

Искусство барокко в Нидерландах

Питер Пауль Рубенс

- Период расцвета фламандского барокко приходится на 1 пол. XVII века и представлен творчеством Рубенса, Ван Дейка, Иорданса, Снейдерса. Законодателем в новом стиле стал Питер Пауль Рубенс.
- В ранний период барочная стилистика воспринимается Рубенсом через призму живописи Караваджо — «Воздвижение креста», «Снятие с креста», «Похищение дочерей Левкиппа».
- Переходом к зрелой фазе творчества художника стал большой заказ цикла картин «Жизнь Марии Медичи». Картины театральны, аллегоричны, манера письма выразительна. Рубенс демонстрирует невероятную жизнеутверждающую силу барокко, его портреты, особенно женские, открывают этот неиссякаемый для него источник радости. В последний период творчества Рубенс продолжает тему вакханалий — «Вакх» — откровенно телесное восприятие жизни.
- В живописи этой страны барокко носило своеобразный характер, ориентируясь не на эмоции зрителей, а на их спокойное, рациональное отношение к жизни. Рембрандт это подчёркивал в следующих словах: «Небо, земля, море, животные, люди, — всё это служит для нашего упражнения».

- **Питер Пауль Рубенс**
1577, Зиген — 1640 — нидерландский (фламандский) живописец, один из основоположников искусства барокко, дипломат, коллекционер.
- Творческое наследие Рубенса насчитывает около 3000 картин, значительная часть которых выполнена в сотрудничестве с учениками и коллегами, крупнейшим из которых был Антонис ван Дейк. По каталогу М. Джаффе насчитывается 1403 аутентичных полотна.
- Сохранилась обширная переписка Рубенса, преимущественно дипломатическая. Был возведён в дворянское достоинство испанским королём Филиппом IV (1624) и пожалован рыцарством английским королём Карлом I (1630) со включением геральдического льва в личный герб. С приобретением в 1635 году замка Стеен в Элевейте Рубенс получил титул сеньора.
- Рубенс специализировался на религиозной живописи (в том числе алтарных образах), писал картины на мифологические и аллегорические сюжеты, портреты (от этого жанра он отказался в последние годы жизни), пейзажи и исторические полотна, делал также эскизы для шпалер и книжных иллюстраций. В технике масляной живописи Рубенс был одним из последних художников, использовавших деревянные панели для станковых работ, даже очень больших по размеру.

Автопортрет 1623 года



- Питер Пауль Рубенс происходил из почтенного антверпенского семейства ремесленников и предпринимателей,
- Семейное благополучие закончилось в 1587 году после кончины главы от скоротечной лихорадки. Старший сын Ян Баптист навсегда уехал в Италию (там он и скончался), вскоре от болезней умерли ещё трое детей. Вдова, оставшись со старшей дочерью и сыновьями Филиппом и Питером, приняла решение вернуться в Антверпен, опустошённый войной.
- 10-летнего Питера отдали в обучение в иезуитскую школу, хотя до того он не выделялся особыми способностями. У иезуитов Питер получил отличное знание латыни и классической античности и проявил незаурядные способности лингвиста: он одинаково свободно читал, писал и говорил на родном нидерландском, латинском, французском и итальянском языках и в той или иной степени был знаком с немецким, испанским и английским языками.
- Параллельно мать записала Питера в светскую школу Ромбоутса Вердонка, где он смог раскрыть свои способности в области гуманитарных наук, стал изучать греческий язык. Современникам казалась фантастической его память: однажды он без труда припомнил имя римской поэтессы, которую единственный раз упомянул Ювенал в одной из сатир.
- В 1590 году обучение пришлось прервать: сестра Питера и Филиппа — Бландина — вышла замуж, её приданое поглотило остатки средств, завещанных Яном Рубенсом. Сыновьям пришлось искать заработка самим: Филипп вместе с сыновьями своего работодателя был отдан в обучение к знаменитому гуманисту Юсту Липсию в Лувене. 13-летнего Питера Мария Рубенс устроила пажом к графине де Лален (урождённой принцессе де Линь), где он за счёт патронов продолжил образование, приобрёл навыки каллиграфии и красноречия, а также обрёл вкус к изяществу одежды, в частности, научившись эффектно запахивать плащ.

- Пробыв пажом чуть более года, Рубенс решительно заявил матери, что намерен учиться живописи. Его друг Якоб Зандрарт писал: «Не в силах более сопротивляться внутреннему порыву, который влѣк его к живописи, он испросил у матери позволения целиком посвятить себя этому искусству».
- . По словам Ч. Веджвуда, выбор первого учителя живописи — пейзажиста Тобиаса Верхахта — был в значительной степени случайностью: тот был женат на родственнице Марии Рубенс. Позднее по тогдашним меркам начало занятий сказалось на том, что Рубенс не смог многого почерпнуть у Верхахта и быстро покинул его мастерскую. Далее он перешѣл к Адаму ван Ноорту. Ван Ноорт, хотя и не исполнял церковных заказов, пользовался большой репутацией. Резкая смена обстановки, однако, не изменила вкусов и устремлений юного Рубенса, его отталкивала богемная жизнь, которую вѣл ван Ноорт. Обучение в его мастерской продлилось четыре года; по мнению Мари-Анн Лекуре, самым важным уроком для Питера стала любовь и внимание к «Фландрии, чьи пышные красоты позже предстанут перед нами на картинах Рубенса».

Портрет мужчины 26 лет 1597



- Получив первоначальные навыки и отточив их, в 1595 году Рубенс перешёл в мастерскую самого знаменитого антверпенского живописца того времени — Отто ван Веена (Вениуса), получившего образование в Италии и привнёсшего во Фландрию дух маньеризма. Рубенс числился его учеником до 23-летнего возраста, хотя ещё в 21 год получил удостоверение «свободного художника». Именно он привил Питеру Рубенсу вкус к античным классикам и внушил идею, что талант не сможет проявить себя без могущественных покровителей.
- В 1598 году Рубенс был принят свободным мастером в антверпенскую гильдию Святого Луки, но остался у Вениуса и не стал открывать собственную студию. Собственных работ Рубенса этого периода сохранилось очень мало. В переписке и документах упоминаются его картины, несколько работ было в доме его матери, и она очень гордилась ими.
- Единственная подписанная Рубенсом работа этих лет — портрет молодого учёного в чёрном костюме, в котором внимание привлекает моделировка лица. Измерительные инструменты в его руках позволили критикам называть героя картины географом или архитектором. Портрет демонстрирует несомненную близость Рубенса тех лет к старой голландской школе, заложенной ван Эйком.
- Не было ещё и виртуозной лёгкости владения кистью, которую он приобрёл в Италии. По словам Ч. Веджвуда, «Рубенс был хорош, но он не был вундеркиндом», подобным ван Дейку. Он ещё продолжал учиться и как профессионал созрел поздно. Необходимые ему образцы и учителя он мог найти только в Италии, где к тому времени находился его брат Филипп. Неизвестно, откуда у Питера оказались деньги на заграничную поездку — возможно, он выполнил некий заказ в Антверпене или продал некоторые свои работы.

- По мнению Ч. Веджвуда, «Рубенс был лучше подготовлен, чем большинство молодых художников, пересекавших Альпы до него». К тому времени он свободно владел латинским и итальянским языками, был знаком лично и по переписке со всеми известными учёными-антиковедами. Из Антверпена он вдоль Рейна последовал во Францию, посетил Париж, а далее направился в Венецию. В городе он остановился в престижной гостинице и скоро свёл знакомство с дворянином из свиты Винченцо I Гонзага
- Картины Рубенса, взятые с собой, произвели впечатление, и о художнике было доложено герцогу. В результате 23-летний фламандец оказался на службе Мантуанского двора и, едва появившись в Италии, получил покровителя, жалованье и относительно высокое общественное положение.
- Несмотря на необузданный нрав и распутство, герцог Винченцо Гонзага был одним из важнейших меценатов своего времени, прекрасно разбирался в музыке и поэзии. Он материально поддерживал Клаудио Монтеверди и вызволил из сумасшедшего дома Торквато Тассо. Герцог стремился собирать лучшие произведения искусства, в его дворце Рубенс впервые увидел работы Тициана, Веронезе, Корреджо, Мантеньи, Джулио Романо. Хотя Гонзага не ставил задачи воспитания молодого художника, он предоставил Рубенсу работу, способствующую быстрому развитию его таланта: фламандец должен был отбирать произведения искусства для копирования, а далее занимался и их приобретением, получая определённые комиссионные.

- Рубенс интенсивно занимался изучением флорентийского искусства.
- В Мантуе он обосновался с лета 1601 года, но не собирался сидеть на одном месте. Достаточно быстро Рубенс получил должность попечителя картинной галереи герцога, но, в общем, крупных заказов почти не было (единственное исключение — оформление церкви иезуитов в 1603 году), и даже в 1607 году в одном из писем он сетовал, что его работы почти не представлены в коллекции Гонзага.
- Пользуясь невнимательностью герцога к своей персоне, уже в 1601 году Рубенс отправился в путешествие по Италии, из письма брату Филиппу в декабре того же года следует, что он объехал «почти все крупнейшие итальянские города».
- В Риме он побывал дважды, причём в первый раз приехал туда летом 1601 года, когда герцог командировал его для копирования картин из коллекции кардинала Алессандро Монтальто. Письма домой и брату Филиппу написаны на живом и богатом итальянском языке и подписаны «*Pietro Pauolo*» — в форме, которой он придерживался до конца жизни. И в дальнейшем основным языком иностранной переписки Рубенса оставался итальянский.

- Рубенс обладал талантом заводить светские знакомства. Управляющий имуществом герцога Мантуанского А. Кьеппо рекомендовал фламандца кардиналу Монтальто — племяннику папы римского Климента VII. В свою очередь, через Монтальто Рубенс был представлен Шипионе Боргезе — племяннику папы Сикста V, который был официальным покровителем немецких и фламандских художников в Риме. Благодаря поручениям герцога Винченцо Гонзага, Рубенс побывал в Генуе, где был принят в домах Дориа, Спинола и Паллавичини, получив доступ к их художественным коллекциям и приобретя более или менее значительные заказы.
- Из Рима Рубенс проехал к старшему брату в Верону, где изобразил себя с братом, их коллегу Иоганна Вовериуса и учителя Юста Липсия, а также своего ученика Деодато дель Монте на фоне мантуанской реки Минчо. Больше половины портретируемых не могли быть в Италии в это время, поэтому истинный смысл композиции ускользает от современных исследователей. Замысел и осуществление картины отличаются сочетанием новаторства и традиции: колорит явно отмечен подражанием Тициану, а тема и композиция столь же явно отсылают к нидерландским корпоративным и семейным портретам. Первый успех у эрцгерцога привлек внимание герцога Гонзага к своему придворному художнику. После смерти его матери, весьма преданной иезуитам, герцог приказал воздвигнуть церковь этого ордена в Мантуе, а Рубенсу заказал картину, изображающую поклонение семейства Гонзага Святой Троице.

Автопортрет с кругом друзей из
Вероны. 1602—1604



Геркулес и Омфала. *Около 1602—1605*



- **Испания**
- Винченцо Гонзага без предупреждения явился в мастерскую художника и застал Рубенса работающим над аллегорическим холстом и декламирующим вслух вергилиевы «Георгики». Герцог обратился к нему на латыни и получил весьма учтивый ответ.
- Вспомнив, что Ян ван Эйк был когда-то командирован герцогом Бургундским за своей невестой Изабеллой к королю Португалии, герцог Гонзага возложил на Рубенса обязанности посла. 5 марта 1605 года поверенному в Мадриде было отправлено уведомление, что ответственным за доставку даров королю Филиппу III назначен *Пьетро Паоло Рубенс*.

Конный портрет герцога Лерма. 1603



- Самой известной оригинальной работой Рубенса, выполненной в Испании, стал парадный конный портрет герцога Лерма, открывший в его творчестве жанр парадного портрета. Метод работы над этим портретом использовался художником долгие годы: сначала делался набросок или предварительный композиционный эскиз, затем — всегда с натуры — писалось лицо модели. Только в последнюю очередь на холсте или на дереве исполнялся весь портрет.
- Впоследствии Рубенс доверял работу над одеждой, аксессуарами или фоном своим ученикам, однако в начале своего пути он пренебрегал бригадным методом и все детали портрета исполнил сам. М. Лебедевский отмечал, что фон портрета, с ветвистым деревом и сценой битвы в отдалении, исполнен более обобщённо, без тщательной отделки, в отличие от фигуры герцога и его лица. В Кабинете рисунков Лувра сохранился подготовительный эскиз композиции портрета герцога Лерма, созданный итальянским карандашом на тонированной бумаге, для которого позировал нанятый натурщик. Уже на рисунке была представлена вся композиция, включая низкую линию горизонта и контуры дерева.
- В отличие от тичиановского портрета Карла V, Рубенс придавал композиции больше динамики, направив всадника прямо на зрителя. Лицо персонажа, однако, выглядит отдельным от всех остальных деталей картины и представлено совершенно безэмоциональным. Главной отличительной чертой этой работы, присущей вообще портретному жанру барокко, является система приёмов и аксессуаров, подчёркивающих героический характер модели. Эту функцию у Рубенса исполняют доспехи, активное действие на заднем плане, представление портретируемого как бы на возвышенном пьедестале.
- Герцог Лерма предложил Рубенсу занять должность официального художника испанского двора, однако Рубенс отверг это предложение. Вскоре пришло повеление от герцога Мантуанского следовать в Париж, писать копии с портретов для дворцовой галереи красавиц, но Рубенс счёл и это поручение недостойным для себя. В начале 1604 года он возвратился в Мантую.

Гераклит и Демокрит. 1603



- Работая в Испании, Рубенс понимал, что не задержится в этой стране надолго, поэтому спешил. В его копиях Тициана, особенно в волосах персонажей, заметна фламандская техника наложения краски густым слоем. В то же время выполненные Рубенсом копии, скорее, следует рассматривать как вариации на тему оригинала, поскольку он неизменно — хотя и в разной степени — прибегал к переделке оригинала.
- Ощущая потребность в самовыражении, он без колебаний исправлял подмеченные ошибки и демонстрировал творческий подход в колористике или светотенях. Он правил даже работы Микеланджело и Рафаэля, не говоря о своих современниках.

Мадонна делла Валичелла. 1608



- До ноября 1605 года Рубенс оставался в Мантуе, исполняя заказы герцога Винченцо. Помимо законченного триптиха с поклонением семейства Гонзага Св. Духу, он исполнил две копии с картин Корреджо в дар для императора Рудольфа II. В конце 1605 года Питер Пауль переехал в Рим к брату Филиппу.
- М. Лекуре не слишком высоко оценивала триптих для церкви Кьеза Нуова (центральная часть — Богородица, боковые части — святой Григорий и святая Домицилла). Она писала, что полотно «выглядит впечатляюще монументально», а персонажи отличаются скульптурностью форм, почти как у Веронезе. Однако величина фигур угнетает динамику композиции. Колористическую задачу Рубенс выполнил на контрасте светлой гаммы одежд и тёмного фона (особенно в «Домицилле»), который скупым стилем может напомнить Караваджо, но без его световых эффектов. «В этих работах нет пока ничего, кроме впечатляющих размеров мужских и женских фигур, что объединяло бы их и дало возможность без труда узнать руку мастера. Своей личной палитры Рубенс ещё не изобрёл. Больше всего его работы напоминают пробу пера: чередование белого с зелёным, похожее на приёмы Веронезе или Джулио Романо, тигриновская охра, тёмный колорит Карраччи...».
- Зимой 1606 года он провёл с братом в Риме, в квартире на виа делла Кроче, где тяжело заболел плевритом, но сумел оправиться благодаря попечению фламандского врача Фабера. М. Лекуре также отмечала, что от итальянского периода не осталось никаких свидетельств романтических устремлений Рубенса. В Риме он общался почти исключительно с фламандцами, жил в нидерландском квартале, но никогда не принимал участия в буйных развлечениях и держался наособицу. Несмотря на чувственность его творчества, «следует принять как данность искреннее целомудрие художника».

- В итальянский период Рубенс ещё не достиг творческой зрелости, почти все критики единодушно заявляли, что его итальянское творчество не вполне самостоятельно и отмечено сильным влиянием шаблонов Болонской академии. Огромную часть его наследия итальянского периода составляли зарисовки и копии с античных и современных ему произведений искусства. К великим современникам лично Рубенс не испытывал интереса и не предпринимал попыток встретиться в Риме ни с Гвидо Рени, ни с Караваджо или Аннибале Карраччи. Напротив, создавая копии привлёкших его произведений, Рубенс преследовал две задачи. Во-первых, он повышал своё профессиональное мастерство, во-вторых, стремился создать личный каталог произведений искусства, рассеянных по королевским и частным коллекциям, в которые вряд ли смог бы попасть снова. Иными словами, он готовил для себя запас сюжетов, моделей и технических решений. В завещании, составленном перед смертью, он писал, что «его труды пригодятся тому из наследников, кто пойдёт по его стопам». При этом он не преследовал научных целей и не пытался создать целостный каталог античного и ренессансного искусства, поскольку потакал своим личным вкусам.
- Заказные портреты генуэзской аристократии стали эталоном барочного портрета и надолго определили развитие этого жанра в Италии, Фландрии, а затем и Франции и Испании. Рубенс помещал портретируемых на нейтральном фоне или перед драпировкой. Социальное положение модели всегда подчёркивалось аксессуарами, пристальное внимание уделялось костюму, который выписывался с особой тщательностью. Основной целью художника становилось окружить ореолом изображаемое лицо и подчеркнуть его значимость. Это же подчёркивалось достоинством жестов, позой, тщательной отделкой мельчайших деталей. Ярким примером такой работы являлся портрет маркизы Вероники Спинола-Дориа. По словам Н. Грицай, «в „недостойный“ его кисти жанр придворного портрета художник вдохнул новую жизнь, решительно освободив его от характерных для маньеристического искусства рубежа XVI и XVII веков жёсткости письма, застылости композиций, напряжённой замкнутости словно отгороженных от реального мира образов. Рубенс внёс в портрет движение и жизнь, свободу живописной формы и богатство цвета, обогатил его своим чувством большого стиля, усилив значение фона — пейзажного или архитектурного — в подаче образа; в общем, сделал портрет достойной задачей подлинно монументального искусства».

Портрет эрцгерцогини
Изабеллы Клары Евгении. 1609



Портрет маркизы Спинола-Дориа. 1606



- Путь из Рима в Антверпен занял у Рубенса 5 недель. Ещё на полпути он получил известия, что его мать скончалась 14 ноября. Добравшись до дома в декабре, он повесил у склепа усопшей одну из картин, предназначенных для Къеза Нуово. Душевное состояние его было таково, что он пожелал на некоторое время уединиться в монастыре и перед обществом предстал только в январе следующего, 1609 года. По всей видимости, он собирался вернуться в Италию. 10 апреля 1609 года Рубенс писал Иоганну Фаберу в Рим: «...Я до сих пор не знаю, какое принять решение — остаться ли на родине или навсегда возвратиться в Рим, куда меня приглашают на самых благоприятных условиях».
- Филипп ввёл брата в высшее общество Испанских Нидерландов. Вершиной стало представление художника при эрцгерцогском дворе, состоявшееся, судя по документам, 8 августа 1609 года. Герцог Альбрехт плохо представлял себе, кто такой Рубенс, но заказал ему свой портрет и портрет жены, а после исполнения заказа немедленно присвоил ему звание. Удостоверение придворного живописца Питер Пауль Рубенс получил 9 января 1610 года.
- Очевидно, у царственной четы возникло желание удержать Рубенса при дворе любой ценой, и потому кроме жалованья в его контракте было прописано право получать гонорар за каждую законченную картину. Будучи членом Гильдии Св. Луки, Рубенс имел и ряд налоговых льгот.
- Рубенс органично чувствовал себя в придворной среде и умел обратить на себя внимание политиков первой величины, но у него была иная система ценностей:
- В обмен на оказываемые им услуги он рассчитывал не столько подняться выше по социальной лестнице, сколько расширить свою известность. Он не видел никакой корысти в том, чтобы сделаться ещё одним брюссельским дворянином, — их и без него хватало. Он метил гораздо выше — на роль лучшего фламандского, а быть может, и лучшего европейского художника.

Портрет Изабеллы Брант. *Около 1610*



- Филипп Рубенс отмечал, что эрцгерцогская чета в буквальном смысле привязала его брата к себе золотыми цепями: Питеру Паулю была пожалована золотая цепь с портретом эрцгерцога и его супруги стоимостью в 300 флоринов. Первое время художник квартировал в доме матери на улице Куван. Практически сразу по возвращении в город, Рубенс сделал предложение своей соседке Изабелле Брант . Отцом Изабеллы был известный гуманист Ян Брант, долгое время занимавший пост городского секретаря, который также занимался изданием античных классиков.
- Брак был заключён с большой поспешностью. Жениху было 32 года, невесте — 18 лет, их венчание состоялось 8 октября 1609 года. После свадьбы молодые, согласно обычаю, поселились у родителей жены, в деловом квартале. Единственным свидетелем их свадьбы осталась латинская эпиталама Филиппа Рубенса.
- ...Ствол широкого вяза лозой обвивается гибкой,
Нежный стебель вверху обнимает тонкие ветки.
Так, влюблённые, вы сопряжёте счастливые узы,
Оба в цветущих годах, в расцвете всех дарований
Тела, а также души; ваш корень и место рожденья
Общи. Невесты отец! в моём сердце немалая доля
Стала твоею, о Брант, любимец Фемиды и хора
Муз сладкоречных, от них тебе редкие те дарованья,
Знание науки и слог, изящества полный и силы.
- — *Филипп Рубений сердцем и пером приветствует брата своего Петра Павла Рубения и Изабеллу Брант по поводу их бракосочетания*

- На свою свадьбу Рубенс написал двойной портрет «В жимолостной беседке» («Автопортрет с Изабеллой Брант»). Композиция его чрезвычайно сдержанная, Рубенс, сидящий на скамье под кустом жимолости, слегка наклонился к сидящей подле него Изабелле Брант, покойно положившей свою руку на руку супруга. «Никакой преувеличенной аффектации чувств, всё сдержанно и достойно». Рубенс тщательно проработал детали своего костюма, особенно пурпуэн — род камзола с высоким воротником, коричневые чулки и туфли; вместе с дорогим нарядом супруги композиция близка типичному барочному портрету. Главное отличие коренится в непринуждённости и свободе портретируемых, что придаёт сюжету лиричность. Рубенс много сил потратил на передачу выражения своего лица и супруги.
- По мнению М. Лебедецкого, трактовка Рубенсом своего образа напоминает рафаэлевский «Портрет Бальдассаре Кастильоне». Рубенс изобразил себя смотрящим прямо на зрителя, лицо его исполнено спокойного достоинства. Изабелла Брант еле заметно улыбается, что намекает на испытываемые ею чувства радости и счастья. Ракурс композиции необычен — Рубенс возвышается над Изабеллой, зритель видит его как бы из позиции снизу вверх. Фигуры запечатлены в сложный момент движения и полуповороте, но они связаны между собой общим овалом портретной композиции.

«Автопортрет с Изабеллой Брант».



- Автопортрет с женой Изабеллой Эту картину Рубенс написал после своей женитьбы. На ней он изобразил себя со своей супругой перед кустом с жимолостью. От картины веет спокойствием, самоуверенностью и счастьем. Обе фигуры приблизительно одинаковые и расположенные друг возле друга. Такой композицией художник хотел символизировать равноправие их брака. Он сидит на высокой скамье, его супруга Изабелла присела на коленях. В позе художника читается свобода и непринужденность, нога закинута на ногу. Говоря об этой работе Рубенса, эксперты считают, что здесь не просто изображены счастливые супруг с супругой. Художнику удалось запечатлеть в своей работе брак. Изабелла свободно кладет свою руку на ногу Рубенса. Такой жест символизирует ее внутреннюю уверенность и свободу.
- В своем творении художнику удалось, не теряя сакрального смысла таинства обручения облагородить и украсить его особой теплотой, доверием и интимностью, с помощью конструкции связей по всей картине. Все эти знаки символизируют объединение молодой пары. Так, например соприкосновение рук молодоженов выступает в виде центра S-подобной кривой. Она начинается подле головы художника и заканчивается на второй руке его супруги, опущенной вниз.
- Важнейшей частью картины является фон портрета, изображающий реальное местонахождение супругов. Эту черту особенно усиливает уровень зрения, демонстрирующий траву и цветы. За счет такого пройма картина кажется живой и реальной, однако он совершенно лишен достоверных деталей.
- Художник строит композицию, опираясь на ритмичность форм и фигур на плоскости. Фигуры влюбленным можно достаточно просто вписать в овальную окружность, их одеяния практически в одних и тех же цветовых гаммах.

- Рубенс был скрытным во всём, что касалось его частной жизни, не сохранилась его переписка с женой, дети упоминались очень редко и только в контексте гуманитарных интересов. Об истинных чувствах художника к его близким можно судить только по многочисленным графическим и живописным портретам. Единственным человеком, к которому Рубенс испытывал абсолютное доверие, был старший брат Филипп. Письма Питера Пауля к нему не сохранились, но остались послания старшего брата младшему. Из них следует, что Филипп быстро постиг масштаб гения Рубенса-младшего и всячески старался ему помогать. После кончины Филиппа в 1611 году Питер Пауль устроил ему пышные похороны, принятые в их социальном кругу, которые обошлись в 133 флорина. Для сравнения: семья Филиппа — жена, двое детей и двое слуг — издерживали в год примерно 400 флоринов.
- В браке с Изабеллой Брант у Рубенса было трое детей.
- Дочь Клара-Серена родилась в 1611 году и умерла 12-летней от болезни. Незадолго до кончины Рубенс набросал её портрет.
- Сын у Рубенсов родился только через 7 лет после женитьбы и был назван в честь высочайшего патрона и крёстного отца — эрцгерцога Альбрехта. Очевидно, он был любимым ребёнком, поскольку единственным из всех детей Питера Пауля удостоился упоминания в переписке. Отец отдал его на воспитание монахам-августинцам и, очевидно, строил на его счёт большие планы. Клоду Пейреску он писал, что 12-летний сын неплохо успевает в греческой литературе. В целом судьба Альберта Рубенса более напоминала судьбу его покойного дяди Филиппа — он не увлекался живописью (как и все остальные потомки Рубенса), совершил путешествие в Италию в 1634 году. Женат он был на дочери Деодато дель Монте — первого студента своего отца. Незадолго до смерти Питера Пауля Рубенса Альберт занял его место в Тайном совете в Брюсселе. Скончался он в 1657 году, его сын — внук Рубенса — умер, искусанный бешеной собакой. Осталось несколько полотен с изображением Альберта.
- Третий ребёнок — Никлас Рубенс — родился в 1618 году и тоже стал героем портретов своего отца. Назвали его также в честь крёстного — генуэзского банкира Никколо Паллавичини. Никлас рано удостоился дворянского титула и умер ещё ранее своего старшего брата в возрасте 37 лет, оставив семерых детей.

- В январе 1611 года Рубенс приобрёл большой участок на улице де Ваппер. Постройка особняка обошлась художнику в 10 000 флоринов, только его фасад тянулся на 36 м, а в глубине участка был разбит сад размером 24 на 48 метров. В саду росли самые разнообразные растения, какие только Рубенс смог добыть, и он был украшен копиями античных беседок, посвящённых Гераклу, Бахусу, Церере и Гонору.
- Обустройство дома по вкусам хозяина затянулось до 1616 года и потребовало немалых расходов. Этот дом современники единогласно провозгласили самым красивым зданием в городе. В готическом по стилю Антверпене особняк производил впечатление «дворца эпохи Ренессанса». Мастерская занимала половину дома, а в единственном просторном помещении жилой части — галерее — Рубенс разместил свою коллекцию.
- По мнению М. Лекуре, постройка особняка означала окончательный отказ от итальянских планов, а размеры дома намекали и на карьерные амбиции его хозяина: Рубенсу было 35 лет, и он «знал, что и как будет писать, а также знал, как будет жить».

- Рубенс был чрезвычайно плодовитым художником. Если признать, что из-под его кисти вышло около 1300 картин, в том числе гигантского размера (не считая почти 300 эскизов, рисунков и гравюр), можно рассчитать, что за 41 год активной творческой деятельности он писал в среднем по 60 картин в год, то есть 5 картин в месяц. Соответственными были и его доходы, он мог зарабатывать до 100 гульденов в неделю, а за большие полотна получал гонорары от 200 до 500 гульденов. М. Лекуре замечала, что Леонардо да Винчи за всю жизнь создал около 20 картин, а Вермеер Делфтский — 36, причём не продал ни одной.
- Рубенс не скрывал коммерческой направленности своего творчества и придавал огромное значение материальному благосостоянию. Он сравнивал собственное творчество с философским камнем.
- Многочисленность произведений Рубенса приводит к тому, что рубенсоведам далеко не всегда удаётся проследить историю каждого из них. Из документов и переписки удаётся, как правило, извлекать только финансовую информацию. Рубенс всегда заключал с заказчиком договор, в котором оговаривалась желаемая сумма, размер картины и её сюжет. Личных дневников художник не вёл, да и письма его содержат почти одну деловую информацию. В Италии, копируя образцы своих предшественников, он вёл записные книжки, в которых осмысливал законы анатомии и геометрии, вырабатывал основы собственной эстетики. В Нидерландах он оставил эту практику, поэтому не существует прямых свидетельств, как Рубенс понимал трактовку тех или иных философских постулатов и религиозных таинств, человеческих страстей и прочего.

- **Техника Рубенса**

- По И. Е. Прусс, живописи Рубенса свойственна особая воздушность. Переходы света и теней едва заметны, причём тени легки и холодны по тону. Рубенс использовал белый гладкий грунт и по старой нидерландской традиции писал на полированной доске, благодаря чему придавал цвету особую интенсивность, а красочный слой образовывал гладкую эмалевую поверхность. Рубенс накладывал краску жидкими прозрачными слоями, сквозь которые просвечивал подмалёвок или тон грунта. Цветовая гамма палитры Рубенса была воссоздана в 1847 году гентским художником Ж. Ренье. Она не отличалась особым богатством — все картины Рубенса были написаны свинцовыми белилами, жёлтой охрой, лаковой мареной, ультрамарином и коричневой смолой, иногда использовалась киноварь и сажа.
- Рубенс не использовал глухих теней, переходы между светом и тенью не резки, всё артистически обобщено и приведено в свето-цветовую гармонию. Для Рубенса характерно письмо длинными, волнистыми мазками, идущими по форме, что особенно заметно при изображении прядей волос, написанных одним движением кисти. По Н. А. Дмитриевой, Рубенс — один из художников, которого следует воспринимать в оригинале, а не в репродукции. «Его довольно грузные композиции и грузные тела в подлиннике такими не кажутся: они выглядят лёгкими, исполненными своеобразной грации».

Ученики и коллеги

- Желавших работать в мастерской Рубенса оказалось так много, что в 1611 году он писал Жаку де Би, что многие желающие учиться у него соглашались ожидать вакансии по несколько лет, а за два года пришлось отказать более чем сотне соискателей, в том числе родственникам самого Рубенса и Изабеллы Брант. Из мастерской Рубенса вышли Якоб Йорданс, Франс Снейдерс, трое братьев Тенирс, Антонис ван Дейк.
- Начинающих художников Рубенс именовал «аспирантами», каждый из них имел определённую специализацию. Помимо учеников, у Рубенса работали сложившиеся мастера, которых использовали для писания пейзажей, фигур, цветов или животных, — бригадный метод считался нормальным в художественном мире Нидерландов до начала 1700-х годов. Рубенс различал — в том числе и в стоимостном отношении — картины, написанные учениками, в соавторстве или единолично. За работы, полностью исполненные самостоятельно, он удваивал цену.
- Естественно, что отношения были далеки от идиллии: если верить Зандрарту, Рубенс даже завидовал Йордансу как художнику, который не уступал ему в мастерстве колористики, а в умении передавать страстность персонажей даже превосходил. Франс Снейдерс в течение 30 лет писал для полотен Рубенса животных, цветы и плоды; в завещании великого фламандца Снейдерс был назначен распорядителем его имущества.

- Наиболее бурно сложились отношения Рубенса с ван Дейком, который провёл в мастерской три года. В студию на улице де Ваппер он попал в 20-летнем возрасте, когда уже два года состоял в гильдии на правах свободного мастера. Патрон признавал его высочайшее дарование и позволял ощущать себя мэтром: например, только он был допущен к чтению итальянских дневников Рубенса с описанием его впечатлений и технических находок. Ван Дейку Рубенс доверял писать уменьшенные копии картин, с которых снимались гравюры, распространяемые затем по всей Европе. Однако, когда ван Дейка пригласили в Англию, Рубенс не стал его удерживать. Ходили слухи, что он сумел внушить «известные чувства» Изабелле Брант. Расстались они, впрочем, вполне мирно: ван Дейк подарил бывшему патрону портрет Изабеллы Брант, «Ессе Ното» и «Гефсиманию», а Рубенс отдался лучшим испанским жеребцом из своих конюшен.
- Особое место занимали отношения Рубенса с Яном Брейгелем-младшим: это была своего рода дружеская взаимопомощь. Свою первую совместную работу они исполнили ещё до отъезда Рубенса в Италию в 1598 году, это была «Битва с амазонками». После возвращения Рубенса они продолжили сотрудничество, причём, по мнению Анны Воолетт, «это было соавторство редкостного сорта — не просто между художниками равными по статусу, но и между живописцами, чьи стилевые искания были направлены в разные области — многофигурные и аллегорическо-исторические сцены у Рубенса и атмосферные эффекты в пейзажах и натюрмортах у Брейгеля». В переписке сохранились замечательные образцы стиля общения художников, когда Брейгель мог назвать коллегу в письме к миланскому кардиналу Федерико Борромео «мой секретарь Рубенс». к минимум один натюрморт с цветами для Борромео Рубенс и Брейгель исполнили совместно. Творческое содружество плавно перешло в личное: Рубенс писал Яна Брейгеля со всей семьёй и исполнил картину «Апостол Пётр с ключами» для надгробия Питера Брейгеля-старшего в брюссельском соборе Нотр-Дам-де-ла-Шапель. Изабелла Брант стала крёстной матерью детей Яна Брейгеля, как и Рубенс; после безвременной кончины Яна от холеры Рубенс стал его душеприказчиком.

- **Творчество Рубенса 1610-х годов**
- В первое десятилетие в Антверпене мастерская Рубенса работала преимущественно по заказам монашеских орденов, городских властей и типографии Плантена—Моретуса. В первые десять лет Рубенс создал около 200 полотен, преимущественно религиозного содержания, не считая немногих картин мифологического содержания и двух десятков портретов. Почти все эти произведения отличались крупными размерами, поскольку служили для украшения церквей, дворцов и муниципальных зданий.
- В 1609 году Рубенс и Ян Брейгель исполнили портрет эрцгерцогской четы, причём Брейгель писал пейзаж на заднем плане. Стиль Рубенса на первом официальном заказе проявился лишь в ярко-красной драпировке, отсекающей задний план и придающей глубину изображению. Обычны для него тщательная проработка кружев воротников, фактуры жемчуга, шёлкового носового платка и перчаток, зажатых в руке эрцгерцога. Картина была подписана обоими художниками. В 1610 году Николас Рококк заказал для городской ратуши «Поклонение волхвов», причём уже в 1612 году картина была подарена Родриго Кальдерону, графу д'Олива. Однако новый этап в творчестве Рубенса оказался связан с заказом настоятеля церкви Св. Вальбурги, посредником при сделке выступил философ и коллекционер Корнелис ван дер Гест. Речь шла о «Воздвижении креста». Памятуя о неприятном римском опыте, Рубенс работал прямо в помещении церкви, что позволяло учитывать все особенности восприятия полотна.

- Антверпенские работы 1609—1611 годов демонстрируют быструю эволюцию Рубенса в техническом отношении. Особенно это заметно в письме декоративных драпировок. В первых работах (особенно в картине «Поклонение пастухов») фигуры и их одеяния по полированной жёсткости более напоминали скульптуры, складки одежды в академической манере были уложены правильным порядком или даже изображались летящими по ветру, хотя это не предусматривалось сюжетом.
- В алтарных работах драпировки стали выглядеть естественно, художник научился передавать движение ткани в соответствии с естественными движениями человека, носящего эту ткань. Рубенс любил затемнённый задний план, на котором ярко изображался план передний. По-видимому, он считал достоинством картины обилие изображённых персонажей. Огромное число фигур позволяло располагать их по принципу контраста, причём действия художника выстраивались по принципу театральной мизансцены: композиции Рубенса динамичны и всегда образуют единое целое.

- За первое десятилетие самостоятельной работы Рубенс написал семь картин на сюжет Распятия, пять — снятия с креста, три — воздвижения Креста, пять Святых Семейств, шесть поклонений Младенцу Христу (волхвов и пастухов), множество изображений св. Франциска, Христа с апостолами — и множество иных религиозных сюжетов. Все они без исключения были одобрены заказчиками и цензорами, несмотря на откровенно мирские художественные решения. М. Лекуре с иронией писала: «Под кистью Питера Пауэла бегство в Египет приобретает черты деревенской жанровой сцены. Привал Марии и Иосифа напоминает семейный пикник, когда любящие родители присматривают за ребёнком. В сравнении с лихорадочным экстазом блаженных великомучеников Сурбарана умирающие праведники Рубенса выглядят поразительно бодрыми. Его духовное искусство начисто лишено духовности».
- Рубенс без колебаний использовал в религиозных сюжетах обнажённую натуру. В картине «Большой Страшный суд» вытянутые руки и тела персонажей образуют некое подобие арки, на вершине которой Господь. Тела не смуглые, как было принято в итальянском искусстве, и не молочно-белые, как во фламандской традиции, а решены в розовой, янтарной и терракотовой гамме. Гвидо Рени ещё в Италии говорил, что «Рубенс подмешивает в свои краски кровь», подчёркивая, насколько реалистично тот научился изображать человеческую плоть. В мифологических и аллегорических картинах эта тенденция только усилилась, причём Рубенс не разделял гуманистических теорий об изображении человеческого тела. Его ню лишены исторически-воспитательного или метафизического подтекста; в одном из писем Рубенс рассуждал, что если человек состоит из плоти и крови, то таким его и следует изображать¹.

- Изображая человеческие фигуры, Рубенс разработал собственный подход. Мужчины на его картинах всегда крепко сложены, даже великомученики, статус которых виден только по бледности кожи. Мужские фигуры Рубенса всегда подтянуты, широкоплечи, с развитой мускулатурой рук и ног. Напротив, женщины отличаются крайней рыхлостью форм. В трактате «Теория человеческой фигуры», приписываемом Рубенсу, утверждается, что базовым элементом женской фигуры является круг. Действительно, в женских изображениях Рубенса в круг вписаны линии живота, бёдер и ножных икр; при этом данное правило не действует при изображении груди. М. Лекуре утверждала, что «создаётся впечатление, что при работе над женской фигурой Рубенс раз и навсегда запретил себе использовать угол». Своеобразие женских изображений Рубенса таково, что К. Кларк подчёркивал в своей монографии о наготы в искусстве (1956), что даже в среде художественных критиков считается признаком хорошего вкуса критиковать Рубенса как «художника, писавшего жирных голых баб» и, более того, употреблять определение «вульгарный».
- Десятилетием позже Д. Веджвуд отмечал, что, по-видимому, Рубенс лучше, чем какой-либо другой художник в истории искусства достиг мастерства в изображении живой плоти. Только Тициан из его предшественников и Ренуар из преемников могли сравниться с ним в изображении женских форм.
- По мнению К. Кларка, рубенсовское изобилие плоти можно понять, только учитывая, что он был величайшим религиозным художником своего времени. В качестве примера он приводил картину «Три грации», отмечая, что пышность этих фигур — не что иное, как гимн благодарности за изобилие земных благ, воплощающий «то же бесхитростное религиозное чувство, которое воплощают снопы пшеницы и груды тыкв, украшающие деревенскую церковь во время праздника урожая».
- Женщины Рубенса являются частью природы и представляют более оптимистический взгляд на природу, нежели античный. Более того, в мировоззрении Рубенса вера Христова и сюжет триумфа святого Причастия были вполне совместимы с верой в природный порядок вещей и цельность всего мироздания. Иными словами, мир мог быть постигнут путём персонификации, а человек ощущал в себе непосредственную причастность к мировым процессам¹.

- Рубенсовские обнажённые тела были результатом огромной аналитической работы. Питер Пауль Рубенс разработал метод, который впоследствии вошёл в арсенал всех академических школ живописи: он рисовал античные статуи и копировал работы предшественников, пока полностью не усваивал идеал завершенности формы. Далее, работая с натуры, он подчинял реальные зримые формы канону, запечатлённому в памяти. По этой причине достаточно сложно определить, откуда заимствованы образы. Например, в полотне «Венера, Вах и Арея» поза Ареи заимствована у присевшей Афродиты Дедалса, а Венера, вероятно, восходит к Леде Микеланджело. Эта картина, с рельефной проработкой фигур, является у Рубенса одной из самых классицистских. В барочной композиции «Персей освобождает Андромеду» из собрания Эрмитажа фигура Андромеды восходит к одной из античных статуй *Venus Pudica* (Венеры Целомудренной).
- По К. Кларку, величие Рубенса-художника выразилось в том, что он понимал момент, когда можно отказаться от строгого канона классической формы¹. Д. Веджвуд на примере картины «Три грации» также демонстрировал, как Рубенс трансформировал стандартную форму и позу античных скульптур в своих собственных целях.
- Рубенс, как и мастера эпохи Ренессанса, стремился придать фигурам полновесную материальность. Художники Возрождения для этого пытались реализовать замкнутую форму, имеющую идеальную законченность сферы или цилиндра. Рубенс добивался аналогичного эффекта посредством перекрывающихся друг друга линий и лепки заключённых в них форм. К. Кларк писал: «Даже если бы он не испытывал естественного влечения к толстым женщинам, он считал бы складки пышной плоти необходимыми для лепки формы». Рубенс выявлял движение в морщинках и складках натянутой или расслабленной кожи.

- Своеобразной особенностью Рубенса-личности и Рубенса-художника была его нелюбовь к портретам. Если он соглашался на заказ, то ему позировали непременно представители высшей аристократии, как это было в Генуе со Спинола и Дориа, а также герцогом Брабанта и антверпенскими буржуа. Как правило, портрет был только началом большого заказа, например, для украшения дворца или надгробия. Соглашаясь писать портрет, Рубенс не скрывал, что делает большое одолжение. Парадоксом на этом фоне является то, что в сюжетных полотнах, создаваемых бригадным методом в его мастерской, Рубенс предпочитал писать именно лица. Графические и живописные портреты родственников или людей, вызывавших симпатию, многочисленны в рубенсовском наследии. Например, будущую тещу своего сына Сусанну Фоурмен Рубенс, начиная с 1620 года, писал шесть раз, даже чаще, чем жену.
- К. Кларк писал, что вопрос о портрете ещё более осложняется при работе в жанре ню. В любой концепции наготы решающим является характер головы, венчающей тело, что справедливо даже для классических статуй, в которых выражение лиц сведено до минимума. В случае с обнажённой фигурой лицо остаётся подчинённым элементом целого, но не должно остаться незамеченным. Для Рубенса — как и для любого крупного мастера — выходом являлось создание типа, и для изображения женского наготы он сделал то же, что Микеланджело — для мужского. По К. Кларку, «он настолько полно реализовал выразительные возможности женской наготы, что на протяжении всего следующего века художники, не являвшиеся рабами академизма, смотрели на него глазами Рубенса, изображая пышные тела жемчужного цвета». Особенно это касалось французского искусства, причём рубенсовское чувство цвета и фактуры кожи было реализовано в творчестве Антуана Ватто а разработанный Рубенсом тип нашёл отражение в работах Буше и Фрагонара.
- Целомудренный Рубенс никогда не работал с обнажёнными натурщицами у себя в мастерской и с натуры писал только лица. Между строением тел и выражением лиц на его картинах существуют известные параллели, которые можно объяснить только работой воображения мастера.

- Рубенс, как и все его современники, считал недостижимым образцом античную древность. Свободно владея латынью, он всю жизнь предпочитал читать книги на этом языке, причём не только римских классиков, но и латинские переводы древнегреческих писателей и философов, а также серьёзную моральную и философскую литературу своего времени, которая также издавалась на латинском языке. В переписке Рубенса много латинских цитат, причём как точных, приводимых по памяти, так и собственных афоризмов. Чаще всего он цитировал сатиры Ювенала, поэмы Вергилия и труды Плутарха и Тацита.
- Он интересовался латинской литературой профессионально, в переписке сохранились его рассуждения о рукописных копиях неизвестных или ещё не опубликованных сочинений древних авторов. Рубенс свободно писал на латыни, используя её либо для обсуждения проблем философии и высокой политики, либо, напротив, для шифровки высказываний, не предназначенных для посторонних. Письма государственному секретарю Гевартсу из Испании написаны на макаронической смеси фламандского и латинского языков, причём деловые и житейские вопросы обсуждаются на нидерландском, а научные и политические — на латыни.

- Рубенс прекрасно разбирался в искусстве и истории материальной культуры и в этой области выделялся даже в кругу своих друзей-учёных. Особой его любовью пользовались геммы и монеты, причём одну античную гемму он не смог продать вместе с коллекцией герцогу Бэкингеу — настолько он к ней привязался. В глазах Рубенса и его окружения античность была эпохой наивысшего расцвета цивилизации, с которой надо соразмеряться и подражать ей. Естественно, что античность служила Рубенсу источником тем и образцов, отдельных мотивов и композиционных приёмов. Из античности почерпнуты два постоянных сюжета живописи Рубенса — вакханалии и триумф после боя, которые символизировали для него две взаимодополняющие стороны бытия, природную и возвышенно-человеческую.
- Связь с античностью проявлялась не только в строе художественной мысли Рубенса, но и во множестве конкретных деталей. Ему были прекрасно известны формы античной архитектуры, орнаментов, утвари, одежды и прочего. Николя де Пейреск восхищался точностью изображений сандалий римских солдат для серии шпалер о подвигах императора Константина. В переписке Рубенса имеются многостраничные пассажи о формах и способах применения античных треножников, изображениях на античной серебряной ложке и прочего. Его зрительная память не уступала памяти на тексты.
- Вместе с тем, к неудовольствию критиков-классицистов, Рубенс свободно обращался с наследием античности и не придерживался археологической точности. Его античные герои и раннехристианские мученики одеты в шёлк и бархат по современной ему моде. Это отвечало эстетическим потребностям самого Рубенса, который не хотел жертвовать разнообразием фигур и колористических сопоставлений.

Рубенс и анималистика

- С 1610 по 1620 год по заказу антверпенских помещиков Рубенс исполнил около десяти картин на охотничьи сюжеты, на считая картин со львами, религиозное изображение покровителя охотников св. Губерта, Диану на охоте и подобное. Реализм этих сцен основывался на глубоком изучении природы и зоологии: в списке книг, заказанных художником в издательстве Плантена — Моретуса, числится несколько специальных трудов. Зарисовками животных он занимался в зверинце герцога Гонзага, а копируя в Риме античные саркофаги, не пропускал сюжет об охоте на калидонского зверя. Скопировал он и голову носорога работы Дюрера.
- Существует анекдот, согласно которому Рубенс, работая над картиной «Охота на львов», пригласил в мастерскую укротителя с его питомцем и был так захвачен зрелищем распахнутой пасти, что снова и снова заставлял укротителя раззадоривать льва. Впоследствии это стало причиной того, что в Брюгге лев укротителя сожрал.

Охота на гиппопотама



Охота на тигров и львов



Охота на вепря



- Финансовое и репутационное процветание Рубенса могло быть поставлено под вопрос в 1621—1622 годах, когда в Нидерландах закончилось 12-летнее перемирие между католиками и протестантами, а в соседней Германии началась Тридцатилетняя война. Впрочем, внешне в жизни Рубенса мало что изменилось: он много времени проводил за заказами в мастерской, принимал за обедом антверпенских буржуа, председательствовал в Обществе романистов. По субботам и воскресеньям он исполнял заказы типографии Плантена — Моретуса: рисовал фронтисписы, оформлял титульные листы и создавал иллюстрации. Не гнушался он и заказами от скульпторов: в частности, Лукас Файдербе все свои статуи создал по эскизам и моделям Рубенса.
- В 1622 году Рубенс опубликовал альбом «Дворцы Генуи» в двух томах, первый из которых был посвящён античности, второй — его времени. Книга включала 139 вставных таблиц с иллюстрациями, выполненными на основе рисунков и обмеров Рубенса и Деодата дель Монте 15-летней давности. Причины, по которым художник избрал торговую Геную, а не Рим, Флоренцию или Венецию, лежали на поверхности. Уроженец купеческого Антверпена в предисловии к книге писал, что отдал предпочтение генуэзским домам, «более подходящим для обычных семейств, чем для двора владетельного князя»: В каком-то смысле Рубенс этим изданием создавал себе работу на будущее. Называя готический стиль «варварским», он агитировал богатых нидерландцев строить дома с просторными холлами и лестницами, а внушительные размеры алтарей в новоманерных церквях, кессонные своды и просторные простенки могли быть наилучшим образом заполнены картинами из его мастерской.

- Рубенс живо продолжал интересоваться не только теоретической наукой, но и прикладной. Среди его собеседников и корреспондентов были Гуго Гроций и Корнелис Дреббель, причём, общаясь с последним, Рубенс заинтересовался не только оптикой, но и проблемой «вечного двигателя». Чтобы изготовить такой прибор, ему даже пришлось нанять брабантского монетных дел мастера Жана де Монфора.
- В гуманитарной области он всё более и более интересовался средневековой и современной ему французской историей (в том числе «Хрониками» Фруассара), даже выписал себе мемуары Оссата — посредника обращения Генриха IV в католическую веру — и собирал документы о царствовании этого короля и его наследника Людовика XIII. Он также выписал себе копии эдиктов, запрещающих дуэли, и следил за ходом процесса над аристократами, которые нарушили этот запрет.
- Рубенс был одним из подписчиков только что появившихся газет, в том числе «Рейнской газеты» и «Итальянских хроник», последние он решительно рекомендовал всем своим знакомым, а также пересылал Пейреску.
- Подлинной страстью Рубенса было коллекционирование предметов искусства, которым он увлёкся ещё в Италии. Особенно его интересовали монеты и медали, а также геммы, которые были источниками подробностей о религиозных и бытовых обычаях античности и бесценным пособием по хронологии. Ещё в 1618—1619 годах Рубенс вёл переписку с английским государственным деятелем и художником-любителем Дедли Карлтоном. Его коллекцию антиков Рубенс оценил в 6850 золотых флоринов и предложил оплатить их 12-ю своими картинами, поклонником которых был Карлтон. Сделка была совершена, и художник сделался обладателем 21 крупной, 8 «детских» и 4 поясных скульптур, 57 бюстов, 17 пьедесталов, 5 урн, 5 барельефов и набора прочих предметов. Они были размещены в его домашней ротонде «с порядком и симметрией». Интерес к делам французского двора и нужды коллекционирования постепенно привели Рубенса к исполнению художественно-политических заказов.

- **Галерея Марии Медичи**
- В 1621 году, королева-мать Мария Медичи приняла решение украсить свою резиденцию — Люксембургский дворец. Для исполнения 24 картин был приглашён именно Рубенс. Королева желала обустроить галерею славы, наподобие созданной когда-то Вазари во флорентийском Палаццо Веккьо. Переговоры с художником начались в 1621 году, в ноябре согласие дал королевский интендант Ришельё, и 23 декабря Николя де Пейреск писал Рубенсу о его приглашении в Париж.
- В столицу Франции Рубенс прибыл в январе 1622 года. В ходе переговоров с королевой, Ришельё и казначеем аббатом де Сент-Амбруазом были определены сюжеты 15 первых полотен. Перед художником была поставлена сложнейшая задача создания вокруг королевы современного мифа в условиях отсутствия в её жизни ярких позитивных сюжетов, а также ввиду весьма напряжённых отношений между королевой-матерью, королём и кардиналом Ришельё. Рубенсу оказалась чуждой придворная среда и парижский образ жизни, и он покинул город 4 марта. Работу Рубенс предпочёл исполнять в Антверпене, но вёл интенсивную переписку, согласовывая все детали.
- К январю 1623 года работа над галереей картин была практически завершена. Королева была равно очарована картинами и манерами Рубенса, а кардинал «с восхищением смотрел на полотна и никак не мог ими налюбоваться».

- В картинах этой серии представлена вся жизнь Марии Медичи, начиная от рождения и кончая примирением с сыном в 1625 году. Все композиции решены в многолюдном театральном стиле, который может одновременно напомнить и о Веронезе, и о Микеланджело. . На представленных Рубенсом картинах находят и несколько элементов явно сатирического характера: например, он поместил в нескольких сценах на переднем плане собачку — подарок вдовствующей герцогини Исабель Клары Эухении королеве, которую сам же доставил из Брюсселя в Париж. Бодлер спустя 200 лет был в восхищении от того, что на официозном полотне Рубенс обул Генриха IV в неопрятный сапог и мятый чулок.
- Исполнение официального заказа Французского королевства принесло Рубенсу много почестей. 30 июня 1623 года ему была назначена пенсия в 10 экю «в знак признания заслуг и за услуги, оказанные королю», а 5 июня 1624 года король Испании Филипп IV по ходатайству художника, поддержанному брюссельским Тайным советом, даровал ему дворянство.

- **Смерть Изабеллы Брант**
- В феврале 1626 года Рубенс вернулся домой из четырёхмесячной поездки в Англию. Чумная эпидемия в Антверпене не утихала, и её жертвой стала 34-летняя Изабелла Брант — законная супруга художника. 15 июля Рубенс позволил себе в письме к библиотекарю Дююю редкое для него выражение чувств:
- Поистине я потерял превосходную подругу, которую я мог и должен был любить, потому что она не обладала никакими недостатками своего пола; она не была ни суровой, ни слабой, но такой доброй и такой честной, такой добродетельной, что все любили её живую и оплакивают мёртвую. Эта утрата достойна глубокого переживания, и так как единственное лекарство от всех скорбей — забвение, дитя времени, придётся возложить на него всю мою надежду. Но мне будет очень трудно отделить мою скорбь от воспоминания, которое я должен вечно хранить о дорогом и превыше всего чтимом существе.
- Рубенс похоронил жену возле матери и украсил надгробие изображением Богоматери с младенцем и эпитафией собственного сочинения.
- Кончина Изабеллы Брант толкнула Рубенса в большую политику, и на несколько лет он почти перестал заниматься живописью, хотя мастерская продолжала работать по многочисленным заказам. Дипломатические поручения и связанные с ними поездки позволили со временем сгладить переживания от утраты и возродить мастерство Питера Пауля Рубенса.

- **Вторая женитьба**

- Сразу же после возвращения из Англии Рубенс сделал предложение Елене Фоурмен, на которой женился 6 декабря 1630 года. О своём решении он с предельной откровенностью писал аббату Пейреску спустя четыре года:
- Я решил снова жениться, потому что не чувствовал себя созревшим для воздержания и безбрачия; впрочем, если справедливо ставить на первое место умерщвление плоти. Я взял молодую жену, дочь честных горожан, хотя меня со всех сторон старались убедить сделать выбор при Дворе; но я испугался. Я хотел иметь жену, которая бы не краснела, видя, что я берусь за кисти, и, сказать по правде, было бы тяжело потерять драгоценное сокровище свободы в обмен на поцелуи старухи.
- Рубенсу было 53 года, а его жене — 16, она была ровесницей его сына Альберта. Елена была племянницей первой его жены — Изабеллы Брант. Елена была десятым ребёнком, и Рубенс впервые запечатлел её в 11-летнем возрасте для полотна «Воспитание Богородицы». Впрочем, с её старшей сестры Сусанны он исполнил 7 портретов — больше, чем с Изабеллы Брант. В качестве свадебных подарков Елена получила от Рубенса пять золотых цепей, в том числе две с бриллиантами, три нитки жемчуга, бриллиантовое кольцо, такие же серьги, золотые и эмалевые пуговицы, кошелек с золотыми монетами и множество дорогих нарядов.

- Гуманист Ян-Каспар Гевартиус — сам поклонник красоты Елены — на бракосочетание Рубенса посвятил длинную латинскую поэму, которая начиналась следующими гекзаметрами:
- Образ Елены Аргивской замыслил исполнить художник,
Блеск чудесных очей, эллинки дивной уста.
Выбрал во граде своём пятерых прекрасных кротонок,
Каждой чтобы черты облик Елены впитал.
Вот у одной лоб сияет, как снег, белизной беспорочной,
Золото мягких кудрей льётся на плечи другой;
Третьей пурпурные щёки и шея кости слоновой,
Губы, как роз лепестки, спорит со звёздами взор.
Пышные плечи и крепкая грудь у девицы четвёртой;
Пятая — как молоко шея и руки её.
Вот как изобразил Зевксид на картине единой
То, что природа дала порознь каждой из дев.
Только Рубений его превзошёл, ибо кто же ответит:
Славим оратора мы или художника в нём?
Ныне владеет живою Еленою адуатуков,
Что далеко превзошла древней Елены красу.
- — *Каспар Геварций на брак благородного и прославленного мужа, господина Петра Павла Рубения, рыцаря, секретаря Тайного совета Его Королевского Величества и пр., Апеллеса своего века, вступающего в желанный союз, и многодостойной девицы Елены Фоурмент, наделённой несравненной добродетелью и красотой, совершившийся в Антверпене в VI иды декабря 1630 года*

- Как отмечал В. Лазарев, второй брак наполнил жизнь Рубенса совершенно новым содержанием. Однолюб по природе, Рубенс вёл в Италии и во вдовстве целомудренную жизнь, никогда не разменивался на мелкие интрижки и романы и, будучи темпераментным человеком, внешне был чрезвычайно выдержан.
- Свои интимные переживания он претворял в ценности эстетического порядка. Рубенс стал больше писать «для себя», создавая с женой десятки зарисовок и портретов, причём высокого эротического стиля («Подножка» и «Шубка»). Н. А. Дмитриева даже утверждала, что луврский портрет Елены Фоурмен «поражает лёгкостью и свежестью кисти: кажется, он мог бы быть написан Ренуаром».

- В 1634 году Рубенс получил крупнейший в своей карьере официальный заказ на украшение Антверпена в честь прибытия нового правителя Нидерландов — Фердинанда Австрийского. Церемония была назначена на 17 апреля 1635 года, и подготовка заняла более года. В распоряжение Рубенса предоставили всех городских ремесленников, включая каменщиков, маляров и штукатуров. Художник направил в Рим и Ломбардию агентов, которые копировали для него нужные архитектурные образцы. Рубенс спроектировал 5 триумфальных арок, 5 театров, несколько грандиозных портиков, включая 12-рядный, посвящённый 12 германским императорам. За оформление отвечали Якоб Йорданс, Корнелис де Вос, Эразм Квеллин III, Лукас Файдербе. Напряжённая работа привела к сильнейшему приступу подагры, и Рубенса возили в кресле на колёсиках
- Триумфальное шествие кардинала-инфанта длилось целый день, который закончился в соборе. Рубенс, прикованный к постели приступом, не смог принять участия в церемонии, но Фердинанд Австрийский лично нанёс ему визит домой. Ночью торжества продолжались при свете 300 бочек со смолой. За грандиозную феерию Рубенс был удостоен премии в 5600 флоринов, при том, что в оформление церемонии им было вложено 80 000 собственных средств. Чтобы немного сократить расходы, муниципалитет продал некоторые полотна брюссельскому двору.

- Женитьба на Елене Фоурмен резко изменила образ жизни Рубенса. За 10 лет брака родилось пятеро детей: дочь Клара-Иоганна, сын Франциск, Изабелла-Елена, Питер Пауль и посмертная дочь Констанция Альбертина (она родилась через 8 месяцев после смерти отца)
- В имении он перестал чуждаться сельских празднеств, оставил и воздержанный образ жизни и однажды жаловался Л. Файдербе, что в его замке иссякли запасы вина. Однако это не сказалось на развитии Рубенса как художника: он всё более работал «для себя», что привнесло в его живопись непосредственные, глубоко личные переживания.
- Большим новаторством стал пейзажный жанр, в котором природа сама являлась главным персонажем; после кончины Рубенса осталось 17 пейзажей. Он никогда не работал на пленэре и не воссоздавал некий конкретный ландшафт, поэтому его работы рассматриваются как обобщённый образ сельской Фландрии с её природной стихией и простыми радостями поселян. Были и более изысканные сюжеты: в картине «Сад любви» Рубенс представил картину светских забав, позднее развитых Ватто в целый жанр.

- После 1635 года приступы подагры становились у Рубенса тяжелее и продолжительнее: приступ этого года уложил его в постель на месяц. Приступ апреля 1638 года поразил правую руку, лишив его возможности писать. В феврале 1639 года состояние художника уже вызывало опасения. 27 мая 1640 года Рубенс составил завещание, а 30 мая его постиг приступ такой силы, что не выдержало сердце: незадолго до полудня художник скончался. Тело его в тот же день было перенесено в Синт-Якобскерк, в склеп семьи Фоурмен. Общая стоимость всего движимого и недвижимого имущества и художественных коллекций была оценена в 400 000 флоринов, что примерно соответствовало 2 500 000 бельгийских золотых франков 1900 года. В завещании было условие, что если кто-то из сыновей желал продолжить дело своего отца или одна из дочерей выйдет замуж за художника, тогда коллекция должна была сохраняться в целостности и не подлежала продаже.
- По завещанию, серебро и драгоценности были поделены между вдовой и её пятью детьми и двумя сыновьями от первого брака. Коллекция медалей и гемм, а также библиотека досталась старшему сыну Альберту. Портреты членов семьи достались тем, кто для них позировал. Гардероб покойного и другие вещи, включая глобусы, были распроданы.

- Работы Рубенса безоговорочно принимались как светскими, так и церковными заказчиками, и он практически не подвергался критике при жизни. Однако во второй половине XVII века во Франции, где он впервые столкнулся с неприятием, началось противостояние «рубенсистов» и «пуссенистов». В спорах критиков, принадлежавших к обоим лагерям, на первое место выносились требования, предъявляемые к линии и цвету. Подобно академистам и импрессионистам XIX века, они противопоставляли линию и рисунок цвету. Кроме того, «рубенсисты» желали отображать натуру, тогда как «пуссенисты» стремились подчинить её абстрактному идеалу.
- В этом отношении Рубенс получил одобрение у представителей романтизма XIX века. Различные аспекты творчества Рубенса привлекали самых разных художников. Прямым «наследником» пасторальной линии в его искусстве стал Антуан Ватто, родившийся спустя 44 года после кончины Рубенса.
- Создатель жанра романтического пейзажа Джошуа Рейнольдс профессионально изучал творчество Рубенса во время своего путешествия по Нидерландам. Рейнольдс считал, что Рубенс дошёл до совершенства техническую, ремесленную сторону художественного творчества. «Отличие Рубенса от любого другого художника, жившего до него, сильнее всего чувствуется в цвете. Эффект, производимый на зрителя его картинами, вполне можно сравнить с охапками цветов... в то же время ему удалось избежать эффекта вызывающе-ярких тонов, чего вполне резонно можно ожидать от такого буйства красок...».
- Весьма ценил Рубенса Эжен Делакруа, находивший у мастера умение передавать высочайший накал эмоций. В дневнике Делакруа Рубенс — «Гомер живописи» — упоминается 169 раз
- Главный идейный противник Делакруа — мэтр французского академизма Жан-Огюст Энгр — в композицию своей программной картины «Апофеоз Гомера» отказался включить Рубенса, обозвав его «мясником»
- В поколении импрессионистов с Рубенсом сравнивали Ренуара, который также внимательно изучал его технику. Впрочем, В. М. Лазарев в предисловии к русскому изданию писем Рубенса заявлял: «Ни Ватто, ни Буше, ни Ренуар не сумели дать более совершенных образцов живописи. ...Они всегда уступают Рубенсу в отношении стихийной чувственности и здоровой эротике. В сравнении с Рубенсом, Ватто кажется болезненным меланхоликом, Буше — холодным развратником, Ренуар — утончённым сластолюбцем».

- Винсент Ван Гог выражал в отношении Рубенса особое мнение. Он считал религиозные картины художника излишне театральными, но восхищался его способностью выражать настроение с помощью красок, а также его умением быстро и уверенно рисовать.
- Однако в период господства авангарда критики открыто нападали на наследие Рубенса, и даже Эрвин Панофский по поводу его пейзажей дословно высказался: «Это всего лишь живопись».
- Откровенно негативно к наследию художника относился Пабло Пикассо, который в одном из интервью сообщил, что это «талант, но талант бесполезный, ибо употреблён во зло».

Туалет Венеры



- Питер Пауль Рубенс жил и творил в эпоху Возрождения и барокко. Главной особенностью данной эпохи стала популяризация искусства Античного мира. Именно поэтому на данной картине мы видим изображение древнеримской богини любви и красоты – Венеры.
- Центральным образом работы является, разумеется, сама Венера. Художник отказался от привычного изображения людей лицом к зрителям. Поэтому Венеру мы можем наблюдать со спины. Это довольно необычный прием. Художник будто насмотрелся на изображение богини спереди, и решил показать всем ее скрытую сторону. В этом выражается новаторство художника. Чтобы образ богини не показался нам скучным, Питер Пауль Рубенс прорисовывает небольшое зеркало, в которое смотрится молодая девушка. Зеркала играли важную роль в эпоху барокко. С их помощью художники создавали некую иллюзорность, искажение, что придавало каждой работе загадочность, недосказанность. Мы можем лишь догадываться о том, как выглядит богиня спереди. Небольшое зеркало – это лишь подсказка.
- Богиня любви обладает восхитительной красотой. Она белокожая, с длинными золотыми локонами. Темнокожая служанка, которая изображена справа от богини, создает контрастность на работе – кожа Венеры буквально сияет. Африканская девушка помогает заплести волосы, поэтому она взяла часть золотистых волос в руки.
- В левой части работы мы видим изображение ангелочка. Этот маленький, пухлый ребенок держит зеркало, в которое любуется Венера. Здесь, на картине, сливается мир языческий и христианский. Венера относится к римскому пантеону богов, ангел – к христианскому миру.
- Венера изображена полностью обнаженной. Лишь внизу ее спину слегка прикрывает тонкая белея материя. Из украшений девушка решила выбрать лишь серьги с голубым камнем, а на руку надела золотой браслет с драгоценными камнями.

Ахилл, Одиссей и Диомед



Битва с амазонками



Битва с драконом



Церера и две нимфы



Диана и Каллисто



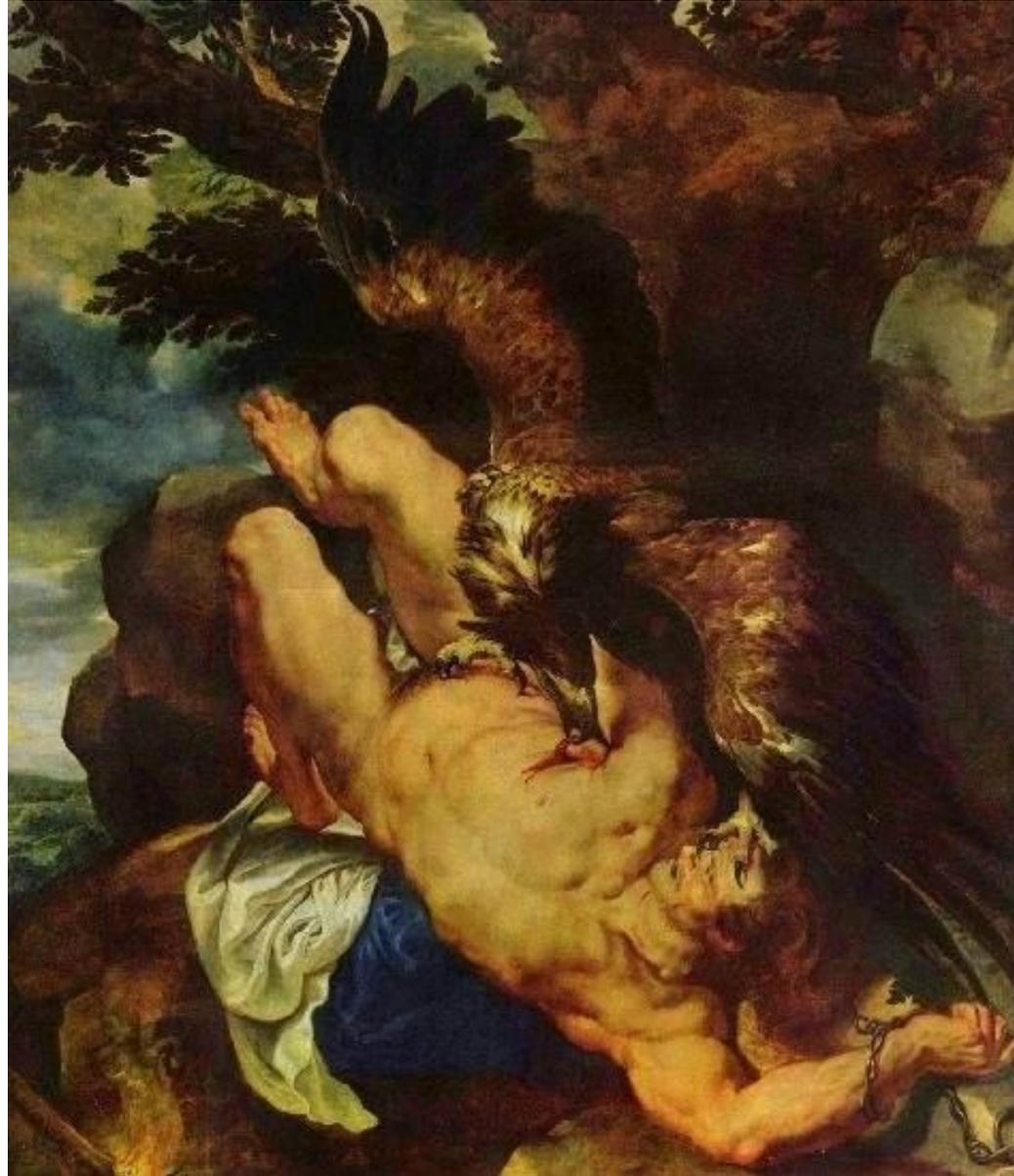
Голова медузы



Четыре стихии



Прометей прикованный



Суд Париса



Ромул и Рем с волчицей



Сад любви



Портрет Клары Серены Рубенс.



Коронование Марии



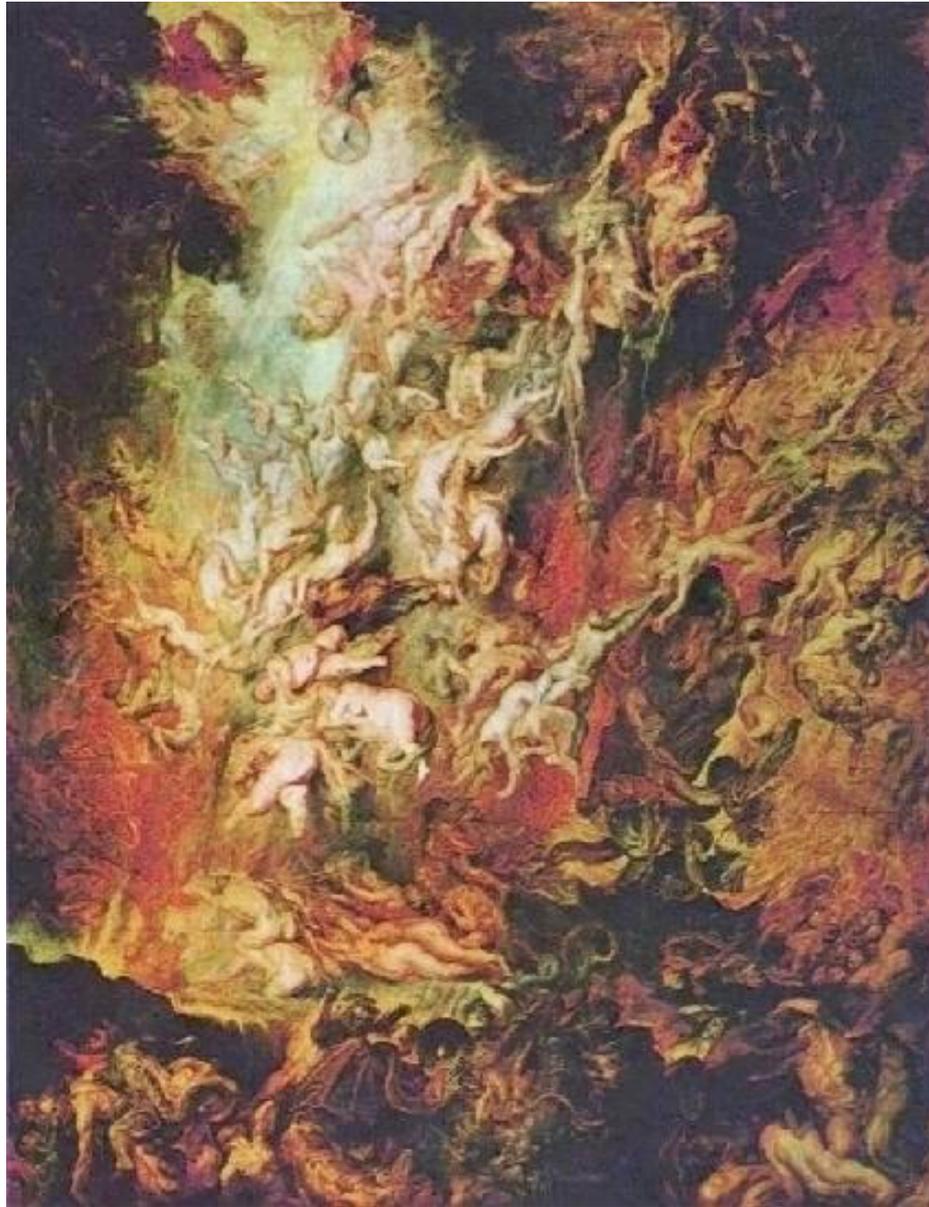
Лот с семьёй покидает Содом



Мадонна со святыми



Низвержение падших ангелов



Распятие



Святое семейство с Елизаветой и Иоанном



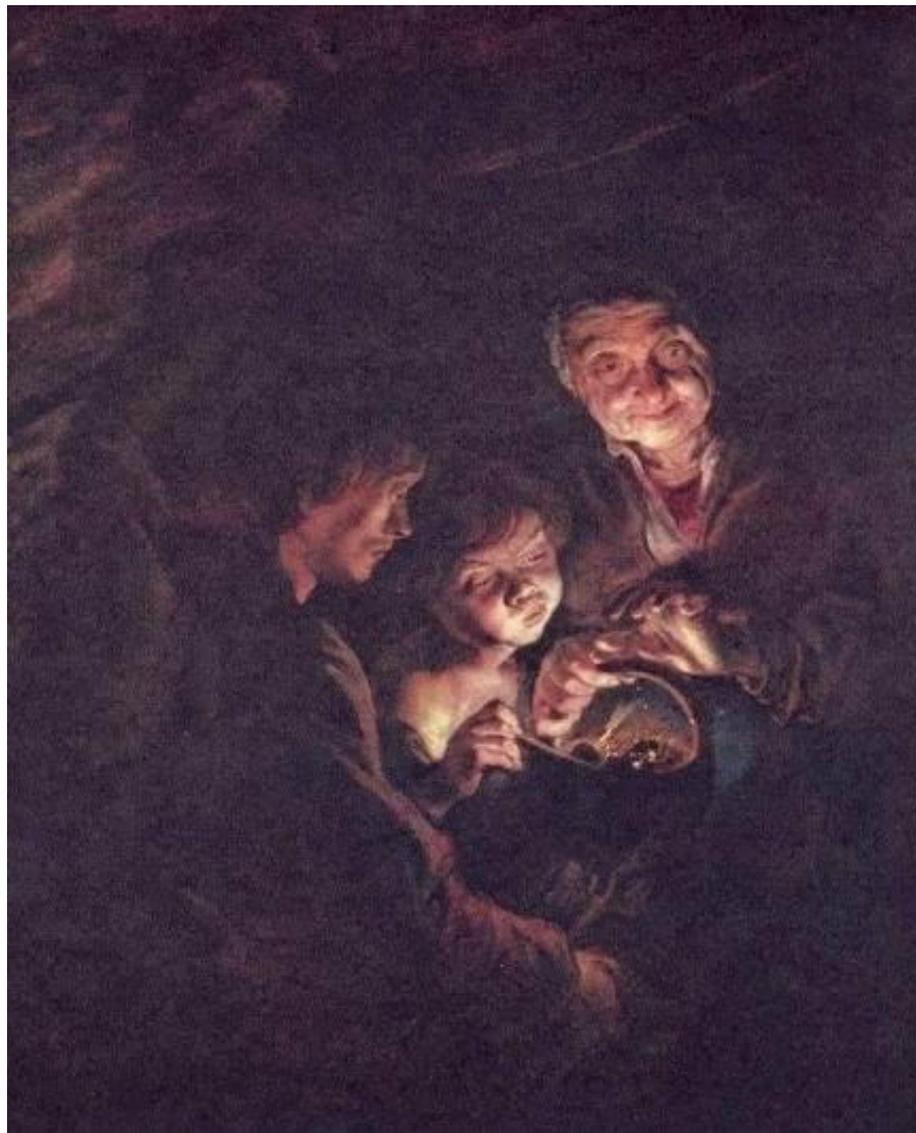
Мария Паллавичино



Ночная история



Старуха с жаровней



Пейзаж с башней замка Стэн



Пейзаж с радугой



Пейзаж с радугой



Персей и Андромеда



- Один из бесспорных шедевров Рубенса, созданный им в период 1620-21 годов. Взятый за основу античный сюжет о сыне Зевса Персее, победившем ужасную Медузу Горгону и прекрасной Андромеде, дочери царя Кефея и царицы Кассиопеи, обречённой стать жертвой морского чудовища, у великого фламандца приобретает совершенно новое звучание.

Принцесса Андромеда уже не классическая античная красавица с выверенными пропорциями - художник наделил её чертами пышнотелой, дородной фламандской девушки с золотистыми волосами и пылающим румянцем на щеках. Необычайно воздушные, светлые, лессирующие краски её почти обнаженного тела, звучно контрастируют со стальными доспехами Персея, его сверкающим щитом с прикреплённой головой Горгоны, со всей могучей фигурой героя, изображенного с множеством деталей: крылатыми сандалиями на ногах, венком над головой, шлемом-невидимкой в руках амура.

Ещё один амур держит под уздцы Пегаса, крылатого коня, родившегося из капли крови убитой Горгоны. И этот конь не тонконогий скакун из древних мифов, а крепкий, белогривый фламандский жеребец, весь под стать своему наезднику.

- Крылатая богиня победы - Ника, держащая лавровый венок над головой Персея, придаёт всему полотну характер торжественного действия, даже аллегории, так любимой Рубенсом. Противопоставление двух центральных движений на картине: решительного, уверенного порыва героя Персея и смущенного, стыдливого, невероятно женственного, встречного порыва царевны Андромеды, создаёт тонкую и, вместе с тем, «обнаженную» игру зарождающихся чувств влюблённых. Для художника не так важно соблюдение древнего сюжета, как воспевание пышущего здоровьем, крепкого, уверенного тела в трепетном и таком естественном сближении.

Цветовой строй произведения насыщен жемчужно-розовыми, перламутровыми, телесными, ярко-красными, золотистыми, светло-зелёными, ярко-бордовыми пятнами, гармонирующими между собой и создающими величественное, торжественное настроение происходящего. Великий мастер Рубенс в этом шедевре настоящий, подлинный, как никогда!

-
- правда, стоит сказать что Рубенс, каждую историю и миф интерпретировал по-своему. Как, например, в этой картине мы видим, как героические людские качества побеждают темные силы. Естественно в центре картины жизнеутверждающе стоит главный герой, персей.

- Над ним парит богиня Славы, как и должно, быть со всеми доблестными героями. Довольно трепетным моментом является нежное прикосновение Персея к Андромеде, картина в этот момент, как будто оживает, и ты становишься невольным свидетелем всего этого.
- Достаточно интересен тот факт, что Рубенс, запечатлел Андромеду, как это ни странно не идеальной красавицей античного времени, а как девушку с довольно пышными формами и с рыжими волосами. Практически все в этой картине просто кричит и воспекает, силу, здоровье, мощь и красоту. Взять, к примеру, могущественного коня-пегаса, который будто еще не отдышался после боя и жадно глотает и выдыхает воздух.
- В этой работе нельзя не изумляться от безупречной, идеальной и мастерской игрой с синим, красными оранжевым цветом. Мастерство в написании обнаженного тела, выше всяких похвал.
- Человеческое тело имеет настолько реалистичные цвет, что при правильном освещении, все герои на картине оживают и приводятся в движение в один миг.

Персей освобождает Андромеду



Портрет Елены Фоурмен с её первенцем Франсом



Портрет Елены Фоурмен с двумя детьми



Шубка



- После смерти первой жены в 1626 году, Рубенс вступает в брак второй раз, его супругой становится дочь его друга, юная Елена Фаурмент, с которой он прожил счастливые 10 лет жизни до самой смерти. В этот период она очень часто позировала для портретов мужа, помогая своим участием создавать мировые шедевры.
- Особенно выделяется из них картина «Шубка», на которой изображен откровенный, чувственный и полный пленительной красоты образ второй жены великого фламандского художника. Портрет Рубенса «Шубка» также имеет другое название – «Венера в мехах». И действительно, Елена на картине олицетворяет молодость и красоту. Женщина полна свежести, женственности и обаяния, а ее упругое тело укрыто бархатной шубкой, элегантно накинутой на плечи.
- В этой картине техника позднего Рубенса достигает самой высокой степени рафинированности. Он тонко чувствует тона: тело пышногрудой красавицы переливается нежными перламутровыми оттенками, которое изящно оттенено темным фоном – меха шубки.

- На картине нет параллельных линий, все они ломанные. Ее руки, икры ног, шея и мягкие, воздушные волосы – все тело мягко погружается в мех, уходя при этом в тень, а граница между фигурой и погружением остается размытой. Фон «втягивая» в себя тело позволяет зрителю восхититься медным оттенком волос, тоном груди и рук, слитых в единую жемчужную симфонию. В игре красок картина «оживает» перед публикой, к ней хочется прикоснуться.
- Винтообразный поворот, в котором стоит Елена, делает ее пышную фигуру более грациозной. Рубенс смог через полотно передать всю любовь и страсть к своей второй жене, свое преклонение перед ее земной красотой. В последние годы своей жизни, художник, благодаря Елене отошел от изображения избыточных форм, его искусство стало более утонченным, душевным и просветленным.

- Портрет «Шубка» подвергся анализу накануне выставки «Личная жизнь Рубенса: мастер изображает семью», которая проходила в марте — июне в Доме-музее Рубенса. Учёным удалось увидеть то, что скрывает верхний слой краски. Сейчас на картине перед нами предстаёт обнажённая Елена в полный рост, в шубе, свободно накинутой на плечи. Она стоит на красном ковре, позади — тёмный фон. Но если присмотреться, справа можно увидеть львиную маску, из пасти которой бьёт струя воды. Такие фонтанчики располагались, как правило, на улицах. И тут возникает вопрос: а где же, собственно, Рубенс нашёл молодой жене место для позирования?

Изучение пространства позади Елены выявило нечто любопытное. В первом варианте она стоит перед двухуровневым фонтаном, который установлен в полукруглой нише. Наверху находится *puer mingens* — небольшая каменная фигурка кудрявого мальчика, задравшего рубашку, чтобы помочиться. Несомненно, что первоначально Рубенс изобразил супругу... на открытом воздухе. Впрочем, то ли Рубенс решил, что фонтан отвлекает слишком много внимания от прелестей его жены, то ли нашёл отсылку слишком грубой, — но по какой-то причине впоследствии он перекрасил фон в естественный тёмный цвет, а чашу фонтана заменил на ковёр и красную подушку.

Но и это ещё не всё. Анализ дубовой панели, на которой написан портрет, показал, что сначала Рубенс изобразил фигуру лишь до половины. Вероятно, он ссылаясь на «Девушку в шубке» Тициана, которую копировал в коллекции английского короля Карла I, будучи в Лондоне.

Соломенная шляпа



Союз земли и воды



- Великий фламандец Рубенс дал миру не только одно из своих великолепных творений в основанном им самим стиле «барокко» под названием «Союз Земли и Воды», но и скрыл в своей работе вовсе непростую, аллегорическую загадку...

Перед нами пышнотелая, рыжеволосая красавица Гера, богиня брака и плодородия, олицетворяющая Землю, с рогом изобилия в руке и бог морей Посейдон, олицетворяющий Воду. Цветущая Гера, в образе молодой девушки, прекрасная в своей наготе и ничуть её не смущаясь, с локонами волос, завитыми в виде короны и вплетёнными в них жемчужными нитями, опирается на изливающий воду кувшин.

Античный бог Посейдон, изображенный художником внушительным, седобородым стариком, полусидит на камне в неудобной позе, правой рукой опираясь на трезубец – символ морской власти, левой держит молодую красавицу за руку и с нетерпением и даже некоторым напряжением, ждёт от богини ответа. Скучающий взгляд молодой девушки красноречиво говорит о её безразличии к собеседнику, здесь она, будучи королевой положения, заставляет так долго ждать своего решения. Согласно античной мифологии, богиня Гера и бог Посейдон не заключали никаких союзов, хотя и были братом и сестрой, но всё же изображены на картине вместе и под лавровым венцом в руках крылатой Ники – богини триумфа и победы, под их ногами, в воде, мирно резвятся дети, трубит в раковину спутник Посейдона, Тритон.

На полотне Рубенса речь идёт совсем о другом. Ведь несомненно, что молодая красавица Гера – это родной город мастера, Антверпен, а мифический Посейдон, никто иной, как тот, кто в 17-ом веке властвовал на всех морях – монархическое королевство Испания, управляемая родом Габсбургов. То, чего так долго ждал Антверпен – выход в море, а значит и грядущее процветание города, свершилось!

- Остаётся загадкой лишь притаившийся тигр в левом нижнем углу картины, в хищном оскале взирающий на рог изобилия и вцепившийся в него своими когтистыми лапами, словно напоминание современникам художника о пережитых городом эпидемиях и болезнях. Но, возможно, что великий Рубенс оставил нам некую непостижимую тайну, известную ему одному.
-
- Перед нами на полотне, довольно яркая девушка, стоит обнажённой, опираясь на кувшин воды из которого вытекает вода. На ее лице, застыло некое безразличие, или даже, скорее всего равнодушие. Вероятнее всего это было вызвано, далеко не молодым, но очень внушительным мужчиной средних лет, который стоит к нам спиной, но при этом по профилю его лица, мы можем понять, что он ожидает какого-то ответа от этой девушки.
- Беззаботность и безмятежность девушки подчеркивает Богиня Виктория, которая находится над этой девушкой, держа в руках венки. Чуть ниже на картине виден тритон, который мягко говоря, не совсем вписывается в общую концепцию картины, но довольно таки является обычным делом в эпоху барокко. Он дует в раковину, и весь его образ довольно мерзок и неприятен.
- В нижнем, левом углу картины мы видим двух маленьких детей, которые плещутся в этой воде и также характерны при написании картин в эпоху ренессанса.
- Помимо всего этого существует такая гипотеза, что эти двое детишек, на самом деле есть, никто иные, как дети Рубенса. На тот момент, когда писалась эта картина, девочке было около 7 лет, а мальчику, примерно 4 года.
- Все вроде интересно и прозрачно, но остается один нюанс, который художник символизирует в виде тигра. Но неизвестно, почему это животное, а не какое-либо другое. Но еще раз повторюсь, Рубенс, это один из тех художников, который не делает ничего просто так. Все в картине имеет свой смысл, просто некоторое недоступно для понимания.

- Мощный старец стоит к зрителю спиной. Он как бы полуприсел на пенек, на котором лежит исторгающий пресную воду кувшин. На нем тоже венки победителя. У него тоже есть выражение, хотя лицо только обозначено частью профиля. Но на этом профиле можно прочесть какой-то вопрос, какое-то напряжение. О чем он ее спрашивает? Это не мольба, это именно вопрос. И даже с какой-то угрозой. У ног мужчины — тритон гудит в раковину. Выглядит он довольно непривлекательно, можно сказать, мерзко. А рядом с ним плещутся путти (путти — декоративные изображения маленьких детей, характерные для искусства барокко и ренессанса). Возможно, это мальчик и девочка (если судить по длине волос). И еще один персонаж — тигр. Почему именно тигр? Почему не лев? Или буйвол? Или бегемот? Что-то странное в этой картине. Рубенс был художником, который не бросался символами, они для него составляли тайный смысл картин.
- И думать, что «Союз Земли и Воды» представляет какую-то абстрактную композицию, было бы в корне неверно. Вот что пишет сам художник о некоторых символах, которые он использовал в своих картинах: «Пьедестал Минервы украшает масличный венок, отличительный знак сей Богини; некогда на Народном собрании греки присудили такой венок Фемистоклу как признание его мудрости. В этот венок вплетена пальмовая ветвь, что говорит о Мудрости — Победительнице. Пьедестал Меркурия украшен гражданским венком из зелени дуба, ибо охранять граждан — такова цель послов (их можно узнать по ветвям Оливы Счастливой, которые они держат перед собой), успешно ведущих государственные дела. Почти то же самое значат и забавы играющих и пляшущих детей; так издавна изображали обычно в мраморе и на монетах времена благоденствия»..) Попробуем обратиться к историческим событиям того времени. Ниточка к этому заложена в приведенном комментарии: «Художник изобразил союз города Антверпена с рекой Шельдой, то есть союз торговли и морских дорог — залог и символ процветания Фландрии». (Рубенс жил в Антверпене.) Рассмотрим эту версию. Если это союз города с рекой — то где город, а где река? Кто изображает реку — женская фигура или мужская? Если женская — то какая связь между плодами и рекой? Если мужская — то почему такая мощная фигура? Если наоборот — те же вопросы! И опять же — зачем тигр?

- Но не все логично в тех версиях, которые дают искусствоведы. Первое — мифологической основы для этой картины просто нет. Нет ни одного мифа, в котором бы говорилось о заключении союза между Герой и Посейдоном (в греческой мифологии упоминается только о том, что «в союзе с Герой он оказывает помощь ахейцам, вызвав тем самым гнев Зевса») или Кибелы и Нептуна (в римской мифологии). Что нарисовал художник? Цветущая девушка опирается на глиняный кувшин, из которого льется вода. Ее волосы уложены косами в виде короны, в которую вплетена нить жемчуга. В ушах — жемчужные сережки. Над ней витает крылатая богиня Виктория с венком в руке. Выражение лица девушки как бы слегка равнодушное. Это что — реакция на какое-то предложение мужчины, который стоит напротив? Мол, меня это не волнует. Что бы это могло быть? Какое предложение? Может быть, он ей грозит уходом? А она ему: «Ну, и что? Все равно вернешься!»
- Попробуем подойти с другой стороны. Прежде всего: Антверпен был во Фландрии. И как пишут историки, Фландрия была экономически развитой областью. В начале XVII века она была под властью испанской ветви Габсбургов (Габсбурги были императорами Священной Римской Империи, которая в свое время разделилась на две ветви: немецкую и испанскую). Обе ветви Габсбургов (немецкая и испанская) воевали между собой — никак не могли поделить наследство. Войны истощали всех и вся. В конце концов стороны договорились и в 1617 году заключили между собой мирное соглашение — договор Оньяте. Для нас не суть важно, кто и что получил — установился мир, началась нормальная жизнь. «Союз земли и воды» был написан в 1618 году, через год после заключения мира. Естественно, что букет фруктов и ягод символизирует изобилие. По объяснению самого Рубенса, дети — символ процветания. Венки на головах главных персонажей — символы побед и мира, символы мудрости правителей воюющих стран. Место, где плещутся дети и тритон, — очевидно, море. Текущая из амфоры вода, похоже, изображает реку, впадающую в море (несомненно, это река Шельда). Если девушка изображает Фландрию (намек на ее богатства и важность для испанской короны — жемчуг в косах и в ушах), а мужчина — испанских Габсбургов, то картина — аллегория соглашения 1617 года, по которому Антверпен (Фландрия) получил мирную жизнь, следовательно, и возможность процветания. Мало того, безразличное выражение ее лица свидетельствует о том, что ей все равно, с кем будет мирный договор — лишь бы не воевать. Вопрос на лице мужчины — не праздный: Фландрия может быть и немецкой. Это зависит и от нее. Испания в то время оставалась сильной морской державой (мужчина держит в руках трезубец, символ владыки морей), но уже начала терять свое могущество. Возможно, художник это передал именно таким выражением лица девушки.

- Остался только тигр. Что бы это значило? Может ли тигр быть символом какого-либо государства? Вряд ли: в гербах есть львы, тигров нет. Возможно, что тигр — символ чумы и распри. Распри между гражданами Фландрии, которые по-разному оценивали достигнутый мир. Кто-то хотел быть в немецкой ветке Габсбургов, кто-то в испанской, кто-то хотел полной независимости, кто-то беспокоился о первенстве Амстердама, которому противостоял Антверпен.
- Что касается чумы — ее эпидемия прокатилась по Европе в XVI веке. Казалось, что спустя 100 лет это бедствие осталось в прошлом. Но вспышки заболевания наблюдались еще несколько десятилетий. Историки упоминают о такой вспышке в 1628 году. Возможно, что в тигре соединились два этих фактора. Один из них — распри — изображен как левая лапа зверя, она подобралась к плодам изобилия очень близко. Второй фактор — чума — изображена как правая лапа тигра, она пониже и не так угрожающе выглядит. Итак, девушка — Фландрия, мужчина — испанские Габсбурги, а все полотно «Союз земли и воды» — аллегория Фландрии в смутные времена Тридцатилетней войны.



- Три грации Сегодня картина не перестаёт вызывать удивление – уж очень расходится название с содержанием для современного зрителя, воспитанного на стандартах красоты присущих нашему времени. Между тем женские тела Рубенса - это целый пласт для искусствоведческих измышлений. Художник всегда рисовал женскую натуру прямолинейно, честно и открыто. Его обнажённые тела раскованные, но не пошлые, эротичные, но не вульгарные. Рубенс считал, что тело человека есть творение Божие и стесняться его изображать, значит стыдиться этого творения, что для религиозного художника было просто невыносимо.

Героини картины – античные грации,двигающиеся в плавном танце. Удивительно, но каждый рассматривающий полотно, может явственно почувствовать, насколько сильно художник восхищается их чуть полноватыми телами. Этот восторг автора настолько заразителен, что какие бы каноны красоты ни бытовали, зритель невольно сам начинает любоваться героинями сюжета. Мягкие линии, изящные телодвижения, изгибы полные неги – всё это гимн красоте женского тела. Как утверждение этому, мы видим сплетённые цветы над головами героинь, которые композиционно перекликаются с их сплетёнными в танце телами.

Известно, что грацию, расположенную слева, мастер рисовал с натуры – это вторая жена Рубенса Елена Фурман. Автор только-только женился и купался во вновь обретённом счастье.

Сам Рубенс очень любил эту картину и не желал с ней расставаться, поэтому полотно висело в доме художника. Только после его смерти картина была выставлена на продажу, и первым покупателем стал испанский король Филипп IV. Так «Три грации» были вывезены в Испанию, где и «обитают» до сих пор.