

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. АРХІТЕКТУРА

УДК 75.021

**Кравец Владимир Иосифович
Шило Александр Всеволодович**

Жанр портрета XVII в. в контексте духовных поисков эпохи

В статье анализируется портретное искусство Д. Веласкеса, Ф. Хальса и Рембрандта в контексте их творческого метода и социокультурной проблематики XVII века.

Ключевые слова: портрет, гуманизм, рационализм.

Кравец В.І., Шило О.В.

Жанр портрета XVII ст. в контексті духовних пошуків епохи

У статті аналізується портретне мистецтво Д. Веласкеса, Ф. Хальса і Рембрандта в контексті їх творчого методу і соціокультурної проблематики XVII століття.

Ключові слова: портрет, гуманізм, раціоналізм.

Volodymyr Kravets, Oleksandr Shylo

Portrait Genre of the 17th Century in the Context of Spiritual Searches of the Epoch

The article analyses the portrait art by D. Velazquez, F. Hals and Rembrandt in the context of their creative method and sociocultural problems of the 17th century.

Key words: portrait, humanism, rationalism.

Из всех жанров изобразительного искусства труднейшим является портрет. Сложные задачи решали художники, обратившиеся к изображению человека. Его уникальность, неповторимость в изображении на бумаге, холсте или в мраморе должны опознаваться. Заглянув в историю портрета, мы обнаружим, что некогда и душа усопшего должна была узнать свой облик в изображении, чтобы вернуться когда-нибудь в материальное свое воплощение.

В великом наследии портретного искусства мы увидим две тенденции: с одной стороны, как можно более близкое сходство с конкретным человеком, с другой — отнесение изображения к некоему усредненному представлению о прекрасном человеке вообще. Уже в римском портрете наблюдаются важнейшие свойства «подлинного» портрета: абсолютное сходство,

характер героя и некое эмоциональное состояние, настроение, и иногда даже социальный статус. Блистательное мастерство великих художников Возрождения внесло огромный вклад в развитие жанра портрета. И все же во многих ренессансных портретах улавливается склонность к идеализации их героев. Наиболее яркие достижения в искусстве портрета были получены в художественной культуре XVII века — это творчество трех гениев портрета: Веласкеса, Хальса, Рембрандта.

XVII век занял особое место в истории европейской культуры. В чем же эта особенность? Что обусловило появление столь уникальных мастеров? Попробуем разобраться.

1. Эпоха Возрождения оказалась одним из самых глубоких духовных кризисов в истории Европы, одной из самых противоречивых по своим проявлениям исторических эпох.

Поэтому следующей за нею эпохе — Нового времени — предстояло осмыслить эти противоречия и решать доставшиеся в наследство от Возрождения проблемы.

Суть возрожденческой проблематики в пробуждении европейского индивидуализма. В европейском мышлении обнаружилось полное отсутствие сколько-нибудь определённо осмысленных пределов его собственных возможностей. Завершением эпохи Возрождения стала насущная необходимость самоопределения европейского индивидуализма, положения пределов самому себе, выяснения границ собственных возможностей.

Европейский индивидуализм в эпоху Возрождения с одинаковой настойчивостью утверждал себя во всех проявлениях человеческой жизни. Это обстоятельство привело к тому, что эпоха Возрождения стала эпохой невероятных духовных напряжений. Одновременно с титаническими высотами человеческого духа обнаруживается явление «обратной стороны титанизма». Оно также было связано с утверждением титанического индивидуализма и также было сопряжено со сверхмерными затратами человеческой энергии. Это, в конце концов, и привело к появлению той «горы трупов», о которой как о финале эпохи Возрождения писал А.Ф. Лосев [3, с. 604] и которая есть итогом ничем не ограниченного самоутверждения.

Возникает вопрос, как же организовывать культурное пространство европейской жизни в условиях массового и широкого самоутверждения индивидуализма, отказаться от которого уже невозможно. Нужно было найти такие более спокойные формы существования общества, которые бы не приводили к разрушению как отдельной личности, так и культуры в целом.

Начало духовной истории Нового времени связано с попыткой осмысления природы тех проблем, которые были поставлены Возрождением. Как отмечал Р. Гвардини, в эпоху Возрождения с личности были сняты те ограничения, которые существовали в средние века. Человеческие «хочу» и «могу» сливаются воедино. Это определяет универсальную формулу европейского индивидуализма. Она вступает в глубокое противоречие с той формулой человеческой жизни — можно то, что должно, — которая определялась средневековым мировоззрением и в обозначении должного связывалась с представлениями об Абсолюте, о Боге [2]. Теперь же, в ситуации нового самоопределения, необходимо было заново понять место Бога в новом, поствозрожденческом европейском мире. Новая концепция Бога и должна была определить

границы возможностей европейского индивидуализма. Характеризуя основные черты формирующейся нововременной картины мира, приходится обратиться к той культурной парадигме, которую она сменяет.

Для средневекового сознания Бог выступал всей полнотой реальности, был ей тождествен и тем самым определял границу между «можно» и «нельзя» в повседневной жизни средневекового человека. В эпоху Возрождения гуманисты, утверждая реальность чувственно воспринимаемого мира, на смену средневековому теоцентризму приносят то, что позже будет осмыслено как антропоцентризм. Вместе с тем, ломая средневековое мировоззрение, Возрождение остаётся глубоко христианской эпохой. Рубеж XVI–XVII веков — период складывания нового богословия, которое во многом определило дальнейшее развитие европейского мышления. Оно уточняет антропоцентрическую картину мира Возрождения представлением о её границах. Сохраняется представление о тварности мира. Формируется убеждение, что познавая смысло- и целесообразно сотворённый мир, данный чувственному опыту, можно постичь Бога.

Познание Бога через природу осмысливается как обобщение чувственного опыта и наблюдения, постижение тех принципов Творения, благодаря которым становится возможным наблюдаемое разнообразие мира. На этой основе формируются такие представления о нем — т.н. идеальные объекты, — в которых схватывались бы его закономерности, не зависящие от личности и субъективных качеств исследователя-наблюдателя и условий наблюдения. Они полагаются объективными законами природы.

Обнаружение закономерностей в окружающем мире неизбежно приводит к возможности эти закономерности осознанно и целесообразно использовать в деятельности человека, устремлённость которой к достижению волевым образом поставленных целей открыла эпоху Возрождения. В отличие от средневековой теоцентрической модели мира, где место Бога определялось как центральное, а самостоятельность человека была ограничена предопределённым ему местом в социальной иерархии, теперь место Бога отождествляется именно с определёнными природой границами возможной самостоятельной активности индивида. Она теперь приобрела иной, чем в эпоху Возрождения, смысл. Если эмпирический навык человека Возрождения целиком и полностью выводился из свойств и качеств его личности, то теперь правила познания и моделирования мира приобретают отчуждённый от личности

надындивидуальный характер, осмысливаемый философией рационализма [1].

В эпоху Возрождения роль лидера культуры играл художник. В XVII в. лидером культуры становится учёный. Художественная деятельность отчасти подчиняет своё развитие утверждаемому мировоззрению, отчасти начинает оппонировать ему, обнаруживая собственные ресурсы самоопределения в новых социокультурных условиях.

Наиболее остро эти противоречия проявились вокруг темы индивидуализма, которая и послужила одним из источников становления культурной парадигмы Нового времени. С одной стороны, он вводился в нормативные рамки разнообразных социальных и культурных иерархий. С другой же — сохранялась возможность его внесистемного и вненормативного существования, что, в частности, в художественной практике обнаруживало значительный образотворческий потенциал. Он-то и проявился наиболее ярко в искусстве портрета XVII в. — том, которое, с одной стороны, было тесно связано как раз с воплощением темы индивидуализма, в частности, неповторимого образа индивидуума, но и проявлением индивидуальности мастера, создающего портрет.

Это и было то искусство портрета, которое мы вплоть до сегодняшнего дня считаем вершиной художественного реализма, определившего главные направления его развития в Новое и Новейшее время и представленного именами Веласкеса, Хальса и Рембрандта.

2. Эти три великих портретиста достигли высочайших вершин, сплавив гуманистические смыслы с самой совершенной формой.

На всем художественном наследии Веласкеса лежит печать утонченного благородства. При абсолютном сходстве художнику удалось практически во всех портретах дать точную беспощадную нравственную и социальную характеристику персонажа, раскрывающую суть человеческих личностей в их подлинном облике. Эта метафоричность, ярко выраженная во всей огромной галерее созданных Веласкесом портретов, виртуозно вылеплена его снайперской кистью.

Именно Веласкес сумел, как никто другой в портретном искусстве, дать яркие социально-нравственные характеристики людям, занимающим высочайшие ступени в государственной иерархии Испании. Ни до, ни после Веласкеса никому не удавалось достичь таких блистательных результатов, соединив в своих творениях уникальное совершенство художественной формы с ярким и не декларативным, но важнейшим свойством подлинного пор-

третнего искусства — рассказом о сути человека, раскрывающейся в его роли в социуме.

В творчестве Веласкеса имеется немало блестящих портретов людей, не занимавших никаких высоких ступеней в иерархии испанского королевства и не получивших разоблачительных метафор: от простолюдинов и аристократов до королевских шутов. И все эти портреты выражали глубокий гуманизм художника, который, не приукрашивая персонажей, глубоко раскрывал их внутренний мир, их благородство, высокий нравственный потенциал. Творчество Веласкеса впервые и так совершенно внесло в мировое искусство портрета важнейшее качество — воссоздание на полотне *Личности человека в его социальной роли*.

Но со всеми разными свойствами личности — своими темпераментами и характерами, нравственными устоями и лицами — человек живет в *сиюминутности* страстями, испытывает горе, гнев, радость, плачет и смеется, и если горе он может переживать довольно долго, то смеяться он может лишь мгновения. Смех (как и гнев) — это мгновенное, динамичное эмоциональное состояние человека. Поэтому «схватить» это движение души в мелькнувшей мимике лица является сложнейшей задачей художника, проявлением высшего мастерства. Таким виртуозом был Франс Хальс. Почти все портреты его кисти изображали людей смеющихся, улыбающихся, проявляющих свои эмоции во внешней динамике и даже в физическом движении (например, портрет офицера, рассказывающегося в кресле).

Хлесткие, острые, динамичные мазки Хальса создают на холсте совершенно новую для его времени выразительную фактуру, которая сама по себе может представлять самодостаточную ценность. При этом их динамика полностью отвечает динамике изображенного — мимолетных эмоций. Мы видим на холсте *«застывшее на века мгновенье»*. Это еще одно важное слабое в целостном понимании европейского искусства портрета.

А все мгновенья вместе — и есть жизнь человека, в которой, к сожалению, мало радости. И только один художник смог рассказать о *всей* жизни человека, о его судьбе. Это сделал великий Рембрандт. Именно он создал галерею *портретов-биографий*. Именно эта линия в искусстве портрета вместе с двумя вышеупомянутыми, и является главной направленностью важнейших смыслов в этом жанре изобразительного искусства.

Проявление этой линии в творчестве Рембрандта относится к тому этапу его жизни, когда он испытал тяжелейшие удары судьбы.

Потеря любимой жены, сына Титуса и многие другие горести наложили свой отпечаток на восприятие жизни и людей. И поэтому в творениях его гениальной кисти совершенное отражение страстей его собственной души слито с огромной любовью к людям, позволившим разделить с ними и свое горе. Его полотна по-мужички грубоваты, в них живые, любящие и страдающие душа и плоть, и в каждом лице, в глазах каждого персонажа можно увидеть целую прожитую жизнь, *судьбу*, «привычных горестей укор», тихую жалобу, смирение — *биографию*. А в глазах старого еврея — даже судьбу целого народа. Всепрощающая печаль в глазах «Жены брата» и вся христианская концепция такой же всепрощающей любви в лице и глазах отца в «Блудном сыне». Придав караваджистским контрастам света и тени новые смыслы, Рембрандт сакральными золотыми лучами выхватывает из таинственной, бездонной, но прозрачной мглы, олицетворяющей непредсказуемость судьбы, янтарные и терракотовые фрагменты лиц, рук, тел и одежды, вылепленные многочисленными мощными, иногда грубыми мазками, залитыми драгоценными сплавами золотистых лессировок. Его образы, лишённые всякой рисовки, поистине монументальны, и величие *каждого* маленького человека в его портретах становится высшим проявлением подлинного гуманизма.

Теперь несколько слов о характере пластического языка, преобразовавшемся в XVII в. и отразившем дух Нового времени. Еще в эпоху Возрождения изобразительный и выразительный язык живописи претерпел некое раздвоение, которое коснулось двух основных художественных школ великого итальянского Ренессанса: флорентийской и венецианской. Флорентинцев отличала большая чеканность, «объективность», предельная законченность формы в границах четких контуров. Форма предстает зрителю такой, какой она есть на самом деле, причем «неподвижная», даже если она изображалась в движении. Этот язык изображения вообще свойствен Возрождению, во многом восхищающему зрителя объективной правдой, почти научно-убедительной и точной.

Но вот венецианская школа величайшими своими мастерами стала изображать объекты сюжетов в живописи в некотором «вибрационном» движении, теряя абсолютную жесткость, законченность в «незыблемых» контурах, удерживавших форму в четких границах. В живописи новым героем, кроме самих объектов природы и человека, становится *воздух*. В грядущих этапах развития живописи он все больше будет переходить на первые роли, окончательно

став лидером на живописной сцене в импрессионизме, когда он не только, вибрируя, растворил в себе бесконечными рефлексам и людей, и природу, но стал символом отражения в изобразительном искусстве *движения* как такового. Это было неким дублированием процессов в науке, в частности в математике, которая до появления дифференциального исчисления изучала «конечные» и фиксированные состояния неких количественных характеристик, отражающих объекты жизни. Однако, после великих прорывов в математике и механике Ньютона и Лейбница, наука стала все глубже изучать процессы движения, скорости и ускорения, когда в точке графика, описывающего процесс, была открыта «вибрация» минимальных изменений этого процесса — производная. Эту же тенденцию можно проследить в развитии языка живописи Нового времени, в том числе и в портрете.

Уже у Веласкеса мы видим точные «снэйперские» *динамичные* мазки, скользящие по поверхности холста, *на глазах зрителя* формирующие пластику лиц портретируемых. Письмо же Хальса еще более динамично, адекватно сливаясь динамичностью сюжета с эмоциональной динамикой смеющихся персонажей. Экспрессия творческой манеры Хальса удивительно соответствует сущности достижений науки (как в экспрессивном портрете великого математика Декарта).

Особого внимания заслуживает творческая манера Рембрандта. В его портретах-биографиях многослойная фактура пастозного письма как бы соответствует многослойной структуре жизненных эпизодов и ситуаций, накладывающих на лица следы страстей и событий, которые и составляют жизнь и биографии людей, в которых заключено движение жизни. Фактура, как сплав не красок, застывших в податливой пластике янтарной палитры, а следов каждой прожитой минуты, впечатав их в живописных пластах как в воске, создавала на холсте активную «вибрирующую», даже грубоватую массу, о которой некоторые современники говорили, что его, Рембрандта, портреты можно «брать за нос». Но сквозь свечение многих слоев мощных, почти скульптурных мазков на нас смотрят живые люди со всеми событиями и болями их жизни.

Выделенные три линии в смысловом прочтении произведений портретного искусства фактически исчерпывают собой важнейшие возможные варианты содержательности в этом жанре. И большей глубины, и гуманизма, чем те, что были воплощены в великих творениях Веласкеса, Хальса и Рембрандта, в истории портрета ни до, ни после них не было.

ИСТОЧНИКИ

1. Асмус В.Ф. Рационализм / В.Ф. Асмус // *Философская энциклопедия*. — Т. 4. — М. : Сов. энциклопедия, 1967. — С. 469–471.
2. Гвардини Р. Конец Нового времени / Р. Гвардини // *Вопросы философии*. — 1990. — № 4. — С. 127–163.
3. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1982. — 623 с.
4. Рейнгардт Л.Я. Эстетика французского классицизма / Л.Я. Рейнгардт // *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*. — Т. 2. — М. : Искусство, 1964. — С. 201–206.
5. Шило А.В. Чем же удивлял Брунеллески, или Введение в картину классической эпохи // С. Рахманинов: на переломе столетий. — Вып. 4. — Харьков : СПДФО Носань В.А., 2007. — С. 289–297.
6. Pevsner N. *The Academies of Arts* / N. Pevsner. — Cambridge, University Press; New York, the Macmillan Co., 1940. — PP. XIV + 323.