

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

ЭЖЕН ДЕЛАКРУА Часть 17

ЦЕНА 5,50 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 17

ЭЖЕН ДЕЛАКРУА

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ДЕЛАКРУА стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 8

„Барка Данте“ — 1822	с.8
„Сцена резни на Хиосе“ — 1824	с.10
„Смерть Сарданапала“ — 1827	с.12
„Свобода, ведущая народ на баррикады“ — 1830	с.14
„Алжирские женщины“ — 1834	с.16
„Автопортрет в зеленом жилете“ — ок. 1837	с.18
„Взятие крестоносцами Константинополя“ — 1841	с.20
„Похищение Ребекки“ — 1858	с.22
„Арабские скакуны, дерущиеся в конюшне“ — 1860	с.24
„Борьба Иакова с ангелом“ — 1855—1861	с.26

ДЕЛАКРУА И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

ДЕЛАКРУА В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: RMN; стр. 3: RMN; стр. 4: вверху: AKG, внизу слева: RMN, внизу справа: Giraudon; стр. 5: вверху: Scala, внизу: J.L. Charmet; стр. 6: вверху: J.L. Charmet, внизу: AKG; стр. 7: вверху: RMN, внизу: RMN; стр. 9: AKG; стр. 10: AKG; стр. 11: Scala; стр. 12: AKG; стр. 13: вверху: RMN, внизу: RMN; стр. 15: Scala; стр. 16: AKG; стр. 17: вверху: RMN, внизу: Scala; стр. 18: внизу слева: Scala, внизу справа: RMN; стр. 19: AKG; стр. 20: RMN; стр. 21: вверху: RMN, внизу: RMN; стр. 22: AKG; стр. 23: RMN; стр. 24: RMN; стр. 25: в центре справа: Scala, внизу: RMN; стр. 26: вверху справа: AKG, внизу: Scala; стр. 27: вверху: Scala, внизу справа: AKG; стр. 28: в центре: J.L. Charmet, внизу: AKG; стр. 29: вверху: Scala, внизу слева: J.L. Charmet, внизу справа: AKG; стр. 30: Giraudon; стр. 31: вверху: Giraudon, внизу: Scala; стр. 32: RMN.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Александр ХАХАЛЕВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Распространение: Виталий АНОХИН +38 (044) 205-43-77.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 10201971
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Смерть Сарданапала
(фрагмент)

1827; 392x496 см
Лувр, Париж

Коллекция

„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описания самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: КУРБЕ (1819—1877)

В своем творчестве Гюстав Курбе, вслед за глубоко почитаемыми им Эженом Делакруа и Теодором Жерико, посчитал неуместными академические принципы, на которые опирались живописцы современной им эпохи. Курбе мечтал создать „живое искусство“ и стал самым известным представителем реалистической школы.

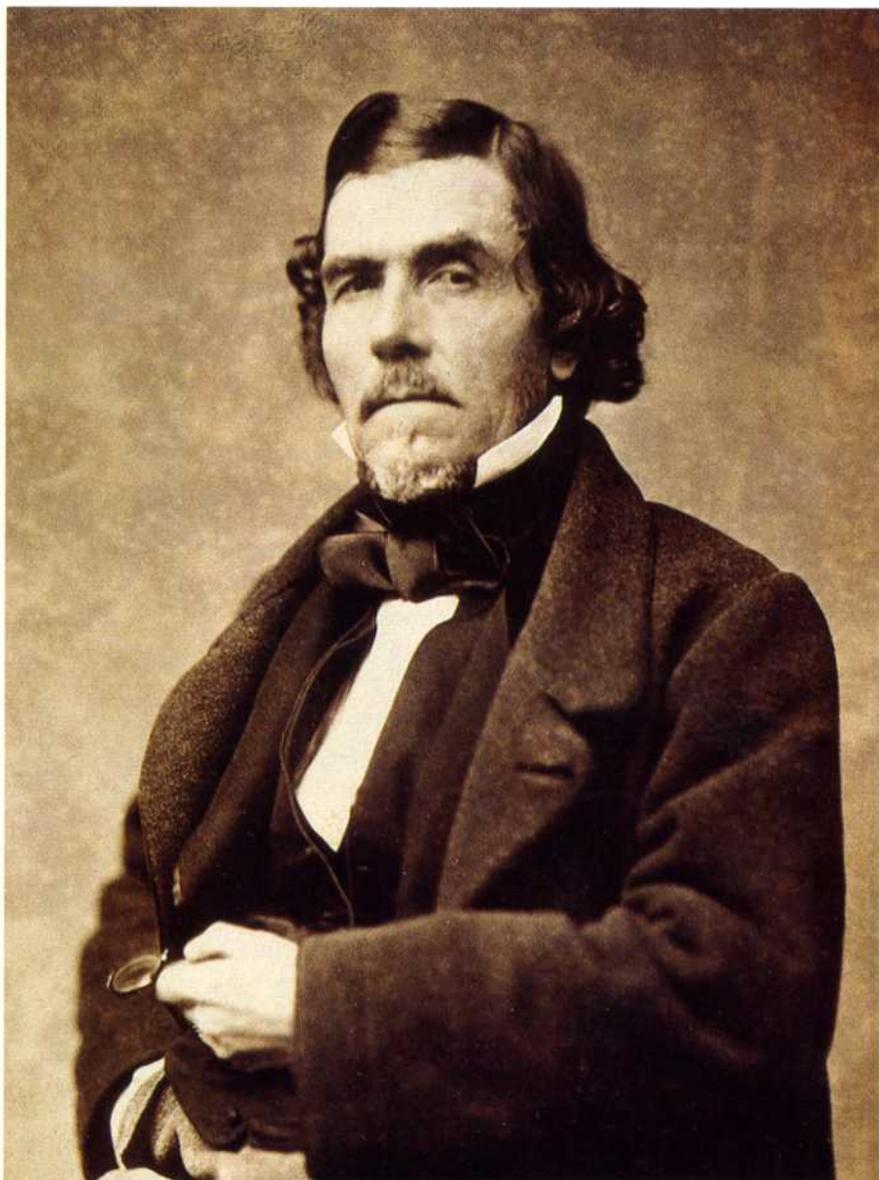


Эжен Делакруа

В начале XIX века во Франции произошли события, которые всколыхнули всю страну. Но он не замечал политических катаклизмов. Ему ничего не стоило перенестись из Лувра в Марокко, из ада Данте — к алжирским женщинам... Его жизнь была подчинена только живописи. Он считал, что работа способна „освежить разум и осчастливить“. Его имя — Эжен Делакруа.

Фердинанд Виктор Эжен Делакруа родился 26 апреля 1798 года в Шарантон Сент-Морис — живописном селении между Марной и Венсенским лесом, недалеко от Парижа. Его мать, Викторина Обен, дочь богатого краснодеревщика — придворного мебелищика Людовика XV, в 1778 году вышла замуж за человека значительно ее старше и с порядочным состоянием. Шарль Делакруа происходил из земельной буржуазии, его отец служил управляющим у богатейших землевладельцев в Артуа. И добросовестностью, и важным видом, и умением принаравливаясь к обстоятельствам — всем он подходил для государственной деятельности и преуспел на этом поприще: в 1789 году был избран мэром своего городка, два года спустя — депутатом Конвента от департамента Марна, а во времена Директории, в 1795—1797 гг., был министром иностранных дел. Естественно, что госпожа Делакруа, родив одного за другим троих детей — Шарля, Анриетту и Анри, — при таком деятельном муже исполняла лишь одну обязанность — очаровательной посредницы между ним и светом. В дом Делакруа стекались чиновники старого режима, желающие поступить на службу к новому правительству, но особой благосклонностью министра Делакруа пользовался дипломат Шарль-Морис де Талейран, обладавший блестящими знаниями и безукоризненными манерами. Полобил ли он в Викторину Обен-Делакруа жену министра или просто красивую женщину — теперь сказать трудно: не осталось ни писем, ни дневника. Однако, так или иначе, он не прогадал: Викторина была отлично воспитана и в свои сорок лет оставалась достаточно привлекательной, чтобы он мог ухаживать за ней, не вызывая насмешек и сплетен в свете. Однако их связь не могла остаться незамеченной, и после рождения четвертого ребенка Викторин — Эжена между близкими семьей людьми прошел шепоток, будто Шарль Делакруа не имеет к малышу никакого отношения...

Как бы то ни было, но Эжен рос мальчиком нервным и восприимчивым и мало чем походил на „толстокожих“ Делакруа. „Я прекрасно по-



▲ Эжен Делакруа в 1860 году

*Фотография: Пьер Пегги
Музей Эжена Делакруа,
Париж*

мню, что в детстве был самым настоящим чудовищем“, — напишет он позже. Большая голова в черных кудрях на тисшедушном теле, желтоватый оттенок лица, сощуренные глаза, не говоря уже о постоянной возбужденности — сверстники подтрунивали над его необычной внешностью, и долгое время он считал себя уродцем. В три года он, сын префекта (Делакруа-старший тогда только-только получил это назначение), бросился за борт корабля в Марсельском порту, в другой раз устроил пожар и едва сам не сгорел... В разгар игры или посреди урока он мог, забыв обо всем, погрузиться в задумчивость, а то вдруг мечтательность сменялась приливами какой-то бурной активности, и тогда он оказывался куда живее и проказливее своих товарищей... Эжену было всего лишь семь лет, когда в 1805 году в Бордо умер отец. Похоронив мужа, госпожа Делакруа решает вернуться в Париж.

ВСЕ ПАРИЖ ДЛЯ НАС!

В столице маленький Эжен учится в Императорском лицее. В этом элитарном заведении он получает фундаментальное классическое образование: Гомер, Вергилий, Данте, Вольтер, Байрон, Ля Тассе, Ариосто, Лидро, Монтескье, Монтень... Кроме того, мальчик занимается фехтованием, играет на клавесине, восхищаясь Моцартом и

“ Он — кратер
вулкана, мастерски
замаскированный букетом
цветов ”

Бодлер, 1856

России, а все его школьные тетрадки заполнены эскизами и рисунками. Уже в этих работах прослеживался характерный для него свободный стиль, который Шарль Бодлер (1821—1867) определит позже как „стиль без смиренной рубахи“.

В 1814 году Эжен теряет мать — ее смерть приводит к тому, что на шестнадцатом году жизни Эжен переезжает к своей сестре и ее мужу. Через год Делакруа под влиянием родственника — известного портретиста Анри Ризенера (1762—1828), который был учеником самого Давида (1748—1825), решает посвятить себя живописи и поступает на учебу в мастерскую Пьера Нарсиса Герена. Именно там он познакомится с Теодором Жерико (1791—1824), живописью которого он будет высоко ценить на протяжении всей жизни.

Делакруа регулярно посещает Лувр, экспозиция которого постоянно пополняется произведениями искусства, привезенными армией Наполеона из многочисленных военных походов. Таким образом, будущий художник открывает для себя творчество художников разных стран и различных школ.

В этот же период он завязывает массу полезных знакомств: например, один из его новых приятелей по фамилии Солье знакомит его с техникой акварели...

В 1822 году Делакруа впервые выставляет на Салоне свою работу. Это была „Барка Данте“, вызвавшая неоднозначную реакцию у общественности и несколько довольно сдержанных замечаний со стороны критиков.

Все складывалось бы удачно, если бы не постоянная забота о хлебе насущном: и без того небольшие деньги, оставшиеся в наследство от родителей, уже давно растрочены, а занятия живописью пока еще не приносят никакого дохода. Поэтому в начале двадцатых годов Делакруа вынужден писать карикатуры для различных изданий — эта работа неплохо оплачивается...

Помимо живописи, у молодого Делакруа появляется и другая страсть. Это Элизабет Сальтер, англичанка, служащая горничной в одном из богатейших домов Парижа. Чтобы общаться с ней, художник спешно учит английский. Язык, впрочем, как и горничная, легко поддается его напору: произведения Шекспира, Байрона и Вальтера Скотта Делакруа отныне

будет читать только в оригинале. Любовь быстро проходит, а в



Альбом из Северной Африки (фрагмент)

1832; 19,3x12,7 см
перо, коричневая тушь и акварель
Лувр, Париж

Во время путешествия в Марокко художник записывает все свои впечатления (здесь: вид Танжера)

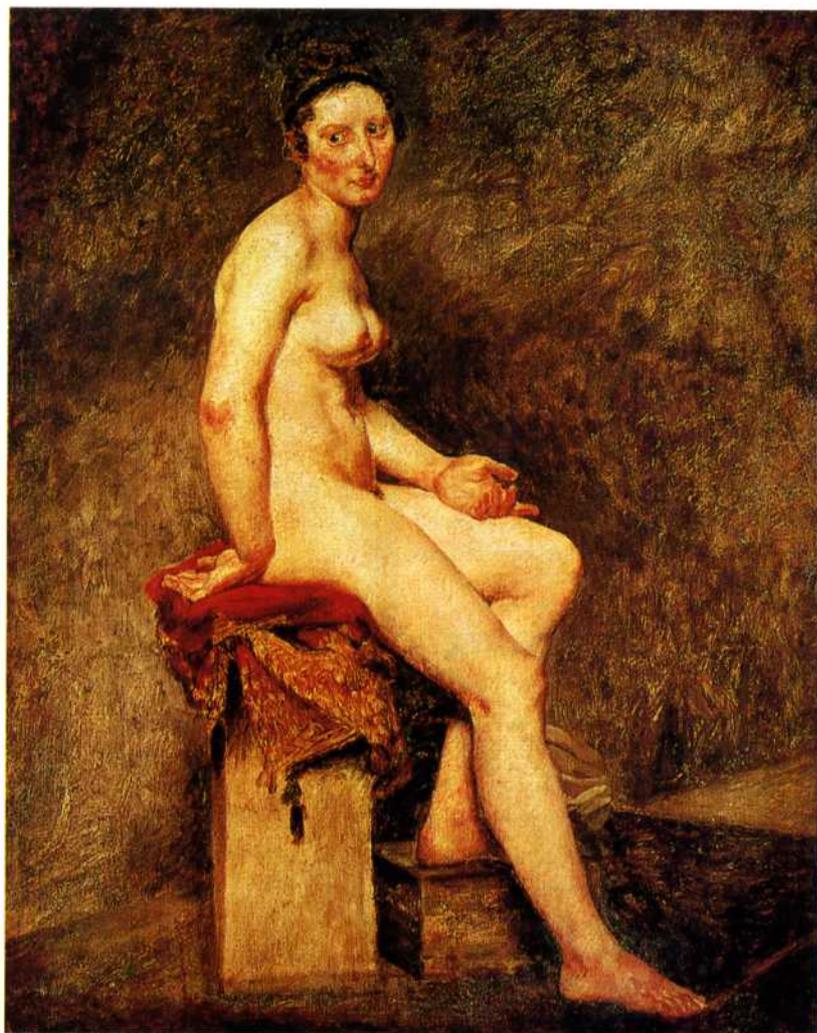
СЫН СВОЕГО ОТЦА

Был ли Делакруа сыном своего отца? Скорее все же нет, чем да. Дело в том, что Шарль Делакруа после рождения троих старших детей долгое время страдал половым бессилием вследствие опухоли, операция по удалению которой состоялась за семь месяцев до рождения Эжена. Кроме того, не вызывает сомнений внешнее сходство Эжена Делакруа и близкого друга его матери Шарля-Мориса де Талейрана. Несмотря на это, Шарль Делакруа растит чужое семя как настоящий любящий отец, и художник на протяжении всей жизни будет вспоминать его с восхищением и благодарностью, гневно отвергая определенного рода намеки.

Приудон: Талейран

1807; 212x138 см
Музей Карнавале, Париж





◀ **Битва под Ташебургом**

1837; 485x555 см
Национальный музей
„Версальский дворец“

Это огромное полотно, написанное по заказу короля Луи-Филиппа для Исторического музея Версаля, было выставлено на Салоне 1837 года

▲ **Академическая шгудия, Мадемуазель Роза**

1817—1824; 81x65 см
Лувр, Париж

Эжен Жиро: ▶
карикатура на Делакруа

1856
Музей Карнавал, Париж



дневнике Делакруа появляется высказывание Казановы: „Я любил женщин до умопомрачения, но свою свободу ценил превыше всего“. Он умеет нравиться женщинам и ни перед чем не останавливается: то он заводит роман с подругой своего близкого приятеля Солея, то одну за другой соблазняет натурщиц... Молодой Делакруа очень влюбчив и непостоянен в своих привязанностях.

Благодаря своим приятелям Шарлю Нодье (1780—1844) и Виктору Гюго (1802—1885) Делакруа становится завсегдаем литературных вечеринок, где знакомится с Альфредом де Виньи (1797—1863), Шарлем Огюстеном Сент-Бёвом (1804—1869), Стендалем (1783—1842), Александром Дюма-отцом (1802—1870), Теофилом Готье (1811—1872) и Альфонсом де Ламартеном (1790—1869).

Как и многие современные ему художники, Делакруа мечтает о путешествии в Италию, но из финансовых соображений поездку приходится раз за разом откладывать. В 1825 году Делакруа выезжает к родственникам в Англию. Там он берет уроки верховой езды, расширяет свои представления о чистокровных лошадях и, конечно, изучает их фигуры и движения, делая небольшие эскизы.

Вернувшись в Париж, Делакруа узнает, что на собрании в одном из художественных салонов кто-то назвал его „предводителем романтиков“.

Художник не собирается становиться не только предводителем, но и представителем каких бы то ни было течений, направлений или школ. Он решает скрыться от этой суеты... в Марокко.

ВОСТОЧНАЯ РОСКОШЬ

Когда граф Шарль де Морне выезжает с дипломатической миссией в Марокко и предлагает художнику составить ему компанию, Делакруа соглашается, не раздумывая, и сообщает графу, что времени на подготовку к путешествию ему нужно ровно столько, сколько потребуется для сбора холстов, красок и других живописных принадлежностей...

И вот Марокко! Художник очарован: перед ним открылся новый мир, где тесно сплелись экзотика и старина. Он много рисует, делает эскизы, стараясь запечатлеть этот сказочный мир во всем его разнообразии. 29 февраля 1832 года он пишет одному из друзей: „Вы не поверите в то, что я рассказываю, а ведь то, что я увидел — это всего лишь мизерная доля

того, что здесь есть“. Султан Марокко, Мулла Аб эр-Рахман через неделю устраивает торжественный прием в честь французской делегации. Этот прием своим размахом и роскошью запомнился Делакруа на всю жизнь.

Делакруа потрясен красотой и очарованием местной природы. Свет в этом средиземноморском крае такой яркий, что в первые дни художник даже опасается за свое зрение. Тем не менее, он страстно желает увидеть все, а более всего то, что на Востоке обычно скрывают от посторонних глаз.

В одном из писем он жалуется другу: „Ревность мавров нельзя себе даже представить. Поэтому женщин я пока не видел: они либо спрятаны за высокими стенами домов, либо встречаются только друг с другом на специальных террасах“. У Делакруа будет возможность ненадолго проникнуть в мир этих женщин, только не в Марокко, а в Алжире, когда он посетит настоящий гарем, принадлежащий одному вельможе. Это событие вдохновит художника на создание полотна „Алжирские женщины“.

БИТВА С АНГЕЛОМ

После возвращения во Францию Делакруа полностью уходит от салонной жизни. Он отдает предпочтение одиночеству, которое является единственным средством сохранения независимости — такой необходимой для творческой работы. Он очень много работает. Официальные заказы поступают все чаще, благодаря протекции бывшего искусствоведа и критика, а позже известного политика Адольфа Тирса (1797—1877).

В 1833—1861 годах художник работает над внутренним оформлением библиотеки во Дворце Бурбонов (в то время — помещение законодательного органа, позже — парламента), галерей Аполлона в Лувре, Зала Мира в парижской ратуше...

В этот же период Делакруа расписывает стены парижских соборов Сен-Дени дю Сен-Сакрамен, Сен-Сюльпис... Для выполнения этих трудоемких заказов Делакруа нанимает ассистентов: сам их учит и сам же руководит работами.

Несмотря на огромное количество официальных заказов,



▲ Мастерская художника на улице Нотр-Дам де Лоретт в Париже в 1852 году

художник успевает писать картины и время от времени выставлять их на Салонах. Однако чаще всего его работы натываются на неприятие, а то и негодование со стороны публики и критики (как это было, например, на Салоне 1827 года, когда „Смерть Сардананала“ была буквально освистана).

Удивительно, но Делакруа абсолютно равнодушно воспринимал как критические выпады, так и похвалу. У художника была цель — стать членом Академии изящных искусств. В течение двадцати лет он регулярно выставлял свою кандидатуру на конкурс, и только в январе 1857 года ее утвердили.

Тем не менее, когда это свершилось, художник с горечью заметил: „Конечно, я понимаю, что двадцать лет назад принять меня в профессорский состав Академии было бы огромным риском для этих господ, ибо я не смог бы преподавать в соответствии с собственными представлениями о живописи“.

В 1839 году Делакруа совершает кратковременное путешествие по Бельгии и Голландии, где знакомится с творчеством выдающихся художников прошлого. Особенно тщательно художник изучает работы Питера-Пауля Рубенса, чья живопись впечатляла его с юношеских лет.

Делакруа обожает деревню, его восхищают деревенские пейзажи, поэтому он иногда выезжает в Ноан, чтобы поработать и пообщаться со своими друзьями — писательницей Жорж

ХОРОШАЯ ЗНАКОМАЯ ИЗ НОАНА

Делакруа знакомится с Жорж Санд в конце 1833 года, а через год создает портрет писательницы для популярного в то время „Журнала двух миров“. Делакруа очень дорожил общением с этой интеллигентной женщиной, которая вскоре станет его любимой собеседницей. Между ними завязывается дружба с оттенком заговорщицкой взаимной симпатии — типичные отношения между мужчиной и женщиной, не любящих никаких обязательств, а особенно связей, которые могли бы разрушить их свободу. „Я наблюдаю, — написал Делакруа в одном из писем к Жорж Санд, — огромную разницу между мужьями и остальными мужчинами: последние с большим наслаждением имеют женщины, которых первые имеют неохотно, несмотря на то, что имеют“.

◀ Жорж Санд (не окончено)

1838; 97x57 см
Ордуругард, Констатанца

Портрет
Жанны-Мари
(Дженни) Гилу

1840; 45,5x37,5 см
Лувр, Париж

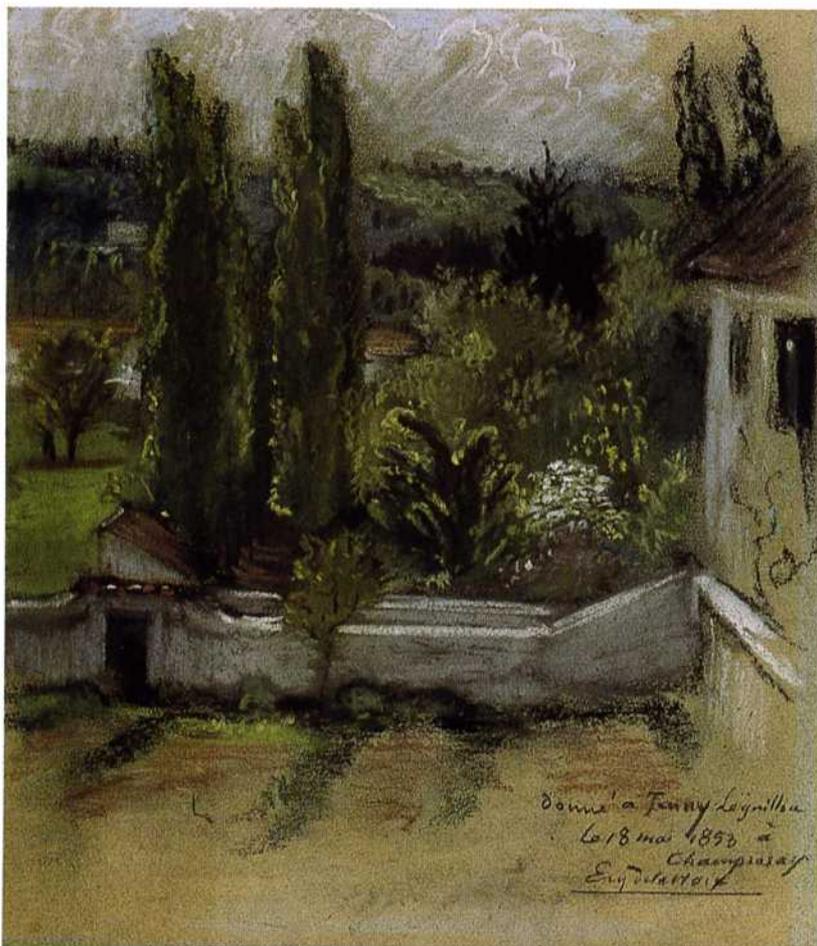
Дженни, единственная по-настоящему преданная Делакруа женщина, будет ухаживать за больным художником вплоть до его смерти



▼ Сад Делакруа
в Шампресе

1858;
бумага, пастель
Лувр, Париж

В 1844 году Делакруа часто живет и работает в собственном доме в Сенаре — живописном районе, расположенном на юге Парижа



КАЛЕНДАРЬ

1798 — Фердинанд Виктор Эжен Делакруа родился 26 апреля в Шараптон-Сен-Морис под Парижем

1805 — умирает отец художника Шарль Делакруа, к тому времени — префект Бордо. Мать выезжает в Париж

1814 — смерть матери. Эжен переезжает к своей сестре и ее мужу

1822 — выставляет на Салоне свою первую картину — „Барка Данте“

1827 — „Смерть Сарданапала“ вызывает скандал на Салоне

1832 — путешествие в Марокко

1833 — Делакруа получает заказ на оформление дворца Бурбонов. Знакомство с Жорж Санд

1839 — художник отправляется в путешествие в Бельгию и Голландию. Изучает живопись Рубенса

1842 — ухудшается состояние здоровья: врачи обнаруживают начальную стадию туберкулеза

1857 — переезжает в свою последнюю мастерскую на улице Ферстенберг в Париже

1861, июль — торжественное открытие оформленной Делакруа часовни в соборе Сен-Сюльпис

1863 — Эжен Делакруа умер 13 августа в Париже

Санд (1804—1876) и композитором Фредериком Шопеном (1810—1849). Есть еще одна причина, по которой художник вынужден как можно чаще бывать на свежем воздухе — в 1842 году врачи признали у него начальную стадию туберкулеза.

Делакруа никогда особенно не заботился о своем здоровье, поэтому, не обращая внимания на уговоры своего доктора, отправляется в сырую и довольно прохладную Нормандию.

Там он открывает для себя сдержанную красоту природы этого края и, особенно, побережья, где часто проводит время, просто „сидя на песке и любуясь морем, без усталости наблюдая за бесконечным движением волн, пеной и гладкими камешками, которые, будто забавляясь, перекачивает вода...“

Начиная с 1844 года, Делакруа арендует дом в Шампресе, который расположен немного южнее Парижа. В 1857 году, по возвращении в столицу, художник переезжает в свою последнюю мастерскую на улице Ферстенберг, где, впрочем, продолжает вести отшельнический образ жизни.

Единственным человеком, который будет рядом с Делакруа до самой его смерти, оказывается Дженни Гилу — его „служанка с большим сердцем“, а единственным светским мероприятием, которое он посетил в этот последний период своей жизни, становится торжественное открытие в 1861 году оформленной художником часовни в соборе Сен-Сюльпис.

Делакруа уже давно страдает от туберкулеза, с весны 1863 года болезнь стала прогрессировать, а 13 августа художника не стало. Похороны состоялись через три дня на кладбище у церкви Сен-Жермен-де-Пре.

Барка Данте — 1822

Двадцатичетырехлетний Делакруа амбициозен и самоуверен: он считает, что уже достаточно хорошо освоил технику живописи и может написать огромное полотно на серьезную тему. В те времена одной из самых читаемых книг была „Божественная комедия“ итальянского поэта эпохи Возрождения Данте Алигьери (1265—1321), в которой автор рассказывает о своем воображаемом путешествии по загробному миру. Проводником Данте служит древнеримский поэт Вергилий. Источником вдохновения для Делакруа стала одна из частей этого произведения, а именно — „Ад“. Выбранный для картины формат (два на два с половиной метра) художники обычно использовали для изображения мифологических или религиозных тем, но никак не литературных. Делакруа начал новаторски. Он работает над полотном ежедневно по двенадцать-тринадцать часов. Во время работы кто-то обязательно сидит рядом с художником и читает вслух „Ад“ Данте.

Делакруа представил свое видение описываемых итальянцем событий: Данте на его картине не герой, а свидетель; он полон ужаса, однако пытается сохранить достоинство. Он не дает гневу или отчаянию овладеть собой, в отличие от пленников Ада — грешников, барахтающихся в волнах подземной реки Стикс. Работая над изображением человеческих фигур, а также над позами грешников, Делакруа использует свои наброски с античных скульптур, сделанные заранее в Лувре. Художник тщательно отбирает из множества эскизов именно те, которые, по его мнению, наиболее точно будут соответствовать

Барка Данте ►

1822; 189х246см
Лувр, Париж



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

„Барка Данте“ явилась вызовом Делакруа, брошенным господствующим в то время в искусстве принципам неоклассицизма. „Забыв“ приемы, которым научил его в свое время Герен, Делакруа превозносит свежесть художественного восприятия над тщательностью исполнения; он уделяет насыщенности цвета гораздо больше внимания, чем точности рисунка. Именно цвет структурирует всю композицию, придает объем телам. Цвет, а не — как, например, у Жерико (1791—1824) — игра полутонов. При помощи цвета Делакруа создает художественное пространство, придает ему глубину и, без сомнения, использует всю выразительность красок. Капли воды на телах — сочетание чистых цветов, в которых заметно влияние живописи Рубенса (1577—1640) с ее вибрирующей густой красочной материей.



замыслу картины... Закончив работу над картиной в 1822 году, Делакруа выставил ее на Салоне. Полотно не осталось незамеченным. Почтители творчества Давида и сторонники неоклассицизма назвали эту работу молодого художника „мазней“ и возмутились „нескладным и убогим стилем“. Однако среди критиков нашлись и такие, которые сумели разглядеть в первой работе Делакруа зачатки большого таланта и даже сравнивали его манеру со стилем Микеланджело и Рубенса.



“ Господин Делакруа — самый
оригинальный художник прошлой
и нынешней эпох ”

Боллер, 1843

Сцена резни на Хиосе — 1824

Причиной появления картины „Сцена резни на Хиосе“ были реальные исторические события, которые всколыхнули всю Европу. В апреле 1822 года на острове Хиос войсками Османской империи с ужасающей жестокостью были уничтожены греческие поселения... В процессе работы над полотном Делакруа часто навещался к своему приятелю Жюльо-Роберу Огюсту (1789—1850) — известному художнику и страстному путешественнику, который собрал богатейшую коллекцию оружия и предметов быта народов Востока. Картина была выставлена на Салоне 1824 года и вызвала яростное возмущение критиков. „Похоже, претенциозный художник упивается изображением подобной гадости“, — комментирует один из них. Коллеги-художники находились в недоумении: Гро (1771—1835) назвал картину „резней живописи“, а Энгр (1780—1867) „окрестил“ ее автора „Робеспьером живописи“... Однако с позиций дня сегодняшнего, можно утверждать: этой картиной Делакруа совершает переворот в живописи.

Он отказывается от приглушенных цветов и спокойных оттенков, которыми пользовался при работе над своими первыми картинами: теперь он выбирает цвета открытые, контрастные: кобальтовый синий, изумрудный зеленый, ярко-красный. Художник ежедневно посещает Лувр, где изучает работы Паоло Веронезе (1528—1588) и Питера-Пауля Рубенса (1577—1640) — выдающихся колористов, в палитре которых всегда преобладали насыщенные, яркие цвета. У английского пейзажиста Джона Констебла (1776—1837) Делакруа перенимал некоторые принципы построения композиции. Так, небо в „Сцене резни на Хиосе“ занимает почти треть полотна, что было характерной чертой большинства работ Констебла. Окончательной версии картины предшествовали многочисленные эскизы. Делакруа меняет позы персонажей, их расположение, выражения их лиц, пытается найти наиболее выгодный с точки зрения эмоционального воздействия на зрителя ракурс. В этом смысле художник повторяет творческие искания Жерико, когда тот работал над своей известной картиной

„Плот Медузы“. В итоге Делакруа удается создать действительно потрясающее своим драматизмом полотно. Обреченность и покорность судьбе отражаются на лице мужчины в красной шапке, отчаяние и ужас охватили прильнувшего к нему юношу в торбаче, а взгляд турецкого солдата шничен и жесток... Нечеловеческий страх и поистине вселенскую скорбь выражают глаза пожилой женщины в красном платье, а ее смиренная поза говорит о предчувствии скорой смерти. Выражением лица эта женщина напоминает „Девушку на кладбище“ с картины, написанной Делакруа в том же году и представляющей собой, скорее всего, один из этапов подготовки художника к работе над „Сценой резни на Хиосе“.



Сцена резни на Хиосе ▶

1824; 419x354 см
Лувр, Париж

◀ Девушка на кладбище

1824; 65,5x54,5 см
Лувр, Париж





Смерть Сарданапала — 1827

Из всех картин Делакруа именно „Смерть Сарданапала“ снискала славу самого скандального произведения и вызвала больше всего негативных отзывов. Темой этого огромного полотна (почти четыре на пять метров) стала судьба ассирийского короля Сарданапала, а источником вдохновения для художника послужили произведения выдающегося поэта-романтика лорда Байрона (1788—1824), творчеством и личностью которого всегда восхищался Делакруа. Однако привыкший тщательно готовиться к написанию своих картин художник не ограничился литературной трактовкой этой темы. Проводя много времени в Национальной библиотеке, он искал исторические сведения об интересующем его периоде, в частности, изучал труды греческого историографа Дниодора Сицилийского (I век н. э).

Таким образом, к началу работы над полотном Делакруа располагал почти фундаментальными знаниями по выбранной

тематике, однако, несмотря на такую серьезную подготовку, работа, в конечном итоге, получилась в большей мере преломленной через собственное видение проблемы и личное отношение самого автора, отличающееся от литературной и исторической интерпретаций. Он создал своего Сарданапала. На картине изображены пятнадцать фигур. Сарданапал, возлежащий в царственной позе, — главное действующее, а точнее, бездействующее лицо — спокойно наблюдает, как по его приказу солдаты уничтожают его же добро и убивают его верных слуг. Оптический центр композиции находится на пустом краю царского ложа, и эта пустота, окруженная ужасающими сценами наси-

“Смерть Сарданапала” — это нечто совершенно необычное и такое внушительное, что подавляет все мелкое. Поэтому это прекрасное произведение (...) и не пользуется успехом у парижских мещан...”

Виктор Гюго

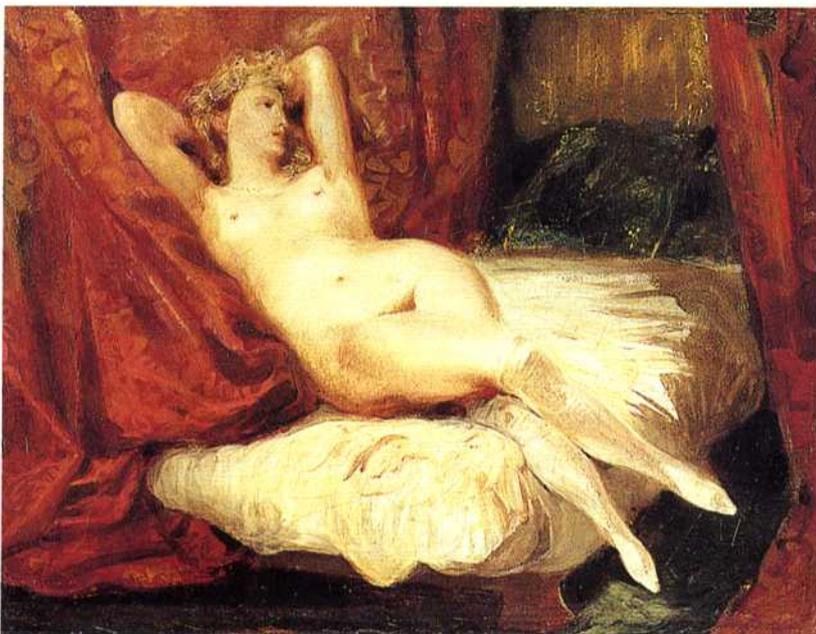
лия, создает ощущение безумного вихря, который, кажется, вот-вот вырвется за пределы картины и увлечет нас в круговорот этого кошмара. Естественно, подобный эффект вызывает внутреннее, какое-то подсознательное сопротивление зрителя,



▲ Смерть Сарданапала
1827; 392x496 см
Лувр, Париж

◀ Женщина с попугаем
1827; 234,5x32,5 см
Музей изящных искусств, Лион

▶ Женщина в белых чулках
1825—1830; 26x33 см
Лувр, Париж



чем, возможно, и вызвана всеобщая негативная реакция на эту работу... Интересна фигура женщины, лежащей у ног Сарданапала. Своей позой и тщательно выписанным телом она напоминает „обнаженных“ Рубенса. Вообще, элементов, заимствованных у великих мастеров, в этой картине предостаточно. Делакруа мастерски соединяет их, следуя девизу: „Интеллигентный человек должен иметь склонность к объединению различных совершенно выполненных деталей в такое же совершенное целое и не уподобляться ученым, которым, наоборот, свойственно разбивать целое на составляющие“. Кажущиеся хаос и стремительность действия картины на самом деле являются результатом тщательно продуманной компоновки.

Впечатляющий эротизм вообще характерен для женской натуры, которую Делакруа пишет в этот же период своего творчества. Примерами таких работ являются „Женщина с опухлем“ и „Женщина в белых чулках“.

Свобода, ведущая народ на баррикады — 1830

В июле 1830 года король Карл X подписал указы о роспуске новоизбранной палаты депутатов, об отмене свободы печати и о введении еще менее демократической избирательной системы. Естественно, это решение властей не могло пройти незамеченным и вызвало во Франции всеобщее негодование, вылившееся в массовые уличные акции протеста. 27, 28 и 29 июля войдут в историю как июльская революция, или „Три Славных Дня“, и положат конец эпохе монархии Бурбонов. Делакруа, конечно, не принимал участия в уличных боях, однако неоднократно был их невольным свидетелем, и это послужило толчком к написанию, пожалуй, самого известного полотна художника — „Свобода, ведущая народ на баррикады“.

Действие происходит в Париже: сцена хорошо видна Нотр-Дам. Персонажи на переднем плане отделены от остальных облаком дыма. Делакруа тщательно прорисовывает одежду, обувь, головные уборы и оружие революционеров, среди которых есть представители различных социальных слоев. Так, типичным городским мещанином выглядит мужчина в цилиндре, одетый по моде того времени; чуть дальше, в толпе виднеется молодой человек в форменной студенческой шапочке. Мальчик в мягком берете, справа от женщины, символизирует детей парижских улиц, воспетых позже Виктором Гюго на страницах романа „Отверженные“ (1862). Таким образом, Делакруа наделяет картину выразительным символическим подтекстом: в едином порыве весь народ поднимается против тирана.

Трудно не заметить, насколько реалистичность изображенных персонажей контрастирует с центральной фигурой картины. Женщина, олицетворяющая свободу, кажется сошедшей с полотен классических мастеров, а ее одежда и поза напоминают античные скульптуры. Используя подобный прием вслед за Жерико и Гро, Делакруа придает реальным событиям эпический характер, подчеркивая тем самым их историческую значимость.

Картина была признана критиками, замечена властями и, в конце концов, куплена Луи-Филиппом, новым королем Франции, после чего, уже в качестве королевского подарка, полотно перешло в только что открывшийся в Париже Люксембургский музей, экспозиция которого была представлена, в основном, работами современных художников. „Свобода“ находилась в зале музея всего несколько недель, а потом была отправлена в хранилище: власти опасались, что подобное выразительное напоминание о тех тревожных трех днях может спровоцировать беспорядки, направленные уже против нового монарха. И только через двадцать пять лет, в 1855 году, картина будет выставлена в одном из павильонов Всемирной парижской выставки, и общественность снова сможет восхищаться шедевром Делакруа.



Свобода,
ведущая народ
на баррикады
1830; 259x325 см
Лувр, Париж



“ Я работаю над современной темой борьбы на баррикадах, и хотя я не сражался вместе с народом, но, по крайней мере, я буду для него писать. Это улучшает мое душевное состояние ”

Делакруа, 1830

Алжирские женщины — 1834

Во время своего пребывания в Марокко в 1832 году Делакруа совершенно искренне сожалел о том, что женщины не имеют права показываться в общественных местах. Художник возвращался во Францию через Алжир, где его любопытство, касающееся жизни восточных женщин, наконец было удовлетворено: начальник алжирского порта пригласил его погостить. Атмосфера принадлежащего этому человеку гарема потрясла Делакруа. Боясь, что сможет со временем упустить какую-нибудь деталь, художник не выпускает из рук карандаш, которым не только делает наброски с натуры, но и подробные заметки в своем путевом дневнике. Иногда, кроме каранда-

ша, он использует акварель и тушь: примером такого эскиза является его „Арабка на подушках“ — работа, поражающая своей свежестью, энергией и ритмичностью композиции.

„Алжирские женщины“ — первая картина, написанная маслом, которая возникла на основе „восточных впечатлений“ и является своеобразной иллюстрацией к одной из его дневниковых заметок: „В изобилии шелка и золота грациозно сидели три прекрасные, похожие на женщин... газели“.

Спокойные и тихие, вроде бы о чем-то мечтающие женщины своими роскошными одеждами удивительно гармонично вписываются в восточное убранство интерьера, что наделяет

▼ Алжирские женщины

1834; 180x229 см
Лувр, Париж



▲ Марокканская семья

1834; 34x26 см
Частная коллекция

“ Цвет туфель
бросается
в глаза так же,
как бокал вина
рвется в горло ”

Сезанн, 1891

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Путешествие в Марокко явилось одним из важнейших событий в жизни Делакруа прежде всего из-за того, что послужило началом очень плодотворного периода его творчества. Именно в картинах этого периода Делакруа мастерски использует свет и цвет. „Алжирские женщины“ исполнены в манере, основанной на сопоставлении чистых цветов, которые освещают всю композицию (пример: подушка в нижнем левом углу картины). Также благодаря использованию только чистых, без нюансов, цветов, художнику удается передать эффект мерцания поверхности зеркала и блеск драгоценностей. Делакруа часто сравнивал цвета с нотами: каждый имеет свой собственный тон, а при сопоставлении они создают новый оттенок, подобный интервалу в музыке. С этой точки зрения Делакруа является одним из самых выдающихся „композиторов живописи“.





◀ Арабка на подушках

1832; 10,7х13,8 см
акварель и карандаш
Лувр, Париж

картину, наполненную светом и цветом, еще и выразительной чувственностью. Путешествие по Северной Африке подарило Делакруа массу новых впечатлений, которые художнику не терпелось запечатлеть на холсте. По возвращении в Париж Делакруа работает в мастерской, пользуясь эскизами, привезенными из поездки, а также опираясь на собственные воспоминания. С 1833 года он воплощает восточную тематику, в основном в жанровых сценах, таких как, „Марокканская семья“.



Автопортрет в зеленом жилете — ок. 1837

Автопортрет
в зеленом жилете
ок. 1837; 65x54,5 см
Лувр, Париж

Автопортрет не являлся излюбленным жанром Делакруа, однако, несмотря на это, художник четырежды изображал себя на картинах. Последний автопортрет не был завершен автором, и, по одной из версий, картина была доработана его близким другом — художником Лютиле.

Впервые Делакруа обращается к жанру автопортрета в возрасте двадцати трех лет. Эта картина известна под двумя названиями? „Автопортрет в костюме Гамлета“ и „Автопортрет в образе Равенсвуда“ и представляет художника в полный рост.

Художник молод и романтично настроен: он находится под впечатлением от только что прочитанных шедевров английской литературы — шекспировского „Гамлета“ и повести Вальтера Скотта „Ламермурская невеста“, главного героя которой звали Равенсвуд. Театральность костюма и позы как раз больше всего свидетельствует о неопытности и молодости автора, который в то время только искал свой стиль.

Колорит работы темный, мазки сочные, размашистые. Рисунок пока не совсем точен, хотя лицо и меч выписаны очень скрупулезно. В палитре преобладают два цвета — черный и зеленый (цвет надежды). Цвет лица подчеркнут белизной воротника и ярко контрастирует с темным фоном картины.

Пятнадцатью годами позже Делакруа создает свой самый

“ Забудьте
о Делакруа, —
и длинная цепь
Истории
разорвется и рухнет
на землю ”

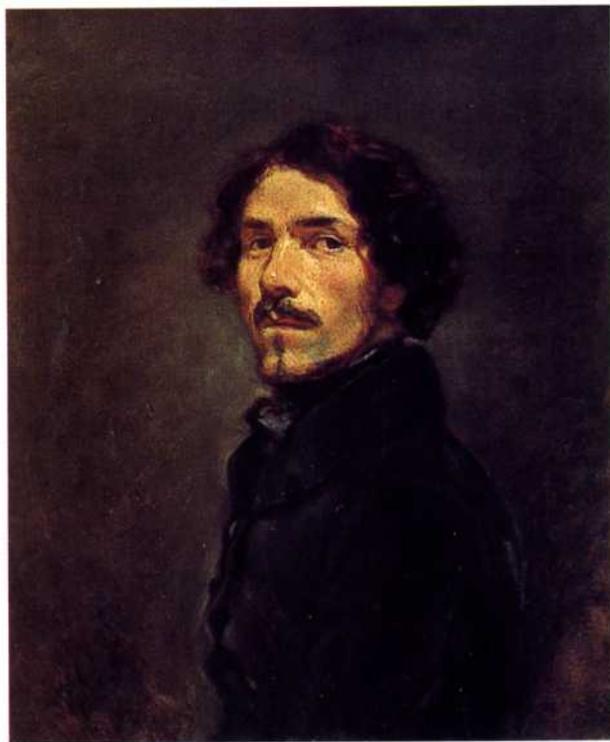
Бодлер, 1848

▼ Автопортрет
в костюме
Гамлета

1821—1924; 41x33 см
Музей Эжена Делакруа,
Париж

известный автопортрет, названный „Автопортретом в зеленом жилете“ (после смерти художника эта картина, согласно его завещанию, будет передана в Лувр).

Художнику здесь около сорока. Слегка надменный взгляд указывает на решительность и самоуверенность. Теплая гамма придает автопортрету гармоничную цветовую целостность, что свидетельствует о приобретенном за прошедшие годы колористическом мастерстве Делакруа, опирающемся на традиции живописи Рембрандта (1606—1669), живопись которого „интимна и очаровательна“. Цвета тщательно подобраны. Пальто художника контрастирует с землистым цветом фона, черноту одежды оттеняет блестящий шелковый воротник. Жилет изображен с применением того же зеленого, что был использован в „Автопортрете в костюме Гамлета“. При всем высокомерии выражения лицо художника не кажется застывшим, напротив, оно получилось очень живым и естественным — во многом благодаря светотеневой моделировке. Динамичные и ритмичные мазки напоминают портреты кисти признанного мастера этого жанра — Фрагонара (1732—1806).



▲ Автопортрет

1842; 66x54 см
Галерея Уффици, Флоренция





Взятие крестоносцами Константинополя — 1841

Эскиз
к „Взятию
крестоносцами
Константинополя“

1841;
карандаш
Лувр, Париж

После „Смерти Сарданапала“ Делакруа несколько лет находился в немилости не только у критиков, но и у властей. Однако, когда в 1838 году король Франции Луи-Филипп решает благоустроить свой дворец в Версале, ответственные за проект реконструкции чиновники вспоминают о художнике и заказывают ему картину для Зала крестовых походов. Готовясь к этой работе, Делакруа изучает свидетельства графа де Бодуэна, принимавшего участие в четвертом крестовом походе (1202—1204), который был триумфально завершён падением Константинополя. Изображенная Делакруа сцена поражает своим размахом и символичностью — чертами,

присущими обычно театральным декорациям. Цезарь наслаждается зрелищем разрушенного города. У его ног — толпа побежденных „неверных“. Тем временем резня продолжается, сквозь пелену дыма видны руины разграбленных домов. Небо, море и горы на заднем плане картины замыкают мастерски спланированную композицию. „Взятие крестоносцами Константинополя“ несет на себе отпечаток живописи Веронезе. Так, колонны, выходящие за пределы пространства полотна, а также принципы использования светотени, напоминают „Пир в Кане Галилейской“ кисти великого венецианца. Делакруа использует и другой интересный прием, который позволяет ему избежать обязательного

при изображении гор пейзажа: художник просто „заслоняет“ его сценой на переднем плане, а справа показывает вид на город уже сверху. И без всякого перехода между планами! Этот композиционный прием получил название „эллипе Делакруа“ и, многократно использованный в будущем разными художниками, освобождал от необходимости выписывать пейзажи там, где внимание акцентировалось совсем на другом.

Картина „Справедливость Траяна“ — очеред-



◀ Справедливость Траяна

1840; 495x396 см
Музей изящных искусств, Руан

Взятие крестоносцами
Константинополя

1841; 410x498 см
Лувр, Париж





ное доказательство композиционного гения Делакруа. Мотив был почерпнут из „Божественной комедии“ Данте. Женщина бросается наперекрест королевской процессии, к ногам римского императора Траяна с призывом отомстить за своего убитого сына. Отчаянная смелость этого поступка символизирует победу материнской любви над могуществом власти. Прямая диагональ, которую мысленно можно провести между фигурами женщины и императора, является композиционной осью картины. Знамена и скульптура на портале здания символизируют силу и мощь Римской империи и наполняют картину атмосферой величия и жизненной стойкости. Движения персонажей энергичны, а светотени и насыщенные цвета подчеркивают динамизм, присущий этому шедевру.



Похищение Ребекки — 1858

Делакруа ценил английскую литературу, которая часто служила для него источником творческого вдохновения и подсказывала темы для многих его работ. В 1846 году художник написал первую картину, мотив для которой был выбран им из повести Вальтера Скотта „Айвенго“. Через двенадцать лет он возвращается к этой повести, работая над полотном „Похищение Ребекки“, известным также под названием „Тамплиер похищает Ребекку во время нападения на замок Фрондебёф“. На картине представлен тамплиер Брен де Буагибер, который, пользуясь тем, что Айвенго тяжело ранен и не может оказать сопротивления, похищает Ребекку... Вальтер Скотт „подарил“ лишь тему, все же остальное на картине — плод воображения самого Делакруа. Художник изображает придуманный им самим замок, который, тем не менее, выглядит совершенно правдоподобно. Горящий замок выделяется на фоне зелено-голубого неба, а ослепляющая белизна накидки тамплиера, платья Ребекки и коня, в свою очередь, контрастируют с темными стенами замка. Движения людей и животного очень энергичны и порывисты.

Спокойная аура картины „Овидий в изгнании у скифов“ контрастирует с атмосферой насилия и жестокости, которой

**“Здесь
завораживающая
чувственность временами
парит в небесах, уносясь
за горизонт, а иногда
погружается
в бескрайнее море, может
отразиться в задумчивом
взгляде или утонуть в
сладких грезах”**

Боллер, 1859

наполнено предыдущее полотно. В этой картине Делакруа вернулся к теме, которую уже разрабатывал ранее: это фрагмент оформления интерьера библиотеки Бурбонского дворца в Париже (1846). Два года художник вынашивал идею возвращения к этой теме. Поэтому, когда коллекционер Бенуа Фул заказывает ему картину для оформления своего дворца, Делакруа с радостью соглашается, тем более, что заказчик в вопросах выбора темы и размеров полотна целиком полагается на вкус художника. Свободный от любых ограничений и условий, Делакруа работал над этой картиной в течение трех лет... На фоне горного пейзажа лежит Овидий, принимающий скромные дары от скифов... Эстетика картины поражает совершенством и напоминает работы художников эпохи Ренессанса, а также пейзажи Пуссена (1594—1665). Интересно, что критики в один голос указывают на незаконченность работы и обвиняют Делакруа в том, что он способен делать только небрежные эскизы...

Зато следующее поколение художников будет восхищаться этой картиной. Способ изображения гор на заднем плане найдет свое отражение в полотнах Сезанна (провансальская гора Сент-Виктуар будет написана именно в манере Делакруа).



Похищение
Ребекки

1858; 105x81 см
Лувр, Париж

Овидий в
изгнании
у скифов

1859; 88x130
Национальная галерея,
Лондон



Арабские скакуны, дерущиеся в конюшне — 1860

„Под родным небом они горды, энергичны и проявляют исключительное благодушие, которое теряется после изменения климата; на чужбине они становятся агрессивными, и часто случается, что они даже сбрасывают наездника, чтобы затеять драку, которая может длиться часами. Они дерутся яростно и жестоко, как тигры, и ничто и никто не может их разнять. Шумное, горячее дыхание, вырывающееся из искривленных ноздрей, как клубы

пара из локомотива, слышится от крови гривы, хищная ревность, смертельная обида: все в них — и вид, и характер — достойно вершин поэзии“, — пишет об арабских скакунах Делакруа. На основании этих записей и двух маленьких эскизов из записной книжки, сделанных в Марокко в 1832 году во время драки коней художник пишет „Арабских скакунов, дерущихся в конюшне“. Эта сцена с двумя отчаянно дерущимися скакунами и тремя растерянными мужчинами настолько правдоподобна и

▼ Арабские скакуны, дерущиеся в конюшне
1860; 64,6x81 см
Лувр, Париж



убедительна, что кажется, будто бы художник только что был свидетелем этого зрелища и сразу, по горячим следам, написал это полотно. На самом же деле работа над картиной была начата почти через тридцать лет после возвращения из Северной Африки. Делакруа наблюдал за скакунами на пленэре, однако на картине предпочел ограничить „поле битвы“ стенами темной конюшни. Свет попадает в помещение только через маленькое окошко. Зато какой выразительный это свет! Он выделяет центральные моменты композиции, подчеркивая динамизм их движений. Делакруа сравнивает арабских коней с хищниками. Он ценит их горячий темперамент, порывистость и смелость — в общем, все то, что свойственно и ему самому. Львы, пумы, тигры — мотивы, часто повторяющиеся в его творчестве: художник всегда восхищался хищниками. Когда он узнал о смерти льва в парижском зверинце, то поспешил туда, чтобы... поближе и без риска рассмотреть животное.

“**Ценное и удивительное влияние солнца наделяет каждую вещь внутренней силой**”

Делакруа, 1832

„Львиная охота в Марокко“ отличается от других полотен тем, что лев здесь — не опасный хищник, а совершенно добродушное животное, занятое умыванием — почти кот! Он не ждет нападения, люди же, наоборот, — в напряжении: они ожидают удачного для атаки момента. Центральным элементом композиции является дерево, которое разделяет небо на голубое с левой стороны и зеленоватое — справа.

Эскиз к этой картине еще раз подтверждает, насколько важным для Делакруа было сочетание цветов — гораздо важнее, чем точный рисунок.



▼ Охота на льва (эскиз к картине)
1854; 86x115
Музей д'Орсэ, Париж

Львиная охота в Марокко
1854; 74x92 см
Эрмитаж, Санкт-Петербург



Борьба Иакова с ангелом — 1855—1861

Делакруа был очень разносторонним с точки зрения выбора тем художником. Он изображал революцию, Восток, литературные сюжеты и религиозные сцены. Почти всю свою жизнь он черпает вдохновение из библейских тем.

„Борьба Иакова с ангелом“, а также „Изгнание Гелиодора из храма“ — это две работы из часовни собора Сен-Сюльпис. Они были заказаны в 1849 году, но Делакруа, занятый другими делами, начал их только через несколько лет. Тяжелый труд и „монашеское“ существование было оплачено сторицей во время открытия часовни 31 июля 1861 года, когда волна искреннего восторга прокатилась среди присутствующих. Воплотить в жизнь этот грандиозный проект в одиночку стареющему и нездоровому художнику было бы невозможно. Поэтому, кроме наемных ассистентов, живописцу помогали его ученики.

Делакруа писал обе композиции, принимая во внимание свет, который доходит из бокового нефа, а также учитывая

**Борьба Иакова
с ангелом**
1855—1861;
751x485 см

*масло и восковые краски
Роспись свода часовни
Сент-Анж в соборе
Сен-Сюльпис,
Париж*

**▼ Борьба Иакова
с ангелом
(фрагмент)**

*1855—1861
масло и восковые краски
Роспись свода часовни
Сент-Анж в соборе
Сен-Сюльпис,
Париж*





ракурсе, с которого на них будут смотреть посетители.

Гелиодор, который вошел в иерусалимскую святыню с целью ограбить ее, был подвержен внезапному нападению трех ангелов-мстителей. Цвет и блеск красок выразительно передают движения фигур и тканей. Колонна, декорированная в стиле барокко, является композиционным стержнем картины. Мастерство, с которым Делакруа использовал цвет, позволило ему расширить пространство и придать глубину всей сцене.

Создается впечатление, что ангелы и правда парят в воздухе, настолько объемно они изображены. В этой композиции очень заметно влияние итальянской живописи на стиль Делакруа.

На другой картине Иаков направляется со своим стадом к брату. Задержанный ангелом, он вступает с ним в борьбу, которая длится всю ночь. Представляя тело мужчины при помощи приемов, достойных античных скульптур, Делакруа совершенно точно передает усилия, которые Иаков прикладывает, чтобы сдвинуть с места ангела, производящего впечатление мощной неприступной скалы.

Картина является символом испытаний, которые небо посылает людям, но некоторые исследователи усматривают в ней аллегорию борьбы Делакруа с живописью, которой он посвятил всю свою жизнь.

▲ Изгнание Гелиодора из храма (фрагмент)

1855—1861
масло и восковые краски
Роспись свода часовни Сент-Анж
в соборе Сент-Сюльпитс,
Париж

“ Новое —
хорошо
забытое старое,
можно даже
сказать — самое
старое ”

Делакруа, 1854

Изгнание Гелиодора из храма

1855—1861; 751x485
масло и восковые краски
Роспись свода часовни
Сент-Анж в соборе
Сент-Сюльпитс,
Париж



Делакруа, мастер цвета

Делакруа говорил: „Нас не понимают, нас не принимают“. Этот художник многому научился у великих колористов, своих предшественников. Однако в XIX веке живопись, которая опирается на цвет, была попранием устоявшихся традиций неоклассицизма. Делакруа вынужден воевать с общественностью, которая не хочет понимать его работы. Он будет одинок в этой войне, но выйдет из нее победителем.

Когда Эжена Делакруа принимали в члены Академии изящных искусств, Энгр не смог сдержаться, чтобы не воскликнуть: „Вот и волк в овчарне!“ За Делакруа с самого начала его карьеры закрепились репутация художника, который ничему не способен научить молодое поколение живописцев. „Академики“ недоумевали, почему же тогда молодежь буквально боготворит Делакруа...

ВОЛК В ОВЧАРНЕ

От „Барки Данте“, художественного дебюта на Салоне, и до самых поздних картин творчество Делакруа является мишенью для критических стрел. Его стиль, техника и концепция живописи раздражают современников. Реакция общественности на его работы чаще всего негативная, а критика и вовсе не стесняется в выражениях, обвиняя художника в „расправе над живописью“. Считалось, что он умеет только



Берталли: карикатура на Делакруа и Энгра

Национальная библиотека (Зал эстампов), Париж

Защитник цвета и поборник рисунка затеяли дуэль на фоне Академии изящных искусств

делать эскизы, что композиция его картин хаотична, а рисунок „раздавлен“ цветом. Делакруа с самого начала противопоставил себя Энгру. Их стили действительно сильно различаются: для Энгра превыше всего рисунок и покой, для автора „Барки Данте“ — цвет и стихия... Делакруа мало обращает внимание на критику; он создал свой собственный мир живописи и его не интересуют существующие нормы. Он решительно порывает с традициями и своими произведениями наглядно демонстрирует конформизм современных ему художников и шаблонность их работ. В 1850 году он пишет: „Эта холодная точность не является искусством; удивительный фейерверк, который нравится или не

нравится, но что-то выражает — вот искусство в полном смысле этого слова. А старательность и скрупулезность некоторых является всего лишь упражнениями в искусстве надоедания“.

Натюрморт с омаром

1827; 80,5x106,5 см
Лувр, Париж

В 1825 году Делакруа выезжает в Англию, где под влиянием картин английских художников обогащает свою палитру новыми цветами



▲ Портрет Шопена (не окончено)

1838; 45,7x37,5 см
Лувр, Париж

Среди всех композиторов эпохи Делакруа выделяет и ценит только Шопена

Шам: Карикатура на членов Академии изящных искусств

До 1857
Национальная библиотека (Зал эстампов), Париж

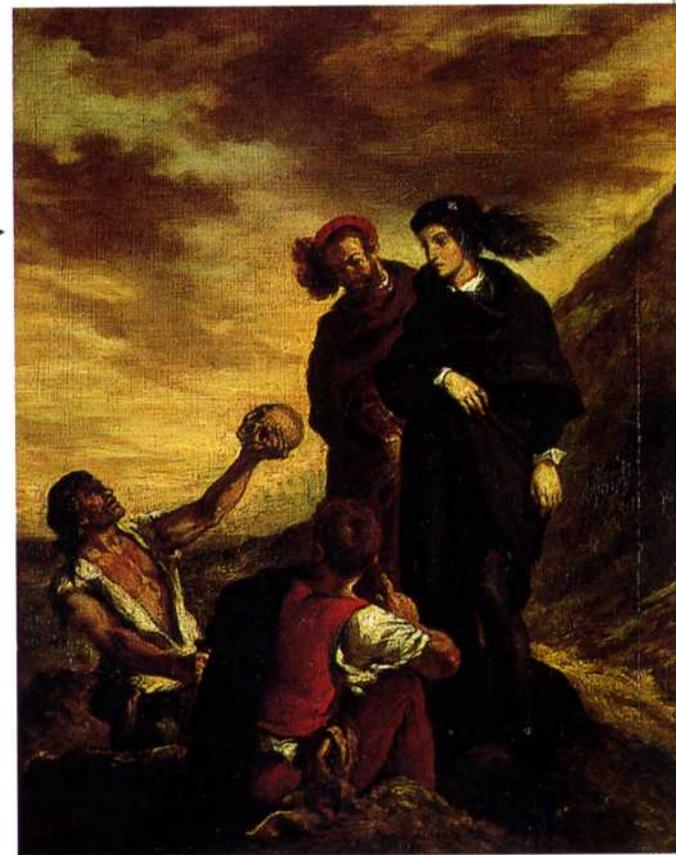
„Члены Академии опасаются, что перемазанный красками господин Делакруа испачкает одно из их прекрасных кресел“



Гамлет и Горацио на кладбище

1839; 81,5x65,4 см
Лувр, Париж

Литература для
Делакруа — давний
источник
вдохновения; он
написал несколько
картин, являющихся
иллюстрациями
к шедеврам
Шекспира



В 1824 году на Салоне можно увидеть „Сцену резни в Хиосе“. Критика делает вид, что не замечает картину. Зато впервые раздаются голоса в защиту Делакруа, а молодые представители зарождающегося романтизма и вовсе возводят художника в ранг мэтра. Романтикам, свободным от каких бы то ни было канонов и правил, свойственно открыто высказывать свои художественные предпочтения. Эта позиция близка и Делакруа, который утверждает: „Никто и никогда не помешает мне в результате наблюдения за вещами и явлениям составить мое собственное о них мнение“. Тем не менее художник не желает ограничивать свою творческую свободу рамками какой-либо школы или какого-либо течения. А критике как раз и претит эта сознательная независимость и свобода, обретенная Делакруа в результате тяжелых боев и потому так ревностно им охраняемая. В 1828 году Делакруа отмечает: „Глобус“ (...) пишет, что, когда неосторожный солдат стреляет одинаково как во врага, так и в друга, его надо вывести с поля битвы. Он призывает молодое поколение художников точно так же поступить и со мной, считая мою независимость предательством“.

Выставленная на Салоне в 1827 году картина „Смерть Сарданапала“ произвела эффект разорвавшейся бомбы. После скандала, вызванного появлением этой работы, ее автору в течение долгих семи лет будет заказан вход на Салон. Бодлер так опишет эту ситуацию: „Никогда в жизни художник не поддавался такой яростной критике и не был так едко осмеян. Но что для нас эта нерешительность элиты, стоны нескольких мещан, одиозная ненависть академических подхалимов, этот педантизм игроков в домино? Вопрос исчерпан, а доказательство — вот оно, перед нами — яркое и грандиозное“.

Делакруа знает, как воспринимать выпады критиков. Виктор Гюго писал: „Разве свист глупцов — это не фанфа-

ры славы?» А Бодлер считал, что подобные нападки идут на пользу самому Делакруа и развивают его как личность и как художника: «Это избранный муж! Судьба сохраняет для него неприятелей. (...) Его талант не только триумфально возносится над трудностями, но создает новые трудности, чтобы снова и снова их преодолевать!»

В конце жизни Делакруа наконец-то получает признание, которого заслуживал его талант: его принимают в Академию изящных искусств — эту обитель для обласканных властями и официально признанных художников. Но это событие приходит так поздно, что художник не придает ему особого значения. В то время, когда его живопись не понятна обывателю, факт влияния художника на возрождение французской монументальной живописи настолько очевиден, что пробуждает живой интерес и вызывает удивление у общественности. Критика настроена уже не так враждебно, но Академия по-прежнему относится к художнику настороженно. По поводу презентации росписей в соборе Сен-Сюльпис в 1861 году художник напишет: «Прибыли немногие — говорю о членах Академии. В общем, я доволен: со всех сторон меня убеждают, что я еще не умер».

ТВОРЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

На протяжении всей жизни Делакруа изучает работы старых и современных ему художников. Сначала он противоречит тенденциям своего времени и с упорством подчеркивает свое пристрастие к цвету. Между тем, с конца XVIII века колористы уже не вызывают интереса в художественных кругах. Делакруа еще на заре своей карьеры пытается использовать некоторые приемы, заимствованные им у Рубенса, Фрагонара, Тициана, Веронезе, а также у англичан — Констебла, Тернера (1775—1851), Лоуренса (1769—1830) и Боннингтона (1802—1828). Однако более других Делакруа уважал Рубенса, жизнь которого была

“ В такое время и в такой стране, где мастерам прошлого было бы не выжить, Делакруа умудряется быть таким же великим, как они ”

Бодлер, 1848

для него примером нестигаемой воли и полной самоотдачи искусству, а из творческих достижений Рубенса Делакруа особенно ценил теплую цветовую гамму и потрясающее умение придавать картинам глубину. В молодости у Делакруа была возможность как следует познакомиться с наследием великого

Рубенса в Лувре, в экспозиции которого представлены, пожалуй, самые известные работы мэтра. Кроме того, в 1839 и в 1850 годах Делакруа отправился в путешествие по Бельгии и Голландии во многом именно для того, чтобы увидеть другие картины Рубенса. Дневник Делакруа полон заметок об известном фламандце: «Слава этому Гомеру живописи! (...) Иногда я сержусь на него за громоздкие формы, за отсутствие поиска и элегантности. Но! Он превосходит иных художников во всех проявлениях, которые те считают вершиной своего таланта. Он имел смелость быть собой, мог на скорую руку набросать эти будто бы ничего не значащие вещи, которые на самом деле — часть той силы, которая его увлекает, а нас восхищает».

Большое влияние на Делакруа имели также венецианцы. Художник записывает в своем дневнике: «Если бы мы жили сто двадцать лет, мы бы предпочли Тициана всем остальным. Его живопись наименее манерна, а потому наиболее естественна. (...) Он руководствуется настоящими чувствами и не использует легкие и дешевые приемы, решительно отбрасывает все, что не имеет отношения к художественной выразительности. Это именно Тициану свойственен творческий размах, который так контрастирует с холодной сдержанностью его предшественников и свидетельствует о совершенстве живописи этого худож-



▲ Жан Оронсе Фрагонар: Кольбель

ок. 1762—1765; 46x55 см
Музей Пикардии, Амьен

У выдающегося французского художника XVIII века Фрагонара Делакруа позаимствовал полноту цвета и ритмичную, чувственную манеру

Веронезе: Пир в Капе Галилейской

1562—1563; 666x900 см
Лувр, Париж

Делакруа восхищался Веронезе, часто повторяя, что обязан ему всем, что знает и умеет





▲ Рубенс: Прибытие Марин Медичи в Марсельский порт 3 ноября 1600 года

1621—1625; 394x295 см

Лувр, Париж

Рубенс — один из мастеров, творчество которого Делакруа неустанно изучает на протяжении всей жизни



ника... Восхищение, которое вызывают у Делакруа колористы, не мешает ему с интересом изучать творчество Рафаэля (1483—1520) или Микеланджело (1475—1564). Он даже посвящает им эссе, опубликованное в 1830 году в „Парижском обозрении“. Таким способом он решил открыто возразить всем тем, кто утверждал, будто творчество Делакруа является полным отрицанием работ великих мастеров с их точным рисунком. Делакруа использует приемы, применявшиеся многими художниками не только в прошлом, но и в настоящем. Он методично изучает принципы и правила различных школ и разнообразных стилей. Его привлекают Гро и Жерико, Гойя (1746—1828) и Веласкес (1599—1660)... Несмотря на сложные отношения с современниками, художник всю жизнь работает над созданием собственного неповторимого стиля, не предпринимая, однако, никаких попыток новаторства: „Гения характеризуют не новые идеи, а глубокая убежденность в том, что созданное им произведение максимально выразительно“. Использовать опыт предшественников, чтобы развить собственный стиль — вот в чем Делакруа видит смысл художественной работы. В конце жизни он изложил свою концепцию живописи, проводя аналогию с музыкой: „Гармония в музыке состоит не только в построении аккордов, но также в их логической последовательности, звуковом соединении, в том, что я назвал бы слуховым впечатлением. И в живописи так же! Подайте мне, пожалуйста, голубую подушку и красный ковер. Давайте положим их возле себя. Присмотритесь: вот здесь, где сходятся цвета, один что-то передает другому. Красный окрашивается голубым, голубой погружен в красный, а между ними внезапно появляется фиолетовый...“ Этот урок, который невозможно забыть, преподнес нам сам Делакруа — выдающийся дирижер цвета!

ПЕРВЫЙ СРЕДИ СОВРЕМЕННЫХ

Влияние Делакруа на последующие поколения художников трудно переоценить. Без него импрессионистическая школа была бы, без сомнения, другой, ведь ее „впечатления“ — именно то, что много раз присутствовало на полотнах художника. Характерный для импрессионистов выбор цвета и способность писать в разное время суток находим в работе Делакруа „Вид на море близ Дьеппа“. Особый восторг творчество художника вызывало у Сезанна, плененного, прежде всего, своеобразной „шероховатостью“ стиля Делакруа и его „невыглаженной“ манерой. Что же касается самых известных колористов XIX века, то все они признаются в наследовании приемов Делакруа. Матисс и Пикассо видят в нем „бога“ и даже создают свои версии „Алжирских женщин“, вдохновленные полотном великого Делакруа.



ДЕЛАКРУА В МУЗЕЯХ МИРА

ДАНИЯ

КОПЕНГАГЕН • *Одрунгаард*

ФРАНЦИЯ

БОРДО • *Музей изящных искусств*
 ЛИЛЬ • *Музей изящных искусств*
 ЛИОН • *Музей изящных искусств*
 МОНПЕЛЬЕ • *Музей Фабр*
 НАНТ • *Музей изящных искусств*
 ПАРИЖ • *Музей д'Орсэ, Пти Пале, Лувр, Музей Эжена Делакруа, Музей Карнавале, Национальная библиотека (Зал эстампов), Бурбонский дворец (ныне — Народное собрание), Люксембургский дворец (ныне — Сенат), соборы Сен-Сюльпис, Сен-Дени-дю-Сакрамен, Сен-Поль-Сен-Луи*

РЕЙМС • *Музей изящных искусств*
 РУАН • *Музей изящных искусств*
 ТУЛУЗА • *Музей Огюстен*
 ТУР • *Музей изящных искусств*
 ВЕРСАЛЬ • *Национальный музей „Версальский дворец“*

ЯПОНИЯ

ТОКИО • *Национальный музей западного искусства*

ВЕНГРИЯ

БУДАПЕШТ • *Национальная галерея*

ГЕРМАНИЯ

ШТУТТГАРТ • *Государственная галерея*

РОССИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • *Эрмитаж*

США

БАЛТИМОР • *Художественная галерея Уолтерс*
 БОСТОН • *Музей изящных искусств*
 ЧИКАГО • *Художественный институт*
 МИННЕАПОЛИС • *Художественный институт*
 НЬЮ-ЙОРК • *Музей Бруклин, Музей Метрополитен*
 ВАШИНГТОН • *Национальная галерея искусств*

ШВЕЦИЯ

СТОКГОЛЬМ • *Национальный музей*

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

БИРМИНГЕМ • *Институт изящных искусств Барбер*
 ЛОНДОН • *Национальная галерея, Музей Виктории и Альберта*

ИТАЛИЯ

ФЛОРЕНЦИЯ • *Галерея Уффици*

◀ Вид на море близ Дьеппа („Вид моря со скал недалеко от Дьеппа“)

1852; 35x51 см

картон, наклеенный на доску; масло

Лувр, Париж

ДЕЛАКРУА (1798—1863)

Двадцатые годы XIX столетия были для Франции временем становления романтического искусства.

Молодые художники объявили своим учителям настоящую войну. Историки назовут их выступление „романтической битвой“, а ее героем признают живописца Эжена Делакруа. Это именно он в „эпоху темноты“ провозглашает триумф цвета и, отвергая, в поисках собственного стиля, принципы неоклассицизма, опирается, тем не менее, на богатейшее наследие мастеров прошлого.

Больше всего на свете Делакруа це-

нил свою независимость — как в личном, так и в творческом плане, он не желал быть как скованным цепями одной художественной школы, так и связанным узами брака.

Всю свою жизнь он положил на служение искусству и снискал славу самого независимого живописца Франции первой половины XIX века, а его открытия в области колорита наметили путь развития французской живописи вплоть до конца столетия.

▼ Еврейская свадьба в Марокко

1837—1841; 105x140,5 см
Лувр, Париж

