рядом с оргиастом, поэтом и гениальным безумцем Броувером, Тенирс-младший (1610 — 1690), постаравшийся связать в одно целое прециозную элегантность своего тестя Брейгеля Бархатного, световые "пленэрные" завоевания своего отца и "кабацкое искусство" Броувера, может показаться робким, "салонным", раздушенным, — немного даже скучным, как все чересчур приличное. Тенирс, вероятно, и обратился к "табажиям" только потому, что они были в моде. Он сам едва ли был завсегдатаем шинков и кутилой. Сын порядочного буржуазного семейства, женившийся на девице, опекуном которой был сам Рубенс, Тенирс скорее должен был помышлять об устройстве своих дел (отец его был разорен спекуляциями), нежели о том, чтобы ходить по вонючим, накуренным притонам.

Свои дела Тенирс и привел очень быстро в великолепное состояние, купил по соседству с рубенсовским замком и себе поместье, зажил синьором и, наконец, поступил на службу к правителю Фландрии эрцгерцогу Леопольду-Вильгельму, который приблизил его к своей особе, сделал хранителем своей знаменитой художественной коллекции (составляющей ныне главное основание Венского музея) и, наконец, возвел Тенирса в камергерское достоинство. По отбытии эрцгерцога Тенирс стал заниматься на широкую ногу торговлей картин старинных мастеров.

Когда-то Тенирс был излюбленным художником коллекционеров и уже при жизни произведения его достигали цен, которые не удостаивались даже величайшие художники, но именно в те времена известная компромиссность его искусства нравилась. Нравилось то, что его мужики и бабы чисто одеты, что вообще все так чисто у него на картинах. В Тенирсе продолжало нравиться миропонимание его тестя Яна Брейгеля, и действительно, лучшее в художнике это то, что он унаследовал от сына великого Питера, от тонкого виртуоза, от дивного фокусника, который на крошечных пространствах умещал в веселой пестроте тысячи "вкусно" написанных предметов. Точно так же массы всякой всячины: оружий, посуды, яств,

цветов, статуй, драгоценностей, которые встречаются на любой картине Тенирса, доставляют большое зрительное наслаждение — с такой легкостью списано все с натуры, так вылеплено тончайшими полутонами, так неувядаемо ясно по краскам, так ловко разукрашено “бличками”, искорками света, “аппетитными” рефлексами. [107]

Давид Тенирс Младший. ***Караульня. 1642. Дерево, масло. 69х103. Инв. 583. Из собр. императрицы Жозефины, Мальмезон, 1815***

Но имеется веская причина, почему Тенирс нам теперь менее нравится, нежели он нравился в былое время. Совершенно так же, как он писал латы, горшки и склянки, писал он и людей, и лица их. “Люди” у Тенирса вообще встречаются редко. Вместо них он распоряжается громадным запасом марионеток с веселыми или печальными лицами, которые пляшут, дерутся, творят всякое безобразие, пируют и работают. Ни одна из сотен тысяч фигурок Тенирса не живет настоящей человеческой жизнью. Такие “внимательные” картины, как наши **“Антверпенские стрелки”** 1643 года [108], большая редкость в его творении. И как не удаются ему отдельные типы, так не удается ему и движение масс, их общая связующая психология.

Давид Тенирс Младший . ***Групповой портрет членов антверпенского магистрата и старшин стрелковых гильдий. 1643. Холст, масло. 135х183. Инв. 572. Из собр. императрицы Жозефины, Мальмезон, 1815***

Картины его разбиты на сотни отдельных эпизодов. Но надо отдать справедливость Тенирсу, что его “марионеточный театр” — превеселый и зритель не скучает, выслеживая всякие забавные сценки, которые остроумный режиссер разыгрывает посредством своих бездушных персонажей.

Давид Тенирс Младший. ***Обезьяны в кухне. Середина 1640-х. Холст, масло, переведена с дерева. 36х50,5. Инв. 568. Из собр. императрицы Жозефины, Мальмезон, 1815***

Мы не станем останавливаться на значении Тенирса в завоеваниях реализма. Но, действительно, возможно, что благодаря ему “пейзажный жанр” вообще получил права гражданства, а признание его компромиссного искусства повлекло за собой и окончательную победу всего обращения к действительности. Поняв прелесть Тенирса, перешли затем к пониманию более искренних и глубоких художников. Наконец, Тенирс бесспорно подготовил почву для Ватто, родившегося в Валенсиене, который принадлежал до конца XVII века Фландрии.

Однако за Тенирсом, кроме этой исторической заслуги, кроме виртуозной техники, остается еще одно очень важное, едва ли не важнейшее в живописи достоинство — это колорит. Тенирс прошел через несколько красочных стадий. Первые его картины, близкие к голландцам Паламедесу и Дюку, уже отличаются от них большей сочностью и красотой

---

[107] Шедевр в своем роде наша эрмитажная **“Караульня”** , с ее “вкусными” пестрыми красками, с ее зеленоватым фоном, изображающим осаду какой-то крепости. В особенности радуется глаз на груду воинственных предметов слева, среди которых виднеются бархатное седло, барабан, пистолеты и над которыми возвышаются кирасирские латы с перистым шлемом (те же предметы часто встречаются на разных картинах Тенирса, и вероятно, составляли часть его собственного собрания).

[108] Изображено одно из обычных бюргерных торжеств в Антверпене: юбилей декана старинной корпорации стрелков (гильдия св. Георга) Годеваарта Снейдерса.

краски. Затем наступает увлечение Броувером, и Тенирс перенимает у него горячий, бурый тон. Постепенно тон этот светлеет, становится золотистым (наши **“Стрелки”** 1643 года), и наконец, из золотой гамма Тенирса становится еще более благородной и правдивой — серебристой. Нечто подобное искал уже его отец (эрмитажные пейзажи), но ему мешала непреоборимая склонность к черноте (наследие Рима? Караваджо?). Картинки же Тенирса-младшего “осветились до последних закоулков”, стали прозрачными, ясными, и замечательно, что все эти красоты его картин не только не исчезли с течением времени, но почти не изменились. Таким образом, Тенирс является настоящим основателем пленэра в живописи и в этом отношении он далеко опередил свое время.

Как в общем тоне своих картин, так и в красочных деталях Тенирс большой художник. Некоторые его сочетания смелы, другие — удивительны по своей тонкости, особенно для такого времени, когда, напротив того, любили яркие, почти грубые отношения красок. Многое кажется написанным не в середине XVII века, а в середине XVIII века, не фламандцем, а французом. Многому бы позавидовали тончайшие из художников XIX века, и среди них Дегаз. Несомненно, что для ряда художников Тенирс был удивительным учителем, указавшим на то, как нужно смотреть на краски в природе, как находить на палитре параллельные им созвучия. Тициан, Рембрандт могут научить, как справляться в масляной живописи с темнотой, как быть колористом без красок. Тенирс — как справляться со светом, как играть цветами. [109]

Фландрия была небогата жанровыми художниками. Присущий показной стиль всего ее быта мешал развитию интимного искусства. Тем не менее несколько художников пошли по стопам Броувера и Тенирса и оставили довольно полную картину жизни своего времени.

Рейкарт, Давид III

Низшие классы нашли себе изобразителей в лице Давида Рейкарта III (1612 — 1661) (в Эрмитаже — красивая по краскам картина **“Старуха нянчит кошку”**), Зиберехтса (1627 — 1703; ему принадлежит недавно приобретенная, строго натуралистическая картина **“Крестьянский двор”**) и **Красбэка** (ему приписывают этюд пьяницы, обозначенный буквами **“С. В.”**).

Изобразителями жизни высшего общества были Гонзальво Коквэс (прозванный “маленьким ван Дейком”). [110]

Тильборг, Гиллис ван

Последний, Тильборг довольно сухой и скучный художник, представлен в Эрмитаже мрачным пейзажем **“Корчма”** , двумя грубоватыми картинами в духе Броувера и большой безотрадной **“Караульней”** , средняя фигура на которой некогда сходила за портрет Петра I.

Мейлен, Адам Франс ван дер

Наконец, фламандская жанровая живопись дала нескольких баталистов, среди которых одного превосходного: Адама Франса ван дер Мейлена (1632 — 1690), приглашенного ко двору Людовика XIV.

Ван дер Мейлен был прекрасным колористом и величайшим мастером изображения сложных сцен с сотнями фигурок. Для истории придворной жизни и войн короля-солнца

---

[109] К сожалению, непосредственно Тенирс не повлиял на фламандскую школу. Напротив того, основанная его стараниями в 1663 г. Академия скорее способствовала полному ее упадку.

[110] Ему приписан миниатюрный **“Мужской портрет”** , Кристоф ван дер Ламен, Бизет, Ньюланд и Тильборг (1625? — 1678?)

изучение его картин незаменимо. Это целый архив этикетных церемоний, костюмов, стратегии. Но и чисто живописные черты художника — первоклассного достоинства. Особенно хороши его широко раскинувшиеся пейзажи, примыкающие скорее к Рубенсу, нежели к Тенирсу. В Эрмитаже ван дер Мейлен представлен, впрочем, невыгодно. Портреты в тесном смысле не были его настоящей сферой, и на больших картинах ван дер Мейлена лица были написаны Филиппом де Шампэнь и Лебреном. Эрмитажное **изображение "Людовика XIV"** ничего не дает в смысле характеристики, но это очень красивый по краскам эскиз. Четыре больших **"кавалеристских схватки"** обнаруживают композиционную сноровку и ловкую манеру мастера, но они оставляют зрителя равнодушным. Интереснее **эскизы к картинам, изображающим осады каких-то городов во Фландрии** , и всего интереснее, но до странности груб по некоторым деталям эскиз **"Переезд Людовика XIV в Венсен"** (1664 г.). Здесь мы видим обычный поезд юного короля во время переселений двора из одной резиденции в другую: впереди синих мушкетеров, затем кареты с королевой и дамами, вокруг этого движущегося дома пажей и скороходов, а в заключение короля и свиту верхами. [111]

Гуке, Роберт

Интересной картинкой, во многих отношениях более убедительной, нежели официальные изображения ван дер Мейлена, является **"Штурм крепости"** Роберта Гуке (1622 — 1655), на которой превосходно передан бешеный ночной приступ. Заключительные, довольно жалкие слова о фламандской живописи говорят: унылая картина Норберта ван Блумена (1670 — 1746) **"Игра в карты"** , добросовестно списанная с натуры картина **"Манеж"** его старшего брата Петера (1657 — 1720), **маленькая "табажия" Петера Боута** и **две "Охоты" Кареля ван Фаленса** (1683 — 1733).

Голландская живопись

Политическая автономия северных провинций стала с момента заключения долгосрочного перемирия с Испанией в 1609 году свершившимся фактом, и с этих пор разделение между живописью севера и юга Нидерландов начинает обозначаться все более и более определенно.

Черты различия выражаются, во-первых, в сюжетах. На севере все меньше и меньше пишут религиозные картины, если же и пишут их, то придают им чисто бытовой характер (из протестантских церквей они были изъяты). Редкостью становится и античность, или же древним сказкам придается какой-то современный и национальный характер. Зато процветают все области реализма: портрет, пейзаж, изображение быта, мертвая натура. Заметна разница и во всем отношении к делу. Вообще фламандцы нарядны; их правда всегда расцвеченная, роскошная. Один Броувер является исключением, но он получил свое художественное воспитание в Голландии. Напротив того, голландцы эпохи расцвета не задавались целью быть изящными, а старались как можно проще и яснее передать видимость. Фламандцы поэтому декоративнее. Их картины всегда чудесные красочные украшения для стен. Голландские картины в огромной своей массе чужды декоративности, и ими лучше любоваться в отдельности каждой. Лишь Рембрандт роскошен в тоне как любой венецианец или фламандец. Но Рембрандт исключение, а вовсе не представитель типично голландской живописи.

Освобождение Голландии совпало с моментом торжества натурализма в Италии. И это

---

[111] Не является ли "Путешествие" эскизом к дрезденской картине?

имело огромное значение для всего течения голландской живописи. Обыкновенно выставляют дело так. Великая нидерландская живопись XV века развращается итальянизмом, но обособление Голландии отрезает ее от прочего мира, и с этих пор, предоставленная себе, она вырабатывает и свое особое реалистическое искусство. На самом деле, без итальянизма XVI века голландцы никогда бы не дали того великолепия, того совершенства, которое мы видим в XVII веке. Весь XVI век был строгой "итальянской" школой, научившей голландцев широко видеть натуру, правильно рисовать и находить мягкие сочетания красок. Да и голландский реализм XVII века развился под влиянием итальянского искусства, особенно Караваджо.

Первые реалисты

Блумарт, Абрагам

К старейшему поколению самобытных голландских реалистов принадлежат художники Абрагам Блумарт (род. в 1564), Миревельт (род. в 1567), Равенстейн (род. в 1571). Все это современники Рубенса, но уже между ними и фламандцами разница колоссальная. Особенно интересен первый из названных художников, к сожалению, не представленный в Эрмитаже. [112] Обыкновенно его принято характеризовать как скучного итальянизирующего маньериста. Действительно, его аллегорические и религиозные композиции написаны в "круглом", чисто орнаментальном бездушном характере.

Абрахам Блумарт . ***Пейзаж с Товием и ангелом. Холст, масло. 139x107,5. Инв. 3545***

Однако Блумарт бывал часто прелестным бытовым мастером и его строгие, полные жизни этюды с натуры оказали колоссальное влияние на развитие всей дальнейшей голландской живописи. Они были изданы (частью его сыновьями) и служили больше чем столетие руководством для учащихся даже за пределами Голландии. [113]

В XVII веке реализм становится уже сознательным достоянием голландцев, их специальностью. Историк г. Дельфта Блейсвейк пишет в 1667 году, говоря о замечательном художнике Блокланде конца XVI века: "Он, разумеется, мог бы довести искусство до высшего совершенства, но наша нация (уже тогда) стала терять вкус к историческим картинам и к грандиозным композициям. Зато портреты были в большом ходу".

Миревельт, Михель Янсон

Михель Янсон Миревельт (1567 — 1647) открывает собой ряд типичных голландских портретистов. Это было время, когда в войнах за независимость и в заведовании делами сформировавшихся штатов выдвинулась масса новых лиц. В то же время корпоративный гонор бюргеров, зародившийся еще во времена средневековой борьбы городских сословий с феодалами, вырос до чрезвычайности благодаря тому, что эти корпорации сыграли видную роль в спасении отечества и церкви от иноземного рабства и от "папизма". Как отдельные

---

[112] В Эрмитаже имеется лишь хороший **мужской портрет** 1643 г., принадлежащий кисти сына Абрагама — Гендрика, писанный в простой, но колоритной манере.

[113] Ряд великолепных рисунков Блумарта находится в собраниях С. П. Яремича и кн. Аргутинского. Часть их была воспроизведена в офортах Ф. Буше. У кн. Аргутинского имеется и любопытная картина мастера **("Притча о сеятеле"**); прелестный пейзаж — у К. А. Сомова. **"Четыре времени года"** у гр. Голенищева-Кутузова носят также черты сходства с Блумартом. В то же время они указывают на связь с удивительным реалистом Питером Эртсеном (1508 — 1575). Картина последнего, истинного предтечи, наравне с П. Брейгелем, всего расцвета нидерландских школ, поступит в Эрмитаж в составе собрания П. П. Семенова. Другая картина Эртсена в собр. А. П. Боткиной.

деятели, так и группы, гордые своими победами во внешней политике и своей деловитостью во внутреннем устроении, — были одержимы какой-то страстью к самоувековечению. Уже раньше существовали корпоративные и бюргерские портреты (вспомним Оостзанена, Бруина, Скореля), но к концу XVI века производство их становится прямо какой-то манией. Практика эта оказалась в то же время удивительной школой художникам. Один Миревельт уверял, что им написано около 10 000 портретов, и если это представляется преувеличением [114], то во всяком случае он был главным портретистом первого поколения "освобожденных голландцев".

В Миревельте мы найдем черты сходства с Поурбусами, с Мором, с Горциусом. Но в то же время он типичный представитель нового духа своей родины: в его портретах исчезло показное начало. Несмотря на нарядные праздничные костюмы, в которых бюргеры, принцы, воины и дамы ему позировали, его произведения — сама простота, сама трезвость. В их однообразии есть что-то даже "фотографическое". Прямой противоположностью гладкой, суховатой (но высоко мастерской) технике, скромной, сдержанной гамме, всей чопорной осанке этих портретов являются пышные портреты фламандцев, их золотистый тон, их развязность или (у позднего ван Дейка) их элегантность. Голландцы-заказчики должны были, вероятно, быть довольными именно этими чертами искусства Миревельта; они платили ему хорошие деньги, и умер он богачом, не покинув своего родного Дельфта, который одно время играл роль резиденции штатгоудера соединенных провинций.

В Эрмитаже имеется три хороших портрета Миревельта: какого-то упрямого, коротко остриженного **старика** ,

Михель Янс ван Миревельт. ***Портрет пожилого мужчины. Начало 1630-х. Дерево, масло. 71,5х54,5 Инв. 865. Из собр. Брюля в Дрездене, 1769***

его моложавой супруги, весело поглядывающей с высоты своего накрахмаленного воротника, и наконец, прелестный (не вполне достоверный) **портрет ребенка** — вероятно, принцессы Оранского дома, члены которого были верными клиентами художника.

Морельсе, Паулюс

Другой прекрасный ранний портретист, Равенстейн, отсутствует в Эрмитаже, зато мы имеем вполне достоверный портрет ученика Миревельта, Морельсе, изображающий знаменитую своими похождениями **герцогиню де Шеврёз.** Однако этот портрет, помеченный 1630-м годом, носит уже иной отпечаток, нежели портреты Миревельта и более ранние произведения самого Морельсе. В нем уже нет прежней простоты и, напротив того, чувствуется какая-то претензия на изящность, на "грациозность". В том же характере второй **женский портрет** Морельсе.

Паулюс Морельсе . ***Женский портрет. Дерево, масло. 67,5х52,5 (овал). Поступил до 1797 г***

115

---

[114] Ныне его портреты скорее редкость. Это объясняется тем, что масса их погибла, когда на них стали смотреть как на вещи старомодные, смешные.

[115] Морельсе приписана и картина **"Грот Венеры"** , снабженная монограммой Р. М. и годом: 1602. Во всяком случае это интереснейшая вещь, в которой очень красив голубой пейзаж в характере Я. Брейгеля, на фоне которого светятся удлиненные (реминисценции Пармеджанино и Приматиччио через Гольциуса) фигуры Венериного штата и плененных рыцарей. Изысканный характер этой картинки находится в связи с поэзией того времени, поддерживаемой всякими "риторическими камерами" (литературными клубами).

Карел ван Мандер . ***Сад любви (Грот Венеры). 1602. Холст, масло, переведена с дерева. 45х70. Инв. 711. Из собр. А .Н. Сомова, Санкт-Петербург, 1899***

Элиас, Николас, (Пикеной)

Гораздо ближе к Миревельту подходят опять трезвые **портреты** Элиаса Пикеной (1591? — 1656), помеченные тем же 1630-м годом, а также теплый в красках портрет жовиального пожилого бюргера, принадлежащий кисти соученика Элиаса по мастерской ван дер Ворта — **Томаса де Кейзера** (1596? — 1667), помеченный 1632 годом, и, наконец, **мужской портрет** Верспронка (1597 — 1662), помеченный 1647 годом.

Томас де Кейзер . ***Мужской портрет. Дерево, масло. 122х90. Поступил между 1763 и 1774 гг.***

Халс, Франс

Всего лет на десять моложе, нежели Морельсе, и лет на десять старше, нежели Элиас, был один из величайших художников Голландии — Франс Халс. Однако его искусство, известное нам с 1616 года, обозначает сразу шаг к абсолютной зрелости. Это тем более удивительно, что все сверстники Халса, и даже младший его брат, несравненно архаичнее и скорее примыкают к художникам XVI века вроде Винкбоонса или Ганса Боля. Мало того, сравнение с Халсом по непосредственности, по абсолютному мастерству может выдержать лишь один Веласкес (который был все же на 20 лет моложе его). Как тот, так и другой представляются скорее людьми XIX века, так мало в них условностей эпохи, такая в них чувствуется полнота свободы. Откровенность Веласкеса кажется непонятной при чопорном этикетном дворе Филиппа IV; и так же — “гениальная бесцеремонность” Халса необъяснима в среде чинных голландских бюргеров.

Откуда взялся этот стиль и это мастерство Халса — остается тайной. Он родился в Антверпене, в семье голландских переселенцев, но еще юношей вернулся в Гарлем.

Франс Халс . ***Портрет молодого человека с перчаткой в руке. 1649/51. Холст, масло. 80х66,5. Инв. 982. Из собр. И. Э. Горцовского, Берлин, 1764***

Рубенс едва ли успел оказать на него влияние. Быть может, он обязан чем-либо учителю Рубенса, ван Ноорту, но о последнем мы не можем судить по отсутствию достоверных произведений. Скорее и в Халсе можно найти следы натурализма Караваджо, с которым он мог познакомиться по картинам его нидерландских последователей. Это особенно заметно в его ***“дуленстюках”*** , т. е. картинах, изображающих клубы стрелков, и в его фигурках музицирующих мальчишек.

Халс остается не только загадкой, но и одинокой загадкой. У него была масса учеников, но никто, даже родные сыновья, не пошли по его следам. Вероятно, этот беспокойный и страстный человек, о котором сохранился ряд крайне невыгодных для его личности свидетельств (он был пьяницей; первая его жена умерла вскоре после побоев; на Лизбетте Ренирс — простой крестьянке — он женился в год смерти первой жены; жестокость Халса характеризуется слухами об его эксплуатации Броувера), был великолепным вдохновителем, но едва ли он обладал тем самоуглублением, той натурой исследователя, которые создают лучших, но и несколько порабощающих педагогов. Они прямая противоположность Винчи, Тициану, Рембрандту. У Халса не было запасов каких-либо рецептов и трюков, кроме, быть

может чисто технических, о составе и приготовлении красок (картины его чудесно сохранились, что, впрочем, в этот период голландской живописи не исключение). Учение его состояло в том, что он ставил живую натуру (а это уже с XVI века было краеугольным камнем нидерландской школы) и затем предоставлял ученикам копировать ее, причем он давал лишь некоторые практические советы и указывал на ошибки. Все его собственное творчество (исключительно портреты или портретные этюды) было гениальным быстрым копированием реального мира без тени идеализации или заранее придуманного синтеза. Каждое из изображенных им лиц имеет вид, что оно написано в один присест, и это впечатление, вероятно, близко к истине.

Как теперь, так и тогда, этот кажущийся легкий способ работы должен был прельщать молодежь. Однако или благоразумные голландцы воздерживались от искушения перенять манеру, которая едва ли была во вкусе нации [116], или же сам Халс удерживал их от подражания. Наконец, скорее всего, подражателей у него не имелось потому, что тогда была яснее неподражаемость живописи Халса при всей ее соблазнительной и кажущейся легкости. Ныне масса дилетантов и недоучек “пишут сплеча”, с “шиком à la Hals” свои ничтожные картины, и это производство приносит иным славу и деньги. Но в тесной близости с мастером “чудесная” сторона его техники была более очевидной, и кто в себе не чувствовал той же магической силы, тот и не пытался угнаться за ней.

Эрмитаж обладает четырьмя портретами мастера. Ни один из них не датирован (они снабжены, впрочем, монограммами), но **портрет веселого офицера** , принадлежит, судя по костюму, к 1630-м годам, а три других к 1650-м годам и даже 1660-м, когда Халсу было за 70 лет.

Франс Халс. ***Портрет члена Гарлемской гражданской гвардии (Портрет офицера). Около 1636/1638. Холст, масло. 85,7x68,6. Продан из Эрмитажа в 1931 году Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон***

Годы, впрочем, отнюдь не сказались ни в манере, по-прежнему энергичной, письма, ни в поражающих живостью характеристиках. Единственно, чем поздние картины отличаются от более ранних — это некоторой мрачностью и монохромностью колорита (что мы уже видели у Тициана и увидим у Рембрандта). Так, на **портрете** , изображающем, быть может, сына Халса — Франса-младшего, нет других тонов, кроме черного, белого и телесного;

Франс Халс. ***Портрет молодого мужчины. 1646/1648. Холст, масло. 68,3x55,6. Продан из Эрмитажа в 1931 году Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон***

и, однако, этот портрет по своей красочной прелести не только не уступает более пестрому “портрету офицера”, но даже превосходит его — великая тайна подлинно гениальных живописцев. [117]

---

[116] Бедность, в которой умер Халс, показывает или малую его популярность, или крайнюю его беспорядочность. Правда, гарлемский магистрат выплачивал мастеру в последние годы пенсию (довольно жалкую сумму), и в разных случаях Халс получал знаки уважения своих сограждан (он был членом риторической камеры, деканом гильдии живописцев, членом корпорации стрелков), но это еще вовсе не доказывает, чтобы тогда же его значение было понято, хотя бы отчасти.

Факт во всяком случае знаменательный, что почти не существует заказных портретов мастера после 1640 г., хотя сила его изумительного таланта не падала до самой смерти, что доказывается его группой регентов богадельни 1664 г.

[117] Один из сыновей мастера, даровитейший Фр. Халс-младший (род. между 1617 и 1623, † позже 1669), шедевр которого, большой nature mort, имеется в собрании П. П. Семенова, представлен в Эрмитаже простым, спокойным, но мастерски исполненным этюдом, изображающим молодого солдата и всякие военные атрибуты. На нем очень ясно видны следы Караваджо (через Гонтгорста?), но голландец гораздо красочнее и мягче

Первые жанристы

Младшему брату Франса — Дирку (1591 — 1656) обыкновенно приписывают основание голландского жанра, и действительно, его специальностью были “костюмные” картины, на которых изображены пирушки и прочие развлечения высшего общества или военной молодежи. Но все же Дирк не был основателем голландской бытовой живописи, которая (не говоря уже о предтечах в XVI веке) дала в самом начале XVII века, в картинах или в гравюрах, очень полную иллюстрацию нравов своего времени. К этим первым жанристам (по большей части размещавшим свои фигурки среди тонко разработанных пейзажей) принадлежат Дрохслот, Адриан ван дер Венне, Ян ван дер Вельде, его брат Эзайас, Бейтевег, Аверкамп, Кабель и переселившиеся фламандские пейзажисты Ганс Боль, Конингслоо и Саверей.

Лишь часть этих первых жанристов представлена нынче в Эрмитаже. Но с присоединением к нему коллекции П. П. Семенова отдел этот разрастется до большой полноты.

Дрохслот, Иост Корнелис

Совершенно в характере Ганса Боля, но гораздо грубее изображен **“Деревенский праздник”** простодушным и грубоватым Дрохслотом (1586? — 1666, Утрехт).

Венне, Адриан ван де

Адриан ван де Венне; бывший придворным художником принцев Оранских, служил таким же точным протоколистом празднеств и всевозможных событий общественного значения, каким в портретной области был Миревельт. Венне достигает иногда удивительной тонкости **(“Празднество мира”** в Лувре), и тогда его хочется причислить к первым величинам голландской живописи. Но чаще он бывает скучно официален и даже небрежен. Несколько небрежным, к сожалению, он является и на эрмитажной картине (к тому же сильно испорченной реставрацией), изображающей пикник придворных в роще. Однако и эта картина заслуживает самого подробного изучения тех, кто пожелал бы проникнуть в жизнь высших сословий первой трети XVII века (она помечена 1621 годом). Для истории одежд и нравов она настоящий клад. [118] Подобные картины Венне, а также гравюры Гольциуса, Яна ван дер Вельде, Криспина де Пасса, Якоба де Гейна и ставшие из третьих рук известными в Голландии “пирушки ландскнехтов” Караваджо породили целую школу специализировавшихся на изображениях кутежей и игр военной молодежи, кордегардий и (реже) просто семейных пирушек в высшем обществе. Наиболее видной фигурой этой отрасли и представляется Дирк Халс, но много других художников, работавших преимущественно в 1620-х и 1630-х годах: Дейстер, Питер Кодде, оба Паламедеса и Дюк [119], заслуживают не меньшего интереса как в

итальянца.

[118] К сожалению, и картины Венне в собрании Семенова не рисуют нам его во всю величину. Три из них — претендующие на остроумие гризайли (монохромная живопись), что было излюбленным родом Венне к концу его жизни.

[119] До сих пор не удается документально обосновать связь всех этих мастеров между собой. Одни хотят в них видеть учеников Фр. Халса и, следовательно, соучеников Дирка. Другие объясняют сходство этих художников между собой тем, что они питались общими источниками и что они отвечали потребностям времени, в котором военное сословие играло очень большую роль. В 1620-х и 1630-х годах Голландия принуждена была возобновить и продолжать свою войну с Испанией и к тому же принимать участие в “общегерманской” 30-летней войне. Дейстер, считающийся учеником своего друга П. Кодде, был родом из Амстердама, Дюк родом из Утрехта и умер

бытовом, так и в художественном отношении.

Художники этого течения представлены в Эрмитаже довольно скудно, и менее всего посчастливилось самому Дирку [120], кисти которого мы имеем лишь позднюю (1648) уродливую **картину** , и Кодде, который совершенно отсутствует.

Дейстер, Виллем Корнелис

Дейстер представлен пестрой, но в то же время мягкой в тоне картиной, изображающей офицеров в причудливых шляпах и костюмах 1630-х годов, занятых игрой в трик-трак. [121]

Виллем Корнелис Дейстер. ***Офицеры, играющие в триктрак. Ок. 1630. Дерево, масло. 31,5x42,5. Инв. 896***

Дюк, Якоб

Произведений Дюка мы имеем, пожалуй, и чересчур много. Это большой техник и специалист по красивой серебристой светотени; но в изобилии его гладкие, точно на фарфоре писанные, до крайности однообразные и, вдобавок, страдающие большими погрешностями в перспективе и в пропорциях картины надоедают. Исключительной красоты красок, ясных, несколько металлических (зеленых, черных и розовых), **картина** , **изображающая веселую компанию офицеров и легкомысленных дам в костюмах 1630-х годов** . Передаче глубины и всюду разлитого света здесь мог бы позавидовать любой из рембрандтистов. Редкого серебристого тона и другая картина мастера, где на первом плане офицер с самодовольным видом указывает на группу спящих пленников, среди которых его особенно радует далеко не привлекательная женщина. Из трех остальных картин Дюка две (одна необычайных размеров) изображают подобные же “кордегардии”, третья — общество куртизанок и кавалеров.

Кейп, Альберт
Кейп Геритс, Якоб

Совершенно в стиле Караваджо (или Гонтгорста?), с большими фигурами, написана примыкающая к этой группе картина ученика Блумарта и отца знаменитого Альберта Кейпа, **Якоба Геритса Кейпа** (1594 — 1652?) **“Двое военных за завтраком”.** [122] Черный тон и резкие тени Караваджо, впрочем, заменены мягко разлитым серебристым светом.

Якоб Герритс Кейп . ***Виноградарь. 1628. Холст, масло. 112x107. Инв. 5598***

Альберт Кейп. ***Закат на реке. Дерево, масло. 38,5x53. Инв. 7595***

в Гааге, братья Паламедес — из Дельфта.

[120] Превосходный образчик творчества Дирка “Пирушка” находится у Д. В. Философова.

[121] Поэтическая картина Дейстера находится в Академии художеств; она изображает беседу военных у камина в ночную пору.

[122] Старший Кейп более известен как портретист.

Паламедес, Антони

Наконец, группу этих художников заключают в Эрмитаже два **Паламедеса** [123], **В. Вельсен** , **Лудольф де Ионге** (впоследствии совершенно изменивший свою манеру и примкнувший к Адриану ван дер Вельде) и, наконец, **Корнелиус Белькин** (полулубочная поздняя картина 1664 года). **“Домашний концерт”** старшего Паламедеса прелестен по краскам и по своему интимному характеру.

Вельсен, Якоб ван

Картина **“Чтение письма”** малоизвестного В. Вельсена (1633 года) замечательна по своей жирной живописи и сильным черноватым теням.

Кваст, Питер Янс

Портрет разнузданной девицы (вероятно, “военной куртизанки”) и смешной **“Хирург”** Кваста принадлежат к самым красочным картинам в этой группе, и наконец, баталии Паламедеса полны огня и изящны по краскам.

Предшественники Рембрандта

1630-е годы увидали и расцвет величайшего художника вики Рембрандта Голландии — Рембрандта, но прежде чем подойти к нему, необходимо покончить с первым периодом голландской живописи, с остальными “прерембрандтистами”. Сюда относятся и художники, получившие свое развитие в Риме. Одни из них пошли вслед за Караваджо, другие — за Эльсгеймером. Первых называют “брюнистами”, вторых — “кларистами”, но эти названия даны зря и лучше видеть в одних последователей реалистов, в других — художников, задававшихся скорее поэтичными замыслами.

Первая группа была до сих пор в немилости. Однако, не говоря уже об ее значении в развитии Рембрандта, ее трезвое, строгое, высоко мастерское, хотя и спокойное искусство способно доставить настоящее наслаждение. [124] Пять голландских караваджистов заслуживают особого внимания; это Лейс, прозванный Паном, Тербрюген (1587 — 1629), К. Смит, Цезарь Эвердинген (1606 — 1678) и уже упомянутый Гонтгорст (1590 — 1656).

Гонтгорст, Геррит ван

Из них лишь Гонтгорст, ученик Блумарта (попавший в Италию в 1610-х годах), представлен в Эрмитаже [125], но изучение его девяти картин может вполне познакомить с

---

[123] Вопрос о двух младших Паламедесах — дяде и племяннике — очень путаный. Возможно, что наши **две баталии “Стычка конницы с пехотой” и “Кавалерийское сражение”** , из которых последняя помечена 1672 г., принадлежат старшему Антону, а не полумифическому его сыну, “променявшему кисть на знамя Беллоны”.

[124] О том, какое впечатление производили на современников караваджиевские картины Гонтгорста, свидетельствует то, что даже Рубенс, посетив мастерскую художника в Утрехте в 1627 г., сам написал ряд картин в том же характере.

[125] Семеновская коллекция дополнит со временем представление о Гонтгорсте и даст несколько произведений той же группы: Билерта, Альдеверельда, Бронкхорста и две редкие картины К. Смита.

исканиями всей группы. [126]

Геррит Ван Гонтхорст. ***Детство Христа. Ок. 1620. Холст, масло. 137x185. Инв. 5276. Из собр. П.П. Дурново, Ленинград, 1925***

Ближе всего к Рембрандту по затее, по какой-то монументальности и по исканию передачи удрученного настроения посредством тусклого освещения, подходит картина **“Христос перед Каиафой”** , повторение картины, написанной мастером еще в Риме для маркиза Джустиниани. По своему световому эффекту приближаются к этой большой картине два великолепно нарисованных и строго систематично написанных этюда: **“Вечерняя молитва” и “Туалет молодой женщины”** . Подобными же темами задавался Рембрандт (особенно в первые годы) нередко, а его ученик Доу со своим учеником Схалькеном превратили их в специальность. Уже в этих картинах очевидно влияние Караваджо, но оно становится еще определеннее в трех других (и особенно в широкописанном **“Концерте”**), причем, однако, чернота теней Караваджо заменена веселой гаммой ясных красок. [127]

Дирк (Теодор) ван Бабюрен (ранее автором считался Геррит Ван Гонтхорст) . ***Концерт. Ок. 1623. Холст, масло. 99x130. Инв. 772. Из собр. И. Э. Гоцковского, Берлин, 1764***

Остальные картины Гонтгорста свидетельствуют о странной перемене, произошедшей с ним под впечатлением портретов ван Дейка или, вероятно, в угоду требованиям заказчиков. Бодрая живопись его приобрела элегантную вялость, его сочная резкая краска стала бесцветной, лощеной, холодной. Эта манера пришлась весьма по вкусу Оранским принцам, и прямодушный, грубоватый натуралист становится с 1630-х годов [128] придворным льстецом. Особенно характерно отражает эту перемену семейный портрет в собрании П. П. Семенова, но и сдержанные, официальные портреты двух рейнских пфальцграфов, сыновей злосчастного короля Богемии Фридриха, несмотря на доспехи и на черноватые краски, уже ни в чем не напоминают мужественных аналогичных портретов Караваджо. [129]

Последователи Эльсгеймера

Ряд еще других художников, также побывавших в Риме, подготовили почву для появления Рембрандта и для расцвета голландской живописи. Это так называемые “кларисты”, лишь частью зараженные Караваджо, но более следовавшие немецкому художнику, поселившемуся в Риме, Эльсгеймеру. Среди них выделяются Пуленбург (еще один ученик Блумарта), Кейленборг, Витенбрук, Брэнберг, Лиссе — с одной стороны, Ластман и Муйарт — с другой. Особую группу составляют еще “итальянизированные голландцы”, о

---

[126] Из них две оспариваются. **“Пряха”** имеет действительно в себе что-то “французское”. **“Туалет”** приписывается Николасу Стокаде.

[127] Надо заметить, что едва ли хоть один из голландских караваджистов застал великого основателя натурализма в живых. Но школа Караваджо была в полном блеске в годы их пребывания в Италии. Отличные этюды Гонтгорста — **“Весельчак”** и **“Музыкантша”** помечены 1624 годом.

[128] В Гаагскую гильдию художник записан в 1637 г.

[129] Граф Рупрехт, племянник Карла I английского, герцог Кумберлендский, прославился своей редкой доблестью в войнах в защиту английской короны и, кроме того, известен как тонкий любитель искусства.

которых мы будем говорить дальше, но из которых глава течения Питер ван Лаар и его ближайший последователь Миль принадлежат к поколению, также на несколько лет предшествующему Рембрандту.

Прелесть голландских “эльсгеймеристов” близка к прелести таких фламандцев, как П. Бриль и Я. Брюгель. Это специальные живописцы для “кабинетов редкостей” и, кроме того, это певцы изящной аркадийской поэзии. Но они означают и шаг вперед перед фламандцами. Впервые у них мы наблюдаем отсутствие в пейзаже схематических планов и мелкой филигранной выписки. В крошечных картинках они умеют передать простор и дали, то горячий вечерний, то серебристый утренний свет, не прибегая при этом к слишком наивным приемам. Самым близким к Эльсгеймеру является Витенбрук, обладавший красивым условным колоритом, но часто резкий в технике. [130]

Пуленбург, Корнелиус ван

Более самостоятелен Пуленбург, изобретший особую мягкую и плотную эмалевую технику. Им сделаны и большие завоевания в смысле правдивой красочности. К сожалению, или требования клиентов, или ограниченность натуры очертили вокруг его творчества слишком тесный круг, и вследствие того искусство Пуленбурга обладает свойством быстро приедаться, тем более что в свое время оно нашло себе бесчисленных и удивительно близких подражателей. Пуленбург (1586 — 1667) представлен в Эрмитаже исчерпывающим образом одиннадцатью произведениями, среди которых имеется его капитальный труд **“Отдых Св. Семейства”** , в некоторых частях близко подходящий к Рембрандту. [131]

“Настоящий Пуленбург” — милый, своеобразный мастер. Он обнаруживается вполне в таких картинах, как **“Диана и Каллисто”** , где так удачно сплетены линии, где чувствуется искание неожиданного в композициях и так красив удар желтого тона посреди. Прелестен также серебристо-зеленоватый **этюд “Римская кампания”** — несколько искаженный вялыми фигурами.

Кейленборх, Абрахам ван
Лиссе, Диркс ван дер
Гансберген, Иоханн ван

Близко к Пуленбургу стоят **Кейленборх** († 1658, романтическая картина 1648 года **“Нимфы в Гроте”**), **Лиссе** (пара невзрачных картинок, изображающих купания нимф), и **Гансберген** (1642 — 1705, **пейзажи**).

Брэнберг, Бартоломмеус

Отдельно стоит Брэнберг (1599 — 1659) — ученик Бриля, но также подражавший Эльсгеймеру и, главным образом, увлекавшийся изображениями развалин и сложными повествованиями со многими фигурами. Брэнберг при этом пренебрегал тоном, красотой письма и правдивой передачей света, но затейливость его композиции часто бывает прелестной.

---

[130] В Семеновском собрании две интересные картины этого мастера. Пейзаж на одной приписан самому Эльсгеймеру.

[131] К сожалению, подпись сохранилась плохо и год разобрать нельзя. Скорее всего, нужно читать “1649”, и тогда рембрандтовские черты объяснимы влиянием Рембрандта на своего старшего собрата.

Бартоломеус Бренберг . ***Пророк Илия и сарептская вдова. Дерево, холст. 69,5x92. Инв. 6158. Из собр. Л. А. Мусиной-Пушкиной, Санкт-Петербург, 1919***

По темпераменту он интереснее Пуленбурга, в чисто живописном — гораздо слабее его. В Эрмитаже имеются две картины Брэнберга **“Развалины” и “Жертвоприношение”** , из которых первая подписана 1630, вторая — 1631 годом. Ему же приписан прелестный **этюд “Тиволи”** , который, однако, принадлежит художнику более позднего времени.

Юльфт, Якоб ван дер

В духе Брэнберга исполнена, кроме того, многосложная композиция Юльфта (1627 — 1688), изображающая **“Торжественный въезд Сципиона в Рим”** — прекрасный мотив для театрального апофеоза, весь облитый радостным вечерним светом.

Ластман, Питер
Муйарт, Клас

О наиболее интересном для нас ученике Эльсгеймера, об учителе Рембрандта — Ластмане, можно будет судить в Эрмитаже лишь после поступления в него Семеновской галереи.

Питер Ластман. ***Авраам на пути в Ханаан. 1614. Холст, масло, переведена с дерева. 72x122. Инв. 8306***

Но зато близкий к Ластману и Рембрандту мастер, также подпавший под влияние Эльсгеймера, Муйарт (1600 — 1659) представлен в Эрмитаже двумя картинами, из которых наиболее прекрасная отражает, в большом формате, все особенности Эльсгеймера, хотя и написана уже в 1640 году — 20 лет после смерти замечательного немецкого художника. Изображает эта картина **“Бегство Клелии из лагеря Порсенны”** . Просто и непринужденно сгруппированные персонажи разыгрывают свою сцену среди романтического лунного пейзажа и освещенные светом факелов. Редкое для голландца знание нагого тела наводит на сравнение с Йордансом, но это лишь при забвении общих источников, из которых черпали и Йорданс, и Муйарт, — Караваджо и Эльсгеймера. [132]

Рембрандт, Гарменс ван Рейн

Мы изучили все “подходы” к величайшему голландскому художнику, к Рембрандту, и можем теперь обратиться к нему самому. Однако сейчас же нужно выяснить значение этих подходов. Оно исключительно историческое. В подходах интересно увидеть, какими впечатлениями могла питаться юность гения, но они совершенно не открывают самой его природы. Она остается замкнутой и таинственной. В ней все эти впечатления преломились особым образом и превратились в нечто новое. Мы можем разложить на составные элементы “художественную образованность” Рембрандта, но не его самого как художника. Разумеется, эти элементы очень интересны, но внутренняя сила художника была такова, что и другие элементы перевоплотились бы, вероятно, в нем в нечто подобное тому чуду, каким творчество Рембрандта является в истории человечества.

И вот еще что. Рембрандт считается голландским художником. И действительно, он

---

[132] Вторая картина **Муйарта “Свидание Авраама с Мельхиседеком”** дополняет его характеристику, в особенности как колориста. Она красивого зеленовато-коричневого тона. К сожалению, отсутствие даты и малое знакомство вообще с личностью художника лишают возможности поставить ее в определенное отношение к Рембрандту.

родился в Лейдене, жил в Амстердаме и, как кажется, вовсе не покидал своей родины.[133] Так и его художественное образование, принадлежа к общеевропейскому течению первой половины XVII века, нашло, как мы видим, определенно голландскую окраску. Гонтгорст и Ластман — его ближайшие предтечи. Однако Рембрандт с первых же шагов своей деятельности выходит за пределы локального значения и все его дальнейшее творчество есть явление общечеловеческого смысла. Тяжелая трагедия его жизни и деятельности теряет узко бытовой и исторический смысл, а становится, подобно трагедиям всех великих страдальцев, огромным символом. При этом символизм искусства и жизни Рембрандта носит роковой характер. Все, что случилось с ним, должно было случиться по каким-то верховным законам. Весь ужас этой жизни приобретает, именно благодаря своей чрезмерности, грандиозную красоту. Это подлинная Голгофа, крест, непосильный для средних людей, испытание, которого удостаиваются лишь избранники.

Вглядываясь в эту логическую во всех своих перипетиях трагедию, постигаешь и ее внутреннюю гармонию. В ужасном финале этой “жизни человека”, когда видишь Рембрандта больным стариком, оставленного всеми, предающегося вину, живущего в нищете, то содрогаешься, но и понимаешь, что такой конец был самым величественным, самым достойным для гения. С точки зрения какой-то высшей справедливости — более достойным и прекрасным, нежели чума столетнего богача Тициана, нежели прощание Рубенса с красавицей женой и переутомление Веласкеса придворными обязанностями. Рембрандт “сподобился мученического венца”, и, вопреки рассудку, видишь в этом высшую награду.

Были сделаны попытки поставить в тесную зависимость все творчество Рембрандта с событиями его жизни, как мельчайшими, так и главнейшими. Быть может, в этом направлении не было соблюдено меры и часто вычитывались биографические комментарии даже из таких произведений, которые обязаны своим появлением на свет чисто художественным прихотям мастера. Но несомненно все же, что, в общем, творение Рембрандта — раскрытая книга его жизни и для настоящего познания этого творения нужно знать главнейшие деления его жизненного пути и еще помнить о близких к нему лицах.

Рембрандт был человеком, замкнутым для света, до странности непрактичным, нелюдимым, гордым, но Рембрандт обладал и нежно любящей душой. До общественной суеты ему было мало дела, но смыслом вещей он был заинтересован неустанно и этот смысл развертывался для него из тесного общения с небольшой группой лиц, которых мы выучились любить через его любовь, которые нам близки и дороги, как близки и дороги символические фигуры древних мифов. Эта группа состоит из его отца — лейденского мельника, его старушки матери, не расстававшейся со своей Библией, его доброй и благородной жены Саскии, которую смерть похитила в самый расцвет супружеского счастья, его верной, милой подруги последних лет Гендрики Стоффельс и его сына, болезненного, поэтичного Титуса. Если к этому ближайшему кругу присоединить еще десяток приятелей Рембрандта: художников, любителей, ученых, раввинов и поэтов, то мы получим всех действующих лиц в жизни мастера, в которую не врывались ни шум улицы, ни передряги политики, ни жалкий блеск “большого света”.

Не нужно только еще забывать, кроме этих живых друзей, “мертвых” друзей, с которыми Рембрандт не уставал общаться. Он был страстным поклонником красоты и все свое большое состояние извел на коллекции художественных произведений, Подобно домам Рубенса и Йорданса, и дом Рембрандта был одно время музеем, где висели первоклассные картины, редкое оружие, драгоценные ткани, где была расставлена роскошная мебель и древнее серебро. Портфели были переполнены рисунками мастеров и драгоценными гравюрами. С одних творений Рафаэля Рембрандт собрал целых четыре тома воспроизведений.

Все сказанное не надо опять-таки понимать так, что Рембрандт был отшельником, чуждавшимся жизни. Напротив того, он был одним из самых жизненных художников,

---

[133] Гипотеза его итальянской поездки считается теперь необоснованной.

подлинной художественной натурой, до влюбленности, до страстности заинтересованной жизнью — как матери-природы, так и человечества. Но только этот интерес не носил временного, локального и национального характера. Важными для Рембрандта казались не интересы дня и места, а интересы всего мира, всей истории. [134] И опять-таки это не был интерес отвлеченный, холодный, “академический”, а жгучий, страстный. Недаром зачитывался он самой страстной поэмой в мировой литературе — Библией. Рембрандт в своих картинах и офортах создал “параллельную Библию”. Его “иллюстрации” именно не иллюстрации, а нечто особое, параллельное, и в его Библии живет тот же всеохватывающий, космический дух, как в Священном Писании.

Культ жизни Рембрандта, его всеблагословение, всепринятие, его обожание плоти, тесно связанное с его вниканием в глубины духовного мира, выразились в его “реализме”. Рембрандт, при всей своей любви к “чистой” отвлеченной форме (например, к Рафаэлю), сам к ней не прибегал ни разу. Все свои образы он выхватывал из окружающего, все у него живет для данного случая, родилось для данной мысли. Его искусство вылилось из тайников его творческой силы, но облеклось в те формы, которые давала ему видимость, самая обыденная обыденность.

Жизнь Рембрандта

Рембрандт Гарменс ван Рейн родился в Лейдене 15 июля 1606 года в семье зажиточного мельника. Отец готовил из него ученого, и Рембрандт был определен 14 лет в университет, но страсть к живописи, проснувшаяся с неудержимой силой, заставила его оставить латынь и перейти в школу к малоизвестному живописцу Сваненбургу. Едва ли советы этого художника были Рембрандту в пользу. Но Лейден был в то время художественным центром (в нем работали два лучших художника Гойен и Эзайас ван дер Вельде) и имел уже славное прошлое (Лукас Лейденский). В обществе культурных людей университетского города молодой художник мог, кроме того, узнать весьма многое об искусстве других стран и, вероятно, видеть немало картин и гравюр, которые помогли ему развиваться. Время его учения у Ластмана в Амстердаме было крайне непродолжительным (он у него пробыл всего 6 месяцев), и, однако, как мы уже указывали, прошло оно не бесследно в творчестве Рембрандта. Рембрандт покинул Ластмана готовым художником, но первые его картины исполнены в характере учителя (вернее, всей “римской” школы — в них мы встречаем отражения Гонтгорста, Эльсгеймера и других). Замечательно, что и до старости некоторые следы манеры Ластмана, особенно что касается композиции и костюмов, не покидают творчество Рембрандта.

Уже первые картины юного мастера обращают на него внимание. Это обстоятельство, в связи со смертью отца, побуждает в 1631 году Рембрандта переселиться в Амстердам, который тогда уже был фактической столицей Голландии. Здесь он знакомится с богатой и знатной девушкой, дочерью лейварденского бургомистра Саскией ван Эйленбург и, после некоторого противодействия со стороны ее родных, женится на ней. Наступает счастливейший период жизни мастера. Он становится быстро знаменитым, главой целой школы и богатым. В Саскии он находит прекрасного друга, и вдвоем они живут обособленной от других роскошной жизнью, возмущая знакомых и родственников безмерной расточительностью. У Рембрандта в его собственном доме на Breestráat образовывается музей художественных произведений. Саскию он завешивает драгоценными тканями и ожерельями, сам же при этом любит одеваться причудливо в старинные или восточные одеяния.

1642 год ознаменовывает фатальный перелом — начало Голгофы. В этом году он пишет по заказу корпорации стрелков свой **“Ночной дозор”** , и эта, ныне знаменитая, картина, полная действительно дерзкой самобытности, повергает современников Рембрандта в недоумение;

---

[134] В этом причины его малой популярности при жизни на родине. Он не жил со своим веком — и век оставил его.

широкий круг поклонников отворачивается от него, он начинает лишаться связей в мире эстетов и меценатов. В том же году умирает Саския и оставляет ему единственного годовалого сына. Рембрандт, удрученный горем, оскорбленный отношением сограждан, уединяется, видится лишь с некоторыми друзьями и со своими соседями-евреями, беседы с которыми, вероятно, открывают ему еще полнее смысл Библии, любить которую его научила еще мать.

К концу 1640-х годов новый проблеск счастья. Он сближается с милой девушкой — простой крестьянкой Гендрикой Стоффельс, поступившей к нему в качестве прислуги и няньки маленького Титуса. Мало-помалу Гендрике становится его музой, его хозяйкой, и лишь условия завещания Саскии останавливают его от вступления с ней в брак. Но такое положение среди пуританских нравов Амстердама представляется великим соблазном, и, за исключением тесной кучки друзей, Рембрандт навлекает на себя общее негодование. Вместе с этим художник теряет приток средств. Его коллекционерская страсть, полная непрактичность, в связи с финансовыми катастрофами на амстердамской бирже и в связи с изменившимися вкусами, довершают остальное. В 1656 году Рембрандт объявлен несостоятельным должником, и в 1658 году имущество его распродается с публичного торга. Он лишается облюбованного гнезда, привычной мастерской, всех своих радостей. Гендрике выбивается из сил, чтобы спасти положение и дать своему другу, несмотря на неустанную осаду кредиторов, спокойствие для творчества. Но смерть похищает ее в самый важный момент в 1662 году, и Рембрандт остается без последней поддержки. Ему — 58 лет. Гравирование крепкой водкой расстроило здоровье, испортило глаза. Но работает он по-прежнему; это его последнее утешение, работает для себя, ибо никто теперь ничего не понимает в его дивном творчестве, приобретающем все более и более трагический характер. Последний удар рока — смерть Титуса в 1668 году. После этого Рембрандт совсем сходит со сцены и умирает в полном одиночестве, оставив после себя на тусклом чердаке, служившем ему последней мастерской, лишь несколько полотен, кисти и краски. [135]

Фазисы Творчества

Соответственно с этими биографическими данными творчество Рембрандта можно делить на несколько фазисов.

Первый длится приблизительно до 1632 года, до его переселения в Амстердам. В это время он выказывается уже совершенным и, мало того, передовым техником, но творцом еще довольно робким. Многое в его работах напоминает Гонтгорста, Ластмана. Манера его письма гладкая, мелкая, почти до излишества утонченная, тон холодный, серебристый. Видно, как его интересуют чисто формальные решения, его картины носят характер школьных этюдов — гениального, впрочем, ученика, уже опередившего учителей и почти свободного. Единственной иллюстрацией этого фазиса в Эрмитаже является **портрет его отца** , умершего в 1630 году.

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Старик-воин. Около 1629-1630 гг. Дерево, масло. 35х26 (восьмиугольник). Из собр. Кроза, Париж, 1772*** [136]

---

[135] Его смерть прошла незамеченной; лишь полвека спустя англичане принимаются собирать картины Рембрандта. Однако еще на аукционах 1760-х гг. за картины великого гения платили 100 и 80 флоринов...

[136] Едва ли эту картину можно называть портретом. Рембрандт настолько свободно отнесся к своей теме, что некоторые исследователи готовы были видеть в этом и подобных портретах изображение старшего брата Рембрандта — Геррита. В первом периоде особенно много таких “фантастических портретов”. Часто сам Рембрандт служил себе моделью, сидя перед зеркалом, и в этих автопортретах особенно ясно сказывается то, что его меньше интересовала задача запечатлеть черты лица, сколько передача светотени и технические трудности. Зеленовато-серебристый тон нашего “отца” и прелестная, несколько прециозная живопись отводят этому этюду

К концу первого же периода относится еще в Эрмитаже портрет какого-то письмоводителя или ученого, в котором прежде видели черты известного каллиграфа **Коппеноля** .

Рембрандт Харменс ван Рейн. ***Портрет ученого. 1631. Холст, масло. 104,5x92. Инв. 744. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Этот шедевр помечен 1631 годом, однако здесь следы связанности и робости уже исчезли. По своему живописному достоинству эрмитажный "писец" может висеть рядом с знаменитыми персонажами **"Урока анатомии"** 1632 года. С совершенной убедительностью передано выражение глаз и полуоткрытого рта, особенно же вялые, пухлые руки этого "комнатного человека", проводившего, вероятно, всю свою жизнь в архивах и залах заседаний, за письмом и сверкой. Здесь и колорит Рембрандта заметно теплеет, а живопись становится более яркой и широкой. Не будь года — не сказать, что это произведение человека 25 лет, — такая во всем зрелость.

Скорее опять к ранней манере возвращается Рембрандт в портрете, открывающем "период Саскии", в Эрмитаже, в так называемой "Флоре", или "Еврейской невесте", в которой некоторые хотят видеть портрет самой невесты художника, другие — его сестры. [137]

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Флора. 1634. Холст, масло. 125x101. Инв. 732***

Фантастичный "восточный" костюм, орнаментальная манера в письме цветов, даже серебристый тон до странности напоминают не столько ранние картины самого мастера, сколько произведения Ластмана. Гораздо свободнее в своем цветистом тоне композиция того же года **"Неверие Фомы"** , отталкивающая, впрочем, какой-то "приблизительностью".

Вполне убедительные слова говорят о чудном расцвете гения Рембрандта такие произведения в Эрмитаже, как **"Снятие со креста"** того же 1634 и **"Жертвоприношение Авраама"** 1635 года.

Рембрандт Харменс ван Рейн. ***Снятие с креста. 1634. Холст, масло. 158x117. Инв. 753. Из собр.императрицы Жозефины, Мальмезон, 1814***

Рембрандт здесь уже весь, во всем своем великолепии и глубине. "Снятие со креста", быть может, даже одна из самых потрясающих, в своей искренней простоте, картин на всем свете. Никто так не передавал горя любящих людей, священное настроение какого-то благоговейного ужаса перед непостижимой неизбежностью. Бережный жест апостола, принявшего в свои руки еще не вполне отделенное от креста тело Спасителя, нежность, с которой он прижимает его к себе, строгость лица почтенного Иосифа Аримафейского, обморок изможденной горем Богоматери, рыдания Магдалины, лишь способной взирать на приготовления к погребению, наконец, вся постройка групп, жуткое распределение световых пятен, окружающий таинство мрак — все это не "приемы находчивого мастера", а подлинное потрясающее душу откровение. Глядя на эту картину, думаешь, что даже такие большие художники, как Караваджо, Эльсгеймер и Гонтгорст, явились на свет только для того, чтобы затем были созданы подобные гениальные страницы.

Рядом с мрачным, почти безнадежным настроением "Снятия со креста" — **"Жертва Авраама"** (1635) кажется ликующей, торжественной.

почетное место среди юношеских работ.

[137] Брак Рембрандта состоялся 22 июня 1634 г. Портрет помечен 1634 г.

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Жертвоприношение Авраама. 1635. Холст, масло. 193х132. Инв. 727. Из собр.Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Момент духовной борьбы патриарха только что миновал; он роняет занесенный нож и еще не совсем понимает, что происходит. Но праздничный свет обливает его и точно наполняет все веселыми звуками труб и цимбал. Небесные лучи льются потоками. Они заполняют все. И удивительно, какими волшебными средствами Рембрандт достигает этого впечатления. Рядом с современными картинами plein'air'a и яркого импрессионизма "Авраам" покажется темным. Темным, но не тусклым и не мертвым. Абсолютная сила света у Рембрандта меньшая, нежели у художников нашего времени. Но этой "малостью" чародей распоряжается так, он распределяет ее в таких пропорциях и отношениях, что результат получается разительный. Он еще лучше, нежели Корреджо, понял самую природу света, его законы, его жизнь.

Как это ни странно (если смотреть узко на сюжет), но **"Даная"** , свидетельствующая, без сомнения, о любовных восторгах Рембрандта, является как бы дополнением к Аврааму.

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Даная. Холст, масло. 185х203. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Однако и странность эта лишь кажущаяся. Для такого усердного читателя Библии, как Рембрандт, супружеское ложе не было чем-то скверным, но, напротив того, было окружено таким же ореолом святости, как и вся жизнь духовного порядка. Аскетизма в Рембрандте не найти и следа. Авраам должен был без всякой меры обрадоваться свету с небес, не только возвещавшему милость Божью, но и сулившему бесконечную жизнь в потомстве. "Даная" Рембрандта не пассивная патрицианка Тициана и не шаловливая жеманница Корреджо, а здоровая женщина, которая вся замлела от восторга, увидав своего супруга, спускающегося на нее золотым дождем.

"Даная" прекраснейшая картина Рембрандта, и это прекраснейшая картина в Эрмитаже. Глупо говорить о некрасивом типе женщины или еще о несоответствии всей формальной стороны с пониманием красоты древних, у которых заимствовал миф и Рембрандт. Здесь больше, нежели иллюстрация к Овидию, и рядом с этим подлинным апофеозом весь Овидий кажется мелким, чуть ребяческим. Рембрандт трактует миф со всей подобающей ему грандиозностью и искренностью. Быть может, действительно, Данаи, как Данаи, как дочери царя Акризиоса здесь нет. Но здесь есть нечто большее, настоящий праздник солнца, какая-то оргия света, вторжение и почти насилие живительного источника. Вся картина — сплошное золото; ликующая музыка света льется из нее неисчерпаемым потоком. И даже некрасивость лица и тела героини не вредят впечатлению. О красоте Данаи "забываешь справиться", так красиво все в целом.

Еще одна капитальная картина в Эрмитаже относится некоторыми исследователями к той же "эпохе Саскии". Это лишенное даты **"Посещение трех ангелов Авраама"** (другие, напротив того, относят картину к 1650-м годам). Краски здесь во всяком случае еще вполне цветисты, да и всем своим ясным настроением картина скорее говорит о годах безмятежной жизни и работы. От драматизации сюжета Рембрандт на сей раз воздержался. Все спокойно, а сам Авраам, пожалуй, даже слишком благообразен для такого вождя, героя и визионера, каким он представляется в Библии. Но красочные созвучия на этой картине бесподобны. Особенно красивы аккорд зеленых, желтых и рыжих тонов на переднем плане и энергичное сопоставление этих красок с черными, которыми охарактеризовал Рембрандт третьего вестника.

Почти эскизом кажется рядом с этими полотнами маленькая картинка **"Притча о работниках в винограднике"** , помеченная 1637 годом.

Рембрандт Харменс ван Рейн. ***Притча о работниках на винограднике. 1637. Дерево, масло. 31х42. Инв. 757. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Однако именно подобные картины мастера должны были производить особенное впечатление на его товарищей и учеников. Прямое свидетельство этому мы имеем в самом Эрмитаже в свободном повторении того же сюжета С. Конинка. Но, косвенно, гениальное мастерство, с которым здесь передана светотень в закрытом помещении, породило целую серию подобных картин, причем ближе всего к Рембрандту неоднократно подходил Адриан ван Остаде.

Действительно, трудно себе представить более иллюзорное впечатление глубины и озаренности в полутемной комнате. Лучей солнца здесь нет, но вечерний свет проникает рефлексами всюду, не оставляя и уголка в тусклом мраке. Здесь мы опять встречаемся с задачей Рембрандта передать, так сказать, динамическую природу света, его игру, его проникание. Это не "освещенная" горница, а горница, которая вся ожила от света, влившегося в двойное окно и продолжающего вибрировать, как бы волноваться, плескаться, наводняя все своей живительной силой. В то же время "Притча" одна из вдохновеннейших живописных страниц Рембрандта. Здесь он приближается более всего к своим офортам и рисункам, которые так пленительны своей непосредственностью и легкостью.[138]Все сделано точно играя, точно сразу, все несомненно сделано "от себя", в восхитительной "веселой" импровизации.

Из портретов к "эпохе Саскии" в Эрмитаже принадлежат два несколько скучных овала (очевидно, заказы богатых бюргеров, не особенно радовавшие художника) **"Портрет молодого человека с кружевным воротником. Инв. 725"** , помеченный 1634 годом, и **"Портрет молодого человека" (Варшава, Национальный музей)** , а также знаменитый, так называемый **"Ян Собесский"** — портрет какого-то поляка или турка, возможно, впрочем, что и просто этюд с натурщика, которого Рембрандт нарядил в полуфантастический восточный костюм. Картина помечена 1637 годом.

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Портрет польского аристократа. 1637. Дерево, масло. 96,8х66. Продан из Эрмитажа в феврале 1931 года Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон***

Наконец, отражением увлечения супругов Рембрандт драгоценностями и уборами служит не вполне оконченная картина или **эскиз "Вирсавия перед туалетом"** , одно из самых чарующих по краскам произведений в эрмитажном собрании.

Эпоха вдовства и Гендрики Стоффельс представлена в Эрмитаже также целым рядом произведений. В начале мы видим картину, помеченную годом смерти Саскии 1642 **"Примирение Давида с Авессаломом." (В наст. время название — "Давид и Ионафан")** , в которой некоторые желают видеть нежное примирение Иакова с Исавом. Правильнее, однако, толковать эту красивую по своему редкому розоватому тону картину как Примирение Давида с Авессаломом.

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Давид и Ионафан. 1642. Дерево, масло. 73х61,5. Инв. 713***

Затем мы встречаемся с новым лицом в кругу Рембрандта, со старушкой **("Портрет старушки с очками в руках." Инв. 759)** , в которой прежде хотели видеть мать художника (умершую еще в 1640 году), но в котором, как теперь толкуют, мы имеем портрет (помеченный

---

138 Эрмитаж дает возможность в совершенной полноте изучить офорты Рембрандта — в превосходном собрании, пожертвованном Д. Ровинским и выставленном в витринах в тех же залах, как картины. Лишь недостаток места не позволяет нам разобрать здесь же эту коллекцию, раскрывавшую многие тайники в творчестве Рембрандта.

1643 годом) Геертье Диркс, няньки маленького Титуса, особы, стоявшей очень близко к самому Рембрандту, но покинувшей его несколько лет спустя со скандалом и кончившей жизнь в доме умалишенных. [139] Та же Геертье с единственным сыном художника Титусом разыгрывают на другой картине **“Анна наставляющая своего сына Самуила.” Инв. 740 (В наст. время автором считается Виллем Дрост.)** , несколько вялой по выражениям и колориту, сцену, как Анна обучает Самуила чтению. Картина эта относится к концу 1640-х годов.

Милое женское лицо появляется впервые на поэтичной, слегка грустной картине **“Святое Семейство”** .

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Святое семейство. 1645. Холст, масло. 117х91. Инв. 741. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Можно лишь догадываться, что под видом Богоматери Рембрандт изобразил Гендрике Стоффельс, поступившую к нему в служанки еще в 1645 году и принявшую позже, после ухода Геертье, на себя воспитание маленького Титуса. Но в этой картине есть во всяком случае большая нежность, какая-то растроганность и точно слышишь сладкую идиллическую музыку, льющуюся из светлых сфер, откуда к малютке Спасителю, в его бедную горницу, спускаются дети-ангелочки. Лишь глубокие переживания личного характера могли подсказывать Рембрандту такую убедительность при такой смелой простоте. Св. Семейство превращается у него из “образа”, из “далекой” церковной картины в страницу автобиографии, в символ, полный теплого чувства и святой человечности.

Позже, вероятно, написан **“Иаков, получающий одежду Иосифа”** . Картина эта смущает некоторой своей безжизненностью. Вааген даже хотел видеть в ней произведение ученика Рембрандта — Экгоута, несмотря на подпись самого мастера. Однако ряд других картин именно за годы 1650 — 1656 носит также отпечаток какого-то успокоения. В них художник, главным образом, старался разрешать задачи композиции, света, красочных сочетаний, и это как будто указывает на то, что жизнь его, благодаря Гендрике, несмотря на начавшееся отречение от него общества и на постепенную запутанность дел, протекала скорее в духовном равновесии и довольстве. Та же черта спокойствия заметна и в картине 1655 года **“Жена Потифара обвиняет Иосифа”** , более красивый вариант которой находится в Берлинском музее.

Рембрандт Харменс ван Рейн (мастерская). ***Иосиф, обличаемый женой Потифара. 1655. Холст (дублирован), масло. 105,7х97,8. (Продана из Музея изящных искусств в январе 1931 года (куда в 1930 году была передана из Эрмитажа) Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон)***

Что-то трагичное начинает здесь чувствоваться лишь в сгущенном мраке колорита и в какой-то истеричности лиц.

Для Иосифа отцу позировал Титус, выросший в статного, интересного юношу. Но Титус не был жильцом на свете. Он умер молодым, всего 26 лет, в 1668 году, после своей женитьбы на Магдалене ван Лоо, и печать ранней приговоренности лежала уже на его странных, некрасивых, но пленительно-задумчивых чертах. Эти черты мы узнаем и на дивном **портрете** болезненного молодого человека, с невыразимой тоской глядящего из рамы,

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Портрет Титуса в облачении францисканского***

---

[139] Быть может, все же были правы те, кто считает этот портрет за мать Рембрандта. Художник мог написать ее после смерти, на память, и несколько идеализировать черты любимого лица.

монаха. 1660. Холст, масло. 79,5x67,7. Продан из Музея изящных искусств (куда в 1927 году передан из Эрмитажа) в 1933 году Рейксмузеуму. Амстердам

и они же чудятся нам из-под волшебного сверкания итальянского золотого шлема на картине, которую теперь принято называть **“Марсом” (В наст. время название — “Александр Македонский или Афина Паллада”)** .

Рембрандт Харменс ван Рейн. ***Афина Паллада (Александр Македонский). Холст, масло. 118x91. (Продана из Эрмитажа в мае 1930 года Галусту Гюльбенкяну. Лиссабон)***

Быть может, бедный Рембрандт так нарядил своего сына накануне тех дней, когда ему пришлось распроститься со всеми своими драгоценностями и ему захотелось для себя оставить на память изображение одной из диковин своего собрания оружия. Подобным же образом стараются объяснить исполнение восхитительного, залитого солнцем этюда **“Девушка примеряет серьги”** , на котором при желании можно прочесть: 1657 год, и который будто бы является повторением, сделанным для себя.

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Молодая женщина, примеряющая серьги. 1657. Дерево, масло. 39,5x32,5. Инв. 784. Из собр. Бодуэна, Париж, 1781***

140

Рембрандт за этот период почти не пишет заказных портретов. Кроме Гендрике и Титуса чаще всего в его произведениях мы видим людей интимного круга: девочку, служившую, вероятно, в доме подручной, брата художника, невестки, матери Гендрике и, наконец, почтенных евреев, с которыми он в это время сблизился еще больше, живя среди иудейского квартала. Многие из этих скромных собеседников художника-отшельника глядят теперь с дворцовых стен Эрмитажа. Здесь и упомянутая девочка, как она неловко, робко и послушно застыла перед хозяином, не успев отставить метлу.

Рембрандт Харменс ван Рейн (мастерская; возможно Карел Фабрициус). ***Девочка с метлой. 1646/51. Холст, масло. 107,3x91,4. (Продана из Эрмитажа в феврале 1931 года Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон.)***

Здесь и угрюмый **брат Адриан** , сапожник и мельник, изображенный в год его смерти (1654), а также **портрет его старушки жены** , здесь и мать Гендрике — почтенная женщина с покрывалом на голове и с Библией на коленях, здесь и одна из скромных знакомых Гендрике — чистенькая старушка со сложенными руками, здесь и целая серия так называемых “раввинов”, начиная от умного, нервного еврея (1645 г.) с пернатой шапкой на голове,

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Портрет старика. Около 1645. Холст, масло. 128x112. (Продана из Эрмитажа осенью 1930 года Галусту Гюльбенкяну. Музей Галуста Гюльбенкяна, Лиссабон)***

в котором без основания хотели видеть друга Рембрандта, ученого Манассию Бен Израэли, и кончая чудесным бодрым **“Мафусаилом”** (1654 г.), мудрые комментарии которого к Библии должны были быть особенно интересны. Все эти портреты принадлежат к шедеврам Рембрандта так же, как и один из редких в ту эпоху заказных портретов, **изображающий молодую даму в строгом бюргерском платье** , помеченный годом описи

---

140 Есть, однако, основание думать, что тот большой (мнимый?) портрет Саскии (в Бекингемском дворце) вовсе не произведение Рембрандта, а скорее одного из его учеников, и в таком случае наш этюд, сделанный с Гендрике, а не с Саскии, мог послужить тому ученику лишь материалом для его компилятивной работы.

имущества художника: 1656.

Рембрандт Харменс ван Рейн. (мастерская). ***Портрет дамы с гвоздикой. 1656. Холст, масло. 102,6х85,7. (Продана из Эрмитажа в марте 1931 года Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон)***

Уже в начале 1650-х годов мы замечаем наступление “сумерек” в живописи Рембрандта, соответствовавших “сумеркам” его духа. С 1658 года, года публичных торгов, когда он лишился за бесценок своих драгоценностей и обжитого гнезда, сумерки эти приобретают все более и более страшный характер. Окончательно сгущаются они в 1661 году, когда умерла Гендрике. Однако искусство Рембрандта при этом не падает. На смену прежнему блеску, золотой праздничности темные краски и отяжелевшие формы отражают теперь осложнения в трагедии его существования. Но слабости в них нет. Все по-прежнему сильно, все по-прежнему льется из большой титанической души, все отмечено печатью гения.

В некотором отношении, подобно старческим картинам Тициана, и эти произведения стареющего художника лучшее из того, что им создано. Теперь он достигает таких высот, которые наводят на сравнение его с Шекспиром, с Эсхилом, следовало бы еще сказать — с Достоевским. Здесь душа его начинает плакать кровавыми слезами, а когда плачет душа гения, то это и страшно и прекрасно. В этот период Рембрандт из мага превращается в Прометея, но в “христианского Прометея”, сердце которого изъедено тоской, безнадежной жалостью к ближним, ко всему страждущему, внутренне и внешне, человечеству.

Эрмитаж обладает, быть может, лучшей картиной этого времени и, быть может, последней из написанных Рембрандтом. Мишель и Боде относят ее к 1668 и даже к 1669 году, значит, к году кончины мастера. Как прекрасно, что эта картина обнищавшего, больного, преждевременно одряхлевшего художника, накануне собственной смерти потерявшего единственного сына, не содержит в себе и намека на озлобление, а вся полна духа милосердия и мира.

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Возвращение блудного сына. Ок. 1668. Холст, масло. 262х205. Инв. 742. Из собр. Бодуэна, Париж, 1781***

Как характерно для Рембрандта, что нежную евангельскую притчу о блудном сыне он облек в “библейскую” форму. Итальянцы изображали блудного сына в виде итальянца, фламандцы — в виде фламандца. Лишь Рембрандт передал сцену как бы происходящей между древними представителями “Божьего народа”. Всепрощающий отец — тот же состарившийся и умудренный Авраам, его друзья — те же суровые приятели Иова. Самый тон изложения имеет в картине что-то подлинно патриархальное, древнее и вечное. У Рембрандта **“Блудный сын”** становится глубоким, из каких-то глубин истории, завещанным и навеки трогательным мифом. И в этой картине светится какое-то обещание общей милости, общего прощения. Сам старец Рембрандт, когда-то безумно тративший свои земные блага и, вероятно, испытавший также большое духовное разорение, должен был себя чувствовать накануне смерти “блудным сыном”, и не чувство озлобления жило в нем, но надежда найти утешение у Отца, которого он и вдали не переставал любить, к которому с начала своей духовной пытки он стремился в уверенности, что его — сына — не прогонят. И в эрмитажной картине такая сила убедительности, что, глядя на нее, нельзя допустить мысли об обмане, о прельщении. Эта бурая, точно грязью писанная картина носит в себе такую религиозную силу, такой духовный свет, что стоит самых возвышенных, самых лучезарных церковных образов.

Другие картины последней поры творчества Рембрандта в Эрмитаже передают настроения, предшествующие этому примирительному аккорду. Они далеко не столь прекрасны. В мощном **“Отречении св. Петра”** любопытно отметить возвращение к задачам Джорджоне (у самого Рембрандта была картина, которую он считал за работу великого венецианского живописца) и Караваджо.

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Отречение святого Петра. 1660. Холст, масло. 154x169. (Продана из Эрмитажа в 1933 году Рейксмузеуму. Амстердам)***

В совершенно испорченной реставрацией картине **“Христос и самарянка”** тяжелое настроение художника (писана она в 1658 г.) выразилось в романтическом пейзаже и в колорите. Точно похоронный звон чудится и в “остатках” другой картины **“Прощание Товия с родителями”** (1661?) **(В наст. время автором считается Самюэл Диркс ван Хогстратен).**

Самюэл Диркс ван Хогстратен . ***Прощание Товия с родителями. Холст, масло, переведена на новый холст. 65x73. Инв. 2274***

Мучительное впечатление производит картина **“Немилость Амана”** , написанная в 1665 году.

Рембрандт Харменс ван Рейн . ***Давид и Урия (Аман узнает свою судьбу). Ок. 1665. Холст, масло. 127x116. Инв. 752. Из собр. Дж. Блэквуда, Лондон, 1773***

Этот надвигающийся прямо на зрителя человек с злым и испуганным лицом, с громадным тюрбаном на голове, этот Артаксеркс, имеющий вид “карточного короля”, это непропорционально маленькое, скорее жалкое, нежели почтенное лицо Мардохея — все вместе на черном фоне дает впечатление какого-то кошмара. И какая странная болезненная черта поставить себе главной задачей изображение душевной муки негодяя, так заинтересоваться им, так его именно поставить перед собой, сделать его своим героем.

Из портретов этого периода мы имеем лишь изображение друга Рембрандта, религиозного писателя **Деккера** , и **этюд** (1661), исполненный с неизвестного еврея.

Рембрандт Харменс ван Рейн. ***Портрет Иеремиаса де Деккера. 1666. Дерево, масло. 71x56. Инв. 748. Из собр. Бодуэна, Париж, 1781***

Однако чтобы получить настоящее представление о том, каким огромным мастером Рембрандт остался и в этой сфере, нужно видеть портреты его сына Титуса (?) и его молодой жены в Юсуповской коллекции, принадлежащие, вероятно, к 1668 году. На выставке Рембрандта в Амстердаме в 1898 году, где было собрано столько первоклассных шедевров, где были лучшие картины из английских коллекций — юсуповские Рембрандты, такие царственные, такие строгие и печальные, казались все же предельными достижениями искусства...

Ученики Рембрандта

Рембрандт, особенно в годы своего успеха, имел массу учеников, и среди них много талантливых. Но неприятно переходить от изучения самого светодателя к сателлитам. Про некоторых почти хочется сказать, что они были паразитами и профанаторами Рембрандта, несмотря на все их громадное мастерство. Еще приятнее других самые скромные — реалисты, научившиеся у мастера изучать и передавать видимость, вроде Доу, Маса, Кареля Фабрициуса. Они принадлежат даже к первейшим техникам истории живописи. Но такие художники, как Флинк, Боль и Экгоут, производят зачастую прямо тяжелое впечатление, в особенности когда они “унижают” искусство учителя, делают его доступным толпе, разменивают его и торгуют им. Но и ныне большая публика способна полюбить скорее эти копии и пародии, нежели их гениальные образцы.

Доу, Герард

Доу (1613 — 1675) был учеником или, скорее, товарищем Рембрандта в самом начале его карьеры, и то, чему он тогда научился, осталось его специальностью на всю жизнь. Искусство Доу не высокого полета — оно все ушло на искание серебристого тона и на кропотливую выписку деталей. Но эти черты он довел, действительно, до единственного мастерства, до совершенства. Эрмитаж дает полную картину его чистенького, мелочного, иногда трогательного и уютного творчества. Большой редкостью среди его произведений являются **этюды нагой натуры** , в которых поражает прекрасный рисунок и тонкое чувство колорита.

Герард Доу. ***Купальщик. Ок. 1660/65. Дерево, масло. 25,5x19. Инв. 893. Из собр. Н. Генья, Париж, 1768***

Герард Доу . ***Купальщица. Ок. 1660/65. Дерево, масло. 25x19. Инв. 894. Из собр. Н. Генья, Париж, 1768***

Характернее для него всякие читающие, работающие и торгующие старушки. Усердие и мастерство, с которым выписаны их морщины, складки их воротников, всевозможные детали (особенно **селедки** и **собака, грызущая кость**), не имеют себе подобных. [141]

К сожалению, о прочих, кроме Доу, сверстниках Рембрандта, прошедших почти тождественную с ним школу, достигших большого мастерства, но не обладавших гениальностью своего товарища, — Эрмитаж не дает полного понятия.

Ливенс, Ян

Первоклассный колорист Ян Ливенс (1607 — 1674) представлен всего только одним **портретом почтенного седобородого старца** .

Баккер, Якоб Адрианс
Конинк, Саломон

Друг Рембрандта, Я. А. Баккер (чудесная картина которого “**Куртизанка”** имеется в собрании Б. И. Ханенки) представлен двумя нехарактерными портретами стариков, которые когда-то (быть может, не без основания) считались за произведения фламандской школы, а Саломон Конинк (1609 — 1656), картина которого в Юсуповском собрании может сравниться с самим Рембрандтом, — в Эрмитаже представлен лишь упомянутой выше парафразой на

---

[141] Успех Доу среди тех же “любителей” и “знатоков”, которые дали умереть Рембрандту в нищете, был таков, что соответственно с этим подражатели Доу растянулись на целых два века. Ближайшие к нему Дом. в. Толь (1631? — 1676, в Эрмитаже — **“Семейство ученого”** и **“Разорители птичьих гнезд”**), Ари де Войс (1631? — 1680; его картины занимают среднее положение между работами Доу, учеником которого он был, и Пуленбурга; в Эрмитаже его работы **“Нимфа”** и **“Охотник”** , Слингеланд (1640 — 1691, в Эрмитаже — **“Завтрак”**), Схалькен (1643 — 1706, специалист по ночным сценам, поздним реминисценциям Гонтгорста и Рембрандта, которыми увлекался и сам Доу; в Эрмитаже нехарактерный для него **“Цирульник”**) и Марингоф (сведений о нем не имеется; в Эрмитаже — прелестная миниатюра его работы 1660-х гг. “**Портрет ваятеля”** , и не очень ловкая по рисунку и несколько вялая в тоне **“Мастерская художника”** , помеченная 1648 г.). Поздними подражателями Доу являются Л. де Мони (1698 — 1771; у нас подписанная 1743 г. картина **“Гуляка”** и парная к ней **“Продавщица рыбы”**) и немец Б. Деннер (1685 — 1749), специальностью которого были морщины стариков и старух, которые он выписывал с действительно поразительной виртуозностью (в Эрмитаже **“Старики”** и **“Старухи”**). Но на этих двух художниках ряд доуистов вовсе не прекращается. Напротив того, XVIII в. дал целые плеяды таких же фокусников, и потомство их дотянулось вплоть до наших дней.

“Притчу о работниках” , **этюдом старика** и малоколоритной композицией **“Крез показывает свои богатства Солону”.**

Рогман, Рулант

Другому другу Рембрандта, оказавшему, быть может, влияние на самого мастера, Руланту Рогману (1620?—1687?), приписывается довольно ординарный **пейзаж** , на котором значатся остатки поддельной подписи: Rembrandt. Наконец, подражатель Рембрандта, любопытный сумрачный композитор **де Вет** (1610? — 1671?) представлен всего одной, но вполне достоверной подписной картиной **“Воскрешение Лазаря”** .

Лучше посчастливилось в Эрмитаже тем рембрандтистам, которые пошли за ним в период наивысшей славы мастера.

Флинк, Говерт

Превосходный техник Говерт Флинк представлен довольно красивой **имитацией автопортретов Рембрандта** , помеченной 1637 годом, и любопытным двойным портретом в фантастическом рембрандтовском вкусе, изображающим поэта и дипломата Якоба Катца, обучающего маленького Вильгельма Оранского (бывшего впоследствии королем Англии). Картина принадлежит к концу 1650-х годов.

Боль, Фердинанд

Любимец широкой публики, Фердинанд Боль (1616 — 1680) в общем скорее холодный и вялый мастер, тип оппортуниста, угождавшего всем вкусам, удостоился быть представленным в Эрмитаже двенадцатью произведениями. Это поистине чрезмерно. Лучше других простой **женский портрет,** носящий поддельную подпись Рембрандта, и мрачный **портрет молодого человека** (также с фальшивой подписью учителя). Совершенными пастиччо [142] под Рембрандта являются **“Старушка”** , помеченная 1651 годом, **театральный старец ученый** (и здесь подпись: Rembrandt F.) и две знаменитые картины: эффектный, но неприятный и малоубедительный **портрет военного (?)** , и **портрет так называемой принцессы Нассау-Зиген в окне** . Во что Боль превратился, когда спрос на “рембрандтовский стиль” прекратился, показывает **потешный портрет** каких-то супругов, пожелавших видеть себя, согласно моде дня, в образах древних богов: Тезея и Ариадны; портрет этот помечен 1664 годом.

Экгоут, Гербрандт ван ден

Очень близок к Болю по характеру своего творчества Гербрандт ван ден Экгоут (1621 — 1674), также насиловавший свое воображение, чтобы приблизиться к Рембрандту, и также разменявший великое искусство своего учителя. В Эрмитаже он представлен с этой стороны в несуразной композиции 1656 года **“Жертвоприношение Иеровоама в Вефиле”** , в портретообразной сцене **“Семейство Дария перед Александром”** 1662 года и в портрете ученого 1648 года. Интересен в историческом отношении **портрет четырех детей в саду** , помеченный 1671 годом, обозначающий начало пасторального стиля, столь характерного для последующей эпохи, и картина **“Два офицера”** 1655 года. Каким прекрасным жанровым мастером мог быть Экгоут, доказывает его прекрасная картина **“Концерт** ” в собрании герцога Михаила Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого.

---

[142] Пастиччо (итал.), буквально — паштет; переносное значение — смесь, мешанина.

Мас, Николас
Гельдер, Арт де

Гораздо приятнее два последних ученика Рембрандта — Николас Мас (1632 — 1693) и А. де Гельдер (1645 — 1727). Первый совершил довольно странную эволюцию, начав со строгих и трогательных бытовых картин из скромной бюргерской жизни и кончив роскошными портретами во французском стиле. Гельдер был самым последовательным и самым глубоким из рембрандтистов, а иногда почти достигал высоты искусства своего учителя. **Мас** представлен в Эрмитаже маленькой, пострадавшей от реставрации картиной "**Мотальщица"** , характерной для его первого периода, и ему же без особого основания приписывают **"Материнство"** . **Гельдера** мы имеем две картины и: энергичный **портрет молодого военного** и чудесный, зеленовато-бурый **автопортрет художника** .

Арт де Гельдер. ***Автопортрет с офортом Рембрандта в руках (Офорт Рембрандта – "Лист в сто флоринов"). Холст, масло. 79х64. Из Лазенковского дворца в Варшаве, 1895***

Преклонение Гельдера перед учителем, который в момент написания автопортрета был уже в гробу (Гельдеру на вид здесь лет 40), доказывается оттиском знаменитого офорта Рембрандта так называемого "стофлоринного листа".

Викторс, Ян

Наконец, очень выгодное представление о грубоватом, жестком, но вполне "честном" рембрандтисте, Я. Викторсе (1620 — 1676?) дают значительная картина, более напоминающая Ластмана, нежели Рембрандта**, "Воздержание Сципиона")** 1640 года и точно зарисованная с натуры сцена, изображающая в красивых бурых тонах **"Ожидание парома"** . В этой картине, впрочем, связь с Рембрандтом едва заметна, да и весь Викторс скорее может быть зачислен в ряды прочих бытовых голландских художников, нежели в обособленный круг Рембрандта. 143

Христофер Паудитс . ***Натюрморт. 1660. Холст, масло, переведена с дерева. 62х46,5. Инв. 1035***

Влияние Рембрандта

Были сделаны попытки свести все главные течения в голландской живописи XVII века к Рембрандту. И это, при натяжке, возможно, ввиду огромного количества его учеников, и кроме того, часто можно проследить косвенное влияние Рембрандта на художников, стоящих вне его круга. Но в сущности творчество Рембрандта все же остается одиноким, от всего отрезанным островом. Его технические завоевания послужили на пользу другим, и мы видели сейчас, что и некоторые внешние черты его творчества, его стиля были переняты с различной удачей

---

143 К сожалению, в Эрмитаже отсутствует лучший ученик Рембрандта, единственный художник его круга, который подавал надежду быть достойным преемником великого мастера, Карель Фабрициус, погибший совсем молодым во время взрыва порохового магазина в Дельфте. Его произведения все наперечет и являются величайшими редкостями. К его строгой и сочной "шарденовской" манере приближается серебристая картина немца Паудитса (1618? — 1667?), бывшего также учеником Рембрандта. Помечен этот nature morte 1660 г. Отсутствует в Эрмитаже и другой великий голландский художник, быть может, также многим обязанный Рембрандту (или Карелю Фабрициусу), Ян Вермер Дельфтский.

рядом художников. Но внутренняя природа искусства Рембрандта, его глубина, его эмоциональность остались чуждыми голландской школе в целом. Напротив того, прочие голландские художники, о которых сразу думаешь, когда говоришь о голландской живописи, “маленькие голландцы”, — имеют в себе все, кроме глубины и эмоциональности. В целом голландская живопись лишена страстности, лишена полета. Она вся terre à terre, вся обращена на воспроизведение простой видимости. Некоторые художники, более чувствительные, умели при этом вкладывать много трогательного в свои картины, милую сентиментальную ноту, другие — уклонялись более в сторону колоритной прелести, большинство же ставило себе главной целью быть точными и только.

Общие черты голландской живописи с 1630-х гг.

Обыкновенно торжество реализма в Голландии видят в перемене политического строя и в торжестве Реформации. Принято считать, что народившийся накануне тип полноправного бюргера и строгого кальвиниста должен был вызвать вокруг себя искусство, подходящее для своих простоватых и ограниченных вкусов. Действительно, монументальность, нарядность, блеск были очень ограничены в экономном обиходе Голландии. Те же черты были вовсе удалены из ее “домов молитвы”, где дозволено было остаться лишь слову проповедника, пению прихожан и разве еще мавзолеям знаменитых граждан. Наоборот, домашний очаг сделался предметом культа, а домашние добродетели — высшим идеалом. Культ уюта, живший стихийно уже прежде в германской культуре, теперь получил характер сознательного требования. Живописцы, члены того же общества, должны были увлекаться вместе с другими уютом дома и клубных корпораций, а также уютом недалеких прогулок по дюнам, деревням, садам и пастбищам. Но все же такое освещение голландского искусства страдает односторонностью.

При этом забывают о том, что не все в Голландии свелось к бюргеру. Феодальная аристократия продолжала здесь существовать, как и всюду, и оказывать большое влияние на события, особенно внешнеполитического характера. Не умер вполне в стране и католицизм. Стэн — самый голландский из голландцев — был католиком. Штатгоудеры Оранского дома не были чем-то вроде современных президентов республик, и полнота власти их была довольно большая. Вокруг штатгоудеров группировался “двор”, и высшее сословие вообще задавало тон всей общественности. Правда, благодаря особенностям расы, культуры и скромным в начале века финансам, тон этот не был столь пышен, как во Франции или в Испании, но все же весьма фальшивое понятие получат о Голландии XVII столетия те, которые сочтут ее суровой демократией, чуждой всякой роскоши.

Реализм голландцев, будучи с одной стороны явлением общим всему европейскому искусству первой половины XVII века (вспомним еще раз Караваджо, Розу, Фети, Кастильоне, Веласкеса, Сурбарана, Рубенса, Йорданса, Броувера, Эльсгеймера, Ленэнов, Вуэ, Валентена, французских портретистов и иллюстраторов всех стран), был, с другой стороны, явлением, коренившимся не столько в требованиях голландского общества в широком смысле слова, сколько в особых увлечениях тесного художественного мира. Это было явление, гораздо более “профессиональное”, нежели это обыкновенно думают, и лучшим доказательством этому служит то, что так мало сохранилось сведений о голландских живописцах (следовательно, сколь малую роль играли они в общей жизни) и что сведения эти или глупые анекдотические наговоры, или документальные данные о том, какой ничтожной поддержкой общества пользовались художники. Такой великий мастер, как Халс, такие милые поэты, как Нэр, Я. Рюисдаль, Питер де Гоох и масса еще других, не желавших угождать требованиям высшего общества, “настоящие художники голландского торжествующего бюргерства”, кончили жизнь в нужде и в забвении. Мы мало знаем об особой психологии тогдашних голландских художественных кружков, но нужно предположить в них большой запас энтузиазма к своему призванию, большую духовную силу и дружную поддержку товарищей, чтобы понять, каким

вообще образом могло продержаться, развиться, расцвести и сравнительно медленно увянуть искусство, которое стране не было нужным.

Портретисты

Впрочем, одна отрасль была безусловно нужной — это портрет. Но и здесь мы замечаем, что как раз два самых прекрасных и великих художника, Халс и Рембрандт, оказались в положении гораздо менее выгодном, нежели те художники, которые стояли ближе ко вкусу дня, к моде. На смену первых поколений портретистов, вроде Миревельта и Равенстейна, явился теперь ряд других, столь же отличных, столь же трезвых и положительных художников, которые воспользовались мыслями и достижениями гениальных своих товарищей Халса и Рембрандта, но с мерой, спокойно и, благодаря именно этому, нашли себе широкое поле деятельности, фортуну и верный круг клиентов. Художниками зажиточной буржуазии были Гендрик ван дер Флит, Сантвоордт, де Брай, некоторые из рембрандтистов: Флинк, Боль; художниками аристократии — Гельст и Темпель. С 1650-х годов финансовый мир начинает все более и более тянуться к родовитому и придворному и в конце концов почти сливается с ним, выучившись его утонченным манерам, его нарядности. К этому-то времени такие искренние и независимые мастера, как Халс и Рембрандт, теряют окончательно свой престиж.

Впрочем, не надо думать, чтобы голландские аристократические портретисты были бы какими-то жалкими “льстецами”. Лишь к 1670-м годам, под влиянием парижской моды, мы замечаем некоторое время наклонность к позе. Если же что отличает портреты Гельста и Темпеля от портретов Халса и Рембрандта, то это известная сдержанность первых художников по отношению к натуре. Те два “оргийных” живописца насиловали тайны душ, деспотически распоряжались характеристикой, были, словом, чересчур откровенными и проницательными. Гельст и Темпель “не позволяли себе этих вольностей” и умели себя “прилично вести в хорошем обществе”. Чувствуется иногда у них и известная, но, впрочем, очень тонкая и очень художественная прикрашенность.

Гельст, Бартоломеус ван дер
Темпель, Абрагам

Типичные портретисты буржуазии не представлены в Эрмитаже. Зато названные “аристократы” Бартоломеус ван дер Гельст (1613 — 1670) и Абрагам Темпель (1622?—1672), пожалуй, нигде не представлены так выгодно, как именно у нас, хотя кисти второго мы имеем лишь одну портретную группу, считавшуюся прежде за портрет семьи Паулюса Поттера.

Абрагам фан ден Темпель . ***Семейный портрет. Холст, масло. 132x180,5. Из собр. гецогини Сен-Лё, 1829***

[144] Несколько образцов работ обоих Нетчеров дают затем понятие о том “кризисе маньеризма”, который обнаружился в конце века и о котором мы упоминали.

Огромная картина Гельста, подписанная 1647 годом и известная под названием **“Представление новобрачной”** , — целый исторический памятник. Хочется думать, что настоящим заказчиком ее был “молодой”, подводящий супругу к своим родителям. Последние — мингер Блау и его почтенная хозяйка — имеют скорее вид скромных людей, чувствующих себя не особенно ловко в своих парадных платьях, вверху мраморной террасы. Они бы с большим удовольствием позировали Верспронку или Флиту, нежели такому “барину”, как

[144] С поступлением собрания П.П. Семенова Темпель будет еще представлен одним бесподобным шедевром: портретом неизвестной дамы в черном платье.

Гельст. Но сын, метивший выше и принявший уже все манеры благородного общества, заставил своих стариков позировать знаменитому художнику, чтобы оставить потомству память о своем великолепии. Здесь даже чуть заметна необычайная для Гельста ирония, или же эта смешливая черточка, этот легкий намек на “мещанина во дворянстве” проник сюда сам собой и Гельсту даже при старании не удалось его скрыть.

Надо, во всяком случае, думать, что заказ этот доставил художнику, бывшему тогда в полном расцвете сил, огромное удовольствие, ибо ни один портрет Гельста не писан с таким брио, так блестяще. Исключительно красив и утрированно однообразный, “испанский” подбор красок: черной, голубой, белой и золота. Здесь Гельст почти достигает гениального мастерства Халса, а в смысле яркости и эмальности красок, пожалуй, даже превосходит его. Быть может, именно этот портрет доставил ему через год еще более почетный заказ — увековечить празднество Вестфальского мира; ведь встречается же среди действующих лиц на последней картине тот же неуклюжий господин Блау. [145]

Другая монументальная картина “**Семейный портрет”** Гельста в Эрмитаже в другом роде. И атлетического сложения кавалер, и анемичная болезненная дама, и их развязные позы, и выражение их лиц — все это показывает, что здесь, в 1652 году, позировали художнику настоящие “господа”, чуть грубоватые, но родовитые голландские аристократы.

Бартоломеус ван дер Хелст . ***Семейный портрет. 1652. Холст, масло. 187,5х226,5. Инв. 860***

Опять все исполнено с фантастическим мастерством. Блеск шелков, головные уборы, тонкое белье — все передано с полной иллюзорностью и в красивейших сопоставлениях. Розовые, темно-лиловые, черные и белые краски распределены с удивительным тактом. Композиция при этом носит на себе явное намерение передать в самых массах света и теней непринужденность. Есть даже что-то подчеркнутое, “халсовское”, в том, как центр тяжести композиции сдвинут вправо. [146]

На единственном в Эрмитаже портрете Абрагама Темпеля (1622? — 1672) мы видим также не скромных бюргеров, а аристократическое общество: дам в шелках, газе и атласе, кавалеров, причесанных и одетых по моде дня (1660-е). Оба молодых человека только что вернулись с “благородного дела охоты” и пришли отдохнуть под вечер с сестрами, из которых средняя, судя по померанцевой ветке в руке, невеста. Расположены фигуры с большим декоративным тактом, но менее свободно, нежели у Гельста. Чувствуется воспоминание о написанных за 20 лет английских портретах ван Дейка. В красках выдержана симфония из тонов белых, голубых, серых, черных, грязно-желтых, коричневых, среди которых разбросаны то звонкие, то потушенные нотки “соломенного цвета”, зелени, красного. Вся эта красивая и спокойная пестрота не мешает светиться горячему тону лиц, ярко выделяющихся (точно в искусственном освещении ламп и свечей) на темном фоне догорающей зари — мотив, заимствованный у венецианцев. Аристократизм впечатления достигается здесь тем, что при полной отчетливости всех лиц, превосходной их лепке они остаются как бы “недосягаемыми”. Разумеется, это не денди и не леди ван Дейка: что-то грубое, заплывшее, сонливое есть во всех этих батавах. Но это черты расовые, а не классовые. При всем кажущемся простоватом благодушии этих особ чувствуешь, что доступу к ним нет, что все они одеты в непроницаемые

---

[145] Еще в 1639 г. Ян Михельс Блау, тогда лейтенант гражданской гвардии, фигурировал на картине Гельста, изображающей собрание солдат-бюргеров перед гостиницей Гаак.

[146] Среди остальных картин Гельста в Эрмитаже особенно замечательна поздняя реминисценция Гонтгорста в необычной для мастера большой жанровой картине **“Новый рынок в Амстердаме”** , подписанной 1666 г. Интересен также хороший автопортрет художника, писанный около 1667 г. (другой автопортрет поступит из собрания П. П. Семенова).

брони светских приличий. [147]

При всей сдержанности и известной даже величавости портретов Гельста и Темпеля они кажутся простоватыми рядом с произведениями модных художников конца XVII века: обоих Нетчеров, Эглона ван дер Нэра, Адриана ван дер Верфа, Лэресса и даже, некогда верного Рембрандту, Маса. К этому времени произошла большая и повсеместная перемена в нравах. Так, во Франции праздничную роскошь Версаля, веселый двор великих фавориток — заменила игра в интимность "марлийских поездок" и мрачный монастырский этикет г-жи де Мэнтенон. Всюду вслед за откровенностью и некоторым цинизмом водворилась лицемерная поза и утрированная жеманность. Предтечами этого течения уже были портреты ван Дейка. Теперь же оно распространилось в высшем обществе всех стран. Получилась какая-то эпидемия мелочности, чего-то дряблого, слабого. Такие мощные мастера, как Ларжильер или Риго, устояли против заразы, но в Голландии не нашлось, кроме Гельдера, уже ни одного художника, который смог бы продолжать традиции мощной национальной школы. Еще сильнее других оказались Мас и Лэрес, но портреты их отсутствуют в Эрмитаже. [148]

Нетчер, Каспар
Нетчер, Константейн
Нэр, Эглон ван дер

В Эрмитаже эти голландские маньеристы представлены рядом небольших цветистых, гладко выписанных и абсолютно бездушных картинок ученика Терборха Каспара Нетчера (1639 — 1684) и его сына Константейна (1668 — 1721), сына поэтичного пейзажиста Аарта ван дер Нэра — Эглона (1643 — 1703) и А. ван дер Верфа. Картин не так много, но для характеристики стиля достаточно. Еще несколько таких же куколок, одетых в виртуозно написанные атлас и шелк, ничего бы не прибавили. Среди портретов старшего **Нетчера** выдаются **"Мария Стюарт"** — супруга штатгоудера Вильгельма и будущая английская королева, портрет, помеченный 1683 годом, и **дамский портрет** в белом атласном платье с желтым шарфом. [149] **Портрет Константейна Нетчера** помечен 1689 годом. **Портрет чьей-то невесты** (с протянутой вперед для кольца рукой) Эглона ван дер Нэра помечен 1691 годом. Он отличается искусным "галерейным" тоном. Другой его портрет изображает мальчика в роскошном костюме. [150]

Верф, Адриан ван дер

Наконец, **единственный портрет** А. ван дер Верфа (о картинах которого речь будет

---

[147] К аристократам-портретистам принадлежал и Терборх в тех (скорее редких) случаях, когда он изображал, по заказу, определенных лиц вместо того, чтобы писать жанровые сцены с обыкновенными своими натурщиками (об его картинах дальше). В Кушелевской галерее Академии художеств есть один из таких портретов, в которых некоторые хотят видеть влияние гранденцы и серебристой гаммы Веласкеса, обнаружившееся в Терборхе после его пребывания в Испании с 1648 по 1652 г. В Эрмитаже есть также два парных портрета, считавшихся работами Антона Паламедеса и в которых скорее можно видеть ранние (конца 1630-х) произведения Терборха. Серебристость составляет и их главную прелесть.

[148] Национальная школа возобновилась короткой вспышкой лишь в XVIII в. в творчестве Трооста.

[149] **"Дамский портрет"** носит пометку 1676 года, **"Автопортрет" (В наст. время — "Мужской портрет")**, — 1678 г.

[150] Третий портрет, считающийся произведением Эглона, носит черты предыдущей эпохи **"Портрет дамы с нотами у стола"**.

впереди) изображает самого художника за работой в огромном парике и в распашном красивом халате.

Бытовая живопись

Бытовая живопись расцвета голландского искусства, длившегося приблизительно с 1630-х по 1680-е годы, распадается на разные категории и группы. Главными двумя группами являются: светские живописцы, с одной стороны, и “табажисты”, преимущественно изображавшие быт простонародья, с другой. К первым принадлежат Терборх, Вермер, Питер де Гоох, семья Мирисов, ван дер Верф, Мас, Кудейк, ко вторым — Корнелис Сафтлевен, Остаде, Дюсарт, Бега, Бракенбург, Гемскерк, Гореманс. Среднее положение занимает Доу и его подражатели, начавшие с изображений среднего сословия и кончившие “салоном”. Среднее же положение занимает Стэн. Можно бы провести, впрочем, и такое деление: колористы и рисовальщики; но последнее сделать труднее ввиду того, что все голландские художники более или менее были колористами или хоть временами задавались колористическими задачами.

Важно отметить источники, общие почти всем названным художникам. Один из них — Гарлем, город Халсов и Броувера, “академия реализма” и блестящей виртуозности; второй — Лейден, город Рембрандта и Гойена, “академия светотени”, тонкой красочности. В Гарлеме получили или довершили свое образование два полюса голландского “жанра”: Терборх и Остаде; Лейден влиял более или менее на всех. Впрочем, с упрочением рембрандтовской школы в Амстердаме значение “главной квартиры светотени” досталось этому городу и отчасти, с переселением К. Фабрициуса обратно на родину, — Дельфту. Наконец, совершенно особую группу составляют “итальянские голландцы” — целая школа художников, специально занимавшихся изображением итальянских нравов и пейзажей. С возникновением группы мы познакомились уже в творчестве эльсгеймеристов. Дальнейший тон ей дали Питер ван Лаар и Миль — “караваджисты в миниатюре”. Художники эти оказали немаловажную услугу развитию световых эффектов на родине и в Италии.

Голландская бытовая живопись представлена в Эрмитаже с большой полнотой, а с поступлением в него Семеновского собрания полнота эта будет почти исчерпывающей. Не будет нам доставать тех или иных фазисов и сторон разных мастеров (например, первоначальный период Терборха или колоризм Я. М. Моленара) и нескольких выдающихся художников полностью — с восхитительным Вермером во главе.

Терборх, Герард младший

Уроженцу крупного торгового центра Цволле Герарду Терборху, члену необычайно талантливой семьи, было суждено стать наиболее выразительным представителем “светского жанра”. Но и Терборх начал с того, что в 1630-х годах в Гарлеме, куда его отдал отец в учение к тонкому и трезвому реалисту Питеру Молейну, он первое время поддался общему движению и стал черпать свои сюжеты в гауптвахтах, в тавернах и на скотном дворе. [151] Часть его первых картин похожа на Дейстера, Кодде, другие, до странности, на одновременные картины Тенирса. Последнее можно объяснить тем, что оба мастера в Голландии и во Фландрии имели одного и того же вдохновителя — Броувера, переселившегося, правда еще до приезда Терборха, из Гарлема в “город Тенирса”, в Антверпен, но успевшего уже насадить приемы

[151] Отец Терборха был также художником, но, унаследовав от своего отца важную должность сборщика податей, он забросил живописные занятия. Напротив того, прелестная его дочь Гезина и рано погибший сын Мозес обнаружили большие способности и оставили после себя целый дошедший до наших дней архив высокохудожественных рисунков и акварелей.

своего искусства в Голландии. [152] Затем мы теряем Терборха из виду, быть может, потому, что он странствует по свету, живет в Лондоне, посещает Италию и Францию, и встречаем его снова в 1648 году в Мюнстере, куда съехался для мирного конгресса весь знатный дипломатический мир. Здесь Терборх создает свою знаменитую картину **“Заключение Вестфальского мира”** , и с этих пор, поселившись (после трехлетнего пребывания в Испании) в Девентере, он становится изобразителем светских нравов, наблюдать которые ему было легче, чем кому-либо из художников, так как он сам принадлежал к лучшему обществу.

В смысле костюмов и обстановки “средневысшего сословия” в дни короля-солнца — нет лучшего материала, нежели картины Терборха. В сущности голландский характер здесь тонет почти всецело в том общеевропейском, иначе говоря, “парижском” облике, который приняла и голландская жизнь с 1650-х годов и который она не покинула даже в период ожесточенных войн с французами. Моды на картинах Терборха — французские, жесты и манеры французские, мебель, посуда — и та не имеет ничего специфически голландского. Даже романсы, которые поют его концертирующие господа и дамы, вероятно, те самые, которые пела его сестра Гезина: какая-нибудь “gavotte d'Anjou” или “Petit sot de Bordeaux”.

Но живопись Терборха не французская. Лишь в XVIII веке французы, усердно изучая голландских корифеев, приобрели способность хоть отчасти подойти к той красоте тона, к той скромной, но абсолютно совершенной технике, которые отводят Терборху обособленное место даже среди величайших мастеров всей истории искусства. В дни же Терборха академики во Франции творили свои шаблонные упражнения или же братья Ленэн с рабской точностью списывали натуру. Там не было тех традиций мастерства, того непревзойденного знания всех способов письма, всех свойств красок, которые достались Терборху в наследие от бесконечного ряда художественных предков и которые он дополнил как в школе в Гарлеме, так и собственным упорным и пытливым изучением.

Эрмитаж обладает тремя знаменитыми шедеврами мастера**: “Бокал лимонада”, “Деревенский почтальон” и “Урок музыки”** .

Герард Терборх . ***Бокал лимонада. 1660-е. Холст, масло, переведена с дерева. 67х54. Инв. 881. Из собр. императрицы Жозефины, Мальмезон, 1814***

Первая картина, к сожалению, пострадала в своей композиции, благодаря тому что ее когда-то (до поступления в Эрмитаж) урезали со всех сторон: погибли при этом вверху люстра и сбоку стул с собачкой на нем. Зная, с каким исключительным мастерством Терборх изображал животных, можно особенно пожалеть об исчезновении последней. Но и то, что осталось — все главное, — прекраснейшая картина.

В сущности, магия этой картины необъяснима. Анекдот ее самый обыденный. Молодой даме, нехорошо себя чувствующей, поклонник ее готовит лимонад под участливым взором почтенной маменьки. И однако глаз не устает разглядывать эту сцену — и то любуешься совершенной жизненностью голов (особенно взглядом и легкой усмешкой кавалера), то переходишь на “околичности” и восхищаешься передачей костяного ножичка, лимонной корки, складчатых панталон офицера, его чулок, его засаленного башмака, позумента на юбке “больной”, мягкого сверкания ее палевой кофты. Наконец, восхитителен и общий тон; глубина тонущей в сумраке комнаты (обыкновенно источник света у Терборха впереди — в противоположность Мирису, Гооху, Вермеру и другим, любившим изображать окна, из которых льется свет).

Теми же чертами обладают **“Деревенский почтарь”** , где сочетание красок более смело, и **“Концерт”** , или урок музыки, где опять бесконечное наслаждение доставляют все “суетные” подробности туалетов. Наконец, верх совершенства техники представляет из себя

---

[152] Прекрасный спесимент искусства Терборха в его “простонародном” периоде находится в Петербурге в богатом собрании П. П. Деларова: **“Корова”** .

белая атласная юбка на **“Полученное письмо”** , встречающаяся на многих картинах Терборха и доставившая ему наибольшую популярность. Та же “спина” фигурирует и на берлинской картине **“Die Väterliche Ermahnung”** , удостоившейся подробного, но, увы, ошибочного комментария Гёте. [153]

Герард Терборх . ***Скрипач. Дерево, масло. 29x23,5. Инв. 882. Из собр. Троншена, Женева, 1770***

Метсю, Габриэль

Лейденский художник Габриэль Метсю (1630 — 1667), которого пытались охарактеризовать как “буржуазного Терборха”, является на самом деле лишь двойником своего предшественника и почти ни в чем не выдает свое происхождение из суховатой школы Доу. Будучи на 13 лет моложе Терборха, он и в своем колорите, сформированном, быть может, под влиянием Рембрандта (в Амстердаме Метсю жил с 1656 года), обнаруживает принадлежность к более позднему поколению. Краски Метсю более ярки, его колористические намерения более определенны. Вообще же он восхитительный мастер и — явление редчайшее — не уступает своему образцу. К сожалению, смерть похитила художника тридцати семи лет и произведения его сравнительно редки.

Эрмитаж обладает двумя известными на весь свет картинами Метсю; **“Завтрак” и “Больная”** .

Габриэль Метсю . ***Завтрак. После 1660 г. Дерево, масло. 55,5x42. Из собр. императрицы Жозефины, замок Мальмезон близ Парижа, 1815***

На первом очарователен подбор красок: белой, синей, грязно-желтой (на роге), кровяной (на скатерти), оливковой (на кавалере) и коричневой (на столе).

Габриэль Метсю. ***Больная и врач. 1660-е. Холст, масло. 61,5x47,5. Инв. 919. Из собр. Жюльена, Париж, 1767***

Вторая картина еще замечательнее по своему светящемуся серебристому холодному тону, в которой передано печальное настроение болезни. Эта картина имеет более, чем многие другие, характер чего-то редкого, драгоценного. В подписанной картине, изображающей **“Пир блудного сына”** , тон менее богат, что указывает на ее принадлежность к раннему периоду. Горячая в красках, сложная по композиции картина **“Семейная пирушка”** принадлежала бы несомненно к шедеврам мастера, если бы она не носила таких грустных следов разрушающего времени и неудачной реставрации. Остальные произведения Метсю в Эрмитаже — **“Дуэт”** и **“Швея”** — менее значительны; пятая же картина, хотя и снабжена подписью, но вызывает сомнения в своей оригинальности.

Лоо, Якоб ван

Тремя годами старше Терборха был разносторонний художник Якоб ван Лоо, уроженец Слейса и ученик Темпеля. Его произведения очень редки, быть может потому, что некоторое время он занимался стаффажем — “населением” пейзажей своих товарищей фигурами. В 1662

---

[153] Кроме этих картин, Эрмитаж обладает миниатюрным тонким портретом какого-то еврея-скрипача и картиной несколько “табажийного” характера **“Шинкарка”** , в которой Терборх является предшественником аналогичных сюжетов Ланкре.

году он переселился в Париж, где сделался членом Академии по портретной живописи и где он и умер в 1670 году. Его потомки, хотя и менее даровитые, нежели он, достигли всемирной славы.

В Эрмитаже Я. ван Лоо представлен двумя очень значительными жанрами, из них **“Концерт** ” носит определенно французский характер. Картины, подобные этой, должны были произвести большое впечатление на Ватто: пейзаж и гитарист в нашей картине являются даже как бы “источниками” великого француза. Но нужно сознаться, что последователь превзошел своего предшественника как в смысле психологическом, так и в смысле чисто живописной красоты. Приятнее, мягче в тоне забавная сценка **“Снисходительная старушка”** , изображающая двух развязных кавалеров, навестивших дом почтенной старушки — матери привлекательных девиц. Кроме грациозно рассказанного анекдота, картина замечательна по своему безукоризненному рисунку и тонкой светотени. Костюмы кавалеров принадлежат к 1650-м годам.

Семья Мирис

Четыре художника носят фамилию Мирис. Три из них представлены в Эрмитаже достоверными картинами, четвертый же — картиной сомнительного характера. Однако нас может интересовать лишь старший в этой семье, Франс Мирис, сверстник Метсю (1635 — 1681), тогда как трое других принадлежат к скучным, ремесленным эпигонам Доу. Впрочем, и Франс был учеником Герарда Доу и даже сохранил на всю жизнь особенность своего учителя — чересчур определенную краску и кукольность. Но к этому Мирис сумел прибавить черты, которые он высмотрел у более даровитых товарищей: яркий свет, известное понимание уюта, большое мастерство в передаче околичностей.

В Эрмитаже Франс Мирис представлен с самой выгодной стороны двумя картинами: **“Устрицы”** , помеченной 1659 годом, и **“Утро голландской дамы”** , писанной около того же времени.

Франс ван Мирис Старший. ***Угощение устрицами. 1659. Дерево, масло. 44,5x34,5. Инв. 917. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Первая, несколько суховатая по общему эффекту, выигрывает при ближайшем рассмотрении; прелестно переданы ткани костюмов, прелестно скомбинированы “прециозные” краски: черного бархата, желтого атласа, золотистой парчи.

Франс ван Мирис Старший. Утро молодой дамы. Ок. 1659/60. Дерево, масло. 51,5x39,5. Инв. 915. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769

Вторая картина хоть несколько заменяет нам отсутствие аналогичных, несравненно более поэтичных и живописных произведений Вермера и Гооха. Широким потоком вливается из окна белый утренний свет. В просторной, воздушной и чистенькой горнице происходит несложная сцена: молодая дама только что оделась и забавляется собачкой, которая на задних лапках старается заслужить протянутый к ней сахар; позади служанка перекладывает перины. Резкие краски не лишены приятности. Особенно запоминается зеленая бархатная кофточка дамы рядом с пятнышком голубой юбки служанки.

Кудейк, Исаак

В том же аккуратненьком характере, напоминающем несколько Г. Доу, исполнена мертвенная, тусклая по краскам и все же приятная своей точной передачей натуры картина Исаака (1617 — 1677?), лейденского уроженца, переселившегося в 1642 году в Амстердам. Кудейк был купцом и занимался живописью лишь между прочим, будучи отвлекаем

торговыми делами. Однако успехи, которых он достиг в ней, заставляют жалеть, что этот дилетант не отдался всецело искусству.

Наша картина **“Веселый кавалер”** помечена довольно ранним годом — 1650. Кудейк был сверстником Терборха и вообще принадлежал к первому поколению светских жанристов, что также можно ему поставить в заслугу. [154]

Гоох, Питер де

Прекраснейшими иллюстраторами “светского быта”, наряду с Терборхом и Метсю, были Вермер Делфтский и Питер де Гоох. Первый, сформировавшийся на образцах Рембрандта и Фабрициуса, принадлежит вообще к величайшим мастерам живописи в тесном смысле слова и к величайшим иллюзионистам. Второй — один из самых тонких поэтов истории искусства, единственный среди всех голландцев, обратившихся к обыденности буржуазных и “дворянских” кругов, сумел с полной убедительностью передать различные настроения тихой уютности или нежной меланхолии. Величайший пробел в Эрмитаже — это, как мы указали, отсутствие картин Вермера. Однако и Питер де Гоох представлен не в полную свою величину. [155]

Питер де Хох(Гоох). ***Хозяйка и служанка. Ок. 1660. Холст, масло. 53х42. Инв. 943***

Из трех картин, носящих его имя, лишь две вполне достоверны, но одна, **“Дама и кухарка”** , несколько суховата по живописи, другая, **“Концерт”** — прелестна по своей серой, вечерней, глубоко печальной гамме, но испорчена до странности уродливыми фигурами. Она принадлежит к последнему периоду жизни художника, который, как и многие другие, не был оценен своими современниками и должен был влачить невеселое существование. Третья картина, **“Утро кавалера”** , может быть приписана Гооху лишь с большими оговорками. Во всяком случае это прелестная вещь, переливающаяся восхитительными созвучиями оливковых, розовых, лимонных, кирпичных и огненно-бурых тонов. Забавно, что картина эта была поднесена Александру I кн. В. С. Трубецким как изображение Петра Великого в Голландии, тогда как она во всяком случае написана не позже 1650-х годов и скорее в 1640-х.

Стэн, Ян

Среднее положение между “табажистами” и “светскими художниками” занимает Ян Стэн, знаменитый лейденский пивовар, побывавший и в школе у Остаде в Гарлеме, видавший и жизнь высшего общества, особенно в бытность свою в Гааге, где он женился на дочери Яна ван Гойена (в 1649). В Эрмитаже Стэн представлен с двух сторон, и даже с трех, как “поэт кабаков”, как хроникер светской жизни и — что удивительнее всего — как исторический живописец. Однако всюду он остается верным самому себе — истинным наследником Питера Брейгеля и предшественником Трооста, Хогарта и всей анекдотической живописи XIX века с Вильки и Федотовым во главе: развеселым, остроумным, удивительно находчивым рассказчиком, нагромождающим с большой легкостью одни эпизоды на другие. Стэн точно хотел оставить по себе полную картину жизни и вкусов своих дней. Даже исторические композиции Стэна могут служить “иллюстрацией вкусов” своего времени, хотя он и остается

---

[154] В Петербурге имеются еще две работы (на все 5 достоверных, которые нам известны) Кудейка. Одна, **“Мальчик, ворующий орехи”** — у П. П. Деларова и другая, **“Кавалер навеселе”** — у кн. Э. Э. Белосельского-Белозерского.

[155] Отчасти этот недостаток можно восполнить изучением двух прекрасных картин в Юсуповской галерее.

в них (вероятно, помимо желания) тем же неисправимым насмешником, тем же буффонным комиком, каким он является в своих жанрах.

От своих раздушенных “приличных” товарищей Стэн отличается той же чертой сознания собственного значения и той же гениальной простотой, которые составляют силу очарования его “духовного деда” Халса. Но только Стэн — “Халс в малом” и “Халс в уютном”. Сам Халс не знал уютности. Его банкеты корпораций или заседания синдиков и те кажутся происходящими на широком просторе, на глазах у всех. Халс — король живописцев — должен был себя чувствовать везде как дома, беспечно и горделиво веселым. У Халса всегда чувствуется смех, но смех его откровенный, циничный смех гения. У Стэна психология иная. Он скорее точно подглядывает сквозь замочную скважину и затем, заливаясь до слез, рассказывает о подсмотренном приятелям. Много также в картинах Стэна и автобиографического элемента, воспоминаний о пирушках, о смешных похождениях. Вообще же в целом он представляется прелестным человеком, составляющим среди голландцев исключение своей задушевностью. Рассказы о его безобразном образе жизни опровергаются количеством его восхитительно написанных картин; прозаическая тень, которую бросает на него голое сведение о том, что он был трактирщиком, в достаточной мере рассеивается, когда мы узнаем, насколько этот лейденский патриций был неспособен к доставшемуся в наследство от отца занятию. Об его “кабацких” картинах мы будем говорить ниже, здесь же остановимся на его карикатурной парафразе лебрёновской “помпы”, на этой потешной **“Эсфири** , принадлежащей к последним годам жизни мастера, в особенности на четырех “светских” его картинах: на несколько потемневшем **“Летнем празднике”** , на картине **“Игра в триктрак”** , **“Больном старике”** и на картине **“Больная”** . Первая картина дает приблизительное представление о замечательном пленэре Стэна, нашедшем себе столь передовое выражение в знаменитой картине Берлинского музея.

Ян Стен . ***Игра в триктрак. 1667. Дерево, масло. 45,5x39. Инв. 873. Из собр. Троншена, Женева, 1770***

В “Триктраке” восхитительна гамма серых, черных, коричневых и грязно-желтых тонов, а также достойная Питера де Гооха затея передать игру двух источников света — в первой парадной комнате и в соседней прихожей, в которой так аристократически сверкает рамка старинного золота. Еще замечательнее аккорд грязно-сиреневой, желтой, оранжевой и лиловой красок в забавной сценке “Больной старик”. Наконец, “Больная” характерна для Стэна своей до ломанности изощренной композицией и своими простыми сочными красками.

Ян Стен . ***Больная и врач. Ок. 1660. Дерево, масло. 62,5x51. Инв. 879. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Остальные жанристы

Охтервельт, Якоб ван

Место между Гоохом и Стэном занимает оставшийся до сих пор неразгаданным автор превосходного этюда с натуры **“Кружевница”** , место между Мирисом и Терборхом принадлежит приедающемуся, несколько холодному, но очень виртуозному и, на редкость среди голландцев, элегантному мастеру Охтервельту (1635? — 1675?), представленному в Эрмитаже картинами **“Покупка винограда”** , 1669, **“Певец”** (с прелестной дамой в голубоватом атласе, стоящей спиной к зрителю) и четырьмя другими, очень порядочными, но скучноватыми произведениями.

Беркгейде, Гиоб

К Вермеру приближается г. Беркгейде картина **“Посещение мастерской художника”** редкого мастера, ученика Халса, Гиоба Беркгейде, крайне интересная в документальном отношении, ибо она позволяет нам заглянуть в мастерскую голландского художника и увидать его самого, показывающего свою картину любителю, приведенному товарищем (помечена 1659 годом).

Бракенбюрг, Рихард
Гондиус, Абрагам
Гэль, Иост ван

Чтобы покончить со светским жанром, укажем на картину ученика Остаде Р. Бракенбюрга (1650 — 1702), изображающую шутку, которую хотят сыграть кавалер и дама над другой спящей дамой (помечена 1675 годом), на две картины Абрагама Гондиуса († 1692**), “Семейный праздник” и “Караульня”** , а также на нарядную пеструю композицию ученика (?) Охтервельта, Иоста ван Гэля, **“Дуэт”** . [156]

Живописцы простонародных сюжетов

Переходим к иллюстраторам простонародной жизни, но еще раз укажем на известную натяжку в этом делении. Мы видели, что иногда даже самый аристократический из голландцев Терборх писал “мужицкие” сцены, наоборот, и у Остаде мы встретим изображения быта богатой буржуазии. Но все же чаще разобранная группа изображала сцены высших слоев, а та, к которой мы приступаем, — низших. Надо при этом сказать, что общей чертой “табажийных” художников была живописность. Ведь их не могли выручить ни нарядность костюмов, ни известный шик. Raison d'être их творчества отчасти кроется в юморе (серьезных или мрачных изображений крестьянской жизни почти не встречается), но, главным образом, она заключается в красочной прелести, которую они умели придавать самым незатейливым и даже отталкивающим сюжетам.

Уже в XV веке “мужик” робко пробирается в картины под предлогом служить статистом в религиозных сценах и еще чаще фигурирует он в гравюрах (между прочим, у Дюрера и Лукаса Лейденского). Питер Эртсен и почти одновременно Питер Брейгель отводят его тяжеловесной и циничной фигуре отдельные картины, а к концу XVI века изображение “мужика” в Нидерландах является уже чем-то обыденным. С Вйнкбоонса, Ганса Боля и Дрохслота “мужик” перестает играть свою монументально-комическую роль, он как-то сокращается, съеживается, попадает небольшой фигуркой в пейзаж, вовнутрь своего убогого жилища, чаще же всего в кабак. При этом, однако, за ним остается характер забавника, шута горохового, который своим цинизмом, необузданностью своих аффектов должен смешить более утонченных людей и с этим назначением он остается вплоть до времен Грёза, когда к нему обращаются уже как к хранителю “патриархальной добродетели”. Впрочем, нужно тут же указать, что у Рембрандта (особенно в его офортах) проглядывает иное отношение к

---

[156] К “светским” жанристам можно еще причислить трех первоклассных художников: одного из начинателей этой отрасли, прелестного колориста Я. М. Моленара и двух мастеров середины века — Воувермана и Адриана ван дер Вельде. Но Моленар представлен в Эрмитаже лишь черноватой, неуклюжей (подписанной, впрочем) картиной скорее “табажийного” характера **“Крестьянское семейство”** , а о двух других мы будем говорить ниже, в отделе пейзажа, ибо они представлены в Эрмитаже с этой стороны. Впрочем, укажем сейчас же на прелестные, сложные сцены охоты на картинах Воувермана и на бесчисленные восхитительно нарисованные фигурки, которыми Адриан ван дер Вельде населил картины Яна ван дер Гейде и Вейнантса.

меньшой братии, отношение совершенно гуманное, достойное времен Милле, и это же отношение иногда просвечивает в творчестве Адриана ван Остаде, в тех именно случаях, когда можно проследить решительное влияние великого гения на своего более скромного собрата. [157]

Остаде, Адриан ван

Адриан ван Остаде представлен в Эрмитаже шестнадцатью картинами, из которых лишь одну невозможно оставить за ним. [158] Эти картины рисуют нам его развитие, и остается без иллюстраций лишь полоса в его творчестве, когда он превратился в изумительно близкого имитатора Рембрандта. Для этой стороны искусства Остаде необходимо видеть его картины в Лувре и в Дрездене. Однако некоторое влияние Рембрандта можно проследить и на картинах 1640-х годов в Эрмитаже, в особенности же на **“Шинок” (В наст. время — “Беседа у огня”).**

Ранний период Остаде характеризован в Эрмитаже двумя картинами странного, белесоватого металлического тона, почти еще лишенными нежной горячей светотени, которая впоследствии стала его главной прелестью. **На** картине **“Драка”** (1637 г.), совершенно по рецепту Блоота и Броувера, изображена драка мужиков, мятущимся озверелым фигурам которых придан какой-то фантастический характер. Отдаленно они даже напоминают сатанинских героев на картинах Босха и П. Брейгеля. Такие же странные, очень условные и жуткие образины заседают и на картине **“Крестьянское угощение”** . Но затем резкость техники исчезает вместе с этими видениями навсегда из творчества Остаде, и вместо них появляются мягкая теплая светотень и нежная живопись, которая постепенно становится все красивее и свободнее. Одновременно тип его фигур становится правдоподобнее и симпатичнее. Отражением переходного фазиса в Эрмитаже могут служить **“Деревенский праздник”** , **“Шинок”** и **“Пирушка”** , помеченная 1642 годом.

В совершенной зрелости, наконец, Остаде предстает в прелестном ряде отдельных маленьких фигурок **(“Странствующий музыкант”, 1648; “Старуха в окне”; “Осязание”, “Зрение” и “ Вкус”, 1681; “Пекарь”**) [159] и в трех миниатюрных картинах из серии пяти чувств: **“Осязание”** (раненный в драке крестьянин перевязывает ногу), **“Зрение”** (ученый с хартией в руке), помеченной 1651 годом, и **“Вкус”** (крестьянин со стаканом пива), **“Булочник, возвещающий о выходе свежего хлеба” (“Пекарь”)** , вероятно, также когда-то входил в серию “чувств” и означал “слух”.

Адриан ван Остаде . ***Зрение. Ок. 1635. Дерево, масло. 20х25. Инв. 998***

Наконец, редким образчиком тонкого понимания Остаде пейзажа (заимствованного, впрочем, у Рембрандта, главным образом, из офортов его) является картина **“Пейзаж с пастухами и стадом”** , помеченная 1645 годом.

Адриан ван Остаде . ***Деревенские музыканты. 1645. Дерево, масло. 39х30,5. Инв. 904.***

---

[157] Мы сейчас же и обратимся к Остаде, но здесь укажем еще на его непосредственных предшественников (кроме Дрохслота): на прекрасного колориста Питера де Блоота (1601 — 1653) и на Корнелиса Сафтлевена (1606 — 1671). Блооту ныне отдана картина **“Беседа крестьян”** , считавшаяся прежде за произведение Остаде. О Сафтлевене же, одном из самых ярких и странных мастеров Голландии, мы будем говорить при обсуждении пейзажа.

[158] **“Крестьянская семья”** — подделка, снабженная фальшивой подписью художника.

[159] Пáрная к **“Старушке”** , картина изображает поэта у окна и находится в Лувре.

Из собр. Кроза, Париж, 1772

Последний период Остаде самый блестящий, самый зрелый, представлен у нас всего лишь одной и то недостаточно значительной картиной **“Деревенские музыканты”** , неразборчивую пометку на которой нужно, кажется, читать: 1656. [160]

Томас Вейк. ***Алхимик. Дерево, масло. 41x35,5. Инв. 1942. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Картины Остаде имели довольно значительный успех у современников, быть может, по той же причине, по которой успехом пользовался во Фландрии Тенирс — благодаря известным веселым ноткам, известному, иногда не очень уместному изяществу, с которым переданы грубые сюжеты. Успех же Остаде позволил ему создать целую школу, из которой вышло несколько хороших художников, продливших преемственным путем приемы мастера до первых годов XVIII века.

Ученики Остаде

Бега, Корнелис
Дюсарт, Корнелис
Оуденрогге

Из этих учеников в Эрмитаже представлен младший брат Адриана — Исаак, о котором мы будем говорить дальше, при разборе голландского пейзажа, Корнелис Бега (1620 — 1666), Иог. Оуденрогге (1625 — 1657) и Дюсарт (1660 — 1704). Из них Дюсарт бывал самым близким подражателем своего учителя (красивая) картина **“Ферма”** 1681 года; но совершенно манерен **“Странствующий музыкант”**). Оуденрогге, подобно Бельту и Деккеру, специализировался на изображениях ткацких мастерских. Можно при этом вспомнить, что Остаде был сыном ткача и сам иногда украшал такие картины своих учеников фигурками рабочих (в Эрмитаже картина Оуденрогге **“Ткач”** , в которой интересно проследить далекие отголоски Рембрандта). Самый даровитый из учеников Остаде, Бега, представлен четырьмя подлинными картинами, из которых в особенности одна: **“Раненый крестьянин”** (любимейшая еще тема Броувера), написана в прелестных плотных красках.

Ряд художников независимо от Остаде, но более или менее зараженные Броувером, писали аналогичные картины из простонародного быта. Сюда относятся Б. Кейп, Сорх, Брекеленкам, Э. ван Гемскерк, П. ван ден Босх.

Кейп, Беньямин Герритс

Пейзажист Бениамин Кейп (1612 — 1654), брат Якоба, представлен у нас картиной **“Крестьянская драка”** , в сером однообразном тоне которой чувствуется влияние Гойена; живопись жидкая, очень развязная, головы лишены характерности.

Сорх, Хендрик Мартенс

---

[160] Укажем здесь же на картины другого гарлемского мастера, также подпавшего под влияние Рембрандта, Томаса Вейка (1616 — 1677). В Эрмитаже имеются три его картины — все три изображающие ученых в своих кабинетах. Манера Вейка освещать помещение и рассеивать свет напоминает излюбленный в 1650 и 1660-х годах прием Остаде.

Сорх, роттердамский художник (1611 — 1670), писал, кроме “табажий” (в Эрмитаже **“Драка”** , помеченная 1669 годом), мертвые натуры, пейзажи (**“Парусные суда под сильным ветром”** , превосходный эффект серого, печального облачного дня на море, 1660) и даже исторические сюжеты (**“Поклонение пастырей”** , здесь заметны скорее фламандские “католические” влияния; картина помечена 1645 годом).

Брекеленкам, Квирин Герритс ван

Лейденский мастер Брекеленкам — один из красивейших колористов этой группы и скорее приближается к Гооху и Стэну, нежели к другим типичным лейденцам, шедшим по стопам Доу. В Эрмитаже имеется приятная в своем коричневом тоне картина **“Пустая кружка”** (в авторстве ее Боде почему-то сомневается), и менее характерный **“Пустынник”** , носящий пометку 1660 года. Семеновская коллекция дает полное представление о художнике прелестной картиной **“Угощение кавалера” (Поступила в Эрмитаж в 1915 году, совр. название — “Молодая женщина, угощающая кавалера вином”**).

Босх, Питер ван ден

Редкого мастера П. ван ден Босха (1613 — 1660?) мы имеем прелестную в тоне картинку **“Чтение Библии” (В наст. время — “Старуха за чтением”)** .

Гэмскерк, Эгберт ван

Наконец, красивый подражатель Бега Эгберт ван Гэмскерк (1634 — 1702). Э. Гэмскерк означает уже переход к мастерам XVIII века, к Троосту, к Хогарту. [161] В Эрмитаже имеется всего одна его картина **“Шинок”** — черноватая, но все же красивая по своим ударам коричневых, серых и грязно-желтых тонов.

Стэн, Ян

Был ли Ян Стэн учеником Остаде — остается, несмотря на старинное свидетельство, под сомнением. Но почти несомненно, что, пробыв некоторое время в университете своего родного города Лейдена, Стэн переехал затем, следуя непреоборимому влечению к живописи, в Гарлем, город Халсов и Остаде, и что здесь он получил свое художественное воспитание. О Стэне, как о светском бытописателе, мы уже говорили выше; теперь нам нужно обратиться к его простонародным картинам, в которых юмор халсовского характера и живописная одаренность Стэна нашли себе столь же яркое выражение, как и в “салонных” картинах мастера.

На первом месте стоит восхитительная по краскам и живописи картина, считающаяся, на основании старых преданий, **портретом самого художника и его жены “Гуляки”** .

Ян Стен . ***Гуляки. Ок. 1660. Дерево, масло. 39х30. Инв. 875. Из собр. И.Э. Гоцковского, Берлин, 1764***

Традиция, однако, клевещет на бедную Маргариту Гойен, на которой женился в 1649 году Стэн. Едва ли она была тем жалким существом, той алкоголичкой, которая на картине Стэна спит без просыпу сном пьяницы. Пожалуй, отдаленные черты сходства с художником носит еще крестьянин, со смехом поглядывающий на зрителя, но и в этом изображении, так

[161] К сожалению, голландский жанр в XVIII в. представлен в Эрмитаже всего одной картиной Схоумена (1710 — 1792), помеченной 1735 г.

же как и во всей обстановке, нельзя видеть документ, освещающий нам житье-бытье Стэна. Он мог воспользоваться своим лицом в зеркальном отражении лишь как “материалом”, подобно тому как это делал Рембрандт. Что же касается до всей горницы, то вряд ли у человека культурного, каким был Стэн, так выглядело в доме. Пожалуй, еще — в гостинице, которая принадлежала ему и куда он иногда спускался в качестве приветливого и остроумного хозяина. Впрочем, вопрос о том, видим ли мы здесь intérieur Стэна или нет, отступает на второй план, ибо гораздо интереснее живописная сторона картины — лучшей по тону среди наших десяти превосходных Стэнов.

И другая “табажия” Стэна в Эрмитаже в своем роде настоящий перл. Полный света и оживления его **“Свадебный пир”** , который художник изобразил в тот пикантный момент, когда старый уродливый муж, не будучи в силах сдерживать свои порывы, тащит молодую наверх, в приготовленную для них брачную комнату. Брат невесты, 8-летний мальчик, исполняет роль шаловливого амура и толкает красавицу к лестнице, со ступеней которой сваха и слуга усерднейшим образом зазывают обвенчанную пару. Не уступают лучшим Остаде и другие две сцены Стэна **“Курильщик” и “Сцена в кабачке”** . Первая является тонким, полным уютности этюдом крестьянина, курящего свою трубочку. Во втором замечательна бурая мягкая светотень. Наконец, картина **“Выбор между молодостью и старостью”** , помимо забавного анекдота, отличается тонкой черноватой светотенью и очень изящным подбором красок. В персонажах этой картины также принято видеть отца Стэна, его жену и его самого.

“Итальянские голландцы”

Несколько затруднительно поместить в один из двух отделов жанристов или пейзажистов многочисленную группу так называемых “итальянизирующих голландцев”. Все художники этой группы писали с одинаковым совершенством как людей и животных, так и пейзажи. Их значение на родине можно видеть как в выдающемся, основанном на школе Караваджо, знании человеческой фигуры, так и на их великолепном владении светом и воздушной перспективой. Впрочем, художники эти не пользуются большим уважением современной критики. В них чуть ли не видят изменников родины и виновников падения отечественной живописи. Однако на самом деле итальянские голландцы вовсе не изменили основному принципу родной школы, они были убежденными и искренними реалистами, совершили огромные завоевания в изучении природы и при этом были образцовыми техниками. С ребяческой подражательностью “романистов” XVI века они не имеют ничего общего, так же как и со скучной шаблонностью академизма конца XVII века. Все их творчество дышит жизнью, увлечением, и кончается их светлая, веселая полоса творчества одновременно с концом всего жизненного в голландском искусстве.

Лар, Питер ван

Начинают эту категорию два художника: гарлемец Питер ван Лар, прозванный Бамбоччо (1590 — 1674), и его двойник, фламандец Ян Миль (1599 — 1664). Искусство Лара отличается от искусства таких “итальянских голландцев”, как Пуленбург, тем, что он определеннее примкнул к Караваджо, нежели к Эльсгеймеру. Его меньше интересовали задачи света в пейзаже, сколько изображение жизни бродяг, ладзароне, поселян римской Кампании и бандитов, реже всего кавалеров и солдат. Но только Лар отнесся к Караваджо так, как впоследствии Рембрандт отнесся к Гонтгорсту. Он как-то отошел от своих натурщиков, перестал их изображать в непосредственной близи, в натуральную величину, в закрытом помещении. “Отойдя” от них, они ему представились частью больших целостностей, маленькими фигурками среди руин, скал, в соседстве с любимыми остериями. В этом отношении Лар означает и шаг дальше на пути реализма в сравнении с Караваджо. Его

интересуют не только действующие лица (которых он изображал с величайшею типичностью), но и вся среда, вся обстановка их жизни. Из его картин лучше понимаешь, что из себя изображали итальянцы XVII века, нежели из картин самого Караваджо.

В Эрмитаже лишь одна не особенно важная картина **“Гадальщица”** идет под именем Лара, однако, несмотря на авторитет Вагена, следует еще отдать мастеру приятную, несколько простоватую в технике картину, значащуюся в каталоге как произведение подражателя Лара, Лингельбаха**, “Привал охотников” (В наст. время автором считается Питер ван Лар)** .

Миль, Ян

Гораздо лучше представлен Миль шестью картинами, из которых каждая типична для мастера и способна доставить большое наслаждение для тех, кто без предвзятого эстетизма подойдет к ним. Очень интересна сложная картина, рисующая обычную в Италии сцену: шарлатана, предлагающего с подмостков свои снадобья толпе доверчивых зевак.

Ян Миль. ***Шарлатан. Холст, масло. 60x74. Инв. 646. Из собр. графа де Нарпа, Санкт-Петербург, 1804***

Еще интереснее прелестная сцена **“У постоялого двора” (В наст. время — “Охотники на привале”)** , имеющая вид иллюстрации к каким-либо мемуарам времени. [162]

Три художника, братья Бот (Ян и Адриан) и Асселейн (1610 — 1652) означают перемену в характере живописи итальянских голландцев. Они менее заняты фигурами и обращают большее внимание на пейзаж и, в особенности, на блеск солнца, на прозрачность далей. Можно уже видеть на них влияние Клода Лоррена, но нужно отдать справедливость, что в чисто живописном, техническом и красочном смысле картины голландцев даже превосходят более гениальные по замыслу произведения француза.

Асселейн, Ян

С Асселейном можно будет знакомиться в Эрмитаже лишь с момента поступления Семеновского собрания, ибо из имеющихся двух картин, одна, **“Гавань”** , не может быть оставлена за мастером, пейзаж же принадлежит к слабейшему в его творении.

Бот, Ян

Не блестяще представлен и утрехтский живописец, ученик Блумарта Ян Бот (1610 — 1652), двумя картинами, из которых вторая вызывает некоторое сомнение в его авторстве. Чтобы понять прелесть тонкого поэта, певца теплых итальянских закатов, шумящих рощ, тающих в лучах скал и развалин, нужно видеть его две картины в Царскосельском Старом дворце.

Берхем, Клас

Совершенного великолепия достигли в том же искании света, тепла и особой, полной неги музыкальности четыре художника, принадлежащие к одному поколению и являющиеся наиболее популярными из итальянских голландцев: гарлемец Клас Берхем, амстердамец Ян Батист Вэникс, ученик Блумарта, Карель Дюжарден (1622 — 1671) и, наконец, Адам Пейнакер, родом из окрестностей Дельфта (1622 — 1673). Возможно, что эти художники явились в

[162] Исключительного достоинства картина Миля находится в Петергофском Монплезире. Там же хорошая картина Т. Вейка в духе Лара.

Италию уже с готовым запасом впечатлений от творчества Рембрандта, вступившего в 1630-х годах в период своего полного красочного расцвета, и что эти впечатления им пригодились затем при изучении “солнца Италии”. Но еще скорее можно видеть в них лишь дальнейшее развитие достижений Асселейна и Ботов, основанных на изучении Эльсгеймера и Клода Лоррена. [163] Впрочем, в неподражаемой золотистости **Берхема** влияние Рембрандта сказывается решительным образом, а наша эрмитажная картина, помеченная 1649 годом, **“Ангелы возвещают пастырям о рождестве Спасителя”** служит прямым подтверждением увлечения художника своим великим соотечественником.

Берхем вообще богаче всех итальянских голландцев представлен в Эрмитаже — шестнадцатью достоверными произведениями и одним “полудостоверным”. Из них не все одинакового достоинства. Огромная картина **“Похищение Европы”** интересна лишь как эффектная декорация. Ряд картин позднейшего времени слишком черны в тенях и выказывают утомительную шаблонность.

Николас Питерс Берхем. ***Итальянский пейзаж с мостиком. 1656. Дерево, масло. 44,5x61. Инв. 1097. Из собр. герцога Э. Ф. Шуазеля, Париж, 1772***

Зато мы имеем и такие шедевры мастера, как знаменитая, залитая вечерним светом картина **“Мост”** (гравированная **Леба** под названием **“Утро”**), как сложнейшая композиция с массой фигур **“Привал охотников”** , написанная Берхемом по заказу амстердамского бургомистра на конкурс с Я. Ботом, как горячий **“Закат”** , и наконец, как полный романтизма **“Гористый пейзаж”** , на котором так красиво несутся тяжелые облака и так прекрасно скомпонованы фигуры пастухов и скота, спускающихся к броду. Эта картина помечена 1664 годом. [164]

Вэникс, Ян Батист

Чтобы иметь полное представление о Яне Батисте Вэниксе (1621 — 1660), нужно видеть две его парные картины в Кушелевской галерее. Это, пожалуй, лучшие картины во всей серии. Но и Эрмитаж обладает одним из капитальных произведений мастера **“Приморская гавань”** , в которой точно всплывает перед глазами полное звуков и суеты видение далекой жизни. Горячее вечернее солнце обдает широко раскинувшуюся сцену с ее внушительной декорацией из храмов, городских стен, развалин, памятников и гордых кораблей. Пространство заполнено людом: здесь и левантийцы, и китайцы, и дамы, и торговцы, и слуги, и пастухи со своими стадами, и кавалеры на быстрых лошадях. Все снует во всех направлениях, и точно слышишь говор, возгласы, брань, мычанье коров, крики команды с судов. Где такой порт? Что это — Ливорно, Генуя, Анкона? Перед картинами Вэникса не испытываешь того впечатления сна, прекрасного обмана, которое является при любовании “портами” Клода Лоррена. Но и это вряд ли определенное место, существовавшее когда-либо на итальянском побережье. Скорее мы видим некоторый синтез всех впечатлений художника от жизни и вида приморских городов, и лишь его колоссальная даровитость сумела связать в одно органическое целое разрозненные воспоминания или этюды с натуры, сделанные в различных местах.

С прекрасной стороны характеризован Вэникс еще в подписанных картинах **“Пастухи”** и **“Стадо”** . О мастерстве Вэникса в батальной живописи говорит его картина **“Кавалерийская баталия”** .

---

[163] Асселейн принадлежал к ближайшим друзьям Рембрандта.

[164] Другие пометки встречаются: на упомянутой **картине “Мост”** 1656 г.; на картине **“Брод”** —1650 г.; на **пейзаже** — 1663 г.; **“Швея”** — прелестный в тоне этюд, по мнению Боде, следует отдать Я. Б. Вэниксу.

Пейнакер, Адам

Вэникс из всех итальянизирующих голландцев самый захватывающий. Рядом с ним его сверстники, Пейнакер и Дюжарден, представляют лирические и идиллические ноты. В то же время это художники, больше всего разработавшие проблемы света. Картина Пейнакера **“Морской берег”** в Эрмитаже является таким же пределом передачи тающего, пропитанного вечерним светом воздуха, каким является передача борьбы света с тьмой в “Данае” Рембрандта. Но и в картине Пейнакера, изображающей девушку спиной, наблюдающую за тем, как крестьянин нагружает осла **“Двор в итальянской деревне”** , задача света, тихое струение вечерних лучей, легкие длинные тени переданы с исключительным совершенством.

Адам Пейнакер . ***Барка на реке при закате солнца. Дерево, масло. 43,5x35,5. Инв. 1093. Из собр. Кроза, Париж, 1772***

Непонятно, как такие полные поэзии картины, с убедительностью рисующие нам незатейливые, но трогательные путевые впечатления художников в милой Италии, могли долгое время служить каким-то примером маньеризма, скуки и холода в критиках фанатических сторонников национального голландского пейзажа.

Дюжарден, Карель

Особенно огорчал этих фанатиков Карель Дюжарден, начавший свою деятельность на том же пути, как Поль Поттер, и ушедший затем в “итальянщину”. Этому художнику не было даже суждено кончить свою жизнь на родине; он умер в Венеции. Однако если оставить подобные критические “насилия” над художественной личностью и отдаться, наоборот, ее прелести, то кажется, что Дюжарден себе никогда не изменял. И в Италии он остался тем же тихим, вдумчивым поэтом, тем же тонким (иногда лишь чересчур, до мелочности тонким) живописцем, каким он был на родине. Какая восхитительная вещь его **пейзаж** , в котором так верно передан знойный день, томление животных, общее затишье. Чересчур, быть может, чистенько написано **“Стадо”** , и странно поражают сизые деревья, тон которых так резко противопоставлен красному тону коров. Но как раз это все выдает (не совсем доучившегося) ученика Поттера, тогда как в итальянских своих пейзажах Дюжарден приобретает более широкую технику и более гармоничную красочность. Превосходен этюд облаков на картине **“Переправа через ручей”** . Особняком стоит **“Возвращение с охоты”** , тонкий этюд утопающего в золотистом свете дня.

Восемь перечисленных мастеров являются самыми даровитыми и интересными среди итальянских голландцев, но ими ряд еще не исчерпан. Надо только заметить, что позднейшие художники, шедшие им вслед, уже не прибавили ничего нового. Курьезно, что многие из этих Берхемистов и Ботистов не покидали Голландии и, сидя у себя на берегу Амстель, писали “со слов других” акведуки, гробницы, сабинские горы и албанских пифферари. Полны еще сильного художественного чувства амстердамский художник Якоб в. д. Дус (1623 — 1673), Иог. Бент (1650 — 1690), лейденский художник, кончивший жизнь в Берлине, А. Бегейн (1637? — 1697), гарлемский мастер В. Ромейн (1624? — 1693?) и, наконец, уроженец Франкфурта-на-Майне Иоганнес Лингельбах (1623 — 1676), самый верный последователь Лаара, с которым его часто смешивают.

Лингельбах, Иоганнес

Мрачная, полная дикого настроения картина **Ромейна “Скот на пастбище”** и ряд произведений **Лингельбаха** , рисующих с занятными подробностями уличную жизнь портовых городов и самого Рима (например, **“Piazza di Spagna”** , помеченная 1666 годом), уступают произведениям вожаков направления лишь менее гибкой виртуозностью и менее

горячим колоритом. [165] Но уже с ученика Асселейна, старшего Мушерона, родившегося в 1633 году, начинается заметный упадок. В моду у итальянских голландцев входит “чернота” и “серость”, все более и более они заражаются условностями эпигонов Пуссена, величественным стилем Лоррена. Сам Мушерон бывает часто очень декоративным (особенно прелестны его рисунки и акварели), а его последователь, Иоганн Глаубер, достигает иногда и подлинной красоты [166], но Я. ван дер Мэр-младший (1656 — 1705) и Я. де Гейсх (1657 — 1701) впадают в совершенный шаблон и теряют всякую прелесть. Течение это продолжается и в XVIII веке, но превращается в ремесленное повторение задов.

“Интимные пейзажисты”

Хороши итальянские голландцы, но действительно не они создали славу голландского пейзажа (хотя, несомненно, они немало способствовали его развитию). Когда говоришь о голландском пейзаже, то вспоминаются не красота Италии, не романтизм Кампаньи, а нечто совершенно особенное, строго местное и в то же время общемировое. Итальянские голландцы подошли к пейзажу со стороны понятной: они принялись изображать то, что как бы “стоило” изображать: достопримечательное, красивое, яркое, они привозили своим соотечественникам картины страны, в которую все стремились. [167] Но ряд художников, из которых первые и самые замечательные родились с веком, отказались от этих поисков диковин, а отдали себя изучению окружающего, повседневности. Шаг огромной смелости, столь смелый, что все эти новаторы, кроме двух-трех, должны были принести себя в жертву идее, прожить печальную жизнь в нужде или же кормиться посторонним заработком. Те самые художники, значение которых выросло в наши дни до чрезвычайных размеров, гибли с голоду, не находя признания у своих современников и сограждан.

То, что нашли эти художники, не может быть сведено к локальному, национальному значению. Не то замечательно, что они стали писать печальные дюны, плоские равнины, чахлые деревья, те или иные всем знакомые виды своей родины, а то, что они в своем творчестве разгадали и доказали “божественную красоту” простейших вещей, божественность всего мироздания. Реформация прервала религиозную живопись в Голландии, но какая-то пантеистическая религиозность проснулась именно в голландских пейзажистах. В церквах эти меннониты и анабаптисты видели лишь голые стены, жесткие скамейки, слышали лишь тоскливые проповеди и усердный рев общего пения. Зато на просторе, под открытым широким небом вселенная казалась им восхитительным храмом, полным торжественной или умилительной музыки. Однако открытие это было делом избранников, и долгое время большая толпа не могла понять их.

Блумарт, Абрагам

Настоящим основателем всего этого течения был Абрагам Блумарт, которого так несправедливо принято считать представителем скучной академичности. Не столько в своих картинах, сколько в рисунках и гравюрах он первый стал воспевать прелесть задворков, размытых дождями дорог, корявых, одерганных осенью деревьев. Он первый отошел от

---

[165] У барона Н. Е. Врангеля имеется отличная подобная картина мастера.

[166] Прекрасны его пейзажи в Царском Селе. Но и в Эрмитаже имеется красивая картина **“Купающиеся нимфы”** .

[167] То же самое делали уже Питер Брейгель (за исключением своих зимних пейзажей) и его сын Ян.

условностей фламандцев, Конингслоо и Саверея, и первый начал с упорным, последовательным и уже чисто “современным” чувством реализма бесхитростно изучать природу, окружающую видимость. Но Блумарт не был живописным темпераментом. С красками он справлялся с трудом и сейчас впадал в условность. Трем чудесным художникам, родившимся через 30 и 40 лет после дня его рождения в первые годы XVII века, — Гойену, Саломону Рейсдалю и Нэру принадлежит честь красочного выявления бродившего идеала.

Гойен, Ян ван

Ян ван Гойен родился в Лейдене в 1596 году — за 10 лет до Рембрандта. Его первыми учителями были малоизвестные художники Схильперорт и И. Н. Сваненбурх, и лишь после двухлетнего пребывания во Франции (где в то время он едва ли мог что-либо почерпнуть для себя полезное) Гойен поступает (еще в Гарлеме) к Эзайасу ван де Вельде и переезжает с ним в Гаагу.

Эзайас мог направить юного художника на изучение природы, но еще более могли на него подействовать тонкие, полные нежного чувства гравюры Блумарта и, вероятно, пейзажи чудесного амстердамского художника Геркулеса Сегерса (род. в 1589), рядом с которыми произведения обоих ван де Вельде кажутся скорее архаичными.

Первые картины Гойена также не лишены еще известной архаичности, сказывающейся как в пестроте фигур, так и в условном зеленом тоне деревьев, имеющем в себе что-то каллиграфическое. Но затем искусство его все более освобождается от маньеризма и достигает простой, широкой правдивости. [168] К 1630-м годам, с переездом в Гаагу, он становится тем дивным мастером, значение которого обозначилось вполне лишь в наши дни, когда наконец была понята вся глубина его искреннего искусства, вся тонкая красота его мягкой, однотонной красочности. В Гааге Гойен достиг одно время известного благосостояния, но это, кажется, благодаря разным посторонним аферам (например, покупке и продаже домов). Умер Гойен в конце апреля 1656 года.

Гойен представлен в Эрмитаже девятью вполне достоверными произведениями. Все картины принадлежат к одному периоду, к 1640-м годам, когда искусство мастера достигло полной зрелости. [169]

Наибольшая по формату из эрмитажных **картин изображает берег Мас у Дордрехта** и помечена 1643 годом. Это превосходная, полная жизни картина, но не она говорит с полной убедительностью о своеобразной прелести Гойена. Для того, чтобы понять ее целиком, лучше обратиться к его восхитительному **“Схевнингенскому берегу”** , где одна серебристая желтизна общего тона как бы окутывает нас “ароматом моря”.

Ян ван Гойен . ***Берег в Схевенингене (В наст. время — Берег в Эгмонд-ан-Зее). 1645. Дерево, масло. 53x71,5. Инв. 993***

Какое волшебство эта скромная, небольшая картина! Красиво писали облака венецианцы и фламандцы, но рядом с облаками Гойена их небеса покажутся грузными, “каменными”. Кажется, действительно вся эта рыхлая, пропитанная светом и влагой масса несется,

---

[168] Трудно теперь выяснить, насколько он при этом обязан жившему в Гарлеме Питеру Молейну и не обязан ли, наоборот, Молейн — Гойену. Во всяком случае, между обоими мастерами существует столь сильное сходство, что картины их часто смешивают.

[169] Превосходные картины Гойена, кроме тех, которые станут эрмитажными с момента присоединения к музею Семеновского собрания, находятся в собраниях П. Я. Деларова (между прочим, две его ранние картины), у графа А. А. Голенищева-Кутузова и у меня. Последняя картина считается некоторыми исследователями работой прелестного последователя Гойена П. Нольпе.

развевается. Вот выглянул тусклый кусочек неба, вот сейчас он снова скроется за подвижными громадами. И как высоко до неба! Сколько простора. Дышится легко, бодряще. Внизу далеко светлеет серая равнина воды и с ней сливается плоская, желтая равнина прибрежного песка.

Большое наслаждение могут доставить и остальные эрмитажные Гойены. Из них **“Зимний вид”** , **“Зимний вид в окрестностях Гааги”** и **“Вид на реке Маас”** — помечены 1645 годом.

Ян ван Гойен . ***Зимний вид в окрестностях Гааги. Дерево, масло. 52x70***

Четыре же маленькие кругляшки 1641 года имеют более декоративный характер. Это точно драгоценные камеи, на которых художник с большим вкусом расположил здания, хижины, суда и деревья. Такие картины Гойена в настоящее время редкость, но возможно, что в свое время мастер их готовил массами для сбыта небогатым любителям. Есть что-то ремесленное в этих работах, но эта ремесленность, подобно ремесленности Гварди, чужда пошлости.

Рюисдаль, Саломон

О втором великом мастере голландского пейзажа, о Саломоне Рюисдале, можно будет судить в Эрмитаже лишь после поступления Семеновской коллекции, содержащей несколько первоклассных работ этого лишь с недавних пор снова оцененного мастера.

Саломон Якоб ван Рейсдаль. ***Переправа на пароме в окрестностях Арнема. Левый и правый фрагменты. 1651. Дерево, масло. 89x116. Инв. 3649. Из собр. графа Г. В. Орлова. Поступила в 1922 г. из Академии художеств***

Покамест же слабо говорит об его серебристом тоне одна лишь маленькая картинка **“Вид на реке”** , безнадежно испорченная мытьем и реставрацией. [170] Зато Аарт ван дер Нэр представлен в нашем музее с редкой полнотой, которая станет исчерпывающей, когда к имеющимся уже девяти картинам прибавится восхитительная зеленая **“Опушка”** Семеновской галереи.

Нэр, Аарт ван дер

Нэр родился в 1603 году в Амстердаме; об его художественном развитии ничего не известно. В картинах его можно встретить аналогии с С. Рюисдалем, с Гойеном, с Молейном, иногда и с более ранними художниками: обоими Вельде, с Аверкампом. Нэр известен как специалист по лунным эффектам и изображениям пожаров, и, вероятно, с этими задачами он познакомился по картинам или гравюрам Эльсгеймера. [171] Впрочем, борьба света и тени была вообще проблемой живописи начиная с 1620-х годов, и в это же время в Амстердаме ею больше всего увлекался Рембрандт. Про Нэра известно еще, что он сотрудничал иногда с А. Кейпом, который был намного моложе его, что сын Нэра — Эглон, с которым мы уже познакомились выше, пошел совершенно другой дорогой, в сторону великосветской

---

[170] В академическом собрании имеются две картины мастера.

[171] Дельфтский художник Эгберт ван дер Пуль (1621 — 1664) сделался даже специалистом по пожарам. В Эрмитаже он представлен, впрочем, и подписной бытовой картиной 1647 г. **“Крестьянское семейство”** . Кроме того, ему приписывают прелестный nature morte **“Кухня”** , 1659 г. и другую **“Кухню”** , среди которой женщина чистит морковь (1648 г.). С типичным Пулем можно познакомиться в картине **“Ночной пожар в деревне”** .

“прециозности” [172], и что несчастный художник, после ряда неудачных предприятий, умер в совершенной нужде в Амстердаме 9 ноября 1677 года.

Прекраснейшей картиной Нэра в Эрмитаже является **“Деревня на Масе”** , или **“Вечер”** .

Арт ван дер Нер . ***Деревня на Масе или Вечер. (В наст. время название — “Пейзаж с мельницей”). Дерево, масло. 69x92. Инв. 927. Из собр. Дюваля, Санкт-Петербург, 1805***

Это целая поэма. Удивительно правдиво в ней переданы тоскливо-розовый закат и делящиеся на нем силуэты мельницы, деревьев, свай. Но еще замечательнее то искусство, подсказанное теплым сердечным чувством, с которым переданы простор и дали. Это уже не только красивая панорама, но какой-то синтез всей Голландии. Когда глаз скользит по ней, то как бы совершаешь далекое путешествие, точно действительно заезжаешь в разные побережные деревушки и навещаешь дрогнущие в сырости строения, точно переходишь по хрупким мостикам с одного острова Бисбоха на другой, точно слышишь запах воды. В этой магии Нэра есть нечто общее с широко стелющимися, сложными пейзажами Рубенса и еще более с офортами Рембрандта. Но тон Нэра, какой-то безутешный, “пессимистический”, унылый, иногда даже трагический, целиком принадлежит ему.

Этот тон не покидает его в изображениях зимы, которые он любит населять фигурами конькобежцев.

Арт ван дер Нер . ***Зимний вид на реке. Дерево, масло. 35,5x62. Инв. 923. Из собр. кардинала Валенти, Амстердам, 1763***

Часто над его замерзшими речками и прудами стелется лучистое небо или розовые тучи заката. Но от этой примеси как бы веселых нот не делается веселее на картинах Нэра и по-прежнему все в них говорит только о каком-то “упоении печалью”. Нэр, как истинный художник, обладает при этом даром заразительности. Его картины навевают грусть, тоску, но с этой грустью и с этой тоской труднее расстаться, нежели с оргийным весельем Рубенса и с ясной жизнерадостностью Гойена.

Арт ван дер Нер . ***Лунная ночь на реке. Дерево, масло. 33,5x46. Инв. 929. Из собр. Кобенцля, Брюссель, 1768***

Особенно отличаются этой чертой знаменитые лунные ночи мастера. Он редко изображает луну в полном блеске, высоко над землей — чарующий “светоч любви”, льющий яркий, тихий свет. Луна Нэра всегда выходит из обложивших восток туч, она едва возвышается над башнями Дордрехта, над блеклой поверхностью Мас, в которой ее отражение тянется тоскливой полосой. Что-то жуткое есть в этих картинах, и не думаешь, глядя на них, об уюте залитых луной садов, а кажется, что такая луна должна видеть лишь человеческое горе да тайные преступления. Уже типично то, что на большинстве картин Нэра деревья лишены листьев и все на них указывает на неприветливую осеннюю стужу.

Дальнейший фазис “чистого пейзажа” получает свое начало в творчестве ряда художников с гарлемским мастером Яном Вейнантсом и дордрехтским живописцем А. Кейпом во главе. Но нужно помнить, что между ними, принадлежащими к поколению 1620-х годов, и Нэром несколько художников, скорее жанрового характера, расширили область пейзажа и сделали в нем большие завоевания в смысле света и техники.

---

[172] Эглону приписан, между прочим, в Эрмитаже пейзаж **“Пейзаж с купальщицами”** , ничего общего с ним не имеющий.

Сафтлевен, Корнелис

Среди них почетное место принадлежит сверстнику Рембрандта, роттердамскому уроженцу Корнелису Сафтлевену (1606 — 1681), одному из самых разносторонних художников голландской школы, находившемуся одно время под влиянием Эльсгеймера и писавшему всевозможные сюжеты, начиная от фантастических сцен, кончая табажиями во вкусе Броувера. В Эрмитаже он представлен односторонне — в двух картинах, в которых главную роль играют превосходно изученные животные, но как раз в серебристом **“Скотном рынке”** и в насыщенном светом **“Отдыхающем стаде”** мы видим наряду с совершенным разрешением красочных и световых задач его тонкое понимание природы. В то же время в Сафтлевене больше, чем в ком-либо, ясно обозначилась связь позднейших художников Поттера, Адриана в. д. Вельде, Дюжардена, Кампгейзена со стариком Блумартом.

Поколение 1620-х гг.

В 1620-х годах родилась та плеяда мастеров голландского пейзажа, которая пользуется наиболее широкой популярностью. В 1619 году — Филипп Воуверман, в 1620 — Я. Вейнантс и Альберт Кейп, в 1621 — А. Эвердинген и Исаак ван Остаде, в 1623 — Кампгейзен, в 1625 — П. Поттер, в 1628, наконец, — Якоб Рюисдаль. К той же группе славных мастеров принадлежит еще Адриан в. д. Вельде, родившийся несколько позже, в 1635 году. Указать точную их зависимость друг от друга трудно. Некоторые художники, воспитываясь и живя в разных городах, представляют большие аналогии, нежели соученики одной мастерской; на частные же связи мы укажем при разборе. Но, исключительно для удобства, мы все же разделим эту группу на два отдела: в первый войдут “пейзажисты-анималисты”, во вторую — “чистые пейзажисты”.

Для характеристики всей группы нужно вспомнить, что эти художники пришли более или менее на готовое. В области чистого пейзажа им предшествовали Сегерс, Гойен, Нэр и С. Рюисдаль; в области животной живописи — первые итальянизирующие голландцы Лар, Асселейн и Миль, а также Блумарт и Сафтлевен, наконец, в техническом смысле они застали уже полный расцвет родной школы. В дни, когда складывались их художественные личности, светила Халса и Рембрандта стояли в зените.

Кейп, Альберт

Связывающим звеном между Сафтлевеном и Поттером является Альберт Кейп. С первым его соединяют некоторые приемы в выражении света и воздуха, а также мягкое, как бы текущее письмо; со вторым — поэтичные намерения. Но кроме Сафтлевена на Кейпа могли оказать влияние Гойен и особенно Нэр, с которым одно время он был дружен. В последующие времена мастер сильно увлекался религиозными и политическими делами и достиг, наконец, ответственных и высоких должностей как в своем приходе, так и в правительстве первого наследственного штатгоудера Вильгельма Оранского. Факты эти уже указывают на недюжинность и богатство натуры мастера, но если обратиться к его картинам, то убеждаешься, какая это была сложная, жизненная личность, какой страстный и всесторонне одаренный человек.

Кейпа называют “голландским Клодом Лорреном”, и действительно, при его имени сейчас же возникают в памяти “солнечные оргии”: пастбища, залитые светом, закаты над тихими речками, пропитанные светом облака, сложная игра горячих рефлексов. Однако Кейп был в то же время и хорошим портретистом и первоклассным знатоком животных. В некотором отношении его изображения коров и лошадей даже приятнее, живее и художественнее слишком педантичных этюдов Поттера. Все искусство Кейпа носит характер удивительной жизненности. По темпераменту он приближается к таким художникам, как

Халс, Гойен, Рембрандт, Стэн, и напротив того, он мало имеет общего с их антиподами Терборхом, Доу, Поттером. Он представитель динамического начала голландской народной души.

Альберт Кейп. ***Закат на реке. Дерево, масло. 38,5х53. Инв. 7595***

Эрмитаж обладает семью превосходными картинами А. Кейпа, рисующими его с разных сторон. Остаются непредставленными лишь его (преимущественно конные) портреты. Самые странные из этих произведений — подписанная картина **“Река Мас” (В наст. время — “Накренившийся парусник в непогоду”)** и подобная же картина без подписи **“Река Шельда” (В наст. время — “Накренившийся парусник”)** . Здесь ничего лорреновского нет. Солнце скрылось за густыми слоями холодных туч. Резкий зимний ветер баламутит воду и рвет паруса судов. Обе картины носят сизый свинцовый оттенок и исполнены сурового и даже щемящего настроения. Совершенно зато ясным представляется Кейп на картине**“Закат солнца” (В наст. время — “Коровы на берегу реки”),** изображающем горячий закат над Мерведе и коров, пришедших на водопой. Поразительно передано таяние воздуха, пропитанность всего радостным светом. В таком же роде **“Коровы на водопое”** . В картине**“Лунная ночь над морем”** он ближе подходит к сумрачной поэзии Нэра.

К Поттеру приближается капитальное произведение Кейпа **“Коровница”** , где не только превосходно нарисованы животные, но где особенно тонко передан равномерно разлитой теплый вечерний свет. Солнечные лучи, рассеянные легкой дымкой, проникли всюду и бросили мягкие нежные тени. В этом искании “вездесущности” света Кейп дошел даже до какой-то блеклости и тусклости. Картина имеет выцветший, но едва ли не преднамеренный характер. Для оживления помещен удар красного корсажа на коровнице и поставлены на первый план “аппетитные” сияющие кувшины желтой меди. Совершенно прекрасен пейзаж с сенокосом слева. Им мог вдохновиться наш Венецианов. Наконец, картина **“Лошади”** — один из характерных сюжетов Кейпа. Он любил изображать мощные крупы, стойкие ноги фрисляндских мастодонтов и делал это с величайшей маэстрией, без того упорного педантизма, который портит создания его знаменитого собрата Поттера.

Капгейзен, Говерт

Прелестной, но не разгаданной художественной личностью представляется амстердамец Говерт Кампгейзен, бывший одно время придворным живописцем в Стокгольме. [173] Кампгейзен был на три или четыре года моложе Кейпа и на год или два старше Поттера. В его творчестве можно найти следы влияния и этих двух художников, и Рембрандта, и Сафтлевена. Но при этом в нем есть много и своеобразного, нечто более простоватое, мужицкое в типах, и вдобавок странный, монохромный, но очень красивый колорит. За последнее время значительность Кампгейзена настолько выросла в мнении знатоков голландской живописи, что ему даже решились приписать один из лучших пейзажей Эрмитажа **“Пейзаж с охотниками”** , несмотря на то что на нем значится полная подпись ***P. Potter fecit*** . Но если эта атрибуция и вызывает сомнение, то по трем другим нашим, вполне достоверным, картинам Кампгейзена видно, какой это простой, здоровый и правдивый мастер. Особенно красив его **“Хутор”** , где так грустно светится небо и где силуэтом делящаяся избушка нарисована и написана с тем же глубоким чувством деревенской поэзии, которое выдают незатейливые пейзажи самого Рембрандта. Две картины, изображающие **“Внутренность хлева”,** , также замечательны своим убежденным реализмом.

Поттер, Пауль

[173] Его часто смешивают с другими членами той же семьи.

Из всех голландских поэтов природы больше всего повезло у публики (даже при жизни) Паулю Поттеру. Но это счастье досталось ему благодаря той черте, которая нам теперь менее всего приятна. Толпа (включая сюда и специальную толпу “меценатов”) любит забавляться “разглядыванием” картин. Она любит все, что так или иначе похоже на фокус: выписку деталей, частичную иллюзорность и все, что говорит об остроте глаза, о терпении художника. Смерть, впрочем, похитила Поттера в столь молодых годах (ему было 29 лет), что трудно судить о том, насколько эти черты в его искусстве не являются просто состоянием известного “ученичества” перед природой. Ведь выписывал же в 1620-х годах всякую подробность и сам Рембрандт. Быть может, что со временем Поттер освободился бы от мелочности и приобрел бы большую широту, большую мягкость, но это не было суждено — в 1654 году его уже не стало.

В одном, во всяком случае, нельзя упрекать Поттера — это в угодничестве. Его мелочность иного характера, нежели мелочность какого-нибудь Мириса. О запасах смелости, каким обладал Поттер, свидетельствует наша знаменитая эрмитажная картина **“Ферма”** 1649 года.

Паулюс Поттер . ***Ферма. 1649. Дерево, масло. 81x115,5. Инв. 820. Из собр. императрицы Жозефины, Мальмезон, 1815***

Этот капитальный труд он исполнил по заказу Эмилии, вдовы штатгоудера Фредерика Генриха. Принцесса слыла за меценатку, и по ее приглашению, между прочим, приезжали фламандцы с Йордансом во главе, чтобы расписать зал замка в Босхе под Гаагой. Иногда, следуя примеру своего покойного мужа, Эмилия занималась и покровительством местного художества. Так, по совету придворных, она обратилась с заказом и к только что поселившемуся в Гааге Поттеру. Но Поттер забыл, для кого он пишет, ушел весь в свой труд, наполнил картину всеми деталями, которые ему казались способными передать характер жизни в деревенском приволье, среди милых его сердцу животных, и каково же было негодование окружающих принцессу лиц, когда они увидали, что одна из коров, находящаяся в самом центре картины Поттера, занята делом, свидетельствующим о ее невоспитанности. [174] Картина была возвращена Поттеру, и придворная его карьера испорчена.

Во всех отношениях, впрочем, **“Ферма”** дает меру искусства Поттера или хотя бы достигнутую им меру искусства. Здесь налицо все его излюбленные намерения, здесь и все присущие ему недостатки. К последним принадлежат странная ошибка в пропорциях, перегруженность композиции, местами убивающая жизненность впечатления, кропотливая живопись. Однако недостатки эти с избытком искупаются красотами редчайшего и прямо даже единственного свойства. Поттер знаменит как анималист, и многие исследователи считают, что пейзаж на его картинах играет второстепенную роль, что это лишь фон для сценок, разыгранных животными. На самом же деле главная сила Поттера именно в пейзаже и лишь незрелость его отношения к делу сообщает подробностям из животного мира то, что они слишком отвлекают внимание от общего. [175]

Паулюс Поттер . ***Волкодав (В наст. время — “Цепная собака”). Холст, масло.***

---

[174] За эту незначительную подробность вся картина получила глупое название “La vache qui pisse”, которое за ней так и осталось.

[175] Добросовестные этюды отдельных животных вроде **“Гаагского быка”** или нашего **“Волкодава”** — исключения в его творчестве. Последняя картина, вероятно, “портрет” пса одного из поощрителей Поттера, тогда как **“Гаагский бык”** — несомненно “школьное упражнение”.

96,5x132. Инв. 817. Из собр. императрицы Жозефины, Мальмезон, 1814

У Поттера есть одна общая черта с такими затейниками, как Стэн, как Ходовецкий, Менцель или наши Федотов и К. Сомов. Он часто ставит на второй план то, что должно давать ноту жизни всему. В картине, написанной два года до нашей и находящейся ныне в собрании герцога Вестминстерского, “лейтмотив” нашей “Фермы” им выдвинут более вперед, и картина кажется поэтому банальнее, проще. Здесь же нужно “пройти” весь докучливый сбор “ученических этюдов” на первом плане, “пройти” залитый светом второй план, насладиться прелестными тонкостями третьего, чтобы отыскать “душу” картины Поттера, выраженную в скромных полуспрятанных фигурках гуляющей парочки горожан, для которых все, что мы видим, и написано. Для них — и еще, пожалуй, для фермерши, которая в тихом уюте своего домика, сидя у залитого светом окна, погружена в свою работу.

Эти горожане дают точку зрения Поттера, эта фермерша дает его поэтичную мечту. В трех дальних фигурках рассказан, но с тонким тактом, без анекдота, без “литературщины”, прелестный день в жизни художника. В июле 1650 года он женился на девице Адриане Балкенейнде, и возможно, что еще за год, летом и ранней осенью, Поттер с невестой совершал далекие прогулки по окрестностям Гааги. Или возможно еще, что он в одиноких своих странствиях в поисках за этюдами мечтал о подруге жизни, о том, как они заведут собственное хозяйство, какое мирное счастье их ожидает. Во всяком случае, “внутренняя точка зрения” художника не перед рамой, а там, за последними деревьями рощи, у окраины далекого луга, и еще — в опрятной горнице справа, в этом домике, стоящем среди залитых солнцем деревьев, среди здоровых ароматов, среди знакомых шумов шуршащей листы, кудахтанья кур, мычанья коров и блеяния коз.

В том же настроении вечернего мира выдержана картина **“Молочница” 1651 года** . Совершенно в духе Кампгейзена написана другая **“Молочница” 1652 года** . Близость Поттера к Кампгейзену в дивном сумрачном **осеннем пейзаже** (1650 года) даже настолько велика, что эту картину и пытались приписать последнему мастеру. Но кто бы ни был автор этой картины — она во всяком случае одна из лучших поэм природы в истории живописи. В ее плотных серых тучах, сквозь которые так робко пробился одинокий последний белый луч, в сизом мраке болотного леса слева, в фигурах знатного охотника, которому сдает дичь его пеший товарищ, в оголенном корявом дереве справа — во всем чувствуется осень, что-то унылое, кончающееся. И в то же время точно ощущаешь свежесть ветра, пропитанного запахами падшей листвы, точно чувствуешь всю живительную прелесть “охотничьих дней”.

Мастерство, с которым рисовал Поттер животных, и его собственная любовь к “диким прогулкам”, с которых он приносил мысли к картинам, подобным разобранной, должны были его свести с специальным миром охотников. Исключительно охотничий интерес представляет из себя неуклюжая сухая картина **“Привал”** 1650 года, и, вероятно, для одного из малохудожественных меценатов-охотников Поттер исполнил и странную картину, довольно безобразную, детски наивную, составленную из отдельных композиций, **“Сцены охоты и наказание охотника”** , в которой совершенной неожиданностью является включенная среди других картинка **Пуленбурга “Диана и Актеон”** .

Вельде, Адриан ван дер

Адриан ван де Вельде, племянник не раз упомянутых Эзайаса и Яна, сын мариниста Виллема-старшего и брат мариниста Виллема-младшего, занимает в истории голландской живописи место рядом с Поттером, который был на 10 лет старше его. Адриан одно время также специализировался (вероятно, под влиянием своего уже сложившегося собрата) на животных, и он был искренним нежным и тонким поэтом природы, и даже в судьбе своей он отражает судьбу Поттера: в полном расцвете таланта, 32-х лет (в 1672), его похищает смерть.

Адриан ван де Вельде менее оригинален в технике, нежели Поттер, но зато более широк в своей деятельности. Наряду с самобытными картинами, в которых он приближается то к

Поттеру, то к Кейпу, то к итальянским голландцам, особенно к Берхему и Дюжардену, он пишет жанровые сцены в пейзаже, портреты, восхитительные “чистые” пейзажи, марины и, наконец, будучи добрым, услужливым товарищем, он охотно населяет картины других художников очаровательными, очень типичными фигурами. О всем подлинном величии его можно судить лишь по двум картинам в Берлинской галерее, по картине у графа Строганова, по “Охоте” во Франкфуртском музее. Но и в Эрмитаже постигаешь прелесть его дарования и изумляешься его мастерству, когда разглядываешь бесчисленных лилипутов ван де Вельде, которые гуляют, катаются, торгуют, беседуют на картинах Я. ван де Вельде и Вейнантса, да и единственная целиком принадлежащая мастеру картина **“Пастух со стадом”** , помеченная предпоследним годом жизни художника (1671), — одно из самых поэтичных созданий голландской школы. Здесь между прочим замечается черта, лишь редко встречающаяся у Поттера и у Кейпа. Поэзия деревни, жизни в природе передана не в ликующих солнечных нотах, а в мрачном эффекте дождливого дня с едва заметным проблеском солнца. [176]

Остаде, Исаак ван

Несколько в стороне от разобранной группы стоит Исаак ван Остаде, младший брат и ученик Адриана. Он родился в 1621 году и свое образование получил в Гарлеме. Уже в начале 1640-х годов он пользовался некоторой известностью и возможно, что его достижения сыграли роль в развитии Кампгейзена и Поттера, если только допустить, что художественные произведения в то время могли сразу получить такое распространение и влиять на художников, безвыездно живших в разных городах. В чем, во всяком случае, сомневаться нельзя, это в том впечатлении, которое, в свою очередь, на Исаака должны были производить картины Гойена, Сафтлевена и в особенности Саломона Рюисдаля. Впечатление от них и от творчества брата, бывшего на 11 лет старше Исаака, помогло ему выработать свое очень особенное искусство, дальнейшее развитие которого было прервано смертью на 28-м году.

Подобно Гойену и Саломону Рюисдалю, специальностью Исаака в. Остаде были “катки” и привалы у харчевен. Но у Остаде эти мотивы получили все же своеобразный оттенок. Прелестно нарисованные фигуры приобрели у него большее значение, да и в красках он цветистее, богаче и разнообразнее своих “учителей”, хотя также склонен к эффектам однотонного сероватого характера.

Исаак ван Остаде, вообще очень редкий мастер, представлен в Эрмитаже с большой полнотой — пятью картинами. Прекрасно написанная сцена **“Деревенский концерт”** приближается к работам Адриана и даже шла за произведение последнего, пока не была открыта монограмма Исаака. **“Зимний вид”** с его воздушным небом, с его далекой равниной льда, стелющейся за замерзшими лодками, с прелестным низким силуэтом деревьев, харчевни, стога сена и деревенской церквули, с элегантными фигурами мингера с дамой, пришедшими прокатиться на санях, — является едва ли не шедевром мастера.

Изак Янс(Исаак Ян) ван Остаде. ***Зимний вид. Ок. 1648. Дерево, масло. 71,5x113,5. Инв. 906. Из собр. Кобенцля, Брюссель, 1768***

В таком же роде прелестна по своему грустному желтовато-бурому тону картина **“Замерзшее озеро”** 1642 года, вся насыщенная серым холодным туманом. Настоящим лакомством по своей плотной насыщенной живописи является **“Сцена из крестьянского быта”** , в котором больше заметны следы влияния Рембрандта и отчасти Лара. Белая лошадь, которая у коллекционеров считается таким-то “патентом” Воувермана, написана здесь с редким мастерством и без малейшей “декоративной позы”. Хуже прочих —, помеченный

[176] Близок к Адриану ван де Вельде — Дирк ван Берген, работавший в Гарлеме между 1661 — 1690 годами. В Эрмитаже имеется хорошая подлинная его картина **“Стадо”** .

1647-м годом и изображающий любимый сюжет Остаде **“Постоялый двор”** . Впрочем, быть может, ее недостатки можно объяснить себе тем, что вечное повторение по требованию любителей этого мотива могло опротиветь мастеру. В этом причина ее терпкого зеленого тона и невнимательной, рутинной лепки фигурок.

Воуверман, Филипс

Только что упомянутый гарлемец Филипс Воуверман (1619 — 1668) был на год старше Кейпа и на два года старше Исаака ван Остаде, но его искусство, представленное в Эрмитаже с совершенной полнотой 53 картинами, скорее говорит об ином времени, об иных вкусах. Воуверман самый, быть может, техничный из голландцев. В его легкости есть что-то импровизаторское. [177] Он импровизировал свои картины по памяти, а не составлял их добросовестно по этюдам и еще менее — прямо по натуре, по примеру своих прочих собратьев. При этом Воуверман был меньше всего заинтересован правдой. Где происходят его сцены — зачастую трудно сказать. Не то у него на родине, не то в Италии. [178] На них мы видим и хижины из окрестностей Схевенингена, и остерии из Кампаньи, и дюны, и лазоревые горы — иногда вперемешку. Также и в костюмах действующих лиц он приносит в жертву нарядности точность и национальный характер одеяний. Иные его персонажи имеют средневековый вид, другие, забегая вперед перед историей, — отдаленное сходство с маркизами времен регента. В этих чертах и причина его успеха в XVIII веке. [179] Тогда он казался очень передовым, очень “современным”, вроде того, как Вермер или Рембрандт кажутся нам “современными”. Но именно эти же черты удаляют от нас Воувермана, ибо наше время любит или точный “портрет” былых эпох, или яркую фантазию, поэтическое вдохновение, чего у Воувермана не найти.

Однако нужно быть справедливым. Повторяем, в чисто техническом отношении картины Воувермана — безупречны. Лошадь он знал буквально наизусть и писал ее во всех поворотах, во всех движениях, с величайшей легкостью и совершенством.

Филипс Вауверман . ***Всадник, беседующий с крестьянином. Дерево, масло. 32х28. Инв. 846. Из собр. Кобенцля, Брюссель, 1768***

Филипс Вауверман . ***Лошади на водопое. Дерево, масло. 32х40. Инв. 1006***

Нас “круглые” лошади Воувермана несколько смущают, но это потому лишь, что любимые в то время породы ныне или вымерли вовсе, или же стали редкостями, которых не встретишь нигде, кроме как в недоступных любительских конюшнях. Но и не одни лошади, которыми поистине художник злоупотреблял до утомления (и опять вину этого можно поставить на счет любителей и “знатоков”, всегда завидующих друг другу и желающих иметь непременно то же, что у другого), не одни лошади — сила Воувермана, но и пейзаж. Никому так не удавались небеса, как ему. Сумрачные ли бурые облака зимы, набухающие грозовые громады лета, вечернее золото или утреннюю лазурь, все он передавал с неподражаемой

---

[177] Считается, что Воуверманом написано 1000 картин. Это едва ли преувеличено. Сведения о том, что он всю жизнь боролся с нуждой и умер в бедности, не находят достоверных подтверждений. Напротив того, имеются и противоречивые сведения, согласно которым он оставил вдове значительное состояние.

[178] Кажется, дальше Гамбурга, куда он ездил венчаться со своей невестой-католичкой, Воуверман никуда не отлучался. Его итальянские мотивы, вероятно, все заимствованы у его учителя П. ван Лара.

[179] Воуверман из всех голландских художников оказал наибольшее влияние на французов XVIII в.

правдивостью и опять точно играючи. При этом картины его верх “чистоты отделки”; все у него гладко, ловко и весело написано, виртуозно смягчено в тоне. Все улыбается, все несколько прикрашено. Именно эти особенности, вероятно, и утомляют глаз, становятся в массе несносными, приедаются как постоянное угощение сладким.

У нас в Эрмитаже его картин столько, и так они все похожи друг на друга, что как-то не хочется приступать к детальному изучению их однообразной массы. Отношение — вроде того, которое получаешь к Тенирсу, но еще усиленное, ибо Воуверман и приторнее, и скучнее Тенирса. Однако во имя нескольких живых нот нужно превозмочь эту неприязнь и по крайней мере полюбоваться десятком истинно изящных вещей. Милее всего беспритязательные картины вроде какого-то итальянского **пейзажа с мостом на жердях** , или полная искреннего чувства картина **“Жнецы”** , или неправильно названная картина **“Голландский берег”** (какая это Голландия с горами?), или еще **“Зимний вечер”** , где так превосходно переданы несущиеся холодные тучи. Чудесные небеса встречаются, впрочем, почти на всех картинах, но особенно они удались мастеру на картине **“Возвращение с охоты”** и в эффекте южной зимы. В бытовом отношении интересна капитальная картина **“Охота на оленей”** , уже полная высокопарного великосветского стиля французского двора... Но всего не перечтешь.

Рядом с “Охотой на оленей” самой значительной картиной Воувермана в Эрмитаже является **“Скачка под кошкой”** , иллюстрирующая дикий обычай, который еще до сих пор в ходу в некоторых местностях Италии. Нужно на всем скаку сорвать с протянутой над ареной веревки привязанную к ней ногами кошку. Однако свойство искусства Воувермана таково, что у него эта зверская сцена кажется скорее “изящной”, и забываешь справиться о том, что происходит на картине, до того внимание “убаюкано” мягкими аккордами потухающих (точно гуашевых) красок, до того любуешься игрой всех этих маленьких юрких абсолютно пустоватых фигурок, так увлечен этой живописной импровизацией, которая, явно, не стоила автору ни малейшего труда. [180]

Довольно близко по духу к Воуверману стоит один из знаменитейших голландских пейзажистов, гарлемец Ян Вейнантс, считающийся даже учителем своего сверстника Воувермана. [181] Их связывает техническая сторона: плотная и в то же время нежная, точно “фарфоровая” живопись и несколько сладкие краски. Кроме того, Вейнантс часто также “переукрашал” свои пейзажи, обладал склонностью делать их нарядными, сугубо приятными. В свое время он не пользовался большим признанием, но в XVIII веке к нему относились с большим уважением (Демарн более других обязан ему своим развитием) и опять в наше время к нему охладели, почти забыли его.

Нужно во всяком случае признать, что в некоторых отношениях именно Вейнантсом были сделаны большие успехи в голландском пейзаже. Им найдены более правдивые приемы передачи листвы, которыми затем должны были воспользоваться Адриан в. д. Вельде, и особенно Якоб Рюисдаль. Он же первый научился с полной убедительностью передавать разные составы почвы (особенно ему удавались песчаные овраги и изъезженные глинистые дороги). Наконец, и небо Вейнантс пишет с большим мастерством, менее легко и воздушно, нежели Гойен, Сал. Рюисдаль и Нэр, но зато с более определенным знанием форм облаков.

---

[180] В характере Филипса Воувермана работало несколько художников, а в XVIII в. число его подражателей и плагиаторов стало огромным. Особенно много их было в Германии. “Воуверманы” в частных коллекциях в большинстве случаев произведения таких немецких пастишеров. Ближе к мастеру стоят его младшие братья, Питер и Ян. Каждый из них представлен в Эрмитаже хорошими картинами. Соперничают с произведениями Филипса несколько резкая в живописи, но более “искренняя” по композиции картина Питера Воувермана (1623 — 1682) **“Привал кавалеристов”** и огромное полотно **“Охота на оленей”** . Прелестен несколько металлический в красках, но удивительно поэтичный, меланхолический и чуждый воуверманoвской манерности пейзаж **Яна Воувермана** .

[181] Вейнантс родился около 1620 г. Умер в Амстердаме позже августа 1682 г.

Вейнантс, Ян

Эрмитаж обладает пятью картинами мастера и кроме того на двух картинах **(“Птичий двор” и “Пейзаж с домашними птицами”)** обычного сотрудника мастера, специалиста по куриному царству **Дирка Вейнтрака** (1625? — 1678), пейзажная часть также написана Вейнантсом. В свою очередь, Вейнтрак населил пернатым царством некрасивую тяжелую картину Вейнантса 1656 года **“Ферма”** . Прекрасная картина последнего, изображает любимый мотив художника — дорогу, извивающуюся среди холмов (фигуры писаны В. Схеллинксом). Но, пожалуй, еще лучше — картина **“Пейзаж с песчанным косогором”** , в которой так красиво светятся желтые пески и так прекрасно передан тусклый вечер после дождя. Банальные фигуры Лингельбаха лишь портят настроение.

Вейнантс нас особенно интересует как предшественник Якоба Рюисдаля. Другими предшественниками знаменитейшего из голландцев являются друг Рембрандта Рогман (особенно в своих прекрасно нарисованных очень точных видах различных городов и селений Голландии), А. Ватерлоо (1609? — 1670), Иорис в. д. Гаген (1615? — 1669) и А. Эвердинген (1621 — 1675).

Гаген, Иорис ван дер
Эвердинген, Алларт Питерс ван

Но из этих мастеров в Эрмитаже лишь два последних представлены достоверными произведениями, тогда как единственная картина, приписываемая Рогману, не характерна для него. Живопись же Ватерлоо вообще большая редкость, и он скорее известен как гравер. Милая вещица Гагена (замок, выглядывающий из-за деревьев, с эффектной поддельной подписью ***Hobbema*** 1663), также не вполне характеризует этого тихого вдумчивого художника. Лишь алькмарский художник, ученик Саверея, Эвердинген, приятель Рюисдаля, бывший на семь или восемь лет старше его и непосредственно оказавший на него большое влияние, представлен у нас блестяще — тремя великолепными картинами. Две из них изображают любимые художником мотивы Норвегии, куда Эвердинген, как гласит предание, попал случайно, испытав кораблекрушение у берегов Скандинавии (около 1640 года).

Голландия вела очень деятельную торговлю лесом с Норвегией, и многие нидерландские купцы имели там свои конторы. Пейзажи Норвегии могли нравиться и как пикантные контрасты плоским местностям Голландии, и как воспоминания о долголетних пребываниях в чужой дикой стране. Быть может, и Рюисдаль, плененный рассказами своего товарища, впоследствии посетил Норвегию. Другие же считают, что свои норвежские пейзажи он писал только под впечатлением картин и этюдов Эвердингена, находя среди купеческой клиентэли больший сбыт для подобных чужеземных видов, нежели для своих интимных бесхитростных изображений родины. [182] Во всяком случае пейзажи и офорты Эвердингена, изображающие виды Норвегии, носят более убедительный, правдивый характер, нежели подобные картины Рюисдаля. В них чувствуется натура и пережитые на местах впечатления. Среди рюисдалевских “норвежских” картин лучшие те опять-таки, которые непосредственно примыкают к картинам Эвердингена. [183]

На третью картину Эвердингена **“Устье Шельды”** Боде указал как на произведение, дающее полную меру значительности мастера. И, действительно, нигде этот суровый художник не выказал себя таким сильным стихийным поэтом, как здесь. Странно констатировать в этой картине 1650-х годов какие-то черты романтизма 1830-х годов. Самая

---

[182] Если путешествие в Норвегию Я. Рюисдаля представляется сомнительным, то во всяком случае нужно допустить, что он посетил северо-западную часть Германии и мог подняться по Рейну до Бонна.

[183] Прекрасная норвежская картина Эвердингена имеется в Петергофском Монплезире.

манера письма, несколько упрощенная, не в духе голландских пейзажистов (за исключением разве Гойена). Но и весь тон картины — зеленовато-сизый, глубоко печальный и в то же время насыщенный краской, стоит особняком среди картин де Влигера, Земана и прочих голландских маринистов.

Рюисдаль, Якоб

Я. Рюисдаль также писал подобные сюжеты, но и у него мы не часто встречаем, несмотря на огромные знания и на внимательную разработку подробностей, такую силу впечатления, такую ясность намерения.

За последнее время был сделан вообще ряд попыток переоценки Я. Рюисдаля. Указывали на искусственность его мотивов, на “театральность” его эффектов, на мрачный, непрозрачный колорит, на суховатое письмо. Ныне, что мы узнали прелестную “домашнюю” поэзию голландской живописи, что выросло значение таких искренних мастеров, как Сегерс, Гойен, Нэр и Саломон Рюисдаль (которому Якоб приходился родным племянником), картины Я. Рюисдаля стали казаться чересчур искусственными. Однако при ближайшем изучении отдаешь справедливость ему — именно в величии замыслов, в особой художественности натуры, в захвате его поэзии.

В сущности, подобно Рембрандту, Якоб стоит особняком во всей школе. Все другие голландские художники были более или менее копиистами натуры. Рюисдаль же был чудесным композитором. Он как бы является “Пуссеном Голландии”, великим ее стилистом, и лишь малая культурная развитость голландского общества была причиной тому, что это его значение в свое время никто не оценил и несчастный мастер кончил жизнь нищим в богадельне (14 марта 1682).

Можно различить несколько периодов в творчестве Якоба. Первые его картины означают годы учения на натуре. Они длятся приблизительно с 1642 по 1650. Здесь Рюисдаль ближе всего стоит к своим предшественникам и в особенности к своему учителю и дяде Саломону. Этот “гарлемский период” полон непосредственности и простоты. Особенно прекрасны в это время его офорты, в которых, впрочем, уже все сильнее сказывается увлечение декоративными приемами. Затем с 1650-х годов прекращается “рисовальный период” и наступает живописный — время полной зрелости и полного расцвета. Быть может, в эти годы он посещает Норвегию, и, во всяком случае, покинув Гарлем, он поселяется в центре культурной жизни Голландии, в Амстердаме, и имеет здесь эфемерный успех. Наконец, с 1670 года до самой смерти идет упадок, обусловленный более всего неуспехом, нуждой и болезнями. Работая в сырости болот, Рюисдаль нажил себе ревматизм, который очень его мучил. Как раз в 1670 г. он потерял главную поддержку в лице своего дяди Саломона, который сравнительно с другими пейзажистами нажил себе известный достаток. И вслед за Саломоном Якоб потерял всех своих друзей: Воувермана в 1668 г., Адриана ван де Вельде в 1672 г. и Эвердингена в 1679 г. Его главный последователь высокодаровитый Гоббема принужден был поступить на службу сборщиком податей, чтобы не погибнуть с голоду.

Эрмитаж дает почти полное представление о Якобе.

Якоб Изакс ван Рейсдал . ***Вид Гарлема. Около 1670. Холст, масло. 77,5x59,7. (До революции пейзаж находился в собрании графов Строгановых. Из Эрмитажа картина продана в мае 1931 года. Художественный музей Тимкен, Сан Диего, Фонд Путнам)***

Остаются непредставленными его любимые виды гарлемских полей [184], его марины и

[184] Две подобные картины находятся в академическом собрании, одна — в коллекции графини Е. В. Шуваловой.

его виды городов [185], которые он нередко изображал зимой.

Якоб Изакс ван Рейсдал. ***Морской берег. Конец 1660-х – начало 1670-х. Холст, масло. 52х68. Инв. 5616***

Зато Рюисдаль, как создатель особого типа пейзажа, представлен в Эрмитаже превосходно четырнадцатью картинами, из которых лишь одна вызывает сомнения (несмотря на полную подпись). [186] Среди этих картин **“Домик в роще” и “Крестьянские домики в дюнах”** помечены, 1645 и 1647 годами и принадлежат к его гарлемскому периоду; **“Водопад в Норвегии”, “Лесная речка” и “Вид в Норвегии” (В наст. время — “Горный пейзаж”)** носят “эвердингенский” норвежский характер; наконец, самая характерная из картин Рюисдаля в Эрмитаже — знаменитое на весь мир **“Болото”** , дает нам как бы синтез позднейших исканий художника.

Якоб Изакс ван Рейсдал . ***Крестьянские домики в дюнах. 1648. Дерево, масло. 52,5х67. Из собр. Бодуэна в Париже, 1781***

Тем требованиям, которые наше время привыкло предъявлять голландской живописи, больше всего отвечают, пожалуй, скромные картины, вроде **“Дорога”, “Домик в роще”; картина** помеченная 1645 г., и особенно восхитительная картина, вся исполненная настроения трепета пред надвигающейся грозой, **“Крестьянские домики в дюнах”** , помеченная 1647 годом. Здесь мы снова встречаемся с теми мотивами простой уютной правды, которую нас выучили любить Гойен, Саломон Рюисдаль и Нэр. Однако “настоящего” Рюисдаля мы находим скорее в других картинах, овеянных мрачным насупившимся романтизмом или полных чувства одиночества.

Сумрачная картина **“Вид в Норвегии”** , скорее, свободно сочиненный мастером мотив, достойна служить декорацией для первой части “Нибелунгов”. Но в самую душу Рюисдаля мы проникаем, изучая знаменитое “Болото”.

Якоб Изакс ван Рейсдал . ***Болото. Левый и правый фрагменты. 1660-е. Холст, масло. 71,5х99. Инв. 934***

Собрание этих корявых, развесистых, так красиво вставших, так красиво свалившихся патриархов леса — неправдоподобно. Однако дело и не в правдоподобии. Те, кто подходит к Якобу Рюисдалю с меркой, годной для Поттера и Адриана ван де Вельде, должны смутиться его “ложью”. Нас с детства учили, что Рюисдаль — реалист, и, когда мы видим, что это неправда, мы ставим это в вину мастеру, а не плохой характеристике историков. Но взглянем на картину иначе — так, как мы смотрим на Пуссена или на Сальватора Розу, и наше отношение изменится.

И, во-первых, эта картина прекрасный в своей гармонии, в своей логике, в своем равновесии “орнамент”. Все части ее приведены к одному целому, держат друг друга, дополняют друг друга. При этом орнамент “Болота” не имеет в себе ничего холодного, академического. Это не пустая игра форм, а исповедь мятежной души. Ведь движение линий

---

[185] Совершенно в характере Рюисдаля написан **“Зимний вид”** Класа Моленара, младшего брата (?) Яна Минсе Моленара. Клас умер, по-видимому, в 1667 г. В характере подобных же картин Якоба Рюисдаля написана прекрасная большая **“Зима в Амстердаме”** в собрании кн. В. Н. Аргутинского.

[186] **Это “Зимний пейзаж с сухим деревом” (В наст. время автором считается — Якоб Изакс ван Рейсдал)** , который А. И. Сомовым приписывался подражателю Рюисдаля Гиллису Ромбоутсу.

в картине Рюисдаля достойно Микель Анджело в своем мощном судорожном порыве. Мастер, распоряжаясь формами растительного царства, достигает здесь того же трагизма впечатления, которое нам знакомо из фресок Сикстинской капеллы. Точно неумолимое тысячелетнее проклятие нависло над гигантами. Глядя на этот круг стволов, на эти корчащиеся ветви, приходят на ум титаны, превращенные богами в пригвожденные к почве растения. Одни еще борются и плачут, другие покорились судьбе, свалились и гниют в ядовитой воде. Вокруг заколдованная топь, непроходимая трясина. Тускло солнце пробивается сквозь испарения; темно в тенях, но не светло и в просеках. Нигде ни намека на утешение, на улыбку. Все понуро, все трагично. Если даже эта картина и написана в среднем периоде творчества Рюисдаля, то в нем уже пророчески сквозит его будущее — безнадежная тоска, гордый безутешный пессимизм, быть может, и отчаяние за родное искусство, кончавшееся в дни Рюисдаля в тусклом забвении и попрании...[187]

Живописцы моря

Помимо разобранных пейзажистов, относившихся с равным вниманием ко всему, что они встречали, — ряд художников специализировались на отдельных отраслях. Естественно, что в приморской Голландии, подобно тому как в приморском Неаполе, должны были иметь успех художники, писавшие море. Однако специальные любители на морские виды не столько искали передачи световых и других эффектов, сколько любили видеть в раме, на стене “портреты” знакомых кораблей или точные изображения знаменитых событий морской жизни, вроде баталий, смотров и маневров. Для угождения этим потребностям художники были принуждены обращать внимание на технические стороны оснастки и конструкции, и мало-помалу к концу века морская видопись, начавшаяся так чудно с Гойена и Влигера, превратилась в сухое ремесло...

Художников, учредивших этот род живописи в Голландии (следуя, впрочем, и в этом отношении по стопам Питера Брейгеля), в Эрмитаже нет. Более примитивный характер носят **картина “Бурное море с кораблями”** (считающаяся на основании подписи H. v. Ant. за произведение художника — Антониссена) и полная ужасающего чувства картина **“Буря”** , приписанная **Питеру Мюлиру-старшему.**

Влигер, Симон де
Капелле, Ян ван де

Затем идут сразу произведения одного из “классиков”-маринистов С. де Влигера (1603 — 1653): большая, официальная, несколько скучная, серая, но правдивая картина **“Прибытие Вильгельма Оранского в Влиссинген” (В наст. время — “Прибытие Вильгельма Оранского в Роттердам”)** и два отличных морских вида, из которых **“Корабли в ветреную погоду”** помечен 1624 годом. После Влигера опять скачок на 20 лет, и мы видим серебристую картину друга Рембрандта, **Яна ван де Капелле** (1624? — 1670), **“Штиль”** , считавшуюся до открытия инициалов за произвел пение самого великого мастера.

---

[187] Из художников, близких к Рюисдалю, в Эрмитаже имеются картины Деккера (ученика Саломона Рюисдаля; 1678), Г. Ромбоутса, работавшего в 1650-х гг., Иоаннеса ван де Меера (1628 — 1691), В. Дюбуа (1610 — 1680) и первоклассного художника Яна Гакерта (1629 — 1699). Две картины последнего находятся также в собрании М. И. Мятлевой. Голландский пейзаж после Рюисдаля стал заметно падать. Несколько художников в XVIII в., вроде эрмитажного Тен-Компе, удачно писали городские ведуты; большинство же повторяли избитые мотивы. Более других имели успех художники, водворившие в Голландии моды на изящные, приторные и сложные композиции, вроде Сафтлевена III (1610 — 1685), Будевейна, Ферга и обоих Грифиров. Другие мастера шли по стопам итальянцев и писали трафаретные “исторические” пейзажи, украшенные развалинами. Таков был, между прочим, Фергюсон (1632 — 1695), умелый, но ординарный художник.

Бакгейзен, Лудольф

Все эти иллюстрации дают лишь приблизительное понятие о первых голландских маринистах. Несравненно лучше представлены два художника позднейшего поколения, ученик Эвердингена, Бакгейзен (1631 — 1708) и ученик Влигера, Биллем ван де Вельде. Первый представлен не только как пейзажист — нарядной романтической и ловко написанной картиной **“Кораблекрушение вблизи замка”** , но и как талантливый портретист изображением в натуральный рост головы матроса. [188]

Вельде, Биллем ван

Виллем ван де Вельде, старший брат Адриана, был сыном Виллема-старшего и унаследовал от отца официальную должность художника адмиралтейства в Голландии, а позже в Англии. Он сумел соединить безупречную точность корабельной портретистики с красивой, легкой живописью и правдивой передачей света, иногда даже с поэтическими затеями. В Эрмитаже — две его картины, из которых прелестный, насыщенный светом **“Рейд** ” помечен 1653 годом. [189]

Виллем ван де Велде Младший. ***Суда на рейде. 1653. Холст, масло. 42х48. Инв. 1021. Из собр. Троншена, Женева, 1770***

Ритсхов, Ян Клас

Хороший мастер, ученик Бакгюйзена Ян Клас Ритсхоф (или просто Схоф), 1652 — 1719, представлен приятной, очень тонкой по красочному эффекту картиной **“Штиль”** . [190]

Сило, Адам

Скорее исторический для нас интерес представляет картина **“Волнующееся море с парусными судами”** корабельного механика, учителя Петра Великого, Адама Сило (1670 — 1760), достигшего, впрочем, значительных успехов в живописи. [191]

Архитектурная живопись

Особой отраслью была в Голландии и архитектурная живопись. Мы уже видели в фламандской школе, откуда пошла чисто архитектурная, так сказать, “архитектурно-композиторская” живопись. Тогда же мы познакомились с одним из разветвлений “архитектурной портретистики”, с внутренними видами церквей и соборов в работах Нэффса

---

[188] Атрибуция эта к Бакгейзену спорная

[189] Другие картины Виллема находятся в загородных дворцах: в Монплезире, в Царском Селе.

[190] Пáрная к ней, изображающая бурю, осталась почему-то в Петергофском Монплезире.

[191] В Монплезире, откуда взята эта картина, остаются лучшие произведения этого суховатого, безупречно точного мастера, умевшего иногда вкладывать в свои произведения и неподдельное “чувство моря”.

и Стэнвейков. Однако наряду с этими специальностями еще с начала XVI века в Венеции, в Германии и в Нидерландах развилось другое разветвление архитектурной живописи: видопись городов и замечательных местностей, которые предназначались для путешественников или же имели значение иллюстраций к космографическим трудам. Эта видопись нашла огромное распространение у нидерландцев, и ими же, между прочим, изданы в те времена чудесные географические и топографические увражи. [192]

В Эрмитаже архитектурная живопись голландцев представлена рядом характерных картин. Древнейшие мало отличаются от произведений фламандцев; но с течением времени отрасль эта в Голландии приобретает более свободный и художественный оттенок и даже в XVIII веке, при полном затишье и повальной бездарности, Голландия дает (кроме единственного большого художника Трооста) именно ряд хороших мастеров, точно и красиво писавших улицы, каналы, церкви и замки.

Гоукхест, Геррит

Старшим представителем живописи церквей в Эрмитаже является Геррит Гоукхест (1600 — 1655), сверстник Гойена, но писавший еще в суховатой манере Стэнвейков и Нэффсов. Его кисти принадлежат картины: **“Внутренний вид католической церкви”** — внутренность церкви, довольно неправдоподобного, декорационного характера, и **“Внутренний вид католической церкви”** с таким же названием, считавшаяся прежде за Нэффса. Обе картины подписаны и первая помечена 1639 годом. Тому же мастеру приписана **лучшая из всех эрмитажных “церквей” “Внутренний вид старой церкви в Делфте”** , но о ней мы будем говорить ниже.

Баден, Ханс Юрианс ван

В том же примитивном характере исполнена овальная некрасивая картина Г. Бадена (1604? — 1663?), изображающая внутренность ренессансного храма, с фигурами Христа и блудницы.

Дэлен, Дирк ван

Наконец, совершенным подражателем Стэнвейков является Дирк в. Дален (1605 — 1671), сухой, наивный мастер, пестрые архитектурные нагромождения которого часто бывают оживлены костюмными фигурками его товарищей — художников круга Дирка Халса. Так и на нашей картине **“Концерт”** , изображающей роскошный зал, фигуры приписаны Сомовым Ант. Паламедесу. К концу жизни Дэлен, впрочем, сделал некоторые успехи, что мы видим на картине **“Вход во дворец”,** помеченной 1667 годом. [193]

Влит, Хендрик Корнелис ван
Вит, Эмануэль де

Лучшими мастерами в той же области являются два художника: Хендрик ван де Влит (1612? — 1675) и Эмануель де Вит (1617 — 1692), оба дельфтской школы, из которой был и Гоукхест.

---

[192] Увраж — роскошное художественное издание большого формата, обычно состоящее из гравюр.

[193] Сухая, слабенькая картина, изображающая внутренность **Groóte Kerk** в Роттердаме, интересна лишь в документальном отношении. Она подписана A. Delorme, 1662.

Эмануэл де Витте . ***Внутренний вид церкви. Ок. 1685. Холст, масло. 80х66. Инв. 803. Из собр. Троншена, Женева, 1770***

Первому в Эрмитаже принадлежит картина **“Внутренность церкви”** , помеченная 1646 годом, второму, кажется, следует отдать лучшую картину этого рода, ту, которая значится под именем Гоукхеста **(В наст. время — Г. Хаукгест. “Внутренний вид старой церкви в Делфте”)** . Это вообще одна из прекраснейших по живописи и краскам картин голландской школы в Эрмитаже — вещь, достойная встать рядом с работами лучших последователей Рембрандта и Питера де Гооха. Смелая живопись и удивительно светящиеся краски при сочных темных тенях, общий глубокий тон и оригинально выбранный мотив (так удачно передающий высоту здания), цветистый блеск расписных стекол и внушительная грандиозность испанских трофеев, свешивающихся над могилой адмирала Гэпа, наконец, на фоне всей этой древности, всей этой исторической пыли, яркие фигурки одетых по моде 1650-х годов дам и кавалеров — все делает эту картину прелестным куском живописи и придает ей, кроме того, подлинно поэтичное настроение.

Стрек, Хендрик

В таком же характере картина, подписанная Хендриком Стрэком (1629 — 1713), **“Внутренность готической церкви”** , полная желтовато-зеленых рефлексов с густыми черными тенями.

Никеле, Исаак ван

Серия “церквей” заключается двумя маленькими, очень простыми, искренними картинками гарлемского художника, ученика Санредама, Исаака ван Никеле (†1703).

Гейде, Ян ван
Беркгейде, Геррит

Из голландских живописцев, специализировавшихся на “портретах” городских улиц и замечательных зданий, в Эрмитаже представлены лишь: Ян ван де Гейде (1637 — 1712), деятельность которого протекла, главным образом, в Амстердаме, И “портретист Гарлема” Геррит А. Беркгейде (1638 — 1698), брат уже известного нам жанриста Гиоба, населявшего, кстати сказать, вместе с А. ван де Вельде, Воуверманом и другими художниками улицы и площади, писанные Герритом.

Гейде и Беркгейде превосходные мастера, и их значение выходит за пределы образцовой топографии. Оба были безупречными рисовальщиками, прекрасно владели теплым, правдивым колоритом, оба умели с большим вкусом выбирать свои мотивы. Но Я. ван Гейде больше работал для “кунсткамер” и в своем изощрении доходил иногда до пределов вкуса, тягаясь с “доуистами” в мелочной передаче невидимых простым глазом подробностей (одним из его фокусов было изображение всех кирпичей на зданиях, хотя бы стоящих на последнем плане). Беркгейде же относился к делу шире, свободнее. Тем не менее лучшие в живописном отношении вещи принадлежат первому из этих художников, который как-то сумел “угождение знатокам” связать с искренностью и с художественностью, и лишь в произведениях последнего периода мастера замечается усталость и трафаретность, например, в нашем **“Замке”** .

Ян (Янс) ван дер Хейден . ***Укрепленный замок на берегу реки. Фигуры написаны***

Адрианом ван дер Велде. Дерево, масло. 45,5х64,5. Инв. 1008

Из девяти достоверных картин Гейде в Эрмитаже особенно хороши **вид в Кельне** , в котором с громадным мастерством передан трудный эффект contre jour (солнца, светящего в лицо художнику), и **“Замок”** , восхитительная, полная поэзии передача тусклого, теплого осеннего дня. На обеих картинах бесчисленные фигурки, размещенные с большим остроумием и тактом, принадлежат кисти А. в. д. Вельде. Этот “стаффаж” [194], в противоположность стаффажу на картинах Лоррена, не вредит впечатлению, но, напротив того, подчеркивает те настроения, передачу которых искал Гейде. Особенно они хороши на “Замке”, где мы видим катающихся в лодке синьоров, отдыхающую на скамейке даму, няньку, ведущую на помочах ребенка, прачку, полощущую белье, и бичевщиков, тащащих по каналу лодку. Все эти “человечки” точно выхвачены из жизни и заворожены навеки в той среде, в которой их видел художник. Их присутствие не нарушает тишины и меланхолии, разлитых в картине. Кажется, точно слышишь в кристаллическом осеннем воздухе негромкий говор, мирную суету.

Из картин Беркгейде особенно интересны: вид Амстердама с грузным зданием нынешнего королевского Paleis, служившим в XVII веке ратушей, и **“Большая площадь в Гарлеме”** — мотив, который был повторен Беркгейде много раз. Наш экземпляр помечен 1673 годом.

Геррит Адрианс Беркхейде. ***Вид канала и ратуши в Амстердаме. Холст, масло. 53х63. Инв. 958. Из собр. Троншена, Женева, 1770***

Геррит Адрианс Беркхейде . ***Большая рыночная площадь в Харлеме. 1673. Дерево, масло. 44х60,5. Инв. 812. Из собр. герцога Шуазеля, Париж, 1772***

Компе, Ян тен

Наконец, видопись XVIII века представлена в Эрмитаже тремя опрятными, очень светлыми и очень милыми, до сухости точными картинами амстердамского художника Яна тен Комле (1713 — 1761), из которых две, **“Мост через реку в окрестностях Амстердама” и “Домик у канала в окрестностях Амстердама”** , изображают дачи в окрестностях Амстердама, а третья — **“Валлонский сиротский дом в Гааге”** .

Мертвая натура

Одновременно с расцветом всей голландской живописи процветала и отрасль “мертвой натуры”.

Еще с XV века шла в Нидерландах непрерывная традиция терпеливого, изумительного технического копирования бездвижной видимости. В этом происходило учение художников. Лучшие мастера XVI века, венецианец Якопо де Барбари, Ромерсвале, Скорель, Эртсен — были изумительными копиистами неодушевленных предметов. Но мало-помалу возник спрос на такие произведения, в которых была бы одна мертвая натура, без всякого оживления фигурами. Спрос этот шел как от обладателей кунсткамер, любивших хвастать картинами, выписанными до малейших подробностей, так и вообще от зажиточных людей, желавших видеть на стенах своих столовых изображения, дразнящие аппетит, или на стенах своих кабинетов собрания предметов, имеющих известный символический смысл.

После разделения Нидерландов на два государства во Фландрии, как мы видели,

---

[194] Стаффаж — Второстепенные элементы живописной композиции(напр., человеческие фигуры в пейзаже.

живопись “мертвой натуры” получила грандиозный, роскошный характер, соответствовавший ее аристократическому образу жизни; напротив, в экономной, строгой, протестантской Голландии nature morte вошел в скромные рамки.

Босхарт, Амброзиус

Эрмитаж не дает полной картины голландской “мертвой натуры”. [195] Из произведений первого периода он обладает лишь наивной картиной Босхарта (1570 — 1616) **“Букет цветов”** , помеченной монограммой этого фламандца, переселившегося в Утрехт. Не представлены также и многие художники халсовского круга: Геда, Питер Поттер и Ф. Халс-младший.

Клас, Питер

О характере живописи этой группы художников дает понятие лишь монохромная картина Питера Класа, помеченная 1647 годом и изображающая в зеленовато-желтой приятной и “аппетитной” гамме обычный сбор предметов: бокал рейнвейна, ветчину, хлеб и несколько фруктов.

Питер Клас. ***Завтрак. 1647. Дерево, масло. 40x61. Инв. 1046***

Питер Клас . ***Трубки и жаровня. 1636. Дерево, масло. 49x63,5. Инв. 5619. Из собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова, Санкт-Петербург, 1921***

Зато все мастера полного расцвета голландской “мертвой натуры”, длившегося приблизительно с 1630-х годов до середины XVIII века и даже дальше, имеются в хороших образцах в нашем музее.

Гэм, Ян Давидс де

Во главе их стоит изумительный техник Ян Давидс де Гэм, сверстник Рембрандта, переселившийся в половине своей жизни во Фландрию, и родоначальник многочисленной художественной семьи. Эрмитаж обладает двумя виртуозными картинами мастера: **“Плоды” и “Цветы”** , снабженными каллиграфическими подписями художника. Первая, кроме того, подписана годом, который, кажется, нужно читать 1635.

Ян Давидс де Хем (Гем) . ***Плоды и ваза с цветами. 1655. Холст, масло. 95x124,5. Инв. 1107***

Бэйерн, Абрахам ван

К поколению Кейпов и Поттеров принадлежит другой “великий художник живности”, специалист по рыбам, А. в. д. Бэйерн , представленный в Эрмитаже, к сожалению, всего одной, но прекрасной картиной**, центр которой занимает вареный краб** , переданный с полной иллюзией (на картине монограмма).

Кальф, Виллем

---

[195] Ценным вкладом в этот пробел явятся многие картины Семеновского собрания.

Блум, Матеус

Из произведений сверстников Бэйерна В. Кальфа (1621 — 1693) и М. Блума (работавшего в 1640 — 1650-х годах) Эрмитаж обладает картиной **“Десерт”** (1658 года), страдающей обычным недостатком Кальфа — чернотой, и двумя превосходно написанными картинами второго из этих умелых мастеров, изображающими битых птиц, среди которых расположены красивыми сочными пятнами большие белые лебеди.

Виллем Калф . ***Десерт. После 1653. Холст, масло. 105x87,5. Инв. 2822. Из собр. П. П. Семенова-Тян-Шанского, Петроград, 1915***

Матеус Блум . ***Охотничьи трофеи. Холст, масло. 219,5x188,5. Инв. 1110***

Стрэк, Юриан ван

Приятной картиной является **“Закуска”** амстердамского художника Ю. ван Стрэка, которой. своеобразный характер придает большая лимонного тона занавеска, свешивающаяся широкими складками от рамы.

Поколение Адриана ван де Вельде — художники, родившиеся с 1635 по 1640 год и начавшие, следовательно, работать к концу 1650-х или в начале 1660-х годов, в эпоху уже полного расцвета французской моды, но еще и во время доживания традиций национальной техники, поколение это дало в сыне фламандского пейзажиста Гилиса де Гондекутера, Мельхиора (1636 — 1695), лучшего изобразителя одушевленного животного мира в голландской живописи и, кроме того, нескольких специалистов по охотничьим трофеям, вроде А. Д. Гондиюса (1638? — 1692), сына “итальянца” Я. Б. Вэникса Яна (1640 — 1719) и Я. Вейка (1640 — 1702), а также превосходного специалиста по цветам (к этому времени знаменитое увлечение голландцев цветами достигло высшей степени) Абр. Миньона (1640 — 1679).

Гондекутер, Мельхиор де

Из четырех картин Гондекутера (принадлежавшего к разоренному революциями аристократическому роду) самой блестящей является, изображающая павлинов и кур в парке (помечена 1686 годом).

Мелхиор де Хондекутер (Гондекутер). ***Птицы в парке. 1686. Холст, масло. 135x155. Инв. 1043***

Здесь Гондекутер при более педантичном отношении к делу почти достигает своего прототипа, великого Снейдерса.

Гондиюс, Абрахам Даниелс

Также и Гондиюс (де Гонт) почти достигает другого фламандца, де Вооса, в своих охотничьих картинах (**“Собаки, настигающие оленя”** 1674 года, И **“Охота на кабана”**), отставая от своего образца лишь в прозрачности красок. [196]

---

[196] Две другие картины Гондиюса изображают интересные бытовые сцены: **“Семейный праздник” и “Караульню”** . Первая помечена 1663, вторая 1662 г. Обе очень интересны в костюмном отношении и приближаются по своему пестрому колориту и виртуозной, но холодной технике к живописи Ванлоо. Художник последнее время работал в Англии.

Вэникс, Ян

Ян Вэникс специализировался на изображениях битых зайцев и довел передачу их серо-желтого седого меха до последнего совершенства. Впрочем, в Эрмитаже он представлен более разнообразно. Особенно хороши две его картины с пышными охотничьими трофеями и с роскошными парками в глубине. Не будь излишней черноты, эти картины могли бы соперничать в декоративном отношении с лучшими фламандцами и итальянцами. Первая из них помечена 1691 годом.

Миньон, Абрахам

Наконец, из произведений виртуозного, аккуратного, всегда прохладного и сдержанного в тоне Миньона Эрмитаж обладает двумя типичными картинами, из которых особенно красива **“Цветы в вазе”** , изображающая в несколько орнаментальном характере, на черном фоне, цветы в вазе.

Абрахам Миньон . ***Плоды. Холст, масло. 89х70. Инв. 1052***

Гейзюм, Ян ван
Живопись Цветов XVIII в.

Превосходного мастера в этой ограниченной области голландская живопись дала еще в начале XVIII века в лице Яна ван Гейзюма (1682 — 1749), из произведений которого Эрмитаж обладает подписанной (1723), уже несколько вялой по колориту картиной **“Цветы и плоды в вазе”** . Впрочем, в продолжение всего XVIII и даже еще в начале XIX века специалисты по цветам и фруктам не переводились в Голландии, правда, постепенно утрачивая свои художественные достоинства и превращаясь в ограниченных ремесленников.

Ян ван Хейсум. ***Цветы. 1722. Холст, масло, переведена с дерева. 79х60. Инв. 1051. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779***

Сюда относятся **Виллем Граздорп** (начало XVIII века, **“Цветы”**), опрятный **Ян ван Ос** (1744 — 1808, **“Цветы и плоды”**) и приятный, хотя и несколько холодный колорист **К. Рудиг** (1751 — 1802, **“Плоды и цветы”**). Сюда же относятся и немцы, подражавшие голландцам и фламандцам: изумительный фокусник Фальх (1687 — 1727), писавший свои картины через лупу; Дрекслер (1758 — 1811) и Нигг (эрмитажная картина помечена 1833 годом).

Академизм в Голландии

Уж много раз мы указывали на перемену, произошедшую в течение XVII века в культуре всей Европы. На смену простоте и энергичной самодеятельности мало-помалу повсеместно водворилась какая-то ложная изощренность и дух раболепства. В искусстве это выразилось разнообразно — в аристократизме ван Дейка, пришедшем на смену “плебейской” роскоши Рубенса, в велеречии Лебрёна, вытеснившем простоту Пуссена, в жеманности Маратти и Долче, начавшей новую печальную эру в итальянской живописи, в сентиментальности Мурильо, водворившейся в религиозном искусстве Испании, только что имевшей таких

силачей, как Рибейра и Сурбаран. Не избегла общей участи и Голландия. И здесь с 1650-х годов замечается совершенно новая полоса. Некоторое время она держится в обособленном круге аристократии и плутократии. Но мало-помалу она распространяется и на среднюю буржуазию, вытесняя те элементы, которые принято считать национальными: искренний реализм, наивную чувствительность. Несколько внешних событий способствовали этому движению: победоносное, вначале, нашествие Людовика XIV, а так же следствие его — небывалый рост власти штатгоудеров. К концу XVII века Голландия такая же монархия, как и ее соседи, и от республики остается слабая иллюзия.

Мы видели уже, как на многих художниках отразилось это влияние. Одни были погублены им, и среди них Рембрандт и Рюисдаль, оказавшиеся "ненужными", "неприличными". Другие поддались из убеждения или слабости и изменили свое отношение к искусству. Среди них ученики Рембрандта: Боль, Экгоут, Мас. Вообще же почти на всем поколении 1650-х и 1660-х годов новый дух обозначился в том, что появилась условная строгость, засушивающий педантизм, фокусничанье, виртуозничанье.

Лэресс, Герард де

Наконец, фламандцу по рождению Герарду де Лэресс, переселившемуся в Голландию (сначала в Утрехт) в 1665 году (17 лет после основания Академии в Париже и за два года до смерти Рембрандта), принадлежит оспариваемая заслуга водворения академических формул, забытых с самых дней Гольциуса и Ютеваля и лишь контрабандою прозябавших в некоторых "итальянизирующих голландцах", вроде Пуленбурга и художников его школы. Не надо, однако, думать, чтобы Лэресс был каким-то "Тамерланом академизма", насильственно завладевшим твердыней реализма Голландией. Голландия сама ждала академизма как своего спасения, она уже тяготилась своим "мещанством", своей простотой и лишь искала выхода из нее.

Сам Лэресс вовсе не плохой мастер. Ряд превосходных картин его в Амстердаме, в Кане (Caen), в Дрездене, его двойной портрет в собрании И. Я. Мюред в Петербурге, а также великолепные его офорты достаточно объясняют силу его очарования, к которой нужно еще прибавить ясность и убежденность его теорий, начавших перечить (лишенным формулировки) "внутренним чувствам" национальных художников. Лэресс соединял пышность Лебрёна с брио Луки Джордано, приятный, совершенно особенный колорит с удивительно виртуозной техникой. Но его последователи, и среди них его сыновья, не сумели удержаться на той же высоте, и сейчас же голландский академизм получил тот своеобразный характер дряблости и мелочности, который совсем уже не вяжется с основной целью Академии — воспитать грандиозное, монументальное искусство. Курьезно, что "формат" картин в Голландии остался преимущественно прежний, кабинетный, и в этот формат были втиснуты нарисованные по античным канонам боги Греции, написанные той же аккуратной кисточкой, которой писали Доу — свои селедки и Мирис — позументы на платьях модниц.

Эрмитаж дает приблизительное представление об этой "finis Bataviae". Передает стиль композиций Лэресса картина, считающаяся у Наглера за произведение мифического **Франса де Лэресса, сына (?) Герарда** , **"Материнская любовь"** . Красивые, типичные серые краски встречаются и на картине, подписанной инициалами G. L. f. (т. е. Gerard Lairesse fecit), изображающей **"Жертвоприношение"** .

Нек, Ян ван

Годом переселения Лэресса в Утрехт, 1665, помечена картина ученика Бакера, Яна ван Нека — **"Сильвио и Доринда"** (?), исполненная также уже в стиле голландских академиков (на ней красивые куски живописи: переливчатое платье и мех шубки раненой, а также ее белые плечи).

Гут, Герард
Верколи, Николас

Еще более типичны для голландского академизма картины Эглона ван дер Нэра, портреты Нетчеров (о них мы уже говори ли), а также картина **Герарда Гута** (1648 — 1733) **“Вертумн и Помона”** и, наконец, две подписные картины **Николаса Верколи** (1673 — 1746), **“Целомудрие Иосифа”** и **“Амон и Фамарь”** , обнаруживающие чрезвычайно виртуозную технику и приятные краски во вкусе Лэресса, среди которых доминирует коричневая, серая и серовато-красная.

Верф, Адриан ван дер

Но богаче всех академиков представлен в Эрмитаже ученик Эглона ван дер Нэра, Адриан ван дер Верф, выдающийся и разносторонний художник, не только писавший исторические картины, бытовые сцены и портреты, но занимавшийся и зодчеством. Ван дер Верф был когда-то в чрезвычайной милости у любителей, а ныне потерял ее и оказался в совершенной опале. Но ни то, ни другое отношение несправедливо. Обвинять ван дер Верфа в том, что было общей чертой голландского искусства его времени (он родился близ Роттердама, в 1659 году), в мелочности и вылизанности — нельзя. Но и преувеличенный восторг меценатов XVII и XVIII века, забывших о настоящем величии и о подлинной красоте в искусстве, тоже не имеет оснований. Чистенькие, гладкие, точно на фарфоре писанные, картинки мастера раздражают отсутствием всякого чувства и навязчивой своей рассудочностью. Но нельзя в них не видеть редкой искусности, а иные среди них привлекательны живостью красок, остроумными комбинациями действительно изящных форм (например, наше **“Изгнание из рая”** , 1700 год) или приятной, очень яркой светотенью (например, наша **“Вирсавия, представляющая Давиду Ависагу”** , 1696 год, или еще лучше **“Лот и дочери”** , 1711 год). О портрете самого художника и о его бытовых сценах мы уже говорили. Его религиозные композиции, имеющие вид уменьшенных церковных картин Альбани **“Магдалина”** , 1720 год, **“Взятие Богоматери на небо”** , **“Положение во гроб”** , 1703 год, **“Св. Семейство”** и **“Се человек”**), — скучнее и мертвеннее всего остального.

Вит, Якоб де

Следует еще взглянуть на последние картины голландской школы в Эрмитаже — четыре произведения большого виртуоза Якоба де Вита (1695 — 1754), прославившегося, главным образом, своими имитациями в живописи барельефов. Эти картины вялые и скучные, но очень “культурные” перепевы того, что с большим увлечением, весело и бойко писали современные Виту французы и итальянцы.

Немецкая школа

Гольбейн, Амброзиус

В манере, характерной для раннего периода творчества Ганса, исполнен **“Портрет неизвестного”** — редчайшее произведение брата Ганса Амброзиуса († 1518?).

Амброзиус Гольбейн. ***Портрет молодого человека. 1518. Дерево, масло. 44x32,5. Инв. 685***

В то же время этот портрет вообще очень характерен для раннего немецкого Ренессанса. Но и из других художников лишь немногие имеются в Эрмитаже, разделенные вдобавок между собой огромными перерывами. Единственно, что поэтому остается сделать посетителю — это обратиться к изучению отдельных картин, без связи между ними, лишь помня связь их с теми явлениями истории искусства, с которыми мы познакомились при рассмотрении других школ.

Кранах, Лукас старший

Больше всего посчастливилось Эрмитажу с Лукасом Кранахом, современником Дюрера, пережившим его на многие годы и бывшим любимым художником саксонских герцогов, а также одним из первых адептов Лютера. Наше собрание обладает шестью картинами этого разностороннего, странного мастера, который соединил в себе все достоинства и недостатки искусства своей родины: трогательную поэзию, большую искренность и в то же время какую-то грубость, склонность к карикатуре, а часто и небрежный дилетантизм. Кранах писал очень много и в то же время управлял аптекарским делом, исполнял свои придворные обязанности, а в два приема был даже бюргермейстером Виттемберга. Такая разбросанная и усиленная деятельность, вдали от главных культурных центров Германии (в Нюрнберге он был лишь в молодых годах, а всю жизнь провел в Саксонии), не могла не сказаться в дурном смысле на его творчестве.

К счастью, все картины Кранаха в Эрмитаже принадлежат к эпохе его расцвета. Во главе их стоит восхитительная **Мадонна** , странный, некрасивый и в то же время пленительный тип которой принадлежит всецело художнику.

Лукас Кранах Старший . ***Мадонна с младенцем под яблоней. Холст, масло, переведена с дерева. 87х59. Инв. 684***

На этой довольно еще “готической” по манерному изяществу картине Кранах сочинил и прелестный, ему лишь свойственный аккорд красок. Резкое сопоставление зеленовато-синего и красно-желтого тона в одежде Богоматери смягчено серыми полутонами на лицах и на тельце Младенца, нежным румянцем Мадонны и рыжим цветом ее волос с их золотистыми рефлексами. Прелестен также пейзаж позади Мадонны, на котором так красиво выделяется листва и “улыбающиеся”, крепкие, зардевшие яблочки. В этом наивном и милом приеме так же, как в хитро придуманном эффекте резко темнеющего кверху неба (вследствие чего дали кажутся более прозрачными и сияющими), есть что-то северное. Да и от всей картины веет романтикой холодного северного лета, и сказочность настроения подчеркивается вычурным замком на горе.

В ином несколько роде **“Мадонна в винограднике”** , странную композицию которой нужно, кажется, объяснить тем, что перед нами лишь вырезок из большой картины. В фасовом повороте Мадонны, в изысканной правильности ее черт как будто сказались итальянские впечатления. Но если это и так, то, во всяком случае, немец, “готик”, здесь опять-таки обнаружился вполне, как в угловатости поз и жестов, так и во всем зеленом ясном тоне, наконец, в чудесном пейзаже с его неприступной скалой и прозрачным студеным озером, обсаженным низенькими деревьями.

Курьезная борьба между Ренессансом и средневековьем сказывается в **“Венере”** , помеченной 1509 годом.

Лукас Кранах Старший. ***Венера и Амур. 1509. Холст, масло, переведена с дерева. 213х102. Инв. 680. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769***

Подобно Боттичелли, произведения которого Лукас мог видеть во время своей поездки по Италии, немецкий художник поставил богиню любви на черный гладкий фон, очевидно, из

желания дать ей бóльшую статуарность, рельефность. Ведь языческие “кумиры” стали именно тогда входить в моду, даже в Германии. Но еще менее, нежели у итальянцев, мы не найдем у немца ничего античного. Их идеал женской прелести повергает даже нас, прошедших школу академизма, в некоторое недоумение. Однако в то же время в этих картинах, во всей цельности, во всей откровенности отразилась не только личная чувственность обоих художников, но и мечта о плотском грехе всего средневековья, и когда вникнешь в эту мечту, то она начинает казаться менее странной и непонятной. Угловатость в жестах, промахи анатомии легко поставить на счет малого знакомства художников с нагим человеческим телом, и, во всяком случае, эти недочеты не мешают проявиться силе соблазна Венериных чар. Тангейзер должен был находиться именно в объятиях Кранаховой Венеры (и отнюдь не в объятиях Праксителевой Венеры), и ласки этой неуклюжей, пухлой богини с китайским лицом могли обладать, быть может, большей силой дурманящего прельщения, нежели прелесть “правильной”, холодной красавицы.

Та же “готическая venustas” встречается и во всех женских типах Кранаха, в их миндальных, раскосых глазах, в их вспухших к подбородку овалах, в их падающих плечах, в робких жестах рук, в жеманно изогнутых позах. Одна из таких красавиц (коих Лукас написал великое множество) изображена и на нашем, неправильно считающемся герцогиней Сивиллой.

Лукас Кранах Старший . ***Женский портрет. 1526. Дерево, масло. 88,5x58,5. Инв. 683***

В этой картине (относящейся к 1510-м годам) для нас все теперь странно: и мода с блинчатой шляпой, с узлами на узких рукавах, с тяжелым ожерельем на шее, и самый тип с его высоким лбом и китайскими глазками, и скромно сложенные на выступающем животе ручки в раструбных перчатках. И все же можно поддаться женственной прелести этого идеализированного типа, можно понять его тихую таинственность, его юную, нежную хрупкость. [197]

Кульмбах, Ганс Зюс фон

Отсутствие Дюрера в Эрмитаже отчасти вознаграждается приобретенным недавно диптихом [198] его ученика и помощника Ганса Зюса из Кульмбаха, пользовавшегося перед тем, как сойтись с Дюрером, руководством одной из замечательнейших личностей конца XV и начала XVI века венецианца Якопо де Барбари, переселившегося в Германию и кончившего свою жизнь придворным художником при управительнице Нидерландов Маргарите Бургундской (в 1515). Влияние Венеции, впрочем, сказалось, в своеобразной и очень ясной форме, и в творчестве самого Дюрера. Наш диптих, Кульмбаха во всяком случае, может служить чудесной иллюстрацией южно-немецкого стиля живописи в 1510-х годах.

Ханс(Ганс) Зюсс фон Кульмбах . ***Христос и Мария перед Богом-Отцом. Диптих. Левая и правая половины. Дерево, масло. 142x156. Инв. 696. Из собр. П. В. Жуковского, 1907***

Здесь мы видим свойственную немцам вычурность композиции (особенно странными

---

[197] О портретном мастерстве Кранаха в Эрмитаже говорит острый, помеченный 1526 годом портрет знаменитого гуманиста и мецената кардинала Альбрехта, архиепископа Майнцского, так неудачно запутавшегося в сложных религиозно-политических перипетиях своего времени, а также одно из повторений портрета Фридриха Мудрого, курфюрста Саксонского († 1525).

[198] Вероятно, наружные притворы небольшого алтаря.

кажутся ангелы, летящие перед Мадонной), изощренность разнообразных форм, вносящую некоторую растерзанность в общий эффект, и при всем этом совершенно зрелое понимание красоты, сказавшееся как во всей чисто орнаментальной стороне, так и в отдельных деталях, а также в мастерской широкой живописи и богатом светлом колорите. Поразительно широко, по-современному написан пейзаж внизу, и красивый вымысел обнаружил Кульмбах в изображении трона Бога Отца, уставленного поющими ангелами, — мотив, известный в школе Мантеньи.

Амбергер, Христоф

Отсутствие Гольбейна в Эрмитаже отчасти вознаграждается двумя великолепными, скромными и живыми портретами, считающимися, по определению Тчуди, работами аугсбургского мастера Христофа Амбергера (1500? — 1562?). Их сочная живопись и горячий "рембрандтовский" тон делают, однако, эту атрибуцию сомнительной, что, во всяком случае, оставляет за ними значение первоклассных образчиков живописи "гольбейновского поколения". Весь их стиль (судя по костюмам, они написаны в 1540-х годах) обладает уже вполне тем благородным спокойствием, которое ввели в портретную живопись итальянские мастера и которое полнее всего среди немцев передавал Гольбейн. [199]

Роттенгаммер, Иоганн

После работ Амбергера в Эрмитаже огромный перерыв в 60 с лишком лет, и мы, потому, сразу должны подойти к лучшим из "итальянизировавших" немцев Иоганну Роттенгаммеру (1564 — 1624) и к его знаменитому другу Адаму Эльсгеймеру (1572 — 1620?). Таким образом, мы пропускаем все развитие и весь постепенный упадок национального искусства, представителями которого были Бегам, Ганс Балдунг Грин, "красавец" Бургмайер, поэтичный Альтдорфер, основатели "чистого пейзажа" Лаутензак и Гиршфогель, гениальный Матиас Гринвальд, наконец, великие иллюстраторы Иост Амман и Тобиас Штиммер. С Роттенгаммером мы уже застаем явление, параллельное Спрангеру и Яну Брейгелю в Нидерландах. Роттенгаммер был гибкий, умелый мастер, иногда до обмана подделывавшийся под Тинторетто и Пальму-младшего, обыкновенно же остававшийся в пределах мелкого прециозного творчества, предназначенного для кабинетов редкостей. В Роттенгаммере уже иссякли совершенно чисто германские особенности, и его круглые формы, его мастерская, но несколько холодная композиция указывают на полное и совершенное заимствование искусства эпигонов итальянского Ренессанса. Таким он и представляется в своих четырех картинах Эрмитажа, из которых самая пышная **"Пир богов"** писана в Венеции и помечена 1600 годом. [200]

Эльсгеймер, Адам

Иным художником представляется Эльсгеймер. О влиянии этого франкфуртского уроженца, поселившегося в Риме, на развитие Клода Лоррена, целого ряда других пейзажистов и, косвенным образом, даже на Рубенса и Рембрандта мы говорили в своих местах. Но и вне этого воспитательного значения Эльсгеймер, как творец, представляет из себя нечто совершенно особенное и пленительное.

---

[199] О мастере **"Смерти Марии"** , которую теперь идентифицируют с нидерландцем **Иостом ван Клеве** , а также о его вероятном ученике голландце (?) **Бартеле Бруине** , поселившемся в Кёльне, мы говорили выше. В обоих художниках, во всяком случае, более типичных нидерландских, нежели немецких черт.

[200] Прекрасна его картина "Зима" в собрании гр. А. А. Голенищева-Кутузова.

Адам Эльсхеймер (Эльсгеймер). ***Св. Христофор. 1598/99. Медь, масло. 22,5x17,5. Инв. 694***

Формы своего искусства, подобно Роттенгаммеру, он нашел в Италии, но в эти изящные, выправленные, почти уже академически обезжизненные формы он вложил содержание своей нежной германской чувствительности. Чтобы судить об Эльсгеймере, нужно видеть его картины в немецких музеях, где поражаешься разнообразию замыслов, романтическому изгибу его воображения и, наконец, совершенной его искренности. Там же видишь его духовную связь с Караваджо в преследовании иллюзии, достигаемой им, при крошечных размерах, посредством остроумной комбинации света и теней. Но и в Эрмитаже в двух картинах мастера можно, несмотря на известную сухость живописи и красок, понять его поэтичную прелесть, скромный трогательный характер которой остался непонятным для "знатоков" того времени (драгоценный художник умер в бедности), но которая производила колоссальное впечатление на его товарищей.

Прелестным примером того, как Эльсгеймер воспользовался формулами венецианского пейзажа, которым он сумел прибавить характерную черту своей родины — грустную, пленительную мечтательность, является крошечная картина **"Лес"** , изображающая густые заросли, орошаемые полноводным ручьем. Фигурка играющего на свирели пастуха подчеркивает меланхолическую музыкальность настроения. [201] В совершенно другом духе сложная картина **"Апостол Павел на острове Мальте"** , где мы на очень ограниченном пространстве видим и бурю, выбрасывающую узников с их стражниками на берег, и группы спасшегося экипажа, греющиеся у костров, и св. Павла, стряхивающего ехидну в огонь, — поступок, вызывающий изумление у окружающих.

Адам Эльсхеймер (Эльсгеймер). (В наст. время автором считается Давид Тенирс Старший). ***Чудо апостола Павла на острове Мальта. Левый и правый фрагменты. Дерево, масло. 54,5x83. Инв. 692***

Эффект этой картины несколько разбит, и здесь Эльсгеймеру не удалось связать эпизоды общим тоном. Но замечательна самая способность мастера подробно и поэтично излагать сложные фабулы, "вживаться" в разнообразные их детали и придавать всему характер интересного правдоподобия.

Кнупфер, Николаус

В характере Эльсгеймера писаны еще две картины в Эрмитаже: затейливая по композиции **"Царица Савская перед Соломоном"** лейпцигского уроженца, переселившегося в Голландию, Н. Кнупфера (1603 — 1660), а также **"Проповедь Иоанна Крестителя"** — считавшаяся в разное время произведением то Я. Брейгеля, то А. Мироу, то Д. Тенирса (В наст. время — Иоганн Хольцман). Возможно, впрочем, что и в этой сложной, но ясной композиции с ее причудливыми деталями и прелестными цветистыми красками мы имеем произведение того же Кнупфера.

Николаус Кнюпфер . ***Царица Савская перед Соломоном. Холст, масло. 73,5x81. Инв. 699***

Вообще же влияние Эльсгеймера обозначилось меньше всего на немецком искусстве.

---

[201] Прелестная мифологическая картина Эльсгеймера находится в Павловском Константиновском дворце.

Лишь в иллюстрациях Матиаса Мериана встречаешь еще отголоски его поэтичного творчества. Вся же остальная немецкая живопись ушла в подражание сначала итальянским академистам, а позже маленьким голландцам и французским придворным художникам. К тому же в XVII веке Германия переживает время полной культурной разрухи (из-за 30-летней войны) и искусство пребывает в состоянии какого-то паралича. Даже немецкие музеи бедны произведениями этой эпохи и не мудрено, что немецкий XVII век представлен в Эрмитаже всего тремя картинами.

Шёнфельдт, Иоганн Гейнрих

Одним из немногих блестящих немецких мастеров за это время был художник Иоганн Гейнрих Шёнфельдт (1609 — 1675), посетивший Италию и Францию и работавший последнее время в Аугсбурге, бывшем все еще художественным центром Германии. Произведения его встречаются лишь в немецких галереях. Несколько лет тому назад у одного антиквара в Петербурге продавалась прекрасная его подписная картина **“Пир в Кане”** , как бы предвещавшая радужное великолепие Тьеполо. Совершенно в том же характере венецианцев XVIII века, следовательно, с большим “забегом вперед”, перед общим художественным движением Германии и даже всей Европы, написано и виртуозное, очень декоративное **“Похищение сабинянок”** в Эрмитаже, лишь недавно вынесенное из кладовых.

Иоганн Генрих Шёнфельдт . ***Похищение сабинянок. Ок. 1640. Холст, масло. 98,5x134. Инв. 2513***

Лот, Карл

Более определенно болонское влияние отражают картины Карла Лота, некогда соперничавшего в симпатиях знатоков с лучшими итальянскими мастерами и действительно обладавшего полным комплектом безупречных академических познаний. К сожалению, этими школьными достоинствами произведения Лота и исчерпываются (у нас **“Отцелюбие римлянки”**).

Рос, Иоганн Генрих
Рос, Филипп Петер

Интереснее имитаторы “итальянских голландцев” Иоганн Г. Рос (1631 — 1685, **“Привал цыган среди античных развалин” и 1279 “Итальянский пейзаж”**), подражавший Лару, и сын его, Филипп, прозванный Роза ди Тиволи, специализировавшийся на энергичных этюдах овец и коз, которых он освещал “караваджиевским” светом. Он же писал и красивые виртуозные пейзажи **(“Пейзаж с водопадом”, и др.**).

Другие немецкие художники вплоть до Ходовецкого и Менгса являются такими же, более или менее удачными, подражателями выдающихся иноземных мастеров.

Деннер, Бальтазар
Кверфурт, Август
Дитрих, Христиан Вильгельм Эрнст

Б. Деннер (1685 — 1749) перещеголял всех доуистов выпиской мельчайших деталей (знамениты его однообразные “старики” и “старухи”; в Эрмитаже **“Портрет старика” (В наст. время — “Св. Иероним”), 1288**), баталист Кверфурт очень близко подражал Бургиньону и Воуверману **(“Военный лагерь”, “Приготовление к отъезду”, 1740)** ;

дрезденский мастер Дитрих (1712 — 1794) всю жизнь имитировал голландцев, особенно Рембрандта и Остаде, не выходя, впрочем, за пределы чисто внешних заимствований **(“Отдых на пути в Египет”, 1292; “Положение во гроб”, 1293 ;“Дети, играющие с белкой”, 1294; “Странствующий раешник”, 1295; “Вид, Римской Кампании”, 1296; “Итальянский пейзаж с мостом”, 1726 ;“Бегство в Египет”)** .

Плацер, Иоганн Георг

Более самостоятелен венский “живописец галантных праздников” И. Г. Плацер (1702 — 1760), величайший виртуоз, до полного, однако, пресыщения щеголяющий своей фокуснической ловкостью, вообще же немец с головы до ног — как в наивной прециозности своих измышлений, так и во всей своей слащавой манерности, которым до подлинного изящества и мастерства Ватто как до неба. Часто, впрочем, в картинах Плацера мы встречаем удачные декоративные мотивы и отдельные прелестно написанные куски. Для иллюстрации специфической психологии и вкусов немецкого высшего общества в эпоху париков и мушек картины Плацера незаменимы **(“Оргия”** и **“Концерт”**).

Иоганн Георг Платцер (Плацер). ***Концерт. Медь, масло. 58,3x84,4. (Продана из Эрмитажа в 1934 году. Германский Национальный музей, Нюрнберг)***

Менгс, Рафаэль
Кауфман, Анджелика

С Плацером мы кончаем эпоху немецкого барокко и рококо. С Рафаэлем Менгсом, нашумевшим на весь свет своей проповедью о возвращении к античности, и с сентиментальной Анджеликой Кауфман, любимицей наших бабушек, мы вступаем в совершенно иной мир. Исчезает непосредственность творчества, начинается период литературщины. Менгс пишет свои холодные, школьные упражнения, выискивая хорошие указания у древней скульптуры, у фресок только что открытого Геркуланума и даже в камеях и печатках. Анджелика пишет дам всей образованной Европы по раз составленному тарифу 202

и по раз утвержденному шаблону, согласно которому каждая заказчица должна была походить или на трогательную героиню романа, или на античную весталку. Начиная с Менгса, немецкая колония в Риме считается на многие годы твердыней суровой школьной правильности, и даже Л. Давид подпадает влиянию Менгса. В то же время немецкая живопись становится рассадником приторного маньеризма, и вся слащавая безвкусица, наводняющая Германию еще и в наши дни, имеет своим источником “прекраснодушие”, чувствительность, слезы и улыбки Анджелики.

Екатерина II, в качестве передовой женщины, должна была разделять увлечение “лучших людей” своего времени, особенно литераторов, умным Менгсом и чувствительной Анджеликой. Вот почему у нас имеются три капитальных картины скучного классика и еще три его эскиза, среди которых **“Аполлон и Музы” (В наст. время — “Парнас”)** 1761 года к знаменитой некогда **“Фреске”** в вилле Альбани. О том, что Менгс был хорошим знатоком своего дела, говорят его строгие портреты (их много в Мадриде и в Дрездене, где он прожил по несколько лет), среди которых особенной живостью и непринужденностью отличаются автопортреты (1752 год). И Анджелика приятнее в портретах, имеющихся в значительном количестве в наших частных собраниях. Что же касается до ее эрмитажных картин, служащих

---

202 Экземпляр такого тарифа, раздававшийся посетителям ее мастерской в Риме, хранится у нас в Государственном архиве.

иллюстрациями к **“Сентиментальному путешествию” (“Безумная Мария”; “Монах из Кале”)** Стэрна и к переписке **“Абеляра и Элоизы” (“Прощание Абеляра и Элоизы”)** , то будучи вставленными в стены комнат “луисезного” стиля, они могли бы служить пикантными украшениями, но взятые сами по себе они лишены художественного интереса.

Лампи, Иоганн-баптист
Кобель, Вильгельм
Грасси, Йозеф

Укажем еще на изящный, но суховатый **портрет Станислава-Августа** , писанный уроженцем Тироля Иоганном Баптистом ф. Лампи (1751 — 1830), работавшим одно время и при русском дворе, на два хорошеньких пейзажа во вкусе Демарна В. Кобеля и на слащавый **портрет** венского **художника Иозефа Грасси** (1757 — 1839), изображающий **Е. А. Бакунину** .

Иоганн Баптист Лампи Старший. ***Портрет Екатерины II. 1793. Холст, масло. 290x208. Инв. 2755. Из собр. Зимнего дворца, 1918***

Составить себе полное понятие о немецкой живописи по Эрмитажу и вообще по русским коллекциям нельзя. В России нет ни одного произведения величайшего поэта среди немецких художников, Альбрехта Дюрера, и ни единого портрета величайшего мастера немецкой школы, Ганса Гольбейна-младшего. [203]

Иллюстрации, не вошедшие в Путеводитель

Фра Анджелико. Реликварий с изображением Христа и ангелов. 1425/30. Дерево, темпера. 65x32,5. Инв. 283. Из собр. Г.С. Строганова, Рим, 1911.

Фра Анджелико(?). Мадонна с младенцем и ангелами. Ок. 1430. Дерево, темпера. 80x51. Инв. 4115. Из Строгановского дворца-музея, Петроград, 1922.

Сандро Боттичелли. Св. Доминик. Холст, темпера, переведена с дерева. 44,5x26. Инв. 4076. Из Строгановского дворца-музея, Петроград, 1922.

Сандро Боттичелли. Св. Иероним. Холст, темпера, переведена с дерева. 44,5x26. Инв. 4077. Из Строгановского дворца-музея, Петроград, 1922.

---

[203] “Портрет Эразма Роттердамского” в Эрмитаже хорошая старинная копия с оригинала, писанного Гансом Гольбейном и хранящаяся в Парме.

Перуджино. Св. Себастьян. Ок. 1495. Дерево, темпера, масло. 53,5х39,5. Инв. 281. Из собр. Маркизы Кампанари, 1910.

Андреа Дель Сарто. Святое семейство с Иоанном Крестителем. Ок. 1529. Дерево, масло. 129х100. Инв. 6680. Из собр. Л. А. Мусиной-Пушкиной, 1919.

Корреджо. Женский портрет. Ок. 1518. Холст, масло. 103х87,5. Инв. 5555.

Алессандро Аллори. Мадонна с младенцем (Аллегория церкви). Холст, масло. 131х115. Инв. 8430. Из собр. Паеса де ла Каденьи, Санкт-Петербург, 1834.

Джорджоне. Мадонна с младенцем в пейзаже. Холст, масло, переведена с дерева. 44х36,5. Из собрания Крейтона, Санкт-Петербург, 1817.

Паоло Веронезе. Диана. Ок.1560. Холст, масло. 28х16. Инв. 167. Из собр. Кроза, Париж, 1772.

Паоло Веронезе. Мужской портрет. Холст, масло. 63х50,5. Инв. 119.

Паоло Веронезе. Обращение Павла. Ок. 1570. Холст, масло. 191х329. Инв. 68.

Доменико Фетти. Поклонение пастухов. Холст, масло. 49х37. Инв. 149.

Бернардо Строцци. Аллегория искусств. Ок. 1640. Холст, масло. 152х140. Инв. 6547. Из Строгановского дворца-музея, Ленинград, 1930.

Джузеппе Мария Креспи. Смерть св. Иосифа. Ок. 1712. Холст, масло. 234,5х187. Инв. 25. Из собр. Брюля, Дрезден. 1769.

Помпео Джироламо Батони. Геркулес на распутье между Добродетелью и Пороком. 1765. Холст, масло. 245х172. Инв. 4793.

Эль Греко (Доменико Теотокопули). Апостолы Петр и Павел. 1587/92. Холст, масло. 121,5х105. Инв. 390. Из собр. П. П. Дурново, Санкт-Петербург, 1911.

Хусепе де Рибера. Св. Онуфрий. 1637. Холст, масло. 130х104. Инв. 375.

Хусепе де Рибера. Раскаяние Апостола Петра. Холст, масло. 75х63. Из собр. К. А. Горчакова.

Симон Вуэ. Аллегорический портрет Анны Австрийской. 1643/50. Холст, масло. 202х172. Инв. 7523.

Себастьян Бурдон. Иаков зарывает идолов в землю под Сихемским дубом. Холст, масло. 95х129. Инв. 7481.

Клод Лоррен. Итальянский пейзаж. Холст, масло. 75х100. Инв. 1225. Из собр. Кроза, Париж, 1772.

Гюбер Робер (Юбер Робер). Античные развалины, служащие общественной купальней. 1789. Холст, масло. 133х194. Инв. 1262.

Гюбер Робер (Юбер Робер). Бегство. 1780-е. Холст, масло. 50х42. Инв. 7732. Из собр. Д. И. Щукина, Москва.

Гюбер Робер (Юбер Робер). Разорители гнезд. 1780-е. Холст, масло. 50х42. Инв. 7731. Из собр. Д. И. Щукина, Москва.

Гюбер Робер (Юбер Робер). Вилла Мадама под Римом. Ок. 1767. Холст, масло.

52x69,5. Инв. 7593. Из собр. Н. В. Репнина, Яготин.

Гюбер Робер (Юбер Робер). Пейзаж с террасой и каскадом. 1802. Холст, масло. 312x148,5. Инв. 5720. Из собр. великого князя С. А. Романова, Петроград, 1920.

Гюбер Робер (Юбер Робер). Пейзаж с водопадом. Холст, масло. 312x145,5. Инв. 5721. Из собр. великого князя С. А. Романова, Петроград, 1920.

Гюбер Робер (Юбер Робер). Пейзаж с обелиском. Холст, масло. 311x146. Инв. 5722. Из собр. великого князя С. А. Романова, Петроград, 1920.

Гюбер Робер (Юбер Робер). Пейзаж с руиной. Холст, масло. 311x147. Инв. 5723. Из собр. великого князя С. А. Романова, Петроград, 1920.

Гюбер Робер (Юбер Робер). Пейзаж с отшельником. Холст, масло. 60x48. Инв. 8580.

Гюбер Робер (Юбер Робер). Развалины террасы в парке. Ок. 1780. Холст, масло. 59x87. Инв. 5647.

Шарль де Лафосс. Христос в пустыне, окруженный ангелами. Холст, масло. 143x193. Инв. 4427. Из музея Академии художеств, Петроград, 1922.

Жан-Франсуа де Труа. Аполлон и Дафна. 1725/1730. Холст, масло. 135x104. Инв. 3739. Из музея Академии художеств, Петроград, 1922.

Жан-Франсуа де Труа. Аполлон и Дафна. Похищение Прозерпины. Ок. 1735. Холст, масло. 122,5x161. Инв. 7526. Из Строгановского дворца-музея, Ленинград, 1930.

Шарль-Жозеф Натуар. Амур, точащий стрелу. 1750. Холст, масло. 55,5x42,5. Инв. 7653. Из собр. Кроза, Париж, 1772.

Жан-Антуан Ватто. Капризница. Ок. 1718. Холст, масло. 42х34. Инв. 4120. Из собр. Уолпола, Хоутон холл, 1779.

Жан-Антуан Ватто. Отдых на пути в Египет (Святое семейство). 1719 или 1721. Холст, масло. 129х97,2. Инв. 1288. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769.

Жан-Батист Патер. Купальщицы. Холст, масло. 75х60,5. Инв. 7670.

Жан-Батист Патер. Общество, слушающее флейтиста. Дерево, масло. 15,5х20. Инв. 2044. Из собр. Кроза, Париж, 1772.

Никола Ланкре. Брачный контракт. Ок. 1738. Медь, масло. 28х36,5. Инв. 1132.

Никола Ланкре. В кухне. Холст, масло. 40х33. Инв. 1265.

Никола Ланкре. Слуга-волокита. Холст, масло. 40х32,5. Инв. 1267.

Никола Ланкре. Общество в саду. Холст, масло. 99х132. Инв. 7497.

Франсуа Буше. Гобелен из серии “Любовь богов”. “Диана и Каллисто. Вертумн и Помона”. Париж, мануфактура Гобеленов. Около 1775 — 1778. По картону Франсуа Буше, орнамент Мориса Жака, цветы Луи Тессье. Шерсть, шелк. 383,5х624,8.

Франсуа Буше. Гобелен из серии “Любовь богов”. “Венера и Вулкан”. Париж, мануфактура Гобеленов. Около 1775 — 1778. По картону Франсуа Буше, орнамент Мориса Жака, цветы Луи Тессье. Шерсть, шелк. 381х487,7.

Франсуа Буше. Гобелен из серии “Любовь богов”. “Венера на водах”. ”. Париж, мануфактура Гобеленов. Около 1776 — 1778. По картону Франсуа Буше, орнамент Мориса Жака, цветы Луи Тессье. Шерсть, шелк. 383,5х317,5.

Франсуа Буше. Гобелен из серии “Любовь богов”. “Аврора и Кефал”. Париж, мануфактура Гобеленов. Около 1775 — 1778. По картону Франсуа Буше, орнамент Мориса Жака, цветы Луи Тессье. Шерсть, шелк. 381х322,5.

Жан-Марк Натье. Портрет А. Б. Куракина. 1728. Холст, масло. 131х107. Инв. 5633. Из собр. С. В. Паниной, Петроград. 1923.

Луи Токке. Портрет актера П. Желиота в роли Аполлона. Холст, масло. 82х72. Инв. 5638. Из собр. Е. П. и М. С. Олив, Петроград, 1923.

Луи Токке. Портрет Е. А. Головкиной. Холст, масло. 51х43. Инв. 7636. Из собр. Д. И. Щукина, Москва.

Жан-Оноре Фрагонар. Выигранный поцелуй. 1760-е. Холст, масло. 47х60. Инв. 5646.

Жан-Оноре Фрагонар. Дети фермера. До 1770. Холст, масло. 50х60,5. Инв. 1179.

Жан-Батист Симеон Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств. Холст, масло. 112х140,5. Картина была выполнена по заказу Екатерины II для Петербургской Академии художеств.

Жан-Батист Грёз. Балованное дитя. Начало 1760-х. Холст, масло. 66,5х56. Инв. 5725.

Жан-Батист Грёз. Девочка с куклой. 1751/60. Холст, масло. 65х55. Инв. 3689.

Жан-Батист Грёз. Портрет графа П. А. Строганова в детстве. 1778. Холст, масло. 50х40. Инв. 4063. Из собр. Строгановского дворца-музея, Санкт-Петербург, 1923.

Жан-Батист Грёз. Портрет графини Е. П. Шуваловой. Ок. 1780. Холст, масло. 60х50. Инв. 5726. Из собр. дома-музея Шуваловой, Ленинград, 1925.

Жан-Батист Грёз. Посещение священника. 1786. Холст, масло. 128х160,5. Инв. 7521. Приобретена у художника великим князем Павлом Петровичем, 1790.

Питер Брейгель Младший. Поклонение волхвов. Холст, масло, переведена с дерева. 36х56. Повторение картины Питера Брейгеля Старшего.

Антонис ван Дейк. Портрет Изабеллы Брант. 1621. Холст, масло. 153х120. Продан из Эрмитажа в августе 1930 года Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон. Коллекция Эндрю В. Меллона.

Антонис ван Дейк. Портрет фламандской дамы. 1618(?). Холст, масло. 122,9х90,2. Продан из Эрмитажа в июне 1930 – апреле 1931 года Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон. Коллекция Эндрю В. Меллона.

Франс Халс. Мужской портрет. 1653/60. Холст, масло. 84,5х67. Инв. 816.

Рембрандт Харменс ван Рейн. Портрет Бартье Мартенс Домер. 1639/41. Дерево, масло. 76х56. Инв. 729.

Рембрандт Харменс ван Рейн. Портрет старика в красном. 1651/55. Холст, масло. 108х86. Инв. 745. Из собр. Брюля, Дрезден, 1769.

Рембрандт Харменс ван Рейн (мастерская; возможно Говард Флинк.). Мужчина в восточном костюме. Около 1635. Холст, масло. 98,5х74,5. Продана из Эрмитажа в июне 1930 – апреле 1931 года Эндрю Меллону. Национальная галерея, Вашингтон.

Рембрандт Харменс ван Рейн. Пейзаж с замком. Дерево, масло. 44х60. Продан из Эрмитажа после 1932 года. Лувр, Париж.

Адриан ван Остаде. Старушка. 1646. Дерево, масло. 25х20. Инв. 4034. Из Музея Академии художеств, Петроград, 1922.

Ян ван Гойен. Конькобежцы. Дерево, масло. 32х55. Из Юсуповского дворца-музея, Ленинград, 1925.

Арт ван дер Нер. Пейзаж с мельницей. Фрагмент.

Лукас Кранах Старший. Адам и Ева. Около 1530. Дерево, масло. 190х70 (каждая). Продана из Эрмитажа 12-13 мая 1931 года. Художественный фонд Нортона Саймона, Пасадена, Калифорния.