Magistri artium

Мастера исторической живописи

Magistri artium

Мастера исторической живописи

«ВЕЧЕ»
2001

Мастера исторической живописи / «ВЕЧЕ», 2001 — (Magistri artium)

Книга рассказывает, как развивался исторический жанр с момента его возникновения до настоящего времени, знакомит с искусством русских и зарубежных мастеров исторической живописи. Большое место в издании отводится иллюстративному материалу, который поможет читателю осмыслить и понять творчество каждого художника.

, 2001
© ВЕЧЕ, 2001

Содержание

Исторический жанр в мировой живописи 5
Историческая живопись эпохи Возрождения 16
Паоло Уччелло 17
Альбрехт Альтдорфер 20
Тициан 25
Якопо Тинторетто 32
Паоло Веронезе 38
Историческая живопись XVII–XVIII веков 41
Питер Пауль Рубенс 42
Конец ознакомительного фрагмента. 47

Г.В. Дятлева, К.А. Ляхова
Мастера исторической живописи

Исторический жанр в мировой живописи

В настоящем понимании историческая живопись – это изображение важных событий в развитии общества как в прошлом, так и в современной художнику действительности. Произведения этого жанра показывают зрителю крупные исторические события и более мелкие, частные эпизоды, деяния выдающихся личностей, а также нравы, обычаи и быт людей, живших в далеком прошлом.

Произведения на сказочные и былинные сюжеты, с помощью которых автор создает героико-эпические образы, также относятся к историческому жанру. Особым видом исторической живописи является батальная. Термин «батальный» пришел в искусство из французского языка (bataille – битва, сражение). Батальная живопись показывает военно-исторические события не только прошлого, но и настоящего.

«Битва Александра Македонского».
Мозаика. Фрагмент, ок. 100 г. до н. э.,
Музей Каподимонте, Неаполь

Исторический жанр существовал в искусстве с незапамятных времен, но в слово «история» люди вкладывали несколько иной смысл, чем теперь.

Когда-то очень давно легенды и мифы воспринимались человеком как что-то реальное, когда-то происходившее на земле. Поэтому мифологические сцены на старинных вазах и фресках считались изображением далекого прошлого. Лишь со временем историки Древней Греции, а затем и Древнего Рима начали осознавать прошлое как последовательность реальных событий, фактов. С этого времени художники, создавая свои произведения, от мифологических начали отделять подлинно исторические элементы. Так, в III веке до н. э. греческий живописец Филоксен выполнил картину «Битва Александра Македонского с Дарием». Эта композиция не дошла до наших дней, но представление о ней современные ценители искусства имеют по римской мозаичной копии, найденной в одном из домов в Помпеях, разрушенных во время извержения Везувия.

Пьеро делла Франческа.
«Победа Константина над Максенцием». Фрагмент, 1452–1466

Не только в Древней Греции и Древнем Риме, но и в Месопотамии и Древнем Египте художники начали создавать произведения, посвященные важным историческим событиям. В искусстве определился круг тем, которые использовались мастерами исторического жанра: военные сражения и торжество победителей, одержавших верх над врагом. Например, в Древнем Риме существовала церемония торжественного вступления в город полководца, разгро-

мившего войско противника. Перед его легионами обычно несли щиты с живописным воспроизведением героических подвигов военачальника и его армии. Эти своеобразные исторические картины не сохранились, но по описаниям современников мы знаем, что они с документальной точностью показывали события и эпизоды военных действий.

В период Средневековья с его религиозными запретами исторический жанр практически ушел из живописи. По христианским представлениям единственной историей человечества являлась Священная история, представленная в Библии. Поэтому место исторического жанра в искусстве занял религиозно-мифологический. Конечно, исторические события все же изображались в картинах некоторых художников, но они имели условный характер и нередко служили лишь фоном к библейским сценам.

В эпоху Возрождения общество начало освобождаться от жесткого влияния христианской церкви. Множество научных открытий способствовало тому, что появилось совершенно новое, не зависящее от религиозных догм, понимание истории. Исторический жанр вновь занял свое место в искусстве.

В исторической живописи мастеров Раннего Возрождения центральное место заняли батальные сюжеты, полные экспрессии и динамики. Художники не стремились передать подлинный смысл исторического события, их целью было прославление героя и его подвигов. Поэтому многие исторические картины, созданные в этот период, отличаются некоторой условностью, а конкретные сюжеты трактуются как бы вне времени и пространства.

В XV столетии к исторической тематике обращался известный итальянский художник Пьеро делла Франческа. Его монументальные фрески для церкви Сан-Франческо в Ареццо, наряду с библейскими сюжетами, содержат и сцены из античной истории («Победа Константина над Максенцием»). Иногда художник соединял в своих работах исторические и мифологические мотивы. Такова одна из фресок, получившая название «Сон Константина». Мастер показал, как к палатке, где спит римский император Константин, в луче лунного света спускается ангел.

Современник Пьеро делла Франческа, Андреа Мантенья, также использовал в своих работах сюжеты из античной истории. Между 1482 и 1492 годами он выполнил цикл из девяти больших полотен под названием «Триумф Цезаря». Но все же в XV столетии широкого распространения исторический жанр не получил.

Стремительная смена событий в Европе XVI–XVII веков (войны, расцвет одних государств и упадок других) усилила интерес к изображению истории в искусстве, а исторический жанр стал преобладать над другими.

Теоретики искусства того времени называли его высоким, призывая художников отдавать предпочтение именно этому жанру.

Дань исторической живописи отдал такой известный художник XVI столетия, как Паоло Веронезе («Александр Македонский и семья Дария», «Аллегория битвы при Лепанто»). События истории Древнего Рима привлекли внимание известного французского мастера XVII века Никола Пуссена, показавшего в своих работах благородных и великодушных героев – Сципиона Африканского, Германика. Пуссен считал, что искусство должно воспитывать, поэтому центральное место в его исторических композициях занимают положительные образы.

В отличие от Пуссена многие живописцы этой эпохи использовали исторические мотивы для прославления правителей своих государств и изображали монархов в образах античных полководцев. Большой популярностью пользовались полотна, показывавшие военные триумфы. Для их авторов главным было восхваление королей и полководцев, а не достоверная и правдивая передача исторического события. Дальнейшее развитие получил в XVII столетии батальный жанр.

Ж. Куртуа. «Кавалерийская схватка»,
ГМИИ, Москва

Сцены военных сражений писали такие французские мастера, как Жак Куртуа («Кавалерийская схватка»), Адам Франс ван дер Мейлен («Кавалерийская стычка»), Жан Батист Мартен («Осада Намюра»).

Важным событием в развитии исторической живописи стало появление в 1635 году картины Диего Веласкеса «Сдача Бреды». Испанский мастер обратился не к античной истории, а к событиям недавнего прошлого. Произведение испанского мастера выразило новое, не свойственное ранее европейскому искусству отношение к истории. Веласкес показал не кровавое сражение и не триумф победителей. Основная мысль этой картины – противостояние двух типов национальных характеров. «Сдача Бреды» восхищает своей человечностью и гуманизмом. История двух государств для Веласкеса – это судьбы всех участников события, от полководца до простого солдата.

Роль исторического жанра в европейском искусстве необыкновенно возросла в XVIII столетии, когда живопись стала выполнять политическую и воспитывающую функции. Огромный вклад в развитие исторического жанра внес знаменитый французский художник Жак Луи Давид. Подобно Пуссену, он искал в античной истории примеры для подражания и воспитания молодежи. Так, за пять лет до революции он написал свое известное полотно «Клятва Горациев» (1784), призывавшее народ к борьбе против монархической тирании. Позднее Конвент отметил, что эта картина, показавшая эпизод из истории Древнего Рима, смогла приблизить Французскую революцию.

Новое понимание исторического жанра появилось после создания картины Давида «Смерть Марата» (1793), в которой мастер обращался уже не к античной истории, а к недавним событиям. Написанное по следам убийства знаменитого революционера полотно, проникнутое героическим пафосом и драматизмом, представило эпизод из современной художнику дей-

ствительности как важное историческое событие. С этого времени исторический жанр начал пополняться сюжетами из современности.

Ж. Б. Мартен. «Осада Намюра»,
ГМИИ, Москва

Подобное явление характерно для живописи XIX века. Например, Франсиско Гойя в своих картинах и офортах показал героизм испанского народа, самоотверженно сопротивляющегося захватчикам, Теодор Жерико представил зрителям современную трагедию («Плот “Медузы”»), Эжен Делакруа воспел революцию, свидетелем которой стал («Свобода, ведущая народ»). Эта линия в развитии исторического жанра наблюдается и в творчестве многих русских художников. Так, наряду с картинами, посвященными далекому прошлому, Илья Ефимович Репин выполнил и ряд полотен, изображавших современные ему события («Не ждали», «Отказ от исповеди»).

Большой популярностью в первой четверти XIX столетия пользовался французский живописец Поль Деларош. Детальная точность в передаче исторических костюмов, интерьеров, занимательность сюжета делали его картины необыкновенно привлекательными для зрителей. Деларош как будто низводил своих героев с пьедестала, на который их возвела история, и приближал к своим современникам («Дети короля Эдуарда IV», 1852).

К историческому жанру обращались многие художники. Так, знаменитый английский пейзажист Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер написал ряд картин на сюжеты античной истории. Его большое полотно «Метель. Переход Ганнибала через Альпы» изображало эпизод войны между Римом и Карфагеном и одновременно являлось откликом на события современности: в 1800 году Наполеон вместе со своим тридцатитысячным войском перешел через Альпы. Тёрнер часто сопровождал свои работы пояснительными надписями, взятыми из стихов Байрона,

Мильтона, Томсона. С помощью стихотворных строчек он попытался разъяснить и замысел картины «Метель. Переход Ганнибала через Альпы»: подпись к полотну гласила, что гибельным для карфагенской армии могут быть не только суровые горные вершины, но и «удовольствия и соблазны обычной жизни в плодородных долинах Римской Кампании». Символично то, что это произведение было показано зрителям в 1812 году, когда измученное и сильно поредевшее наполеоновское войско, выбираясь из сожженной Москвы, застряло в заснеженных российских полях.

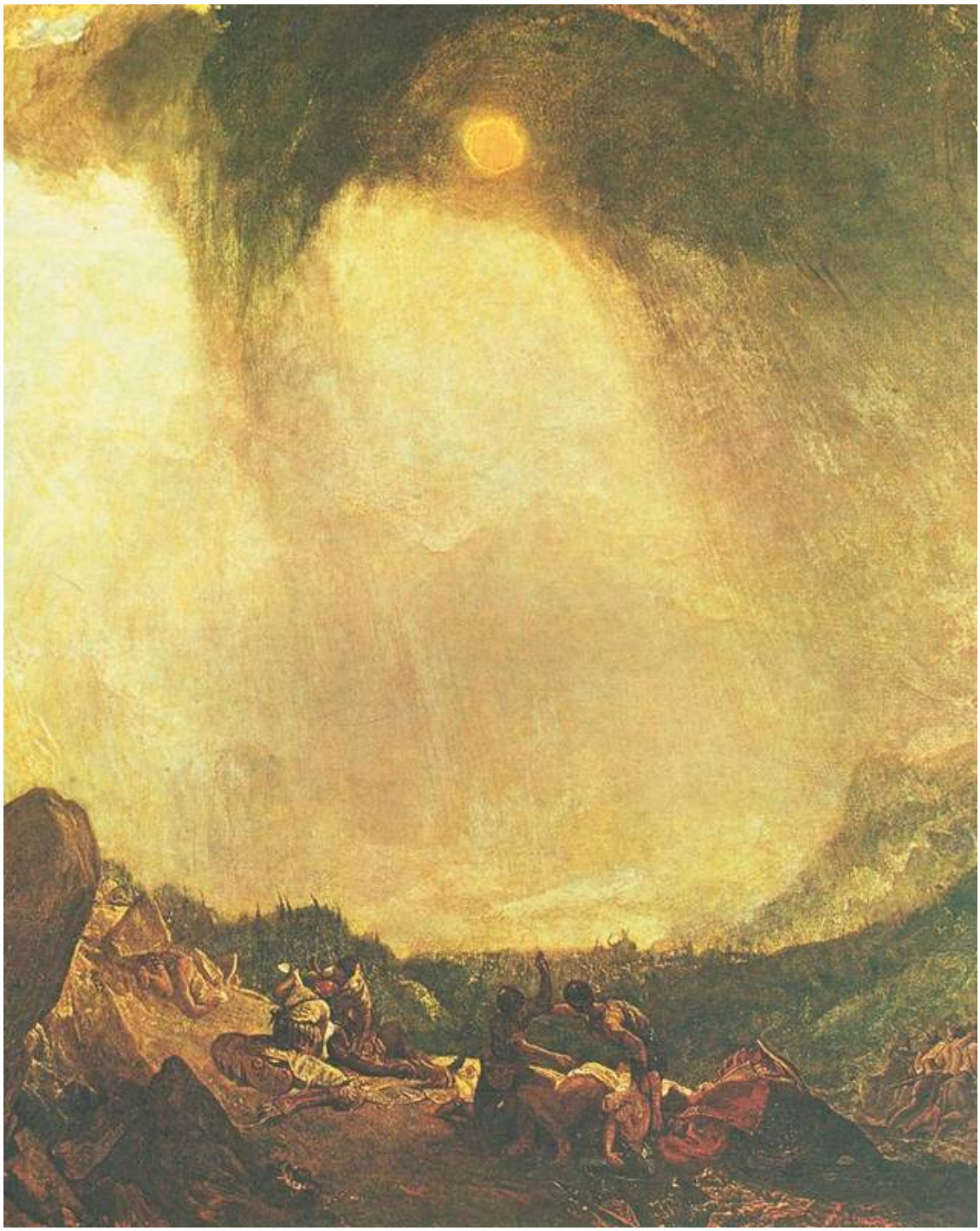
К теме борьбы Рима и Карфагена Тёрнер вновь обратился при создании картины «Упадок Карфагена» (1817), представляющей собой исторический пейзаж в духе Клода Лоррена. Закат, окутавший здания и фигуры людей, символизирует падение Карфагена.

Исторический жанр был необыкновенно популярен в XVIII–XIX веках не только в Европе и в России, но и в Америке. Так, американский художник Бенджамин Уэст писал картины на исторические сюжеты («Леонидас II, король Спарты, отправляет в изгнание Клеомбротуса»). Уэст получил образование в Италии, с 1763 года работал в Лондоне, где стал одним из основателей, а затем президентом Королевской академии художеств. Кроме того, он был историческим живописцем английского короля Георга III. Уэста привлекала не только античность. Так, в 1771–1772 годах он создал полотно, в котором показал историческое событие, положившее начало созданию в Америке английской колонии Пенсильвании («Уильям Пенн подписывает договор с индейцами»).

П. Деларош. «Дети короля Эдуарда IV»,

1852, ГМИИ, Москва

В этой картине реальный исторический факт приобретает романтическую окраску. Англичане в современных костюмах и индейцы в экзотических одеяниях помещены автором в классическую композицию. Такие особенности характерны для всей исторической живописи Уэста, снискавшей художнику популярность не только в Америке и Англии, но и в других странах мира. Творчество Уэста оказало огромное влияние на развитие американского искусства.



Дж. М. У. Тёрнер. «Метель.
Переход Ганнибала через Альпы»

Соотечественник и современник Уэста, американский художник Джон Синглтон Копли, перебравшийся в Лондон в 1774 году, также работал в историческом жанре. Прежде популярный портретист, в Англии он увлекся исторической живописью. Одна из самых известных работ Копли – картина «Гибель майора Пирсона».

Живописец показал событие современной истории – восстание англичан, оказавших сопротивление французам, вторгшимся в 1781 году в американский город Джерси.

На полотне изображен один из самых драматичных эпизодов сражения – гибель офицера, отважно защищавшего свою страну. Звучные, чистые цвета костюмов персонажей, развевающихся над их головами флагов, яркие светотеневые эффекты, эмоциональность образов во многом предвосхищают романтическую живопись.

В русской живописи исторический жанр занимал особое место. В Древней Руси культурная жизнь была подчинена церкви, поэтому исторический жанр не существовал в искусстве. Лишь в XI–XII веках появились первые изображения князей, военные подвиги которых вызывали восхищение в народе. В XV столетии были созданы произведения, показывающие батальные сцены. Одна из лучших таких работ – хранящаяся в Русском музее икона «Битва суздальцев с новгородцами». Она повествует о событиях, происходивших в XII веке.

Военно-исторические сюжеты нашли отражение и в древнерусских миниатюрах в Кенигсбергской (XV век), Никоновской (XVI век), Кунгурской (XVII век) летописях.

В начале XVIII столетия появилась картина на батально-исторический сюжет – икона «Осада Тихвинского монастыря шведами в 1613 году». С этого времени художники в России начали создавать исторические композиции, используя темы из русской и античной истории, библейские и евангельские легенды, мифологические мотивы. Именно так в то время понимали исторический жанр.

Мастера исторического жанра в начале XVIII века стремились возвеличить конкретную личность, поэтому остальные персонажи представляли собой лишь фон для наиболее выгодного показа главного героя.

В 1757 году в Петербурге была создана Академия художеств, призывавшая живописцев обратиться к историческому жанру и изображать «историю своего отечества и лица великих в оном людей».

Б. Уэст. «Уильям Пенн подписывает договор с индейцами», 1771–1772, Пенсильванская академия художеств, Филадельфия

Дж. С. Копли. «Гибель майора Пирсона»,

1782–1784, Галерея Тейт, Лондон

Т. Г. Назаренко. «Казнь народовольцев», 1969–1973, Третьяковская галерея, Москва

В первой четверти XIX века интерес к истории значительно усилился, что было связано главным образом с Отечественной войной 1812 года.

Писатели, ученые, художники стремились осмыслить истоки героизма русского народа, победившего сильную и хорошо оснащенную армию Наполеона.

С этих пор в исторической живописи стали преобладать произведения на темы русской и зарубежной истории, а религиозные, мифологические и античные сюжеты заняли второстепенное место.

Во второй половине XIX века мастера исторического жанра начали изображать не только события прошлого, но и важные моменты современной жизни. С течением времени эти картины, показавшие драматические конфликты, свидетелями которых являлись живописцы, превратились в художественные документы, бесценные для следующих поколений.

К концу XIX столетия исторический жанр расширился, включив в себя такие разновидности, как историко-бытовой, исторический портрет, исторический пейзаж и т. д.

Они настолько тесно взаимосвязаны между собой, что порой трудно отличить одну жанровую разновидность от другой.

Интерес к историческому жанру не угас и в XX веке. Время войн, социальных потрясений и революций отразилось в живописи многих художников. Огромную роль историческая живопись играла в России – стране трех революций. Появился новый, историко-революционный, жанр, дань которому отдали многие известные мастера. В наше время история по-прежнему волнует живописцев. К ее темам обращаются современные художники, по-разному трактуя сюжеты о событиях прошлого (Т. Г. Назаренко, И. С. Глазунов и др.).

Историческая живопись эпохи Возрождения

В период Средневековья право на существование имели лишь произведения, основанные на библейских и евангельских сюжетах.

Поэтому исторический жанр, зародившийся еще в античности, был полностью забыт.

И только в XIV столетии, когда ренессансные настроения проникли в искусство многих европейских государств, историческая живопись вновь возродилась к жизни. Большой популярностью пользовался батальный жанр. Он был настолько интересен для художников XV–XVI веков, что к нему обращались мастера, которые работали в других жанрах.

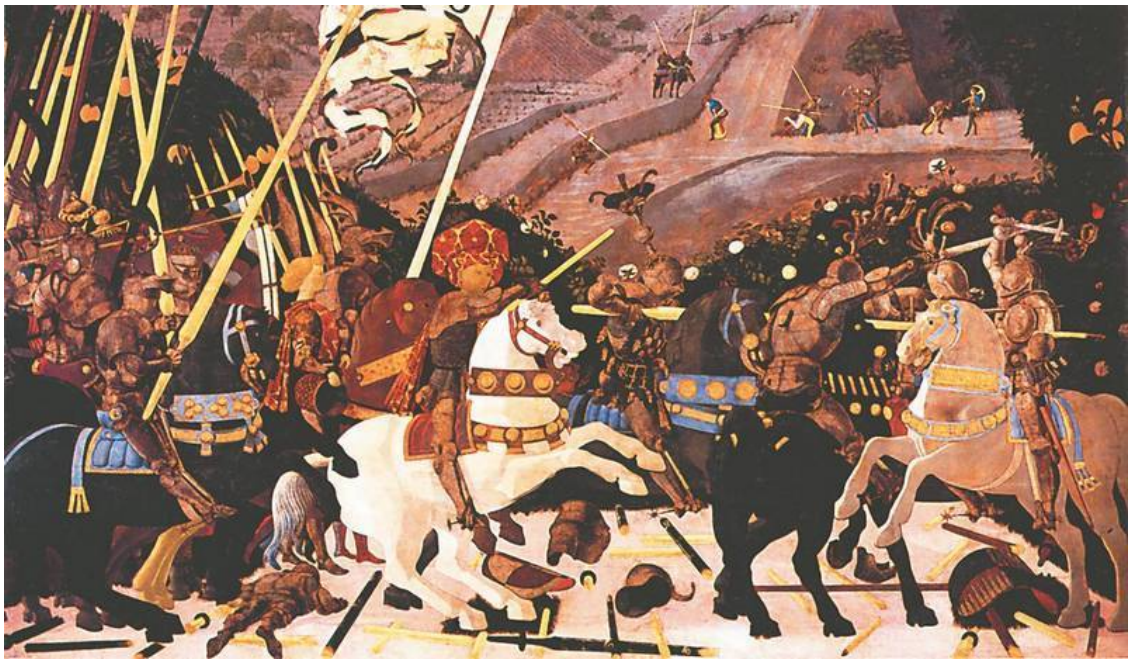
Среди них – представитель флорентийской школы, итальянский фрескист Паоло Уччелло и немецкий живописец Альбрехт Альтдорфер, прославившийся своими пейзажами.

Паоло Уччелло (1397–1475)

Познавая законы перспективы, Уччелло мог неделями не выходить из дома. Его талант делал художника довольно популярным, но из-за своего поведения он был еще более бедным. Вместо того чтобы выполнять крупные и хорошо оплачиваемые заказы, которые он регулярно получал, Уччелло до бесконечности рассматривал шары с семьюдесятью двумя гранями и другие необычные предметы. Его друг, скульптор Донателло, приходя к художнику, глядел на его причуды и говорил: «Эх, Паоло, из-за этой твоей перспективы ты верное меняешь на неверное…»

Итальянский художник Паоло Уччелло (настоящее имя Паоло Доно) родился во Флоренции. Учиться ремеслу художника он начал очень рано – уже в возрасте десяти лет Паоло поступил помощником в мастерскую скульптора Л. Гиберти. Но мальчика больше интересовала не скульптура, а живопись. Через восемь лет он покинул мастер-скую и был принят в цех живописцев.

К этому же времени относится его первая живописная работа, сохранившаяся до наших дней, – картина, выполненная в технике фрески, «Табернакля Липпи и Мачо» (1416, Уффици, Флоренция). Остальные известные произведения мастера относятся к более позднему, зрелому периоду его творчества.



П. Уччелло. «Битва при Сан-Романо»,
1456, Уффици, Флоренция

В 1425 году Уччелло переехал в Венецию, где жил и работал в течение пяти лет. По всей видимости, в эти годы он не прекращал писать, однако ни одна из работ того периода не сохранилась. Есть сведения, что он принимал участие в выполнении мозаичных картин, украшавших фасад собора Сан-Марко.

Вернувшись во Флоренцию, Уччелло практически сразу получил заказы. В частности, им были выполнены росписи двора Кьостро Верде («История Адама и Евы», ок. 1430, монастырь Санта-Мария Новелла, Флоренция).

После возвращения в родной город Уччелло присоединился к кругу выдающегося архитектора периода Возрождения – Филиппо Брунеллески – и вместе с ним увлекся идеей перспективы, которая стала его самой большой страстью на долгие годы. Создавая свои картины, он уделял перспективе наибольшее внимание, и от этого немного проигрывали сами предметы, которые он с такой старательностью размещал на полотне.

В жизни мастера бывали периоды, когда он по нескольку дней или недель не выходил из дома, изучая законы перспективы. Таким образом он в совершенстве овладел способом изображения зданий по планам и разрезам, нанося на бумагу или полотно линии, расстояние между которыми постепенно сокращалось, в результате чего линии сходились в одной точке. Непрерывно практикуясь, Уччелло научился правильно размещать человеческие фигуры, животных и другие элементы композиции, сильно опередив в этом отношении других художников того времени.

В 30-х годах XV столетия Уччелло получил крупный заказ на выполнение нескольких фресок для украшения собора Санта-Мария дель Фьоре. В 1436 году он закончил фреску «Кондотьер Джованни Акуто».

Она была посвящена англичанину Джону Хоквуду, который в XIV веке командовал армией флорентийцев в войне против Милана. Фреска украшала фасад собора, а позднее была перенесена на его внутреннюю стену. Художник изобразил военачальника в профиль, верхом на коне. При выполнении этого заказа он использовал технику кьяроскуро, благодаря чему при взгляде на фреску зрителям казалось, что фигура объемна.

В 1440 году Уччелло создал фресковый цикл «История святых» для украшения двора и церкви Сан-Миньято, а через три года расписал циферблат церковных часов собора Санта-Мария дель Фьоре. В том же 1443 году мастер превосходно выполнил необычный заказ – два больших витража, также для собора Санта-Мария дель Фьоре. На стенах госпиталя Сан-Мартино алла Скала сохранились фрагменты фрески «Рождество» (1446).

Художник часто общался с Донателло, который являлся его другом. В 1445–1446 годах Уччелло даже жил в Падуе в мастерской скульптора и помогал ему в работе над конной статуей Гаттамелаты. В это же время он выполнил большую фреску «Гиганты» в Каза Виталиани, которая до наших дней не сохранилась.

В начале 50-х годов, когда художнику было уже за пятьдесят, направление его творчества изменилось. Он перестал выполнять заказы на фрески и начал создавать картины на светские сюжеты, предназначенные для украшения не церквей, а дворцов. Для некоторых картин Уччелло выбирал религиозные или мифологические сюжеты («Битва св. Георгия с драконом», ок. 1456, Национальная галерея, Лондон; вариант – ок. 1456–1460, Музей Жакмар-Андре, Париж). На картине «Охота» (ок. 1460, Музей Ашмолеан, Оксфорд) показана чисто светская сценка.

Самой известной и интересной из работ этого периода является триптих «Битва при Сан-Романо» (1456, Уффици, Флоренция). Его заказал Козимо Медичи для украшения своего дворца. Эту картину с полным правом можно отнести к историческим, несмотря на то что первым художником, работавшим в этом жанре, официально считается Веласкес.

Уччелло изобразил на полотне один из последних эпизодов войны Флоренции и Милана, произошедший 1 июля 1432 года. На рассвете кондотьер Никколо да Толентино опередил основное войско с отрядом, состоящим всего из двадцати всадников. Думая, что дорога свободна, воины быстро мчались вперед и неожиданно столкнулись с многочисленным войском города Сиены, который воевал на стороне Миланского герцогства. Битва произошла в долине реки Арно около укрепления Сан-Романо. Кондотьер и его воины мужественно сражались с

сиенцами в течение восьми часов, после чего подоспела основная армия Флоренции, ударила с тыла и разгромила врагов.

Не стремясь показать всю битву, художник выбрал три сцены, которые посчитал самыми интересными и важными. Во дворце Медичи картины висели на одной стене, разделенные только узкими пилястрами (вертикальными выступами на поверхности стены). Они не составляли единого изображения, но тем не менее смотрелись гармонично.

На центральной картине изображен самый захватывающий момент битвы – схватка воинов да Толентино с врагами. В центральной части полотна мастер поместил кондотьера на белом коне, за ним – пажа со знаменем и воинов в латах, с копьями в руках. Один из латников, уже поверженный, лежит на земле. Справа наступают, размахивая оружием, сиенцы. На заднем плане, в перспективе, виднеется пейзаж – поля и люди в ярких разноцветных одеждах с копьями, больше похожие не на воинов, а на участников турнира.

«Битва при Сан-Романо» считается одним из самых лучших произведений мастера. Среди остальных его работ имеются истории с животными, выполненные художником по заказу Медичи. Известно, что из всех животных художник наиболее любил птиц и прилагал очень много усилий, чтобы изобразить их как можно лучше. Благодаря этому он и получил свое прозвище, Уччелло, что в переводе с итальянского означает «птица».

Паоло Уччелло умер во Флоренции. Сегодня его картины выставляются в самых знаменитых музеях мира: в парижском Лувре, Лондонской национальной галерее, флорентийской Уффици и т. д.

Альбрехт Альтдорфер (ок. 1480–1538)

В 1527 году Альтдорфер получил заказ от баварского герцога Вильгельма IV на создание картины для мюнхенского замка. Сюжетом для композиции «Битва Александра Македонского с Дарием» стало историческое событие, происходившее в 333 году до н. э.: сражение знаменитого греческого полководца с царем персов Дарием. Художник приступил к работе в 1529 году. В это время Вена была осаждена турецкой армией. Живописец, изобразив события, происходившие за много веков до его рождения, одел своих героев в современные одежды: греческих воинов – в доспехи немецких солдат, персов – в одеяния турок. Так Альтдорфер выразил надежду, что очень скоро защитники Вены обратят в бегство неприятеля, как много лет назад греки одержали победу над персами.

Немецкий живописец и график Альбрехт Альтдорфер родился на берегу Дуная, в городе Регенсбурге. Его отец, Ульрих Альтдорфер, был художником. Именно он дал Альбрехту первые уроки мастерства.

О жизни Альбрехта Альтдорфера известно немногое. Художник работал в Австрии и Южной Германии, в 1517 году его избрали членом городского совета Регенсбурга, а в 1526 году назначили главным архитектором.

Одна из самых ранних дошедших до нас работ мастера – «Отдых на пути в Египет» (1510, Картинная галерея Берлин-Далем, Берлин). Уже в этой картине видна неповторимая художественная манера Альтдорфера. Автор трактует христианскую легенду как обычный бытовой сюжет, в то же время вплетая его в обстановку чудесной сказки. Воображение живописца поместило Святое семейство возле красивого фонтана, в центральной части которого большая скульптура. Маленькие ангелочки плещутся в чаше, младенец на руках матери тянется к воде. Седой крестьянин (Иосиф) подает Марии корзинку с вишнями. Трогательная сцена происходит на фоне пейзажа, в котором соединились черты реальности и вымысла. Деревенский домик с полуразрушенной крышей, высокая башня за ним – все как будто написано Альтдорфером с натуры. Скалистый берег, поросший деревьями, уходящая вдаль река похожи на фантастический мираж.

Романтическими настроениями пронизана композиция «Рождество Христово» (1512, Картинная галерея Берлин-Далем, Берлин). С большим мастерством Альтдорфер передал лунный свет, окутавший Иосифа и Марию с младенцем, укрывшихся среди развалин старого здания.

Уникальным явлением в немецком искусстве эпохи Возрождения стала знаменитая картина Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием» (1529, Старая пинакотека, Мюнхен).

Художник показал момент, когда Дарий, не выдержав натиска противника, уже поворачивает свою колесницу назад. К нему скачет Александр Македонский. Солдаты обеих сторон сражаются друг с другом, вооружившись луками, пиками и дротиками. Над их головами развеваются разноцветные знамена. До Альтдорфера в средневековой Германии не существовало подобного произведения, с таким размахом передающего историческое событие. На картине изображено огромное количество людей (войско Александра Македонского насчитывало 4000 всадников и 32 000 пеших солдат, Дария сопровождало 100 000 конных и 300 000 пеших воинов) и предметов, но все детали картины выписаны так точно и тщательно, что не сливаются в общую массу.

Задний план полотна занимает ландшафт, напоминающий своеобразную карту, на которой раскинулись Средиземное море, остров Крит, Египет с Нилом, Персидский залив, Красное

море. Для создания средиземноморского пейзажа художник использовал карты, применявшиеся мореплавателями.

Солнце, символ победы, садится за горизонт, а воплощающий Турцию серебристый полумесяц мерцает сквозь темные тучи.

Как и в других произведениях Альтдорфера («Альпийский пейзаж», ок. 1532, Старая пинакотека, Мюнхен), природа на картине «Битва Александра Македонского с Дарием» кажется отстраненной от человека.

А. Альтдорфер. «Отдых на пути в Египет», 1510,
Картинная галерея Берлин-Далем, Берлин

Она связана скорее с космосом, чем с повседневной жизнью, бытом людей. Горы, моря и реки как будто только что возникли, вырвались из глубин земли. Таким же величием дышит небо. Люди на фоне этого грандиозного пейзажа кажутся маленькими песчинками, частичками мироздания.

А. Альтдорфер. «Битва Александра Македонского с Дарием», 1529, Старая пинакотека, Мюнхен

Но, несмотря на свою отстраненность, природа созвучна человеческому настроению. Конкретный исторический эпизод в «Битве Александра Македонского с Дарием» Альтдорфер трактует как значительное событие, в котором принимают участие не только силы земли, но и неба.

Глядя на полотно, зритель ощущает: битва между двумя нациями принимает общечеловеческие и даже космические масштабы.

Картина разделена по вертикали на две части. Внизу изображены сражающиеся воины. Показанные сверху человеческие фигуры кажутся совсем крошечными относительно величественного пейзажа – высоких гор, скалистых островов, морей и неба. В битве, изображенной на полотне, нет хаоса, везде царит строгий порядок, словно все подчинено какой-то высшей силе.

Полотно обрезано со всех четырех сторон, но композиция так тщательно продумана автором, что создает впечатление целостности. Большое значение имеет картуш – свиток с кроваво-красной надписью. Поясняя происходящее событие, он воспринимается как послание свыше, из другого измерения. Шнур, прикрепленный к картушу, как бы указывает зрителю на смысловой центр полотна. Кольцо на конце шнура касается перспективного центра картины, создавая впечатление глубины пространства.

Альтдорфер – замечательный мастер пейзажа. Те его произведения, где отсутствуют картины природы (или ландшафт служит лишь фоном), гораздо менее интересны и значительны (серия «Легенда о св. Флориане», 1516–1518, Уффици, Флоренция).

Свои живописные сюжеты Альтдорфер также воплощал в рисунке, гравюре и офорте.

К исторической тематике обращались многие известные мастера Возрождения. Среди них – итальянцы Тициан, Якопо Тинторетто, Паоло Веронезе и др. В числе тем, которые привлекали художников, сцены из жизни королей и других известных личностей, триумфы победителей, битвы и сражения. Хотя в это время в живописи уже ощущалась победа светского начала над религиозным, по-прежнему большое место в творчестве художников отводилось мифологическим и библейским композициям, позднее ставшим частью исторического жанра. Наряду с батальными сценами и жизнеописаниями, широкое распространение получил исторический портрет. С большим успехом в этом жанре работал Тициан.

Тициан
(ок. 1489/90–1576)

Тициан был одним из самых талантливых художников своего времени. Кардиналы, вельможи, князья, короли, музыканты, писатели, ученые стремились приобрести полотно, выполненное этим художником. Известно, что император Карл V весьма благосклонно относился к Тициану, оказывал ему всевозможный почет в Аугсберге, а во время одного из сеансов даже поднял и протянул художнику одну из его упавших кистей.

Итальянский художник Тициан (настоящее имя Тициано Вечеллио) родился в городе Кадоре (ныне Пьеве-ди-Кадоре), у подножия Альп. Его родители были знатными и состоятельными, но провинциальными людьми. Решающее влияние на выбор его будущей профессии оказал отец. Как только мальчику исполнилось десять лет, он определил его в венецианскую мастерскую С. Дзуккато, который занимался изготовлением мозаик.

Через несколько лет Тициан перешел в мастерскую Джентиле, затем Джованни Беллини, а с 1507 года являлся помощником Джордоне. К этому времени относятся и первые его работы, в частности, выполнение совместно с учителем росписи Фондако деи Тедески (1508).

Весь творческий путь Тициана можно условно разделить на два больших этапа: первый совпадает с периодом Высокого Возрождения, второй – с Поздним Возрождением. За свою долгую жизнь он написал множество картин на исторические, религиозные, мифологические, аллегорические сюжеты, а также портретов и пейзажей.

На первом этапе в работах мастера довольно сильно ощущается влияние его учителя, так что даже одну из картин, «Концерт» (галерея Питти, Флоренция), долгое время считали выполненной Джордоне. Однако уже с начала 10-х годов XVI столетия в полотнах Тициана становится все более заметна характерная для художника манера («Цыганская мадонна», ок. – 1510–1511, Художественно-исторический музей, Вена; «Святое Собеседование» и «Три возраста», обе ок. 1512–1514, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург; «Флора», ок. 1514, Уффици, Флоренция).

Одним из самых замечательных произведений мастера считается картина «Любовь земная и любовь небесная» (1515–1516, галерея Боргезе, Рим). В центральной части композиции помещен мраморный саркофаг, в левой его части на краю сидит молодая венецианка с золотыми волосами в пышных одеждах, в правой части – обнаженная богиня любви Венера. Саркофаг наполнен водой, в которой Амур пытается поймать лепестки роз.

В начале XVI столетия Венеция все еще оставалась крупным научным и культурным центром, в нем развивались кораблестроение, математика, мореходство, естествознание, медицина. Венеция богатела, что создавало благоприятные возможности для развития искусств: архитектуры, скульптуры, музыки и, разумеется, живописи – все богатые горожане желали украсить свой дом картинами или росписями.

Тициан. «Портрет Папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе», 1545–1546, музей Каподимонте, Неаполь

Наиболее образованные, передовые и творческие люди создавали кружки. В один из таких кружков входил и Тициан вместе со своим друзьями – архитектором Якопо Сансовино и писателем и журналистом Пьетро Аретино. Они часто собирались вместе, приглашая в свою компанию друзей. Один из приглашенных позднее записал, что друзья провели вечер «в созерцании живых изображений и прекраснейших картин, коими был наполнен дом, в обсуждении истинной красоты и очарования сада, к вящему удовольствию и удивлению каждого, расположенного на окраине Венеции над морем. С того места открывается вид на острова Мурано и другие прекраснейшие места. Эта часть моря, едва зашло солнце, заполнилась тысячами

гондол, украшенных красивейшими женщинами и звучащими чарующей гармонией музыки и песен, сопровождавших до полуночи наш радостный ужин».

Однако Тициан не все время проводил в дружеских компаниях и лицезрении прекрасного пейзажа. Он очень много работал, о чем можно судить по количеству его полотен.

Наиболее часто в его картинах того периода присутствовали религиозные сюжеты. Таковы его работы «Динарий кесаря» (1515–1520, Картинная галерея, Дрезден); «Мадонна Пезаро» (1519–1526, церковь Санта-Мария Глориоза деи Фрари, Венеция); «Положение во гроб» (ок. 1520, Лувр, Париж); «Введение во храм» (1534–1538, Академия изящных искусств, Венеция).

Не ограничиваясь сюжетами, взятыми из Святого Писания, Тициан по заказу герцога Альфонсо д'Эсте в конце 1510-х годов создал серию «Вакханалий». Он написал несколько картин: «Праздник Венеры» и «Праздник на Андросе» (обе – ок. 1520, Прадо, Мадрид); «Вакх и Ариадна» (ок. 1522–1523, Национальная галерея, Лондон).

Начиная с середины 10-х годов Тициан увлекается новым жанром – портретом. Он пишет портрет юноши с разорванной перчаткой (1515–1520, Лувр, Париж), полотна «Виоланта» (Художественно-исторический музей, Вена) и «Томмазо Мости» (галерея Питти, Флоренция).

Тициан. «Император Карл V под
Мюльбергом», 1548, Прадо, Мадрид

В 1530-х годах в творчестве Тициана появляется направление, к которому неоднократно обращались венецианские художники, – жанр истории. Одно из произведений этого периода, выполненное для украшения Дворца дожей, носит название «Битва при Сполетто» (1538).

В конце 1540-х годов художник снова возвращается к портрету. Он мастерски передает не только сходство, но и характерные черты своих моделей, часто противоречивые, например мужество и коварство. Образы, которые создает Тициан, не совсем типичны для эпохи Позднего Возрождения. В них не найти спокойствия, уравновешенности, неподвижности, наоборот, ощущается напряженность, динамика.

Таков «Портрет Папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе» (1545–1546, музей Каподимонте, Неаполь). На первый взгляд эта работа напоминает портрет Папы Юлия II кисти Рафаэля. Однако при более внимательном изучении ощущается глубокое различие между двумя этими картинами. Юлий II выглядит спокойным, его руки неподвижно и уверенно лежат на подлокотниках кресла, лицо сосредоточенно, в глазах можно прочитать легкую задумчивость.

Совсем другим вышел портрет из-под кисти Тициана. Папа Павел III сидит сгорбившись и втянув голову в плечи. Пальцы рук беспокойно перебирают складки одежды. Он недоверчиво смотрит на своих внучатых племянников – склонившегося в льстивом поклоне Оттавио и представительного с виду Алессандро, как бы стараясь прочитать их мысли. Создавая этот групповой портрет, мастер точно уловил не только внешнее сходство, но и внутреннюю сущность своих моделей и с максимальной правдивостью передал их на полотне.

Тициан. «Портрет Карла V у открытой лоджии»,
1548, Старая пинакотека, Мюнхен

В 1548 году Тициан выполнил два портрета Карла V. На первой картине император изображен, как впоследствии на официальных портретах эпохи барокко, сидящим в кресле. Однако в этой работе нет ничего от льстивого прославления величия монарха. Наоборот, художник постарался показать внутренний мир не правителя, а обыкновенного человека, а также свое отношение к нему как к государственному лидеру. Взглянув на картину, зритель видит постаревшего, уставшего, больного и одинокого человека. В его взгляде читается печаль и отрешенность. Эта картина хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене.

На картине «Император Карл V под Мюльбергом» (1548, Прадо, Мадрид) Тициан показал его на коне, в доспехах, с копьем в руках, на фоне пейзажа, на рассвете, перед началом битвы. Эту работу, в отличие от предыдущей, можно отнести к официальным барочным портретам. Поза Карла V говорит о том, что он полон решимости, уверен в победе.

Создавая свою галерею портретов, Тициан не прекращал писать картины на религиозные темы. Одной из них является работа «Се человек» (1543, Художественно-исторический музей, Вена), в которой он постарался показать конфликт Христа и окружающего его мира. В то же время было создано полотно «Коронование тернием» (около 1542, Лувр, Париж); плафоны «Каин и Авель», «Жертвоприношение Авраама», «Давид и Голиаф» (ок. 1543–1544, собор Санта-Мария делла Салюте, Венеция).

К шедеврам мировой классики ценители искусства относят картины «Даная» (ок. 1554, Прадо, Мадрид); «Св. Себастьян» и «Кающаяся Магдалина» (обе – 1560-е, Эрмитаж, Санкт-Петербург).

В конце жизни прославленный живописец достиг большого мастерства в технике мазка. Всего двумя-тремя точными, выразительными мазками художник с легкостью достигал необходимого результата. Вот как описал работу Тициана Боскини со слов Пальмы Младшего: «Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные подмалевки, исполненные густо насыщенной кистью в чистом красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краску, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением при помощи всего лишь четырех мазков вызывал он из небытия обещание прекрасной фигуры. Заложив эти драгоценные основы, он поворачивал свои картины лицом к стене и порой оставлял их в таком положении месяцами, не удостаивая их даже взглядом. Когда он брался за них вновь, он разглядывал их с суровым вниманием, точно по мере того как он открывал черты, не соответствовавшие его тонкому замыслу, он принимался действовать подобно доброму хирургу… Он покрывал затем эти остовы, представлявшие своеобразный экстратиз всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывая его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что ему, казалось, недоставало только дыхания».

Тициан умер в Венеции от чумы во время работы над своей последней картиной «Оплакивание Христа». Он являлся одним из крупнейших представителей венецианской школы. Его творчество оказало огромное влияние на становление таких мастеров живописи, как Рубенс, Ван Дейк, Дела-круа, Суриков и других, а также многих художников XIX века.

Якопо Тинторетто (1518–1594)

Якопо Тинторетто родился и вырос в одном из скромных кварталов Венеции на Фондамента деи Мори. Там же он обзавелся семьей и прожил всю жизнь. Будучи бескорыстным и равнодушным к богатству и роскоши, художник часто ради возможности рисовать соглашался на весьма скромную плату. Бывало, что в качестве оплаты он просил у заказчика только холст и краски, чтобы иметь возможность выполнить работу. Его привлекали не деньги, а интересное общество: Тинторетто входил в кружок, образованный наиболее учеными, интеллигентными и передовыми венецианцами.

О детстве, юности и ученических годах итальянского художника Якопо Тинторетто (настоящее имя Якопо Робусти) сведений практически не сохранилось. Известно только, что его отец был красильщиком шелка. Отсюда и произошло его прозвище: tintoretto по-итальянски означает «красильщик».

Учился живописи у Бонифаццио Веронезе, Скьяволе, Тициана. Среди других мастеров особенно выделял Паоло Веронезе и Микеланджело: их творчество оказало большое влияние на Тинторетто, особенно на его ранние работы.

Я. Тинторетто. «Похищение тела св. Марка»,
1562–1566, Галерея Академии, Венеция

Первое упоминание о нем относится к 1539 году: к тому времени Тинторетто был уже двадцать один год, и он сформировался как художник. Его творческую жизнь можно условно разделить на три периода. Первый, ранний, совпадает с этапом Высокого Возрождения (полотна конца 30-х и 40-х годов), второй, зрелый, с годами Позднего Возрождения (1550–1570 годы), третий, заключительный, период охватывает последние пятнадцать лет жизни, когда художник достиг наивысшего мастерства.

За свою долгую жизнь Тинторетто выполнил множество фресок и полотен на религиозные и мифологические сюжеты, «поэзий», портретов и композиций, сыгравших значительную роль в формировании исторического жанра.

К раннему этапу его творчества относится фреска «Тайная вечеря» (1547), украшающая стены церкви Санта-Маркуола в Венеции, картины «Венера и Вулкан» (1545–1547, Старая пинакотека, Мюнхен), «Омовение ног» (1547, Прадо, Мадрид) и др. Это сложные композиции, включающие множество дополнительных элементов. Выполняя их, художник наносил краски свободными, широкими мазками, что вообще-то было нетипичным для венецианской живописи того времени.

Самой значительной и одновременно завершающей работой этого периода явилась картина «Чудо св. Марка» (1548, Галерея Академии, Венеция). При взгляде на нее чувствуется влияние фресок Микеланджело: те же сильные, мускулистые тела, изображенные в движении, сложные, неожиданные позы. Композиция как бы делится на две части: центром одной Тинторетто сделал юношу-христианина, которого язычники раздели и бросили на землю, склонившись над ним и мучая несчастного. Центром второй части является св. Марк, слетающий с неба на помощь юноше. По желанию св. Марка совершается чудо – палки, мечи и молотки в руках мучителей разбиваются о тело христианина, ставшего неуязвимым.

На втором этапе творчества художник изменил манеру наложения красок на полотно: натягивал на подрамник грубый холст, отказался от грунтовки и стал класть краски сухой кистью. Благодаря такой технике краски слегка мерцали. Среди его произведений этих лет наиболее удачными являются «Введение Марии во храм» (ок. 1555, церковь Санта-Мария дель Орто, Венеция) и «Похищение тела св. Марка» (1562–1566, Галерея Академии, Венеция).

Наибольший интерес представляет вторая картина, имеющая некоторое отношение к историческому жанру. Основой для нее послужили реальные события, согласно которым тело (по легенде: одного из четырех евангелистов, Марка) было похищено и некоторое время находилось в Александрии, городе «неверных». В 828 году мощи св. Марка были возвращены в Венецию и хранились в соборе Сан-Теодоре, а затем в специально построенном для этого соборе Сан-Марко.

Тинторетто изобразил момент похищения венецианцами тела св. Марка из Александрии. «Неверные» не могут помешать им: разразилась гроза, в небе, затянутом облаками, сверкает молния, как бы помогая венецианцам, и жители Александрии в ужасе убегают с площади.

В 60-х годах Тинторетто получил большой заказ на выполнение картин и росписей, предназначенных для украшения залов Скуола Гранде ди Сан-Рокко (братство Св. Роха): крупного религиозно-филантропического братства, находящегося в Венеции. Художник выполнил тридцать шесть плафонов и монументальных панно, а также большое количество небольших картин – декоративных вставок, потратив на это четверть века.

Я. Тинторетто. «Христос перед Пилатом»,
1568, Галерея Академии, Венеция

Среди наиболее грандиозных работ является картина «Распятие» (1565) размерами 5,36 × 12,24 м. Это огромная по размерам композиция, заполняющая почти всю стену помещения, соединяющегося с Большим залом. Тинторетто изобразил на ней распятых на кресте Иисуса Христа и двух разбойников, а также апостолов и толпы жителей Иерусалима, пришедших посмотреть на казнь. Освещение в зале располагалось с обеих сторон картины, благодаря чему усиливалось впечатление ее панорамности.

Зрители, находящиеся в Большом зале, видят только часть произведения: основание креста, Марию и группу апостолов – сломленных, отчаявшихся, убитых горем из-за того, что их Учитель умирает на кресте. Эта группа составляет самостоятельную композицию. Подходя к двери, зрители видят и самого Иисуса – молодого, сильного, здорового мужчину. И только после того, как зрители проходят в помещение, картина предстает перед ними целиком: становятся видны еще два креста с распятыми на них разбойниками и жители Иерусалима, ставшие свидетелями казни.

Напротив этого произведения располагаются еще две работы – «Христос перед Пилатом» (1568, Галерея Академии, Венеция) и «Несение креста», еще более усиливающие впечатление от первой картины.

В середине XVI века Тинторетто отступил от выполнения произведений на религиозные сюжеты и написал несколько картин-иллюстраций к литературным произведениям, т. н. «поэзий». Основой для создания одной из «поэзий» Тинторетто – картины «Спасение Арсинои» – послужила французская повесть, написанная в XIII столетии. Тинторетто изобразил на полотне двух мужчин: рыцаря и юношу, подплывших в гондоле к мрачному замку, построенному посередине моря, и освободивших двух юных, прекрасных, обнаженных девушек, закованных в цепи. Этой работой автор, по всей видимости, хотел отвлечься от повседневных проблем, обыденности, скуки и увести зрителя в мир сказки и мечты.

Среди других «поэзий» необходимо отметить «Сусанну» (ок. 1560, Галерея академии художеств, Вена), которая признана лучшей работой этого плана. Мастер изобразил на ней золотоволосую девушку, выходящую из купальни и смотрящуюся в зеркало, поставленное перед ней (зрителям оно не видно). Ее фигура окутана легкой голубоватой дымкой и как бы мерцает.

Как правило, свои картины Тинторетто писал с поспешностью, опасаясь, что не успеет изобразить на полотне все, что видел в воображении. Из-за этого многие его работы отличаются небрежностью. В этой картине нет следа обычной небрежности, приблизительности: чувствуется, что художник выполнял ее не торопясь, вдумчиво, с чувством.

Одной из последних «поэзий» зрелого периода явилось полотно «Происхождение Млечного пути» (1570, Лондон). Основой для его создания послужил римский миф о происхождении Млечного пути: верховный бог Юпитер решил сделать своего сына, рожденного смертной женщиной, бессмертным и приказал приложить младенца к груди своей жены, богини Юноны, чтобы он выпил молока и обрел бессмертие. Юнона от неожиданности и испуга отшатнулась, молоко пролилось, и его брызги превратились в Млечный путь.

При взгляде на эту работу вновь невольно вспоминаются фрески Микеланджело. В центре композиции мастер поместил обнаженную богиню, которая от испуга откинулась назад, на подушки. Служанка Юпитера держит в руках у груди богини младенца. Молоко брызжет в разные стороны и превращается в сверкающие звезды.

На последнем этапе своего творчества Тинторетто продолжал выполнять заказ для братства Св. Роха. За период с 1577 по 1581 год он украсил Большой зал, расписав три плафона размерами от 8,4 × 5,2 м до 5,5 × 5,2 м, выполнив композиции «Источение воды из скалы», «Медный змий» и «Чудо с манной».

В 1583–1587 годах Тинторетто занимался декором Нижнего зала. Он выполнил большую композицию «Бегство в Египет» и два вертикальных панно, на которых изобразил фигуры Марии Египетской и Марии Магдалины.

Работая над оформлением залов братства Св. Роха, Тинторетто не отказывался от других заказов. В 1570–1580 годах он трудился над украшением Дворца дожей. Наиболее значительными произведениями этой серии считаются четыре картины, выполненные на мифологические сюжеты («Марс и Минерва», «Грации и Меркурий», «Кузница Вулкана», «Вакх и Ариадна», ок. 1576, зал Антиколледжо, Дворец дожей, Венеция).

Одна из работ Тинторетто, также предназначавшаяся для оформления Дворца дожей, имеет не религиозный, а исторический сюжет. Это произведение «Битва при Заре» (ок. 1585). Картина повествует о кровопролитном сражении, однако художник, по всей видимости, не ставил перед собой цель изобразить события с максимальной достоверностью, как это делали мастера последующих лет. Тинторетто больше привлекала возможность изобразить движение, без которого невозможно сражение: он написал группу артиллеристов, которые, напрягая все силы, тащат тяжелую пушку, стреляющих лучников, отряды пехотинцев, медленно наступающих на врага, и всадников, с большой скоростью мчащихся навстречу друг другу и сталкивающихся в битве.

Изредка Тинторетто писал портреты. Однако, в отличие от Веласкеса, Гойи и других мастеров, он не изображал правителей или знаменитостей. Как правило, моделями ему служили простые люди, окружающие его в повседневной жизни. Таков его портрет венецианки (конец 1540 – начало 1550-х, Картинная галерея, Дрезден), портрет Себастьяно Веньера (Галерея академии художеств, Вена), «Автопортрет» (1588, Лувр, Париж).

Якопо Тинторетто умер в Венеции. За свою творческую жизнь он успел выполнить около 350 живописных произведений: фресок, больших алтарных композиций, настенных панно, картин самого разного формата. Двое из его детей – сын Доменико и дочь Мариэтта – тоже были талантливыми художниками. Доменико вместе с отцом участвовал в выполнении многочисленных работ, предназначенных для оформления Дворца дожей.

Паоло Веронезе (1528–1588)

Паоло Веронезе смотрел на мир радостно, весело, с надеждой на лучшее. Подобное отношение к жизни отразилось в его произведениях: в них нет ни агрессии, ни борьбы, ни мучений, ни смерти. Он единственный из своих современников изображал жизнь в виде нескончаемых праздников, торжеств, гуляний, пиров.

Итальянский художник Паоло Веронезе (настоящее имя Паоло Кальяри) родился в Вероне (от названия города он получил свое прозвище Веронезе). Сведений о его родителях и детских годах сохранилось очень мало. Известно, что он учился в мастерской А. Бадиле. На формирование его художественной манеры оказало влияние творчество Пармиджанино, Л. Лотто и Тициана, росписи Дж. Романо.

В 1548 году начинающий художник короткое время работал в Мантуе, затем вернулся в Верону, где занимался оформлением внутренних помещений виллы Соранца (1551). До наших дней сохранились небольшие фрагменты этих росписей. По ним можно судить, что уже тогда начинающий художник в совершенстве владел техникой рисунка и мастерски использовал различные ракурсы, благодаря чему усиливалось впечатление от композиции. Сегодня эти фрагменты (аллегорические фигуры Справедливости и Умеренности, а также работа «Время и Слава») находятся в одном из соборов Кастельфранко в Италии.

П. Веронезе. «Аллегория битвы при Лепанто», 1570-е

В 1551–1553 годах Веронезе жил и работал в Тревизо, после чего вернулся в родной город и выполнил серию росписей и картин (фрески в вилле Эмо, «Юнона, раздающая дары Венеции» (ок. 1553, Дворец дожей, Венеция) и другие официально-парадные произведения.

В 1555 году Веронезе переехал в Венецию, где к нему пришел успех. Он стал регулярно получать заказы на создание росписей в соборах, дворцах, жилых домах и т. д. В 1555–1556 годах он выполнил серию работ для украшения церкви Сан-Себастьяно под общим названием «История Эсфири» (композиция «Триумф Мардохея» и др.). В те же годы Веронезе в этом же соборе расписал плафоны сакристии.

К 1558 году относятся росписи стен и створок органа, в начале 1560-х годов мастер написал алтарную картину, а еще через несколько лет два панно для пребистерия.

В 1561 году Веронезе пригласили для украшения внутренних помещений виллы, построенной по проекту Андреа Палладио для братьев Барбаро. Один из братьев, Маркантонио, выполнял всевозможные дипломатические поручения и был известен как любитель и знаток искусств, второй, Даниэле, являлся ученым и переводчиком (в частности, занимался переводами трудов Ветрувия). По всей видимости, выбором сюжетов для росписей занимался Даниэле.

Помимо росписей, Веронезе успел написать большое количество фресок и картин на религиозные сюжеты. Наиболее известными являются произведения «Принесение во храм» (кон. 1550-х, Картинная галерея, Дрезден), «Помазание Давида елеем» (кон. 1550-х, Художественно-исторический музей, Вена), «Св. Себастьян перед императором» (1558, церковь Сан-Себастьяно, Венеция), «Брак в Кане» (1563, Лувр, Париж), «Мученичество св. Марка и Марцеллина», ок. 1565, церковь Сан-Себастьяно, Венеция) и др.

В 60–70-х годах XVI столетия Веронезе заинтересовался историческим жанром. Ок. 1565 года он написал картину «Александр Македонский и семья Дария» (Национальная галерея, Лондон), которая считается одной из самых удачных произведений мастера.

В 70-х годах появилось полотно «Аллегория битвы при Лепанто» (1570-е). Сюжетом для этой работы послужили события 1571 года, когда соединенный флот Венеции и Испании одержал победу над турками в сражении при Лепанто.

Веронезе разделил полотно на две части. В нижней части он изобразил многочисленные суда, в верхней, как бы над облаками – святых, которые просят Деву Марию о защите Венеции от врагов. Символом Венеции является фигура женщины в белом покрывале, склонившаяся перед заступницей.

Вскоре после окончания этой картины в 1572 году художник совершил кратковременную поездку в Виченце, а в 1575 году в Падую. Вернувшись, он уже никогда больше не выезжал из города, ставшего ему родным.

Начиная с середины 70-х годов Веронезе создавал картины в основном на мифологические и аллегорические сюжеты («Венера и Марс», ок. 1576–1584, Метрополитен-музей, Нью-Йорк; «Похищение Европы», ок. 1578–1580, Дворец дожей, Венеция).

Последней крупной работой мастера стала картина «Апофеоз Венеции» (до 1585, зал Большого совета, Дворец дожей, Венеция). Веронезе выполнял ее совместно со своим братом Бенедетто и сыновьями Габриэле и Карлетто.

Паоло Веронезе умер в Венеции.

Историческая живопись XVII–XVIII веков

С началом XVII столетия в искусстве Европы была открыта новая страница. Рост и укрепление национальных государств, экономический прогресс и усиление социальных противоречий – все это не могло не отразиться на культурной жизни европейских стран. С помощью произведений исторического жанра многие художники пытались выразить свое отношение не только к прошлому, но и к современной им действительности. Важное место историческая тематика занимала в творчестве Рубенса.

Питер Пауль Рубенс (1577–1640)

Авторитет Рубенса был огромен, причем не только на родине, но и в других странах Европы. К его мнению внимательно прислушивались. Современники называли его «королем художников и художником королей». Короли Испании и Англии награждали его дворянскими титулами.

Фламандский художник Питер Пауль Рубенс (Рюбенс) родился в немецком городе Зигене. Его отец, адвокат Ян Рубенс, жил в Антверпене, но из-за гражданской войны в Нидерландах принял решение переехать в Германию. В 1587 году отец умер, и мать вместе с десятилетним Питером и другими детьми вернулась в Антверпен. Там Рубенс посещал латинскую школу, где выучил несколько иностранных языков и получил превосходное гуманитарное образование.

Он рано начал рисовать. Его первыми учителями были антверпенские художники Тобиас Верхахта в 1591 и Адам ван Норта в 1591–1599 годах. Одновременно он посещал мастерскую одного из представителей позднего нидерландского романизма Отто ван Веена (с 1594 по 1598 год). Покинув Веена, Рубенс в том же году поступил в гильдию живописцев Св. Луки. Однако проработал он там недолго – в 1600 году начинающий художник, надеясь добиться большего успеха, чем признание товарищей по гильдии, отправился в Италию.

В этой стране Рубенс прожил восемь лет, переезжая из одного города в другой. Он побывал в Венеции, Мантуе, Флоренции, Риме, Генуе. Итальянское искусство античности и Ренессанса произвело на живописца огромное впечатление – он внимательно рассматривал росписи в соборах, картины, статуи, а также прекрасные архитектурные сооружения. Художник выполнил множество копий с шедевров великих итальянских мастеров: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана, Тинторетто, Веронезе, Корреджо, и эта работа довольно сильно повлияла на формирование художественного вкуса и техники Рубенса.

П. П. Рубенс. «Прибытие Марии Медичи
в порт Марсель 8 ноября 1600 г.»,
1621–1625, Лувр, Париж

Интересовался он и появившимися в то время полотнами художников Болоньи и немца Эльсхеймера, тоже работавшего в Италии. Особенно мастер выделял творчество Караваджо и даже выполнил копию с его полотна «Положение во гроб».

С 1600 года Рубенс был назначен придворным живописцем мантуанского герцога Винченцо Гонзаго. Выполняя портреты и совершенствуясь в живописи, художник интересовался и другими областями искусства и науки. Во время проживания в Италии он показал себя как государственный деятель, дипломат, ученый-гуманист и филолог.

Кроме того, Рубенс активно интересовался нумизматикой и археологией, в частности, будучи в Генуе, выполнял архитектурные зарисовки дворцов. Впоследствии, вернувшись на родину, он передал эти работы своему приятелю Н. Рейкельмансу, который награвировал их и в 1622 году выпустил двухтомник «Дворцы Генуи». Рубенс выполнял эти наброски не ради своего удовольствия – он хотел распространить во Фландрии итальянский архитектурный стиль, однако генуэзские дворцы голландцам не понравились. Архитектура этой страны стала развиваться по другому, более интересному пути. И все же в 1611–1618 годах в Антверпене было построено одно здание, напоминавшее строения Генуи, – дом Рубенса (в 1947 году в нем был открыт Музей Рубенса).

Несмотря на сильное влияние итальянской живописи, в творчестве Рубенса прежде всего присутствовали фламандские черты. Только вернувшись на родину, он стал создавать наиболее удачные работы.

В Антверпене Рубенс получал так много заказов, что не успевал выполнить большую их часть. Он открыл огромную мастерскую и принял в нее учеников (впоследствии многие из них стали талантливыми художниками, представителями фламандской школы). Ученики и помогали ему выполнять заказы: обычно Рубенс создавал только эскиз, по которому работали молодые художники. После окончания картины Рубенс устранял своей кистью недочеты, выделял наиболее характерные места.

Однако не все полотна, выполняемые в мастерской Рубенса, создавались таким образом. Самые сложные и ответственные заказы художник выполнял сам от начала до конца, и именно они, как полагают исследователи, являются лучшими работами мастера.

Благодаря прекрасному образованию, знанию языков и творческим успехам Рубенс стал одним из самых авторитетных людей в стране. Он принимал активное участие в общественной жизни Фландрии, вел переписку с наиболее знаменитыми творческими людьми и государственными деятелями, много путешествовал по странам Западной Европы. Правительство Фландрии не раз давало ему дипломатические поручения.

П. П. Рубенс. «Мария Медичи»,
1622, Лувр, Париж

Творческий путь Рубенса можно условно разделить на три этапа.

Первый, ранний, этап продолжался до 1620 года, затем наступило время зрелого творчества, длившегося до 1930 года, то есть десять лет. После этого начался третий, поздний, этап, тоже продолжавшийся десять лет, до самой смерти художника.

Уже на первом этапе Рубенс быстро завоевал популярность, получал множество всевозможных заказов, в 1609 году был назначен придворным живописцем испанских правителей Нидерландов. В этом же году он женился на дочери бюргера Изабелле Брант и тогда же изобразил ее и себя в произведении «Автопортрет с Изабеллой Брант» (1609–1610, Старая пинакотека, Мюнхен).

Рубенс писал картины и на религиозные сюжеты. В 1611 году он окончил полотно «Воздвижение креста» (собор, Антверпен), в котором соединил итальянские традиции (особенно манеру Караваджо) с фламандскими. Представляет интерес и более выразительная работа «Снятие со креста» (1611–1614, собор, Антверпен).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.