

АНТОНИ<sup>ВАНЪ</sup> ДЕЙКЪ

ВЪ ЕГО ИЗБРАННЫХЪ  
ПРОИЗВЕДЕНІЯХЪ

ТЬ

РОЗЕСА







125-

---

02457







Антира

стр. Д. Мухоморова

АНТОНИ ВАНЪ-ДЕЙКЪ



А М С Т Е Р Д А М Ъ

ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ОБЩЕСТВО „ЭЛЬЗЕВИРЪ“



# АНТОНИ ВАНЪ-ДЕЙКЪ

ВЪ ЕГО ИЗБРАННЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЯХЪ

## ПЯТЬДЕСЯТЪ ФОТОГРАВЮРЪ

ВОСПРОИЗВОДЯЩИХЪ КАРТИНЫ НАХОДИВШІЯСЯ

НА АНТВЕРПЕНСКОЙ ВЫСТАВКЪ 1899 г.

съ приложеніемъ объяснительнаго текста и краткой біографіи художника

СОСТАВЛЕННЫХЪ

**Максомъ Розесомъ**

Переводъ съ французскаго подъ редакціей А. И. СОМОВА



ИЗДАНИЕ А. С. СУВОРИНА

1901







## Антони ванъ-Дейкъ



Въ области духовной культуры фламандцевъ и вообще нидерландцевъ, художественнымъ чувствомъ щедрѣе, чѣмъ всѣ другіе, были надѣлены живописцы. Среди людей нашей расы, въ особенности они обладали творческимъ гениемъ, глубже другихъ воспринимали впечатлѣнія, имѣли болѣе зоркіе глаза, болѣе искусныя руки; въ мірѣ, питающемъ страсть къ идеалу, они отводятъ нашему народу высокое положеніе. И въ этой плеядѣ отличныхъ живописцевъ самымъ поэтичнымъ долженъ считаться Антони ванъ-Дейкъ, коль скоро подъ словомъ поэзія разумѣть способность воспринимать впечатлѣнія всякаго рода, но съ прирожденной склонностью усваивать себѣ преимущественно впечатлѣнія нѣжности, меланхоліи и горя.

Натура этого художника была больше воспримчивая, чѣмъ сильная: подвергаясь многимъ постороннимъ вѣяніямъ, онъ нисколько не противился имъ; но деликатность его природы и тонкій вкусъ не заглушались мощнымъ вліяніемъ на него знаменитыхъ предшественниковъ: это вліяніе не только не мѣшало ему идти собственной дорогою, но, напротивъ того, сообщало ему пуцую увѣренность и твердость на ней. Это былъ настоящій антверпенецъ, подобно всѣмъ живописцамъ Антверпена поклонникъ красоты, изящества и пышности; но онъ превосходилъ ихъ всѣхъ любовью къ благородству, мягкости манеръ, аристократизму людей и предметовъ, онъ превышалъ всѣхъ въ отношеніи чувствительности темперамента и элегантности стиля. Онъ представляетъ собою сколь нельзя болѣе убѣдительно опроверженіе обвиненія въ грубости и прозаичности, которымъ столь часто и неосновательно клеймятъ нашу націю.

Судя по портретамъ ванъ-Дейка, онъ былъ какъ-разъ такой человекъ, какихъ изображала его кисть — человекъ стройнаго сложенія, нервный, сознававшій собственное достоинство, очаровывавшій своею наружностью, своею



физическою привлекательностью, соединенною съ нравственными качествами: смотря на его фигуру, тотчасъ узнаешь въ немъ живописца принцевъ и принцессъ, знатныхъ лицъ, благородныхъ дамъ, Мадоннъ и дѣтей, Скорбящей Приснодѣвы и Сына Человѣческаго.

Ванъ-Дейкъ родился въ Антверпенѣ, 22<sup>го</sup> марта 1599 г., въ почтенной семьѣ горожанъ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, нашли въ Моденскомъ музеѣ портретъ бабушки художника, Корнелии Прюйстикъ, и по этому случаю возникъ вопросъ, не написанъ ли онъ ея юнымъ внукомъ съ болѣе ранняго портрета. Мать ванъ-Дейка была большая искусница по части вышивокъ и, какъ говоритъ Корнелисъ де-Би,

Sij wist door teeckeningh te stellen heel figuren,  
En dan met soet couleur der sijden te borduren.<sup>1)</sup>

Художественныя способности Антони выказались, повидимому, очень рано, такъ какъ въ 1609 или 1610 г. онъ, будучи всего одиннадцати лѣтъ отъ роду, поступилъ въ ученіе къ Гендрику ванъ-Балену, живописцу старой школы, славившемуся въ особенности своими занимательными сценами съ милостивыми женскими фигурками — произведеніями, щепетильно отдѣланными подобно работамъ на эмали, черезчуръ старательно исполненными, блестящими и холодными, какъ фарфоръ. Такое же холодное жеманство вносили онъ и въ свои религіозныя композиціи; одни лишь рѣдко встрѣчающіеся портреты его работы свидѣтельствуютъ о томъ, что у него было серьезное артистическое дарованіе. Трудно опредѣлить вліяніе, оказанное этимъ художникомъ на ванъ-Дейка, потому что мы не знаемъ, сколько времени онъ оставался у ванъ-Балена, котораго, навѣрное, покинулъ, не произведя ничего въ его родѣ.

11<sup>го</sup> Февраля 1618 г., ванъ-Дейкъ былъ принятъ мастеромъ въ гильдію св. Луки. Раньше этого, онъ уже нѣсколько лѣтъ работалъ подъ руководствомъ Рубенса. Это не подлежитъ никакому сомнѣнію, хотя достовѣрныхъ извѣстій о томъ не имѣется. Единственное доказательство, которое можно привести для установленія того, что молодой художникъ, прежде принятія своего въ мастера, пользовался уроками Рубенса, заключается въ словахъ Беллори, получившаго отъ Кенельма Дигби свѣдѣнія о жизни, какою его пріятель, ванъ-Дейкъ, велъ во время своего пребыванія въ Лондонѣ, — отъ лица, которое, конечно, знало нѣкоторыя подробности и о предшествовавшей жизни нашего художника по

---

<sup>1)</sup> Она умѣла составлять цѣлыя фигуры посредствомъ рисунка и затѣмъ вышивать ихъ шелкомъ нѣжными цвѣтами.



разсказамъ его самага. Беллори показываетъ слѣдующее: „Отець Антони взялъ его тогда изъ школы Рубенса, и полагають, что около этого времени онъ написалъ въ первой Рубенсовской манерѣ *Несеніе Креста*, находящееся въ церкви доминиканцевъ“. Несеніе Креста принадлежитъ къ серіи пятнадцати таинствъ Розарія — большихъ картинъ, донныя украшающихъ собою церковь, для которой онѣ были исполнены. Въ ихъ числѣ находится также картина Рубенса *Вичеваніе Спасителя*, написанная въ 1617 году, изъ чего можно заключить, что ванъ-Дейковское *Несеніе Креста* относится къ той же эпохѣ. Слѣдовательно, эта картина была окончена до полученія художникомъ званія мастера, когда онъ еще учился у Рубенса. Впрочемъ, *Несеніе Креста* является произведеніемъ неровнымъ, работою начинающаго живописца: композиція въ немъ — посредственная, колоритъ — тусклый, освѣщеніе — негармоничное. Чувствительность, свойственная ванъ-Дейку, выказывается только въ жалостливомъ взглядѣ, съ которымъ Христосъ обращается къ Своей Матери, да въ выражаемой Ею нѣжности; тѣмъ не менѣе, вліяніе Рубенса на его ученика явственно отражается во всемъ сочиненіи. Странное дѣло: юный художникъ вдохновляется не столько Рубенсомъ 1617<sup>го</sup> года, сколько Рубенсомъ семи предшествовавшихъ лѣтъ.

Рубенсъ возвратился на родину въ 1608 г. вполне сформированнымъ; его любовь къ роскоши красокъ и теплотѣ освѣщенія еще усилилась при видѣ блеска и великолѣпія венеціанскихъ живописцевъ; его пристрастіе къ атлетическимъ тѣлесамъ и къ необузданнымъ движеніямъ возрасло, благодаря изученію грандіозныхъ созданій римлянъ. Геніальный фламандецъ созрѣлъ въ южныхъ странахъ подѣ вліяніемъ образцовыхъ художественныхъ произведеній древности и эпохи Возрожденія. Онъ вернулся къ намъ въ самомъ драматическомъ настроеніи, какое когда-либо одушевляло живописцевъ во всемъ мірѣ. Для его гигантскихъ работъ нужны были формы неменѣе ихъ колоссальныя, и въ первыхъ картинахъ, написанныхъ имъ по приѣздѣ въ Антверпенъ, каковы — *Водруженіе Креста*, *Битва амазонокъ* и др., господствуютъ чрезмѣрно крупныя и мускулистыя тѣла, корчаціяся въ страшныхъ усиліяхъ. Нѣсколькими годами позже, Рубенсъ уже въ значительной степени избавился въ своей живописи отъ подобныхъ видѣній, клавшихъ печать героическаго романтизма на произведенія его молодости; съ 1613 по 1621 г., т. е. все то время, которое провелъ у него ванъ-Дейкъ, онъ дѣлался и оставался сравнительно воздержаннымъ, все больше и больше пристращаясь къ благородству формъ, къ изяществу



жестовъ, къ богатству красокъ, и избѣгая порывистыхъ движеній и буйной игры мускуловъ. Однако онъ былъ проводникомъ новой жизни въ дряхлую школу: каждый считалъ его всемогущимъ, универсальнымъ мастеромъ; его студія была переполнена учениками, и новые призванники оспаривали другъ у друга мѣста выбывавшихъ изъ нея. Всѣ современные Рубенсу художники шли по его стопамъ, повиновались его указаніямъ; старѣйшіе между ними старались усвоить себѣ его манеру; многіе изъ уже имѣвшихъ званіе мастера поступали на службу къ великому живописцу въ качествѣ простыхъ помощниковъ; обладавшіе наибольшою оригинальностью подчиняли свое личное стремленіе его направленію. Обаяніе Рубенса и его владычество были абсолютны и безграничны.

Ванъ-Дейкъ поступалъ подобно всѣмъ другимъ и, какъ это бываетъ съ большинствомъ молодыхъ энтузіастовъ, выказывалъ приверженность къ Рубенсовскому направленію еще сильнѣе, чѣмъ самъ Рубенсъ, даже утрировалъ первую, необузданную манеру своего учителя и оставался вѣренъ ей даже тогда, когда тотъ отказался отъ нея. Такимъ образомъ случилось, что въ 1617 году ванъ-Дейкъ писалъ еще такъ, какъ Рубенсъ пересталъ работать уже пять лѣтъ передъ тѣмъ.

Сдѣлавшись, въ свою очередь, мастеромъ, слишкомъ вѣрный ученикъ еще нѣсколько времени трудился подъ управленіемъ своего наставника. Это доказывается многими фактами. 28 апрѣля 1618 г., Рубенсъ предложилъ сэру Дудлею-Карльтону, тогдашнему англійскому посланнику при Генеральныхъ Штатахъ въ Гагѣ, дюжину своихъ картинъ въ обмѣнъ на коллекцію античныхъ мраморовъ. На одну изъ нихъ, на *Ахиллеса среди дочерей Ликомеда*, самъ Рубенсъ указываетъ, говоря: „Картина, изображающая Ахиллеса, передѣтаго въ женскій костюмъ, исполненная лучшимъ изъ моихъ учениковъ, вполне ретушированная мною и наполненная весьма хорошенькими фигурами молодыхъ женщинъ“. Картина эта принадлежитъ теперь Мадридскому музею, и очевидно, что, упоминая о лучшемъ изъ своихъ учениковъ, великій мастеръ разумѣлъ никого другого, какъ ванъ-Дейка. 12<sup>го</sup> мая того же года, Рубенсъ, въ отвѣтъ сэру Дудлею-Карльтону, просившему его сообщить свѣдѣнія о коврахъ, которые въ то время можно было найти въ Брабантѣ, пишетъ, что онъ самъ окончилъ для генуэзскихъ купцовъ нѣсколько великолѣпныхъ картоновъ, и что вскорѣ по нимъ начнутъ ткать ковры; затѣмъ, 26<sup>го</sup> мая, онъ уведомляетъ англійскаго дипломата, что имъ будутъ посланы на брюссельскую фабрику размѣры его Исторіи Деція Муса, римскаго консула, пожертвовавшаго



собою отечеству. Беллори подтверждаетъ, что ванъ-Дейкъ изготвилъ картоны и написалъ картины на сюжеты изъ исторіи Деція Муса, а Ф.-Іос. ванъ-денъ-Бранденъ, въ своей „Исторіи антверпенской школы живописи“, издалъ рядъ документовъ, удостоверяющихъ, что въ 1661 году владельцы означенныхъ картоновъ признавали ихъ исполненными ванъ-Дейкомъ по эскизамъ Рубенса.

Еще позже, 29<sup>го</sup> марта 1620 г., Рубенсъ, заключая съ ректоромъ брюссельскаго іезуитскаго коллегія и настоятелемъ монастыря того же ордена контрактъ на роспись плафона новосооруженной церкви іезуитовъ въ Антверпенѣ, обязался нарисовать собственноручно, въ уменьшенномъ видѣ (*met syn eygen handt in t' cleyne*) 39 декоративныхъ сюжетовъ, съ тѣмъ, чтобы они были увеличены и окончены ванъ-Дейкомъ и другими его учениками согласно съ эскизами и сообразно съ мѣстомъ, для котораго эта живопись назначена<sup>1)</sup>. Въ концѣ марта 1620 г., ванъ-Дейкъ еще работалъ у Рубенса. Какъ мы увидимъ дальше, онъ еще не покинулъ его 17<sup>го</sup> іюля, и только спустя три мѣсяца разстался съ нимъ, дабы отправиться въ Лондонъ.

Ванъ-Дейкъ глубоко уважалъ своего великаго наставника; сколько ни отличались они одинъ отъ другого характеромъ и манерою, сколь ни выказалась впоследствии оригинальность младшаго изъ нихъ, всѣ произведенія послѣдняго свидѣтельствуютъ о долговременномъ пребываніи его подъ вліяніемъ Рубенса. Безъ уроковъ и образцовъ своего могущественнаго предшественника онъ сдѣлался бы художникомъ менѣе значительнымъ, или, по крайней мѣрѣ, совсѣмъ инымъ. Подражаніе учителю въ особенности видно въ первыхъ его работахъ. Въ начальную пору своей дѣятельности онъ беретъ чаще, чѣмъ потомъ, за историческіе сюжеты, питаетъ большее пристрастіе къ колоссальнымъ фигурамъ съ угловатою мускулатурою, съ серьезными и мрачными фізіономіями, предпочтительно любитъ синеватую моделировку, блестящую горячими отгѣнками и составляющую контрастъ съ блѣдными свѣтами, такими — какіе употреблялъ нѣкогда Рубенсъ. Съ этого времени онъ пишетъ также много портретовъ въ манерѣ своего наставника — фигуръ дюжихъ, съ рыхлымъ тѣломъ и смуглымъ цвѣтомъ лица, изображенныхъ широкою кистью. Его произведенія въ эту эпоху столь близко родственны съ произведеніями его великаго предшественника, что иногда бываетъ очень трудно отличить ихъ одно отъ другого, и часто смѣшивали ихъ даже въ наши дни. Такъ упорно приписываютъ Рубенсу

---

<sup>1)</sup> „Door van Dijk mitsgaders sommige andere syne discipelen soo in 't groot te doen opwerken ende volmaken als den heysch van de stucken en van de plaetsen daer s'ingeset moeten worden wesen al.“



картины, принадлежанія несомнѣнно ванъ-Дейку: *Св. Мартина, отдающаго часть своего плаща нищему* (наход. въ Виндзорскомъ замкѣ), *Мѣднаго Змія* (въ Мадридск. музеѣ), *Христа, оплакиваемаго святыми женами* (въ Лихтенштейнской галереѣ, въ Вѣнѣ) и Мужской портретъ 1619 г. (изображающій, быть можетъ, Фр. Снейдерса и находящійся въ Брюссельскомъ музеѣ).

Такъ же, какъ нѣкогда пытались приписывать Рубенсу работы юнаго ванъ-Дейка, теперь столь же ошибочно считаютъ нѣкоторыя картины, вышедшія, очевидно, изъ подъ кисти Рубенса, писанными ванъ-Дейкомъ. Еще недавно, два отличныя полотна Рубенса (портреты его жены, Изабеллы Брандтъ, и его свояченицы, Клары Фоурманъ) значились въ Императорскомъ Эрмитажѣ подъ именемъ ванъ-Дейка. Подобныя ошибки, въ которыя впадали во все времена даже спеціалисты, ясно показываютъ, до какой степени трудно различать между собою произведенія двухъ великихъ художниковъ, и сколь многимъ младшій изъ нихъ быть обязанъ старшему.

Рубенсъ, съ своей стороны, очень цѣнилъ своего блестящаго послѣдователя; это неопровержимо доказывается тѣмъ, что въ 1618 году онъ называетъ его лучшимъ изъ своихъ учениковъ, а въ 1620 г. рекомендуетъ отцамъ-иезуитамъ, какъ своего сотрудника. О томъ же свидѣтельствуютъ и другія обстоятельства; такъ напр., онъ поручалъ ему воспроизводить свои картины въ двуцвѣтныхъ рисункахъ, дабы по нимъ исполнялись гравюры, или, наоборотъ, заставлялъ его писать со своихъ эскизовъ и рисунковъ картины масляными красками. Намъ извѣстно немало рисунковъ, сдѣланныхъ ученикомъ съ картинъ учителя; подобными копіями особенно богатъ Луврскій музей; насчитывается также немало картинъ, писанныхъ Рубенсомъ въ 1618—1620 гг. при помощи ванъ-Дейка и въ числѣ которыхъ очень трудно распознать всецѣло написанныя самимъ мастеромъ.

Другое краснорѣчивое доказательство симпатіи Рубенса къ юному Антони — покупка имъ многихъ изъ его картинъ въ самомъ началѣ его художественной карьеры. Въ инвентарѣ оставшагося послѣ Рубенса имущества упомянуто до одиннадцати такихъ картинъ; почти все онѣ извѣстны и относятся къ первымъ годамъ пребыванія ванъ-Дейка въ мастерской Рубенса. Важнѣйшія между ними: *Портретъ Карла V*, съ Тиціановскаго оригинала Флорентійской галереи Уффици; *Исторія Юпитера и Антіоны*, находящаяся въ Мюнхенской Пинакотека; большой *Св. Иеронимъ* Дрезденской галереи; *Взятіе Спасителя подъ стражу* Мадридскаго музея; *Св. Аморосій* Лондонской галереи; *Св. Мар-*



тинъ Виндзорскаго замка и *Възвѣщеніе Христа терніемъ* Берлинскаго музея. Первая изъ этихъ картинъ — копія съ чужеземнаго мастера, другія — болѣе или менѣе свободныя повторенія композицій Рубенса, третьи, наконецъ, — оригинальныя созданія ванъ-Дейка. Подобно многимъ извѣстнымъ картинамъ его этой эпохи, онѣ удостовѣряютъ, что онъ, двадцати лѣтъ отъ роду, уже чрезвычайно развился и усовершенствовался, уже производилъ картины, причисляемыя нынѣ къ наилучшимъ памятникамъ антверпенской школы.

Въ эту пору его жизни случилось происшествіе, отчасти окутанное тайною, но о которомъ мы знаемъ достаточно, чтобы не пройти его молчаніемъ въ нашемъ бѣгломъ біографическомъ очеркѣ. Въ 1620 г., Томасъ Говардъ, графъ Арундель, одинъ изъ знаменитѣйшихъ меценатовъ того времени, освѣдомился у Рубенса, не возьмется ли онъ написать портретъ леди Арундель; условія графа были приняты, и фамиліный портретъ, красующійся нынѣ въ Мюнхенской Пинакотекѣ, немедленно начатъ. Посреднику въ этомъ дѣлѣ поручено было также справиться, нельзя ли уговорить ванъ-Дейка переселиться на жительство въ Лондонъ. 17<sup>го</sup> іюля 1620 г., представитель графа, отдавая отчетъ въ возложенномъ на него порученіи, сообщаетъ слѣдующее: „Ванъ-Дейкъ все еще живетъ у Рубенса, и его работы начинаютъ цѣниться столь же высоко, какъ и произведенія его учителя. Это — молодой человекъ двадцати-одного года, сынъ очень богатыхъ родителей, а потому чрезвычайно трудно удалить его отсюда — тѣмъ болѣе, что онъ могъ видѣть, какое состояніе пріобрѣлъ здѣсь Рубенсъ“.

Какъ ни трудно казалось убѣдить ванъ-Дейка къ отъѣзду изъ отечества, онъ, тѣмъ не менѣе, въ томъ же году отправился въ Англію по приглашенію короля Іакова I, переданному ему сэромъ Дѣдлеемъ-Карльтономъ. 5<sup>го</sup> ноябрю 1620 г., одинъ изъ довѣренныхъ служителей сэра писалъ къ нему: „Вашей милости, безъ сомнѣнія, извѣстно, что ванъ-Дейкъ, знаменитый ученикъ Рубенса, уѣхалъ въ Англію, и что король обезпечиваетъ его ежегоднымъ пенсіономъ въ сто фунт. стерл.“ На самомъ дѣлѣ, 26<sup>го</sup> февраля 1621 года, часть пенсіона была получена художникомъ изъ частной кассы короля, „въ вознагражденіе за услуги, оказанныя его величеству“. Эти услуги, вѣроятно, состояли въ написаніи королевскаго портрета.

Пребываніе ванъ-Дейка въ Лондонѣ было непродолжительно: 28<sup>го</sup> февраля 1621 г., всего черезъ два дня по уплатѣ ему ста фунт. стерл., онъ получилъ паспортъ, занесенный въ реестръ тайнаго совѣта и изложенный въ такой



формъ: „Паспортъ для сэра Антона ванъ-Дейка, слуги его величества, имѣющей силу на восьмимѣсячный отпускъ, испрошенный у его величества для путешествія, какъ о томъ сообщено графу Арунделю“.

Изъ предыдущаго видно, что нашъ художникъ провелъ послѣдніе мѣсяцы 1620 г. и первые 1621 г. въ Англии, при дворѣ и на службѣ короля, и что онъ оставилъ Лондонъ въ началѣ марта.

Возвратился ли онъ изъ отпуска въ Лондонъ, или пробылъ дольше отпуска на континентѣ, и не отправился ли въ февралѣ 1621 г. изъ родины въ Италію — вопросы, на которые нельзя отвѣтить съ увѣренностью по неизмѣннѣ свѣдѣній, относящихся до нихъ. Извѣстно только, что ванъ-Дейкъ находился у постели своего отца при его кончинѣ, послѣдовавшей 1<sup>го</sup> декабря 1622 г., и что, согласно обѣту умирающаго, о которомъ въ отсутствіе живописца неуспѣшно пеклись доминиканки, онъ обѣщаль послѣднимъ написать картину для ихъ церкви. Картина эта, представляющая *Христа на крестѣ со святыми Доминикомъ и Екатериною Сьенскою*, была окончена лишь въ 1629 году и находится теперь въ Антверпенскомъ музеѣ. Слѣдовательно, ванъ-Дейка не было въ Антверпенѣ во время болѣзни отца, и онъ вернулся туда, повидимому, незадолго до его смерти. Молодой художникъ, вѣроятно, провелъ большую часть 1621 и 1622 годовъ въ Италиі, и только въ концѣ послѣдняго года перебрался чрезъ Альпы, дабы отправиться въ Антверпенъ и провести тамъ короткое время. Похоронивъ своего отца, онъ возвратился въ Италію. Его учитель пополнилъ тамъ свое образованіе и, безъ сомнѣнія, подобно своему собственному наставнику, Отто Веніусу, неоднократно рассказывалъ ванъ-Дейку о чудесной странѣ, въ которой не только цвѣтутъ померанцы, но и красуются величайшія созданія человѣческаго генія по части какъ древняго, такъ и новаго искусства, какія только были извѣстны въ ту пору.

Грецію въ это время не знали, или, по крайней мѣрѣ, греческое искусство смѣшивали съ римскимъ, считая послѣднее апогеемъ, полнымъ развитіемъ перваго, а не его слабою, выродившеюся формою. Средневѣковое германское искусство было неизвѣстно и даже презираемо. Изъ произведеній предшествовавшихъ эпохъ цѣнились одни лишь принадлежанія классической древности, въ искусствѣ же болѣе близкихъ временъ уважались только великіе мастера Возрожденія, явившіеся въ Венеціи, Флоренціи, Римѣ, Пармѣ и Миланѣ. Видѣть и изучать этихъ мастеровъ было цѣлью поѣздки ванъ-Дейка въ Италію. Прежде всего онъ отправился въ Венецію, гдѣ познакомился съ вели-



кими колористами, Тиціаномъ, Тинторетто, Паоло Веронезе и ихъ предшественниками, Беллини, Пальмою, Джорджоне, Бонифаччо и друг. Самое сильное впечатлѣніе произвелъ на него Тиціанъ: еще въ домѣ Рубенса, владѣвшаго нѣсколькими вещами Вечелли, онъ научился уважать этого обворожительнаго живописца города лагунъ; въ Италиі, онъ усердно изучалъ его и копировалъ многія изъ его картинъ. Де-ла-Серръ, сопровождавшій Марію Медичи въ ея поѣздкѣ въ Нидерланды и рассказывающій о великолѣпныхъ встрѣчахъ, устроенныхъ французской королевѣ, сообщаетъ, что, при посѣщеніи ею мастерской ванъ-Дейка, онъ показалъ ей цѣлую комнату, убранную отличными картинами Тиціана и копіями съ произведеній этого художника. Сверхъ того, изъ словъ Жана-Батиста Брюно, мы знаемъ, что ванъ-Дейкъ реставрировалъ произведенія Тиціана, въ томъ числѣ нѣсколько оригиналовъ.

Венеціанцы видимо оказали вліяніе на молодого художника и способствовали коренной перемѣнѣ въ его манерѣ. Онъ отказался отъ массивныхъ и сильно-мускулистыхъ Рубensoвскихъ фигуръ, отъ излишне-роскошныхъ формъ, отъ преувеличенія въ жестахъ, отъ рѣзкихъ сопоставленій свѣта и тѣней, — словомъ, отъ недостатковъ, характеризующихъ его первыя работы. По примѣру своего учителя, даже утрируя его манеру, онъ вначалѣ писалъ сангвиническія лица и драматическія сцены, изображалъ своихъ соотечественниковъ въ преизбыткѣ ихъ фламандскаго темперамента и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ романтическихъ положеніяхъ, нравившихся его юной фантазіи. Въ Италиі онъ пріучился видѣть людей и вещи въ иныхъ краскахъ, въ иномъ освѣщеніи. Его поразили роскошные тона и коричневатая золотистость Тиціановскаго колорита, серебристые оттѣнки и нѣжные рефлексы Веронезе, идеализированныя формы всѣхъ заальпійскихъ художниковъ, и онъ почувствовалъ, что въ немъ пробуждается болѣе подходящее къ его натурѣ пониманіе искусства — пониманіе, которое впоследствии значительно видоизмѣнилось, но во всемъ главномъ осталось присуще ему навсегда. Онъ сдѣлался изобразителемъ изящныхъ кавалеровъ, важныхъ сановниковъ, благородныхъ дамъ съ обходительными манерами, съ глазами, притягивающими къ себѣ какъ магнитъ, съ руками, свидѣтельствующими о многовѣковомъ аристократизмѣ, а также шѣвцомъ обворожительной дѣтской чистоты. Онъ сталъ писать „Святія Семейства“, воплощая въ образѣ Пресв. Дѣвы свой идеалъ безпредѣльнаго смиренія и женственности, въ образѣ Младенца — свое понятіе о невинности, и облакая едва распустившіяся созданія здоровою и трогательною поэзіей; онъ представлялъ



сцены любви, проникнутыя неподдѣльнымъ чувствомъ, изображалъ также и мученія, трогаяющія зрителя вдвойнѣ: прежде всего молодостью и красотою страдальцевъ, а затѣмъ ихъ невинностью и нравственною прелестью.

Изъ Венеціи нашъ живописецъ отправился въ Геную, изъ Генуи въ Римъ, а оттуда въ Палермо; въ послѣдній изъ этихъ городовъ онъ пріѣхалъ въ концѣ 1623 года, вмѣстѣ со своимъ другомъ, Яномъ Брюгелемъ Младшимъ, но черезъ годъ былъ изгнанъ изъ этого мѣста нашествіемъ чумы и возвратился въ Геную, гдѣ и жилъ до конца своего пребыванія въ Италіи. Первые мѣсяцы, проведенные имъ по ту сторону Альповъ, были посвящены почти исключительно изученію памятниковъ искусства, послѣдніе же три года прошли у него въ исполненіи важныхъ заказовъ.

Съ самаго пріѣзда своего въ Италію онъ быстро пріобрѣлъ извѣстность, такъ что представители мѣстной знати стали то-и-дѣло обращаться къ нему за портретами. Въ 1623 г., въ Римѣ, онъ написалъ портреты кардиналовъ Бентивольо и Бернини, впоследствии папы Урбана VIII; въ томъ же году, или въ началѣ 1624 г., въ Палермо, — портретъ сицилійскаго вице-короля Филиберта Савойскаго, въ Генуѣ портретировалъ многихъ изъ членовъ аристократическихъ фамилій Бриньоле, Паллавичини, Доріа, Спинола, Бальби, Дураццо, Катанео и друг. Имъ были исполнены, кромѣ того, портреты многихъ его фламандскихъ собратьевъ и знатныхъ иностранцевъ, находившихся тогда въ Римѣ. Генуэзскіе дворцы и теперь еще гордятся заключающимися въ нихъ мастерскими произведеніями, вышедшими въ это время изъ-подъ кисти ванъ-Дейка, — произведеніями, въ которыхъ столь краснорѣчиво выказывается его симпатія къ людямъ южной расы, болѣе живымъ и болѣе изящнымъ, чѣмъ обитатели Сѣвера, сдѣлавшимся, такъ сказать, менѣе матеріальными, благодаря своему болѣе тонкому вкусу и болѣе старой цивилизаціи.

Аристократическая среда, въ какой вращались эти модели ванъ-Дейка, эти мраморные дворцы, эти шелковыя и парчевыя драпировки, этотъ болѣе мягкій, чѣмъ нашъ, климатъ, это лазоревое небо, эти очаровательные берега — должны были производить на молодого антверпенца впечатлѣніе того міра, который съ самаго начала создавала себѣ его фантазія и который сдѣлался потомъ его настоящимъ художественнымъ отечествомъ.

Мѣсяць и день возвращенія ванъ-Дейка на родину неизвѣстны; безъ сомнѣнія, онъ уже былъ тамъ въ 1627 г., такъ какъ портретъ Шеффилда, принадлежащій королевскому музею въ Гагѣ, написанъ въ этомъ году. Нашъ



художникъ прожилъ въ Антверпенѣ приблизительно пять лѣтъ, и эти годы были для него эпохою столь же плодотворною, сколько и цвѣтущею.

Къ этимъ именно годамъ относится большинство его алтарныхъ картинъ: *Распятіе*, исполненное для церкви капуциновъ въ Термондѣ и находящееся нынѣ въ соборѣ этого города; *св. Августинъ*, написанный для августинскаго монастыря въ Антверпенѣ, въ 1628 г.; *св. Розалія и Блаженный Германъ-Іосифъ* — для антверпенской іезуитской общины, *Христосъ на крестѣ со святымъ Доминикомъ и Екатериною Сьенскою* — для тамошнихъ монахинь доминиканскаго ордена, въ 1629 г.; *Водруженіе креста* — для коллегіальной церкви въ Куртрѣ, въ 1630—1631 гг.; *Христосъ на крестѣ со св. Іоанномъ и Богородицею* и *Чудо св. Антонія Падуанскаго* — для церкви реколлетовъ въ Лиллѣ, картины, хранящіяся теперь, въ Лилльскомъ музеѣ; *Положеніе во гробъ*, красующееся въ Мюнхенской Пинакотекѣ, и два *Распятія* — одно для церкви св. Михаила въ Гентѣ (1630 г.), а другое — для архіепископін св. Ромбальда, въ Мехельнѣ.

Значительность числа религіозныхъ картинъ, написанныхъ ванъ-Дейкомъ въ 1629—1630 гг., легко объяснима. Она была слѣдствіемъ подъема благочестія въ католикахъ, которое возбудила и горячо поддерживала правительница испанскихъ Нидерландовъ, инфанта Изабелла. Требовалось надѣлать образами новыя, выросавшія изъ земли церкви, равно какъ замѣнить прежнія, утраченныя картины новыми въ церквахъ, опустошенныхъ иконоборцами. Важнѣйшіе заказы съ 1610 по 1628 г., т. е. до отъѣзда Рубенса въ Италію и Англию, доставались ему; его отсутствіе продолжалось 18 мѣсяцевъ — время, которое можетъ показаться короткимъ, но въ виду лихорадочной дѣятельности, царившей тогда въ мастерскихъ, должно быть признано очень значительнымъ. Между тѣмъ ванъ-Дейкъ въ эту пору достигъ громной извѣстности у своихъ соотечественниковъ, а потому строители церквей и старшины гильдій, которые въ другое время обращались бы съ заказами на алтарныя картины къ Рубенсу, стали теперь стучаться въ двери его ученика и были удовлетворяемы этимъ послѣднимъ безъ замедленія и сколь нельзя лучше.

Сравнительно со своимъ наставникомъ, ванъ-Дейкъ — что касается до религіозныхъ сюжетовъ — обладалъ меньшею творческою способностью; у него не было ни драматической силы Рубенса, ни его богатой фантазіи, ни его ослѣпительнаго колорита; его композиція бѣднѣе, изображенное дѣйствіе менѣе интересно. Но оригинальность его заключается въ совокупности другихъ ка-



чествъ: будучи одаренъ болѣе тонкимъ и теплымъ чувствомъ, онъ сильнѣе трогаетъ душу и вноситъ въ свои религіозныя картины гораздо больше огня, чѣмъ Рубенсъ. Богочеловѣкъ, пригвожденный ко кресту на голой скалѣ, обращается, воспалившимися отъ слезъ очами, къ Своему незримому Отцу, между тѣмъ, какъ ночной мракъ, окутывая непривѣтливый пейзажъ, среди котораго происходитъ дѣйствіе, усиливаетъ его безотрадность и ужасъ — таковъ одинъ изъ излюбленныхъ сюжетовъ ванъ-Дейка. Онъ представляетъ Распятаго то въ одиночествѣ, покинутаго всѣми, то съ Его Матерью и любимымъ ученикомъ, присутствующими при казни и удрученными безпредѣльною скорбью, то умирающимъ среди апостоловъ, объятыхъ состраданіемъ и искупающихъ своею пламенною любовью страшную несправедливость къ ихъ Богу. Рубенсовскій разгулъ золотистаго освѣщенія исчезъ, блескъ колорита заглушился, одни лишь слѣды серебристаго свѣта проникаютъ еще въ сгущающійся сумракъ; тѣла потеряли послѣднюю каплю своей крови, сердца разбиты, природа и человѣчество раздѣляютъ съ Праведникомъ Его страданія и какъ-бы готовы сами умереть вмѣстѣ со своимъ Создателемъ. Такъ смотрѣлъ ванъ-Дейкъ на Голгоетскую драму, такъ показывалъ то, что никто другой не могъ столь же глубоко, какъ онъ, чувствовать при мысли о ней.

Еще болѣею, быть можетъ, печалью проникнуты его *Pietà* — изображенія Богоматери, оплакивающей Своего Сына. Она является у ванъ-Дейка самою нѣжною изъ матерей, самою святою изъ женщинъ, сидящею съ тѣломъ почившаго Христа на колѣняхъ, окруженною раздѣляющими съ нею скорбь ангелами и смертными, погруженною въ безмолвное отчаяніе, помышляющею только объ Усопшемъ, живущею только для Него, берущею небо и землю въ свидѣтели своей безграничной любви къ Нему. Другимъ образомъ искусство ванъ-Дейка и его чувство выказываются въ его Мадоннахъ.

Онъ изображаетъ ихъ съ Младенцемъ-Христомъ на рукахъ, объатыми свѣтлымъ восторгомъ, или кормящими Его грудью и несводящими съ Него матерински-восшорженныхъ очей, гордящимися Божественнымъ Дитятей, котораго прижимаютъ онѣ къ своему сердцу и на котораго отрокъ-Іоаннъ, товарищъ Его игры, смотритъ съ благоговѣніемъ. Веселый гимнъ, несущійся изъ картинъ того и другого рода, дышетъ чистѣйшимъ, благороднѣйшимъ счастіемъ, какое только возможно на землѣ, — счастіемъ матери при видѣ и ласкахъ ея ребенка. Здѣсь уже нѣтъ страданія и плача, здѣсь все — улыбка, надежда, жизнерадостность. Но особенности представленія ванъ-Дейка о жизни сказываются



даже въ подобныхъ картинахъ, а именно въ формахъ Мадонны и Младенца, въ граціозности позъ, въ очаровательности улыбокъ, въ болѣе благородномъ и въ то же время болѣе трогательномъ чувствѣ, чѣмъ то, какое мы находимъ въ Мадоннахъ другихъ живописцевъ. Восторженное, экстаическое выраженіе, поражающее насъ въ нѣкоторыхъ Мадоннахъ ванъ-Дейка, мы находимъ, какъ неразлучное съ вѣрою, и въ большинствѣ его святыхъ, напр. въ св. Розаліи и блаженномъ Германѣ-Іосифѣ Вѣнскаго музея, въ св. Августинѣ Антверпенскаго музея, въ св. Францискѣ музея дель-Прадо. Словомъ, антверпенскій мастеръ выражаетъ болѣе глубокое религіозное настроеніе, чѣмъ то, какое свойственно обыкновеннымъ смертнымъ.

Въ 1627—1631 гг. изъ подъ кисти ванъ-Дейка вышло много религіозныхъ картинъ, но также немало и портретовъ. Онъ не только былъ, вмѣстѣ съ Рубенсомъ, привилегированнымъ портретистомъ фламандскихъ аристократовъ и аристократокъ, но ставилъ себѣ спеціальною задачею сохранить для потомства черты своихъ талантливыхъ товарищей. Безъ сомнѣнія, онъ не искалъ никакой матеріальной выгоды отъ такого увѣковѣченія своихъ современниковъ, особенно отличившихся въ области искусства и мышленія: переносить на полотно ихъ умныя и выразительныя фізіономіи было для него лично болѣе пріятнымъ занятіемъ, чѣмъ портретированіе самыхъ важныхъ патриціевъ и потомковъ знатнѣйшихъ фамилій. Сколько замѣчательныхъ людей позировало передъ нашимъ художникомъ! Его другъ Снейдерсъ съ женою, его учитель Рубенсъ, его товарищи-живописцы Мартинъ Рейкартъ, Мартинъ Пепейнгъ, де-Крайеръ, Теодоръ Ромбоутсъ, Пауль де-Восъ, граверъ Маллерей, скульпторъ Колейнсъ де-Ноле, музыкантъ Либерти, ученые и общественные дѣятели Рококсъ, Воверіусъ, Герваціусъ, Миреусъ, ванъ-денъ-Гэстъ и делла-Файль, епископы Мальдерусъ и Тривъстъ, великій воинъ Спинола и мн. другіе. Женскихъ портретовъ въ этой галереѣ очень немного, но среди нихъ есть одинъ, написанный съ особеннымъ воодушевленіемъ — портретъ Луизы-Маріи де-Тассисъ, находящійся въ собраніи кн. Лихтенштейна.

Означенные портреты исполнялись не только масляными красками, но и карандашомъ, пастелью и гуашью. Изображенія знаменитыхъ людей и дамъ, входящія въ составъ Иконографіи ванъ-Дейка, онъ талантливо и старательно рисовалъ сначала углемъ и мѣломъ и уже затѣмъ воспроизводилъ на доскахъ гризайлью.

Эти портреты были исполнены по большей части съ натуры; только



немногіе изъ нихъ, портреты уже умершихъ лицъ, скопированы съ другихъ изображеній. Художникъ поручалъ лучшимъ изъ современныхъ ему граверовъ, все мастерамъ, образовавшимся въ школѣ Рубенса, воспроизводить эти портреты. Такимъ образомъ были награвированы 84 доски, изображающія представителей дворянства, полководцевъ, государственныхъ людей, ученыхъ и артистовъ и впервые изданныя Мартиномъ ванъ-денъ-Энденомъ.

Рисунки ванъ-Дейка и сдѣланныя по нимъ гравюры были почти все изготовлены въ 1627—1632 гг. Впослѣдствіи онъ увеличилъ ихъ серію еще многими досками. Надъ пятнадцатью изъ ихъ числа онъ работалъ самъ, а именно приготовлялъ и кончалъ въ нихъ подробности лицъ. Гидлицъ Генриксъ прибавилъ къ 84<sup>мъ</sup> первоначальнымъ и къ прочимъ доскамъ ванъ-Дейковскіе офорты, отчасти додѣланные граверами, и составилъ сборникъ портретовъ, изданный въ 1645 году подъ заглавіемъ: *Icones Principum Virorum doctorum Pictorum chalcographorum, Statuariusum nec non Amatorum pictoriae artis numero centum ab Antonio van Dijck pictore ad vivum expressae ejusque sumptibus aeri incisae*. Какъ видно изъ этого заглавія, сборникъ долженъ былъ содержать и дѣйствительно содержалъ въ себѣ сто листовъ; но въ экземплярахъ позднѣйшихъ его изданій, число гравюръ очень различно. Впослѣдствіи эта, такъ называемая, *Иконографія* ванъ-Дейка значительно разрослась, такъ что въ ней насчитывается до 190 гравюръ. Наиболее замѣчательными между ними надо признать, разумѣется, офорты самого ванъ-Дейка; въ нихъ лица поражаютъ тонкостью и гибкостью передачи подробностей и вообще выказывается великое искусство художника въ такой же степени, какъ выказывается оно въ его живописи.

Мы упомянули выше о блѣдныхъ серебристыхъ тонахъ, играющихъ немаловажную роль въ колоритѣ сценъ скорби и страданія, воспроизведенныхъ ванъ-Дейкомъ въ 1627—1632 гг.; другія его картины того же періода, между прочимъ Мадонны, мифологическіе сюжеты и портреты писаны въ иной красочной гаммѣ и занимаютъ средину между его алтарными иконами, отличающимися въ это время сѣроватостью и ослабленностью тоновъ, и произведеніями, исполненными въ Италіи, подъ вліяніемъ Тиціана. Въ колоритѣ ванъ-Дейка установилось равновѣсіе усвоеннаго подъ руководствомъ Рубенса съ тѣмъ, что заимствовано отъ великихъ венеціанскихъ мастеровъ. Ванъ-Дейкъ продолжаетъ погружать свое освѣщеніе въ мерцаніе сумерекъ и перестаетъ топить его въ мрачныхъ тѣняхъ, вредившихъ его генуэзскимъ портретамъ.



Теперь его портреты принимают золотистый, янтарный, нѣжно-теплый тонъ; южная, энергичная передача мускуловъ смѣняется у него болѣе мягкой и пріятною; болѣе умѣренный Сѣверъ вводитъ въ его живопись свѣжесть и ясность. Изображаемая имъ лица, нисколько не утрачивая своего благородства, сбрасываютъ съ себя печать аристократической гордости и природной снеси его заальпійскихъ моделей, дабы сдѣлаться болѣе мѣщански привѣтливыми и спокойными.

Не подлежитъ сомнѣнію, что сильный толчокъ, полученный художникомъ въ Италіи, заставилъ его принять манеру, совершенно противоположную манерѣ учителя, но что также, по возвращеніи ванъ-Дейка на родину, его фламандская натура снова взяла верхъ надъ подѣйствовавшими на него италіанскими вліяніями.

Ванъ-Дейкъ оставался и работалъ въ Антверпенѣ до конца марта 1632 г. 1<sup>го</sup> апрѣля мы находимъ его опять въ Англіи. Онъ былъ приглашенъ туда королемъ Карломъ I, которому, безъ сомнѣнія, рекомендовали его графъ Арундель, Рубенсъ и сэръ Дѣдлей-Карльтонъ, какъ первокласснаго портретиста Фландріи, и который, къ тому же имѣлъ случай любоваться нѣкоторыми изъ его произведеній. Англіійскій монархъ назначилъ нашему художнику жалованье въ 200 фунт. стерл. въ годъ, съ особою, кромѣ того, платою за каждую заказанную работу и предоставилъ ему даровую квартиру въ Блекфріарскомъ кварталѣ, въ Лондонѣ. Объ усердіи и трудолюбіи, тотчасъ же проявленныхъ ванъ-Дейкомъ, лучше всего свидѣтельствуется счетъ, по которому 8 августа 1632 г., т. е. чрезъ четыре мѣсяца по его прибытіи въ Лондонъ, было уплачено ему 280 фунт. стерл. за портреты короля, королевы, обоихъ ихъ вмѣстѣ, принца Оранскаго, его супруги, ихъ сына, эрцгерцогини Изабеллы, Гастона Орлеанскаго, императора Вителлія и, наконецъ, за исправленіе портрета императора Гальбы — всего за десять работъ, исполненныхъ въ столь короткій срокъ. Съ такимъ же жаромъ трудился ванъ-Дейкъ все время, проведенное имъ въ Англіи послѣ того, до самаго дня своей смерти.

Много разъ изображалъ онъ короля по поясъ, во весь ростъ, верхомъ на конѣ, въ парадномъ костюмѣ, на охотѣ, въ семейномъ кругу. Почти столь же часто писалъ онъ портреты королевы Генріэтты-Маріи. Неоднократно приходилось ему изображать дѣтей королевской четы, группами отъ трехъ до пяти персонъ, вмѣстѣ съ ихъ родителями, или безъ нихъ. Онъ не игралъ роли живописца исключительно одной королевской фамиліи: нѣтъ счета его



портретамъ, исполненнымъ для членовъ высшихъ дворянскихъ семействъ, портретамъ сановниковъ, кавалеровъ, дамъ и дѣтей. Его плодовитость была, по истинѣ, изумительна. Онъ сосредоточился исключительно на портретной живописи и, главнымъ образомъ, ей былъ обязанъ своею громкою извѣстностью.

Еще два раза нашъ художникъ посѣтилъ континентъ, въ 1634 и въ 1640 г. Въ первый разъ онъ прожилъ довольно долго на родинѣ; въ мартѣ 1634 г. находился въ Антверпенѣ, въ 1635 г. получилъ плату за *Поклоненіе пастырей*, написанное для Термондской церкви, а въ январѣ 1636 г. пріѣхалъ назадъ въ Лондонъ. Въ продолженіе этого путешествія были имъ окончены портреты нѣсколькихъ высокопоставленныхъ особъ: Монкады маркиза д'Айтона; Томаса Савойскаго, князя Кариньянскаго, графа Іоанна Нассаускаго и правителя Южныхъ Нидерландовъ, кардинала-инфанта. Вѣроятно въ это же время была написана имъ обширная композиція, изображавшая брюссельскихъ городскихъ старшинъ и погибшая при пожарѣ тамошней ратуши. Въ концѣ своей жизни, ванъ-Дейкъ чувствовалъ непреодолимое желаніе украсить монументальною живописью тотъ или другой изъ дворцовъ. Сначала онъ предложилъ Карлу I изобразить на стѣнахъ банкетной залѣ въ Уэстминстерскомъ дворцѣ исторію ордена Подвязки и даже приступилъ къ осуществленію этого проекта, нарисовавъ нѣсколько эскизовъ, изъ которыхъ одинъ дошелъ до насъ. Но предпріятіе на этомъ и остановилось. Впослѣдствіи, узнавъ, что Людовикъ XIII намѣревается декорировать фресками большую, Луврскую галерею, ванъ-Дейкъ предлагалъ, но напрасно, свои услуги французскому монарху.

Онъ отправился во Францію въ сентябрѣ 1640 г., а въ ноябрѣ 1641 г. возвратился въ Лондонъ. Нѣсколько дней спустя, 9<sup>го</sup> декабря, онъ умеръ 42<sup>хъ</sup> лѣтъ и 8<sup>мъ</sup> мѣсяцевъ отъ роду.

Въ послѣдній періодъ дѣятельности ванъ-Дейка, простирающійся съ 1632 г. до кончины художника, въ его манерѣ произошло новое измѣненіе. Какъ было нами сказано, онъ писалъ вообще только портреты, задумывая ихъ въ большинствѣ случаевъ иначе, чѣмъ въ предшествовавшей періодъ. Южный огонь, хотя значительно ослабѣвшій, но все еще замѣтный въ портретахъ предшлѣдней манеры ванъ-Дейка, теперь все болѣе и болѣе уменьшается. При всемъ томъ, этотъ огонь не потухаетъ съ самаго начала и во всѣхъ портретахъ: онъ еще очень ярко сіяетъ, напримѣръ, въ *Карлѣ I на охотѣ* Луврскаго музея. Напротивъ того, въ другихъ портретахъ короля и портретахъ королевы, королевскихъ дѣтей и нѣкоторыхъ изъ придворныхъ



сановниковъ, тональность становится чрезвычайно тонкою, изображенныя лица теряютъ всякую грубость, всякую тяжеловатость, стремятся сдѣлаться нематеріальными, эфирными существами. Мужчины принимаютъ болѣе благородную осанку, болѣе изящныя манеры, и если сравнивать англійскихъ аристократовъ, увѣковѣченныхъ кистью ванъ-Дейка, съ генуэзцами, которыхъ онъ писалъ раньше, то послѣдніе кажутся людьми болѣе плотнаго сложенія, густокровными, неповоротливыми, тогда какъ первые представляются до такой степени надѣленными изяществомъ, что, еще будучи существами, состоящими изъ костей и плоти, живутъ не столько тѣломъ, сколько духомъ. Быть можетъ, нашъ художникъ зашелъ по этой дорогѣ даже слишкомъ далеко: среди его портретовъ послѣдней манеры попадаются трактованные съ такою легкостью, съ такою эскизностью, что тѣло въ нихъ кажется безкровнымъ, формы воздушными, и цѣлое произведеніе слабо освѣщеннымъ и бѣднымъ въ отношеніи колорита. Англійскіе аристократы, очевидно, заваливали художника заказами, и онъ старался ихъ удовлетворять, порою поступаясь для этого своею артистическою добросовѣстностью.

Въ Англійи ванъ-Дейкъ написалъ также очень много женскихъ портретовъ. Удивительная вещь: онъ слылъ и былъ на самомъ дѣлѣ страстнымъ поклонникомъ прекраснаго пола, а между тѣмъ мужскіе портреты удавались ему лучше женскихъ. Правда, его Мадонны трогательны, но свѣтскія и обыкновенныя женщины, за исключеніемъ его генуэзскихъ дамъ, Луизы-Маріи де-Тассисъ и миссъ Лемонъ, не плѣняютъ насъ своею прелестью — обстоятельство, весьма странное у самаго женолюбиваго, самаго граціознаго изъ фламандскихъ живописцевъ. Тѣмъ не менѣе, въ его дамскихъ портретахъ, туалеты изображенныхъ особъ — чудеса живописи: онъ умѣетъ, какъ никто, передавать нѣсколькими взмахами кисти переливы отблесковъ въ шелковыхъ матеріяхъ и игру свѣта на ихъ изломахъ; матовый блескъ жемчуга, мягкія складки кружева, прозрачность легкихъ тканей, онъ воспроизводитъ съ поразительною виртуозностью, безъ запинки, безъ труда, съ неподобнымъ искусствомъ.

Но самыя мастерскія произведенія ванъ-Дейка за послѣднія десять лѣтъ его жизни — портреты дѣтей. Онъ изображалъ ихъ, ставя въ группу, какъ на примѣръ для туринскаго и виндзорскаго портретовъ трехъ дѣтей Карла I, виндзорскаго портрета пятерыхъ дѣтей того же государя и портрета молодыхъ принца и принцессы Оранскихъ, хранящагося въ Амстердамскомъ музеѣ, или представлялъ по одному, какъ напр. принца Оранскаго въ Императорскомъ



художники XVIII вѣка, предшественники нынѣшнихъ нашихъ живописцевъ, въ сущности были продолжатели ванъ-Дейка. Унаслѣдованное отъ него искусство они пересадили во Фландрію и Англію и, давши ему возродиться и разцвѣсти въ своей странѣ, перенесли его обратно на материкъ. Любители искусства, явившіеся въ 1899 г. со всего свѣта чествовать великаго антверпенскаго мастера въ его родной городъ по поводу празднованія четырехсотлѣтней годовщины его рожденія, быть можетъ, не догадывались, что они, вмѣстѣ съ тѣмъ, чествуютъ великаго вдохновителя искусства XIX столѣтія.

Происходившія въ означенномъ году торжества были настоящею апопеезою знаменитаго художника, разительнымъ доказательствомъ удивленія, какое возбуждалъ его геній во всѣ времена и во всѣхъ странахъ. Среди изъявленій благоговѣнія къ нему первое мѣсто занимала выставка его произведеній. По этому случаю была собрана сотня его картинъ, полученныхъ изъ церквей, для которыхъ онѣ написаны, изъ музеевъ Бельгіи, изъ С-Петербургскаго Эрмитажа и изъ бельгійскихъ, англійскихъ, французскихъ, австрійскихъ, итальянскихъ и нѣмецкихъ любительскихъ коллекцій. Совокупность ихъ образовала невиданную дотолѣ галерею, доставившую намъ единственный случай болѣе основательно изучить и еще лучше прежняго оцѣнить знаменитаго и безсмертнаго мастера.

Изъ этой сотни отборныхъ картинъ мы взяли пятьдесятъ для воспроизведенія и описанія въ настоящемъ изданіи, долженствующемъ, какъ мы думаемъ, надолго сохранить воспоминаніе о выставкѣ 1899 года и о грандіозной дани уваженія, принесенной Антони ванъ-Дейку его родиною.





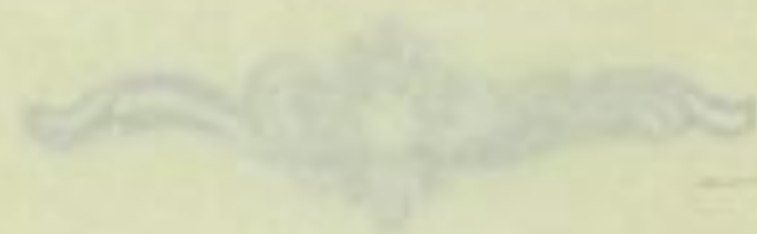




художник XVIII вѣка, предвѣстникъ нашихъ живописцевъ, въ сущности былъ провозвѣстникъ искусства. Угнетенное отъ него искусство оцѣнилось въ Фландріи и Англии и, завши ему возродиться и разцвѣсти въ своей странѣ, перенесла его обратно на материкъ. Любители искусства, явившагося въ 1899 г. со всѣмъ пыломъ чествовать великаго антверпенскаго мастера въ его родной городъ на порогу празднованія четырехсотлѣтней годовщины его рожденія, быть можетъ, не догадывались, что они видятъ съ гнѣвъ, чествовать великаго вдохновителя искусства XIX столѣтія.

Пронесши въ означенномъ году торжество была настоящею аплодизменомъ знаменитаго художника, разнотельнымъ доказательствомъ удивленія, какое возбуждалъ его гений во все время и во всѣхъ странахъ. Среди изъясненій благодареній къ нему первое мѣсто занимала выставка его произведеній. По этому случаю была собрана сотня его картинъ, полученныхъ изъ церквей, для которыхъ онъ писалъ, изъ музея Вельгін, изъ С-Петербургскаго Эрмитажа и изъ бельгійскихъ, англійскихъ, французскихъ, австрійскихъ, итальянскихъ и нѣмецкихъ любительскихъ коллекцій. Совокупность ихъ образовала невиданную до тѣхъ поръ галерею, доставившую намъ единственный случай основательно изучить и еще лучше прежняго оцѣнить знаменитаго и бессмертнаго мастера.

Изъ этой сотни отборности картинъ мы взяли пятьдесятъ для воспроизведенія и описанія въ настоящемъ изданіи, долженствующемъ, какъ мы думаемъ, надолго сохранить воспоминаніе о выставкѣ 1899 года и о грандіозной дани уваженія, принесенной Антони ванъ-Дейку его родною.





*Elizabeth Massenauch, painted by P. Verelst*









## Маркиза Паола Адорно-Бриньоле-Сале

**В**нутренность комнаты, выдержанная въ тепломъ сѣромъ тонѣ, озарена мягкимъ свѣтомъ, разлитымъ по всей картинѣ. Сверху, въ лѣвой ея части, спускается на спинку краснаго бархатнаго кресла алая, нѣсколько блеклыхъ оттѣнковъ, драпировка. Полъ застланъ краснымъ же ковромъ, цвѣтъ котораго напоминаетъ плоды земляники. Справа, въ густомъ полумракѣ, спускается до земли витой шнуръ съ кистью; онъ виденъ только на-половину и представляется какъ-бы осыпаннымъ золотою пылью.

Среди этой роскошной залы стоитъ маркиза. Стройность стана и богатство костюма усиливаютъ граціозность и благородство ея фигуры. Она — небольшого роста, головка у нея — маленькая, руки — короткія, тѣло — кажущееся длиннымъ, благодаря пышному платью, спускающемуся назадъ въ видѣ шлейфа и разстилающемуся по ковру. На головѣ у нея — небольшая сѣтка, отдѣланная жемчугомъ. Темно-рыжеватые волосы зачесаны назадъ; большіе, открытые глаза смотрятъ въ сторону гордо, но ласково; маленькій ротъ сомкнутъ; верхняя его губа нѣсколько приподнята, что придаетъ ему до нѣкоторой степени повелительное выраженіе; одна рука упирается въ поясъ, а другая слегка приподнимаетъ платье. Маркиза, видимо, властвуетъ въ домѣ, властвуетъ также въ царствѣ красоты, и не скрываетъ этого. Передъ нами — апофеоза молодой красавицы; въ теплой гармоніи тоновъ, образуемой краснымъ цвѣтомъ драпировки, кресла и ковра и играющей оттѣнками шелка въ одеждѣ маркизы, господствующимъ тономъ является золото — золото шнура, золотистость освѣщенія. Ничто въ картинѣ не выдѣляется рѣзко; скрытый огонь согреваетъ цѣлое; только лицо и руки написаны въ болѣе опредѣленныхъ тонахъ. Произведеніе это исполнено, безъ сомнѣнія, въ Италіи: въ немъ уже совершенно нѣтъ блестящихъ и яркихъ тоновъ школы Рубенса, нѣтъ ея ослѣпительнаго освѣщенія; ихъ смѣнили золотистые тона, сдержанный колоритъ, умѣренный блескъ. Въмѣсто энергичной живописи тѣла и утрированной передачи мускулатуры, на первомъ мѣстѣ явились теперь аристократическое достоинство и тонкая элегантность. Цѣлая пропасть лежитъ между ванъ-Дейкомъ ученикомъ Рубенса и ванъ-Дейкомъ, работающимъ въ Генуѣ. Онъ сдѣлался послѣдователемъ венеціанцевъ, но остался все-таки самимъ собою. Знатная дама, портретъ которой передъ нами, по своей естественности и прямотѣ, остается фламандкой, но по высокому изяществу принадлежихъ къ



италианкамъ. Въ ней такъ же мало роскошной бархатности Тиціановскихъ женщинъ, какъ и блѣлокурой нѣжности Рубенсовскихъ; она полна жизни, соединяетъ въ своей фигурѣ декоративность позы, составляющей, такъ сказать, принадлежность всей антверпенской школы, съ тою аристократичностью, которую ванъ-Дейкъ съ этого времени начинаетъ подмѣчать въ своихъ моделяхъ и считать весьма существенною въ ихъ изображеніяхъ. Роскошію аксессуаровъ, вся обстановка въ картинѣ, величественная и вмѣстѣ съ тѣмъ простая, увеличиваетъ изящность представленной особы. Вѣроятно, пожелтѣвшій отъ времени верхній слой краски усилилъ золотистый общій тонъ, характеризующій картину, и платье первоначально было ярче; но и тогда, какъ теперь, „маркезина“ представляла собою олицетвореніе знатности и очаровательности. Она происходила изъ фамиліи Адорно и была дочь Джамбаттисты Адорно, бывшаго сенаторомъ-губернаторомъ въ 1621 и 1622 г. и сенаторомъ-прокураторомъ въ 1626 г., и его жены, Паолы ди-Джакомо-Спинола. Мужа ея звали Антонъ-Джуліо ди-Джанфранческо Бриньоле.

Ванъ-Дейкъ написалъ портреты многихъ ея родныхъ. Въ палаццо Бриньоле-Сале, въ Генуѣ, на Віа-Нуова, подаренномъ городу маркизою Бриньоле-Сале, герцогинею Феррари-ди-Галліера въ 1874 г. и называющемся теперь Палаццо-Россо, находятся еще картины этого мастера: во первыхъ, очень извѣстный портретъ мужа дамы, о которой мы ведемъ рѣчь, маркиза Антона-Джуліо, верхомъ на бѣломъ конѣ, держащаго въ красиво-протянутой рукѣ украшенную перьями шляпу; во вторыхъ, портретъ маркизы, приблизительно въ такой же позѣ, какъ и на разсмотрѣнномъ нами портретѣ, т. е. съ одною рукою у пояса, а другою свободно опущенною внизъ; тутъ находимъ мы то же самое кресло и ту же самую красную, отчасти приподнятую драпировку, которыя изображены на этомъ портретѣ; справа — портикъ, слѣва — балюстрада и видъ въ садъ. На второмъ портретѣ маркиза одѣта въ платье того же фасона, какъ и на первомъ, но цвѣтъ его синій. По корсажу и вдоль пояса идетъ рядъ цѣпи изъ ряда драгоценныхъ камней; на головѣ — та же жемчужная сѣтка, но султанчикъ, едва замѣтный на портретѣ, принадлежащемъ герцогу Эберкорну, вполне виденъ на картинѣ Палаццо-Россо, а волосы нѣсколько выбились изъ-подъ сѣтки и спускаются въ видѣ локоновъ на лобъ и щеки, и маленькая маркиза кажется нѣсколькими годами старше.

Въ томъ же дворцѣ находится портретъ маркизы Джеронимы Бриньоле-Сале и ея дочери. Эта послѣдняя, дѣвочка въ бѣломъ платьѣ съ золотымъ шитьемъ, — одна изъ прелестнѣйшихъ дѣтскихъ фигуръ, когда-либо написанныхъ ванъ-Дейкомъ.

Холстъ. — В. 2,30 м.; Ш. 1,50 м.

Герцогъ Эберкорнъ, въ Лондонѣ.











*Helwig, Meissnerbach, Hoffmann & W. Baur*









## Святое Семейство



лѣва сидитъ Богоматерь, держа у себя на колѣняхъ спящаго Младенца. На Ней — ярко-алая туника съ бѣлыми отсвѣтами; зеленая драпировка накинута на Ея плечи; коричневое, вдающееся въ красный цвѣтъ покрывало обрамливаетъ ей лицо. Съ тихою нѣжностью и серьезнымъ, нѣсколько меланхолическимъ выраженіемъ въ лицѣ, она любуется своимъ беззаботнымъ Сыномъ. Онъ покоится, совершенно нагой, на бѣлой пеленѣ, свѣсивъ свою правую ручку вдоль тѣла и держа въ лѣвой апельсинъ. Св. Іосифъ, съ сѣдыми волосами и бородою, въ оранжевомъ одѣяніи, правою рукою указываетъ на восхитительную грушу. Фонъ — темнокоричневый.

Картина эта, несомнѣнно, написана въ Италіи: теплота ея общаго тона и освѣщеніе — совсѣмъ южныя. Богоматерь — уже не роскошная, дебелая женщина, какой изобразилъ бы ее ванъ-Дейкъ въ Антверпенѣ, находясь подъ вліяніемъ Рубенса; въ то же время она и не блондинка съ бархатистымъ оттѣнкомъ тѣла, какою она вышла бы у ванъ-Дейка потомъ, по возвращеніи его на родину; нѣтъ, она напоминаетъ собою мечтательныхъ и задумчивыхъ мадоннъ Рафаэля, темноволосыхъ, смугловатыхъ, отличающихся деликатными чертами лица, но при этомъ сохраняетъ въ своей наружности черты фламандскаго здоровья. Что касается до Младенца, то Онъ задуманъ совсѣмъ реалистично: это-не Божественный Младенецъ, а дитя смертныхъ, — одинъ изъ тѣхъ, которыхъ художникъ съ любовью наблюдалъ во всей ихъ правдѣ и наивной простотѣ. Св. Іосифъ, добродушный, немного безпечный курносый старикъ со вклокоченною бородою — не болѣе, какъ почтенный буржуа, нисколько не претендующій на классическую красоту и благородство. Не ступевываясь совершенно въ сценѣ, какъ это часто бываетъ съ нимъ у Рубенса, онъ все-таки играетъ скромную роль: онъ — скорѣе попечитель Дѣвы Маріи, чѣмъ ея обручникъ.

Тонъ картины — чисто-италианскій; но нѣкоторая пестрота въ колоритѣ, равно какъ и рельефность Младенца, сильно выделяющагося на бѣлой пеленѣ, приводятъ на память мощныя краски Рубенса. Оранжевый цвѣтъ туники св. Іосифа встрѣчается рѣдко у ванъ-Дейка и еще рѣже у его учителя; онъ удивительно способствуетъ къ тому, чтобы фигура уходила на задній планъ.

Холстъ. — В. 1,10 м.; шир. 0,90 м.  
Родольфъ Кангъ, въ Парижѣ.



## Янъ Мальдерусъ



Епископъ Мальдерусъ представленъ по колѣни, въ три-четверти поворота направо. Онъ сидитъ въ массивномъ креслѣ, обитомъ красною матеріею, со спинкою, къ которой она справа и слѣва прикрѣплена по краямъ мѣдными гвоздями. Поза прелата — естественна и покойна; правая его рука лежитъ на ручкѣ кресла, въ лѣвой находится книга. Костюмъ его составляютъ бѣлый стихарь, небольшой бѣлый воротникъ, пелерина съ красною обшивкою и того же цвѣта пуговками; на головѣ надѣта скуфейка съ четырехугольнымъ верхомъ; изъ-подъ пелерины выставился висящій на груди крестъ.

Лицо написано превосходно. Теплый свѣтъ сильно озаряетъ правую щеку, скользитъ, постепенно ослабѣвая, вдоль лѣвой щеки и переходитъ въ игру прозрачныхъ тѣней. Волосы на головѣ и бородѣ епископа — рѣдкіе, плоскіе, уже значительно посѣдѣвшіе; тѣло — рыхлое, сангвиническое и смуглое; носъ — широкій, большой; рѣзко очерченный ротъ выражаетъ рѣшительность, толстыя губы даютъ знать, что ихъ владѣлецъ любитъ покушать. Въ глазахъ свѣтится жизнь, хотя они на-половину закрыты свѣсившимися вѣками; въ лѣвомъ глазу сіяетъ бликъ, какимъ ванъ-Дейкъ любилъ оживлять зрачки изображаемыхъ лицъ. Епископъ смотритъ прямо впередъ, какъ человѣкъ свѣтлаго ума, проницательный, благосклонный, но обладающій твердою волею и рѣшительный.

Рука, держащая книгу, написана сочно, но довольно неопредѣленно; на нее падаетъ коричневатая тѣнь отъ манжеты. Напротивъ того, другая рука отличается мягкостью красокъ; сама она молочнаго цвѣта, а ея длинные пальцы — болѣе темнаго. Бѣлый стихарь написанъ свѣтло-сѣрыми тонами столь прозрачно, что подъ нимъ просвѣчиваетъ сѣрый грунтъ доски. На пелеринѣ — голубоватые и сѣроватые рефлекты, обыкновенные у ванъ-Дейка. Въ цѣломъ, фактура картины совсѣмъ Рубенсовская, свободная, съ гладкою накладкою красокъ. Сильные свѣта на стихарѣ наложены широко. Физиономія и руки писаны густыми красками, которыя ступеваны.

Мальдерусу, когда онъ позировалъ для ванъ-Дейка, было лѣтъ 65; въ такомъ случаѣ, портретъ исполненъ въ 1627 г.

Онъ былъ найденъ въ 1812 г. заброшеннымъ въ Антверпенѣ, въ старомъ епископскомъ дворцѣ.

Существуетъ другой экземпляръ портрета Мальдеруса, одинаковый съ











*Helwig Meissbach 16. April 1644*









антверпенскимъ. Онъ находится въ Бёкингенскомъ дворцѣ, въ Лондонѣ, слыветъ портретомъ епископа Антонія Триеста и приписывается Рубенсу. Къ сожалѣнію, онъ виситъ въ плохо освѣщенной залѣ и такъ высоко, что нельзя судить объ его художественномъ достоинствѣ и сказать, до какой степени справедливы считающіе его произведеніемъ Рубенса.

Въ Петербургскомъ Эрмитажѣ имѣется копія съ портрета Антверпенскаго музея; другая копія украшаетъ собою ризницу Антверпенскаго собора. Училище Тернинкса, въ Антверпенѣ, владѣетъ портретомъ, изображающимъ Мальдеруса по поясъ, приписываемымъ ванъ-Дейку и столь же сильно отзывающимся манерою Рубенса, какъ и портретъ Антверпенскаго музея.

Янъ ванъ-Мальдернъ, передѣлавшій свою фамилію на латинскій ладъ въ „Мальдерусъ“, родился въ Лэйвъ-Сенъ-Пьерѣ, 14 августа 1563 г. Въ 1611 г., 10 февраля, онъ былъ приглашенъ на антверпенскую епископскую кафедру Альбертомъ и Изабеллою и посвященъ 7 августа мехельнскимъ архіепископомъ. Онъ управлялъ своею епархіею до смерти, послѣдовавшей 14 августа 1633 г. Похороненъ въ Антверпенѣ, въ церкви Богоматери, противъ капеллы св. Урсулы, близъ хора. Въ самомъ хорѣ былъ поставленъ ему монументъ, сдѣланный изъ чернаго мрамора и увѣнчанный бѣломраморною статуею почившаго. Этотъ памятникъ погибъ во время французской революціи.

Мальдерусъ, жившій въ самую славную пору антверпенской школы и стоявшій во главѣ нашего духовенства тогда, когда Рубенсъ, ванъ-Дейкъ, Йордансъ и многіе другіе обогащали наши храмы своими мастерскими произведеніями, повидимому, не поощрялъ изящныхъ искусствъ. Разсмотрѣнный нами портретъ — единственное свидѣтельство объ его сношеніяхъ съ современными ему живописцами. Этотъ портретъ былъ гравированъ Венцеславомъ Голларомъ, въ Антверпенѣ, въ 1645 г., потомъ вторично, Адрианомъ Ломмениномъ, и въ третій разъ А.Б. Де-Картемономъ, въ XVIII столѣтіи. Въ „Брабантскихъ Трофеяхъ“ Бюткенса находится гравюра, на которой Мальдерусъ представленъ только до половины груди.

Дерево. — В. 1,18 м.; Ш. 0,95 м.  
Антверпенскій Музей изящныхъ искусствъ.



## Маркизь Амброджо Спинола

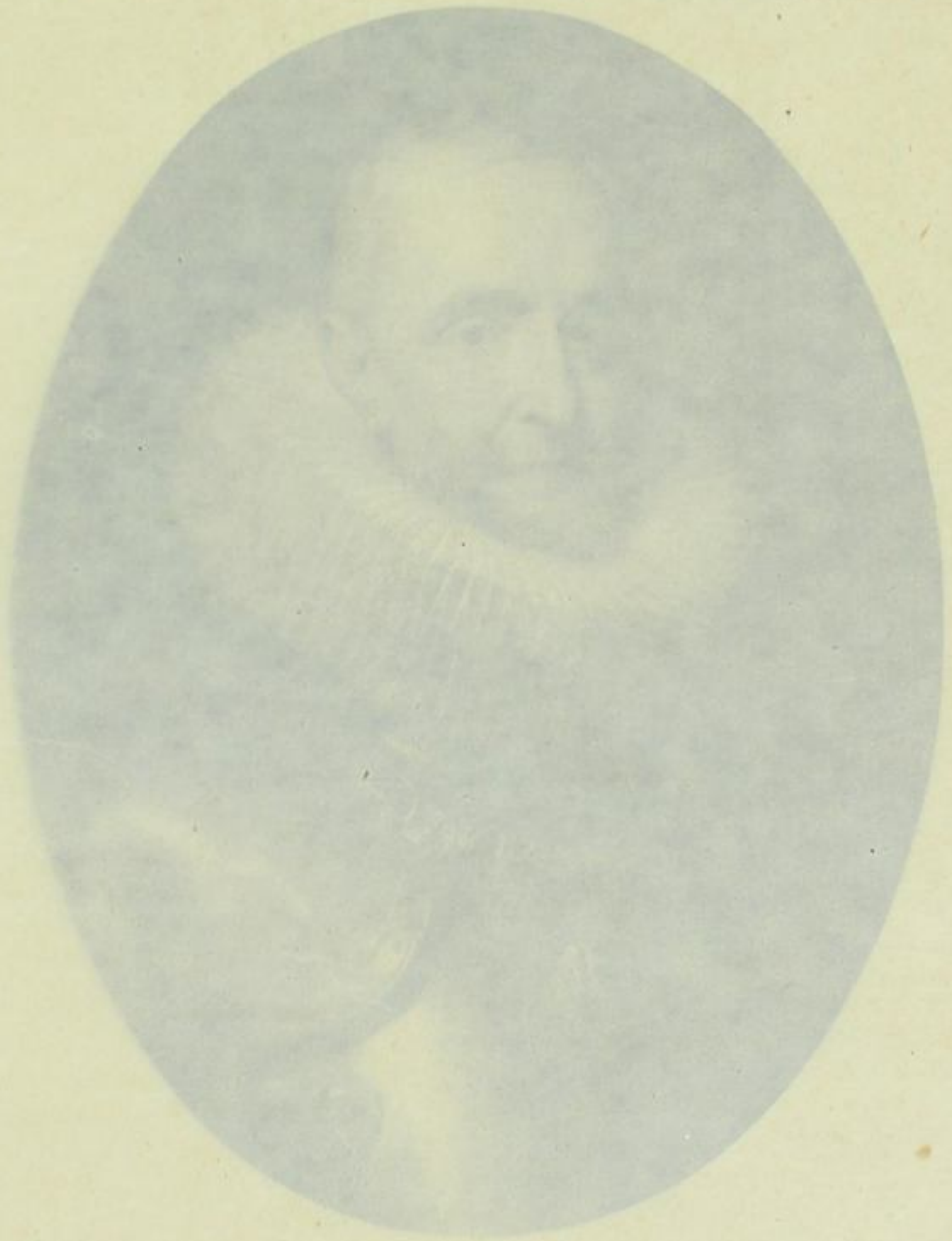


Маркизь Спинола изображенъ въ три-четверти поворота направо, съ непокрытою головою, жидкими съдыми волосами и съ короткою съдою бородою. Его привѣтливые глаза спокойно смотрять на зрителя; высокій лобъ свидѣтельствуесть о большомъ умѣ, сжатая губы указываютъ на твердость характера и, вмѣстѣ съ тѣмъ, на доброту. На шеѣ у него — широкій плоскій воротникъ, сдѣланный изъ тонкаго кружева; на туловищѣ — кираса, поверхъ которой надѣта цѣпь ордена Золотаго Руна. По всей картинѣ разлитъ нѣжный и легкій свѣтъ, сообщающій чрезвычайную мягкость ея серебристымъ тонамъ. Съ особою силою онъ падаетъ на кирасу, не мѣшая, однако, яркой цвѣтности лица. Портретъ исполненъ съ большою внимательностью, безъ малѣйшаго расчета на эффектиность. Взглянувъ на него, сразу прельщается симпатичностью изображеннаго лица, его благородною осанкою, живостью взгляда, выраженіемъ вдумчивости и проницательности. Это — одно изъ самыхъ законченныхъ произведеній ванъ-Дейка, относящихся къ его фламандскому періоду, т. е. исполненныхъ по его возвращеніи въ Антверпенъ.

Амброджо Спинола былъ потомокъ старинной генуэзской аристократической фамиліи, составившей себѣ большое состояніе торговлею съ Левантомъ. Будучи совсѣмъ молодымъ человекомъ, онъ занимался тѣмъ же дѣломъ, что и его предки. Напротивъ того, его братъ, Федерико, вооруживъ на свой счетъ шесть военныхъ кораблей, поступилъ съ ними на службу къ испанскому королю Филиппу III, принялъ командованіе испанскимъ флотомъ въ Нидерландахъ и внослѣдствіи былъ великимъ адмираломъ Испаніи. Этотъ примѣръ побудилъ Амброджо изучать военное искусство. Усовершенствовавшись въ немъ, маркизь сформировалъ на собственные средства девятитысячное войско и отправился съ нимъ въ Нидерланды. Тамъ, въ 1603 г., онъ предоставилъ себя въ распоряженіе эрцгерцога Альбрехта, только-что приступившаго къ осадѣ Остенде, и, по его порученію, въ томъ же году, сталъ завѣдывать этою операціею. 14 сентябля 1605 г. городъ былъ имъ взятъ. Послѣ этого блистательнаго подвига, онъ отправился въ Мадридъ, гдѣ его приняли съ величайшими почестями.

Онъ получилъ цѣпь Золотаго Руна, званіе генералиссимуса арміи, дѣйствующей въ Нидерландахъ, и титулъ маркиза де-Больбасесъ. Вскорѣ послѣ того онъ возвратился въ Брюссель, и четыре года, въ которые продолжалась война,





МАРКИЗЪ АМБРОДЖО СПИНОЛА



## Маркизъ Амброджо Спинола



Маркизъ Спинола изображенъ въ три-четверти вѣзиромъ изирано, съ непокрытой головою, хладными глазами и съ короткою сѣдою бородою. Его правая рука спокойно смотритъ на зрителя; лѣвѣй добръ сондѣвается о большомъ умѣ, скатая губы възнашавать на твердость характера и, вѣрѣтъ съ увѣръ, на доброту. Въ десъ у него — широкій носеній воротничекъ, сѣрашнѣй итъ тонлаго кружева; на тулоникѣ — бараса, поверхъ которой нахлѣтъ сѣль орденъ Золотого Рука. По всей картонѣ разлѣтъ иѣжный и легкѣй сѣтъ, соблазненій чрезвычайную мягкость съ серебристымъ тономъ. Съ особю сѣлою онъ падаетъ на зирасу, не иѣшня, блѣдно, яркой цѣтнестости лица. Портретъ исполненъ съ великою внимательностью, съ мѣлѣннаго разсѣта на иѣфектности. Показанъ на сѣтъ, сразу превращается самодѣятельностью изображеннаго лица, его безпримѣной иѣжностью, довертъю цѣтнѣтъ, выражающѣй иѣжнѣтъ и ироническую иѣжнѣтъ. Это — сѣтъ съ сѣтъ законченнаго произведенія ванъ-Дейка, отнесеннаго къ его великанскому периоду, т. е. исполненнаго по его иѣжнѣтъ въ Амстердамѣ.

Амброджо Спинола была сѣлоная сѣлоная иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ фамили, составившей сѣтъ большую часть иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ. Съ сѣтъ сѣлоны иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ, сѣтъ иѣжнѣтъ сѣтъ иѣжнѣтъ, что и его предки. Напротивъ того, его сѣтъ, сѣлоны, иѣжнѣтъ на свой счетъ иѣжнѣтъ военнаго иѣжнѣтъ, иѣжнѣтъ на сѣтъ къ иѣжнѣтъ королю Финланду III, иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ флотомъ въ Нидерландѣхъ и иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ адмираломъ Непаннѣ. Этотъ иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ Амброджо иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ. Усовершенствованнаго иѣжнѣтъ, иѣжнѣтъ профаннаго сѣтъ иѣжнѣтъ сѣлоны доиѣжнѣтъ иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ сѣтъ иѣжнѣтъ. Тамъ, въ 1603 г., сѣтъ иѣжнѣтъ сѣтъ иѣжнѣтъ Амброджо, только-то иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ Остенда, и, сѣтъ иѣжнѣтъ, сѣтъ иѣжнѣтъ, сѣтъ иѣжнѣтъ этою иѣжнѣтъ. 14 иѣжнѣтъ 1604 г., сѣтъ иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ. Послеъ этого иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ Мекрель, гдѣ его иѣжнѣтъ сѣтъ иѣжнѣтъ.

Сѣтъ иѣжнѣтъ сѣтъ Золотого Рука, сѣтъ иѣжнѣтъ армѣ, иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ, и сѣтъ иѣжнѣтъ де-Валласа. Вслѣдъ послѣ того сѣтъ иѣжнѣтъ въ Брюссель, и четыре года, въ которыхъ иѣжнѣтъ иѣжнѣтъ.



*Allegor. Hansard, Rafferty & Co. Boston.*









сражался съ Морицемъ Нассаускимъ, причемъ выказался достойнымъ соперникомъ искуснѣйшаго полководца того времени. Правители испанскихъ Нидерландовъ возложили на него веденіе переговоровъ, окончившихся 9 апрѣля 1609 г. заключеніемъ двѣнадцатилѣтняго перемирія.

По возобновленіи въ 1621 г. военныхъ дѣйствій и по смерти эрцгерцога Альбрехта, Спинола получилъ главное начальствованіе надъ войскомъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, сталъ управлять страной. Обѣ высокія должности онъ исполнялъ во все время остальнаго пребыванія своего въ Нидерландахъ. Въ эти годы, болѣе чѣмъ когда-либо, онъ проявилъ свои замѣчательныя способности и какъ воинъ, и какъ государственный человѣкъ. Въ 1622 г. сдалась ему Жюльерская крѣпость, послѣ чего была предпринята имъ осада города Бреды, которымъ онъ и овладѣлъ 22 іюля 1625 г. Память объ этомъ событіи увѣковѣчена знаменитою картиною Велазкеза, хранящеюся въ Мадридскомъ музеѣ. Во время осады Бреды и послѣ нея, Спинолѣ приходилось сражаться съ войсками Соединенныхъ Провинцій, состоявшими подъ командою Морица, а потомъ Фридриха-Генриха Нассаускаго, и эта трудная задача способствовала къ увеличенію его славы.

Спинола былъ явнымъ сторонникомъ мира между Испанією и Сѣверными Нидерландами; Мадридскій дворъ колебался и не зналъ, продолжать ли войну во что бы то ни стало, или признать независимость возставшихъ провинцій. Въ согласіи съ Инфантою Изабеллою, державшеюся такого же, какъ и онъ, мнѣнія, и вмѣстѣ съ Рубенсомъ, своимъ искреннимъ другомъ, Спинола постоянно старался обезпечить Нидерландамъ столь нужное для нихъ спокойствіе. Весьма естественно, что при испанскомъ дворѣ смотрѣли косо на королевскаго слугу, отказывавшагося подчиняться фантазіи неспособныхъ министровъ. Его вызвали въ Мадридъ подъ предлогомъ обсуженія, при его участіи, того, какія мѣры надлежитъ принять въ отношеніи сѣверныхъ провинцій. По этому случаю король уволилъ его въ отпускъ, срокомъ на три мѣсяца. Спинола отправился въ Испанію 3 января 1628 г. Ему не суждено было снова увидѣть Нидерланды. Подъ всякаго рода предлогами его заставили сидѣть, сложа руки, въ продолженіи полутора года и, наконецъ, вмѣсто того, чтобы позволить ему вернуться въ Брюссель, гдѣ присутствіе его было бы крайне полезно, отправили его въ Ломбардію въ качествѣ главнаго начальника войска, дѣйствовавшаго противъ герцога Савойскаго. Скрѣпя сердце, Спинола принялъ на себя эту должность, но исполнялъ ее недолго: 25 сентября 1630 г. онъ умеръ въ Кастель-Нуово-де-Скривія плачевною жертвою низкой зависти и гнусныхъ интригъ.



Разсмотрѣнный портретъ написанъ до отъѣзда Спинолы въ Мадридъ, слѣдовательно въ 1627 г. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, онъ принадлежалъ В.-Г. Вейну, выставившему его въ 1886 г. въ Лондонской Королевской Академіи. Въ 1895 г. владѣль имъ г. Зедельмейеръ, помѣстившій фототипическій его снимокъ въ *Second hundred of old masters*. Нынѣшнимъ владѣльцемъ своимъ онъ купленъ отъ г. Зедельмейера въ 1899 г.

Портретъ этотъ не былъ гравированъ. Портретъ Спинолы, воспроизведенный Люкасомъ Востерманомъ, правда, имѣется въ ванъ-Дейковской Иконографіи, но онъ четырехугольный: маркизъ держитъ въ одной рукѣ маршальскій жезлъ, а другую положилъ на шлемъ, помѣщенный на близъ стоящемъ столѣ; воротникъ и кираса мало чѣмъ разнятся отъ представленныхъ въ описанномъ нами портретѣ.

Гравюра Востермана исполнена по гризайльи ванъ-Дейка, находящейся въ коллекціи герцога Буклейга, въ Лондонѣ.

Холстъ. — В. 0,68 м.; Ш. 0,54 м.; овалъ.  
Родольфъ Канцъ, въ Парижѣ.



















## Христосъ на крестѣ со святыми Доминикомъ и Екатериною Сьенскою



а вершинѣ скалы водруженъ крестъ, и на немъ виситъ почившій Христосъ. Нѣжное, исхудалое тѣло Спасителя выдѣляется на фонѣ сѣрыхъ тучъ, покрывающихъ собою небо. Слегка ослабленный свѣтъ падаетъ на Его грудь; лицо — блѣдно и безжизненно. Тотъ же синеватый оттѣнокъ лежитъ на худыхъ рукахъ и еще больше на ногахъ. На небѣ, мгновенное помраченіе солнца наполнило воздухъ зловѣщими тѣнями, въ которыхъ перемежаются черные и красные оттѣнки. Неподалеку отъ креста парятъ два маленькихъ ангела, исполненные жалости при видѣ страданій и смерти ихъ Господа.

У подножія креста лежитъ каменная глыба, и на ней сидитъ третій плачущій ангелъ, который только-что выпустилъ изъ рукъ факель жизни, пылающій конецъ котораго обращенъ къ землѣ. Подлѣ ангела горитъ античная лампа. У креста, справа, видна св. Екатерина, одѣтая въ грубую рясу монахини; опустившись однимъ колѣномъ на камень, она наклонилась впередъ, приникла ко кресту и обнимаетъ его обѣими руками. Отъ волненія она готова упасть въ обморокъ; вся ея фигура — живое олицетвореніе неутѣшаго горя. По другую сторону креста, слѣва, стоитъ св. Доминикъ, обративъ къ Спасителю свои взоры, полные усердія и мучительнаго состраданія. Руки его распростерты, глаза неподвижны и воспалены слезами. На переднемъ планѣ лежитъ человѣческой черепъ, а вдали виденъ Антверпенъ съ его колокольнями. На каменной глыбѣ сдѣлана надпись: *Ne Patris sui Manibus terra gravis esset hoc saxum Cruci adolvebat et huic loco donabat Antonius van Dijck* (Для того, чтобы земля не тяготѣла надъ прахомъ его отца, Антонъ ванъ-Дейкъ прикатилъ этотъ камень ко кресту и пожертвовалъ сему мѣсту).

Картина написана на полотнѣ громаднаго размѣра. Она нѣсколько пуста въ верхней части, но задумана грандіозно и, несмотря на несложность композиціи, производитъ потрясающее впечатлѣніе. Христосъ, вознесенный высоко отъ земли, какъ-бы отдѣленъ отъ всего міра, покинутъ людьми. Въ разсѣянномъ, безотрадномъ освѣщеніи Онъ представляется скорѣе видѣніемъ изъ области воспоминаній и мучительныхъ сновъ, чѣмъ реальнымъ существомъ. Св. Екатерина — одно изъ самыхъ трогательныхъ созданій ванъ-Дейка: ея поза, отчаяніе, отъ котораго она готова упасть безъ чувствъ, нѣжность, съ какою она склоняется лицомъ къ стопамъ Спасителя и касается ихъ кон-



цами своихъ пальцевъ, выказываютъ ея глубокое внутреннее волненіе. Св. Доминикъ — противоположность св. Екатерины: это — человекъ, не могущій и не желающій скрывать свою печаль, во всеуслышаніе выражающій воплемъ свое горе, свою скорбь, не понимающій, что возможны такая ненависть съ одной стороны и такая самоотверженность съ другой. Маленькій ангелъ напоминаетъ итальянскихъ „putti“, но въ немъ больше реалистичности, меньше мистицизма и воздушности, чѣмъ въ ангелахъ южныхъ живописцевъ; онъ превосходно заполняетъ собою пустоту между двумя святыми.

Описанная нами картина была исполнена для алтаря въ церкви антверпенскаго монастыря доминиканскихъ монахинь. Сестры этого монастыря переехали въ Антверпенъ изъ Тамиса въ концѣ двѣнадцатилѣтняго перемирія, дабы укрыться отъ опасностей войны, грозившей возобновиться между испанскимъ королемъ и соединенными сѣверными провинціями Нидерландовъ. Вначалѣ поселились онѣ въ улицѣ дю-Фагò, а потомъ, 22 іюня 1624 г., купили себѣ, по близости оттуда, большой домъ въ Фермерей-Страткенѣ — улицѣ, впослѣдствіи переименованной въ „Улицу доминиканокъ“. Сперва онѣ занимались воспитаніемъ дѣтей и уходомъ за больными, и въ 1621 г. дали обѣтъ самаго строгаго воздержанія; незадолго до того была освящена ихъ церковь. Этой-то церкви и пожертвовалъ ванъ-Дейкъ своего „Христа на крестѣ“ во успокоеніе, какъ гласитъ вышеприведенная надпись, души своего отца. Одна изъ старшихъ сестеръ монастыря, Сара Деркеннисъ, внесла въ монастырскій архивъ наивную фламандскую запись слѣдующаго содержанія<sup>1)</sup>: „Въ тысяча-шестьсотъ-двадцать-девятомъ году, наша маленькая церковь получила величайшій блескъ, благодаря пожертвованію въ нее весьма художественнаго алтарнаго образа, изображающаго Крестъ со стоящими подъ нимъ нашимъ святымъ отцемъ Доминикомъ и нашею блаженною матерью святою Екатериною Сьенскою; подъ крестомъ помѣщена гробница, охраняемая ангеломъ, и все это получено въ даръ отъ знаменитаго художника-живописца Антонія ванъ-Дейка въ изъявленіе нѣкотораго добра и вниманія, оказанныхъ нами въ его отсутствіе отцу его, Франсу ванъ-Дейку, и за которыя этотъ послѣдній на своемъ смертномъ одрѣ выпросилъ для насъ у сына подобное произведеніе. Господь вознаградитъ ихъ въ будущей жизни, потому-что мы величайшимъ образомъ почтены чрезъ это, и много людей приходитъ любоваться этимъ художественнымъ произведеніемъ. Я же, изъ благодарности, записала сіе происшествіе въ настоящую книгу“.

<sup>1)</sup> Найденную Ж. Б. ванъ-деръ-Страненгоъ. См. *Inscriptions funéraires et monumentales de la Province d'Anvers*, т. 195. — Тн. VAN LERUUS, *Catalogue du Musée d'Anvers*, 1864, стр. 460.



„Того же 1651 года, одиннадцатаго декабря, нашъ уважаемый отецъ Годфридъ Меркисъ (Маркисъ) уговорился съ совѣтомъ нашихъ достопочтенныхъ матерей относительно гравированія доски съ нашей картины. Наши достопочтенныя матери одобрили сказанную доску. Ихъ совѣтъ согласился также на приготовленіе копій съ этой доски, каковая и была гравирована руками господина Схельте-а-Большверта; копія же исполнена Николаемъ Лауверсомъ-сыномъ“.

Замѣтимъ, что слова: „на своемъ смертномъ одрѣ (отецъ ванъ-Дейка) выпросить у сына подобное произведеніе (картину)“ — единственный текстъ, приводимый въ доказательство того, что нашъ живописецъ присутствовалъ при смерти своего отца, послѣдовавшей 1 декабря 1622 г. Повидимому, они на самомъ дѣлѣ означаютъ это, но ими не исключается другое предположеніе, а именно, что отецъ выразилъ свое благочестивое желаніе письменно, и что его послѣдняя воля была сообщена сыну потомъ.

Картина и обѣ мѣдныя доски гравюръ съ нея оставались во владѣніи доминиканокъ до тѣхъ поръ, пока ихъ монастырь не былъ упраздненъ Юсифомъ II, т. е. до 1783 года. Всѣ три памятника искусства, въ сентябрѣ 1785 г., были выставлены на продажу въ монастырѣ Богатыхъ Кларистокъ, въ Брюсселѣ. Картина продана за 6,000 флориновъ (12,690.41 франк.), доска Схельте-а-Большверта — за 235 флор., копія съ нея Конрада Лауверса — за 22 флор. Въ 1794 г. картина находилась въ ризницѣ антверпенскихъ доминиканцевъ; оттуда ее похитили комиссары первой французской республики. Въ 1815 г. она вернулась обратно въ Антверпенъ, и съ того времени хранится въ тамошнемъ музеѣ.

Какъ сказано выше, „Христосъ на крестѣ“ былъ гравированъ Схельте-а-Большвертомъ; Конрадъ Лауверсъ сдѣлалъ въ то же время копію этой доски. Рисунокъ для обоихъ гравировъ исполненъ Эразмомъ Квеллиномъ.

Холстъ. — В. 3,14 м.; Ш. 2,43 м.  
Антверпенскій Музей изящныхъ искусствъ.



## Мартинъ Пепейнъ



нъ представленъ менѣе чѣмъ по поясъ. На немъ — застегнутый на груди рядомъ пуговицъ черный камзолъ, поверхъ котораго надѣтъ того же цвѣта плащъ, едва различимый отъ главной одежды; правая рука, выставившись изъ-подъ плаща, лежитъ на груди. Шею окружаетъ широкій лежачій воротникъ съ мелкими сборками. Голова ничѣмъ не покрыта; остриженные волосы, равно какъ и борода — сѣдые. Выше головы, на сѣромъ фонѣ, слѣва, — надпись: *Me Pictorem Pictor Pinxit D. Ant. van Dijck Eques illustris*; справа — другая: *A. D. 1632 Aet me LVIII* (Меня, живописца, написалъ живописецъ, знаменитый кавалеръ г-нъ Ант. ванъ-Дейкъ, 1632 г. по Р. Хр., на 58 году моей жизни). Изъ этихъ словъ видно, что надпись сдѣлана самимъ Мартиномъ Пепейномъ. Въ ней выражается нѣкоторое удовольствіе: надо полагать, что начертавшій ее былъ въ восторгѣ отъ этого произведенія, дѣйствительно достойнаго всякихъ похвалъ.

Портретъ Пепейна — одна изъ наиболѣе старательно и тонко исполненныхъ работъ ванъ-Дейка въ портретномъ родѣ. Въ немъ уже нѣтъ и признаковъ горячности и излишества, замѣтovanýchъ отъ Рубенса, равно какъ и нѣтъ ни малѣйшей эскизности и небрежности, присущихъ иногда позднѣйшимъ произведеніямъ ванъ-Дейка. Живопись портрета — тщательная, плавная, почти прилизанная; лицо написано гладко, какъ-будто эмальеромъ; тона сливаются съ бархатною нѣжностью и мягкостью. Мартинъ Пепейнъ изображенъ въ позѣ, полной спокойствія и достоинства, и кажется скорѣе великосвѣтскимъ человекомъ, чѣмъ художникомъ. Черты его продолговатаго лица правильны, крупный носъ имѣетъ стройную форму, волосы и борода причесаны небрежно, узкіе глаза смотрять на зрителя спокойно, но не безъ хитрости.

Красокъ въ портретѣ — немного, но за то онъ изобилуетъ нюансами; сѣдая голова отдѣляется отъ чернаго костюма совершенно бѣлымъ воротникомъ; темная одежда, освѣщенная слабыми рефлектами, сама по себѣ не играетъ никакой роли, но отлично помогаетъ рукъ обрисовываться въ коричневатомъ свѣтѣ. На лицо падаетъ умѣренный, мягкій свѣтъ, переходящій справа въ тусклую тѣнь, нарушаемую двумя-тремя рыжеватыми свѣтовыми отблесками; серебристая бѣлизна волосъ и бороды ослабляется множествомъ посредствующихъ оттѣнковъ. Цвѣтъ лица — здоровый, не неслишкомъ румяный и яркій. Предъ нами — лицо артиста, воспроизведенное съ любовью, для того, чтобы выказать привлекательность, благородство и умъ изображеннаго.



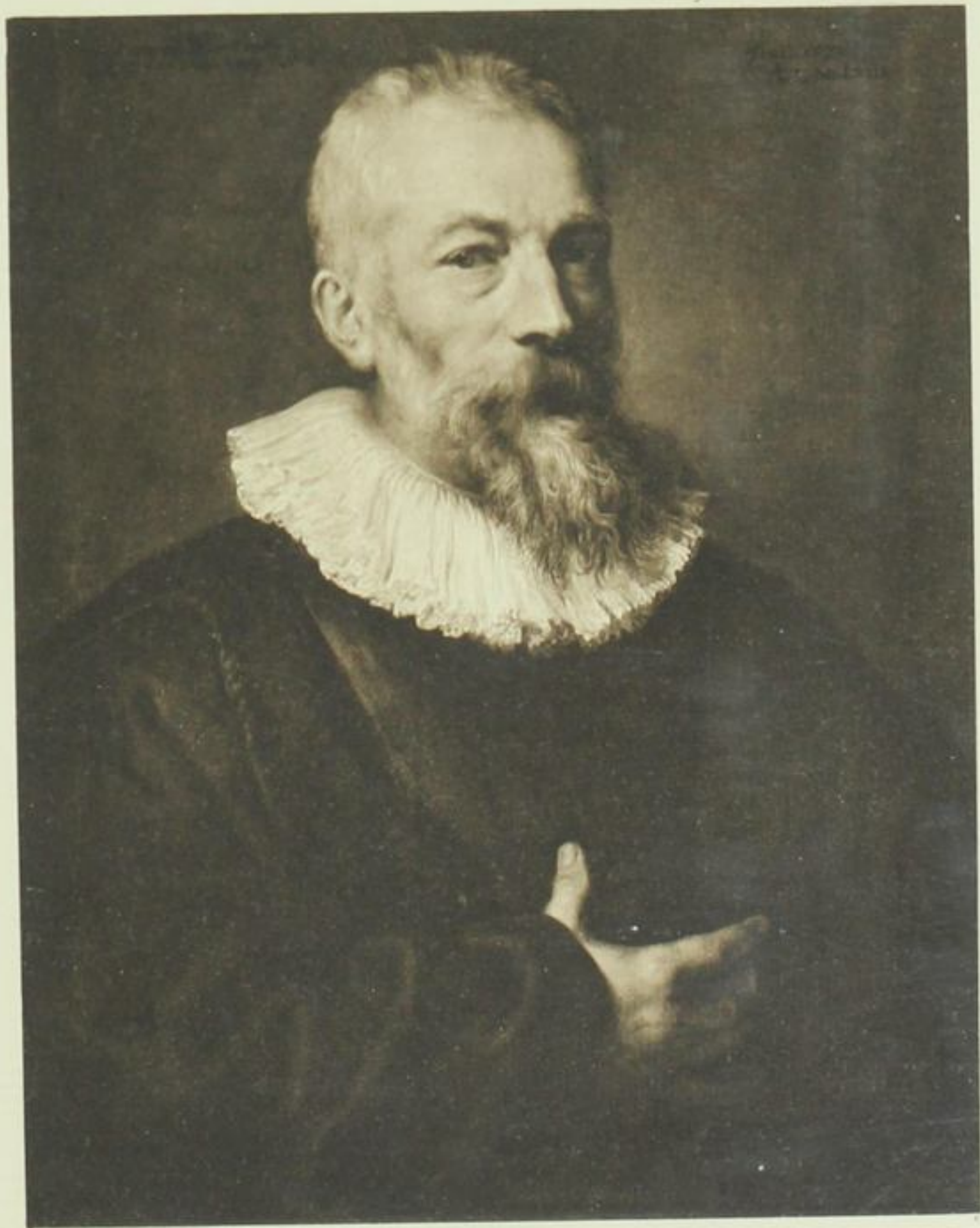








*Helwig Meisenbach Kupferst. d. V. Berlin.*









Мартинъ Пепейнъ — очень известный антверпенскій художникъ. Онъ былъ крещенъ 21 февраля 1575 года въ тамошней церкви Богородицы. Человѣкъ столь важной наружности былъ сынъ простаго лоскутника, державшаго лавку въ „Пятницкомъ Рынкѣ“ (Marché du Vendredi) и производившаго тамъ публичныя продажи. Пепейнъ-отецъ былъ допущенъ въ гильдію св. Луки какъ торговецъ картинами и, благодаря этому, его сынъ, могъ быть, въ 1600 г., записанъ въ „Liggegen“ сыномъ мастера. Молодой Мартинъ приобрѣлъ репутацію хорошаго живописца; имъ написаны для многихъ церквей алтарныя картины, въ томъ числѣ два триптиха для боковыхъ алтарей въ церкви Елизаветинскаго госпиталя, съ изображеніями св. Августина и св. Елизаветы Венгерской, одна изъ створокъ образа, украшавшаго собою капеллу св. Луки въ церкви Богородицы, съ изображеніемъ проповѣди этого святаго, и картина: „Переходъ израильтянъ чрезъ Черное море“ для Розендальскаго аббатства — произведенія, находящіяся теперь въ Антверпенскомъ Музеѣ.

Достоинства Мартина Пепейна — второстепенныя. Онъ былъ современникъ Рубенса и принадлежалъ къ числу тѣхъ немногихъ живописцевъ, которые не поддались господствовавшему вліянію великаго мастера. Картины его исполнены очень старательно и живы по краскамъ, но грѣшатъ холодностью тона и неповоротливостью движенія; только въ одномъ, послѣднемъ своемъ произведеніи, въ „Св. Норбертъ“, находящемся въ церкви Богородицы и помѣченномъ 1637<sup>мъ</sup> годомъ, онъ является болѣе вкуснымъ и сильнымъ колористомъ. Эта картина доказываетъ, что подъ конецъ своей художественной дѣятельности, онъ примкнулъ къ новому направленію живописи подобно другимъ. Онъ умеръ въ 1643 г. и похороненъ въ клуатрѣ церкви доминиканцевъ.

Надпись на портретѣ гласитъ, что онъ исполненъ въ 1632 г. Ванъ-Дейкъ покинулъ Антверпенъ и отправился въ Англію въ концѣ марта или въ началѣ апрѣля 1632 г.; слѣдовательно, портретъ Пепейна написанъ въ теченіе трехъ первыхъ мѣсяцевъ этого года. Такъ какъ ванъ-Дейкъ былъ пожалованъ англійскимъ королемъ въ кавалеры 3 іюля того же года, то Пепейнъ могъ сдѣлать вышенаведенную надпись никакъ не раньше этого числа.

Дальнѣйшая исторія портрета разъяснена недавно К.-Іосомъ ванъ-денъ-Бранденомъ.<sup>1)</sup> Изъ его разысканій мы узнаемъ, что это произведеніе впоследствии принадлежало антверпенскимъ торговцамъ картинами Абрагаму Графеусу и Яну Мейсенсу, потомъ виноторговцу Яну Гюйулю и кавалеру Франсиско Синьѣрсу, въ Брюсселѣ. Въ то время, когда портретъ находился у послѣдняго изъ этихъ лицъ, возникло сомнѣніе въ его подлинности, и

<sup>1)</sup> *De Vlaamische School*, 1898; стр. 299.



владѣлецъ, съ цѣлью уничтожить его, пригласилъ къ нотариусу Яну-Баптисту ванъ-деръ-Линдену свидѣтелей, могущихъ вполне опровергнуть это сомнѣніе: младшую дочь Мартина Пенейна, Катарину, которая сама занималась живописью и заявила, что спорный портретъ, снабженный вышеприведенною надписью, много лѣтъ находился въ домѣ ея родителей; Яна Мейссенса, чрезъ руки котораго прошло это произведеніе, Яна Сибрехтса и Бартоломе Флоке, двухъ картиноторговцевъ, объявившихъ, что они видѣли портретъ продающимся въ домѣ Яна Гюйуля.

Удивительно, что чрезъ сорокъ-пять лѣтъ послѣ того, какъ портретъ былъ написанъ, и по прошествіи всего двадцати-четырехъ лѣтъ со дня смерти Пенейна, возникло сомнѣніе въ его принадлежности ванъ-Дейку. Это обстоятельство можно объяснить тѣмъ, что портретъ Пенейна составляетъ, въ ряду подобныхъ произведеній нашего художника, въ нѣкоторомъ родѣ исключеніе: онъ исполненъ съ большею тщательностью, болѣе блестящъ по колориту, болѣе деликатенъ по приему кисти, чѣмъ ванъ-Дейковскія произведенія одной съ нимъ или ближайшей къ нему поры; самое его превосходство давало поводъ считать его апокрифическимъ.

Въ 1823 г. портретъ Пенейна былъ купленъ въ Парижѣ Джономъ Смисомъ, составителемъ извѣстнаго *Catalogue raisonné*; онъ уступилъ ее торговцу Ньювенгюйсу, а этотъ послѣдній продалъ ее принцу Оранскому, впоследствии голландскому королю Вильгельму II. Послѣ того, портретъ являлся на продажахъ Патюрò (въ Парижѣ, въ 1857 г.), Уильсона (тамъ же, въ 1874 г.) и Кюмса (въ Антверпенѣ, въ 1898 г.). На послѣднемъ изъ этихъ аукціоновъ онъ пріобрѣтенъ для Антверпенскаго Музея.

Существуетъ другой ванъ-Дейковскій портретъ Пенейна, писанный гризайлю и очень близкій къ занимающему насъ. Въ немъ, черты лица и костюмъ тѣ же самыя, но большой палецъ одной руки засунутъ за поясъ, а другая рука приподнимаетъ одну изъ складокъ плаща. Эта гризайль, принадлежащая теперь герцогу Буклейху, въ Лондонѣ, послужила Схельте-а-Большверту оригиналомъ для гравюры, помѣщенной въ Иконографіи ванъ-Дейка.

Дерево. — В. 0,75 м.; Ш. 0,58 м.  
Антверпенскій Музей изящныхъ искусствъ.



СПАСИТЕЛЬ, УМИРАЮЩИЙ НА КРЕСТЬ







*Del. G. Meissner. Sc. H. H. & B. B. B.*









## Спаситель, умирающій на крестѣ



На вершинѣ скалы воодруженъ крестъ. Пригвожденный къ нему Христосъ оставленъ всѣми, одинъ со своимъ Небеснымъ Отцемъ, къ которому устремлены Его взоры. Тѣло Распятаго не пострадало, но душа Его печальна до смерти. Голова, сильно откинута назадъ, склонилась къ правому плечу; покраснѣвшіе отъ слезъ глаза молятъ небеса о пощаду; лучи яркаго свѣта искрятся на ихъ бѣлкахъ; изъ полуоткрытыхъ устъ какъ-бы несется стенаніе. Лицо обрамлено длинными русыми волосами и бородою; слабое сіяніе исходитъ отъ него въ томъ мѣстѣ, гдѣ голова прикасается ко кресту. Распростертыя руки освѣщены умѣренно и моделированы при помощи сѣрыхъ тѣней; всего сильнѣе освѣщена грудь. Формы тѣла, нѣжнаго и холоднаго по колориту, получаютъ рельефность отъ синевато-сѣрыхъ переходныхъ тоновъ. Слева, контуръ фигуры ясно рисуется на небѣ, справа онъ ступеневывается въ густыхъ, тусклыхъ тѣняхъ, мѣстами переходящихъ въ слабо-прозрачныя. Чресла Спасителя задрапированы кускомъ бѣлой ткани; оконечности Его рукъ и ногъ — сѣраго, свинцоваго цвѣта. Небо покрыто мрачными тучами, и только вверху просвѣчиваютъ сквозь нихъ слабыя солнечныя лучи. Христосъ — избранное существо деликатнаго сложенія, жертвующее собою для другихъ, покорное волѣ Отца, но съ выраженіемъ поразительной кротости умоляющее Его о прекращеніи своихъ страданій.

Здѣсь, какъ и въ другихъ картинахъ, ванъ-Дейкъ достигъ до предѣла идеальности и прочувствованности, не переступивъ за этотъ предѣлъ. Его Богочеловѣкъ сохраняетъ идеальную красоту своихъ формъ, и, смотря на Него, не думаешь о претерпѣнныхъ Имъ мученіяхъ; но Онъ настолько принадлежитъ человѣчеству, что нельзя не раздѣлять съ Нимъ Его страданій, не сочувствовать Ему. Вся жизнь сосредоточена въ Его лицѣ, глубоко трогаящемъ зрителя, но не потрясающемъ его слишкомъ грубо.

Описанная картина происходитъ изъ покоевъ пріора августинскаго монастыря въ Антверпенѣ; она была, въ 1794 году, увезена комиссарами французской республики въ Парижъ и возвратилась къ намъ оттуда въ 1815 г. Въ это время передали ее въ Антверпенскій музей. Она гравирована Ж.-Б. Михильсомъ.

Дерево. — В. 1,04 м.; Ш. 0,72 м.  
Антверпенскій музей изящныхъ искусствъ.



## Распятіе

(Картина известная подъ названіемъ: LE CHRIST À L'ÉPONGE)



паситель, висящій высоко на крестѣ, господствуетъ надъ всѣми, кѣмъ Онъ окруженъ. На грудь Распятаго и на бѣлую драпировку, которою опоясаны Его чресла, надааетъ яркій свѣтъ, переходящій на рукахъ и на ногахъ въ синевато-сѣрѣя тѣни и полутѣни. Спокойные взоры Христа направлены внизъ, на его Мать; при видѣ Ея страданій, Онъ забываетъ свои собственныя. Марія Магдалина, стоя у креста, обняла его руками и приближается къ нему лицомъ, чтобы облобызать стопы Страдальца. На ней — свѣтло-желтая туника, сильно освѣщенная въ изломахъ матеріи. Подлѣ нея — группа Пресв. Дѣвы и ап. Іоанна. Матерь Божія, объята неутѣшною скорбью, разставила врознь свои опущенныя руки и смотритъ на Сына покраснѣвшими отъ слезъ очами; она облечена въ бѣлую тунику и голубую мантию, спускающуюся съ плечъ до самой земли; Ея голова и грудь прикрыты покрываломъ бурога цвѣта. Св. Іоаннъ положилъ свою правую руку на плечо Богородицы, а лѣвою указываетъ на Распятаго. Онъ одѣтъ въ рыжегато-коричневый хитонъ, ноги его не обуты. Въ правой части картины представлены два воина: одинъ, сидя во всеоружіи на бѣломъ конѣ, указываетъ рукою на Христа; другой, безъ шлема на головѣ, сидитъ на гнѣдомъ конѣ и держитъ желтое знамя, на которомъ изображенъ черный орелъ. На переднемъ планѣ, также справа, у самага края картины, — палачъ съ обнаженнымъ торсомъ и голыми ногами, только на груди и у бедеръ прикрытый красною драпировкою; онъ подноситъ Христу нашитанную укусомъ и желчью губку, насадивъ ее на остріе копья. Картина представляетъ группы, полныя контраста, хорошо понятое и умно распределенное движеніе и замѣчательную правильность рисунка. Въ экспрессіи Христа мало драматизма; зато группа ап. Іоанна и Пресв. Дѣвы глубоко трогаетъ зрителя выраженною въ ней печалью. Скорбящая Богоматерь этой картины — одна изъ прелестнѣйшихъ, какія когда-либо изображали ванъ-Дейкъ.

Тотчасъ по выходѣ этого произведенія изъ мастерской художника, оно должно было поражать необычайною роскошью своего колорита. Сильный свѣтъ, льющійся на Христа, янтарнаго цвѣта одежда на Маріи Магдалинѣ, красная драпировка ап. Іоанна, бѣлая туника и голубая мантия Богородицы, желтая и красная драпировки вверху — все это образуетъ крайне богатую и разнообразную гармонію красокъ.



















Разсматриваемая икона была написана для алтаря капеллы св. Креста, принадлежавшей братству того же наименованія въ церкви св. Михаила, въ Гентѣ, и донинѣ находится въ этой капеллѣ. Въ 1627 г., совѣтъ братства св. Креста рѣшилъ заказать алтарный образъ Рубенсу, но онъ не спѣшилъ приняться за его исполненіе, а черезъ годъ послѣ того отправился сперва въ Испанію, потомъ въ Англію. Потерявъ терпѣніе, члены братства обратились къ ванъ-Дейку. Они заплатили ему 800 флориновъ, какъ то значится въ реестрѣ ихъ счетовъ за 1629—1658 годы. Исполненное имъ произведеніе было передано заказчикамъ, вѣроятно, въ 1630 г.

Въ 1659 г. Распятіе было въ первый разъ вычищено нѣкимъ Бернартомъ; затѣмъ, въ 1747 г., Михиль Брейгель и Франсъ Ренсъ предприняли вторичное исправленіе этой картины; когда же, чрезъ нѣсколько лѣтъ послѣ того, увидѣлъ ее Деканъ, она была только-что реставрирована еще разъ живописцемъ де-Мэре. Всѣ эти операціи нанесли ей страшный вредъ. Джошуа Рейнольдсъ, въ 1781 г., записалъ въ своей путевой памятной книжкѣ, что реставраторы почти совсѣмъ испортили произведеніе ванъ-Дейка, которое нѣкогда было великолѣпнымъ. Въ 1826 г. была открыта подписка на новую реставрацію. Одинъ изъ документовъ, хранящихся въ церкви св. Михаила, гласитъ: „Картина вычищена въ сентябрѣ 1826 г.; сначала былъ наведенъ на нее слой масла, а потомъ терли ее бѣлымъ хлѣдомъ, но безуспѣшно.“ Такой приѣмъ чистки, конечно, и не могъ увѣнчаться успѣхомъ. Наконецъ, двадцать-пять лѣтъ спустя, произведена была болѣе раціональная реставрація Этьеномъ Леруа, но, поврежденное при прежнихъ реставраціяхъ уже не могло быть исправлено.

Описанную картину гравировалъ Схельте-а-Большвертъ. На оригинальной доскѣ гравюры, группа Богородицы и ап. Іоанна воспроизведена совершенно такъ, какъ написана ванъ-Дейкомъ; но фамильярный жестъ ученика Христова, держащаго свою руку на плечѣ у Пресв. Дѣвы, повидимому, смуцалъ благочестивыхъ людей. Какъ-бы то ни было, эта рука исчезла во второмъ состояніи гравюры. Доска хранится въ Плантеновскомъ Музеѣ, въ Антверпенѣ. На лицевой и на исподней ея сторонахъ замѣтны слѣды ударовъ молотка и скобленія граттуаромъ, измѣнившихъ такимъ образомъ гравюру.

Холстъ. — В. 4,00 м.; Ш. 2,90 м.  
Церковь св. Михаила въ Гентѣ.



## Распятіе (LE CHRIST À L'ÉPONGE)



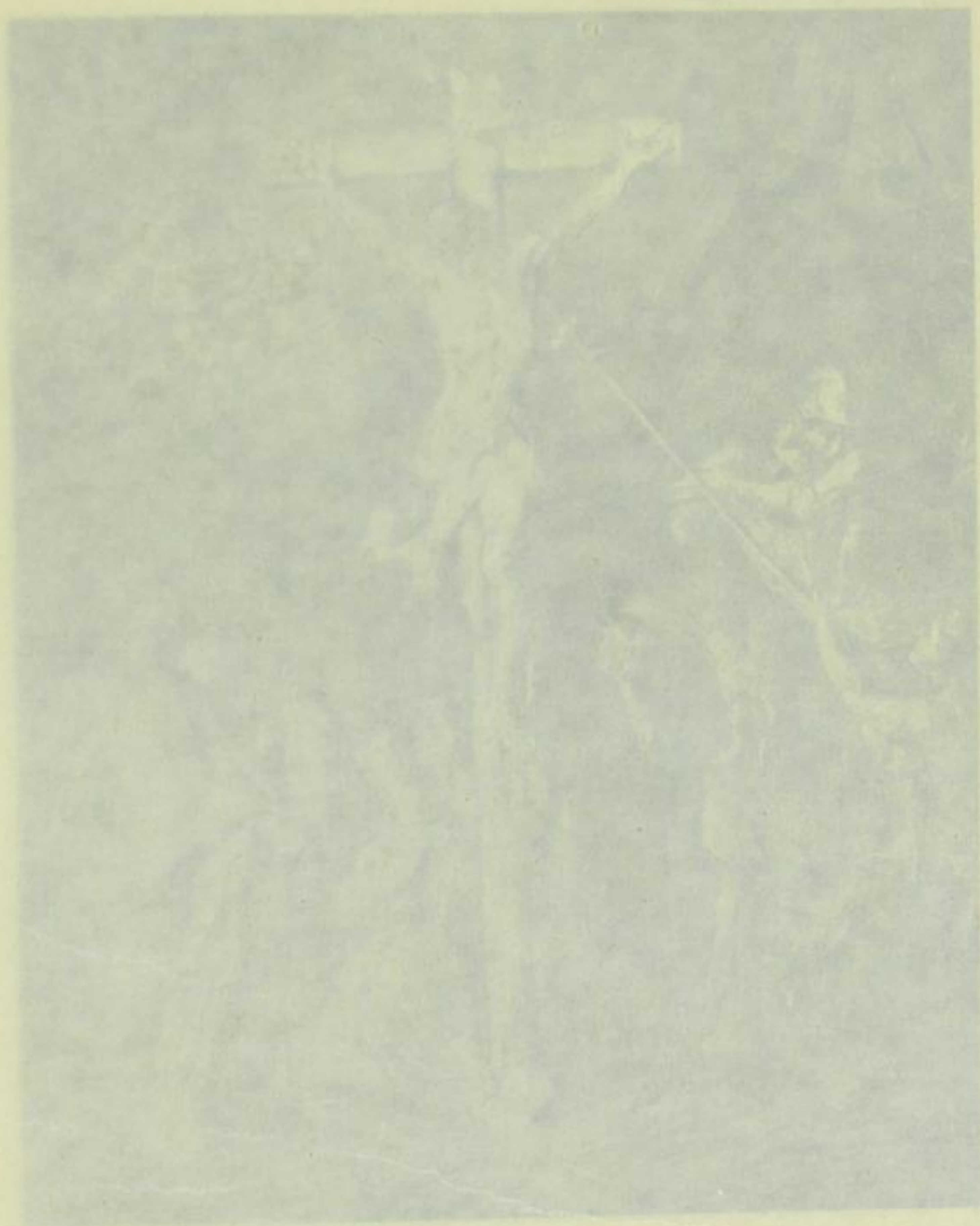
абросокъ предыдущей картины, представляющей значительный интересъ. Это — гризайль, исполненная сочною и смѣлою кистью, увѣренно, безъ колебаній, и еще лишній разъ свидѣтельствующая о легкости, съ какою работала ванъ-Дейкъ. Отступленийъ отъ первоначальнаго проекта, сдѣланныхъ въ картинѣ, много: они доказываютъ, какъ внимательно пересматривала ванъ-Дейкъ свою композицію и до какой степени старался устранить изъ нея все, что казалось ему некрасивымъ и вреднымъ для гармоніи цѣлаго.

Въ этомъ эскизѣ головы Богородицы и ап. Іоанна наклонены въ разныя стороны и довольно удалены одна отъ другой; въ картинѣ онѣ имѣютъ болѣе прямое положеніе, болѣе сближены и обращены лицомъ вправо; чрезъ это взаимная любовь Матери Распятаго и Его ученика, равно какъ и ихъ привязанность къ Спасителю, выражены съ большею ясностью и трогательностью. Руки Пресв. Дѣвы, въ эскизѣ очень распростерты, а пальцы ихъ сильно разставлены; въ самой же картинѣ этимъ рукамъ придано болѣе мягкое движеніе, а пальцы приближены одинъ къ другому; руки апостола также передѣланы въ картинѣ съ цѣлью сообщить имъ болѣе простое и красивое положеніе. Въ эскизѣ Марія Магдалина изображена упавшею на колѣни, выражаетъ свою скорбь нѣсколько романтично и оставляетъ надъ собою пустоту среди фона; въ картинѣ она стоитъ и заполняетъ своею фигурою означенное пустое пространство. Ея поза также измѣнена въ болѣе покойную, чрезъ что Мученица, въ отношеніи выраженія горя, уступаетъ первое мѣсто Богородицѣ и св. Іоанну. Изобразивъ Магдалину стоящею и заставивъ ее, какъ и въ эскизѣ, прикасаться къ стопамъ Спасителя, художникъ долженъ былъ помѣстить Его выше, такъ, чтобы Распятый болѣе эффектно господствовалъ надъ всею сценою. Важное измѣненіе сдѣлано и въ фигурѣ палача, предлагающаго Христу губку: въ эскизѣ онъ представленъ въ профиль, а въ картинѣ совсѣмъ съ-лица.

Считаемъ излишнимъ указывать на другія отличія картины отъ эскиза: они бросаются въ глаза при первомъ сравненіи этихъ двухъ произведеній.

Доска. — В. 0,50 м.; Ш. 0,40 м.  
Брюссельскій Королевскій Музей.





РАСПЯТИЕ (LE CHRIST À L'ÉPONGE), ЭСКИЗЪ.





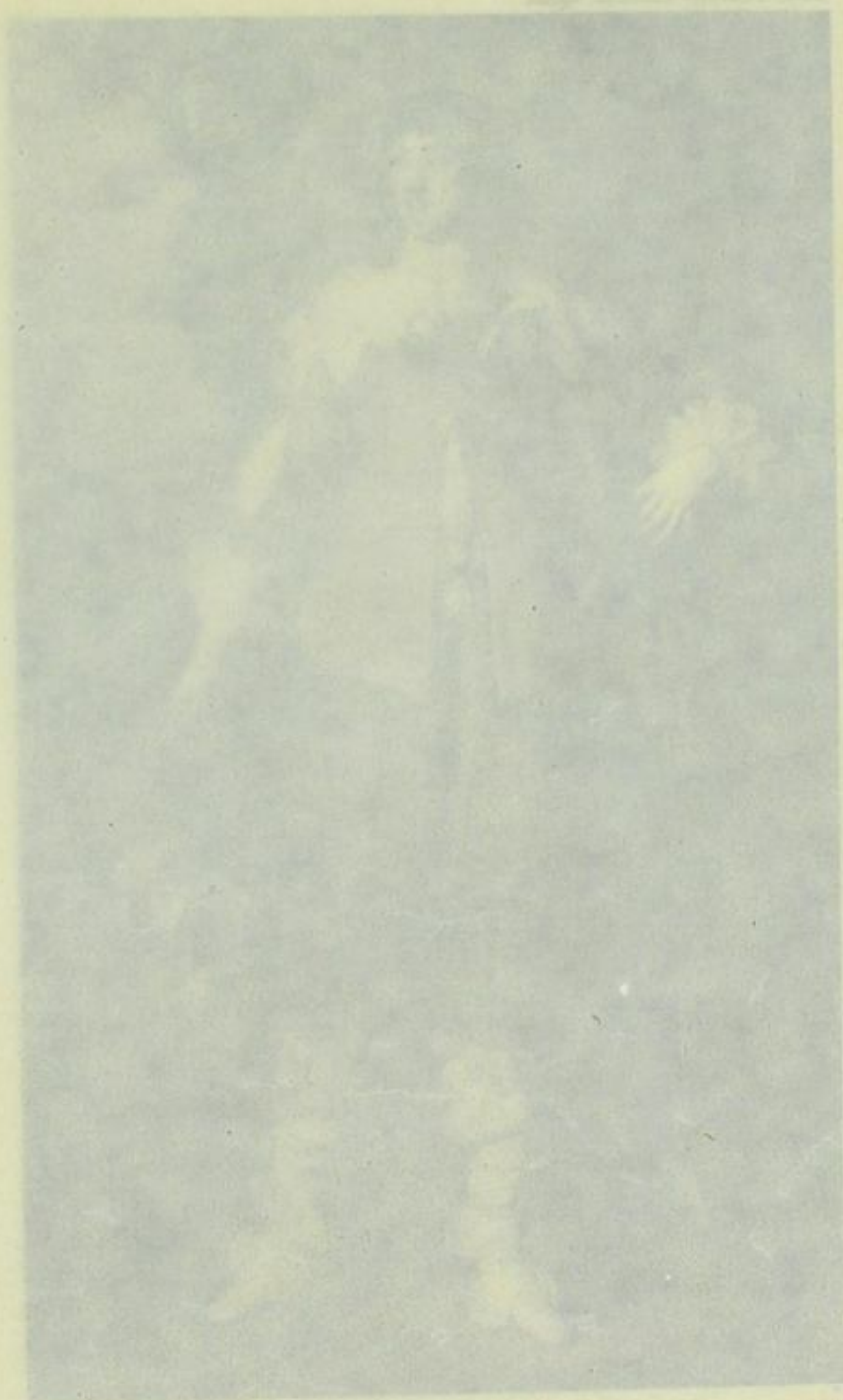












Уильямъ Вилеръ, виконтъ Грендисонъ















## Уильямъ Вильерсъ, виконтъ Грендисонъ



Молодой виконтъ изображенъ во весь ростъ, въ великолѣпномъ костюмѣ, состоящемъ изъ широкаго кружевнаго воротника, плотно облегающаго шею и покрывающаго плечи, изъ короткаго свѣтло-желтаго камзола, обложеннаго по краямъ еще болѣе свѣтлымъ кружевомъ, и изъ свѣтло-красныхъ панталонъ, шитыхъ золотомъ и отороченныхъ кружевомъ; на срединѣ груди края камзола соединены голубымъ бантомъ; другой бантъ изъ бѣло-голубой шелковой ленты приколотъ противъ сердца; изъ-подъ воротника выступаетъ стальной нашейникъ съ красною обшивкою; чрезъ разрѣзы сѣрыхъ шелковыхъ рукавовъ и разстегнутый низъ камзола выбивается наружу бѣлоснѣжная сорочка; запястья окружены манжетами съ двумя рядами кружевъ. Черезъ плечо надѣта перевязь того же цвѣта, какъ и камзолъ, и на ней виситъ шпага. На лѣвую руку небрежно накинута алая епанча, украшенная золотымъ шитьемъ. Правая, опущенная внизъ, рука держитъ большую черную шляпу, обшитую золотымъ витымъ шнуромъ и убранныю чернымъ, желтымъ и краснымъ страусовыми перьями. Длинные свѣтло-русые волосы Вильерса падаютъ на плечи въ видѣ кудрей; у него — тонкіе усы и крошечная эспаньолка. Физиономія его мало экспрессивна, даже ничтожна; голова — невелика. Задній планъ портрета очень занимателенъ: вверху, справа, видна скала, поросшая кустарникомъ; слѣва — гористая мѣстность подъ сѣрымъ, облачнымъ небомъ; внизу — различныя части рыцарскаго вооруженія.

Предъ нами — аристократикъ, довольный собою и щеголяющій своимъ изящнымъ нарядомъ. Разставивъ немного ноги, одною изъ нихъ онъ чуть-чуть касается земли, какъ-бы готовясь двинуться съ мѣста. Руки его отставлены отъ тѣла. Вся поза юнаго виконта выдаетъ его желаніе рисоваться своею знатностью и вкусомъ въ одеждѣ. Какъ изящный кавалеръ, онъ дѣйствительно замѣчателенъ: высокъ ростомъ, надѣленъ маленькими ножками, стройнымъ станомъ, низкими плечами и тонкими, нѣжными руками, изъ которыхъ особенно хороша правая, едва прикасающаяся къ поддерживаемой ею епанчѣ.

Собственно о живописи этого портрета надо сказать, что онъ превосходитъ въ отношеніи роскоши и пріятности красокъ. Освѣщеніе разлито въ немъ обильно и равномерно; нѣтъ ни одного мѣста, которое блестѣло бы одиночно или было бы погружено въ густую тѣнь. На заднемъ планѣ краски становятся расплывчатыми, и сила ихъ немного ослабѣваетъ; въ округлыхъ частяхъ онѣ,



пожалуй, болѣе ярки, но повсюду ласкаютъ взоръ. Вообще онѣ приведены въ гармонію, полную свѣта, безъ рѣзкости, безъ излишней игры оттѣнковъ, за исключеніемъ складокъ алой епанчи, на которыхъ ихъ нюансы болѣе ярки; вездѣ онѣ легки, наложены мягко и во многихъ мѣстахъ удивительно нѣжны по тону, какъ напр. на кружевахъ воротника и манжетъ, которые бѣлы, но не рѣжутъ глазъ своею бѣлизною и производятъ полную иллюзію настоящихъ, дорогихъ кружевъ; точно такую же мягкостью красочныхъ тоновъ отличаются выступы сорочки, перья на шляпѣ и маленькіе сапоги съ раструбами, сшитые изъ желтой кожи.

Блѣднаго цвѣта лицо со слабымъ розовымъ оттѣнкомъ и нѣжныя синевато-бѣлыя руки не кидаются рѣзко въ глаза, тѣмъ не менѣе, благодаря своей прозрачной яркости, преобладаютъ надъ колоритно-роскошнымъ костюмомъ.

Уильямъ Вильерсъ приходился племянникомъ Джорджу Вильерсу, знаменитому герцогу Бѣкингему. Онъ родился въ 1613 г., въ 1630 г. получилъ титулъ виконта Грендисона, и въ 1642 г., когда началась борьба Карла I съ парламентскимъ войскомъ, сталъ подъ знамя своего государя, но въ концѣ августа слѣдующаго года умеръ отъ раны, полученной въ битвѣ подъ Бристолемъ. Въ Оксфордскомъ соборѣ, гдѣ онъ похороненъ, донынѣ можно видѣть его памятникъ.

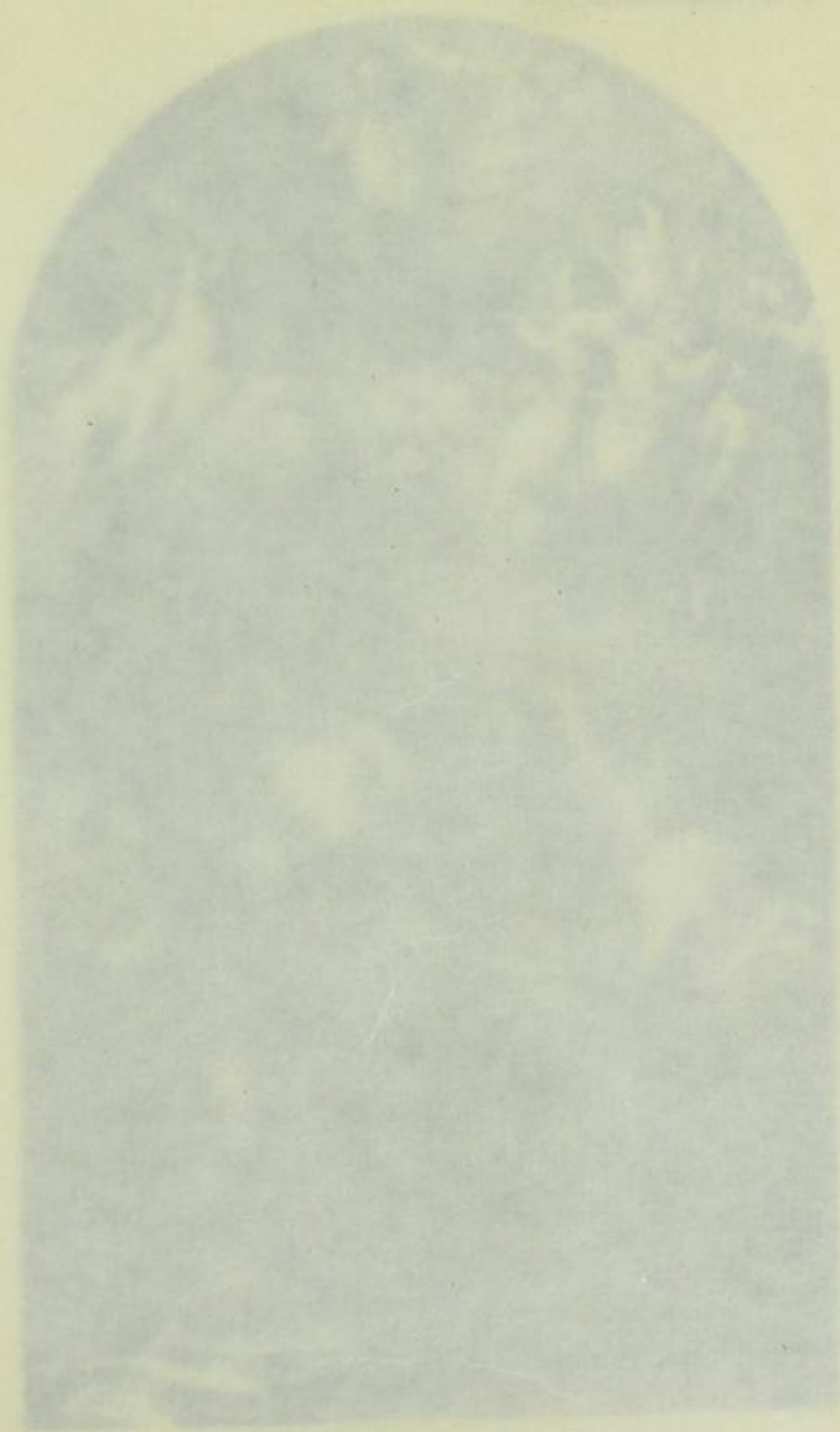
Ванъ-Дейкъ написалъ разсмотрѣнный нами портретъ вскорѣ по пріѣздѣ своемъ въ Англію, въ 1632 или 1633 г., когда молодому лорду было около двадцати лѣтъ. Въ началѣ XIX столѣтія эта картина находилась въ коллекціи графа Грея; изъ нея она перешла по наслѣдству къ миссъ Брайтъ Стокской. Во время Лондонской зимней выставки 1893 г. она уже принадлежала своему нынѣшнему владельцу <sup>1)</sup>).

Ванъ-Дейкъ еще однажды написалъ портретъ того же лица, но совершенно въ другой позѣ и въ другой обстановкѣ. Этотъ второй портретъ былъ гравированъ Питеромъ ванъ-Гюнстомъ. Судя по гравюрѣ, надо полагать, что Вильерсу было тогда двадцать-семь лѣтъ. Во время исполненія гравюры, въ 1830 г., ея оригиналъ принадлежалъ герцогу Грефтону, а повтореніе этого оригинала съ нѣкоторыми измѣненіями находилось въ собраніи лорда Кларендона. Въ 1815 г. графъ Фитцунильямъ владелъ пояснымъ портретомъ Вильерса, бывшимъ на выставкѣ въ British Gallery и воспроизведенномъ въ гравюрѣ Пикара.

Холстъ. — В. 2,05 м.; Ш. 1,22 м.  
Якобъ Герцогъ въ Вѣнѣ.

<sup>1)</sup> См. TH. VON FRIMMEL, Van Dijcks William Villiers in Wien, въ *Kunstchronik* (прилож. къ *Zeitschrift für Bildende Künste*) 16 мая 1895 г.











*Alte Meister, Kabinett, Berlin, 1830*









## Видѣніе св. Августина



В. Августинъ стоитъ въ срединѣ картины лѣвою ногою на ступени церковнаго крыльца, а правою на землѣ. На немъ — черная ряса и архіерейская мантия, сшитая изъ золотой парчи. Разведя свои руки, онъ взираетъ на небо, гдѣ является ему Пресв. Троица. Онъ долго размышлялъ о догматѣ Тринностаснаго Бога, тщетно стараясь постигнуть эту сверхъестественную тайну. И вотъ она раскрывается не только передъ его духовными очами, но и передъ тѣлесными. Онъ до такой степени пораженъ представшимъ ему видѣніемъ, что, объятый восторгомъ, падаетъ назадъ. Его поддерживаютъ два ангела, изъ которыхъ одинъ, находящійся справа, — въ бѣломъ одѣяніи, другой, что слѣва, — въ голубой драпировкѣ. Мать епископа, св. Моника, стоя слѣва, на второмъ планѣ, созерцаетъ необычайное зрѣлище съ удивленіемъ, къ которому примѣшивается нѣкоторая грусть; справа, на переднемъ планѣ, стоитъ на колѣняхъ и молится августинскій монахъ, св. Николай Толентинскій, подобно родоначальнику своего ордена пораженный небеснымъ видѣніемъ.

Вверху, на облакахъ, возсѣдаетъ, распростерши руки, Богъ-Сынъ; блѣдно-красная драпировка прикрываетъ Его колѣни. Рядомъ съ Нимъ — эмблема Бога-Отца, золотой трехугольникъ съ еврейскою надписью „Іегова“, и Св. Духъ, въ видѣ голубя. Среди облаковъ — сонмъ ангеловъ, несущихъ атрибуты и эмблемы всякаго рода: солнце, пламенникъ, трехугольникъ съ инициаломъ І, скипетръ, пальмовую вѣтвь, кольцо въ видѣ змѣи, кусающей конецъ своего хвоста, золотой кругъ, вазу, изъ которой выпадаютъ цвѣтушія стебель лиліи и другіе предметы. На заднемъ планѣ — голубое небо. Спереди, у ногъ св. Августина, лежатъ его митра, архіерейскій посохъ и книги.

Общій тонъ картины отличается чрезвычайною силою: парчевая мантия святого, подбитая красною матеріей, бѣлая и голубая драпировки на поддерживающихъ его ангелахъ, лазоревое небо, пухленькія тѣла малютокъ-ангеловъ — все это рисуется въ такомъ блескѣ, какого не встрѣтишь ни въ одномъ изъ прочихъ произведеній ванъ-Дейка. Свѣтъ, разлитый на мантию, на драпировкахъ ангеловъ, на лицѣ и рукахъ святого, сіяетъ ослѣпительно. Напротивъ того, въ верхней части картины — все легко и нѣжно, вслѣдствіе чего есть основаніе предполагать, что эта часть написана какимъ-либо помощникомъ художника. Горячіе и вмѣстѣ съ тѣмъ темные тона на лицахъ св. Августина и другихъ фигуръ главной группы свидѣтельствуютъ, что



ванъ-Дейкъ, работая надъ этою картиною, находился еще подъ вліяніемъ италіанцевъ; напротивъ того, реалистичная фигура монаха въ правой части картины, задумана и исполнена совсѣмъ во фламандскомъ духѣ.

Натурщикъ, служившій художнику для фигуры св. Августина, — тотъ же самый, который позировалъ предъ нимъ въ 1629 г. для св. Доминика: у обоихъ святыхъ одно и то же продолговатое лицо, одинъ и тотъ же прямой носъ, тѣ же блестящіе глаза и величественная борода.

На Антверпенской юбилейной выставкѣ находилась принадлежащая графу Нортбруку гризайль, совершенно одинаковая по сюжету и композиціи съ описанною нами картиною. Это — не эскизъ для нея, какъ иные предполагали, а копія, сдѣланная для гравера.

Картина исполнена для бывшаго храма августинскаго монастыря, нынѣшней церкви св. Августина въ Антверпенѣ, заложенной 25 августа 1615 г. эрцгерцогомъ Альбрехтомъ и эрцгерцогинею Изабеллою и освященной 11 сентября 1618 г. епископомъ Мальдерусомъ. Кромѣ св. Августина, въ ней чествовались св. Николай Толентинскій и св. Моника. Когда церковь была достроена, монахи рѣшили заказать тремъ извѣстнѣйшимъ изъ антверпенскихъ художниковъ по большой картинѣ для каждаго изъ трехъ ея алтарей. Рубенсъ взялся написать для главнаго алтаря Богоматерь, сидящую на престолѣ и окруженную многочисленными святыми; ванъ-Дейкъ — образъ для лѣваго алтаря; Иордансъ — Мученіе св. Аполлоніи, для праваго. Всѣ три картины въ 1794 г. были увезены въ Парижъ, но въ 1815 г. возвратились въ Антверпенъ и въ настоящее время украшаютъ собою алтари, для которыхъ были написаны. Въ XVIII столѣтіи, въ несуществующемъ нынѣ архивѣ монастыря можно было видѣть слѣдующую записъ, сдѣланную его пріоромъ, отцомъ Куненомъ: „1628. Въ семь году господинъ ванъ-Дейкъ написалъ прекрасную картину, изображающую св. Августина въ экстазѣ предъ атрибутами Пресв. Троицы. Эта картина стоила 600 флориновъ“. Извлеченіе изъ монастырскаго діарія, внесенное Франсуа Мольсомъ въ рукопись, хранящуюся въ Луврской библіотекѣ, въ Парижѣ, удостовѣряетъ, что расходъ по пріобрѣтенію картины былъ принятъ на собственный счетъ однимъ изъ монаховъ, Маринусомъ Янсеніусомъ.

Преданіе, болѣе или менѣе примѣшивающееся всюду, гласитъ, что ванъ-Дейкъ вначалѣ облекъ св. Августина въ черную рясу, но монахи потребовали, чтобы онъ исправилъ свою ошибку относительно цвѣта одежды, присвоенной ихъ ордену. Эта легенда не заслуживаетъ никакой вѣры: она произошла, безъ сомнѣнія, отъ того, что въ гравюрѣ, исполненной съ ванъ-



Дейковскаго оригинала Петеромъ де-Юде Младшимъ, ряса на святомъ вышла болѣе свѣтлою, чѣмъ остальные части изображенія.

Кромѣ этой гравюры, посвященной ванъ-Дейкомъ своей сестрѣ, бегинской монахинѣ Сусаннѣ, существуетъ еще гравюра, исполненная неизвестнымъ художникомъ для издателя Арнольда Луманса (1642). Другой анонимъ, котораго одни принимаютъ, но ошибочно, за Эделинка, а другіе, съ болѣе основаніемъ, за того же Петера де-Юде, гравировалъ одну изъ группъ картины, а именно св. Августина и поддерживающихъ его ангеловъ; всѣ эти три фигуры воспроизведены только по поясъ.

Холстъ. — В. 3,90 м.; Ш. 2,25 м.  
Церковь св. Августина въ Антверпенѣ.



## Александръ делла-Файль



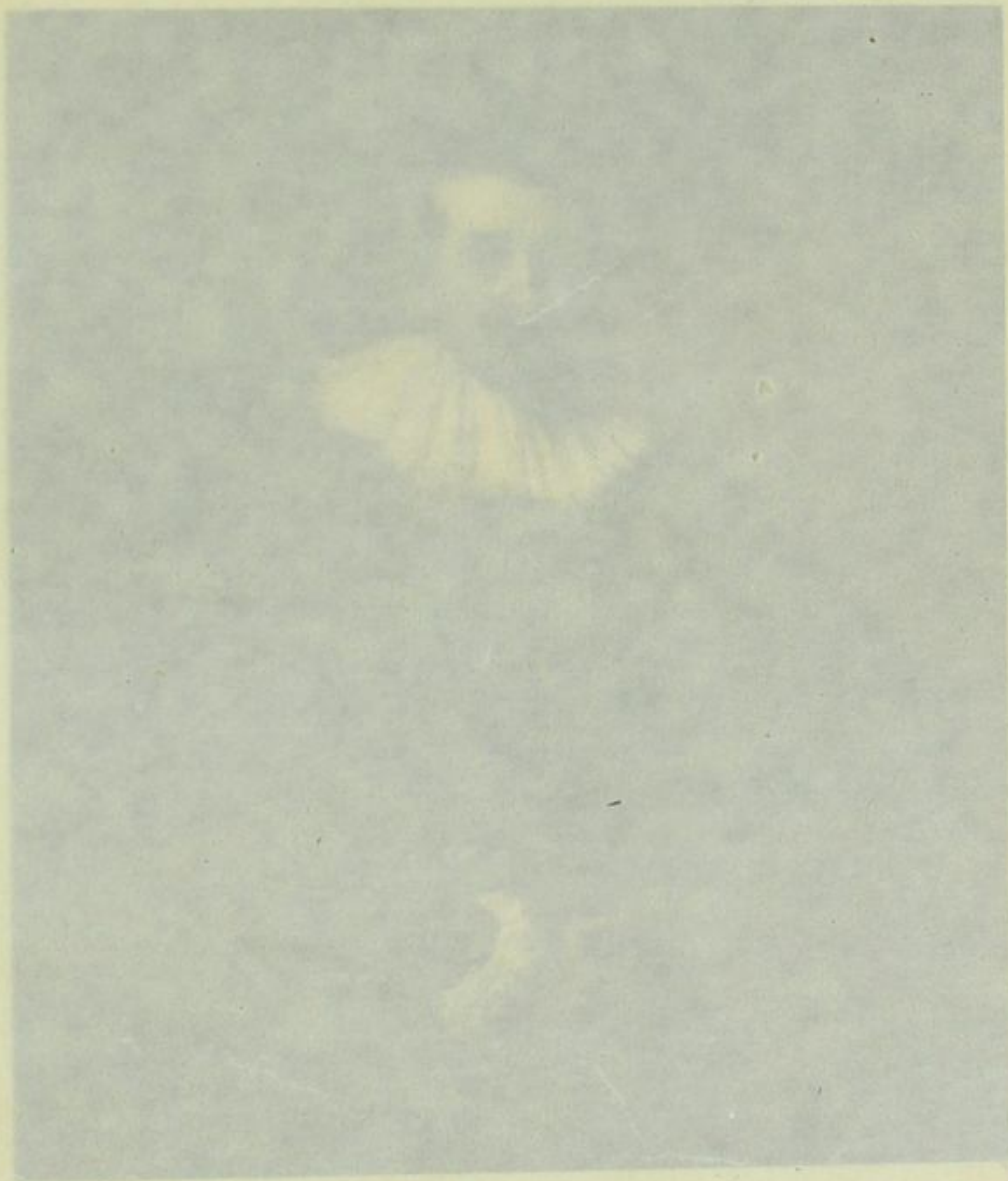
нъ изображенъ нѣсколько больше, чѣмъ по поясъ, въ три-четверти поворота направо. На немъ — черныя камзолъ и плащъ. Станъ окруженъ цѣпью, снабженною крючкомъ для привѣшиванія шпаги. Правая рука поддерживаетъ плащъ, лѣвая скрыта подъ нимъ. На рукахъ — мягкія плюенныя манжеты; довольно широкой бѣлый воротникъ лежитъ на плечахъ двумя рядами сборокъ. Голова ничѣмъ не покрыта; темныя съ просѣдью волосы зачесаны на вискахъ впередъ и образуютъ надо лбомъ небольшой тупей. Кончики усовъ закручены вверхъ, по испанской модѣ. Большіе глаза лежатъ глубоко въ орбитахъ и смотрятъ задумчиво. Горячій коричневатый свѣтъ озаряетъ лицо и руки; воротникъ и манжеты сильно выдѣляются изъ полутемнаго нейтральнаго фона и изъ непрозрачной черноты костюма. Эти ярко-бѣлыя пятна среди темныхъ тоновъ камзола и плаща написаны съ удивительнымъ мастерствомъ. Въ этомъ контрастѣ свѣта и теплой темноты есть нѣчто Рембрандтовское, хотя антверпенскій живописецъ навѣрное не зналъ великаго голландскаго мастера въ то время, когда исполнялъ этотъ портретъ, т. е. между 1627 и 1632 годами.

Александръ делла-Файль былъ второй сынъ Жана делла-Файля, контролера или контролера антверпенскаго монетнаго двора, и Маріи ванъ-деръ-Гусъ. Онъ родился 17 августа 1589 г., былъ назначенъ секретаремъ города Антверпена въ 1621 г. и городскимъ старшиною въ 1652 г., получилъ отъ испанскаго короля дворянское званіе 3 іюня 1642 г., былъ женатъ на Маріи Янсенъ-ванъ-Бистговенъ, умеръ 1 января 1653 г. и похороненъ въ церкви Бѣдныхъ Кларисокъ, въ Антверпенѣ. Портретъ изображаетъ делла-Файля лѣтъ сорока отъ роду; слѣдовательно, онъ написанъ въ концѣ пребыванія ванъ-Дейка въ Антверпенѣ.

Портретъ этотъ гравированъ Адрианомъ Ломмелиномъ, прибавившимъ къ нему дворянскій гербъ въ одномъ изъ угловъ и надпись съ указаніемъ на дворянское достоинство делла-Файля и на носимое имъ званіе городского старшины, изъ чего мы выводимъ заключеніе, что гравюра исполнена позже 1652 года.

Холстъ. — В. 1,10 м.; Ш. 0,95 м.  
Брюссельскій Королевскій Музей.









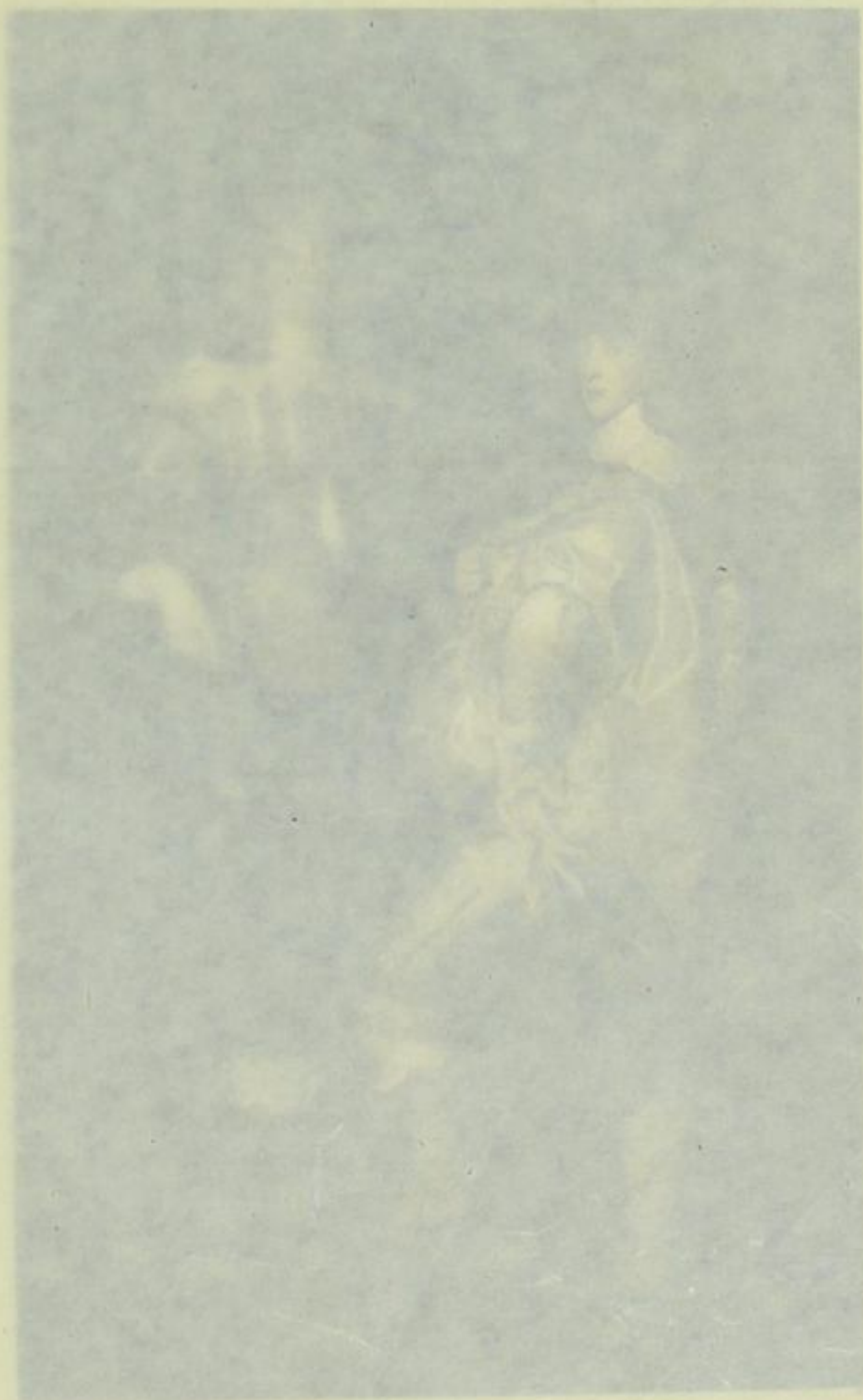












Лордъ Джонъ и лордъ Бернардъ Стюарты















## Лордъ Джонъ и лордъ Бернардь Стюарты



динъ изъ изображенныхъ юношей стоитъ слѣва, на эстрадѣ, прислонившись къ пьедесталу колонны. Позади него — коричневый темный фонъ. Справа, на сѣромъ фонѣ, рисуется фигура его брата. Первому на видъ лѣтъ восемнадцать, второму — двадцать лѣтъ. У находящагося слѣва — длинные свѣтлые волосы, падающіе незавитыми прядями на плечи. Приподнятый очень высоко кружевной воротникъ скрываетъ всю шею и стелется на плечахъ. Короткій камзолъ золотисто-желтаго цвѣта, съ разрѣзами на груди и рукавахъ, усаженъ по борту того же цвѣта пуговками и разстегнутъ у пояса, гдѣ изъ-подъ него выставилась рубашка. Она выбивается также наружу въ видѣ буффовъ изъ разрѣзовъ на груди и рукавахъ. Темно-коричневые панталоны обшиты кружевомъ, сапоги — кофейнаго цвѣта. Накинутый на правую руку плащъ — того же цвѣта, какъ и камзолъ, но подложенъ матеріею одинаковаго колера съ сапогами. Лицо юноши — продолговатое, носъ — правильный, глаза — немного сонные, выраженіе фізіономіи — задумчивое, вялое, даже глуповатое.

Второй молодой человекъ стоитъ одною ногою на полу, другою на эстрадѣ. Онъ очень похожъ на своего брата; только его подбородокъ и нижняя губа выдаются впередъ и напоминаютъ собою черты фізіономіи, свойственныя роду Габсбурговъ. У него также кружевной воротникъ; лицо обрамлено длинными свѣтло-русыми волосами, завитыми въ локоны и ниспадающими до самой спины. На немъ — бѣлый шелковый камзолъ, голубые бархатные панталоны, выложенныя по лампасамъ и обшитыя внизу кружевомъ, и голубая бархатная епанча съ бѣлою шелковою подкладкою, отвернутая кверху на лѣвой рукѣ. Ноги обуты въ рыжіе кожаные сапоги, у которыхъ подошва и каблукъ соединены между собою второю подошвою. Бѣлая перчатка надѣта на лѣвую руку, держащую другую перчатку.

Этотъ портретъ, повидимому, былъ парнымъ съ портретомъ лордовъ Бедфорда и лорда Бристоля, хотя позы изображенныхъ лицъ и краски ихъ костюмовъ здѣсь и тамъ очень различны. И въ томъ, и въ другомъ портретахъ мы видимъ по парѣ молодыхъ людей, одѣтыхъ съ одинаковою изысканностью, одно и то же противопоставленіе свѣтлыхъ тоновъ темнымъ, здѣсь — бѣлаго и голубого цвѣтовъ коричневому, тамъ — краснаго черному.



Обѣ пары въ равной степени изящны, выказываютъ все, что можетъ располагать въ ихъ пользу — свою молодость, хорошее происхожденіе, благовоспитанность и щегольской костюмъ.

Въ портретѣ двухъ Стюартовъ освѣщеніе распределено съ обдуманнѣмъ расчетомъ и большимъ вкусомъ: фигуры, благодаря своимъ свѣтлымъ и нѣжнымъ тонамъ, превосходно выдѣляются изъ роскошнаго теплаго фона; онѣ служатъ ренуссуарами одна другой: фигура младшаго брата какъ бы покрыта матовымъ золотомъ, фигура старшаго какъ бы погружена въ ослѣпительночистое серебро.

Старшій Стюартъ, со своей одеждой, въ которой серебристый блескъ подкладки епанчи и рукавовъ камзола перемежается съ нѣжными голубыми отсвѣтами, сильно выступаетъ на темномъ фонѣ. Младшій Стюартъ, камзолъ котораго написанъ въ золотистыхъ, но менѣе яркихъ тонахъ, составляетъ контрастъ со своимъ блестящимъ братомъ, нарочно придуманный художникомъ. Лица написаны съ крайнею тщательностью и мастерскою тонкостью; драпировки, напротивъ того, исполнены болѣе широкою и свободною кистью.

Изображенные юноши были двоюродные братья короля Карла I и принадлежали къ числу тѣхъ элегантныхъ кавалеровъ, тѣхъ веселыхъ удалцовъ, которымъ суждено было преждевременно пасть на полѣ битвы за своего государя, своего идола и образца. Они были сыновья Эсма, третьяго герцога Леннокскаго, и Катарины Клифтонъ. Ихъ отецъ родился въ 1579 г., а умеръ въ 1624 г., оставивъ послѣ себя девятерыхъ дѣтей, въ томъ числѣ шестерыхъ сыновей. Бернардъ былъ младшій изъ этихъ послѣднихъ, Джонъ явился на свѣтъ непосредственно передъ нимъ. Время рожденія обоихъ не извѣстно съ точностью. Старшій братъ, Джонъ, представленный справа, 23<sup>го</sup> октября участвовалъ въ Эджгильскомъ сраженіи, въ которомъ погибъ его братъ Джорджъ. Служа въ 1644 г. подъ начальствомъ лорда Форса въ качествѣ кавалерійскаго генерала, онъ, 29<sup>го</sup> марта, въ стычкѣ при Чернтонѣ, получилъ рану, отъ которой и умеръ въ Абингдонѣ. Онъ похороненъ въ Оксфордѣ, въ церкви Христа. „Это былъ — говорить о немъ одинъ историкъ — молодой человекъ, подававшій большую надежду; у него былъ болѣе запальчивый и грубый характеръ, чѣмъ у другихъ членовъ этой царственной фамиліи“. Вдобавокъ извѣстно, что онъ отличался удивительною храбростью на поляхъ битвы.

Братъ лорда Джона Бернардъ былъ только что сдѣланъ капитаномъ королевской гвардіи, когда вспыхнула междоусобная война 1642 года. Онъ также участвовалъ въ Эджгильской битвѣ. 29<sup>го</sup> іюня 1644 г., въ сраженіи при



Кропреди-Бриджъ, онъ командовалъ гвардіею, а черезъ годъ король пожаловалъ ему титулъ графа Личфильдскаго. Послѣ потери сраженія подъ Несби, онъ сопровождалъ Карла I въ движеніи на помощь Честеру, 23<sup>го</sup> сентября 1645 г. вступилъ въ этотъ городъ вмѣстѣ съ королемъ и на слѣдующій день управлялъ вылазкою противъ парламентскаго войска, но былъ отбитъ и палъ при отступленіи. Его похоронили также въ Оксфордской Christ Church. Кларендонъ называетъ его отличнымъ молодымъ человекомъ, болѣе любезнымъ и симпатичнымъ въ сравненіи съ лордомъ Джономъ, очень умнымъ и храбрымъ; его смерть глубоко огорчила всѣхъ, но особенно сильно опечалила короля.

Настоящій портретъ написанъ ванъ-Дейкомъ, безъ сомнѣнія, въ 1638 г. Лорду Бернарду было тогда около восемнадцати лѣтъ. Невозможно, чтобы эта картина была написана позже, потому что младшій изъ братьевъ 30<sup>го</sup> января 1639 г. получилъ трехлѣтній отпускъ для путешествія и возвратился въ Англію раньше смерти ванъ-Дейка.

Портретъ молодыхъ Стюартовъ существуетъ въ двухъ экземплярахъ: одинъ находится въ коллекціи графа Грея, другой, который мы разсмотрѣли, у лорда Дарилей, въ Кобгемъ-Галлѣ. Группы въ обоихъ экземплярахъ почти одинаковы; въ обѣихъ картинахъ на лордѣ Джонѣ Стюартѣ одинъ и тотъ же бѣлый шелковый камзолъ и та же епанча, отвернутая вверхъ на рукѣ; но на портретѣ, принадлежащемъ графу Грею, лордъ Бернардъ одѣтъ въ красный камзолъ, а его плащъ — буро-желтый.

Картину графа Грея гравировали черною манерою Дж. Мэкъ-Эрдель и неизвѣстный художникъ (R. THOMPSON exc.). Въ Illustrated Catalogue of 300 Paintings by old Masters, изданномъ Зедельмейеромъ, въ Парижѣ въ 1898 г., помещенъ снимокъ съ поясного портрета лорда Джона Стюарта, совершенно схожій съ его изображеніемъ въ разсмотрѣнной нами картинѣ. Этотъ портретъ принадлежитъ въ настоящее время Альфреду Штрассеру въ Вѣнѣ и ошибочно считается портретомъ герцога Помфрета. Герцогъ Кентъ владеетъ портретомъ лорда Бернарда Стюарта, извѣстнымъ по гравюрѣ Вертю.

Холстъ. — В. 2,35 м.; Ш. 1,45 м.  
Графъ Дарилей, въ Кобгемъ-Галлѣ.



## Водруженіе Креста



ванъ-Дейкъ пустился въ предпріятіе, можно сказать, черезчуръ отважное, задумавъ прямо помѣриться съ Рубенсомъ и воспроизвести одну изъ наиболѣе драматическихъ его сценъ, если не самую драматическую, въ картинѣ „Водруженіе Креста“, находящейся теперь въ Антверпенскомъ соборѣ. Трудно допустить, чтобы ученикъ Рубенса взялся за этотъ сюжетъ по собственному желанію. Ни его темпераменту, ни его средствамъ не соответствовала задача изображать сцены свирѣпости и насилія, въ которыхъ дѣйствующія лица, напрягая всѣ свои физическія силы, исполняютъ дѣло палачей; его призваніемъ была скорѣе передача внутренней жизни, истолкованіе драмъ, разыгрывающихся въ человѣческихъ сердцахъ. Какъ бы то ни было, приступая къ сочиненію означенной картины, онъ долженъ былъ отчетливо помнить, какъ отнесся къ ея сюжету его учитель, и попытаться выразить то же самое, но на иномъ языкѣ. Плодъ этой попытки — передъ нашими глазами.

Крестъ, на которомъ распятъ Христосъ, точно такъ же, какъ у Рубенса, полуводруженъ и проходитъ по картинѣ діагонально; Спаситель возвелъ очи къ небу, испрашивая пощады у Своего Отца. Мучители дружно исполняютъ свою жестокую задачу: одинъ, въ синей драпировкѣ съ краснымъ колпакомъ на головѣ, почти касается земли, опираясь въ нее колѣномъ; другой, съ нагими туловищемъ и ногами, только по бедрамъ прикрытый бѣлою драпировкою, поддерживаетъ крестъ разставленными врозь руками; третій, нагнувшись впередъ, старается привести крестъ въ вертикальное положеніе; четвертый, закутанный весь въ желтую драпировку, поднятыми вверхъ руками касается груди Христа. На переднемъ планѣ, въ нижнемъ правомъ углу картины, видны, какъ у Рубенса, большая собака и лежащая на землѣ корзина съ инструментами, служившими для распинанія. Слева представлены еще одинъ изъ совершителей казни, опирающийся на заступъ, и два всадника, изъ которыхъ одинъ на бѣломъ конѣ.

Въ своей картинѣ Рубенсъ размѣстилъ мучителей также между основаніемъ и боковыми концами креста и поставилъ ихъ въ весьма различныя позы. Но у него задача мучителей — трудъ гигантовъ, которые употребляютъ на него всѣ свои силы и окончатъ его успѣшно, несмотря на всю его трудность. Напротивъ того, ванъ-Дейковскіе мучители сравнительно слабосильны и неловки; они какъ будто притворяются, что дѣлаютъ свое дѣло, но не исполняютъ его:











*Helwig Marenbach, Düsseldorf, 1860*









у однихъ почти нѣтъ мускуловъ и даже тѣла, другіе, хотя и надѣлены нѣкоторою силою, но работаютъ безо всякой энергіи.

Рубенсъ написалъ свою картину въ горячемъ тонѣ; сила тѣлесныхъ красокъ увеличивается въ ней яркостью освѣщенія; даже въ ней мало околичностей, и написаны онѣ въ сдержанныхъ тонахъ, для того, чтобы не мѣшали теплой колоритности тѣла. Ванъ-Дейкъ, повидимому, добивался противоположнаго эффекта: онъ остановился на блѣсоватомъ освѣщеніи и на умѣренномъ блескѣ; его краски ласкаютъ взоры своею свѣтлою гаммою и блѣдными тѣнями. Кромѣ мертвеннаго тѣла Спасителя, бѣлизну мы встрѣчаемъ въ драпировкахъ, въ четырехъ различныхъ пунктахъ; прочія одежды — свѣтло-желтыя или свѣтло-красныя.

Въ этомъ произведеніи ванъ-Дейкъ прибѣгнулъ къ средствамъ, которыя употреблялъ Рубенсъ въ послѣдній періодъ своего творчества: онъ ослабилъ ужасъ сцены озаряющимъ ее яркимъ и отраднымъ свѣтомъ; его бѣлыя пятна блестятъ, какъ серебро, на мягкомъ по краскамъ и, такъ сказать, бархатистомъ фонѣ. Христосъ, патетичностью своего лица и блѣднымъ тѣломъ господствующій въ цѣлой композиціи, возбуждаетъ глубокое чувство.

„*Водруженіе Креста*“, написано для коллегіальной капеллы въ Куртрѣ на счетъ каноника Рогера Брайя. Заказъ былъ сдѣланъ ванъ-Дейку въ письмѣ отъ 8<sup>го</sup> ноября 1630 г. Картина была окончена къ 8<sup>ому</sup> мая 1631 г., и антверпенскій купецъ Маркусъ ванъ-Вонсель, сносившійся съ ванъ-Дейкомъ въ качествѣ повѣреннаго со стороны каноника, увѣдомилъ его, что картина отправлена къ нему утромъ означеннаго числа. 13<sup>го</sup> мая Брай писалъ къ ванъ-Дейку, извѣщая его объ ея полученіи и выражая свое полное удовольствіе по ея поводу, причемъ прислалъ ему въ подарокъ дюжину вафлей. 18<sup>го</sup> мая ванъ-Вонсель уплатилъ художнику сто фландрскихъ ливровъ, или 600 флориновъ. Въ тотъ же день ванъ-Дейкъ выдалъ росписку въ полученіи этихъ денегъ; она дошла до насъ и хранится въ архивѣ собора въ Куртрѣ. 20<sup>го</sup> мая нашъ живописецъ увѣдомилъ каноника о полученіи какъ денегъ, причитавшихся за картину, такъ и вафлей, присовокупивъ, что, согласно выраженному имъ, Брайемъ, желанію, онъ, вопреки своему обычаю, передалъ ванъ-Вонселю и эскизъ картины.

Разсмотрѣнное нами произведеніе не было гравировано, и только нѣсколько лѣтъ тому назадъ появилась литографія съ него. Схельте-а-Большвертъ награвировалъ „*Водруженіе Креста*“, съ композиціи ванъ-Дейка, но эта композиція не имѣетъ ничего общаго съ нашею картиною, кромѣ сюжета.

Холстъ. — В. 3,45 м.; Ш. 2,80 м.  
Церковь Богородицы въ Турнѣ.



Лордъ Джорджъ Дигби, второй графъ  
Бристольскій, и  
лордъ Уильямъ Рёссель, пятый графъ и  
первый герцогъ Бедфордскій



еликолепная картина, представляющая двухъ знатныхъ молодыхъ людей въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ, во всей роскоши ихъ костюма, во всемъ обаяніи ихъ аристократизма.

Слѣва стоитъ лордъ Бристоль въ черной одеждѣ, съ широкимъ кружевнымъ воротникомъ, покрывающимъ его плечи; изъ разрѣзовъ его рукавовъ выступаетъ тонкое полотно сорочки. Привѣтливое и веселое лицо обрамлено роскошными свѣтлыми волосами, шелковистые кудри которыхъ спускаются на плечи. Онъ облокотился правою рукою на пьедесталъ колонны, съ котораго небрежно и граціозно свѣсилась кисть этой руки; другою рукою онъ, подобравши свой плащъ, поддерживаетъ его у пояса.

Въ одеждѣ лорда Бедфорда преобладаетъ алый цвѣтъ: красный камзолъ почти сплошь покрытъ золотымъ шитьемъ; одноцвѣтные красныя панталоны перехвачены ниже колѣнъ подвязками изъ витого золотого шнура, и изъ-подъ нихъ спускаются дорогіе гипюры на блѣдно-желтые сапожки со шнорами. Въ лѣвой рукѣ — большая черная шляпа; кисть правой, согнутой въ локтѣ, руки упирается въ бедро; на эту руку небрежно накинутъ красный плащъ, складки котораго спускаются до самаго пола. Цвѣтущее юношеское лицо обрамляютъ свѣтло-русые волосы, покрывающіе непослушными прядями лобъ и падающіе красивыми кудрями на плечи.

Въ ногахъ у лорда Бристоля валяются бумаги и книга и стоитъ астрономическій приборъ, объясняющій движеніе земного шара; у ногъ лорда Бедфорда — кираса и другіе стальные доспѣхи.

Позы и того, и другого юношей какъ нельзя болѣе изящны. Выраженіе у перваго — задумчивое, мечтательное, какъ будто онъ гордится своимъ аристократизмомъ, своею молодостью и нѣсколько женственною красотою; второй, болѣе пылкій, выставившій впередъ одну ногу какъ бы для того, чтобы ринуться въ битву, нервенъ, пылокъ, нетерпѣливъ и горитъ желаніемъ дѣйствовать.

Сдержанный свѣтъ, мягко лаская красныя и темныя одежды, заставляеть ихъ эффектно выдѣляться на свѣтломъ фонѣ; красныя части исполнены однообразнымъ колеромъ, безъ большой рельефности; блики на нихъ наложены











*John Masonbach, R. A. 1848*









широкою и сочною кистью; свѣтлые рефлексы на черномъ костюмѣ получены столь же мягкимъ и мастерскимъ приѣмомъ письма. Лица и руки написаны въ особенности старательно и плавно. Аксессуары, что внизу, исполнены щепетильно и вмѣстѣ съ тѣмъ увѣренно.

Ванъ-Дейкъ воспроизвелъ на этомъ полотнѣ двухъ юныхъ представителей англійской знати, красивыхъ и милыхъ, какъ только можно вообразить, привлекающихъ къ себѣ привѣтливостью физіономій и отпечаткомъ крайняго изящества, лежащимъ на всемъ въ ихъ фигурахъ. Писать съ такихъ моделей было бы истиннымъ праздникомъ для каждаго колориста. Ванъ-Дейкъ — по преимуществу живописецъ юности, возраста любви и благородныхъ, рыцарскихъ стремленій. Изображенные имъ здѣсь потомки высшаго англійскаго дворянства — не только обворожительные представители самой красивой расы на землѣ: живописецъ смотрѣлъ на нихъ, какъ на два великолѣпныхъ цвѣтка, распустившихся на древѣ человечества, и для него было наслажденіемъ увѣковѣчить ихъ во всей ихъ свѣжести, во всемъ ихъ блескѣ.

Лордъ Джорджъ Дигби, второй графъ Бристольскій, род. въ 1612 г., а умеръ въ 1677 г. Его карьера была одною изъ самыхъ бурныхъ въ ту безпокойную эпоху, которую пережило его отечество въ XVII столѣтіи.

Онъ явился на свѣтъ въ Мадридѣ, гдѣ его отецъ занималъ тогда постъ англійскаго посланника при испанскомъ дворѣ. Едва ему минуло двѣнадцать лѣтъ, онъ долженъ былъ предстать предъ судомъ Нижней Палаты въ роли защитника своего отца, который, по интригамъ Бѣкингема, попалъ въ Тоуеръ. Окончивъ свое образованіе и сдѣлавъ поѣздку во Францію, онъ удалился на нѣкоторое время въ Шериборнскій замокъ для того, чтобы углубиться въ науки и литературу. Въ эту пору былъ написанъ ванъ-Дейкомъ его портретъ; къ этой же порѣ относятся его „Письма о религіи“ къ сэру Кенельму Дигби, изданныя только въ 1651 г. и въ которыхъ онъ нападаетъ на католическую церковь. Въ 1640 г. лордъ Джорджъ былъ избранъ въ члены Нижней Палаты. Здѣсь онъ выказалъ себя вначалѣ противникомъ политики Карла I и былъ избранъ въ члены комисіи, назначенной для возбужденія обвиненія противъ лорда Страффорда, но во время преній измѣнилъ свое мнѣніе и въ концѣ-концовъ высказался противъ преслѣдованія министра. Палата до такой степени возмутилась этимъ отступничествомъ, что, когда рѣчь Дигби была напечатана, распорядилась публично сжечь ее чрезъ палача.

16<sup>го</sup> іюня 1641 г. Джорджъ занялъ въ Палатѣ Лордовъ мѣсто своего умершаго отца. Онъ примкнулъ къ королевской партіи, но повелъ себя столь криводушно и безчестно, что вскорѣ сдѣлался самымъ ненавидимымъ чело-



вѣкомъ во всемъ королевствѣ. Антироялисты обвинили его предъ Палатою Лордовъ въ измѣнѣ отечеству, и ему пришлось бѣжать въ Голландію. Когда въ Англіи вспыхнула междоусобная война, онъ поступилъ въ армію роялистовъ и выказалъ свою храбрость. Впослѣдствіи онъ сдѣлался государственнымъ секретаремъ, членомъ Частнаго Совѣта и ректоромъ Оксфордскаго университета; въ 1645 г. былъ назначенъ генералъ-лейтенантомъ королевской арміи, дѣйствовавшей на сѣверѣ отъ Тренты; будучи разбитъ сэромъ Джономъ Броуномъ при Карлейль-Сандсѣ, удалился въ Ирландію, откуда велъ сношенія съ континентомъ относительно возстановленія королевской власти въ лицѣ претендента на нее, Карла II. Когда его попытки не увѣнчались успѣхомъ, онъ вступилъ во французскую армію, и въ 1651 г. получилъ въ командованіе нормандскіе ея отряды. Составивъ заговоръ противъ кардинала Мазарина съ цѣлью его низверженія, онъ снова потерпѣлъ неудачу и былъ изгнанъ изъ Франціи, послѣ чего сталъ служить испанцамъ въ ихъ Нидерландскихъ провинціяхъ и пріобрѣлъ дружбу правителя этихъ провинцій, дона Хуана Австрійскаго; 1<sup>го</sup> января 1657 г. получилъ отъ претендента званіе государственнаго секретаря, но потерялъ его вскорѣ послѣ того, какъ, находясь въ Гентѣ, перешелъ въ католичество.

По возстановленіи въ Англіи королевскаго престола, лордъ Дигби вернулся въ Лондонъ и, хотя слѣдилъ съ большимъ интересомъ за ходомъ политическихъ событій и неоднократно произносилъ рѣчи въ парламентѣ, не могъ однако, по причинѣ своей религіи, занимать ни какой государственной должности. Это не мѣшало ему однако играть въ англійской политикѣ важную, а иногда и первостепенную роль.

Сверхъ нѣсколькихъ своихъ рѣчей и писемъ, онъ издалъ двѣ комедіи собственнаго сочиненія и перевелъ двѣ другія съ испанскаго языка. Ему приписываютъ еще нѣсколько цѣнныхъ литературныхъ произведеній. По единогласному отзыву современниковъ, это былъ человѣкъ очень даровитый, одинъ изъ самыхъ блестящихъ ораторовъ своей эпохи, но страдалъ недостаткомъ стойкости убѣжденій и твердости характера. „Его жизнь — говоритъ Горасъ Вальполь — вся состояла изъ непрестанныхъ противорѣчій: онъ боролся съ католичествомъ, а кончилъ тѣмъ, что обратился въ него; боролся съ придворною партіей, а потомъ жертвовалъ собою для короля; былъ щедро надѣленъ способностями и, несмотря на то, приносилъ одинъ лишь вредъ своимъ друзьямъ и самому себѣ; былъ исполненъ храбрости, и постоянно терпѣлъ пораженія; вѣрилъ въ астрологію въ то время, когда родилась, наконецъ, истинная философія“.

Ванъ-Дейкъ написалъ портретъ этой интересной личности, когда ей было немного больше двадцати лѣтъ, по всей вѣроятности въ 1633 г. Повидимому,



художникъ еще въ эту пору чрезъ наружность молодого лорда высмотрѣлъ самую глубину его души, постигъ его слабый и измѣнчивый характеръ, его гордость, его честолюбіе, — словомъ, подмѣтилъ истинныя его свойства сквозь привлекательную внѣшнюю оболочку.

Дигби былъ женатъ на лэди Аннѣ Рёссель, второй дочери Франсиса, четвертаго графа Бедфорда, и сестрѣ Уильяма Рёсселя, перваго герцога Бедфорда; слѣдовательно, молодые люди, представленные ванъ-Дейкомъ на одномъ портретѣ, приходились другъ другу зятемъ и шуриномъ, или должны были вскорѣ вступить въ такое родство между собою.

Уильямъ Рёссель, изображенный въ портретѣ съ лѣвой стороны, родился въ 1613 г., умеръ въ 1700 г. Онъ началъ свою карьеру съ того, что занялъ въ парламентѣ, какъ представитель Тевистока, мѣсто рядомъ съ вождемъ народной партіи Джономъ Пимомъ, избраннымъ въ той же общинѣ, какъ и онъ. 9го мая 1641 г. онъ наслѣдовалъ своему отцу въ Палатѣ Лордовъ, въ которой выказалъ себя сторонникомъ пуританъ. Парламентъ назначилъ его начальникомъ кавалеріи, и онъ велъ себя какъ храбрый воинъ, хотя не разъ претерпѣвалъ пораженія. Въ Эджильской битвѣ зять и шуринокъ сражались во взаимновраждебныхъ войскахъ. Въ 1643 г. Рёссель, бросивъ парламентскую партію, присталъ къ защитникамъ Карла I и сражался при Ньюбургѣ подъ королевскимъ знаменемъ, но на другой же годъ снова примкнулъ къ этой партіи. Однако она уже не довѣряла перебѣжчику и не возвратила ему командованія на войнѣ. Послѣ того, во времена республики и по восстановленіи королевскаго престола, Бедфордъ велъ жизнь блестящую по внѣшности, но не ознаменованную ничѣмъ значительнымъ.

На занимающемъ насъ двойномъ портретѣ имѣется подпись ANT. VAN DYCK EQVES. Портретъ этотъ находился въ Чельси, въ большомъ домѣ, гдѣ жилъ Дигби, когда Эвелингъ, 15го января 1679 г., обѣдалъ у него вмѣстѣ съ графинею Бристольской. Съ этой картины Гоубракенъ выгравировалъ погрудные портреты Дж. Дигби и У. Рёсселя. Существуютъ еще два портрета лорда Бедфорда: одинъ, работы ванъ-Дейка, въ Воборнскомъ аббатствѣ, и другой, кисти Кнеллера. Ванъ-Дейкъ написалъ также портретъ Анны Карръ, графини Бедфордской, принадлежащій нынѣ графу Спенсеру и гравированный Ломбартомъ для его серіи портретовъ англійскихъ графинь. Кромѣ того, нашимъ художникомъ написанъ портретъ отца Бедфорда, находящійся у нынѣшняго герцога Бедфордскаго; на немъ выставленъ 1636 г. и означено, что изображенному лицу было тогда 48 лѣтъ отъ роду.

Холстъ. — В. 2,50 м.; Ш. 1,59 м.  
Графъ Спенсеръ, въ Альторпѣ.



## Анна Марія де-Замудіо, жена Фердинанда ванъ-Боиссхота



Важная дама, представленная по колѣни, сидитъ въ креслѣ, обитомъ кожею; ея правая рука покоится на его ручкѣ, лѣвая согнута и лежитъ на груди. На дамѣ — черное шелковое платье, украшенное у локтей и на лифѣ маленькими желтыми бантами; того же цвѣта лента служитъ поясомъ; шея окружена ожерельемъ, низаннымъ изъ крупнаго бѣлаго жемчуга, и цѣпочкою, на которой виситъ крестикъ; въ ушахъ — жемчужныя серьги грушевидной формы. Широкія кружевныя брыжи обрамляютъ шею; къ нимъ прикрѣплена спускающаяся на грудь золотая цѣпь, къ которой прикрѣпленъ драгоценный медальонъ. Густые темнорусые волосы на головѣ дамы образуютъ взбитую и волнистую прическу. Лицо обращено почти прямо къ зрителю; кроткіе, нѣсколько томные глаза смотрятъ вправо. Въ фонѣ, справа, видна висѣщая занавѣска желто-коричневаго цвѣта съ роскошнымъ узоромъ. На одной изъ ручекъ кресла выставленъ 1630 годъ.

Передъ нами — великолѣпный парадный портретъ. Тѣлеснымъ частямъ придана круглота свѣтлыми и теплыми тонами; сильныя, но болѣе мягкія пятна сообщаютъ рельефность кружеву брыжей. Поза и выраженіе дамы полны спокойствія и достоинства. Исполненіе портрета — увѣренное; гладкія, сплывчатыя краски представляютъ на шеѣ легкія сѣрыя тѣни; нѣжныя руки, со своею бѣлизною, немножко затемненною коричневымъ колеромъ на концахъ пальцевъ, удивительно хорошо отдѣляются отъ окружающаго.

Анна Марія де-Замудіо была испанка, дочь дона Педро Васкеза де-Замудіо, и служила въ качествѣ камерфрау при инфантѣ Изабеллѣ. Въ 1607 г. она вышла замужъ за Фердинанда ванъ-Боиссхота, графа д'Эрпса, кавалера ордена св. Іакова, барона Савентгема и пр. Скончалась она въ 1663 г. Ея мужъ, въ то время, когда женился на ней, былъ главнымъ военнымъ аудиторомъ. Съ 1611 по 1623 г. онъ служилъ посланникомъ эрцгерцога и эрцгерцогини въ Лондонѣ и Парижѣ. Умеръ въ Брюсселѣ 24<sup>го</sup> ноября 1649 г. Въ послѣдніе годы своей жизни былъ канцлеромъ Совѣта Брабантской провинціи. Вообще этотъ человекъ игралъ видную роль въ управленіи нашею страной.

Разсмотрѣнный нами портретъ гравированъ Адрианомъ Ломмелиномъ въ 1677 г. и литографированъ Делозе для каталога Карла Спрюйта.

Холстъ. — В. 1,12 м.; Ш. 0,925 м.  
Герцогъ д'Аренбергъ, въ Брюсселѣ.



*Portrait of Anna Maria de Zamudio*



АННА-МАРИЯ ДЕ-ЗАМУДИО, ЖЕНА ФЕРДИНАНДА ВАНТЪ-БОЙССХОТА







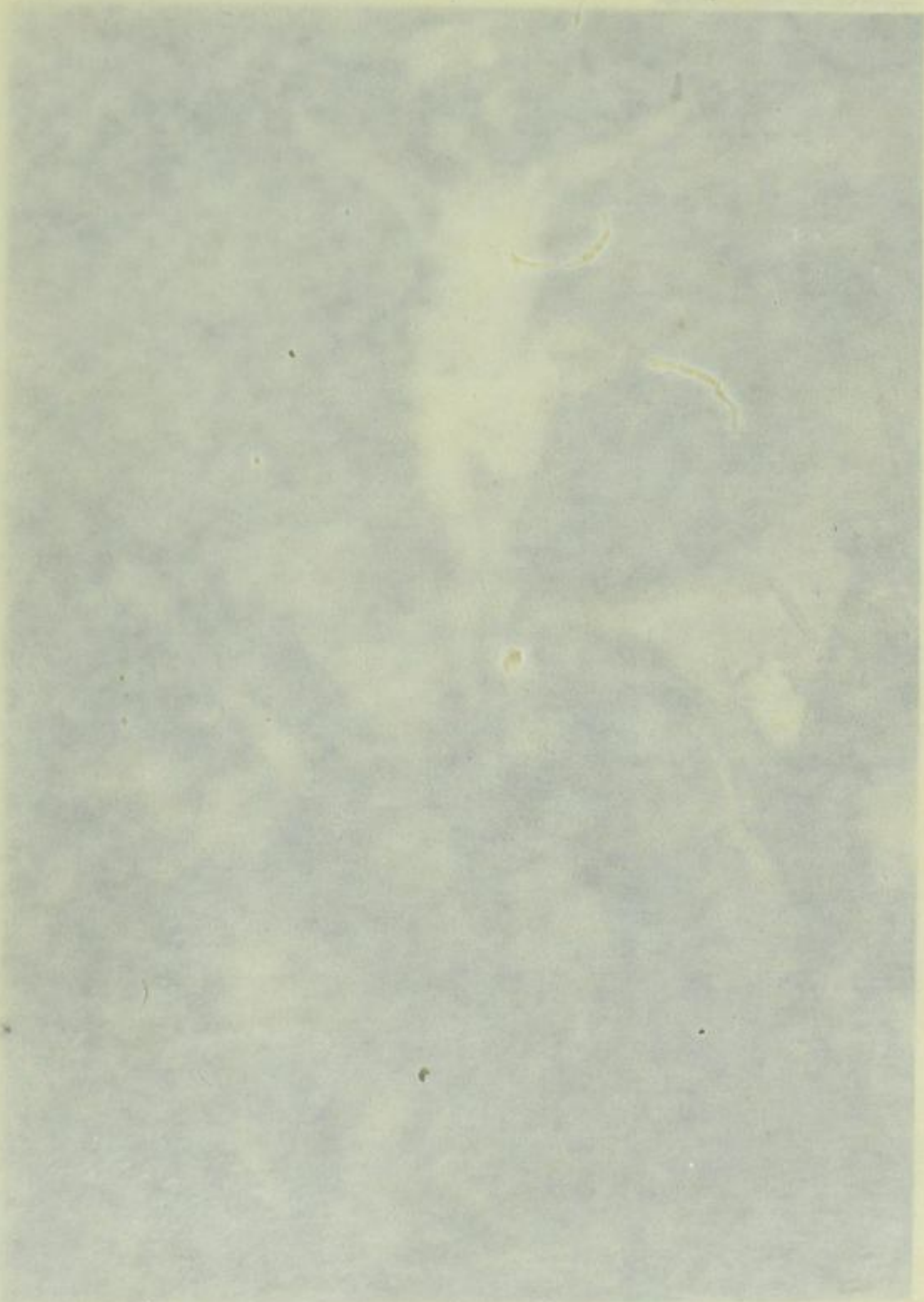
*Königin Elisabeth, Gemälde von Hans Holbein d. J.*



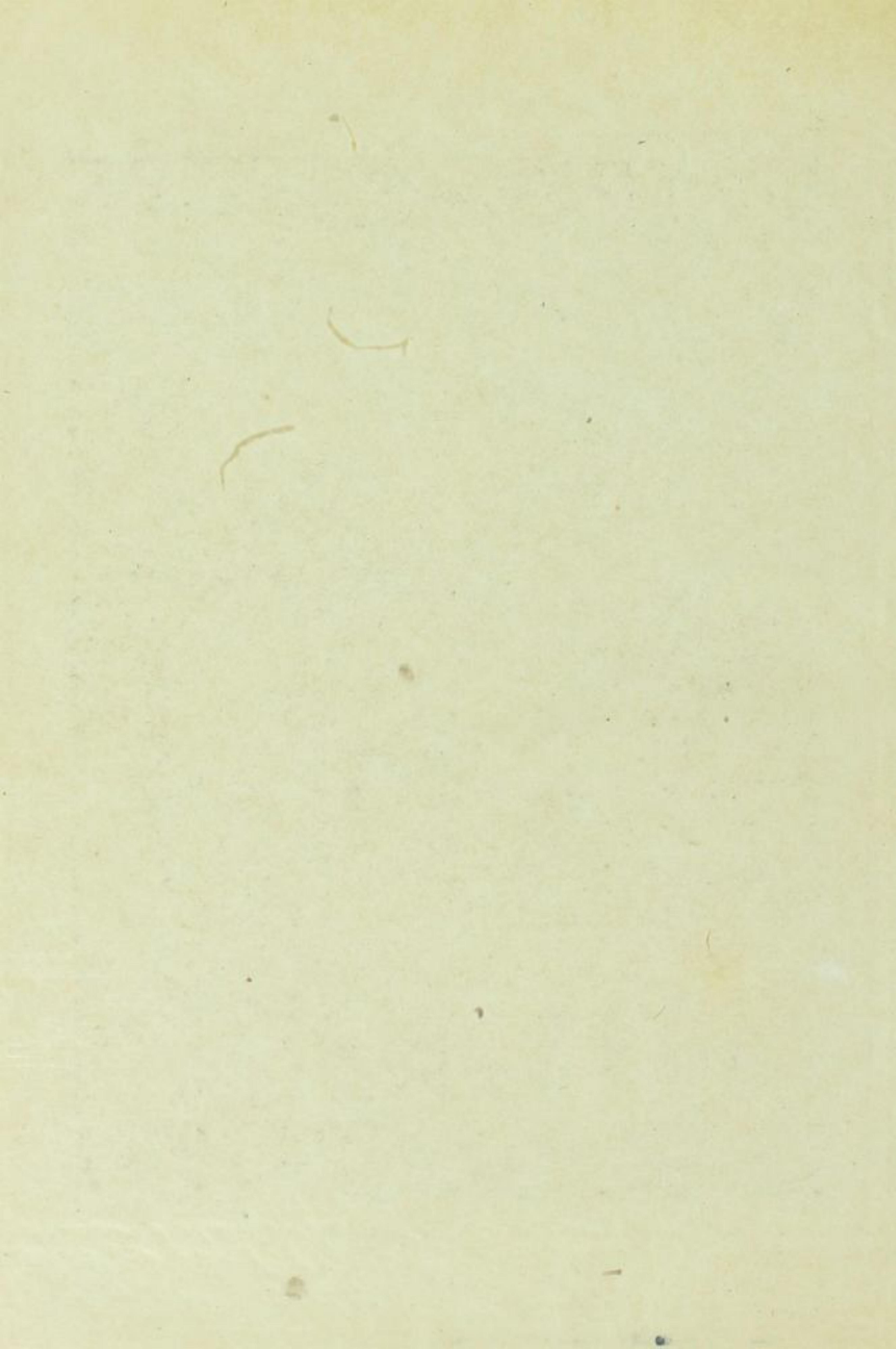






















## Распятіе со св. Францискомъ Ассизскимъ



Въ срединѣ картины высится крестъ. Распятый на немъ Христосъ еще дышетъ: Онъ устремилъ свои взоры влѣво, на группу, состоящую изъ Его Матери, Маріи Магдалины и ап. Іоанна. Лицо Его осунулось, искажено страданіемъ, мертвенно блѣдно. Перламутрово-бѣлый свѣтъ падаетъ на грудь Спасителя; болѣе сильно освѣщена бѣлая драпировка, окружающая Его чресла; сѣрыя свинцовыя тѣни бродятъ на Его лицѣ, рукахъ и ногахъ; отъ головы исходитъ длинными и тонкими лучами сіяніе.

Марія Магдалина стоитъ на колѣняхъ у подножія креста. На ней — широкое платье янтарнаго цвѣта съ краснымъ корсажемъ, большая часть котораго скрыта блѣдно-зеленымъ платкомъ, накинутомъ на плечи; узкая полоска сорочки выступаетъ изъ-подъ лифа, у шеи. Золотистые свѣтлые волосы Магдалины, перехваченные сзади сплетенными изъ нихъ косичками, спускаются ей на спину. Глаза муроносицы покраснѣли отъ слезъ. Чтобы лучше видѣть Христа, она сильно откинулась туловищемъ назадъ и придерживается за Пресв. Дѣву. Богоматерь стоитъ, вся въ черномъ, съ бѣловатымъ платомъ на груди; и Она, вперившись очами въ ликъ Спасителя, откинула назадъ свой торсъ и голову. Лицо Ея выражаетъ глубочайшее отчаяніе. Св. Іоаннъ, въ одеждѣ линялаго краснаго цвѣта, виденъ только отчасти; онъ также взираетъ на Христа, судорожно протянувъ къ Нему правую руку.

Справа стоитъ на колѣняхъ у креста Францискъ Ассизскій, обнимая его одною рукою и прижавъ другую къ своей груди. Съ выраженіемъ религіознаго экстаза онъ возвелъ свои очи къ Распятому. Позади святого — фигура воина въ латахъ, верхомъ на бѣломъ конѣ. Она — мѣньшаго размѣра сравнительно съ прочими фигурами, довольно блѣдна по краскамъ и видна только на половину.

Описанная картина отличается своего рода торжественностью и значительно уклоняется отъ обычнаго направленія ванъ-Дейка. Фигура Христа возбуждаетъ мало интереса; тѣло Его тяжело, черты лица вульгарны. Позы Маріи Магдалины и Богородицы — слишкомъ принужденны, а жесты — мелодраматичны. Ап. Іоаннъ и воинъ — скорѣе человѣческіе призраки, чѣмъ настоящіе люди, и даже въ головѣ Богоматери есть что-то непріятное и туманное. Одинъ св. Францискъ, со своимъ прекрасно переданнымъ экстазомъ и всею своею старательно трактованною личностью, является фигурою, достойною знаменитаго



мастера. Благодаря своимъ теплымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ ослабленнымъ тонамъ, эта фигура является также самою удачною. Желто-коричневое платье Маріи Магдалины еще болѣе рѣжетъ глаза, чѣмъ вся ея ломающаяся фигура.

Композиція рассчитана главнымъ образомъ на внѣшній эффектъ. Картина изображаетъ не трагическое и безмолвное отчаяніе, а показное горе; дѣйствующія въ ней лица не потрясены до глубины души, но стараются выразить будто бы волнующія ихъ чувства неумѣстною пантомимой, и на ихъ исхудалыхъ лицахъ выражается преувеличенная скорбь. Несмотря на то, картина эта даетъ понятіе о легкости, съ какою работалъ ванъ-Дейкъ; гармоничность колорита, сѣроватая общая его тональность и трагическій цвѣтъ неба возбуждаютъ также удивленіе.

„Распятіе со св. Францискомъ“ написано для церкви капуцинскаго монастыря въ Термондѣ. Эта церковь была построена въ 1628 г. и въ слѣдующемъ году, 29<sup>го</sup> ноября, освящена гентскимъ епископомъ Антоніемъ Триестомъ. Этотъ просвѣщенный покровитель художествъ пожертвовалъ ей для окна за главнымъ алтаремъ расписныя стекла съ изображеніемъ своего герба и описанную нами картину, исполненную по его заказу. Такая необычайная щедрость гентскаго прелата объясняется тѣмъ, что его братъ 17<sup>го</sup> сентября 1628 г. принялъ постриженіе въ монахи въ термондской обители капуциновъ.

Коммисары французской республики, въ 1794 г., отослали картину въ Парижъ, откуда она была возвращена въ Термондъ въ 1815 г. Черезъ годъ послѣ того губернаторъ Восточной Фландріи принесъ ее въ даръ главной церкви этого города, гдѣ она находится до сей поры.

Она гравирована Пьеромъ Байлью. Въ галереѣ кн. Лихтенштейна, въ Вѣнѣ, хранится двуцвѣтная копія съ нея, служившая оригиналомъ для гравера.

Холстъ. — В. 3,82 м.; Ш. 2,70 м.  
Церковь Богородицы въ Термондѣ.







мастера. Благодаря своему теплоте и вместе с тем ослабленному тону, эта фигура является также самой удачною. Желто-коричневое платье Марии Масдалини еще более роняет глаза, темъ вся ея замысловатая фигура.

Композиция рассчитана главнымъ образомъ на вышней эффектъ. Картина изображаетъ не трагическое и безнадвное отчаянiе, а показанное горе; действующиe въ ней лица не потрясены до глубины души, но стараются выразить будто бы волнующиe ихъ чувства неуместною пантомимой, и на ихъ исхудалыхъ лицахъ выражается преудемичивная скорбь. Несмотря на то, картина эта даетъ понятiе о зегности, съ какою работать валь Дейки; гармоничность едлоритъ, сформованная обидая его тональность и трагическiй цвѣтъ неба возбуждаютъ также удивленiе.

*„Расплатиe со св. Францискамо“* написано для церкви кануцинскаго монастыря въ Термондѣ. Эта церковь была построена въ 1628 г. и въ слѣдующемъ году, 29<sup>го</sup> ноября, освящена генераломъ епископомъ Антонiемъ Триестонъ. Этотъ просвѣщенный покровитель художествъ пожертвовалъ ей для окна за главнымъ алтаремъ разноцвѣтныя стекла съ изображенiемъ ея герба и отрисованную нами картину, исполненную по его заказу. Такая необычайная щедрость генерала объясняется тѣмъ, что его братъ 17<sup>го</sup> сентября 1628 г. принятъ постриженiе въ монахи въ термондской общинѣ кануциновъ.

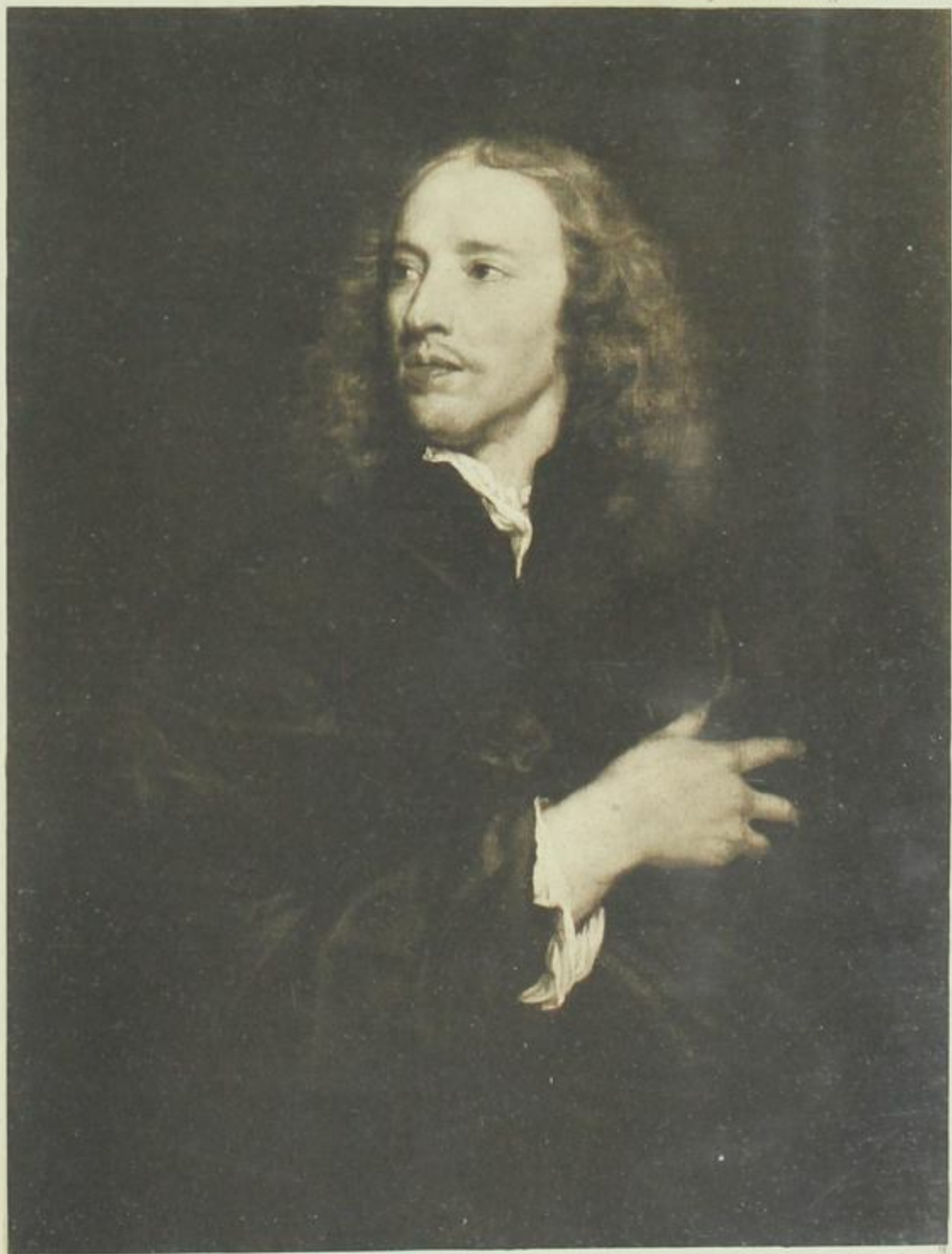
Комиссары французской республики, въ 1794 г., отослали картину въ Парижъ, откуда она была возвращена въ Термондъ въ 1815 г. Черезъ годъ послѣ того губернаторъ Восточной Фландрии принесъ ее въ даръ главной церкви этого города, гдѣ она находится до сей поры.

Она гравирована Пьеромъ Байли. Въ галерей им. Лакстелитойна, въ Билъ, хранится двучувствная копия съ нея, служившая оригиналомъ для гравера.

Хвостъ. — В. 4,51 м.; Ш. 2,70 м.  
Церковь Богородицы въ Термондѣ.



*Henry Massena, Suffolk & Co. Boston*

















*Helwig - November 1848 - 1849*









## Мужской портретъ



Мужчина среднихъ лѣтъ изображенъ нѣсколько больше, чѣмъ по поясъ, въ черной одеждѣ, держащимъ правую руку свою на груди. Куски его сорочки выставились изъ-подъ камзола у шеи и на запястьяхъ. Голова его обращена въ три-четверти направо. Длинные бѣлокурые волосы, раздѣленные на серединѣ головы проборою, спускаются съ нея на плечи въ видѣ локоновъ. Онъ — безъ бороды, но съ тоненькими усами, и надменно смотритъ черезъ плечо, желая казаться важною особою; нижняя его губа вышитаь немного впередъ, какъ будто онъ готовъ уничтожить низшаго въ сравненіи съ собою. Однако въ его наружности нѣтъ ничего, что внушало бы почтеніе: черты его лица — довольно грубы, но въ нихъ много жизни и правды; видимо, они воспроизведены прямо съ природы. Къ этому достоинству портрета присоединяется другое: на изображенную личность льется сильный, великолѣпный свѣтъ, умѣряемый прозрачными коричневатыми тѣнями; слабо-освѣщенная рука — блѣдна, но всѣ тѣлесныя части превосходно выдѣляются изъ черной одежды.

Чей это портретъ — неизвѣстно. Онъ написанъ, безъ сомнѣнія, между 1627 и 1632 годами. Торговецъ картинами Зедельмейеръ купилъ его въ 1894 г. въ Лондонѣ на распродажѣ коллекціи сэра У.-Р. Фаркуара-Бари и помѣстилъ снимокъ съ него въ своемъ изданіи *Four Hundred Paintings by old Masters*, въ 1897 г. Отъ Зедельмейера онъ приобрѣтенъ нынѣшнимъ его владѣльцемъ.

Холстъ. — В. 0,92 м.; Ш. 0,70 м.  
Г. Генгелъ, въ Парижѣ.

## Мученіе апостола Петра



Апостоль Петръ, считая себя недостойнымъ умереть на крестѣ такъ же, какъ его божественный Учитель, упросилъ своихъ мучителей распять его головою внизъ.

Крестъ врытъ верхнимъ концомъ своимъ въ землю; всю его длину занимаетъ святой мученикъ, обращенный ногами къверху; его ноги и правая рука, согнутая въ локтѣ, привязаны ко кресту, а лѣвая рука удерживаетъ небольшую бѣлую драшировку, опоясывающую бедра.



Справа одинъ изъ мучителей, ставъ на колѣни и почти касаясь своимъ лицомъ земли, силится привести крестъ въ вертикальное положеніе; слѣва — другой мучитель, скорчившись и упираясь плечомъ въ крестъ, помогаетъ первому. Въ работѣ ихъ обоихъ участвуетъ воинъ. Задній планъ — свѣтлый, ярко-голубой; вдали видны гора и пустынная мѣстность, а вверху смутно рисующееся зеленоватое пятно, представляющее собою, вѣроятно, вѣтви дерева.

Композиція картины слаба и бѣдна до крайней степени; изображенное въ ней дѣйствіе ничтожно, усилія дѣйствующихъ лицъ переданы плохо, позы неудачны. Голова одного изъ мучителей, такъ сказать, входитъ въ голову апостола и почти сливается съ нею; другой мучитель — фигура деревянная, лишенная всякой упругости. Столь же мало энергіи и жизни въ фигурѣ воина.

Въ цѣломъ картина грѣшитъ монохромностью. Нагія тѣла святого и его мучителей написаны всѣ три въ одномъ и томъ же тонѣ; одежда на воинѣ — темнокраснаго, ржаваго цвѣта. Свѣтъ, падая на его рубчатый шлемъ, отражается въ видѣ серебристыхъ полосокъ, и это — единственное яркое мѣсто въ картинѣ. Тѣла освѣщены обильно, но однообразно. Грудь святого и спины мучителей представлены въ полномъ свѣту, но онъ распределенъ грубо, тѣни вялы и малопрозрачны. Руки скручены подобно веревкамъ; онѣ не столько мускулисты, сколько узловаты и лишены силы, точно такъ же, какъ и освѣщеніе. Последняго — много, но оно не производитъ большого эффекта.

Не подлежитъ сомнѣнію, что эта картина написана ванъ-Дейкомъ въ молодости и притомъ подъ вліяніемъ Рубенсовскаго „*Водруженія Креста*“, въ которомъ мы находимъ также двухъ палачей, приподнимающихъ и подпирающихъ крестъ; но въ произведеніи ванъ-Дейка нѣтъ ни атлетическихъ формъ, ни громадной энергіи мускуловъ, ни сильнаго свѣтового эффекта, поражающихъ насъ въ картинѣ Рубенса.

Впослѣдствіи ванъ-Дейкъ, создавая религіозныя картины, является болѣе самостоятельнымъ; теперь же онъ еще вполне подчиняется вліянію своего мощнаго предшественника. Рубенсъ также изобразилъ „*Распятіе св. Петра*“, но гораздо позже, въ 1638—1640 гг. Картина, написанная имъ на этотъ сюжетъ по заказу Эверарда Ябаха, въ настоящее время красуется надъ главнымъ алтаремъ церкви св. Петра въ Кельнѣ.

Картина ванъ-Дейка происходитъ изъ коллекціи полковника Роттѣ. Она куплена отъ него вмѣстѣ съ тремя другими картинами за 2,000 флориновъ.

Холстъ. — В. 2,20 м.; Ш. 1,15 м.  
Королевскій Музей въ Брюсселѣ.













Arthur Goodson father of John  
his wife daughter and heve  
L. with Philip son of Newton  
with wife of his of 1685.







## Артюръ Гудвинъ



Онъ стоитъ въ развязной позѣ, слегка раздвинувъ ноги, выставивъ правую впередъ и отставивъ лѣвую въ сторону. Правая его рука поддерживаетъ накиннутую на плечо епанчу, подъ складками которой скрыта другая рука. Онъ изображенъ съ-лица. Его длинные черные волосы спускаются кудрями ниже шеи; ихъ завитая косичка лежитъ на лбу. Густыя, нѣсколько нахмуренныя брови, отдѣленные одна отъ другой небольшою морщиною, придаютъ лицу выраженіе угрюмости и озабоченности. На Гудвинѣ — камзолъ и епанча бронзоваго цвѣта, штаны того же цвѣта, но болѣе тусклаго и темнаго, желтые сапоги и бѣлый гладкій воротникъ.

Фонъ портрета — коричневато-сѣрый; на немъ слѣва видна висящая красная драпировка линялаго тона. Гудвинъ очень серьезенъ на видъ и кажется спокойнымъ, благодаря монотонности колорита; коричневатый матовый общій тонъ картины очень гармонируетъ съ заключающимся въ ней чѣмъ-то торжественнымъ и таинственнымъ.

Въ правомъ нижнемъ углу портрета находится слѣдующая надпись, сдѣланная позже его исполненія: *Arthur Goodwin father of Jane his sole daughter and heyre 2<sup>d</sup> wife of Philip now L<sup>d</sup> Wharton 1639 about the age of 40* (Артюръ Гудвинъ, отецъ Дженъ, единственной его дочери и наследницы, второй жены Филиппа нынѣ лорда Уортона. 1639, въ возрастѣ около 40 лѣтъ). Въ эту надпись вкралась неточность: Артюръ Гудвинъ родился въ 1593 или въ 1594 году, а потому въ 1639 г. ему было не сорокъ, а сорокъ-пять или сорокъ-шесть лѣтъ.

Онъ былъ соученикомъ знаменитаго противника роялистовъ въ парламентѣ, Джона Гемпдена, и впоследствии его товарищемъ въ борьбѣ съ ними. Во время междоусобной войны онъ командовалъ кавалерійскимъ полкомъ, который былъ сформированъ имъ въ Бѣкингемскомъ графствѣ, и, отличаясь храбростью, участвовалъ въ военныхъ дѣйствіяхъ 1642 и 1643 гг. Въ послѣднемъ изъ этихъ годовъ онъ умеръ.

Портретъ его, писанный ванъ-Дейкомъ, былъ гравированъ Гюнстомъ. Въ то время онъ принадлежалъ лорду Уортону. Впоследствии графъ Орфордъ подарилъ его герцогу Девоншайрскому.

Холстъ. — В. 2,20 м.; Ш. 1,50 м.  
Герцогъ Девоншайрскій, въ Четсворѣ.



## Спаситель, снятый со креста



Въ лѣвой части картины, на выступѣ скалы, при входѣ въ пещеру, сидитъ Богородица, такъ что Ея голова приходится немного выше середины полотна. Передъ Нею, поверхъ наброшенной на камень бѣлой плащаницы, лежитъ бездыханное тѣло Спасителя; голова Его покоится на груди Пресв. Дѣвы, лѣвая рука на Ея колѣняхъ; Марія Магдалина, прижавъ предъ камнемъ на одно колѣно, цѣлуетъ эту руку. Позади мѣроносицы, направо, у самаго края картины, стоитъ ап. Іоаннъ, взирающій на Богоматерь полными слезъ глазами. Отверстіе пещеры образуетъ родъ свода, съ котораго свѣшиваются внизъ бѣдныя листовою вѣтки кустарника и трава. Справа, на заднемъ планѣ, видно сѣрое пасмурное небо, только у горизонта узкою полосою алѣющее въ лучахъ заходящаго солнца. На землѣ, въ лѣвомъ нижнемъ углу картины, стоитъ мѣдный тазъ и лежатъ губка, терновый вѣнецъ, гвозди и листъ съ надписью, находившійся на крестѣ.

На Богородицѣ — сѣровато-лиловая туника и сѣро-желтая фата, покрывающая голову и грудь; поверхъ этой фаты на голову накинута голубая драпировка, спускающаяся на плечи. Возведя покрасившіе отъ слезъ глаза къ небесамъ, Пресв. Дѣва протянула впередъ лѣвую руку съ просительнымъ жестомъ, а правою поддерживаетъ тѣло своего Божественнаго Сына. Положеніе Христа покойное: можно подуматъ, что Онъ не умеръ, а спитъ. Свѣтъ со всею силою падаетъ Ему на грудь и лядви, тогда какъ Его голова, ноги и правая рука погружены въ синевато-сѣрую полутьнѣ. Одинъ изъ концовъ лежащей подъ Нимъ плащаницы накинута на Его колѣни. На Маріи Магдалинѣ — золотисто-желтое платье, сильно освѣщенное на бедрахъ и отбѣненное въ складкахъ коричневымъ колеромъ; умѣренный свѣтъ играетъ на ея волнистыхъ распущенныхъ волосахъ. Фигура ап. Іоанна вошла въ картину не вся: видны только его голова и плечи. На немъ — темная туника; его руки скрываются подъ темнокраснымъ плащомъ, который онъ собралъ впереди себя. Волосы св. Іоанна безпорядочно спускаются съ головы вдоль щекъ, какъ у человѣка, удрученнаго горемъ и не занимающагося собою. Солнечно-яркіе, свѣтложелтые тона широко и обильно разсыпаны на платьѣ Маріи Магдалины; еще ярче освѣщены ея руки и бѣлье. Серебристые отсвѣты на тѣлѣ Христа гармонично переходятъ изъ сильныхъ въ слабыя; плащаница, на которой Онъ покоится, написана широкими мазками. Богородица, поддержи-











*Helwig Meissnerbach Delft 1811*









вающая своего почившаго Сына — поразительное олицетвореніе затаеннаго горя, сдерживаемаго отчаянія; но Христосъ занимаетъ болѣе важное мѣсто въ картинѣ, является едва ли не главною фигурою въ ней. Остальныя двѣ фигуры менѣе удачны. Вмѣсто фигуръ нервныхъ и деликатныхъ, но граціозныхъ, какія обыкновенно создавалъ ванъ-Дейкъ, въ Маріи Магдалинѣ и ап. Іоаннѣ мы видимъ Рубенсовскія, крѣико-сложенныя фигуры, къ которымъ плохо идетъ свѣтлая и сглаженная гамма красокъ, въ которой онѣ написаны.

Что касается до общей тональности, то она представляетъ поразительные, но неудачные контрасты: налѣво — все блѣдно и синевато, въ особенности плащаница, краски которой утрированы и неправдоподобны. Съ этими сѣрыми и свѣтлыми тонами неприятно сталкиваются янтарный цвѣтъ платья на Маріи Магдалинѣ и тяжелый красный цвѣтъ плаща на ап. Іоаннѣ, вдобавокъ совсѣмъ неумѣстные въ сценѣ, изображающей тихую, подавленную печаль. Во всемъ произведеніи замѣтны желаніе художника похвастать своимъ искусствомъ и недостатокъ искренности. Удивительно хороша лишь Богоматерь съ Ея скорбью; нельзя также не похвалить жеста Магдалины, касающейся концами своихъ пальцевъ руки Спасителя и расточающей на нее больше своихъ слезъ, чѣмъ поцѣлуевъ. До нѣкоторой степени трогательна неподдѣльная печаль св. Іоанна — печаль откровеннаго человѣка, не старающагося заглушить ее, но и не выставлющаго ее на показъ.

Картина эта была написана для главнаго алтаря церкви антверпенскаго монастыря бегинокъ — храма, къ которому ванъ-Дейкъ питалъ особенное уваженіе. Въ этомъ монастырѣ жили его сестры: Корнелія, скончавшаяся тутъ 18<sup>го</sup> сентября 1627 г. и погребенная въ хорѣ монастырской церкви, и двѣ другія, Сусанна и Изабелла, занимавшія домикъ, называвшійся „Голговою“ (le Mont Calvaire). Съ ними жила побочная дочь художника Марія-Тереза, которую онъ нѣжно любилъ, хотя и не думалъ жениться на ея матери. Онъ поручилъ этого ребенка своей сестрѣ Сусаннѣ, причѣмъ завѣщалъ ей часть своего достоянія съ тѣмъ условіемъ, чтобы она заботилась обо всемъ нужномъ для дѣвочки. Въ своемъ завѣщаніи, составленномъ въ Антверпенѣ 6<sup>го</sup> марта 1628 г., онъ назначилъ мѣстомъ своего вѣчнаго упокоенія хоръ церкви бегинскаго монастыря.

Такимъ образомъ картина, о которой мы ведемъ теперь рѣчь, должна была украшать собою гробницу ванъ-Дейка. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что эта икона исполнена около того времени, когда художникъ изложилъ письменно свою послѣднюю волю, т. е. въ 1628 г.



Въ 1794 г. „Спаситель, снятый со креста“ былъ увезенъ въ Парижъ. По возвращеніи этой картины въ 1815 г. въ Антверпенъ, она была передана въ тамошній музей изящныхъ искусствъ. Гравировалъ ее П. Понціусъ<sup>1)</sup>. Доску этого художника ванъ-Дейкъ посвятилъ своей сестрѣ Аннѣ, монахинѣ антверпенскаго монастыря „Фальконовъ“.

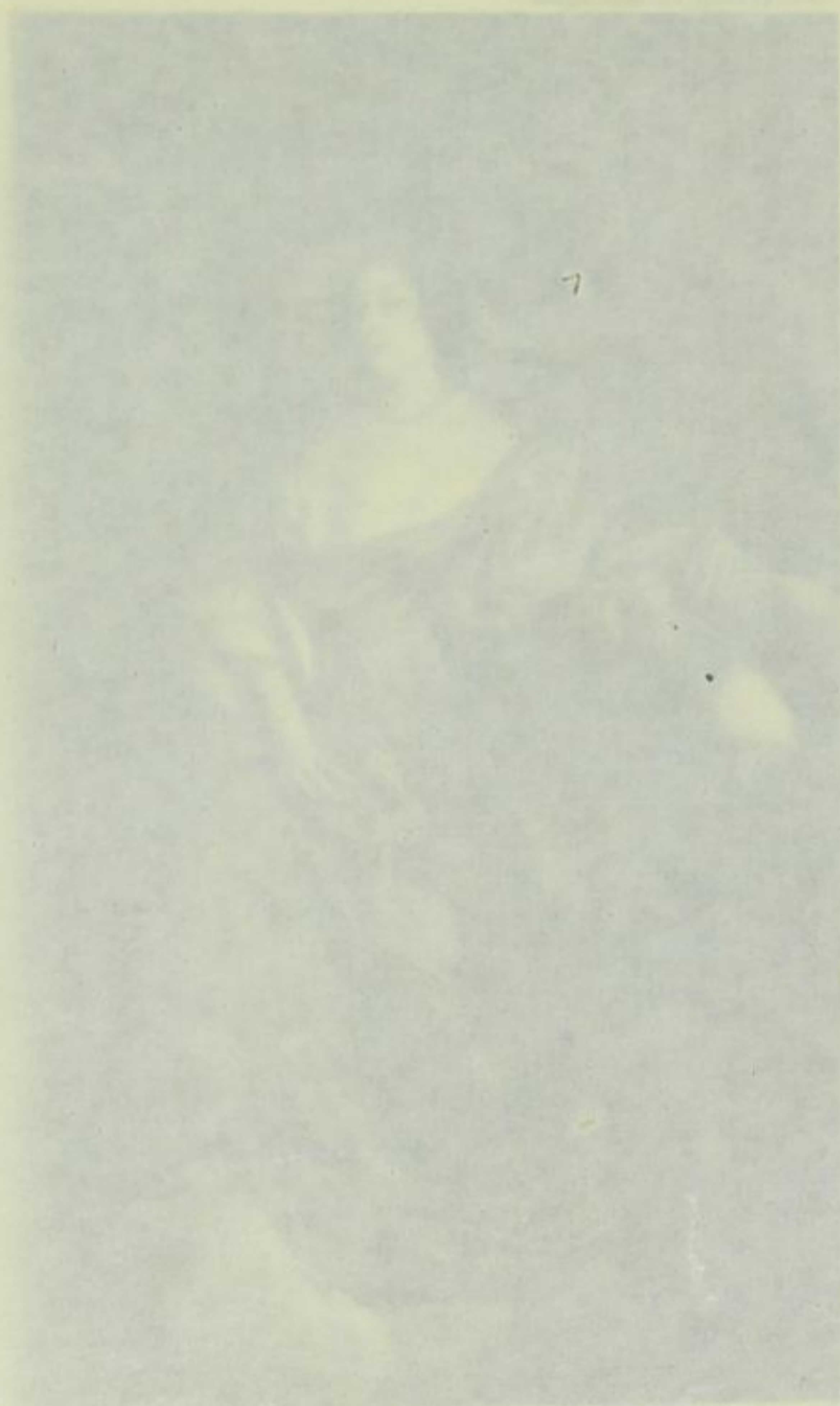
Холстъ. — В. 3,03 м.; Ш. 2,23 м.  
Антверпенскій музей изящныхъ искусствъ.

---

<sup>1)</sup> Въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ Ст.-Петербурѣ, находится писанное гризайлью воспроизведеніе разсмотрѣнной картины въ маломъ видѣ — въротно эскизъ, служившій оригиналомъ для Понціуса. Другой эскизъ, въ краскахъ, принадлежитъ г. Андрѣ, въ Парижѣ.

Примѣч. переводч.





ГРАФИНЯ РАХИЛЬ СОУТГЕМПТОНЪ.



Въ 1794 г. „Служитель, сходя со креста“ была увезена въ Парижъ. По возвращеніи этой картины въ 1815 г. въ Антверпенъ, она была передана въ тамошній музей изящныхъ искусствъ. Гравирована ея П. Пондусъ †). Доску этого художника ванъ-Дейкъ посвятилъ своей сестрѣ Аннѣ, монахинѣ антверпенскаго монастыря „Фальконговъ“.

Холстъ. — В. 3,04 м.; Ш. 2,21 м.  
Антверпенскій музей изящныхъ искусствъ.

---

†) Въ Императорскій Эрмитажъ, въ С.-Петербургѣ, находится копия гравюры воспроизведеніи рассмотрѣнной картины съ изюма надѣ — вѣроятно вѣнгеръ, служившій оригиналомъ для Пондуса. Другой копия, въ кристаллѣ, принадлежить г. Андрѣ, въ Парижѣ.

Примѣч. перекладъ.



*Helena Weissenbach Kupferstich 1812 Berlin*



*Queen of  
Earthquake*







## Графиня Рахиль Соутгемптонъ



Разсматриваемая картина — портретъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, аллегорическое изображеніе Красоты, царствующей въ мірѣ и торжествующей надъ Смертью. Графиня Рахиль сидитъ на облакахъ и попираетъ ногою человѣческой черепъ. Ея лѣвая рука покоится на огромномъ мѣдномъ шарѣ, правая держитъ скипетръ. Позади нея замѣтны на небѣ лучи слабого сіянія. Она задрапирована въ пышную голубую тунику, прикрѣпленную къ правому плечу жемчужнымъ аграфомъ; кусокъ той же матеріи, изъ которой сдѣлана туника, развѣвается въ воздухѣ за головою графини. На груди и на правыхъ рукѣ и плечѣ видно бѣлое платье, надѣтое подъ туникой. Уши, шея и волосы графини украшены жемчугомъ. Она стыдливо потушила свои полуоткрытые глаза. Нѣсколько одутловатое и блѣдное лицо ея не особенно красиво, брови жидки, носъ слегка красноватъ около ноздрей. Выраженіе фізіономіи — натянутое, выраженіе женщины позирующей и считающей себя красавицей. Голубая одежда съ рѣзкими бѣлыми рефлексами и синевато-сѣрый оттѣнокъ лица сообщаютъ холодность общему тону картины.

Ванъ-Дейку, въ его англійскихъ портретахъ, не разъ удавалось достигать величайшаго изящества, не впадая въ аффектацію и безвкусіе; но онъ вступалъ на ложную дорогу, когда задумывалъ представлять свои модели въ аллегорическомъ видѣ. Пока онъ изображаетъ ихъ такимъ образомъ, не навязывая имъ посторонняго костюма и неподходящихъ аксессуаровъ, бѣда еще не очень велика, какъ напр. въ его *„Портретъ мужчины съ подсолнечникомъ“*. Но когда онъ задумываетъ совершенно преобразовывать свои модели, онѣ утрачиваютъ всякую правдоподобность, всякую естественность.

Графиня Рахиль Соутгемптонъ, по происхожденію француженка, была дважды замужемъ: сперва за Даніелемъ де-Массі, барономъ де-Рувенъи, а потомъ за Томасомъ Ріотслеемъ, графомъ Соутгемптономъ.

Повторенія описаннаго портрета находятся: одно — въ коллекціи графа Грея, другое у графа Гардвика, въ Вимполѣ. Ванъ-Дейкомъ написанъ еще четвертый портретъ графини, въ которомъ она изображена по поясъ; этотъ портретъ принадлежитъ теперь герцогу Грефтону.

Холстъ. — В. 2,20 м.; Ш. 1,30 м.  
Графъ Спенсеръ, въ Альторпѣ.



## Лэди Анна Ричъ, урожденная Кавендишъ



на гордо стоитъ въ срединѣ картины, принявъ позу, полную важности и этикета. На ней — черное шелковое платье съ газовыми рукавами, сборчатыми отъ локтя до запястья. Лѣвая ея рука съ немного разставленными врознь пальцами опущена; въ другой также опущенной рукѣ она держитъ вѣеръ. На груди у нея — кружевная шемизетка, къ которой приколата однимъ концомъ нить жемчуга, надѣтая съ плеча на плечо. На шеѣ — жемчужное ожерелье, въ ушахъ — серьги изъ крупныхъ перловъ грушевидной формы; такими же перлами украшена и голова. Черты лица лэди правильны, но неособенно привлекательны, и вообще она производитъ впечатлѣніе скорѣе величавой здоровой женщины, чѣмъ настоящей красавицы. Цвѣтъ ея лица — смуглый; хорошо освѣщенныя и сильныя по тону руки съ аристократично тонкими пальцами отгѣнены на ихъ оконечностяхъ слегка коричневымъ колеромъ. Задній планъ выдержанъ въ нейтральномъ тонѣ; въ немъ, слѣва, видна занавѣска желтовато-зеленаго цвѣта съ отливомъ.

Живопись картины соотвѣтствуетъ представленной въ ней особѣ: она солидна, но не рассчитана на то, чтобы прельщать. Кружевная шемизетка и волосы, обрамляющіе своими локонами все лицо и спускающіеся до основанія шеи, написаны очень старательно; удары свѣта на черномъ шелкѣ платья и на темнозеленой матеріи занавѣски распределены бережливо, чрезъ что фигура лучше выступаетъ изъ фона.

Лэди Анна, дочь Уильяма Кавендиша, графа Девоншайрскаго, была первая жена барона Роберта Рича, второго графа Уорвика. Она извѣстна какъ усердная покровительница литературы.

Настоящій портретъ нѣкогда принадлежалъ лорду Гарвику. На ванъ-Дейковской выставкѣ 1899 г. въ Антверпенѣ красовался превосходный карандашный рисунокъ, очень законченный этюдъ для этой картины. Имъ владѣеть г. Гезельтайнъ, въ Лондонѣ.

Другой портретъ будто-бы лэди Ричъ, писанный ванъ-Дейкомъ, принадлежитъ г. Эгрмону, въ Петвортѣ. Изображенная на немъ дама одѣта въ розовое шелковое платье. Есть поводъ сомнѣваться въ томъ, что оба портрета представляютъ одну и ту же особу: на разсмотрѣнномъ нами портретѣ волосы лэди — свѣтлорусые, тогда какъ у дамы на портретѣ г. Эгрмонта они — совершенно черныя.

Холстъ. — В. 2,18 м.; Ш. 1,30 м.  
Ферд. Бишоффгеймъ, въ Парижѣ.







## Лэди Анна Ричъ, урожденная Кавендишъ



на гордо стоитъ въ среднѣ картины, принявъ позу, полную важности и этикета. На ней — черное шелковое платье съ газонными рукавами, сборчатыми отъ локти до запястья. Лѣвая ея рука съ немного разставленными провъ пальцами опущена; въ другой также опущенной рукѣ она держитъ вееръ. На груди у нея — кружевная шемизетка, къ которой приколота однимъ концомъ нить жемчуга, падѣтая съ плеча на плечо. На шеѣ — жемчужное ожерелье, въ ушахъ — серьги изъ крупныхъ перловъ грушевидной формы; такими же перлами украшена и голова. Черты лица лэди правильны, но неособенно привлекательны, и вообще она производитъ впечатлѣнiе скорѣе величавой здоровой женщины, чѣмъ настоящей красавицы. Цвѣтъ ея лица — смуглый; хорошо освѣщенные и сильные по тону руки съ аристократично тонкими пальцами отгѣнены на ихъ оконечностяхъ слегка коричневымъ козлоромъ. Заднiй планъ выдержанъ въ нейтральномъ тонѣ; въ немъ, слѣва, видна занавѣсъ желтовато-зеленаго цвѣта съ отливомъ.

Живопись картины соответствуетъ представленной въ ней женѣ: она солидна, но не рассчитана на то, чтобы привлечь. Кружевная шемизетка и волосы, обрамляющiе своими локонами все лицо и опускающiеся до основанiя шеи, написаны очень старательно; удары свѣта на черномъ шелкѣ платья и на темнозеленой матерiи занавѣски распределены бережливо, чрезъ что фигура лучше выступаетъ изъ фона.

Лэди Анна, дочь Уильяма Кавендиша, графа Девонширского, была первая жена барона Роберта Рича, второго графа Уоррика. Она извѣстна какъ усердная шкряпательница литературы.

Настоящiй портретъ некогда принадлежалъ лорду Гарвику. На ванг-Дейковской выставкѣ 1893 г. въ Антверпенѣ красовался превосходный карандашный рисунокъ, очень законченный этюдъ для этой картины. Имъ владѣеть г. Гемелтабигъ, въ Лондонѣ.

Другой портретъ будто-бы лэди Ричъ, величавый ванг-Дейкомъ, принадлежалъ г. Эгмонту, въ Петербургѣ. Изображенная на немъ дама одѣта въ розовое шелковое платье. Есть поводъ сомнѣваться въ томъ, что оба портрета представляютъ одну и ту же особу: на рассмотрѣнiемъ нами портретъ волосъ лэди — свѣдоруеме, тогда какъ у дамы на портретѣ г. Эгмонта они — совершенно черныя.

Холстъ. — В. 2,18 м.; Ш. 1,30 м.  
Фирм. Пашеффенбергъ, въ Петербургѣ.



























## Рождество Христово



Мадонна сидитъ на эстрадѣ, держа у себя на колѣняхъ спящаго Младенца-Христа. На Ней — алое платье и широкая синяя мантия; сѣровато-коричневый платъ покрываетъ Ея голову и плечи. Она представлена въ видѣ блондушкой молодой женщины деликатнаго сложенія, съ нѣжною заботливостью опустившей свои взоры на Младенца. Христосъ покоится у Ней на лонѣ, между Ея рукою и грудью, какъ въ мягкомъ гнѣздѣ. Мягкій, нѣжный свѣтъ ласкаетъ Его маленькое туловище и ноги; личико Его и шея скрываются въ теплой матовой тѣни; узкое кольцо сіянія окружаетъ Его голову.

Позади Богоматери стоитъ св. Іосифъ, изображенный въ образѣ старца, какимъ онъ вообще является у ванъ-Дейка, скорѣе отцомъ или дѣдомъ Пресв. Дѣвы, чѣмъ ея супругомъ. Его исхудалое, покрытое морщинами лицо обращено къ небу, гдѣ парятъ три ангела, держащіе въ рукахъ ленту съ надписью: „Gloria in excelsis Deo“, и ниже ихъ — двѣ головки херувимовъ.

Справа — группа пастуховъ. Впереди прочихъ стоитъ на колѣняхъ молодой человекъ; распростерши свои руки, онъ почтительно и робко обращается съ просьбою къ Богоматери. Чертами лица онъ поразительно похожъ на ванъ-Дейка. Его русые волосы развѣваются въ воздухѣ. На немъ — сѣрая туника, подпоясанная ремнемъ, и блѣднокрасный плащъ, накинутый на плечи. Позади этого юноши стоитъ женщина довольно вульгарнаго типа, со свѣтлыми, какъ ленъ, волосами, зачесанными назадъ. Смотри на Богоматерь и на Младенца съ любопытствомъ и въ то же время съ почтеніемъ, она вынимаетъ изъ корзины яйцо, чтобы поднести его Имъ. Рядомъ съ нею, у самага края картины, виденъ старикъ, стоящій въ благоговѣйной позѣ, со скрещенными на груди руками и потушенными глазами.

Картина восхитительная, полная чувства и огня, замѣчательная сдержанностью своего освѣщенія и прозрачностью легкихъ тѣней, пріятно-сильными тонами въ лѣвой своей части и болѣе мягкими, ослабленными — въ правой. Дѣйствующія въ ней лица — прелестная мать съ обворожительнымъ ребенкомъ, простые, добрые люди, выражающіе безкорыстное и глубокое уваженіе къ ней, небесные духи, ликующіе въ воздухѣ и несущіе смертнымъ благовѣсть объ ихъ спасеніи и искупленіи.

Въ этомъ произведеніи выразились всѣ главныя качества, характеризующія мастерство ванъ-Дейка: его умѣнье декоративно располагать композицію, его



любовь противопоставлять молодыя, красивыя фигуры фигурамъ старческимъ и сильно типичнымъ, писать привлекательныя головы съ правильными чертами лица и широкія, пышно лекація драпировки, прибѣгать къ теплымъ и матовымъ тонамъ. Здѣсь нѣтъ ни одного рѣзкаго свѣтового или колоритнаго эффекта, но все выдержано въ гармонической и нѣжной гаммѣ.

Изъ письма ванъ-Дейка отъ 21<sup>го</sup> ноября 1621 года, которое еще въ XVIII столѣтїи было въ рукахъ Франса Мольса, видно, что эта картина написана по заказу термондскаго городского старшины Корнелиса Гэрольфса. Последній велъ переговоры съ художникомъ отъ имени Братства Богородицы, надъ алтаремъ которой въ коллегиальной церкви въ Термондѣ картина и была потомъ помѣщена. Братство заплатило за нее 500 флориновъ и, кромѣ того, возвратило художнику 12 флориновъ 8 динариевъ, издержанныхъ имъ на полотно. Этотъ расходъ внесенъ въ реестръ уплатъ, произведенныхъ Братствомъ со 2<sup>го</sup> февраля 1630 г. по ноябрь 1635 г. Недавно г. Бломмъ совершенно правильно замѣтилъ, что такъ какъ ванъ-Дейкъ договаривался относительно заказа ему „Рождества Христова“ въ 1631 г. и получилъ за него деньги между 1630 и 1635 гг., то изъ этого слѣдуетъ, что оно исполнено до отъѣзда нашего художника въ Англию, т. е. въ концѣ 1631 или въ началѣ 1632 г. <sup>1)</sup>

Картина эта никогда не была гравирована. Превосходный эскизъ ея находится въ коллекціи Эдмонда Гюйбрехта, въ Антверпенѣ. Посѣтители ванъ-Дейковской выставки 1899 г. имѣли возможность любоваться имъ на ней.

Холстъ. — В. 2,45 м.; Ш. 1,73 м.  
Церковь Богородицы въ Термондѣ.

---

<sup>1)</sup> А. ВЛОММЕ, *Deux tableaux de van Dyck* (Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique, Антверпенъ, 1899, VIII, стр. 426).



















## Джованни-Винченцо Имперіале



Мы видимъ предъ собою италианца, принадлежащаго къ высшему обществу. Онъ сидитъ въ обитомъ кожею креслѣ, взявши кистью лѣвой руки за ручку кресла, положивъ правую руку на другую ручку и направивъ указательный палецъ этой руки на латы и книги, лежащія на полу. Позади него, справа, виситъ подобранная драпировка темно-бронзоваго цвѣта; слѣва, изъ-за баллюстрады, открывается видъ на небо и на генуэзскую гавань, гдѣ стоятъ на якорѣ два военныхъ корабля. Полъ комнаты, въ которой сидитъ италианскій вельможа, устланъ восточнымъ ковромъ.

Имперіале одѣтъ въ парадный костюмъ. Вся его фигура задрапирована въ черную тогу; бѣлый воротникъ съ трубчатыми сборками окружаетъ его шею, такія же манжеты надѣты на руки, высокій токъ довершаетъ его костюмъ. Черты лица у него — правильныя, но рѣзко-опредѣленныя, длинный орлиный носъ и густыя черныя брови. Яркій свѣтъ падаетъ на его физиономію, синевато-сѣрые нюансы отбѣняютъ воротникъ и манжеты, нарушая ихъ совершенную бѣлизну; сѣрые рефлексы скользятъ на тогѣ. Видимыя въ отдаленіи гавань и небо освѣщены слабыми лучами заходящаго солнца. Латы отражаютъ отъ себя сильный ударъ свѣта.

Портретъ изображаетъ человѣка важнаго, гордаго и надменнаго, убѣжденнаго въ собственномъ достоинствѣ и значеніи. Темный общій тонъ картины очень эффектенъ: въ немъ уже вовсе нѣтъ теплаго коричневаго оттенка Тиціановскаго колорита; онъ приближается къ намѣренно-мрачному тону, въ которомъ любили писать Караваджо и Гверчино. Сѣровато-синіе металлическіе отсвѣты, играющіе на черной муаровой матеріи тоги, теплое освѣщеніе задняго плана, ослѣпительный блескъ бликовъ на латахъ, горячіе колера восточнаго ковра, заглушаемые господствующимъ въ картинѣ чернымъ цвѣтомъ, все это — характеристическія особенности ванъ-Дейка, незаимствованныя имъ отъ другихъ мастеровъ, характеризующія его манеру. Лицо Имперіале и его длинныя, тонкія пальцы исполнены съ опредѣленностью и гладкостью, напоминающими живопись на фарфорѣ.

У края картины, на баллюстрадѣ, имѣется надпись: AN<sup>o</sup> SAL. 1626 Эт. Сул 46. Выставленный въ ней годъ имѣетъ важное значеніе, такъ какъ даетъ единственное доселѣ извѣстное доказательство того, что ванъ-Дейкъ въ то время еще находился въ Генуѣ и что въ послѣдніе мѣсяцы своего



пребыванія въ названномъ городѣ, онъ находился подъ вліяніемъ господствовавшего тогда въ Италіи пристрастія живописцевъ къ мрачнымъ тонамъ. Тѣмъ не менѣе онъ не утратилъ своей индивидуальности и, усвоивъ себѣ густыя черныя тѣни, любимыя италіанцами, продолжалъ пускаться въ ходъ, на ряду съ темными красками, свѣтлыя, яркія краски, хотя и робко, но вполне умѣстно.

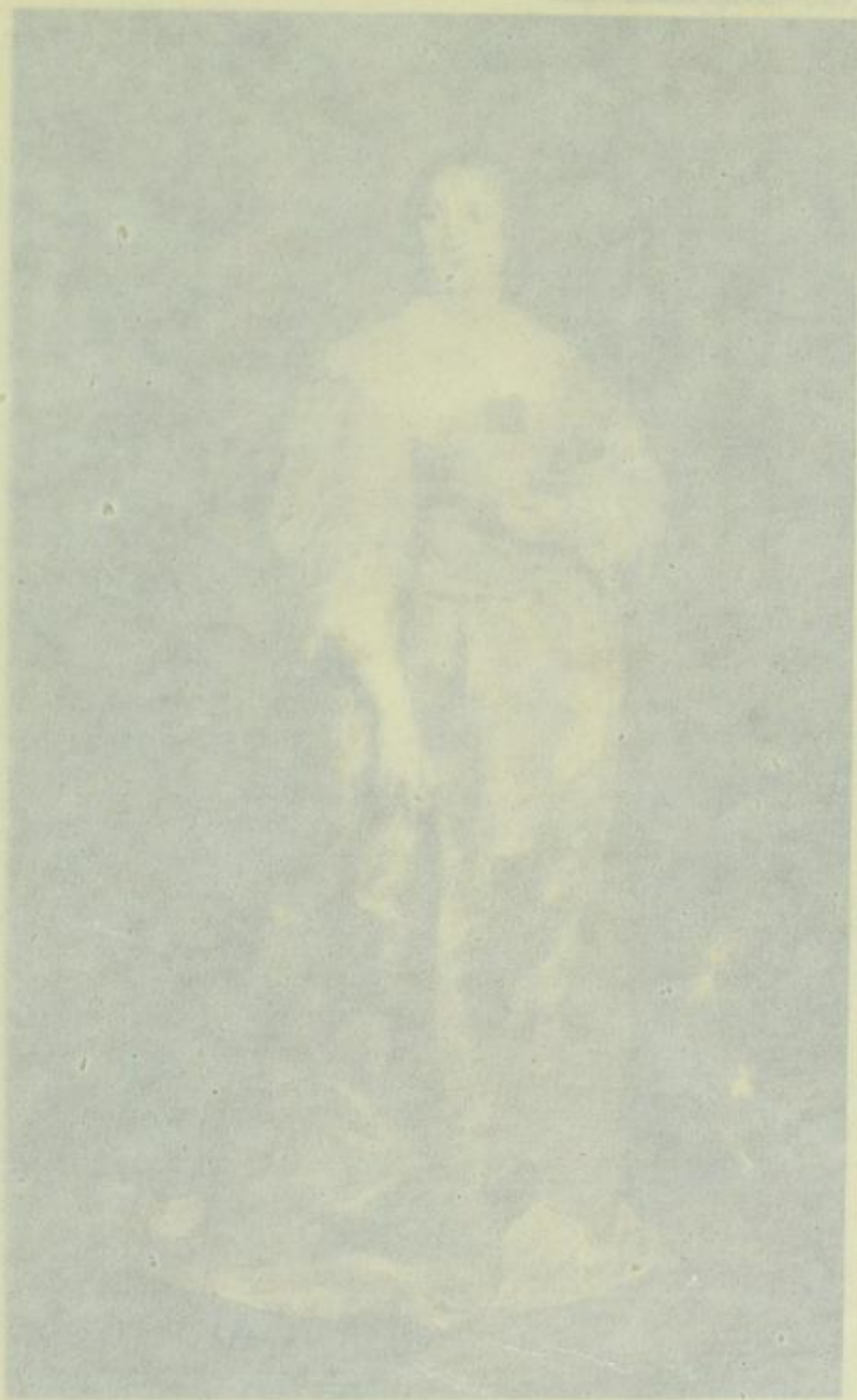
Разсмотрѣнное нами произведеніе въ послѣднее время входило въ составъ коллекціи Валентена Рёсселя. При ея распродажѣ, происходившей въ Брюсселѣ въ іюнь 1899 г., оно было куплено для тамошняго Королевскаго Музея. Передъ тѣмъ владѣли имъ одинъ за другимъ Шарль Скарисбрикъ, Томасъ Киббле и Потемкинъ. Происходитъ оно изъ палаццо Бальби, въ Генуѣ. Долго считали его портретомъ дожа Амброджо Доріи, но недавнія разысканія нынѣшняго князя Доріи привели къ заключенію, что это — портретъ Джованни-Винченцо Имперіале, въ семействѣ котораго имѣется другой его портретъ, писанный ванъ-Дейкомъ въ 1625 г. <sup>1)</sup>

Имперіале былъ человѣкъ замѣчательный, принадлежавшій къ одной изъ знатнѣйшихъ италіанскихъ фамилій и отличавшійся многостороннимъ личнымъ дарованіемъ. Его отецъ былъ въ 1617 г. генуэзскимъ дожемъ. Надпись на портретѣ Джованни-Винченцо указываетъ на 1580 годъ, какъ на время его рожденія. Онъ занималъ постъ посланника Генуэзской Республики при дворѣ испанскаго короля Филиппа IV, потомъ былъ главнымъ адмираломъ флота и побѣдоносно разсѣялъ скопища пиратовъ, опустошавшихъ генуэзскіе берега. Благодаря украшеніямъ, которыми былъ надѣленъ имъ родной его городъ, онъ приобрѣлъ такое уваженіе среди своихъ согражданъ и сдѣлался до такой степени идоломъ толпы, что сенатъ, опасаясь, какъ бы онъ не захватилъ высшей власти въ свои руки, приговорилъ его, наконецъ, къ изгнанію. Удалясь въ чужіе края, онъ посвящалъ свой невольный досугъ поэзіи и отличился въ этой области столько же, сколько на дипломатическомъ и военномъ поприщахъ. Подъ конецъ его жизни ему было дозволено возвратиться въ отечество. Онъ умеръ въ 1645 г.

Холстъ. — В. 2,50 м.; Ш. 1,44 м.  
Королевскій Музей въ Брюсселѣ.

<sup>1)</sup> Н. HILMANS, *Quelques notes sur Antonie van Dijck*. Антверпенъ, 1899, стр. 12.





ПЕНЕЛОПА РОССЛЕЙ, БАРОНЕССА СПЕНСЕРЪ.















## Пенелопа Ріосеслей, баронесса Спенсеръ



Молодая женщина изображена во весь ростъ. Она стоитъ, держа лѣвую руку у пояса и опустивъ правую внизъ. Ея свѣтло-русые волосы зачесаны назадъ; ихъ жидкія пряди лежатъ на лбу и вьются вдоль щекъ. Маленькая красная лента пришила къ косѣ, нитка бѣлаго жемчуга окружаетъ шею. На баронессѣ — очень открытое на груди шелковое свѣтло-голубое платье, отсвѣчивающее бѣлымъ цвѣтомъ, и кружевной воротникъ, лежащій на плечахъ; красный бантъ приколотъ къ ея корсажу, лента того же цвѣта замѣняетъ собою поясъ. На заднемъ планѣ видно сѣровато-коричневое зданіе; слѣва — золотисто-коричневый занавѣсъ, справа — коричневая ваза съ растущей въ ней виноградною лозою. Маленькая собачка коричневой шерсти съ бѣлыми пятнами прыгаетъ у пьедестала этой вазы.

Лицо баронессы — свѣтлое, блѣдное, глаза — нѣсколько выпуклые, щеки — пухлыя. Картина замѣчательна гармоничностью своихъ спокойныхъ, матовыхъ, сдержанныхъ тоновъ, игрою въ ней свѣтлыхъ рефлексовъ и необычайно нѣжнымъ освѣщеніемъ. Вся фигура освѣщена умеренно, написана, такъ сказать, въ вялыхъ тонахъ; она отлично выступаетъ изъ фона, умышленно выдержаннаго въ различныхъ коричневыхъ, но неяркихъ тонахъ. Вообще этотъ портретъ еще разъ доказываетъ крайнее разнообразіе манеры ванъ-Дейка, особенно въ теченіе англійскаго періода его дѣятельности. То возвращается онъ къ рыжеватому освѣщенію своей италіанской эпохи, какъ напр. въ портретѣ лорда Вернея, то пишетъ холодною и точною кистью, какъ напр. портретъ Эдварда Секвилля, то работаетъ въ блестящихъ финифтяныхъ тонахъ, какъ напр. въ портретахъ лорда Фалькленда, полковника Кавендиша и лорда Уортона, то прибѣгаетъ къ живымъ и блестящимъ краскамъ, какъ напр. въ портретѣ графа Бристольскаго и герцога Бедфордскаго, или къ неярко-коричневой гаммѣ колеровъ, какъ въ портретѣ Артюра Гудвина, или же къ матовому освѣщенію, какъ въ настоящей картинѣ. Однако онъ неизмѣнно остается гармоничнымъ и отличается вкуснымъ подборомъ тоновъ и изяществомъ своихъ фигуръ.

Пенелопа, дочь Эри Ріосеслея, третьяго графа Соутгемптонскаго, была замужемъ за Уильямомъ, вторымъ барономъ Спенсеромъ, и умерла въ 1667 г.

Ея портретъ написанъ въ Англій между 1632 и 1641 годами.

Холстъ. — В. 2,06 м.; Ш. 1,26 м.  
Графъ Спенсеръ, въ Альторпѣ.



## Дедалъ и Икаръ



ба они изображены немного больше, чѣмъ по поясъ. Икаръ походить на одного изъ ангеловъ, не разъ писанныхъ ванъ-Дейкомъ, и этому сходству способствуютъ большія крылья, поднимающіяся изъ-за плечъ юноши. Его нагое тѣло только внизу, начиная съ бедеръ, прикрыто алою драпировкою, удерживаемою зеленовато-голубою лентою, повязанною вокругъ туловища. Волосы на головѣ Икара — густые, вьющіеся, свѣтлые. Выраженіе его глазъ — серьезное, нѣсколько угрюмое; видимо, его смущаетъ мысль о результатѣ предпринимаемаго имъ смѣлаго воздушнаго полета. Одною рукою онъ придерживаетъ свою алую драпировку, другою рукою, протянутою впередъ, онъ дѣлаетъ, разставивъ ея большой и указательный пальцы, жестъ человѣка, говорящаго съ другимъ.

Дедалъ — человѣкъ пожилой, со смуглымъ лицомъ, съ темнорусыми волосами и бородою, лысый. Онъ закутанъ въ темную драпировку; поднявъ вверхъ свою правую обнаженную руку и выставивъ впередъ ея указательный палецъ, онъ какъ бы даетъ своему сыну послѣднія наставленія относительно предстоящаго ему опаснаго путешествія. Лѣвою рукою Дедалъ приставляетъ крыло къ плечу Икара; другое крыло уже придѣлано и висится надъ головою юноши. Одно крыло видно со своей исподней, бѣлой стороны, другое съ наружной, зеленовато-лазоревою. Фонъ картины — сѣровато-сѣрый.

Сюжетъ этого произведенія представленъ не вполне ясно. Художникъ задался прежде всего цѣлью написать красивую нагую грудь юноши, новѣйшаго Антиноя, и, какъ дѣлалъ то обыкновенно, противопоставить реалистическія, характерныя черты старости идеальной красотѣ молодости.

Описанная нами картина исполнена, повидимому, до поѣздки ванъ-Дейка въ Италію; она отличается силою красокъ и освѣщенія, характеризующею нѣкоторыя изъ произведеній, вышедшихъ изъ-подъ кисти нашего художника въ эту пору, напр. картину Берлинскаго музея „Увѣнчаніе Христа терніемъ“.

Ванъ-Дейкъ вторично воспроизвелъ тотъ же самый сюжетъ въ картинѣ, принадлежавшей въ 1819 г. м-ру Джону Нейгту и гравированной черною манерою Уотсомъ. Въ этомъ второмъ изображеніи Дедала и Икара правая рука сына лежитъ на головѣ отца.

Холстъ. — В. 1,15 м.; Ш. 0,85 м.  
Графъ Спенсеръ, въ Альторпѣ.



















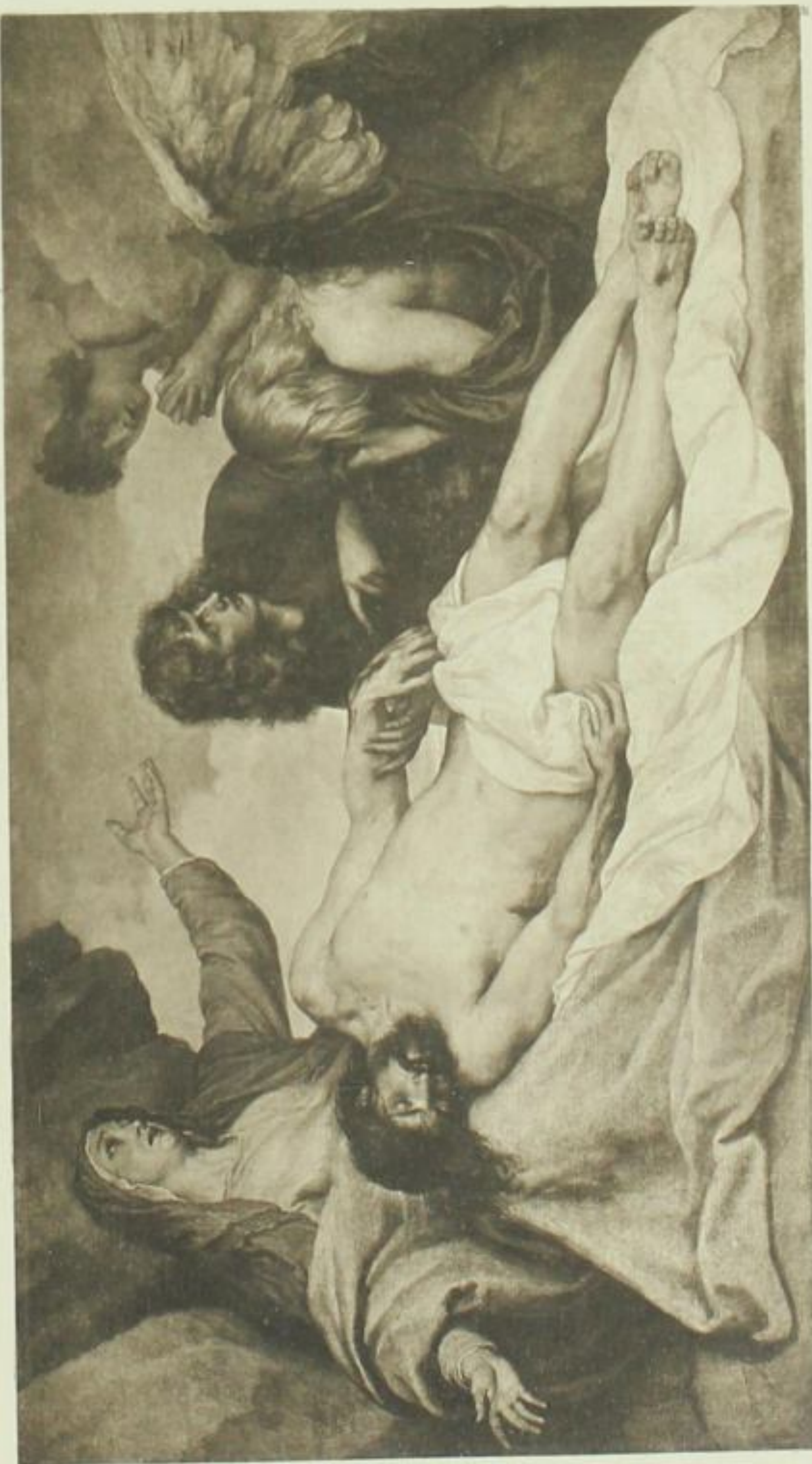








*Diego Bernabè, Raffaello e il Bambino*









## La Pietà



Въ лѣвой части картины сидитъ, прислонившись къ скалѣ, Богоматерь. Она распростерла свои руки и подняла красные отъ слезъ глаза къ небу, съ жестомъ и выраженіемъ глубокаго горя и отчаянія. На Ея колѣняхъ покоится голова лежащаго на землѣ бездыханнаго Спасителя. Ликъ Его спокоенъ, какъ лицо страдальца, уснувшаго послѣ перенесенныхъ мукъ и истязаній; правая рука прижата къ тѣлу, лѣвую руку приподнимаетъ ап. Іоаннъ, стоящій на колѣняхъ позади Спасителя и указывающій на ея рану ангелу, который, нагнувшись впередъ, созерцаетъ ее съ состраданіемъ. Другой ангелъ, опустившись на колѣни подлѣ перваго, закрываетъ себѣ лицо черною драпировкою.

Предъ нами — картина сосредоточеннаго, сдержаннаго горя, какое ванъ-Дейкъ любилъ передавать въ своихъ созданіяхъ. Пресв. Дѣва поражена смертельною скорбью: лучшая изъ матерей лишилась самаго любимаго изъ сыновей; она свидѣтельствуетъ предъ небомъ и землею, что нѣтъ горя, которое было бы столь же сильно, какъ ея горе. Движеніе св. Іоанна, показывающаго небожителямъ, какимъ образомъ пострадалъ его возлюбленный Учитель и ихъ Богъ, столь натурально и экспрессивно, что превосходно объясняетъ уныніе ангеловъ.

Колоритъ картины вполне соотвѣтствуетъ чувству, которое хотѣлъ возбуждать ея художникъ. Богоматерь задрапирована сѣрою матеріею различныхъ оттѣнковъ; Ея руки поблѣднѣли и похудѣли отъ страданія, Ея лицо исказилось отъ внутренняго волненія, Ея глаза подернуты слезами: Она — живое олицетвореніе отчаянія, удручающаго благородную и нѣжную душу. Ап. Іоаннъ и ангелы написаны въ болѣе сдержанныхъ тонахъ; они помѣщены на второмъ планѣ и въ менѣе яркомъ свѣтѣ, чѣмъ тотъ, которымъ озарены Богоматерь и Спаситель. Тѣло Христа трактовано въ свѣтло-сѣрой тональности, съ рыжеватыми тѣнями на торсѣ и свинцовыми оттѣнками на ногахъ, — такъ, какъ ванъ-Дейкъ обыкновенно изображалъ Богочеловѣка. Христосъ лежитъ на бѣлой драпировкѣ, оттѣненной въ ея складкахъ сѣроватымъ цвѣтомъ. Подъ этою драпировкою разостлана другая, голубая, прикрывающая грудь и лѣвую руку Приснодѣвы, отдѣляющая Ея сѣрое одѣяніе отъ сѣрыхъ же красокъ тѣла Спасителя и увеличивающая впечатлѣніе его мертвенной блѣдности. Нѣсколько золотыхъ лучей, окружающихъ голову Христа, усиливаютъ эффектность Его темныхъ волосъ и тѣней на Его лицѣ. На заднемъ планѣ — голубое небо,



яркость котораго по сосѣдству съ фигурами умѣряется легкими клубами облаковъ. Слѣва болѣе густыя облака, похожія на дымъ церковнаго фимиама, отчасти заслоняють собою ангела, которому св. Іоаннъ показываетъ язву Христову. Рядомъ съ привѣтливымъ лазоревымъ цвѣтомъ неба, траурно-сѣрый, ослабленный голубой и тусклые тона драпировокъ и фигуръ кажутся еще болѣе печальными и зловѣщими. Одежды на св. Іоаннѣ и на ангелахъ нарочно погружены въ полумракъ, въ которомъ черная драпировка одного изъ ангеловъ является какъ бы погребальнымъ покровомъ.

Однако даже въ этой сценѣ грусти и печали ванъ-Дейкъ, благодаря деликатности своей натуры, избѣгъ слишкомъ абсолютнаго отчаянія. Глубокія, тусклыя тѣни нигдѣ въ картинѣ не удручаютъ взоровъ зрителя. Смутныя лучи свѣта ласкають смуглыя тѣла св. Іоанна и склонившагося къ нему ангела; золотисто-палевые отблески оживляютъ бѣлокурые волосы другого ангела, синеватые рефлексы усыпають собою его черное покрывало, серебристые отблески сверкають на его крыльяхъ. Въ общемъ картина привлекаетъ насъ къ себѣ не яркостью своихъ красокъ, не подборомъ чистыхъ и сильныхъ тоновъ, а симфонією ослабленныхъ нюансовъ и умѣренныхъ тѣней, сопоставленныхъ съ яснымъ, прозрачнымъ освѣщеніемъ. Въ изображенныхъ фигурахъ деликатность чувства соединяется съ физической деликатностью; въ лицѣ ап. Іоанна мы находимъ всѣ характерныя черты любимыхъ персонажей ванъ-Дейка: длинный прямой носъ, небольшіе живые глаза, сильно-изгибающіяся дугою брови; у Богородицы и другихъ дѣйствующихъ лицъ — руки тонкія, съ длинными пальцами, какъ почти у всѣхъ ванъ-Дейковскихъ фигуръ.

Картина написана столь тонко, что въ нѣкоторыхъ ея мѣстахъ проглядываетъ изъ-подъ красокъ ея полотно. Драпировка, на которой лежитъ Спаситель, равно какъ и его тѣло, исполнены болѣе пастозно. Живопись, повидимому, кое гдѣ потерта, кое-гдѣ подправлена; но это не мѣшаетъ картинѣ быть произведеніемъ великолѣпнымъ и едва-ли не лучшею изъ всѣхъ ванъ-Дейковскихъ картинъ на религіозныя темы.

Разсказываютъ, что это мастерское твореніе было отчасти переписано профессоромъ М. ванъ-Брэ, особенно въ томъ мѣстѣ, гдѣ видно голубое небо. Хотя намъ не вѣрится, чтобы уважаемый художникъ могъ совершить такое варварство, однако считаемъ небезполезнымъ разсмотрѣть, отчего произошелъ этотъ слухъ и что въ немъ есть справедливаго.

При изслѣдованіи картины не находишь замѣтныхъ признаковъ записи неба, о которой сложилась легенда; только тамъ и сямъ видны въ немъ маленькія ретуши, но онѣ столь же незначительны, какъ и встрѣчаемыя въ



большинствѣ старинныхъ картинъ. Мы сравнивали нашу картину съ ея копіею, хранящеюся въ Антверпенскомъ Музеѣ изящныхъ искусствъ. Эта копія, сдѣланная много лѣтъ тому назадъ, быть можетъ, за полвѣка до того времени, когда ванъ-Брѣ состоялъ директоромъ антверпенской академіи, не имѣеть художественнаго значенія; но она ясно доказываетъ, что въ ту пору, когда она исполнялась, отношенія тоновъ въ ея оригиналѣ были тѣ же самыя, что и теперь. Небо и тогда было столь же голубое, какъ и въ настоящее время, и точно также имѣло оттѣнокъ, одинаковый съ цвѣтомъ одежды на Богородицѣ; тѣмъ не менѣе тонъ этой одежды сдѣлался потомъ чуть-чуть болѣе слабымъ вслѣдствіе того, что верхній слой краски нѣсколько постерся, и изъ-подъ него сильнѣе выступила нижняя, бѣлая прокладка. На одинаковость тона означенныхъ частей изображенія указывалъ еще Рейнольдсъ въ своихъ путевыхъ замѣткахъ: „Драпировка на Пресв. Дѣвѣ совершенно того цвѣта, какъ и небо, а это производитъ непріятный эффектъ“. Отсюда слѣдуетъ заключить, что ванъ-Брѣ не проходилъ неба голубою краскою, и что оно въ самомъ началѣ было такимъ же лазоревымъ, какъ и теперь. Одинаковость тоновъ драпировки и неба смущала многихъ вслѣдъ за Рейнольдсомъ, и они стали приписывать ее свято-татетвенной реставраціи. Такимъ образомъ, желаніе оправдать ванъ-Дейка породило легенду, оскорбительную для ванъ-Брѣ.

Разсмотрѣнная нами картина была написана по заказу Чезаре-Алессандро Скалья и принесена имъ въ даръ церкви францисканскаго монастыря въ Антверпенѣ, въ которой жертвователь хотѣлъ быть погребеннымъ. Время исполненія картины не извѣстно въ точности, но можно съ увѣренностью сказать, что она написана вскорѣ послѣ того, какъ Скалья, окончивъ свою бурную дипломатическую карьеру, поселился въ нашей странѣ, — вѣроятно въ 1634 и 1635 гг., когда онъ жилъ въ Брюсселѣ. Ванъ-Дейкъ работалъ надъ этой картиной, повидимому, въ одно и то же время, какъ и надъ портретомъ Скалья, о которомъ мы будемъ говорить вслѣдъ за симъ.

Картина была въ 1794 г. увезена въ Парижъ и возвращена оттуда въ 1815 г. Она гравирована Схельте-а-Большвертомъ, Скьявонетти и въ Musée Napoléon.

Холстъ. — В. 1,14 м.; Ш. 2,07 м.  
Антверпенскій Музей, № 404.



## Аббатъ Скалья



нъ стоитъ, облокотившись правою рукою на пьедесталъ колонны, опустивъ кисть этой руки и приподнявъ другою рукою край своего плаща. На немъ — полный костюмъ духовнаго лица: сутана съ маленькими пуговицами, шелковый поясъ, мягкій отложной воротникъ, прозрачныя манжеты и черный плащъ. Слева высится колонна, справа виситъ коричневый занавѣсъ съ красными разводами и золотистымъ отблескомъ, почти совсѣмъ закрывающій собою стоящее подлѣ кожаное кресло. Небольшая костистая голова аббата съ тонкими чертами лица выдѣляется изъ рыжевато-сѣраго фона. Каріе глаза, лежащіе глубоко въ своихъ впадинахъ и полузакрытые вѣками, имѣютъ задумчивое выраженіе. Одна изъ бровей изгибается правильною дугою, другая образуетъ болѣе прямую линію. Черные волосы спускаются съ головы въ видѣ кудрей на шею и лобъ; зачесанные кверху усы и маленькая эспаньолка — жидки и темны; носъ — тонокъ и правиленъ.

Поза фигуры — изящна, свободна, полна достоинства, даже высококомѣрно-небрежна; плотно скатыя губы свидѣтельствуютъ о дипломатической осторожности аббата. Черная одежда, отсвѣчивающая голубовато-сѣрыми бликами, сидитъ на немъ какъ тога римскихъ сенаторовъ въ античныхъ мраморныхъ статуяхъ; но фламандскій живописецъ поставилъ этого новѣйшаго носителя тоги въ менѣе натянутое положеніе. Руки аббата, необыкновенно деликатныя и длинныя даже для ванъ-Дейка, свидѣтельствуютъ объ аристократическомъ происхожденіи этой особы; на лицѣ и въ спокойныхъ прищуренныхъ глазахъ рисуются предусмотрительность и отчасти усталость, причиненная постояннымъ умственнымъ напряженіемъ.

Настоящій портретъ явился на антверпенскую выставку въ двухъ экземплярахъ. Одинъ изъ нихъ, принадлежащій капитану Гольфорду, въ Лондонѣ, отличается теплымъ рыжеватымъ тономъ и очень тщательною фактурою, особенно въ головѣ и рукахъ. Другой экземпляръ составляетъ собственность Антверпенскаго Музея; онъ совершенно сходенъ съ лондонскимъ экземпляромъ, есть болѣе, какъ его повтореніе, и разнится отъ него синевато-сѣрымъ общимъ тономъ. Выраженіе лица въ первомъ портретѣ — болѣе живое и умное; во второмъ — болѣе томное.

Картина Антверпенскаго Музея снабжена на базѣ колонны надписью: *Caes. Alexander Scaglia ex comitib. Verrucae Marchionib. Caluxii Abbas Staphardae*











*et Mandanices Legationum et rer. gestar. fama inclitus fratribus pro aeterna memoria hoc altare erexit Obiit XXI Maii MDCXXI* (Цезарь-Александр Скаля, изъ графовъ Веррука и маркизовъ Калусси, аббатъ Стафарды и Манданиче, знаменитый своими посольствами и дѣянiями, воздвигъ сей алтарь для братiи въ вѣчную память о себѣ. Скончался 21<sup>го</sup> мая 1641 года). Подъ этою надписью изображенъ гербъ усопшаго.

Скаля въ теченiе многихъ лѣтъ состоялъ на службѣ герцога Карла-Еммануила Савойскаго и его сына, герцога Виктора-Амедея, вступившаго на престолъ въ 1630 г. Пробывъ нѣкоторое время во Франціи савойскимъ посланникомъ, онъ, по порученiю герцога, отправился въ 1626 г. въ Англiю съ цѣлью заручиться поддержкою короля Карла I въ проектѣ завоеванiя Корсики. Изъ Англiи, въ 1627 г., Скаля переѣхалъ въ Брюссель, дабы просить инфанту о посредничествѣ въ дѣлѣ примиренiя Карла-Еммануила съ его племянникомъ, испанскимъ королемъ Филиппомъ IV. Савойскiй герцогъ былъ самый неутомимый изъ владѣтельныхъ особъ своего времени, непрерывно воевавшiй со своими сосѣдями, то входившiй въ союзъ съ Испанiей противъ Франціи, то вооружавшiйся, вмѣстѣ съ Франціей, противъ Испанiи, и всегда становившiйся на сторонѣ того государства, отъ котораго наиболѣе ожидалъ увеличенiя своихъ владѣнiй. Это былъ въ политическомъ отношенiи неразборчивый честолюбецъ, стремившiйся возвыситься то силою оружія, то дипломатическими интригами, чаще же всего обоими средствами заразъ. Сынъ герцога шелъ неуклонно по стопамъ своего отца.

Такой дипломатъ, какъ Скаля, былъ какъ нельзя болѣе пригоденъ тому и другому. Подобно своимъ повелителямъ, онъ старался проникнуть всюду, откуда можно было извлечь какую бы то ни было выгоду; у него не было другой цѣли, кромѣ усиленiя своего влiянiя на пользу савойскихъ герцоговъ; онъ не унывалъ отъ неуспѣха и дурного прiема, но возобновлялъ свои усилiя и принимался дѣйствовать снова то здѣсь, то тамъ.

Съ 1627 по 1632 г. онъ постоянно мѣшался въ очень запутанныя переговоры, происходившіе между Испанiей, Англiей и Франціей то въ видахъ заключенiя оборонительныхъ союзовъ на случай войны, то для установленiя перемирiя или окончательнаго мира. Онъ посѣщаетъ, одинъ за другимъ, брюссельскiй, лондонскiй, парижскiй, мадридскiй и туринскiй дворы, является въ Антверпенъ и другіе города, вмѣшивается во все, не внушаетъ никому полнаго довѣрiя къ себѣ, но умѣетъ во всѣхъ случаяхъ сохранить свое достоинство.

Въ январѣ 1633 г. онъ поселился въ Брюссель, и съ этого времени



пересталъ принимать дѣятельное участіе въ дипломатическихъ сношеніяхъ, продолжая, однако, интересоваться политикою. Отъ него Филиппъ IV и его министръ Оливarezъ постоянно получали свѣдѣнія обо всемъ, что дѣлалось въ Испанскихъ Нидерландахъ. Роль корреспондента мадридскаго двора онъ игралъ до конца своей жизни. Этотъ дворъ, не довѣрившій ему въ то время, когда онъ былъ представителемъ интересовъ савойскаго герцога, теперь полагался на него безусловно. Въ брюссельскомъ государственномъ архивѣ хранятся копіи несчетныхъ писемъ, отправленныхъ аббатомъ въ Мадридъ. Въ іюль 1637 г. онъ покинулъ Брюссель, дабы отправиться въ Испанію, куда призывалъ его Филиппъ IV. Пріѣхавъ въ Антверпенъ, онъ заболѣлъ и остановился въ этомъ городѣ, чтобы лечиться. Удалившись для этого въ тамошній францисканскій монастырь, онъ провелъ въ немъ остальные четыре года своей жизни, продолжая извѣщать изъ этого мирнаго убѣжища испанскій дворъ о политическихъ событіяхъ въ нашей странѣ.

Ванъ-Дейкъ могъ встрѣтить Скалью въ Италіи, въ 1621—1626 гг., и въ Антверпенѣ, въ 1627—1632 гг., но нельзя утверждать, чтобы онъ былъ знакомъ съ нимъ въ эти годы. Напротивъ того, не подлежитъ сомнѣнію, что нашъ живописецъ зналъ италіанскаго дипломата во время своего пребыванія въ Брюсселѣ, въ 1634 и 1635 гг. Вѣроятно въ эту именно пору написаны имъ портретъ Скальи, принадлежащій капитану Герфорду и картина „La Pietà“. Аббать подарилъ эту картину францисканскимъ монахамъ для того, чтобы она украшала собою его надмогильную капеллу въ ихъ церкви.

Экземпляръ портрета Скальи, принадлежащій Антверпенскому Музею, — точное повтореніе оригинальнаго произведенія, исполненное кѣмъ-либо изъ учениковъ ванъ-Дейка. Онъ происходитъ изъ антверпенской церкви францисканцевъ (реколлетовъ). Который изъ двухъ экземпляровъ былъ принесенъ Скальей въ даръ этой церкви — остается неизвѣстнымъ. Быть можетъ, самъ аббать приказалъ сдѣлать копію своего портрета для украшенія ея капеллы, но возможно, хотя и менѣе вѣроятно, также и то, что монахи, получивъ оригиналъ, впоследствии продали его и поставили на его мѣсто въ своей церкви копію, найденную въ ней при упраздненіи ихъ монастыря.

Холстъ. — В. 2,03 м.; Ш. 1,23 м.  
Коллекція капитана Гольфорда, въ Лондонѣ.  
Холстъ. — В. 1,89 м.; Ш. 1,11 м.  
Антверпенскій Музей изящныхъ искусствъ.



















## Госпожа Винкъ



на сидитъ въ креслѣ, положивъ свою лѣвую руку на его ручку, а правую, въ которой держитъ пучокъ розъ, себѣ на колѣни. На ней — черное шелковое платье съ вышитыми по нему черными же цвѣточками, роскошный парчевый нагрудникъ, составлявшій самую драгоценную принадлежность тогдашняго женскаго наряда, массивная золотая эмальированная цѣпь, надѣтая въ видѣ пояса, кружевные манжеты, жемчужные браслеты и сильно накрахмаленный двойной воротникъ. Подлѣ нея сидитъ собачка. На заднемъ планѣ видны: слѣва — колонна, въ срединѣ — балюстрада, справа — малиновый занавѣсъ.

Поза изображенной особы спокойна. На ея чистомъ лицѣ лежитъ отпечатокъ апатіи. Это — женщина изъ круга богатой буржуазіи, съ колоритной фizioномією, воспроизведенная очень вѣрно, такъ, какъ написалъ бы ее Рубенсъ, безъ той элегантиности, какую ванъ-Дейкъ придавалъ потомъ своимъ фигурамъ. Лицо сохраняетъ натуральную свѣжесть и не отличается еще финифтяною нѣжностью послѣдующихъ портретныхъ произведеній этого мастера; пальцы, не будучи толстыми, лишены круглоты и деликатности: они узловаты и грубы. Индивидуальность ванъ-Дейка тѣмъ не менѣе выказывается въ менѣе рѣзко опредѣленныхъ тонахъ тѣла, въ небѣ, лазурь котораго играетъ пепельно-сѣрыми и зеленоватыми оттѣнками, и въ яркихъ свѣтовыхъ пятнахъ, которыми усыяна малиновая драпировка.

Разсматриваемый нами портретъ — парный съ портретомъ мужа изображенной на немъ дамы, принадлежащимъ Фр. Схолларту, въ Левенѣ, и происходящимъ изъ коллекціи ванъ-деръ-Схрика. Обѣ картины нѣкогда находились въ одномъ и томъ же собраніи, при распродажѣ котораго портретъ мужчины былъ купленъ ванъ-деръ-Схрикомъ, а портретъ дамы — живописцемъ Палинкомъ. Отецъ нынѣшняго владѣльца портрета г-жи Винкъ женился на вдовѣ Палинка и получилъ въ наслѣдство, вмѣстѣ съ его коллекціей, и это произведеніе.

Оба портрета написаны незадолго до отъѣзда ванъ-Дейка въ Италію. Фамилія изображенныхъ на нихъ лицъ дошла до насъ по преданію, но нѣтъ никакихъ историческихъ источниковъ, на основаніи которыхъ можно было бы утверждать, что это — дѣйствительно портреты супруговъ Винкъ.

Холстъ. — В. 2,02 м.; Ш. 1,27 м.  
Поль Дансеттъ, въ Брюсселѣ.



## Мужчина съ подсолнечникомъ



а картинѣ представленъ человѣкъ, похожій лицомъ на ванъ-Дейка, но у него — темнорусые волосы, тогда какъ у ванъ-Дейка они были свѣтлые. Онъ представленъ менѣе, чѣмъ по поясъ, повернувшимъ туловище почти профилно вправо, а голову въ три-четверти влѣво и смотрящимъ на зрителя. Длинные кудри волосъ обрамляютъ его лицо, округленное помощью матовыхъ тѣней и сильно освѣщенное на лбу. У него — усы и эспаньолка. Одежду его составляетъ полукафтанье съ разрѣзами на спинѣ, изъ-подъ котораго выступаютъ узкая полоса бѣлаго воротничка на шеѣ и обшлага бѣлой сорочки у кистей рукъ.

Въ правой рукѣ онъ держитъ громадный подсолнечникъ со свѣтло-коричневою серединою, золотистыми лепестками и темными листьями; другою рукою онъ играетъ надѣтою чрезъ плечо золотою цѣпью.

На заднемъ планѣ — темно-голубое небо, по которому плывутъ густыя облака; слѣва — черная занавѣска.

Лицо выражаетъ самодовольство. Общій тонъ портрета гармониченъ, но колоритъ его не разработанъ съ достаточною тонкостью, а освѣщеніе — не особенно эффектно. Написанъ онъ въ Англии, позже 1632 г. По нашему мнѣнію, ванъ-Дейкъ изобразилъ на немъ отнюдь не самого себя.

Очевидно, этотъ портретъ имѣетъ символическое значеніе, довольно темное и сдѣлавшееся для насъ загадочнымъ. Не означаетъ ли собою подсолнечникъ короля, а золотая цѣпь — не намекъ ли на пожалованное имъ отличіе?

Холстъ. — В. 0,60 м.; Ш. 0,73 м.  
Герцогъ Уэстминстерскій, въ Лондонѣ.



































## Предательство Іуды



цена происходитъ въ Геосиманскомъ саду. Справа высится густолиственное дерево, задній планъ погруженъ въ глубокий сумракъ, слѣва блеститъ на небѣ молодая луна.

Въ правой части картины представленъ Христосъ; подошедшій къ нему Іуда нагнулся впередъ, чтобы дать Ему коварное лобзаніе. На Спасителѣ — длинный зеленый хитонъ; голова Его ничѣмъ не покрыта, ноги босы, на лѣвую руку накинута красная драпировка. Онъ кротко взираетъ на своего гнуснаго предателя. Іуда представленъ въ видѣ плотно-сложеннаго человѣка съ густыми рыжими волосами, одѣтаго въ желто-коричневую тунику. Позади него толнятся народъ и воины; впереди всѣхъ виденъ нагой до пояса загорѣлый старикъ, несущій веревку, чтобы связать Христа; другой бездѣльникъ размахиваетъ веревкою надъ головою Спасителя. Нѣсколько дальше, человѣкъ, въ спустившейся съ плечъ рубашкѣ, держитъ въ рукахъ длинный шестъ съ прикрѣпленнымъ къ верхнему его концу горшкомъ, въ которомъ пылаетъ смола. На заднемъ планѣ — толпа воиновъ, вооруженныхъ кошьями; на переднемъ планѣ одинъ изъ учениковъ Христовыхъ, въ блѣдно-зеленой одеждѣ, повалилъ и бьетъ архіерейскаго слугу. Вправо отъ Спасителя — схватывающій Его воинъ въ шлемѣ.

Картина задумана съ расчетомъ на передачу эффектовъ огненнаго освѣщенія среди вечерняго сумрака; пламя горшка сильно озаряетъ среднія фигуры и отражается во всѣхъ частяхъ картины, вообще исполненной бойко, по рубенсовски: люди въ ней — крѣпки и мускулисты, освѣщеніе сильно, колоритъ солиденъ, композиція драматична; но, кромѣ того, она выказываетъ индивидуальныя качества ванъ-Дейка: нѣчто деликатное въ сѣровато-голубомъ воздухѣ и въ красномъ и зеленыхъ тонахъ одеждъ. Въ темныхъ частяхъ живопись — ровная, гладкая; въ мѣстахъ болѣе тепло освѣщенныхъ краски наложены густыми мазками.

Ванъ-Дейкъ изображалъ предательство Іуды неоднократно. Преступленіе, совершенное измѣнникомъ, и кротость, съ какою перенесъ Спаситель самое тяжкое изъ нравственныхъ огорченій, глубоко трогали чувствительную душу нашего живописца, и не было никого, кто могъ бы лучше, чѣмъ онъ, передать поразительную противоположность между худшимъ изъ злодѣевъ и благороднѣйшею изъ жертвъ.

Въ первый разъ этотъ сюжетъ былъ воспроизведенъ ванъ-Дейкомъ, когда

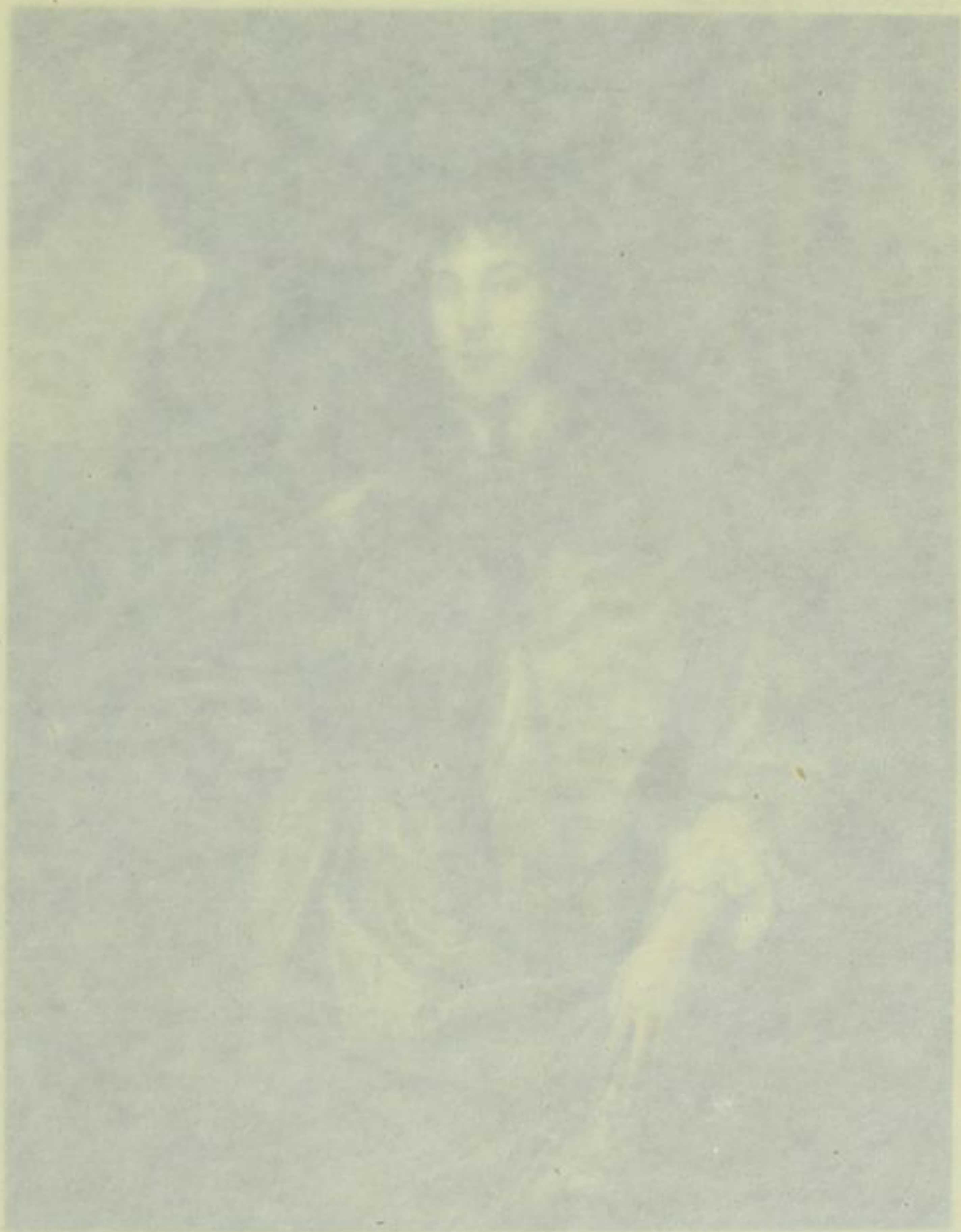


онъ работалъ еще съ Рубенсомъ; написанная тогда картина находилась въ числѣ вещей, оказавшихся въ имуществѣ послѣдняго по его смерти, была куплена для испанскаго короля за 1,200 флориновъ и въ настоящее время принадлежитъ Мадридскому музею. Она совершенно схожа съ картиною, которою мы теперь занимаемся. Другое изображеніе того же евангельскаго эпизода, вышедшее изъ-подъ кисти ванъ-Дейка, принадлежащее лорду Месюену, красовалось на Антверпенской выставкѣ 1899 года; живопись въ этой картинѣ — болѣе гладкая и тщательная, чѣмъ въ описанной нами, эффектность освѣщенія болѣе умеренная, композиція нѣсколько иная въ деталяхъ, фигуры имѣютъ натуральную величину. Въ четвертомъ вариантѣ той же композиціи, находившемся въ 1830 г. въ коллекціи кавалера Эрара, второстепенныя фигуры значительно разнятся отъ подобныхъ же фигуръ въ рассматриваемой картинѣ. Другой моментъ предательства Іуды, изображенный ванъ-Дейкомъ, извѣстенъ по гравюрѣ Петера Соутмана; въ ней мы видимъ Христа, увлекаемаго воинами, тогда какъ Іуда, уже терзаемый раскаяніемъ, слѣдитъ за ними взорами.

Для этой картины было сдѣлано ванъ-Дейкомъ много этюдовъ. Въ Альбертинской коллекціи, въ Вѣнѣ, хранится его набросокъ перомъ; онъ изображаетъ Христа среди уводящихъ Его воиновъ. Въ этомъ первомъ эскизѣ Іуда приближается къ Спасителю, но еще не даетъ Ему предательскаго поцѣлуя. Послѣдній очень ясно обозначенъ во второмъ рисункѣ, находящемся въ Луврѣ; но фигуры дальняго плана въ этотъ рисунокъ значительно разнятся отъ помѣщенныхъ въ картинѣ. Въ тетради рисунковъ ванъ-Дейка, принадлежащей герцогу Девоншайрскому, есть одинъ, изображающій предательство Іуды одинаково съ картиною. Сдѣланная на немъ надпись: *Tiçiano*, дала поводъ предполагать, что это — зачерченная ванъ-Дейкомъ композиція картины великаго венеціанскаго мастера, которую онъ видѣлъ въ Италіи. Это предположеніе кажется намъ недопустимымъ во первыхъ потому, что неизвѣстно ни одного произведенія Тиціана, въ которомъ была бы изображена измѣна Іуды, а во вторыхъ потому, что различныя картины ванъ-Дейка на эту тему были написаны до его поѣздки въ Италію. Среди послѣдующихъ созданій нашего живописца нѣтъ ни одного столь же драматичнаго по сочиненію и написаннаго съ такою же фугою, съ такимъ же сильнымъ свѣтовымъ эффектомъ, какъ рассмотрѣнная нами картина.

Холстъ. — В. 1,42 м.; Ш. 1,21 м.  
Баронетъ Френсисъ Кукъ, въ Ричмондѣ.





Лордъ Финингъ Уортоунъ







*St. George, the Patron of England, by Sir Peter Paul Rubens*









## Лордъ Филиппъ Уортонъ



Молодой Филиппъ Уортонъ представленъ по колѣни. Онъ стоитъ, подбоченившись правою рукою и держа въ лѣвой рукѣ пастушескій посохъ. Лицо его задумчиво; у него еще не растетъ бороды, и только легкій пушокъ замѣтенъ надъ верхней губою. Густые волосы спускаются съ головы короткими прядями на лобъ и болѣе длинными за уши и на шею. На немъ — узкій кружевной воротничокъ, бархатный камзолъ лиловаго цвѣта, отвѣчивающаго бѣловатыми рефlekсами, и золотисто-желтый плащъ, накинутый на лѣвое плечо и удерживаемый лентою, проходящею черезъ правое плечо. Цвѣтъ лица — такой, какой въ это время ванъ-Дейкъ особенно любилъ придавать юнымъ аристократамъ, — цвѣтъ, пропитанный, такъ сказать, солнечнымъ, но неяркимъ блескомъ, теплый, но умѣренно. Физиономія написана мягко, снѣжчато, съ нѣжными тѣнями; свѣтъ роскошно играетъ на костюмѣ, вся фигура какъ бы покрыта легкою золотистою дымкою. Въ фонѣ, справа — зеленый, оливковаго цвѣта, занавѣсъ, слѣва — скала съ выросшимъ на ней деревомъ и видъ на дальнія горы подъ небомъ, покрытымъ теплаго тона облаками.

Портретъ этотъ — картина поразительно прекрасная по своей нѣжной ясности, по изяществу красокъ, по идеальности формъ изображеннаго юноши. Теплый свѣтъ производитъ золотистое пятно на желтой драпировкѣ, господствующее надъ всѣмъ остальнымъ и сообщающее блескъ всей картинѣ. Въ такомъ освѣщеніи, слегка темное лицо кажется еще болѣе живымъ и превосходно выдѣляется изъ полутемнаго фона; краски, несмотря на свою яркость, гармонично сливаются въ одинъ роскошный общій тонъ; повсюду — отраженія, разноцвѣтные отблески, переходы отъ нюанса къ нюансу, способствующіе обворожительному впечатлѣнію цѣлаго. Предъ нами — пришлецъ изъ Елисейскихъ полей, существо химерическое, не только символъ, но и полное воплощеніе цвѣтущей юности и высшаго аристократизма.

На картинѣ имѣется надпись, сдѣланная позже ея исполненія: *Philip Lord Wharton 1632, about y<sup>e</sup> age of 19* (Филиппъ лордъ Уортонъ 1632, въ возрастѣ приблизительно 19 лѣтъ).

Цифры, приведенныя въ этой надписи, согласны съ дѣйствительностью. Филиппъ Уортонъ, второй баронъ этого имени, родился въ 1613 году. Въ молодости онъ слылъ первымъ красавцемъ, щеголемъ и волокитою своего



времени. У него были чрезвычайно стройныя ноги — преимущество, которое онъ не безъ кокетства выказывалъ въ танцахъ. Разсматриваемый нами портретъ свидѣтельствуесть объ его красотѣ, равно какъ и объ его франтовствѣ; но, гордясь своими ногами, онъ — удивительное дѣло — воздержался отъ того, чтобы упросить ванъ-Дейка включить ихъ въ портретъ. Несмотря на свои утонченныя манеры и почти женственную грацію, Филиппъ Уортонъ былъ яркимъ противникомъ короля дворянъ и горячимъ, вѣрнымъ другомъ Кромвеля, стоявшаго во главѣ враговъ всякой чувственности, всякаго нечестиваго изыщества. Въ парламентѣ 1640 года Уортонъ до такой степени противодѣйствовалъ лорду Страффорду, что этотъ министръ грозилъ ему, какъ зачинщику бунта, разстрѣляніемъ передъ фронтомъ арміи. Въ 1642 г. парламентъ, назначивъ Уортона лордомъ-намѣстникомъ Ланкастрскаго и Бѣкингемскаго графствъ, ввѣрилъ ему командованіе войскомъ, снаряженнымъ для завоеванія Ирландіи. Онъ участвовалъ въ Эджильской битвѣ, какъ противникъ короля, но подалъ свой голосъ противъ его казни. Не сходясь съ Кромвелемъ во мнѣніи по нѣкоторымъ пунктамъ, онъ, тѣмъ не менѣе, былъ всегда на отличной ногѣ со всесильнымъ протекторомъ; одно время шелъ даже вопросъ о женитьбѣ сына Кромвеля, Генриха, на одной изъ дочерей Уортона.

Когда Карлъ II возвратился въ Англію, Уортонъ поздравилъ его съ пріѣздомъ; но это не помѣшало ему стать въ парламентѣ на сторонѣ оппозиціи. Онъ даже попалъ въ Тоуеръ и просидѣлъ тамъ полтора года (1676—1677). Въ 1688 г. онъ явился однимъ изъ самыхъ горячихъ сторонниковъ провозглашенія принца Оранскаго королемъ Англіи. Въ 1690 г., когда былъ представленъ законъ касательно низверженія Іакова II съ престола, Уортонъ отказался принести присягу, говоря: „Я сдѣлался теперь очень старъ и на своемъ вѣку присягалъ такъ часто, что Богъ, надѣюсь, проститъ меня за то, что не всѣ клятвы были мною сдержаны; я давалъ ихъ несчетное множество разъ и, право, не могу припомнить нѣкоторыя изъ нихъ. Во всякомъ случаѣ, теперь, въ концѣ моей жизни, мнѣ претитъ прибавлять новую клятву къ массѣ прежнихъ“. Лордъ Филиппъ умеръ въ 1696 г.

Ванъ-Дейкъ портретировалъ многихъ изъ членовъ фамиліи Уортонъ. Настоящій портретъ купленъ Императрицею Екатериною II вмѣстѣ съ другими картинами коллекціи лорда Вальполя, который пріобрѣлъ его отъ семейства Уортона.

Холстъ. — В. 1,34 м.; Ш. 1,065 м.  
Императорскій Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ.



















## Графъ Альбертъ д'Аренбергъ князь де-Барбасонъ



Онъ представленъ менѣе, чѣмъ по поясъ, въ три-четверти поворота направо, смотрящимъ на зрителя. Густые волосы спускаются массою съ его головы на плечи. У него — зачесанные кверху усы и эспаньолка. Мягкій, бѣлый отложной воротникъ окаймляетъ его шею; лицо сильно освѣщено, равно какъ и латы, поверхъ которыхъ повязанъ чрезъ плечо шарфъ неяркоаго краснаго цвѣта. Фонъ — сѣрый. Это — портретъ человѣка здороваго и сильнаго, съ гордымъ выраженіемъ лица, съ бѣлымъ, холоднымъ его цвѣтомъ, переходящимъ въ болѣе теплый на скулахъ, — произведеніе, выдержанное въ свѣтлой и блестящей гаммѣ.

Альбертъ де-Линъ князь де-Барбасонъ и д'Аренбергъ извѣстенъ въ исторіи подъ именемъ князя Барбасона. Онъ былъ сынъ Робера де-Линя, графа д'Аренберга, получившаго титулъ князя де-Барбасона въ 1614 г. Альбертъ родился въ 1600 г. Сначала онъ служилъ въ войскѣ испанскаго короля Филиппа III, посланномъ въ Богемію подъ командою Бюккуа на помощь императору Фердинанду II, сильно тѣснимому реформатами. Возвратившись въ свое отечество въ 1622 г., Барбасонъ поступилъ подъ начальство Амброджо Спинолы. Въ 1625 г. онъ былъ назначенъ командиромъ военныхъ отрядовъ, извѣстныхъ подъ названіемъ „вѣстовыхъ бандъ“; въ 1629 г., въ то время, когда Фридрихъ-Генрихъ осаждалъ Буа-ле-Дюкъ, былъ посланъ инфантою Изабеллою на помощь этой крѣпости во главѣ полка, снаряженнаго имъ на собственный счетъ, но чрезъ нѣкоторое время командованіе было отъ него отнято. Тогда онъ вошелъ въ сношеніе съ недовольными дворянами, составившими въ 1632 г., подъ предводительствомъ Гендрика ванъ-Берга, заговоръ съ цѣлью освободить наши страны отъ испанскаго ига и превратить ихъ, при содѣйствіи Франціи и Соединенныхъ Сѣверныхъ Штатовъ, въ независимое государство.

Ванъ-Бергъ, рассчитывавшій изгнать чужестранцевъ съ помощью голландскаго войска, отправился въ лагерь Оранскаго принца. Заговоръ не удался; Барбасонъ присягнулъ на вѣрность инфантѣ и съ двумя находившимися подъ его командою полками поступилъ подъ начальство генералиссимуса войскъ эрцгерцогини, маркиза Айтоны. Однако правительство провѣдало о попыткѣ поднять возстаніе среди дворянства, и Барбасонъ, арестованный въ 1634 г.



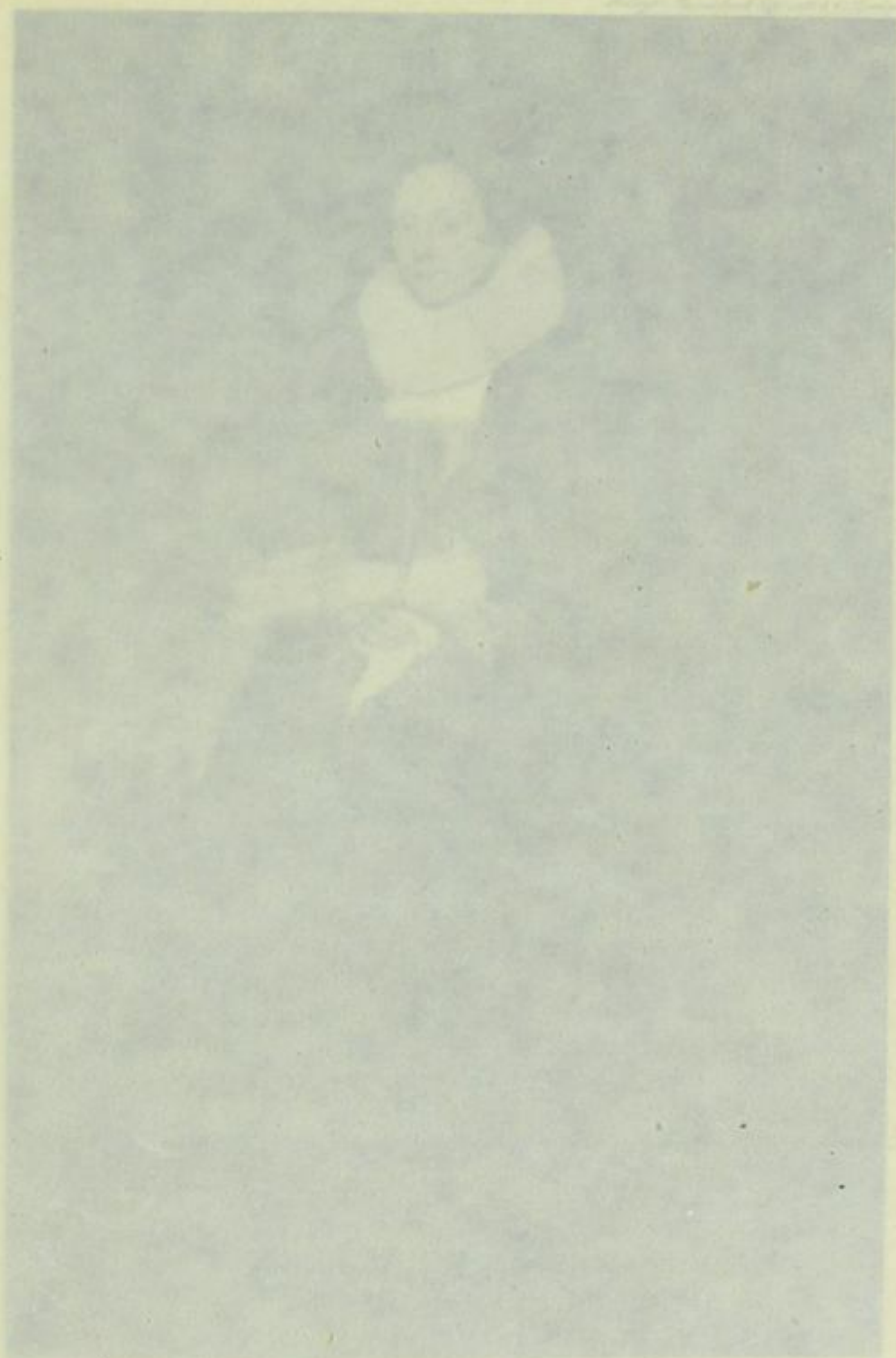
въ Галѣ, былъ посаженъ въ антверпенскую крѣпость. На допросѣ онъ признался, что дѣйствительно въ 1629 г. жаловался на немилость къ себѣ, но никогда не нарушалъ своей вѣрности королю. Судъ надъ нимъ происходилъ въ іюль и августъ 1634 г. Противъ него не нашлось никакихъ положительныхъ уликъ, но сильное подозрѣніе продолжало тяготѣть надъ нимъ. Онъ не былъ осужденъ, но также не былъ и оправданъ; его выпустили на свободу только 24 декабря 1642 г. Въ продолженіе слѣдовавшихъ за тѣмъ лѣтъ онъ не разъ обращался къ королю и къ испанскимъ правителямъ съ просьбою признать его вполне невиннымъ, но напрасно: много лѣтъ оставался онъ лишеннымъ командованія и жилъ, такъ сказать, въ полунемилости. Только въ 1658 г. назначили его начальникомъ Эйперскаго гарнизона со званіемъ генераль-капитана артиллеріи. Въслѣдствіи Барбасонъ отправился въ Испанію, гдѣ исполнялъ обязанности члена верховнаго военнаго совѣта. Онъ умеръ въ Мадридѣ, гдѣ и погребенъ въ капуцинскомъ монастырѣ.

Описанный нами портретъ, какъ можно заключить по возрасту изображеннаго на немъ лица, написанъ въ послѣдніе годы, проведенные ванъ-Дейкомъ въ Антверпенѣ, т. е. въ 1630 или 1631 г. Онъ гравированъ съ нѣкоторыми измѣненіями Схельте-а-Большвертомъ съ гризайли. На гравюрѣ князь держитъ въ лѣвой рукѣ маршальскій жезлъ, а правую положилъ себѣ на грудь; на немъ — кружевной отложной воротникъ, цѣпь Золотого Руна и шарфъ вокругъ стана. Существуетъ копія съ эстампа Большверта, гравированная Петеромъ де-Юде.

На ванъ-Дейковской выставкѣ въ Антверпенѣ находился другой портретъ Барбасона, изображающій его верхомъ на конѣ. Онъ принадлежитъ графу Спенсеру. Тутъ же была выставлена акварельная копія этого портрета, составляющая собственность г. Гезельтина, въ Лондонѣ.

Холстъ. — В. 0,70 м.; Ш. 0,53 м.  
Герцогъ д'Аренбергъ, въ Брюсселѣ.





Анна-Мария Скотти



въ Галі, былъ посаженъ въ антверпенскую крѣпость. На допросѣ онъ признался, что действительно въ 1629 г. заключенъ на немощь къ себѣ, но никогда не нарушалъ своей вѣрности королю. Судъ надъ нимъ происходилъ въ іюль и августѣ 1634 г. Противъ него не нашлось никакихъ положительныхъ уликъ, но сильное подозрѣніе продолжало тяготѣть надъ нимъ. Онъ не былъ осужденъ, но также не былъ и оправданъ; его выпустили на свободу только 24 декабря 1642 г. Въ продолженіе слѣдовавшихъ за тѣмъ лѣтъ онъ не разъ обращался къ королю и къ испанскимъ правителямъ съ просьбою признать его вполне невиновнымъ, но напрасно: много лѣтъ оставался онъ пленникомъ командованія и жилъ, такъ сказать, въ позорничестве. Только въ 1658 г. назначили его начальникомъ Эберского гарнизона со званіемъ генералъ-капитана артиллеріи. Впоследствии Барбасонъ отпраздновалъ въ Испаніи, гдѣ исполнитъ обязанности члена верховнаго военнаго совѣта. Онъ умеръ въ Мадридѣ, гдѣ и погребенъ въ кануциевомъ монастырѣ.

Описанный нами портретъ, какъ можно заключить по возрасту изображеннаго въ немъ лица, написанъ въ послѣдніе годы прожизненія ванъ-Дейсона въ Антверпенѣ, т. е. въ 1630 или 1631 г. Онъ изображаетъ съ некоторыми особенностями Схелте-а-Больсвертога съ гривами. На груди видны остатки съ лѣвой руки паризальской жемчужки, а правую сторону шеи съ правой стороны — круглой отложной воротничекъ, нѣкогда Фридриха Густава и на шее вѣздругъ стана. Существуетъ копія съ этого портрета въ архивѣ Петра-Иоанна Петеромъ-де-Юде.

На ванъ-Дейковской выставкѣ въ Антверпенѣ находились другой портретъ Барбасона, изображающій его верхомъ на конѣ. Этотъ принадлежитъ графу Охенсеру. Тутъ же была выставлена и копія этого портрета, составлявшая собственность г. Гемельмана, изъ Лондонѣ.

Число — в. 473 н. 11. 933 н.  
Германъ и Франція, въ 1850 г.



*Helene Elisabeth Ruff with her son*









## Анна-Марія Схотти



на изображена во весь ростъ, стоящею. Цвѣтъ ея лица — смуглый, темные волосы зачесаны назадъ, черты физиономіи свидѣтельствуютъ, что это — пышущая здоровьемъ, простая и веселая горожанка. Одѣта она въ черное шелковое платье съ нагрудникомъ, расшитымъ золотомъ и изъ-подъ котораго выступаетъ вверху бѣлая шемизетка; костюмъ ея дополняютъ широкая трубчатая фреза вокругъ шеи и кружевные манжеты. Она держитъ руки сложенными вмѣстѣ у пояса; въ правой рукѣ — бѣлый носовой платокъ. Въ фонѣ, вверху — пунцовый занавѣсъ, слѣва рисуется вдали пейзажъ подъ небомъ, покрытымъ нѣжными облаками.

Представленная особа нарядилась сколь могла лучше для того, чтобы казаться вполне приличною и важною, но ея поза вышла натянутою и чопорною; видно, что ей недостаетъ прирожденнаго изящества женщины высокой породы.

Живопись портрета отличается солидностью и законченностью. Онъ написанъ по возвращеніи ванъ-Дейка въ Антверпенъ, въ 1627—1628 гг.

Изображенную даму считаютъ Анною-Марією Схотти или Схоттъ потому, что признаютъ этотъ портретъ за тотъ самый, который въ XVIII столѣтіи находился въ брюссельской церкви св. Гудулы и о которомъ упоминаетъ Менсартъ. „Когда вступишь въ церковь чрезъ большой порталъ — говоритъ онъ, — видишь въ концѣ нефа, слѣва, противъ угловой колонны при входѣ въ капитулъ, эпитафію семейства Маріи-Анны Схотти, или Схоттенъ, и висящій надъ этою эпитафією портретъ названной дамы, одѣтой въ черное платье испанскаго покроя, съ брыжами или фрезой, со сложенными вмѣстѣ руками; это — одно изъ лучшихъ произведеній Антони ванъ-Дейка; хотя эта картина засалена и покрыта пылью, однако она представляетъ собою вещь, достойную вниманія любителей искусства“.

Холстъ. — В. 1,80 м.; Ш. 1,18 м.  
Лоури и К°, въ Лондонѣ.



## Должностное лицо



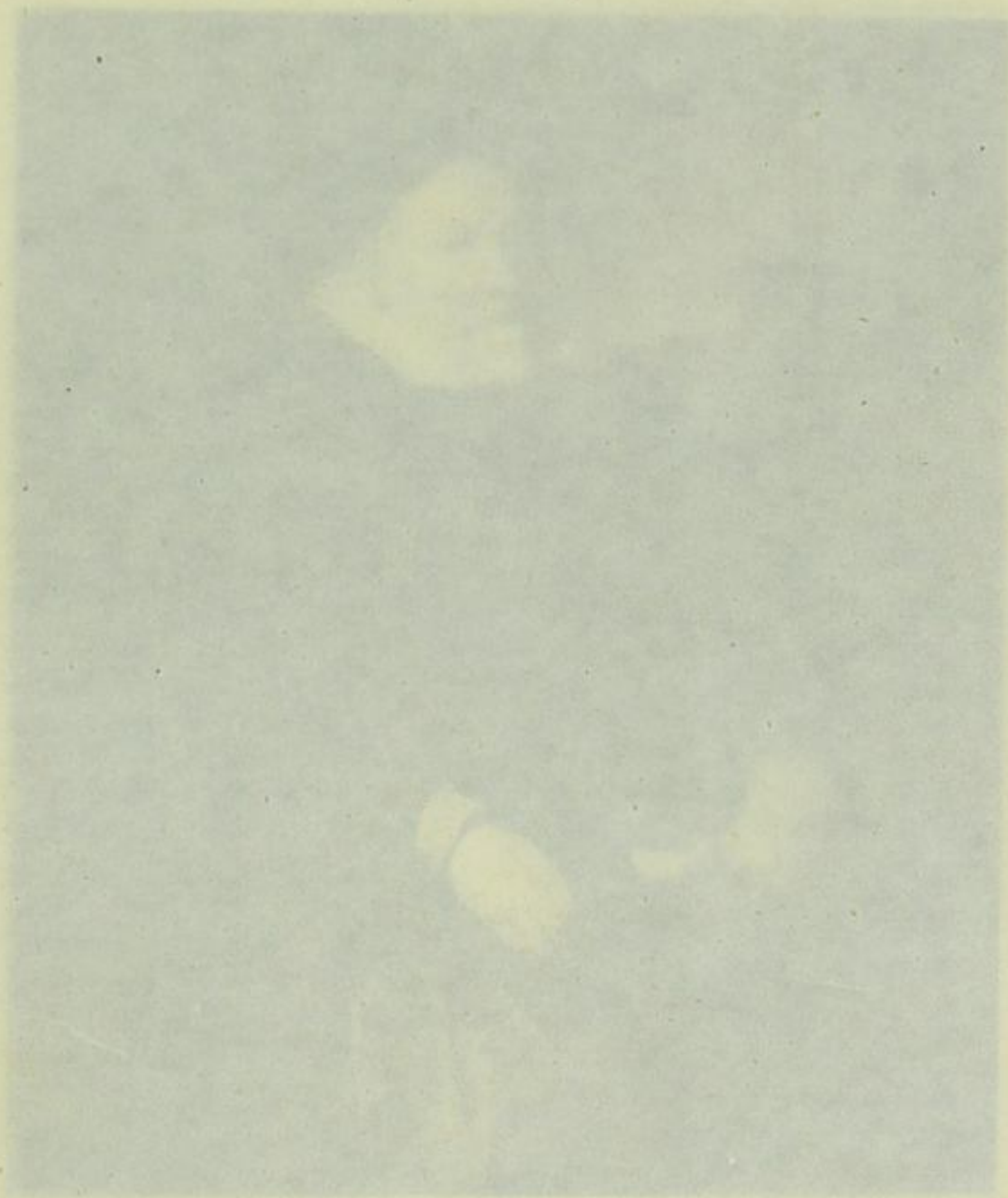
Немолодой человекъ всею тяжестью своего тѣла опустился въ кресло и важно развалился на немъ, вперивъ взоры въ портретиста, но соблюдая свое достоинство и, какъ видно по его глазамъ, размышляя о чемъ-то. На немъ — черный одноцвѣтный костюмъ, по которому скользятъ сѣроватые отблески свѣта, мягкій отложной, небрежно надѣтый воротникъ и бѣлыя манжеты, изъ-подъ которыхъ сквозитъ черная одежда. Руки его покоятся на ручкахъ кресла; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ свернутую бумагу. На головѣ у него — черная скуфейка, надвинутая на затылокъ. Лицо — сангвиническое, лоснящееся, съ бѣлесоватыми рефlekсами; волосы, усы и борода — сѣдые. Живопись портрета — чрезвычайно пріятная; смотря на него, воображаешь, что передъ тобою настоящее тѣло. Краски наложены не ступеванными и не пройденными гласировкою, мазками, густо и смѣло. Тѣни — темныя и мягкія. На заднемъ планѣ слѣва виситъ занавѣсъ; справа видны пьедесталъ и часть колонны, а за нею пейзажъ съ голубымъ небомъ.

Картина эта долго приписывалась Иордансу, имя котораго, при первомъ взглядѣ на нее, дѣйствительно приходитъ на мысль вслѣдствіе реалистичнаго характера этого произведенія и сильной мясистости изображеннаго въ немъ тѣла. Но при распродажѣ собранія Рогана, на которой являлся этотъ портретъ, В. Боде призналъ его работою ванъ-Дейка. Споръ о томъ, кому изъ двухъ мастеровъ принадлежитъ портретъ, еще продолжается. Что касается насъ, то мы, нисколько не колеблясь, признаемъ его вышедшимъ изъ-подъ кисти ванъ-Дейка: Иордансъ никогда не писалъ столь настояно, съ передачею столь яснаго освѣщенія, съ такими пріятными розовыми нюансами.

Остается опредѣлить: къ какой порѣ творчества нашего мастера слѣдуетъ отнести это произведеніе. Въ виду уже значительно развитой его фактуры, вначалѣ намъ казалось, что оно исполнено по возвращеніи ванъ-Дейка изъ Италіи, но теперь, изучивъ портретъ ближайшимъ образомъ, мы рѣшительно признаемъ его написаннымъ до поѣздки художника въ Италію и притомъ одною изъ замѣчательнѣйшихъ его работъ за это время. Тяжелая рука, изобилующая выпуклостями, лицо, написанное рѣзкими планами, и рыжеватый тонъ неба въ этой картинѣ — характерные признаки ванъ-Дейковскихъ произведеній этой поры, напр. портрета г-жи Винкъ, находившагося также на Антверпенской выставкѣ.

Холстъ. — В. 1,15 м.; Ш. 0,95 м.  
Супруга г. Мишеля Андре, въ Парижѣ.





Должностное лицо







*Elizabethe Knechtel Ruffsch 1613 Berlin*











ЖЕНЕВЬЕРА д'ЮРФЕ, ГЕРЦОГИНИ ДЕ-КРУА •







*Helene, Margravine of Brandenburg, by Sir Anthony van Dyck*



*Le Duchesse  
Clary.*







## Женевьева д'Юрфё, герцогиня де-Круа



на изображена по колѣни, сидящею въ креслѣ. Держа правую руку у пояса, она слегка касается пальцами этой руки нитки бѣлаго жемчуга, висящей на груди. Взглядъ герцогини — прямой и пристальный, сжатые губы имѣютъ горделивое выраженіе, носъ — длинный и неправильный, подбородокъ — небольшой и острый, лобъ — широкій, брови — очень видныя. Это — блондинка съ неправильнымъ, чрезвычайно блѣднымъ и худощавымъ лицомъ. На ней — черное шелковое платье съ сильно открытымъ лифомъ и прорѣзами на рукавахъ, кружевная шемизетка и такой же воротникъ; на ея руки намотано, въ видѣ браслетовъ, по ниткѣ жемчуга въ пять рядовъ. Кресло обито краснымъ бархатомъ. На заднемъ планѣ — красная же драпировка. Пальцы у герцогини — тонкіе, длинные, красивые, какіе встрѣчаются въ большинствѣ портретовъ ванъ-Дейка. Слева — прибавленная потомъ надпись: „La duchesse de Croix“. Портретъ исполненъ, вѣроятно, между 1627 и 1632 гг.

На ванъ-Дейковской юбилейной выставкѣ находился другой портретъ Женевьевы д'Юрфё, принадлежащій консулу Веберу, въ Гамбургѣ. Существуетъ еще нѣсколько портретовъ той же особы. Лучшій изъ нихъ, хотя и не вполне мастерской, принадлежитъ маркизу Лосіану; Мюнхенская Пинакотека владѣетъ портретомъ герцогини де-Круа во весь ростъ, парнымъ съ портретомъ ея мужа. Ванъ-Дейкъ написалъ ее также гризайлью; это послѣднее изображеніе находится теперь у герцога Беклея, въ Лондонѣ. Оно отличается отъ разсмотрѣннаго нами портрета меньшимъ размѣромъ и тѣмъ, что герцогиня представлена немного больше, чѣмъ по поясъ, и правой ея руки не видно; равнымъ образомъ не видно и кресла, такъ что нельзя распознать, сидитъ ли или стоитъ герцогиня. По этой гризайли исполнена гравюра Петера Йуде, помѣщенная въ Иконографіи.

Женевьева, дочь графа Жака д'Юрфё и сестра Онорё д'Юрфё, знаменитаго автора самаго стариннаго изъ французскихъ романовъ „Астрея“, состояла статсъ-дамою при дворѣ Маріи Медичи. Талейранъ-де-Ред<sup>1)</sup> говоритъ, что она была очень умна и хороша собою. Она играла на театральной сценѣ вмѣстѣ съ побочными сыновьями Генриха IV, и за нею сильно ухаживали, вслѣдствіе чего о ней поговаривали не совсѣмъ хорошо.

<sup>1)</sup> Historiettes, IV, 192.



Герцогъ Карлъ-Александръ де-Круа, маркизь д'Арвè, явившись ко французскому двору, познакомился съ нею, женился на ней и увезъ ее съ собою въ Брюссель. Это произошло въ 1617 г., когда Женевьевѣ было двадцать лѣтъ. Въ 1624 г. герцогъ былъ убитъ выстрѣломъ изъ пищаля, и объ его вдовѣ снова распространилась дурная молва; шелъ даже слухъ, что она причастна убійству мужа: рассказывали, будто маркизь Спинола, влюбившись въ нее, устроилъ это убійство, чтобы возвратить ей свободу, и, пожалуй, женился бы на ней, если бы не былъ отозванъ назадъ въ Испанію.

По году смерти Карла-Александра де-Круа слѣдуетъ заключить, что портреты его и герцогини, находящіеся въ Мюнхенской Пинакотекѣ, написаны ванъ-Дейкомъ до его поѣздки въ Италію.

Женевьева д'Юрфè въ 1630 г. тайно повѣнчалась съ кавалеромъ де-Майльи, своимъ повѣреннымъ въ дѣлахъ. Но ей хотѣлось сохранить свое прежнее положеніе въ большомъ свѣтѣ, а потому этотъ бракъ былъ оглашенъ только послѣ ея смерти.

Холстъ. — В. 1,15 м.; Ш. 0,90 м.  
Маркизь Лосіанъ, въ Ньюбетльскомъ аббатствѣ.



















## Графъ Томасъ д'Арундель и его внукъ



Томасъ д'Арундель изображенъ только по колѣни, облаченнымъ въ стальную кирасу, изъ-подъ которой выступаетъ широкій бѣлый воротникъ. Онъ стоитъ, держа въ правой рукѣ маршальскій жезлъ и положивъ другую руку на плечо своему внуку, одѣтому въ красный камзолъ. На заднемъ планѣ слева — скала и кусокъ голубого неба, справа — черный занавѣсъ, на которомъ вышитъ золотомъ лиственный узоръ. Графу на видъ лѣтъ пятьдесятъ; волосы у него съ просѣдью, лицо загорѣлое, съ чертами, выражающими упрямство и деспотизмъ относительно всѣхъ, но нѣжность ко внуку. Этотъ послѣдній почтительно поднялъ на него свои задумчивые глаза. Контрастъ между старцемъ и ребенкомъ, между сознаниемъ собственного достоинства и робостью, между многолѣтней опытностью и наивностью, — поразителенъ. Въ цѣломъ, портретъ представляетъ собою картину, написанную съ увѣренностью и выдержанною въ коричневомъ тонѣ. Великолѣпна фигура пожилого государственнаго человѣка, рельефно выступающая изъ темнаго фона въ освѣщеніи, сильно озаряющемъ лицо и отражающемъ солнечные лучи отъ кирасы и отъ золота драпировки. Темный тонъ картины нарушается, кромѣ того, въ нижней ея части, справа, фигурою мальчика въ свѣтло-красномъ костюмѣ, съ блѣднымъ лицомъ и свѣтлыми волосами, держащаго въ рукѣ бѣлый листъ бумаги.

Томасъ Гоуаръ графъ д'Арундель, англійскій маршалъ при Іаковѣ I и Карлѣ I, извѣстенъ, какъ великій покровитель искусства и словесности, какъ усердный и просвѣщенный собиратель памятниковъ античной скульптуры и всевозможныхъ художественныхъ предметовъ. Онъ родился въ 1586 г. Портретъ его написанъ, вѣроятно, около 1636 г.

Графъ д'Арундель былъ благодѣтелемъ ванъ-Дейка. Какъ мы уже сказали въ началѣ нашей книги, по его рекомендаціи антверпенскій мастеръ былъ приглашенъ въ Англію. Весьма возможно, что одинъ изъ многихъ портретовъ д'Арунделя, писанныхъ ванъ-Дейкомъ, былъ исполненъ во время перваго посѣщенія имъ этой страны.

Другой портретъ графа, въ которомъ онъ представленъ сидящимъ въ креслѣ, съ медалью въ рукѣ, принадлежитъ герцогу Сутерлендскому; третій портретъ находится у лорда Арунделя; четвертый — у герцога Норфольк-скаго, пятый — у А.-Дж. Робертса. Сверхъ того, ванъ-Дейкъ изобразилъ



Томаса Гоуарда вмѣстѣ съ его женою на картинѣ, существующей въ двухъ экземплярахъ, изъ которыхъ одинъ принадлежитъ лорду Арунделю, а другой — лорду Норфольку.

Мальчикъ, стоящій подлѣ графа Арунделя, — его внукъ, Генри Гоуардъ, шестой графъ Норфолькскій, родившійся въ 1628 г. и умершій въ 1684 г. Ему было семь или восемь лѣтъ, когда онъ позировалъ для настоящаго портрета.

Холстъ. — В. 1,40 м.; Ш. 1,20 м.  
Герцогъ Норфолькъ, въ Арундель-Кестлѣ.



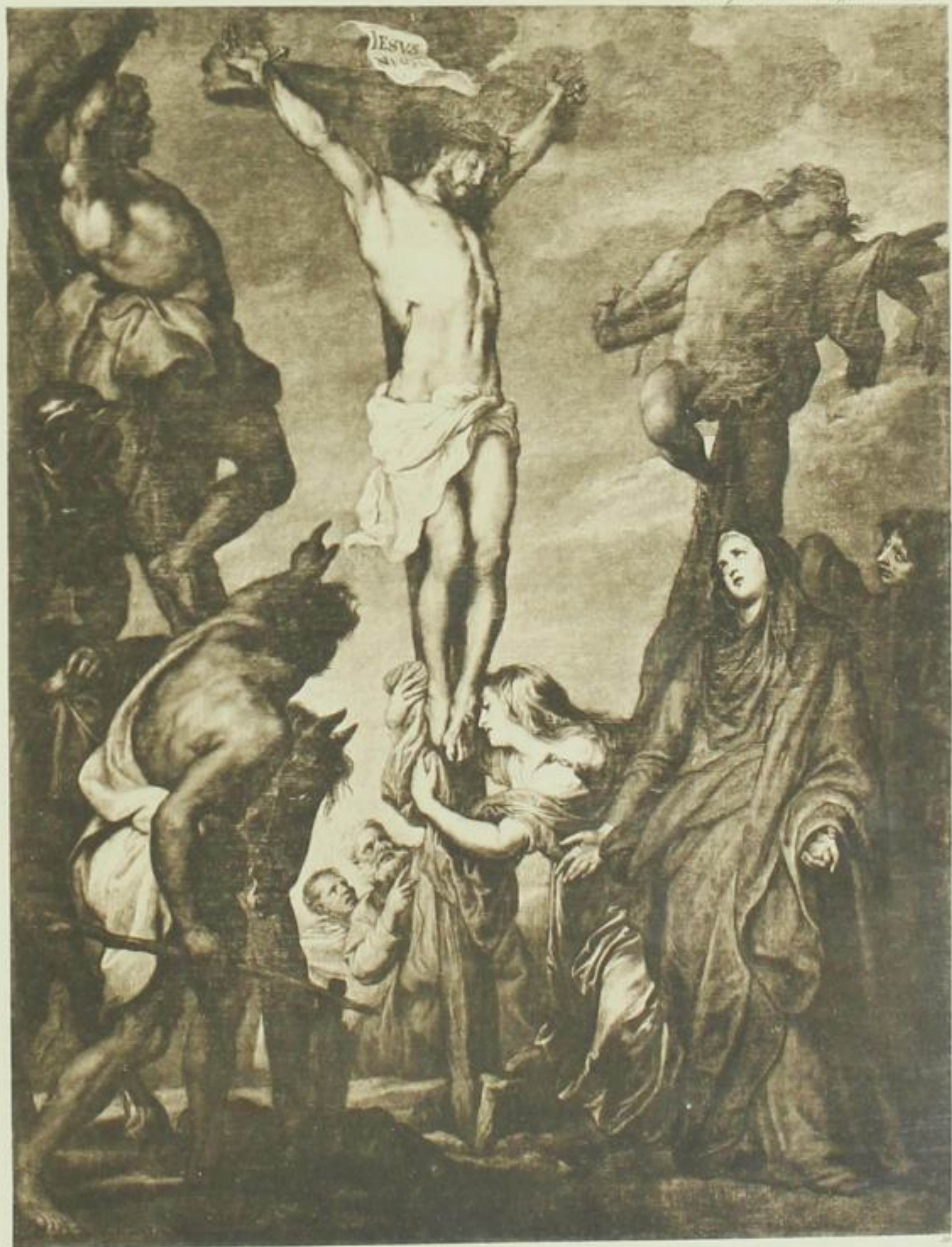


Голгофа (въ коллегиальной церкви св. Ромеюта, въ Мехельнь)















## Голгоѳа



ристокъ виситъ на крестѣ между двумя разбойниками. Онъ уже испустилъ духъ, и Его голова склонилась къ правому плечу. Разбойникъ, распятый справа, старается избавиться отъ веревокъ, которыми привязаны ко кресту его руки; правую онъ уже освободилъ отъ нихъ, но другая его рука, вся въ крови, у запястья, гдѣ веревка глубоко врѣзалась въ тѣло. Второй разбойникъ, представленный слѣва, виситъ на позорномъ древѣ неподвижно. Кресты разбойниковъ сильно наклонены въ сторону. У подножія креста Христова стоитъ на колѣняхъ Марія Магдалина, прикинувъ лицомъ къ стопамъ своего божественнаго Учителя и обнявъ спасительное древо обѣими руками. Возлѣ нея изображена Богоматерь, распростершая руки и взирающая на своего усопшаго Сына. Рядомъ съ Нею — св. Іоаннъ; его глаза, воспаленные слезами, обращены къ Спасителю. Надѣво виденъ одинъ изъ мучителей съ обнаженною спиною, держащій въ правой рукѣ трость и указывающій другою на Христа; позади этой фигуры, у самаго края картины, представленъ воинъ верхомъ на гнѣдомъ конѣ, со шлемомъ на головѣ и красною драпировкою на тѣлѣ. Позади Христа помѣщены фигуры еще двухъ людей, взирающихъ на Него.

Картина воспроизводитъ тотъ же самый сюжетъ и въ такомъ же, но менѣе трагическомъ духѣ, какъ и „Le Mont Calvaire“ Рубенса въ Антверпенскомъ музеѣ. вмѣсто того, чтобы представлять собою бѣлое пятно, какъ въ этомъ произведеніи, все тѣло Спасителя усыяно здѣсь синевато-сѣрыми тѣнями, и только одна грудь озарена сильнымъ свѣтомъ. Тѣла не массивны и не мускулисты, краски не вдаются въ большую яркость. Богоматерь облачена въ черную туннику и въ мантию темнаго цвѣта съ сѣровато-сѣрыми рефлексами. Человѣкъ, держащій въ рукѣ трость, имѣетъ смуглую кожу; бѣлая драпировка окружаетъ его бедра; драпировки на ап. Іоаннѣ и на воинѣ, сидящемъ верхомъ на конѣ, красныя, но темнаго, ослабленнаго тона. Сильнѣе всего освѣщены двѣ фигуры въ серединѣ картины внизу, но все-таки не особенно ярко. Весь задній планъ и небо выдержаны въ сѣровато-голубой гаммѣ съ проходящими по послѣднему горячими красными полосами.

Вообще это — картина сдержанно-патетическая, въ которой нѣтъ ни Рубенсовой фуги, ни грубаго воспроизведенія муки разбойниковъ. Богородицѣ даны трогательное выраженіе и неутрированно-трагическая поза. Всѣ части картины помогаютъ впечатлѣнію одна другой. Сочиненіе — обдуманно, а



исполненіе показываетъ, что художникомъ руководили не столько чувство, сколько соображеніе. Краски — изысканы. Зловѣщіе сѣрые тона, распространенные на фигурахъ разбойниковъ, темно-коричневое тѣло воина, чѣмъ слѣва, и холодная бѣлизна Маріи Магдалины значительно разнятся между собою, но не представляютъ слишкомъ рѣзкихъ контрастовъ. Сильныя корчи разбойниковъ бросаются въ глаза рядомъ съ покорностью волѣ Божіей и сравнительнымъ спокойствіемъ дѣйствующихъ лицъ въ срединѣ картины, но грѣшатъ нѣкоторою преувеличенностью. Христосъ, Богородица и палачъ съ тростью въ рукѣ — фигуры превосходныя. Общій сѣрый тонъ картины способствуетъ возбуждаемому ею грустному, но неособенно глубокому настроенію. Картина, въ своемъ цѣломъ, рассчитана скорѣе не на него, а на декоративную эффектность.

Разсмотрѣнное нами произведеніе было заказано ванъ-Дейку мессиромъ Яномъ ванъ-деръ-Ланомъ, сеньёромъ Схрика и Гротло, заплатившимъ за эту картину двѣ тысячи флориновъ и пожертвовавшимъ ее францисканской церкви въ Мехельнѣ. Точныхъ свѣдѣній о времени ея исполненія не имѣется, но оно падаетъ, несомнѣнно, между 1627 и 1632 годами. Въ 1794 г. комиссары французской республики увезли картину въ Парижъ, откуда она возвратилась къ намъ въ 1815 г. Черезъ годъ послѣ того король Вильгельмъ I подарилъ ее мехельнской архіепископской церкви. Гравировалъ это произведеніе Схельте-а-Большвертъ.

Джошуа Рейнольдсъ считалъ мехельнскую „Голгоѳу“ самымъ замѣчательнымъ созданіемъ ванъ-Дейка, даже признавалъ ее лучшею картиною въ мірѣ по правдивости и роскоши рисунка, равно какъ и по общему расположенію композиціи. По его мнѣнію, она доказываетъ, что ванъ-Дейкъ могъ бы сдѣлаться истинно-геніальнымъ историческимъ живописцемъ, если бы портретныя работы не увлекли его на иной путь. Это мнѣніе было высказано Рейнольдсомъ въ 1781 г. Правда, съ того времени картина подверглась нѣсколькимъ реставраціямъ, болѣе или менѣе пагубнымъ для нея.

Холстъ. — В. 3,85 м.; Ш. 1,90 м.  
Коллегіальная церковь св. Ромбальта, въ Мехельнѣ.











Misses - Ann, Sarah, & Elizabeth - 1840









## Трое старшихъ дѣтей Карла I

**В**анъ-Дейкъ представилъ ихъ стоящими въ роскошной залѣ. На заднемъ планѣ слѣва видна нижняя часть колонны теплаго сѣраго цвѣта; въ срединѣ — темный занавѣсъ, затканый золотымъ цвѣточнымъ орнаментомъ, справа — болѣе свѣтлая стѣна. Полъ покрытъ персидскимъ ковромъ съ темнымъ узоромъ. Старшее дитя, будущій Карлъ II, облокотилось правою рукою на пьедесталь колонны. Его русые волосы, подстриженные на лбу по прямой линіи, спускаются внизъ съ боковъ и на затылкѣ. На маленькомъ принцѣ — большой кружевной воротникъ, кружевныя манжеты, золотисто-коричневый камзолъ съ прорѣзами на рукавахъ, опоясанный по талии лентами; правою рукою мальчикъ держитъ за руку своего младшаго брата, Якова, герцога Йоркскаго. На этомъ послѣднемъ — платье бѣлаго и голубого цвѣтовъ съ красными бархатными рукавами, на которыхъ перекрещиваются бѣлыя ленты; на головѣ у него — шапочка въ родѣ чепчика; свѣтлые волосы, выбиваясь наружу изъ-подъ этой шапочки, покрываютъ лобъ. Маленькая принцесса держитъ сложенные вмѣстѣ руки на животѣ; на ней — голубое платье съ прорѣзами на рукавахъ, обшитыми кружевомъ и изъ которыхъ выступаетъ полотно сорочки, бѣлый передникъ, отороченный также кружевомъ, кружевной воротникъ и ожерелье изъ крупнаго жемчуга. Волосы, украшенные маленькими розами, завиты на лбу въ видѣ мелкихъ пуклей и образуютъ у ушей довольно длинные локоны.

Позы всѣхъ трехъ дѣтей — просты и естественны. Наслѣдный принцъ смотритъ прямо впередъ, безъ малѣйшей застычивости, дѣвочка, повидимому, немного смущена. Старшій принцъ великолѣпенъ въ своемъ золотистомъ нарядѣ; его братъ и сестра, со своими свѣтлыми, мягкими и нѣжными по краскамъ костюмами, служатъ отличнымъ репессуаромъ для его фигуры. Въ цѣломъ картина выдержана въ ясной, спокойной, скромной гаммѣ тоновъ. Въ отношеніи достоинства, этотъ портретъ уступаетъ написанному приблизительно за годъ передъ нимъ и хранящемуся теперь въ Туринскомъ музеѣ; но и здѣсь сопоставленіе золотистыхъ тоновъ лѣвой части съ серебристыми правой производить въ высшей степени привлекательное впечатлѣніе.

На колоннѣ, что слѣва, сдѣлана надпись: REGIS MAGNÆ BRITANNIÆ PROLES. PRINCEPS CAROLUS NATUS 29 MAI 1630. JACOBUS DUX EBORACENSIS NATUS 14 OCTOB. 1633 ET FILIA PRINCEPS MARIA NATA 4 NOV. 1631, и ниже: ANT. VAN DYCK F<sup>r</sup> ANNO D<sup>i</sup> 1634. Слѣдовательно, наследный принцъ родился



29 мая 1630 г., принцесса Марія — 4 ноября 1631 г., а второй сынъ Карла I и Генриетты Маріи — 14 октября 1633 г. Ванъ-Дейкъ написалъ ихъ групу въ 1635 г.

Картина была исполнена для Карла I и всегда принадлежала английской королевской фамилии. Въ Дрезденской галереѣ имѣется повтореніе этого произведенія, вышедшее изъ мастерской ванъ-Дейка, другія повторенія — въ галереѣ лорда Пемброка и въ нѣсколькихъ менѣе извѣстныхъ коллекціяхъ. Первоначальные эскизы картины, отличающіеся отъ нея довольно значительными измѣненіями, находятся въ Луврѣ и въ галереѣ лорда Кларендона.

Припомнимъ вкратцѣ исторію трехъ королевскихъ дѣтей. При самомъ началѣ гражданской войны наслѣдный принцъ былъ отправленъ въ чужіе края. Послѣ трагической смерти Карла I онъ предъявилъ свои права на отцовскій тронъ и въ 1651 г. попытался высадиться въ Шотландіи, но, будучи разбитъ Кромвелемъ при Ворчестерѣ, удалился сперва во Францію, а потомъ въ Кельнъ. Въ 1660 г. генераль Монкъ возвелъ его на престолъ. Онъ умеръ 6 февраля 1685 г. Царствованіе этого государя было однимъ изъ самыхъ плачевныхъ для Англій. Онъ былъ человекъ неглухой, но капризный и легкомысленный, лишенный твердости характера и энергіи. Внутри страны, онъ то и дѣло нарушалъ ея вольности; извнѣ Англія была при немъ побѣждена и унижена.

Принцесса Марія вышла замужъ за принца Оранскаго Вильгельма II. Ванъ-Дейкъ изобразилъ ее вмѣстѣ съ женихомъ въ портретѣ, принадлежащемъ Государственному Музею въ Амстердамѣ. Она — мать принца Вильгельма III, женившася на своей двоюродной сестрѣ Маріи, дочери Іакова II, и сдѣлавшася потомъ английскимъ королемъ.

Молодой герцогъ Йоркскій наслѣдовалъ престолъ послѣ Карла II, подъ именемъ Іакова II. Проведя свою молодость во Франціи, онъ перешелъ тамъ въ католичество и, по вступленіи своего брата на престолъ, вернулся въ Англію. Сдѣлавшись въ свою очередь королемъ, онъ покровительствовалъ своимъ единовѣрцамъ и старался предоставить римской церкви такія же права, какими пользовалась англиканская. Въ 1688 г. вспыхнула революція, Вильгельмъ Оранскій высадился въ Англій и 23 февраля 1689 г. былъ провозглашенъ английскимъ королемъ; Іаковъ II бѣжалъ во Францію и надѣялся, при помощи Людовика XIV, свергнуть своего зятя съ престола, но былъ разбитъ и возвратился во Францію, гдѣ и умеръ 16 сентября 1701 г.

Холстъ. — В. 1,31 м.; Ш. 1,50 м.  
Английская королева, въ Виндзорскомъ замкѣ.











*Allegory of the Resurrection of the Dead*









## Св. Мартинъ, отдающій часть своего плаща нищимъ



Св. Мартинъ сидитъ верхомъ на конѣ бѣлой съ яблоками масти, поднявшемъ одну изъ своихъ переднихъ ногъ и сильно нагнувшемъ голову книзу. На всадникѣ — стальные латы, подъ ними — кольчуга, предохраняющая туловище, руки и бедра, свѣтло-амарантоваго цвѣта штаны и черная шляпа съ сѣрымъ перомъ. На лѣвое плечо накинутъ огненно-красный плащъ, который св. Мартинъ уже разрѣзалъ пополамъ своею шпагою. Подлѣ него ѣдетъ слуга верхомъ на гнѣдомъ конѣ. На землѣ сидитъ, скорчившись, нищій, обращенный спиною къ зрителю; другой нищій, расслабленный и опирающійся на костыль, стоитъ на колѣняхъ; на немъ — свѣтло-сѣрая одежда, спускающаяся съ плечъ широкими складками; голова его обвязана бѣлымъ платкомъ.

На заднемъ планѣ блеститъ ярко-голубое небо, усѣянное небольшими серебристо-бѣлыми облаками; справа — колонна и пилястра, по которымъ вьется плющъ; слѣва, на переднемъ планѣ, — кустъ земляники съ двумя красными ягодами.

Передъ нами — весна года и, вмѣстѣ съ тѣмъ, весна жизни художника: все въ этой картинѣ дышетъ свѣжестью и весельемъ природы, все отражаетъ въ себѣ юность и жизнерадостность самого ванъ-Дейка. Яркій тонъ лазореваго неба, пушистость облаковъ, роскошный красный цвѣтъ плаща, блестящая игра свѣта на латахъ, свѣтлые нюансы на бѣлой лошади и на фигурахъ нищихъ прельщаютъ ясностью и свѣжестью своей совокупности. Св. Мартинъ нисколько не походитъ на строгихъ и аскетическихъ святыхъ: онъ молодъ и красивъ, изященъ въ движеніи, одѣтъ нарядно. Сильный свѣтъ озаряетъ сцену и помогаетъ фигурамъ отчетливо рисоваться на яркомъ небѣ; нѣтъ въ картинѣ ни горячихъ тоновъ, ни контрастовъ между свѣтомъ и тѣнью: освѣщеніе въ ней — мягкое и чистое, какое бываетъ въ хорошіе весенніе дни.

Ванъ-Дейкъ написалъ эту картину, очевидно, до своего путешествія въ Италію: въ ней положительно видно вліяніе Рубенса. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно взглянуть на спину нищаго съ ея сильными и выпуклыми мускулами, выгнѣнную посредствомъ коричневыхъ и сѣровато-синихъ тоновъ — приемомъ, характеризующимъ живопись Рубенса въ первую пору его дѣятельности, т. е. съ 1610 по 1615 годъ, и отъ котораго онъ уже отказался въ то время, когда была написана рассматриваемая нами картина,



т. е. въ 1621 или 1622 гг. Матеріальнымъ доказательствомъ того, что эта картина исполнена въ Антверпенѣ и подъ вліяніемъ Рубенса, являются двѣ представленныя въ ней лошади, бѣлая въ яблокахъ и гнѣдая съ бѣлымъ пятномъ на лбу, — тѣ самыя, которыя въ это время обыкновенно служили Рубенсу моделями и, безъ сомнѣнія, находились въ его конюшнѣ. Нищій съ головою, обернутою бѣлымъ платкомъ, заимствованъ, очевидно, у Рафаэля, а именно напоминаетъ одну изъ фигуръ въ его *Исцѣленіи расслабленныхъ* — картонъ, принадлежащемъ къ серіи *Дѣяній св. апостоловъ*.

Въ Императорскомъ Вѣнскомъ Музеѣ есть старинная копія съ этой картины. На Антверпенской выставкѣ находился эскизъ одинаковаго съ нею сюжета, принадлежащій капитану Гольфорду, въ Лондонѣ. Въ немъ конь, на которомъ ѣдетъ святой, — совершенно бѣлый, шляпа на святомъ — красная и подлѣ него нѣтъ слуги. Вправо отъ него полуподнялся съ земли нагой нищій, возлѣ котораго стоятъ мать съ двумя дѣтьми и старикъ, а позади нихъ — всадникъ въ венгерской шапкѣ и оруженосецъ со стальнымъ шлемомъ на головѣ. Неба совсѣмъ не видно; его заслоняетъ масса построекъ коричневаго цвѣта, среди которыхъ замѣтны каннелированная колонна, лѣстница, крыльцо съ аркою и церковь. Эскизъ написанъ смѣло, широкимъ движеніемъ кисти. Ни въ цѣломъ, ни въ деталяхъ онъ не представляетъ той эlegantности и привлекательности, какими отличается самая картина.

Въ Рубенсовской залѣ Виндзорскаго замка находится другой вариантъ того же сюжета, написанный ванъ-Дейкомъ также до отъѣзда его въ Италію, но имѣющій еще болѣе Рубенсовскій характеръ и годомъ, или двумя годами болѣе ранній, чѣмъ Савентгемская картина.

Каждому извѣстна легенда, связанная съ этою алтарною иконою. Отправившись въ Италію, ванъ-Дейкъ проѣзжалъ черезъ Савентгемъ, гдѣ встрѣтилъ нѣкую молодую крестьянку и сразу влюбился въ нее; онъ остановился въ этой деревнѣ, написалъ картину, о которой идетъ рѣчь, и, безъ сомнѣнія, долго зажилъ бы тутъ, если бы Рубенсъ, увѣдомленный о случившемся, не пріѣхалъ къ своему ученику и не уговорилъ его продолжать путешествіе. Это — не болѣе какъ простая легенда, милая басня, но увѣренность въ ея недостоверности не побуждала объяснять происхожденіе этого обворожительнаго произведенія инымъ образомъ.

Нѣкій кавалеръ Францискъ-Фердинандъ ванъ-Опгемъ, старецъ 91<sup>го</sup> года отъ роду, въ показаніи, данномъ въ 1739 г. предъ нотариусомъ Гансемансомъ, въ Кортенбергѣ, объявилъ, что, какъ онъ не разъ слыхалъ о томъ отъ своего отца, „Св. Мартинъ“ былъ написанъ въ его домѣ и что ванъ-Дейкъ въ это



время просить руки его, кавалера Франциска-Фердинанда, родной тетки. И такъ, если вѣрить этому показанію, нашъ художникъ пожертвовалъ свою картину Савентгемской церкви изъ-за любви къ означенной красавицѣ. Однако эта исторія, имѣя, повидимому, болѣе положительное основаніе, представляется столь же невѣроятною, какъ и легенда. На самомъ дѣлѣ, если счесть ее справедливою, надо будетъ принять, что картина написана въ 1629 г. Хотя прежде мы были готовы допустить эту гипотезу, но теперь, послѣ болѣе подробнаго изученія и сравненія различныхъ манеръ ванъ-Дейка и полученной нами возможности любоваться его произведеніемъ въ лучшемъ освѣщеніи, утверждаемъ, что „Св. Мартинъ“ написанъ навѣрное до поѣздки художника въ Италію. Изабелла ванъ-Онгемъ умерла въ 1701 г. Если даже допустить, что она дожила до столѣтняго возраста, то и въ такомъ случаѣ надо признать, что она еще не явилась на свѣтъ или была еще ребенкомъ въ 1621 г., когда ванъ-Дейкъ отправился въ Италію.

Всего вѣроятнѣе, что „Св. Мартинъ“ написанъ именно въ этомъ году, въ то время, когда нашъ живописецъ собирался въ заальпійское путешествіе, и что эта картина была заказана ему Фердинандомъ де-Бойссхотомъ, получившимъ въ томъ же году титулъ барона Савентгема и желавшимъ украсить художественнымъ произведеніемъ церковь деревни, названіе которой только что прибавилось къ его фамиліи. Очень возможно, что по случаю этого заказа ванъ-Дейкъ посѣтилъ Савентгемъ, и память о его пребываніи среди тамошнихъ жителей сохранилась въ поэтической легендѣ, содержаніе которой сколь нельзя болѣе соответствуетъ привѣтливому, свѣжему характеру картины. Народная молва, какъ то всегда бываетъ, приукрасила преданіе нѣсколькими цвѣтами своего изобрѣтенія, и такимъ образомъ сложилась милая басня о савентгемской любви нашего художника. Во всякомъ случаѣ, ванъ-Дейкъ былъ знакомъ съ Фердинандомъ де-Бойссхотомъ, какъ мы уже говорили о томъ, описывая портретъ Маріи Замудіо, жены барона Савентгема.

Дерево. — В. 1,70 м.; Ш. 1,60 м.  
Церковь въ Савентгеми.



## Карлъ I въ трехъ различныхъ видахъ



Английскій король Карлъ I представленъ три раза, каждый разъ по грудь, но съ разныхъ сторонъ: въ среднемъ портретѣ онъ обратился лицомъ прямо къ зрителю, въ лѣвомъ изображенъ профилно, въ правомъ — въ три четверти поворота налѣво. Цвѣтъ его лица нѣсколько желтоватъ, усы и небольшая борода — свѣтлые, тогда какъ длинные волосы на головѣ — почти черные; въ правомъ портретѣ они зачесаны за уши и спускаются внизъ до шеи, а въ лѣвомъ, будучи еще болѣе длинными, почти совсѣмъ покрываютъ собою плечи. Лобъ — широкій, брови — густыя и правильныя, подбородокъ — острый. По профилному портрету видно, что лобъ довольно сильно уходитъ назадъ. Въ глазахъ, немного томныхъ и осѣненныхъ усталыми вѣками, есть что-то, свидѣтельствующее о задумчивомъ характерѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, объ аристократизмѣ изображенной особы.

Эта картина была написана для того, чтобы служить пособіемъ скульптору Бернини при исполненіи заказаннаго ему мраморнаго бюста короля. Вмѣсто того, чтобы только намѣтить черты и формы лица, необходимыя для работы ваятеля, ванъ-Дейкъ превратилъ этотъ тройной портретъ позировавшаго предъ нимъ короля въ настоящую картину. Онъ изобразилъ Карла I въ трехъ различнаго цвѣта костюмахъ: въ лѣвомъ портретѣ король одѣтъ въ черный камзолъ, въ среднемъ — въ красный, въ правомъ — въ розовый. На всѣхъ трехъ портретахъ — голубая лента ордена Подвязки съ медальономъ св. Георгія и широкій кружевной воротникъ. Звѣзда означеннаго ордена вышита на правомъ рукавѣ; въ лѣвомъ портретѣ изъ разрѣзовъ на рукавахъ чернаго костюма выступаетъ буфами бѣлая сорочка, а рука заложена за голубую ленту, надѣтую чрезъ плечо. Фономъ служитъ пасмурное небо.

Картина написана очень тщательно и мягко; колоритъ ея — умеренно-сильный; очень яркое пятно составляетъ въ ней одна лишь красная одежда средняго портрета; тѣни — нѣжны. Руки короля очень тонки, а физиономія выразительна, хотя и не отличается ни правильностью, ни красотою. Въ цѣломъ картина представляетъ собою великолѣпный образчикъ живописи.

Она была окончена въ 1637 году и отправлена прямо къ скульптору. Исполненный по ней бюстъ уже въ 1638 г. былъ доставленъ королю, который, равно какъ и королева, остался очень доволенъ имъ. Послѣ казни Карла I бюстъ былъ проданъ, но потомъ поступилъ снова во владѣніе королевской







## Карль I въ трехъ различныхъ видахъ



английскаго короля Карль I представлено три раза, каждый разъ по груди, но съ разными сторонами: въ среднемъ портретѣ онъ обращенъ лицомъ прямо къ зрителю, въ лѣвомъ изображеніи профилѣю, въ правомъ — въ три четверти поворота назадъ. Цвѣтъ его лица неизменно желтоватъ, усы и небольшая борода — седые, тогда какъ длинные волосы на головѣ — почти черные; въ правомъ портретѣ они зачесаны на уши и спускаются внизъ до шеи, а въ лѣвомъ, откуда еще болѣе длинными, почти совсемъ покрываютъ собой плечи. Лобъ — широкий, брови — густыя и аршильныя, подбородокъ — острый. По профилѣю видно, что лобъ довольно сильно выдается впередъ. Въ глазахъ, смотрящихъ впередъ и ослѣпленныхъ усталыми вѣками, есть что-то, свидетельствующее о извѣстномъ характерѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, объ аристократическомъ воспитаніи.

Эти картины были написаны для того, чтобы служить пособіемъ скульптору Бартоломею ванъ Меландеру завѣщаннаго ему ирландскаго бискупа короля. Меландеръ, вѣроятно, только намѣтилъ черты и формы лица, необходимыя для работы мастера, а самъ долженъ былъ прорисовать этотъ тройной портретъ померзлаго короля, какъ будто въ настоящую картину. Онъ изобразилъ Карла I въ трехъ различныхъ видахъ костюмахъ: въ лѣвомъ портретѣ король одѣтъ въ черную дубовую, въ правомъ — въ красную, въ среднѣмъ — въ розовую. На лѣвомъ портретѣ — голубая лента ордена Польши съ медальономъ, на среднѣмъ и правомъ кружевная воротничка. Звѣзда ордена св. Михаила на правой рукавѣ; въ лѣвомъ портретѣ въ разбитой на рукавахъ куртке краснаго выструга буфана бѣлая сорочка, а рука вложена за широкую ленту, идущую чрезъ плечо. Фономъ служитъ пасмурное небо.

Портретъ написанъ очень тщательно и мягко; воздержанъ онъ — умеренно-сдержанъ, и даже если можно составить въ ней свое личное впечатлѣніе, то оно не выходитъ за границы — истинны. Руки короля очень тонкія, а длиннѣйшія перчатки, хотя и не отличаются ни изяществомъ, ни красотою. Въ лѣвомъ портретѣ представляется собою величественная образъ женщины.

Она была написана въ 1637 году и оторвана прямо изъ скульптору. Вспомогательна по ней бискупъ уже въ 1638 г. былъ доставленъ королю, который, равно какъ и королева, остался очень доволенъ имъ. Писецъ имени Карла I бискупъ былъ проданъ, но потомъ поступилъ снова во владѣніе королевской



*Three men in 17th century attire*









фамиліи и былъ помѣщенъ въ Уатгольскомъ дворцѣ, гдѣ и оставался до пожара, постигшаго это зданіе въ 1697 г. При этой катастрофѣ онъ или погибъ, или, что болѣе вѣроятно, былъ похищенъ. Какъ бы то ни было, съ этого времени онъ пропалъ безъ вѣсти.

Что касается картины, то она до конца XVIII столѣтія находилась у потомковъ Бернини. Около 1796 г. одинъ англичанинъ купилъ ее отъ нихъ и привезъ въ Лондонъ. Пройдя затѣмъ чрезъ руки нѣсколькихъ владѣльцевъ, она была въ 1822 г. приобрѣтена у послѣдняго изъ нихъ королемъ Георгомъ IV за тысячу гиней — сумму, которую тотъ заплатилъ за нее самъ.

Портрета Карла I, болѣе схожаго, чѣмъ находящійся предъ нашими глазами, навѣрное, не существуетъ; замѣтимъ кромѣ того, что никогда ни ванъ-Дейкъ, ни какой-либо другой живописецъ не прилагали до такой степени старанія точно передать черты изображаемаго лица, какъ въ этой картинѣ, написанной съ крайнею внимательностью даже къ мелочамъ. При всемъ томъ главное достоинство картины заключается не въ одномъ сходствѣ: тройной портретъ несчастнаго государя превосходно передаетъ его душевныя свойства. Карлъ I былъ человекъ сердечный, нѣжный мужъ и отецъ, большой любитель искусства, надѣленный просвѣщеннымъ вкусомъ; но, чтобы быть хорошимъ правителемъ, ему недоставало твердости воли и даже прямоты; онъ поддавался интригамъ своихъ любимцевъ и подчинялся собственнымъ минутнымъ капризамъ вмѣсто того, чтобы руководствоваться закономъ и принципами справедливости. Это былъ государь неспособный, непостоянство котораго навело несчастія на него самого, на его семейство и на всю страну. Въ его томныхъ, задумчивыхъ глазахъ отражаются мягкость характера и слабость воли; на его продолговатомъ лицѣ съ покатымъ лбомъ рисуется недостаточность ума для исполненія высокихъ, отвѣтственныхъ обязанностей главы государства. Его наружность, вообще столь кроткая и симпатичная, и почти женственная кокетливость его фигуры выказываютъ мягкость характера, тонкій вкусъ и привлекательность всей его особы. Въ семейной и частной жизни онъ могъ бы пользоваться счастьемъ и доставить счастье своимъ приближеннымъ, но, явившись на тронъ, и притомъ въ особенно критическую эпоху, онъ своимъ безсиліемъ и неспособностью возбудилъ бурю, гибельную для его королевства и убійственную для него самого.

Холстъ. — В. 0,80 м.; Ш. 1,00 м.  
Англійская королева, въ Виндзорскомъ замкѣ.



## Томасъ Киллигрью и Томасъ Карью



ба они сидятъ на креслахъ, обитыхъ кожею. Одежду ихъ составляютъ черныя камзолы съ разрѣзами, изъ которыхъ выступаетъ полотно бѣлья; на шеѣ у нихъ — бѣлые воротники, а на рукахъ — такія же манжеты. Киллигрью облокотился правою рукою на пьедесталь разбитой колонны, изображенной на заднемъ планѣ, сильно наклонился головою впередъ и подпираетъ ее согнутою рукою. Поза его — спокойная, ненатянута, взглядъ — задумчивый. Свѣтлые волосы, съ проборомъ на боку, спускаются на лобъ; усы — очень свѣтлые, носъ — красивой формы, глаза — каріе. Киллигрью держитъ въ правой рукѣ листъ бумаги, на которомъ нарисованы двѣ античныя мраморныя фигуры: одна — стоящая на пьедесталѣ, другая — закутанная въ тогу.

Карью сидитъ справа, повернувшись профилемъ къ зрителю. Его темно-русые волосы покрываютъ своими кудрями лобъ и падаютъ на плечи; у него — короткіе усы и длинный носъ, немного приподнятый въ концѣ. Выраженіе его физиономіи — болѣе оживленное, чѣмъ экспрессія его товарища. Держа въ правой рукѣ бумагу, онъ указываетъ на нее другою. Взоры его обращены влѣво, тогда какъ Киллигрью смотритъ прямо впередъ.

На заднемъ планѣ видны ковровый занавѣсъ съ цвѣточнымъ узоромъ по красному полю и небо, покрытое теплыми, тусклыми облаками. На колоннѣ, близъ локтя Киллигрью, находится надпись: *A. van Dijck, 1638.*

Все изображеніе выдержано въ нѣжной, скромной гаммѣ, въ освѣщеніи гармоничномъ и спокойномъ, но очень богатомъ оттѣнками. Свѣтло-красные, коричневыя, голубыя, черныя и бѣлыя тона являются тамъ и сямъ, но нигдѣ не бросаются въ глаза; всѣ краски ослаблены, сдержанны, но деликатны. Ни на что не падаетъ полного освѣщенія, но нѣтъ нигдѣ и глубокихъ тѣней; въ неосвѣщенныхъ мѣстахъ мы находимъ мерцаніе сумерекъ, но не мракъ. Какъ фигуры не отличаются особенною подвижностью, такъ и живопись не поражаетъ своимъ блескомъ, а между тѣмъ она полна жизни, ласкаетъ взоры гармоніею полусвѣта, въ который погружены изображенныя лица съ ихъ задумчивостью.

Томасъ Киллигрью, актеръ и драматическій писатель, родился въ 1612 г. и былъ въ 1633 г. принятъ въ число королевскихъ пажей. Во время гражданской войны онъ бѣжалъ на континентъ и былъ повѣреннымъ въ дѣлахъ Карла II, пока этотъ послѣдній находился въ изгнаніи, а по восшествіи его











*Mary, Queen of Scots, and Elizabeth I, 1587*









на престоль поступилъ къ нему на службу въ качествѣ постельничаго. Впослѣдствіи онъ занималъ должность придворнаго комика, въ родѣ той, которую въ прежнее время исполняли шуты. Его остроумныя выходки очень нравились легкомысленному государю.

Что второе лицо, изображенное на портретѣ, дѣйствительно Томасъ Карью — остается еще недоказаннымъ. Карью родился въ 1598 г. Объ его знакомствѣ съ Киллигрью свидѣлствуютъ только стихотвореніе, написанное имъ по поводу размолвки, происшедшей изъ-за ревности между Киллигрью и его невѣстою, Цециліею Крофтсъ, и эпиталама его сочиненія, посвященная имъ по случаю ихъ свадьбы. Сидящій въ портретѣ справа держитъ въ рукѣ бумагу; поэтому сочли его писателемъ и вывели заключеніе, что онъ — поэтъ и другъ Киллигрью.

Однако этому заключенію противорѣчитъ то обстоятельство, что Томасъ Карью умеръ въ началѣ 1638 г., въ концѣ марта или въ первыхъ числахъ апрѣля, — тогда, когда, по принятому въ ту пору въ Англии календарю, шель еще 1637 г. Слѣдовательно, Карью уже не было въ живыхъ, когда ванъ-Дейкъ выставилъ свою подпись на картинѣ. Карью родился въ 1598 г., а потому въ 1638 г. ему исполнилось сорокъ лѣтъ; между тѣмъ мы видимъ на портретѣ человека безспорно болѣе молодого. Гораздо вѣроятнѣе, что ванъ-Дейкъ изобразилъ здѣсь двухъ братьевъ или двухъ близкихъ родственниковъ, какъ обыкновенно онъ это дѣлалъ въ своихъ двойныхъ портретахъ. Тождественность Киллигрью съ лицомъ, сидящимъ слѣва, не подлежитъ сомнѣнію, такъ какъ существуетъ нѣсколько его изображеній, вполне соответствующихъ написанному ванъ-Дейкомъ. Напротивъ того, портретовъ Карью не дошло до насъ ни одного.

Разсмотрѣнная нами картина въ началѣ XVIII столѣтія была куплена принцемъ Уэльскимъ Фридрихомъ отъ нѣкоего Баньольса, комиссіонера по продажѣ художественныхъ произведеній. Она никогда не была гравирована<sup>1)</sup>. Ея эскизъ, считавшійся подлиннымъ произведеніемъ ванъ-Дейка, былъ проданъ въ 1782 г. у Кристи, въ Лондонѣ, за 4 фунта стерл. 8 шилл.

Холстъ. — В. 1,30 м.; Ш. 1,40 м.  
Англійская королева, въ Виндзорскомъ замкѣ.

<sup>1)</sup> ERNEST LAW, *Van Dyck's Pictures at Windsor Castle*, стр. 78.



## Пьяный Силень



Силень пьянъ до такой степени, что — того и гляди — упадетъ; онъ наклонился впередъ и повалился бы, если бы фавнъ не поддерживалъ его подъ руку. Въ правой рукѣ Силень держитъ амфору съ виномъ, которое льется на землю. На немъ нѣтъ никакой одежды, кромѣ накинутой на спину красной драпировки, широкой кусокъ которой спустился съ лѣвой стороны, а пола прикрываетъ правый бокъ. Борода и волосы у Силена сѣдые. Идущій позади него и поддерживающій его фавнъ, съ вѣнкомъ изъ виноградныхъ листьевъ на головѣ, повернулся лицомъ вправо и жадно стремится поцѣловать вакханку, держащую тамбуринъ и старающуюся увернуться отъ этого поцѣлуя. Последнія двѣ фигуры видны лишь до половины груди; обѣ онѣ — нагія; только плечо вакханки задрапировано кускомъ ткани неопредѣленнаго цвѣта. На переднемъ планѣ лежитъ на землѣ кисть винограда. Фонъ — совершенно черный.

Своею композиціей эта картина, подобно Рубенсовскимъ сценамъ изъ сказаній о Силенѣ, напоминаетъ античныя барельефы; но въ изображенной на ней группѣ больше движенія, непринужденности и мягкости, чѣмъ въ фигурахъ, какія создавала древняя пластика. Очевидно, въ выборѣ сюжета ванъ-Дейкъ подражалъ своему учителю. Несмотря на чрезмѣрную тучность главной фигуры, Силена, въ ея движеніи есть своего рода грація, особенно въ положеніи рукъ, изъ которыхъ лѣвая скрывается подъ драпировкою, а правая держитъ амфору. Граціозны также фигуры фавна и вакханки.

Въ своемъ цѣломъ картина представляетъ сцену грубой чувственности, воспроизводитъ проявленіе животной стороны человѣческой природы, но передаетъ этотъ сюжетъ съ необычайною силой и удивительнымъ мастерствомъ.

Но эта картина прежде всего — вещь колоритная, полная свѣта. Фигуры въ ней блестятъ и свѣтятся на темномъ фонѣ. Самый сильный ударъ свѣта падаетъ на сѣдую голову Силена; его волосы и борода ослѣпительно бѣлы, но яркость ихъ цвѣта умѣряется тѣнями сѣроватаго тона, разсѣянными между завитками волосъ, и очень темнымъ тѣневымъ пятномъ на лицѣ. Лѣвое плечо и загнутая назадъ рука озарены горячимъ свѣтомъ; ниже тѣлесные тона становятся менѣе ярки и борются съ густыми тѣнями, окутывающими животъ. Эта горячая масса получаетъ интенсивность отъ огненно-красной драпировки, сіяющей съ силою въ правой части картины и нѣсколько слабѣе за правую рукою и подлѣ лѣвой руки Силена.











*Titian - Hercules and Deianira*









Профиль полубога резко обрисовывается на этой красной поверхности, бросающей роскошные рефлексы на лицо, на грудь, на складки торса и на выпуклости руки. По всему телу бродят легкія тѣни, разлагающіяся на теплые тона; одинъ и тотъ же нюансъ не встрѣчается на пространствѣ болѣе широкомъ, за исключеніемъ красной драпировки, оживляющей колоритъ всего изображенія.

Въ нижней части картины царитъ гармонія полутоновъ. Свѣтъ и отраженіе краснаго цвѣта весело спорятъ между собою на золоченой амфорѣ, на бронзово-желтомъ виноградѣ, на смутно-видимомъ волосатомъ кускѣ, быть можетъ, лядвеи Силена, и, постепенно ослабѣвая, сливаются другъ съ другомъ.

Влюбленная пара позади Силена окутана горячимъ коричневымъ полусвѣтомъ: у фавна — тѣло болѣе смуглое, чѣмъ у вакханки; свѣтъ сильно ударяетъ въ его плечо и искрится на рукѣ и ухѣ; вакханка, съ ея крупнатымъ тѣломъ и золотистыми волосами, въ которыхъ играютъ тѣни, освѣщена болѣе умѣренно. Вся эта часть картины — тепла и прозрачна, наполнена краснымъ цвѣтомъ и золотомъ.

Вліяніе Италіи на художника здѣсь очевидно: онъ воспроизводитъ южное освѣщеніе и южныя тѣни; вакханка — чистокровная венеціанка. Между тѣмъ картина имѣетъ совершенно фламандскій характеръ; смотря на нее, невольно вспоминаешь, какъ писалъ Рубенсъ въ первое время по возвращеніи своемъ на родину, и убѣждаешься въ его вліяніи на нашего мастера. Однако эта картина вышла изъ-подъ кисти ванъ-Дейка не до поѣздки его за Альпы; судя по слишкомъ горячему ея тону, она могла быть написана либо въ Италіи, либо по пріѣздѣ художника оттуда. Въ виду фламандскаго, Рубенсовскаго характера, столь сильно выказывающагося въ этомъ произведеніи, мы полагаемъ, что оно исполнено въ Антверпенѣ вскорѣ послѣ того, какъ ванъ-Дейкъ вернулся туда.

„Пьяный Силень“ купленъ Брюссельскимъ музеемъ на распродажѣ коллекціи Винкъ-д'Орпа (въ Брюсселѣ, въ 1827 г.) за 1,200 франковъ. Передъ тѣмъ онъ являлся на аукціонѣ Винкъ-де-Везеля (въ Антверпенѣ, въ 1827 г.).

Эта картина при жизни ванъ-Дейка не была гравирована. Другого „Пьянаго Силена“ съ пятью фигурами, въ которой повторяется полубогъ, едва держащійся на ногахъ, гравировалъ Схельте-а-Большвертъ съ картины нашего мастера, красующейся теперь въ Дрезденской галереѣ.

Холстъ. — В. 1,31 м.; Ш. 1,07 м.  
Королевскій Музей изящныхъ искусствъ въ Брюсселѣ.



## Дама съ ребенкомъ



Молодая мать сидитъ въ креслѣ, держа ребенка на колѣняхъ. На заднемъ планѣ видна открытая мѣстность, справа — колонна, слѣва — красный занавѣсъ. За исключеніемъ цвѣтного пятна, представляемаго этимъ занавѣсомъ, и небольшой золотистой полосы свѣта въ глубинѣ перспективы, весь задній планъ погруженъ въ темноту.

На дамѣ — черное шелковое платье съ золотымъ глазовымъ корсажемъ, трубчатая фреза вокругъ шеи, золотая сѣточка, прикрывающая косу, кружевные манжеты и золотой браслетъ, украшенный драгоценными камнями. Ея каріе глаза смотрятъ серьезно, легкая улыбка рисуется на ея губахъ, волосы зачесаны назадъ. Блѣдное лицо съ тонкими чертами кончается острымъ подбородкомъ; оно освѣщено сильно и равномерно. Одна рука дамы лежитъ у нея на колѣнѣ, а другою она поддерживаетъ ребенка за талию. Малютка имѣетъ веселый и нѣсколько удивленный видъ, улыбается и, смотря на какой-то необыкновенный для него предметъ, тянется къ нему ручонкою. На немъ — маленькая войлочная сѣрая шапочка съ голубымъ перомъ, амарантоваго цвѣта платье, бѣлый воротникъ и бѣлыя манжеты.

Картина исполнена очень тщательно. Ярко освѣщенная голова матери выдѣляется изъ темнаго фона съ ласкающею взору теплотою, какъ будто внутренний огонь пробивается наружу сквозь нѣжную кожу этой особы. Ребенокъ, написанный весьма колоритно, освѣщенъ умереннѣе; онъ естествененъ и полонъ жизни — таковъ, какими обыкновенно являются дѣти въ произведеніяхъ ванъ-Дейка. Обѣ фигуры составляютъ милую семейную картину, восхитительный образчикъ живописи, исполненной съ умомъ и вкусомъ, нисколько не аффектированное изображеніе нѣжныхъ и пышущихъ жизнью существъ.

Холстъ. — В. 1,30 м.; Ш. 1,06 м.  
Графъ Броунло, въ Этрехтѣ.







## Дама съ ребенкомъ



Молодая мать сидитъ на тронѣ, держа ребенка на коленяхъ. На заднемъ планѣ видна открытая мѣстность, справа — колонна, слева — урочный заборъ. За исключеніемъ шпильного ящика, расположеннаго этимъ заборомъ, и небольшой золотистой палки, лежа въ глубинѣ перспективы, весь задній планъ погруженъ въ тѣноту.

На дамѣ — туника изъ тонкаго шатъ съ золотымъ глазетовымъ корсажемъ, тубчатая френчъ обшлага иши, золотая сбточка, прикрывающая косу, кружевные рукава и воротъ френчъ, украшенная драгоценными камнями. Ея лицо гладко сморщено, легкая улыбка рисуется на ея губахъ, волосы зачесаны назадъ. Дородное лицо съ тонкими чертами кончается острымъ подбородкомъ; оно изобразено строго и равномерно. Одна рука дамы лежитъ у нея на колѣнѣ, а другою она поддерживаетъ ребенка за тѣло. Маленькая кисть ребенка и вывернутый указательный палецъ, улыбаются и, смотря на какой-то приближающійся для него предметъ, тиснется къ нему ручонками. На немъ — маленькая рубашечка, украшенная съ голубыми перьями, амазонского цвѣта шпаль, белые чулочки и бѣлые манжеты.

Картина выдана съ очень тщательно. Ярко освѣщенная голова матери выдѣляется изъ тѣноты френчъ съ ласковымъ взоромъ теплотою, какъ будто внутренній огонь излучается наружу сквозь нѣжную кожу этой особы. Ребенокъ, написанный весьма характерно, освѣщенъ умереннѣе; онъ естественно и пологъ лицомъ — тѣло, какъ и обыкновенно является дѣти въ произведеніяхъ ванъ-Дейка. Обѣ фигуры составляютъ милую семейную картину, восхитительный образецъ живописи, исполненной съ умомъ и вкусомъ, исключая не аффектированное изображеніе нѣжныхъ и пылущихъ живыхъ существъ.

Холстъ. — В. 1,50 я.; Ш. 1,06 я.  
Графъ Бродницъ, въ Геттингенѣ.



*Helena Kameneková, 1611, H. W. B. B. B.*

















*Abt. Kasahara Kiyomasa*









## Графъ Луцій Кери второй виконтъ Фальклендъ



Мы видимъ передъ собою молодого аристократа, которому уже минуло двадцать лѣтъ. У него — темнорусые волосы, спускающіеся волнистыми прядями съ головы на плечи, тонкіе усы, немного наклоненные къ переносицѣ, и пронизательные глаза, свидѣтельствующіе, что этотъ юноша рано узналъ и понялъ жизнь. Онъ одѣтъ въ черный камзолъ съ прорѣзами, изъ которыхъ выступаетъ буффами бѣлоснѣжная рубашка. Подобно многимъ другимъ моделямъ, позировавшимъ предъ ванъ-Дейкомъ, онъ является превосходнымъ представителемъ красивой англійской расы. Портретъ исполненъ такъ тщательно и плавно, что его живопись походить на эмалевую, не впадая однако въ сухость работъ по фарфору.

Фальклендъ родился въ Бѣрфордѣ въ концѣ 1609 или въ началѣ 1610 года; портретъ его, слѣдовательно, написанъ въ 1632 или 1633 годахъ. Онъ былъ сынъ Генри Кери, получившаго въ 1620 г. титулъ виконта Фалькланда, учился въ Дублинѣ, провелъ тамъ молодость и, возвратившись въ Англію въ 1629 г., поселился въ одномъ изъ своихъ помѣстій, гдѣ занимался классическими и богословскими науками. Титулъ виконта Фалькланда перешелъ къ нему по смерти его отца, въ 1633 г. Замокъ, въ которомъ онъ жилъ въ окрестностяхъ Оксфорда, сдѣлался своего рода университетомъ: ученые различныхъ специальностей находили въ немъ радушное гостепримство и охотно посѣщали его, чтобы провести нѣкоторое время съ хозяиномъ, который самъ былъ очень свѣдуецъ по всемъ отраслямъ знанія. Въ это время виконтъ написалъ томъ стихотвореній и трактатъ о религіи „Discours of Infallibility“, изданный уже послѣ смерти автора.

Въ 1639 г. Фальклендъ поступилъ на службу къ графу Эссексу, отправившемуся въ походъ противъ Шотландіи. Черезъ годъ послѣ того, Ньюпортъ, на островѣ Уайтѣ, послалъ его своимъ представителемъ въ парламентъ. Въ Долгомъ Парламентѣ Фальклендъ защищалъ лорда Страффорда и энергично боролся съ претензіями англиканскихъ епископовъ. Какъ тогда, такъ и въ теченіе всей своей жизни, онъ былъ защитникомъ интеллектуальной свободы противъ церковной власти.

Не играя значительной роли въ политикѣ, онъ тѣмъ не менѣе пользовался такимъ уваженіемъ, что король 1 января 1642 г. назначилъ его госу-



дарственнымъ секретаремъ. Когда вспыхнула междоусобная война, онъ былъ до такой степени огорченъ ею, что сталъ искать смерти на полѣ битвы и дѣйствительно былъ убитъ въ Ньюбѣри 20 сентября 1643 г.

Кромѣ настоящаго портрета лорда Фалькленда, ванъ-Дейкъ написалъ еще другой, колѣнный, принадлежащій нынѣ графу Кларендону. Второй экземпляръ этого портрета находится въ коллекціи лорда Арунделя, въ Уардоурѣ. Судя по возрасту, въ которомъ виконтъ представленъ на этой картинѣ, надо полагать, что она написана годами пятью позже разсмотрѣннаго нами портрета.

Холстъ. — В. 0,75 м.; Ш. 0,60 м.  
Герцогъ Девоншайрскій, въ Лондонѣ.



















## Полковникъ Чарльсъ Кавендишъ



Мальчикъ лѣтъ пятнадцати, безбородый, съ густыми русыми волосами, окаймляющими лицо и спускающимися въ видѣ роскошныхъ локоновъ на плечи. Оттѣнокъ его лица — смуглый, съ теплымъ румянцемъ на щекахъ, напоминающій цвѣтъ зрѣлаго персика; глаза — каріе, носъ — тонкій, слегка орлиный, подбородокъ — острый; прелестное лицо съ очень благороднымъ, нѣсколько задумчивымъ выраженіемъ, вообще типъ настоящаго молодого джентльмена, какой только можно вообразить. На юношѣ — черный камзолъ съ прорѣзами на груди и на рукавахъ, изъ которыхъ выступаетъ тонкое полотно бѣлой сорочки, и большой, довольно высоко приподнятый, отложной воротникъ.

Живопись портрета — ровная, сплывчатая, очень старательная, начатая и оконченная безъ жеманства, но и безъ смѣлости. Изображенная фигура выдѣляется изъ сѣраго фона съ бархатистою мягкостью и ласкающею взору граціей.

Эту картину можно принять за парную съ только что разсмотрѣнною нами; только Кавендишъ болѣе колоритенъ, отличается болѣе открытымъ выраженіемъ лица и имѣетъ болѣе юношескую внѣшность.

Чарльсъ Кавендишъ, второй сынъ графа Уильяма Девоншайрскаго, родился 20 мая 1620 г. Отправившись въ 1638 г. путешествовать въ сопровожденіи гувернера, онъ посѣтилъ Египетъ и Турцію, воротился на родину въ 1641 г. и затѣмъ въ теченіе одного года служилъ въ Нидерландахъ подъ начальствомъ принца Оранскаго. Во время гражданской войны онъ сражался подъ королевскимъ знаменемъ, и въ битвѣ при Эджилѣ выказалъ такую храбрость и распорядительность, что былъ назначенъ командиромъ іоркскихъ полковъ. Вскорѣ послѣ того король позволилъ ему набрать кавалерійскій полкъ на Сѣверѣ. Затѣмъ Кавендишу были отданы подъ начальство ноттингемскій и линкольншайрскій отряды. 23 марта 1643 г. онъ овладѣлъ Грантемомъ, а 11 слѣдующаго апрѣля разбилъ Готема при Энкастрѣ; 2 іюля онъ взялъ обратно Бѣртонъ-онъ-Трентъ, но при попыткѣ своей придти на помощь осаждавшему Гаинсборо былъ 28 числа того же мѣсяца разбитъ Кромвелемъ и убитъ его лейтенантомъ Джемсомъ Берри.

Судя по возрасту, какой можно дать Кавендишу на портретѣ, должно полагать, что послѣдній написанъ въ 1636 или 1637 г.

Холстъ. — В. 0,72 м.; Ш. 0,55 м.  
Герцогъ Девоншайрскій, въ Лондонѣ.



## Джемсъ Гей графъ Карлейль



нъ изображенъ во весь ростъ, прислонившимся къ колоннѣ, возвышающейся слѣва и рисуемой на свѣтломъ небѣ. Ниже, справа, простирается зеленовато-сѣрый горизонтъ надъ пейзажемъ. Джемсу Гею на видъ лѣтъ пятьдесятъ. Вся одежда на немъ — черная, за исключеніемъ чулокъ и перчатокъ, изъ которыхъ первые — сѣрые съ зеленымъ оттѣнкомъ, а вторыя — сѣровато-палевыя. Длинные свѣтлорусые волосы ниспадають съ его ничѣмъ не покрытой головы на плечи; широкой кружевной воротникъ охватываетъ его шею, сквозь прорѣзы рукавовъ его камзола проглядываетъ бѣлая рубашка. Правая его рука опущена внизъ, лѣвая скрывается подъ плащомъ. На смугломъ лицѣ не выражается никакого душевнаго движенія; оно спокойно, дышетъ холодомъ; поза графа — натянуто-важная. Въ самой живописи портрета есть что-то холодное, а въ освѣщеніи — нѣкоторая рѣзкость. Вообще это — весьма вѣрное воспроизведеніе личности серьезной, сознающей свое достоинство, но очень осторожной.

Джемсъ Гей родился въ Питскорси, въ Шотландіи, получилъ воспитаніе во Франціи и былъ, вмѣстѣ съ нѣсколькими своими земляками, вызванъ къ английскому двору Іаковомъ I, когда этотъ государь соединилъ на своей головѣ короны Англій и Шотландіи. Король осыпалъ Гея милостями и возлагалъ на него весьма важныя порученія. Онъ сдѣлалъ его послѣдовательно барономъ, кавалеромъ ордена Бани, лордомъ Геемъ-де-Соулеемъ, виконтомъ Донкастеромъ и наконецъ, 30 сентября 1622 г., графомъ Карлейлемъ. Въ 1616 г. Джемсу Гею было поручено просить руки принцессы Христины, дочери Генриха IV, для принца Уэльскаго; въ 1619 г. онъ былъ посланъ въ Германію, чтобы поддержать королевскаго зятя, палатинскаго принца Фридриха, незадолго предъ тѣмъ возведеннаго на богемскій престолъ; въ 1621 и 1622 гг. онъ посѣтилъ, въ качествѣ королевскаго повѣреннаго, Францію, дабы склонить Людовика XIII къ заключенію мира съ его подданными-гугенотами. Въ 1623 г. были возложены на графа заботы о томъ, чтобы путешествіе принца Уэльскаго, отправлявшагося въ Мадридъ чрезъ Францію, не встрѣтило какихъ-либо препятствій. Въ 1628 г. онъ снова ѣздилъ во Францію съ цѣлью воспрепятствовать кардиналу Ришелье привести въ исполненіе его проекты, враждебныя реформатамъ.

Въ 1629 г., во время своей дипломатической миссіи при дворѣ Карла I,











*Portrait of Samuel Pepys by Sir Peter Paul Rubens*









Рубенсъ встрѣтился съ Карлейлемъ и нашелъ въ немъ сильную поддержку при исполненіи порученія — заключить миръ между Англіей и Испаніей и союзъ противъ Франціи, продолжавшей истребительную борьбу съ реформатами. Въ партіи, во главѣ которой стоялъ Рубенсъ, нашелся въ лицѣ Карлейля еще сторонникъ мира со всѣми, въ томъ числѣ и съ Франціею. Когда эта партія, наконецъ, взяла верхъ, Карлейль удалился съ политическаго поприща. Онъ умеръ въ мартѣ 1636 г.

Джемсъ Гей былъ извѣстенъ въ Лондонѣ своею расточительностью и широкимъ гостепрѣимствомъ. Онъ прожилъ свыше 400,000 фунт. стерл., полученныхъ отъ двора, и оставилъ послѣ себя долговъ, какъ говорили, больше чѣмъ на 80,000 фунт. Онъ слылъ также человѣкомъ очень образованнымъ, основательнымъ и здравомыслящимъ, образцовымъ придворнымъ; но его дарованія были недостаточны для того, чтобы онъ могъ сдѣлаться великимъ государственнымъ мужемъ.

Ванъ-Дейкъ написалъ разсмотрѣнный нами портретъ въ то время, когда графъ Карлейль былъ уже въ совершенно зрѣломъ возрастѣ, слѣдовательно раньше 1636 г., въ которомъ его не стало.

Джемсъ Гей въ 1617 г. женился вторымъ бракомъ на Люси Перси, второй дочери графа Нортумберлендскаго, одной изъ первыхъ красавицъ того времени, славившейся своимъ умомъ и важною ролью въ политикѣ. Ванъ-Дейкъ изображалъ эту особу нѣсколько разъ. Одинъ изъ ея портретовъ, писанныхъ нашимъ художникомъ, находится въ королевской коллекціи Виндзорскаго дворца; другой, гравированный Гюнстомъ, принадлежалъ лорду Уор-тону; третій составлялъ собственность полковника Эгремонта-Виндгема и былъ гравированъ Ломбартомъ въ его серіи портретовъ англійскихъ графинь.

Холстъ. — В. 2,05 м.; Ш. 1,27 м.  
Виконтъ Кобгеъ, въ Геглей.



## Сэръ Эдмундъ Верней



Сэръ Эдмундъ Верней представленъ по колѣни, одѣтымъ въ латы. Свѣтлые волосы густою массою покрываютъ его голову, черты лица довольно суровы, пальцы — тонки и округлы, какъ женскіе. Облокотившись правою рукою на пьедесталь, онъ держитъ въ этой рукѣ маршальскій жезлъ, а лѣвою рукою опирается въ шлемъ, стоящій на покрытомъ красною скатертью столѣ. На заднемъ планѣ слѣва — очень темная стѣна, справа — небо, покрытое сѣрыми облаками, между которыми кое-гдѣ проглядываетъ лазурь.

Поза фигуры — спокойная, гордая, отчасти натянутая. Освѣщеніе — совершенно южное, своею теплотой спорящее съ прозрачными тѣнями. Общій тонъ портрета — коричневатый. Солнечный свѣтъ, отражаясь отъ латы и шлема, производитъ на нихъ блестящую игру. Трудно повѣрить, чтобы эта картина вышла изъ-подъ кисти художника въ англійскомъ періодѣ его творчества: до такой степени отъ нея вѣетъ италіанскимъ духомъ.

Сэръ Эдмундъ Верней, второй сынъ одноименнаго съ нимъ отца, родился въ 1590 г. Онъ путешествовалъ въ Нидерландахъ, во Франціи, въ Итали и, по возвращеніи своемъ въ отечество, былъ отправленъ въ Мадридъ лордомъ Дигби, посланникомъ при тамошнемъ дворѣ. Въ 1613 г. онъ поступилъ ко двору принца Уэльскаго и въ 1623 г. сопровождалъ его въ Мадридъ; въ 1626 г. получилъ званіе кавалера-маршала королевскаго дома и, несмотря на свою непоколебимую привязанность къ реформатской религіи, оставался вѣренъ Карлу I какъ во дни его счастья, такъ и во дни невзгоды. Во время гражданской войны Эдмондъ Верней былъ королевскимъ знаменоносцемъ. Въ Эджильской битвѣ онъ пробился со знаменемъ своего государя въ самую средину пуританскаго войска въ надеждѣ, что за нимъ послѣдуетъ роялистская армія. Группа неприятелей не замедлила окружить его; они предложили ему сохранить его жизнь, если онъ отдастъ имъ знамя; но доблестный воинъ отвѣчалъ, что онъ воленъ располагать своею жизнью, знамя же принадлежитъ королю, и что оно, пока онъ существуетъ, не будетъ уступлено имъ никому. На полѣ битвы нашли отрубленную руку Вернея, все еще держащуюся за знамя; тѣло его не было отыскано.

Настоящій портретъ написанъ ванъ-Дейкомъ, вѣроятно, въ послѣдніе годы жизни его самого и изображеннаго лица, т. е. около 1640 г. Съ той поры это произведеніе постоянно хранилось въ фамиліи Вернеевъ.

Холстъ. — В. 1,35 м.; Ш. 1,80 м.  
Баронетъ Эдмундъ Верней, въ Клайдонѣ.



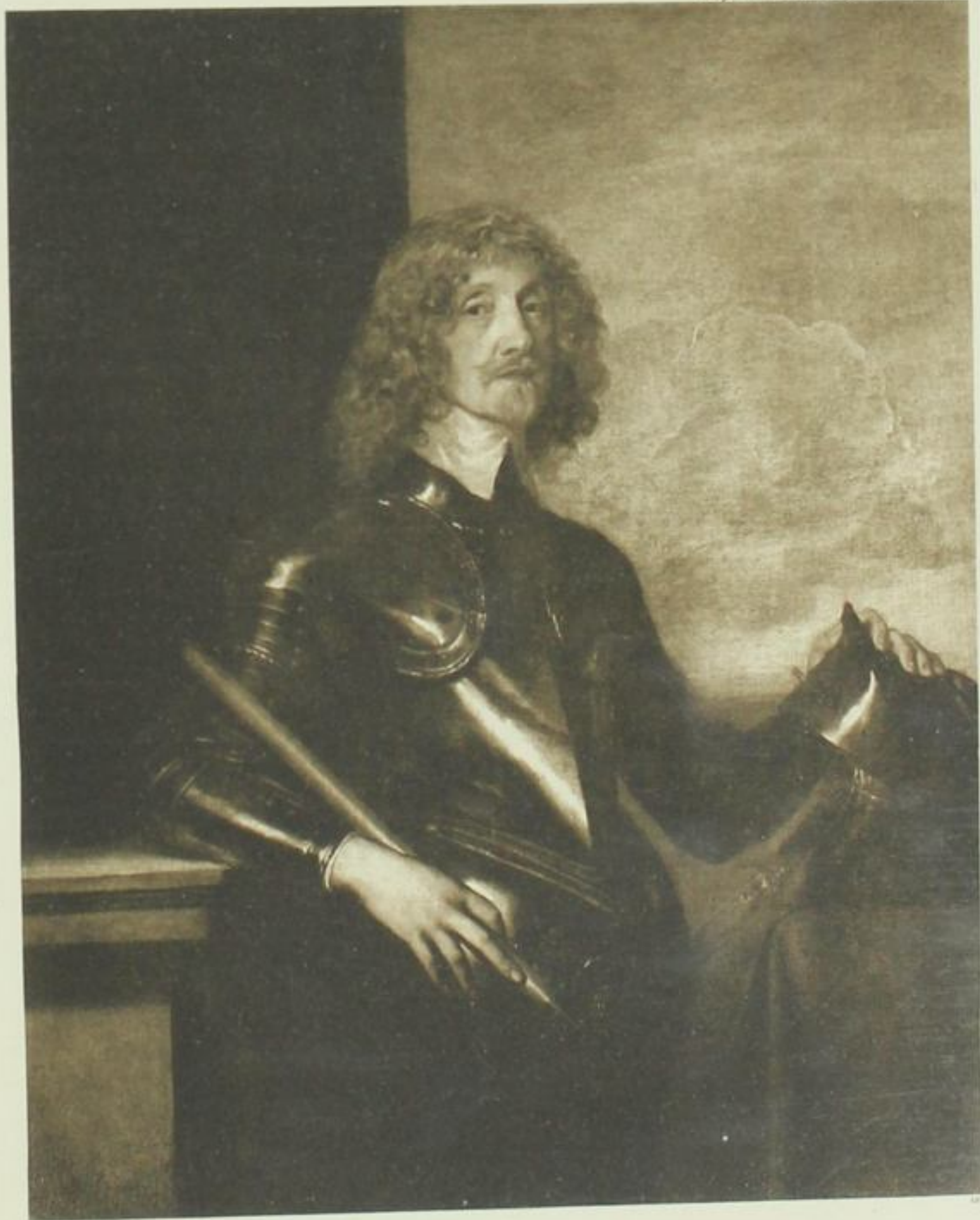








*Helwig Maschbach Kupferstich d. W. Berlin*

















## Обрученіе св. Екатерины



Матерь Божія сидитъ, держа обѣими руками Младенца-Христа на своихъ колѣняхъ и взирая на Него съ любовью. Она восхитительно молода и дѣвственна. Волосы у нея — темнорусые. На ней — золотисто-сѣрая туника, нѣсколько болѣе яркое покрывало и голубая мантия, накинутая на плечи и лежащая на колѣняхъ; на нихъ поверхъ мантии разостлана бѣлая пелена, на которой сидитъ Младенецъ. Онъ поднялъ вверхъ Свою ручку и смотритъ на Мать, настойчиво прося Ее утолить Его жажду. Его нагота ничѣмъ не прикрыта. Золотистые рефлексы играютъ въ Его темныхъ волосахъ. Св. Екатерина — столь же молода, какъ и Мадонна. У нея — волнистые свѣтлые волосы; руки ея сложены на груди, и въ одной изъ нихъ она держитъ пальмовую вѣтвь. Лицо ея — довольно смуглое съ золотистымъ отгѣнкомъ. Вдали видна яблоня.

Вся картина пропитана горячимъ, неровно распределеннымъ свѣтомъ. Младенецъ, несмотря на коричневатость своего тѣла, выдѣленъ въ обильномъ освѣщеніи. Фигуры выдѣляются изъ темнаго фона въ бархатистомъ свѣтѣ и въ богатыхъ переходахъ одного золотистаго тона въ другой. Среди картинъ, собранныхъ на ванъ-Дейковскую юбилейную выставку, не было ни одной, которая въ такой же степени, какъ это произведеніе, отзывалась вліяніемъ Венеціанской школы: обворожительная фигура Богоматери, роскошная, пухлотаѣлая св. Екатерина и янтарный общій тонъ картины поразительно напоминаютъ Тиціана и мастеровъ его группы; но въ болѣе точно нарисованныхъ и моделированныхъ дѣйствующихъ лицахъ, равно какъ и въ болѣе реальномъ характерѣ Младенца-Христа, сильно сказывается также индивидуальность ванъ-Дейка.

„Обрученіе св. Екатерины“ происходитъ изъ собранія У. Элліса Эгара. На упомянутой выставкѣ оно было номеромъ, всего болѣе привлекавшимъ къ себѣ ея посѣтителей. Гравировали эту картину Схельте-а-Больсвертъ, Блотелингъ, Снейерсъ и др.

Второй экземпляръ этого произведенія, происходящій изъ коллекціи Камбьязо, въ Генуѣ, былъ въ 1840 г. купленъ графомъ Корнелиссеномъ и принадлежитъ теперь А. А. Сирегу, въ Чикаго.

Хотя описанная нами картина въ сильной степени отзывается италіанскимъ вліяніемъ, мы считаемъ возможнымъ утверждать, что она написана



ванъ-Дейкомъ по его возвращеніи на родину; въ этомъ убѣждаютъ насъ мягкость ея тоновъ и бархатистая нѣжность изображеннаго на ней тѣла.

Въ 1631 г. Бальтазаръ Жербе, комиссіонеръ англійскаго короля, предложилъ ему „Богоматерь со св. Екатериною“, называя эту картину однимъ изъ лучшихъ произведеній ванъ-Дейка. Послѣдній, узнавъ объ этомъ, заявилъ, что она написана не имъ. Жербе настаивалъ на своемъ, ссылаясь на то, что всѣ живописцы, въ ихъ числѣ и Рубенсъ, признали подлинность этой картины, что ванъ-Дейкъ даже благодарилъ за ея покупку отъ него, и что инфанта Изабелла помѣстила ее въ молельнѣ Маріи Медичи, когда та жила въ Брюсселѣ, и не приобрѣла картины окончательно только потому, что она стоила очень дорого. Впослѣдствіи Жербе представилъ, кромѣ того, удостовѣреніе живописца Саломона Нобилирса въ томъ, что картина куплена имъ, Жербе, у него, и что онъ присутствовалъ при ея отправкѣ въ Англію. Торговецъ прибавлялъ къ этому, что, насколько ему извѣстно, ванъ-Дейкъ не изображалъ „Обрученія св. Екатерины“ нѣсколько разъ, и только однажды повторилъ этотъ сюжетъ въ картинѣ, видѣнной Рубенсомъ и отправленной въ Голландію, — произведеніи гораздо меньшаго размѣра, чѣмъ купленное Жербе <sup>1)</sup>).

Спорная картина была написана, вѣроятно, около того времени, когда купилъ ее Жербе, и есть та самая, которая воспроизведена въ настоящемъ изданіи.

Холстъ. — В. 1,10 м.; Ш. 0,92 м.  
Герцогъ Уэстминстерскій, въ Лондонѣ.

---

<sup>1)</sup> WILLIAM HOOKHAM CARPENTER, *Pictorial Notices*, London 1844; стр. 57—63.



## ОГЛАВЛЕНІЕ

	СТРАН.
Антони ванъ-Дейкъ . . . . .	1
Биографическій очеркъ.	
Маркиза Паола Адорно-Бриньоле-Сале . . . . .	21
Итапанская эпоха. — Галерея герц. Эбернорша, въ Лондонѣ.	
Святое Семейство. . . . .	23
Итапанская эпоха. — Галерея Рудольфа Каппа, въ Парижѣ.	
Янъ Мальдерусъ . . . . .	24
Пис. около 1628 г. — Музей изящныхъ искусствъ въ Антверпенѣ.	
Маркизь Амброджо Спинола . . . . .	26
Пис. въ 1627 или въ 1628 г. — Галерея Рудольфа Каппа, въ Парижѣ.	
Христосъ на крестѣ со святыми Доминикомъ и Екатериною Сьенскою . . . . .	29
Пис. въ 1629 г. — Музей изящныхъ искусствъ въ Антверпенѣ.	
Мартинъ Пенейнъ . . . . .	32
Пис. въ 1632 г. — Музей изящныхъ искусствъ въ Антверпенѣ.	
Спаситель, умирающій на крестѣ. . . . .	35
Пис. около 1627 г. — Музей изящныхъ искусствъ въ Антверпенѣ.	
Распятіе (Le Christ à l'Éponge) . . . . .	36
Пис. въ 1630 г. — Церковь св. Михаила въ Гентѣ.	
Распятіе (Le Christ à l'Éponge). Эскизь . . . . .	38
Пис. въ 1630 г. — Королевскій Музей живописи въ Брюсселѣ.	
Уильямъ Вилъерсъ, виконтъ Грендисонъ . . . . .	39
Пис. въ 1632 или въ 1633 г. — Галерея Якоба Герцога, въ Вѣнѣ.	
Видѣніе св. Августина . . . . .	41
Пис. въ 1628 г. — Церковь св. Августина въ Антверпенѣ.	
Александръ делла-Файль. . . . .	44
Пис. между 1627 и 1632 гг. — Королевскій Музей живописи въ Брюсселѣ.	
Лордъ Джонъ и лордъ Бернардъ Стюарты. . . . .	45
Пис. въ 1638 г. — Галерея графа Даризея, въ Кобгенъ-Голѣ.	
Водруженіе Креста . . . . .	48
Пис. въ 1631 г. — Церковь Богородицы въ Куртрѣ.	



	СТРАН.
Лордъ Джорджъ Дигби, второй графъ Бристольскій, и лордъ Уильямъ Рёссель, пятый графъ и первый герцогъ Бетфордскій . . . . .	50
Пис. въ 1633 г. — Галерея графа Спенсера, въ Альторпѣ.	
Анна-Марія де-Замудіо, жена Фердинанда де-Бонсехота. . . . .	54
Помѣч. 1630-мъ г. — Галерея герцога д'Аренберга, въ Брюсселѣ.	
Распятіе со св. Францискомъ Ассизскимъ . . . . .	55
Пис. между 1627 и 1632 гг. — Церковь Богородицы въ Термондѣ.	
Мужской портретъ . . . . .	57
Пис. между 1627 и 1632 гг. — Коллекція Г. Гейгея, въ Парижѣ.	
Мученіе апостола Петра . . . . .	57
Пис. раньше 1621 г. — Королевскій Музей живописи въ Брюсселѣ.	
Артуръ Гудвинъ . . . . .	59
Пис. въ 1639 г. — Галерея герцога Девоншайрскаго, въ Чествортѣ.	
Спаситель, снятый со Креста . . . . .	60
Пис. въ 1628 г. — Музей изящныхъ искусствъ въ Антверпенѣ.	
Графиня Рахиль Соуттемтонъ . . . . .	63
Пис. между 1632 и 1641 гг. — Галерея графа Спенсера, въ Альторпѣ.	
Лэди Анна Ричъ, урожденная Кавендишъ . . . . .	64
Пис. между 1632 и 1641 гг. — Галерея Фердинанда Бишоффгейма, въ Парижѣ.	
Рождество Христово . . . . .	65
Пис. въ 1631 или въ 1632 г. — Церковь Богородицы въ Термондѣ.	
Джованни-Винченціо Имперіале . . . . .	67
Пис. въ 1626 г. — Королевскій Музей живописи въ Брюсселѣ.	
Пенелопя Рюсселей, баронесса Спенсеръ . . . . .	69
Пис. между 1632 и 1641 гг. — Галерея графа Спенсера, въ Альторпѣ.	
Дедалъ и Икаръ . . . . .	70
Пис. раньше 1621 г. — Галерея графа Спенсера, въ Альторпѣ.	
La Pietà . . . . .	71
Пис. въ 1634 или въ 1635 г. — Музей изящныхъ искусствъ въ Антверпенѣ.	
Аббатъ Скалья . . . . .	74
Пис. въ 1634 или въ 1635 г. — Галерея капитана Гольфорда, въ Лондонѣ.	
Госпожа Винкъ . . . . .	77
Пис. раньше 1621 г. — Галерея Пола Дансетта, въ Брюсселѣ.	
Мужчина съ подсолнечникомъ . . . . .	78
Пис. между 1632 и 1641 гг. — Галерея герцога Уэстминстерскаго, въ Лондонѣ.	
Предательство Иуды . . . . .	79
Пис. раньше 1621 г. — Галерея баронета Френсиса Кука, въ Ричмондѣ.	
Лордъ Филиппъ Уортонъ . . . . .	81
Пис. въ 1632 г. — Императорскій Эрмитажъ въ С. Петербургѣ.	
Графъ Альбертъ д'Аренбергъ, князь де-Барбасонъ . . . . .	83
Пис. въ 1630 или 1631 г. — Галерея герцога д'Аренберга, въ Брюсселѣ.	



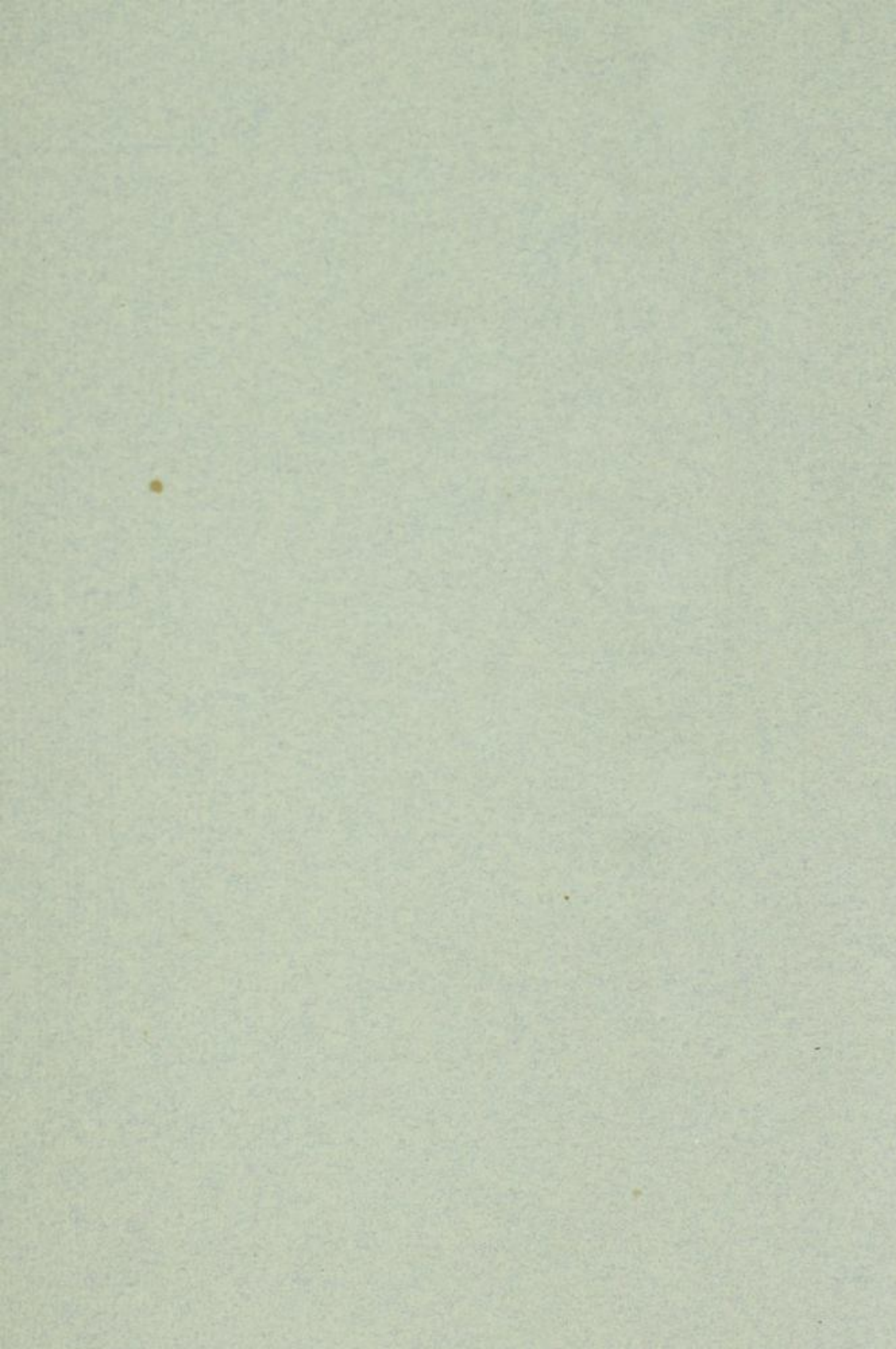
	СТРАН.
Анна-Марія Схотти . . . . .	85
Пис. въ 1627 или въ 1628 г. — Галерея Лоури и К <sup>о</sup> , въ Лондонѣ.	
Должностное лицо. . . . .	86
Пис. раньше 1621 г. — Галерея г-жи Мишель Андр <sup>е</sup> , въ Парижѣ.	
Женевьева д'Юрфѣ, герцогиня де-Круа . . . . .	87
Пис. между 1627 и 1632 гг. — Галерея маркиза Лосіана, въ Ньюбетльскомъ аббатствѣ.	
Графъ Томасъ д'Арундель и его внукъ . . . . .	89
Пис. въ 1636 г. — Галерея герцога Норфолькского, въ Арундель-Кестлѣ.	
Голгофа . . . . .	91
Пис. между 1627 и 1632 гг. — Коллегіальная церковь св. Ромбольта въ Мехельнѣ.	
Трое старшихъ дѣтей Карла I . . . . .	93
Пис. въ 1635 г. — Виндзорскій замокъ.	
Св. Мартинъ, отдающій часть своего плаща нищимъ . . . . .	95
Пис. раньше 1621 г. — Церковь въ Савентгеѣ.	
Карль I въ трехъ различныхъ видахъ . . . . .	98
Пис. въ 1637 г. — Виндзорскій замокъ.	
Томасъ Киллигрю и Томасъ Карью . . . . .	100
Пис. въ 1638 г. — Виндзорскій замокъ.	
Пьяный Силенъ . . . . .	102
Пис. между 1627 и 1632 гг. — Королевскій Музей живописи въ Брюсселѣ.	
Дама съ ребенкомъ . . . . .	104
Пис. между 1627 и 1632 гг. — Галерея графа Браунло, въ Эпсридѣ.	
Луцій Кери, второй виконтъ Фальклендъ . . . . .	105
Пис. въ 1636 или 1637 г. — Галерея герцога Девонширского, въ Лондонѣ.	
Полковникъ Чарльсъ Кавендишъ . . . . .	107
Пис. въ 1636 или въ 1637 г. — Галерея герцога Девонширского, въ Лондонѣ.	
Джемсъ Гей, графъ Карлейль . . . . .	108
Пис. между 1632 и 1636 гг. — Галерея виконта Хобгема, въ Геглѣ.	
Сэръ Эдмундъ Верней . . . . .	110
Пис. около 1640 г. — Галерея баронета Эдм. Вернея, въ Клайдонѣ.	
Обрученіе св. Екатерины . . . . .	111
Пис. въ 1631 г. — Галерея герцога Уэстминстерского, въ Лондонѣ.	

























Кроуфорд-Бридж, отъ королевских гвардей, а через годъ король пожаловалъ ему титулъ графа Девонширскато. После потери графства графъ Норфолк, отъ сиротскаго Карла I въ изгнании на островъ Честеру, 22<sup>го</sup> сентября 1645 г. достигъ въ этотъ городъ вместе съ королевою и на слѣдующий день упрямилъ пашаню противъ парламентскаго воююща, но была убитъ и палъ при отступленіи. Его похоронили также въ Оуфорнскомъ Св. Спиритъ. Кларендонъ признаетъ его стариннымъ монархическимъ политикомъ, болѣе любившимъ и симпатизировавшимъ съ французами, нежели съ англичанами, отъ которыхъ и грабился; его смерть глубоко оскорбляла всѣхъ, но особенно сильно впечатала король.

Истинскій портретъ написалъ ванъ-Дейкъ, болѣе славный, въ 1628 г. Лорду Бернарду была тогда около восемнадцати лѣтъ. Неисповедно, чтобы эта картина была написана имъ, потому что младшей его братьевъ 30<sup>го</sup> января 1629 г. получилъ греховный отпускъ для путешествія и возвратился въ Англію только смертью ванъ-Дейка.

Портретъ младшаго Стюарта существуетъ въ двухъ экземплярахъ: одинъ находится въ коллекціи графа Грея, другой, который мы рассматривали, у лорда Даринга, въ Кобленъ-Галлѣ. Группы въ обѣихъ экземплярахъ почти одинаковы; въ обѣихъ картинахъ на лордъ Дэвидъ Стюартъ одетъ и тотъ же старый пелюшечный камзолъ и та же шляпа, отвернутая впередъ на руки; но на портретѣ, принадлежащемъ графу Грей, лордъ Бернардъ одѣтъ въ красный камзолъ, а его шляпа — буро-зеленая.

Картину графа Грея сфотографировалъ черною камерою Д-р. Милль-Фриксъ и неизвестный художникъ (H. Thompson etc.). Въ Illustrated Catalogue of 300 Paintings by old Masters, изданномъ Девонширскимъ, въ Паркѣ въ 1898 г., содержится ссылка съ полнымъ портретомъ лорда Дэвида Стюарта, совершенно сходная съ его изображеніемъ въ рассматриваемой нами картинѣ. Этотъ портретъ принадлежитъ къ истинно времену Альфреда Штраусера въ Вѣнѣ и ошибочно считается портретомъ герцога Поффрета. Герцогъ Контъ клянется портретомъ лорда Бернарда Стюарта, любившимъ по граверу Верго.

Лондон. — В. 1, 20 н. 11. 1, 10 н.  
Графъ Дарингъ, въ Кобленъ-Галлѣ.