



# ЖЕРИКО

МАССОВАЯ  
БИБЛИОТЕКА

---

ИСКУССТВО





Плот «Медузы»

**Б. ТЕРНОВЕЦ**

# ТЕОДОР ЖЕРИКО

*1791—1824*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ИСКУССТВО“  
*Москва 1945 Ленинград*

Обложка — гравюра на дереве  
художника М. В. М а т е р и н а

Редактор *И. Суворова*

А19625. Подп. в печ. 18/VIII 1945 г. „Искусство“ № 10670. Кол. печ.  
л. 1<sup>8</sup>/<sub>18</sub>. Уч.-изд. л. 1,62. Зн. в 1 п. л. 47184. Тираж 15000. Заказ 688.

Цена 2 р. 75 к.

Тип. „Красный печатник“, Москва, ул. 25 Октября, д. 5

---

Теодор Жерико — известный французский художник — родился 26 сентября 1791 года в Руане, в культурной, зажиточной семье. Дом родителей Жерико был центром, где собиралась местная интеллигенция города.

Вскоре после рождения сына семья Жерико переселяется в Париж. Жерико был десятилетним мальчиком, когда ему пришлось пережить тяжелую утрату — умерла его мать, память о которой художник хранит в течение всей жизни. В Париже мальчик учится в императорском лицее, где главное внимание уделяется изучению классических древностей, французской литературе. Однако ни к тому, ни к другому юный Жерико не обнаруживает влечения. Уже с первых лет пребывания в лицее просыпается его страсть к рисованию. Жерико рисует в свободные часы, он ухитряется рисовать и во время уроков, убегает из школы, чтобы сделать какой-нибудь беглый набросок.

Любимым объектом зарисовок юного художника является лошадь. Летом в Руане или

Мортэне, где он гостит у родственников отца, мальчик пропадает целыми днями в конюшнях и кузницах, сравнивая стройное сложение англо-арабов с грузными формами рабочих лошадей. В Париже он с увлечением посещает Олимпийский цирк и замороженный следит за парадными выездами. Он сам начинает ездить верхом; особенно притягивает его езда на горячих, необъезженных лошадях.

Страсть к лошади у молодого Жерико переплелась со страстью к рисованию.

Зимой Жерико охотно посещает Лувр. В эти годы Лувр представлял ни с чем несравнимое по богатству зрелище. Юный художник особенно восхищается Рубенсом: свободой его письма, его жизнерадостностью, умением изображать горячих лошадей.

Шестнадцать лет Жерико заканчивает лицей. Отец, человек практического склада, мечтал о деловой карьере для сына, его художественным склонностям он не собирался покровительствовать. В своем стремлении отдаться искусству Жерико нашел поддержку у дяди, брата матери; с помощью легкой хитрости он начинает заниматься искусством: отец отпускает его работать в контору дяди, а юноша в это время посещает мастерскую Карла Верне.

Выбор Карла Верне (1758—1836) характерен. Карл Верне пользовался широкой популярностью как «лошадник». Впрочем, рисунок Верне далек от реалистического подхода: изображаемые им лошади отличались стройностью пропорций, тонкостью ног, небольшой

головой на выгнутой по-лебединому шее. Этот тип «идеальной» лошади был условен, но он находил в эту эпоху горячих поклонников.

Жерико пробыл недолго в мастерской Верне. Юноше, наблюдавшему в натуре массивные формы тяжеловозов и рабочих лошадей, должны были быть ясны условности, допускаемые Верне. Влияние учителя сказалось, правда, на работах, исполненных Жерико в эту эпоху; оно проглядывает порою даже в его более поздних работах. Но молодой художник скоро почувствовал, что не у Верне сможет он найти серьезную школу, настоящие уроки мастерства. В 1810 году Жерико поступает к Герену. Однако весьма быстро наметились расхождения между серьезным, методичным Гереном и талантливым, беспокойным учеником. Жерико плохо укладывался в привычный распорядок жизни мастерской: порывистость и страстность натуры толкали его на поступки, в которых было не столько своенравное озорство молодого художника, сколько проявление растущего, неосознанного пока недовольства системой классического обучения. Закончив в несколько сеансов фигуру натурщика, Жерико своевольно меняет место в мастерской и пишет на обороте холста натурщика с новой точки зрения; он приписывает к фигуре натурщика воображаемый фон в духе архитектур Веронеза. Иногда он «транспонирует» натуру, и, если модель позирует с поднятой правой рукой, он пишет ее с поднятой левой; этот прием, по мнению Жерико, отучал его от рабского копирования форм модели, за-



ставляя вдумываться в законы ее строения, во взаимную связь ее форм.

Жерико выделялся среди своих товарищей по мастерской; молодой, красивый, эlegantный, не стесняющийся в расходах (его мать оставила ему состояние), со страстным, увлекающимся характером и прежде всего ярко одаренный, он не мог не оказывать сильного воздействия на своих товарищей. Герена беспокоило это влияние; он обращался с увещеваниями к своим ученикам: «Почему стараетесь вы подражать ему? Пусть он работает как хочет, в нем материал трех или четырех живописцев; не так обстоит дело у вас».

Изучение строения человеческого тела — вот первая задача, которая привлекает Жерико во время нахождения его в мастерской Герена. Он с увлечением работает с модели, стремясь передать форму с максимальной пластической выразительностью. Жерико изучает анатомию человека. Сохранились его великолепные анатомические рисунки, долгое время принимавшиеся за проработанные студии, сделанные непосредственно с натуры. Впоследствии было доказано, что в основу их легли анатомические рисунки Шарля Монне и Джузеппе дель Медико. Интересно, однако, что рисунки Жерико не являются точными их копиями; Жерико сверял эти листы с анатомически проработанными частями трупов, вносил поправки и изменения. В результате «копии» Жерико обладают большей силой убедительности, чем послужившие им оригиналы. Изучая человека, Жерико не забы-

вает и этюды животных. Конечно, его внимание отдано здесь в первую очередь лошади. С равным усердием Жерико передает строение великолепного сирийского жеребца и покрытый кожей скелет клячи, годной лишь для свалки. Его этюды лошадей поражают точностью, добросовестностью передачи всех характерных особенностей определенной породы лошадей.

Эти этюды Жерико пишет обычно летом, когда гостит в имении дяди. Не довольствуясь ими, художник изучает анатомию лошади; в результате он создает ту блестящую «анатомическую лошадь» (скульптура), которая быстро завоевала популярность наряду с «анатомическим человеком» Гудона. Жерико делает зарисовки с натуры хищников в Зоологическом саду. Повсюду мы встречаемся, таким образом, с основным импульсом его творчества в эти годы — стремлением к знанию, желанием всесторонне до конца изучить натуру, чтобы овладеть ею, передавать ее с совершенной свободой.

Со времени поступления Жерико в мастерскую Герена пролетели два года. Они заполнены упорным изучением обнаженной модели, усиленными занятиями анатомией, работой над композицией, копированием в Лувре старых мастеров, размышлениями над прошлым искусства, смелыми самостоятельными этюдами с натуры.

В это время все более начинает увлекать молодого Жерико Антуан Гро (1771—1835). Автор многих монументальных полотен, увековечивающих походы французской армии, Гро вызывал всеобщее восхищение яркостью образов,

страстностью передачи и увлекал горячую молодежь, которую восхищали энергия, экспрессия, драматизм его полотен. Неудивительно, что Жерико, как в дальнейшем и Делакруа<sup>1</sup>, бывший на несколько лет моложе его и тоже прошедший выучку в мастерской Герена, были страстными поклонниками Гро. Его пример утверждал их интерес к действительности, их стремление отразить современность в ярких, драматически насыщенных образах.

Осенью 1812 года Жерико создает свое первое большое полотно — «Офицер конных императорских егерей во время атаки» и дебютирует им в Салоне того же года. Картина имела успех, она обратила внимание художественных кругов на незнакомое до тех пор имя.

«Офицер императорских егерей» принадлежит к числу произведений, необычайно эффективных по замыслу, поражающих с первого взгляда, надолго врезающихся в память. Картина полна пафоса, она дышит романтикой битвы. Жерико задумал ее как воплощение героизма, беззаветной отваги, неудержимого порыва вперед. Он сумел отразить в ярком образе чаяния и стремления, характерные для поколения, выросшего под шум сражений, которые велись французской армией во всех концах Европы. В момент написания картины художнику шел двадцать второй год, в нем бурлила молодая, горячая кровь; жизнь для него еще была пол-

<sup>1</sup> Делакруа (1799—1863) — известный французский художник.

на иллюзий; военная слава, подвиги на полях битв казались ему лучшим путем возвеличения родины. Он был окружен честолюбивыми, смелыми сверстниками, мечтавшими о подвигах, о славе. Эти настроения запечатлены в картине.

Горячий конь, с пламенным взором, развевающимися по ветру хвостом и гривой, вздымается как вихрь; его движение великолепно. Мотив движения коня Жерико почерпнул из жизни. Первая мысль о картине мелькнула у него во время поездки на народный праздник в Сен-Клу, когда он увидел сцену, поразившую его воображение: великолепная серого тона лошадь, запряженная в повозку, встретив неожиданное препятствие, поднялась на дыбы; она виднелась в туче пыли, пронизанной лучами солнца. Ее глаза пылали, рот был в пене, грива развевалась по ветру. В своем воображении Жерико преобразил сцену: он увидел эту вздыбленную лошадь посреди сражения, среди дыма и грохота оружейных выстрелов; он увидел на ней бесстрашного всадника — героя, смело бросающегося в атаку, увлекающего за собой войска.

Это первое произведение молодого Жерико полно стня и движения. Художник сумел передать ощущение боя, он неразрывно связал всадника с пейзажем; пространство, которое он разворачивает, с тучами пыли, поднимаемой взрывами снарядов, движением орудий и войск, — динамично и насыщено; нависшие грозные облака еще усиливают драматизм сцены. В пафосе, которым проникнута картина, нет ничего наигранного, театрального. Воодушевление,

подъем, присущие подобным моментам боя, концентрированы в жизненно-ярком, незабываемом образе.

Картина написана свободной, нетерпеливой кистью, без поправок; только над головою офицера художнику пришлось потратить много усилий, переписывать ее вновь. Композиция прекрасно держится в красочном отношении; основной аккорд создается серым тоном лошади и коричнево-бурокрасноватым фоном.

«Офицер императорских егерей» произвел большое впечатление на публику, критика была благосклонной. Успех был подчеркнут присуждением Жерико золотой медали. Тем не менее, к большому разочарованию Жерико, картина осталась неприобретенной государством и после выставки возвратилась к художнику, загромождавая его мастерскую.

В 1813 году Жерико, живший до того вместе с отцом, переезжает в собственную мастерскую. Он оказывается ближайшим соседом своего приятеля Ораса Верне, сына первого учителя Жерико — Карла Верне. Мастерская Верне была вечно полна народа: военные, художники, писатели, артисты толпились в ней, здесь было шумно, шли споры о текущих событиях.

Жерико часто заходил в мастерскую Верне, путь к которой лежал через большой сад. Возможно, что здесь встретил он тех военных, которые послужили ему моделями для ряда картин и этюдов на военные темы 1813—1814 годов. Таковы, например, этюды «Трех конных трубачей», «Кирасира», «Сидящего



Плот «Медузы»

Деталь



Эпсомское дерби

трубача». Интерес к военным сюжетам легко объясняется событиями, переживаемыми Францией. Рассказы о военной катастрофе Наполеона в России, об отступлении, приведшем к гибели сотни тысяч воинов, глубоко волновали французский народ. В одном из эскизов Жерико пытается дать образ этого трагического отступления, однако его работа лишена еще необходимой ясности, концентрированности. Мы увидим, что к этой теме художник вернется впоследствии. Не прекращает он и работы с натуры: к этому времени относятся великолепные этюды лошадей.

В Салоне 1814 года Жерико первоначально не собирался выступать; настояния отца и друзей заставили его в последнюю минуту переменить решение и взяться за спешное выполнение большого полотна.

В основе этого второго большого произведения Жерико — «Раненый кирасир» — лежит патетический образ, почерпнутый из современности. «Раненый кирасир» — противопоставление и вместе с тем парная работа к «Офицеру императорских егерей». Но если в «Офицере» Жерико рисует образ бесстрашного молодого героя, увлекающего полки к победе, то в «Раненом кирасире» мы видим трагический образ раненого воина, испытавшего поражение, вынужденного оставить поле сражения.

Опираясь левой рукой о саблю, раненый кирасир спускается по крутому склону, правой рукой удерживая за узду непокорного, рвущегося в бой коня. Голова кирасира обращена



назад, в сторону покидаемого сражения, на его лице выражение страдания. Образ раненого героя патетичен и величествен; панцырь, медный кивер с султаном, сабля, высокие ботфорты — все написано мощно, пластически выразительно, без мелочной детализации; складки тяжелого плаща делают контуры фигуры более экспрессивными. Суммарно трактованный мрачный пейзаж акцентирует драматизм сцены.

В Салоне «Раненый кирасир» был выставлен вместе с «Офицером императорских егерей».

Картина не имела успеха, не принесла художнику славы, не была продана; замысел Жерико — поэтизация военных неудач, выпавших на долю его родины, — остался непонятым. Все это усилило мрачное настроение, в которое бросила Жерико политическая и военная катастрофа империи 1814—1815 годов: капитуляция Парижа, возвращение к власти малопопулярных у населения Бурбонов, потрясения «Ста дней», кратковременное торжество Наполеона, поражение при Ватерлоо, бегство и пленение Наполеона и окончательное торжество реставрации.

Ближайшие работы, созданные Жерико, возвращаются попрежнему вокруг военной тематики. Это великолепный эскиз «Выезд артиллерии» — уверенно, мастерски запечатлевший эпизод из виденных художником артиллерийских маневров в Венсене, «Повозка с ранеными», «Атака кирасиров», гордые образы «Карабинера» и «Офицера карабинеров». Оба портрета близки друг другу по настроению. В обоих случаях перед нами образы мужественных воинов, на

суровых бледных лицах которых читается, однако, какая-то меланхолия, обреченность. Останавливает внимание великолепное живописное мастерство обоих портретов, яркость характеристик, уверенность лепки, превосходная передача материала.

Мысль о поездке в Италию, которая всегда прельщала Жерико, завладевает им с непреодолимой силой. Он уезжает туда в начале 1816 года.

Довольно многочисленны рисунки, созданные в Италии. Соприкосновение с мастерами Ренессанса повлияло на характер этих рисунков, их тематику, стиль. Это рисунки композиционного характера; их мотивы Жерико черпает из мира античной мифологии: «Шествие силена», «Леда и лебедь», «Битва кентавров», «Человек и бык», «Античное жертвоприношение» — таковы типичные сюжеты композиций Жерико.

Уроки итальянской классики несомненны, но несомненна и яркая оригинальность молодого мастера. У итальянских художников он почерпнул те тенденции к обобщению, монументальности, благородству языка, которые скажутся не только в его рисунках, но и в работе над монументальными замыслами ближайших лет.

Проходит несколько месяцев в подобного рода работах; чувствуется, однако, что среди них нет ни одной, мощно захватившей художника. Но вот зрелище бега берберийских коней во время римского карнавала глубоко поражает воображение Жерико и становится центральной темой его творческих усилий.

Бег берберийских коней в эту эпоху являлся кульминационной точкой римского карнавала; население жадно ожидало его, перекопало улицы и площади; украшались балконы, строились специальные помосты и трибуны. Бег начинался на пьядца дель Пополо (площадь Народа). В отведенное для них узкое пространство приводили до полутора десятков берберийских жеребцов, горячих, возбужденных, с сухими, стальными мускулами; они украшены цветами, но на них нет ни седел, ни уздечек. С громадными усилиями сдерживают лошадей приведшие их крестьяне; но вот подается сигнал, опускается канат, жеребцы пускаются на волю; начинается бешеный бег вольных коней. Они устремляются по единственно свободной артерии города — по Корсо, от пьядца дель Пополо до пьядца Венеция. Шумная, живописно разряженная, в маскарадных костюмах, толпа вдоль всего Корсо кричит, свистит, улюлюкает, возбуждая бешенство обезумевших лошадей. На площади Венеции их ждут хозяева. Владелец победителя получает золотую ткань.

Жерико был захвачен зрелищем этих горячих лошадей, возбуждением южной толпы на фоне архитектурного пейзажа Рима. Сразу рождается мысль о создании большой композиции на этот сюжет. Жерико делает ряд эскизов. Сперва он пытается возможно полнее фиксировать свои непосредственные впечатления, затем наступает процесс их переработки и очищения: обобщая, выкидывая ненужные детали, Жерико придает сцене все более общий харак-

гер. Жанровый мотив превращается путем последовательных изменений в монументальную композицию.

В конечных эскизах композиция получает то совершенство стиля, тот обобщенно-героический характер, который так упорно искал Жерико. Нет никаких конкретных деталей, указывающих, что действие происходит в современном Риме; меняется тип лошадей: это не маленькие дикие берберийские лошадки, но кони мощных пропорций, чьи движения, несмотря на их возбужденность, сохраняют величие; исчезли и крестьяне в их живописных праздничных костюмах. Вместо них мы видим стройных юношей-атлетов. Все случайное, временное откинуто художником, который стремится придать композиции возвышенный, общечеловеческий характер, поразивший его в произведениях мастеров Ренессанса.

Человек в цвете сил и молодости, в его борении с прекрасным животным — вот основное содержание оформившегося замысла Жерико.

Композиция была окончательно установлена, художник приступил к заполнению гигантского полотна в тридцать футов длины; Жерико успел начертить всю композицию на этом холсте. Но внезапно, по причинам, оставшимся невыясненными, он бросает начатую работу и спешно выезжает во Францию. Монументальная картина осталась незавершенной, и самый след ее в настоящее время утрачен.

Первые месяцы жизни в Париже Жерико в некоторой дезориентации. Он колеблется между

обобщенной героической манерой, образчиком которых были эскизы к «Бегу вольных коней», и привычными этюдами художника-реалиста.

Жерико посещает Зоологический сад, изучает хищников, их привычки, инстинкты, строение; он набрасывает композиции, где изображает их не пленниками человека, а свободными, полными ожесточения и ярости. Таковы рисунки — «Всадник, атакованный львом», «Лев, нападающий на лошадь», «Лев и мертвая женщина», «Человек, сражающийся с пантерой». Это — сцены схваток, яростной борьбы, предельного напряжения мускулов; они заставляют вспомнить о Рубенсе, они предсказывают Делакруа.

К этому времени относится и несколько эскизов на военные темы, среди них «Генерал Клебер».

Этот эскиз на тему из истории недавнего прошлого, полного военной славы, характерен для настроений Жерико. Сцены из военной жизни играют ведущую роль и в созданных им в этот период литографиях.

Способ литографирования, изобретенный в конце XVIII столетия, в эти годы начинает пользоваться во Франции все большим успехом.

В эту эпоху раннего этапа развития литографии ее возможности не были еще ясны. Даже работы таких умелых рисовальщиков, как Карл и Орас Верне, отличались первоначально сухостью, долго носили штриховой характер; художники не пытались средствами литографии передавать соотношения света и цвета.

Жерико сразу обнаруживает громадное пре-

восходство над современниками; его бурный темперамент толкает его к экспериментам. Не удовлетворяясь общепринятым, он идет по пути новаторства, обогащая литографию новыми приемами. Большинство его ранних литографий сделано с помощью карандаша и пера; пером он прочеркивает контуры, пером он прокрывает глубокие тени, оставляя для карандаша выражение воздушных эффектов и менее четких линий. С самого начала он обнаруживает великолепное мастерство — силу образа, яркость рисунка, пластичность моделировки.

Наиболее значительной из ранних литографий Жерико является «Возвращение из России» — полная трагизма сцена, одно из первых отражений в искусстве похода 1812 года, глубоко волновавшего современников.

Перед нами занесенная снегом равнина, пустота, нелюдимость которой подчеркнуты отсутствием какого-либо жилья, какой-либо растительности. С трудом пробираясь по снегу, идет гренадер в большой меховой шапке; он потерял в боях свою правую руку; левой рукой он ведет за повод истощенную лошадь; на ней сидит лишенный зрения кирасир; его рука на перевязи; голодный, полуиздыхающий пес следует за группой. На заднем плане виден солдат, с трудом несущий на спине раненого товарища. Такова первая острая реалистическая интерпретация событий 1812 года; через пятнадцать — двадцать лет за ней последуют такие страницы французской исторической живописи, как «Отступление из России» Шарле (1836),

«Эпизод из возвращения из России» Буассара де Буаденье (1835).

Серия ранних литографий Жерико значительна торжеством реалистических тенденций, которые в ней ярко проявляются.

\* \* \*

Мысль о создании монументального произведения не покидала Жерико. Можно сказать, что уже два года находился он в поисках достаточно значительной темы.

Одно событие, глубоко взволновавшее французское общество, вывело Жерико из состояния нерешительности и, всецело завладев его помыслами, явилось толчком к созданию патетического «Плота Медузы». Этим событием были гибель фрегата «Медуза» и потрясающий рассказ о бедствиях, выпавших на долю спасшихся на плоту, опубликованный в вышедшей в 1817 году книге, авторами которой являлись инженер Корреар и хирург Савиньи, пережившие эту драму.

В июне 1816 года фрегат «Медуза» в сопровождении трех подсобных судов (в том числе брига «Аргуса») покинул берега Франции, перевозя в Сенегал (Африка) губернатора и главных служащих колонии. На его борту было около четырехсот человек—пассажиров и матросов. 2 июля фрегат наскочил на Аргуинский риф; все усилия сдвинуть судно оказались тщетными; большинство моряков и пассажиров бросилось в переполненные до краев лодки, сто сорок девять человек разместились на спе-

циально сколоченном плоту. Лодки должны были тянуть на буксире плот, но моряки предательски перерезали канаты и бросили плот и его пассажиров на произвол океана. И вот наступили дни агонии и ужаса; незащищенные от непогоды и солнца, без провианта, исчерпав запасы воды, люди, ожесточась, восставали друг против друга или падали жертвою полного истощения. Двенадцать дней исполненных сверхчеловеческих мучений носился плот по волнам. Когда, наконец, «Аргус» увидел плот и подошел к нему, на нем оставалось лишь пятнадцать умирающих.

Книга Корреара и Савиньи была не только рассказом о страшных событиях, разыгравшихся в океане, она была обвинительным актом против правительства. Оппозиция громко заявляла, что виновником события является капитан «Медузы», не отвечавший своему назначению, получивший свою должность благодаря связям в морском министерстве. Оппозиционная пресса вела кампанию против правительства. Общество, потрясенное ужасающей драмой, было возбуждено. Тема гибели «Медузы», естественно, овладела воображением Жерико.

В выборе этой острой темы сказывались политические взгляды Жерико; он мог отлично представить себе, как будет восприниматься его картина, какую общественную роль она может сыграть. Но работа художника над темой, глубина этой работы вывели картину за узкие рамки политического памфлета; восприимчивость к человеческим несчастьям, чув-



ство глубокой симпатии к угнетенным и страдающим, подлинный гуманизм лежали в основе отношения Жерико к действительности. Его произведение наполнилось большим человеческим содержанием, выросло в гигантскую поэму человеческих бедствий, борьбы горсточки людей с неумолимой стихией.

Жерико с увлечением принимается за разработку эскизов к задуманной картине. Он напряженно перечитывает книгу Корреара и Савиньи, останавливаясь на эпизодах, наиболее поддающихся художественному воплощению. Через десятки эскизов Жерико подходит к окончательному решению.

Одной из характерных черт Жерико была та настойчивость, та почти научная добросовестность, которые он вкладывал в изучение какой-либо проблемы.

Не довольствуясь изучением книги Корреара и Савиньи, он заводит знакомство с обоими авторами, заставляет рассказывать о малейших перипетиях драмы. Он ищет других уцелевших участников события. Ему удастся отыскать плотника, сколотившего плот для пассажиров «Медузы». Это было подлинной находкой для Жерико: он заказывает плотнику точную модель плота и делает с нее ряд рисунков. Он располагает на ней фигурки своих персонажей, сделанные из воска.

Работа над «Плотом Медузы» поставила перед художником и ряд других задач. Мотив гибели «Медузы» захватил первоначально Жерико своей идейно-общественной стороной;

затем он увлекся его глубоко драматическим содержанием.

Передать в движении, позах, мимике людей все разнообразие обуревающих их страстей и аффектов — такова была задача. Реалистиче-ский подход к теме требовал правдивого, глу-боко продуманного изображения. Не условных героев, не театральные жесты и жесты хотел изобразить Жерико, но реальных людей, пере-живших долгие дни лишений. Жерико стремится быть верным действительности. Упорное изуче-ние деформаций, которые вносят в человеческий организм болезнь и смерть, кажется ему на-иболее правильным путем. Жерико умножает этюды с натуры, работает в госпитале, неуто-мимо пишет больных и умерших. Он ищет но-вую мастерскую поблизости к госпиталю, в его мастерскую приносят трупы, отсеченные части тела. Жерико пишет с них великолепные по силе и энергии этюды. Его мастерская, — пе-редает его биограф, — превратилась в своего ро-да морг, где он сохранял трупы до полного их разложения, работая в обстановке, которую лишь на короткий срок могли переносить захо-дившие друзья и натурщики.

Не довольствуясь этим, Жерико всюду ищет модели, которые могли бы послужить ему прав-дивыми образцами. Встретив случайно своего друга Лебрена, больного желтухой, он прихо-дит в восторг. «Я внушал страх, — рассказыыва-ет Лебрен, — дети убегали от меня, принимая за мертвого, но я был прекрасен для живопис-ца, искавшего всюду цвет, свойственный умн-

рающему». Жерико пишет со своего друга несколько этюдов.

Композиция картины была установлена, был накоплен большой этюдный материал. Жерико приступает к писанию картины; он наносит на холст общий контур композиции и начинает писать последовательно один кусок за другим, доводя их до окончательного эффекта; он пишет уверенно, почти без поправок, постоянно имея модель перед глазами.

Используя рассказы Корреара и Савиньи, Жерико стремился возможно правдивее восстановить действительность. Он добивается того, что ему позируют сами участники драмы. Избегая натурщиков, с присущей им академически-театральной жестикуляцией, Жерико заставляет своих друзей и учеников позировать для большинства выведенных на картине фигур; в частности с Делакруа Жерико пишет фигуру юноши, лежащего головою вниз на досках плота.

Оставалось правдиво передать еще одно действующее лицо трагедии — бушующую стихию океана. Жерико едет в Гавр, изучает на месте эффекты неба и моря; эта поездка помогла ему создать величественно-грозный морской пейзаж «Медузы».



Перед нами «Плот Медузы» Жерико. Мрачные тучи нависли над океаном; тяжелые, громадные волны вздымаются к небу, грозя залить плот и сгрудившихся на нем несчастных. Ветер с силою рвет парус, он склоняет мачту, удерживаемую толстыми канатами. На перед-

нем плане, у борта плота, мы видим мертвых, умирающих, погруженных в полную апатию людей. В безнадежном отчаянии сидит у трупа любимого сына отец, поддерживая его рукой, словно пытаясь уловить биение замершего сердца. Великолепно написано тело мертвого юноши, один из самых выразительных образов картины; слева лежит на спине умирающий; справа от фигуры сына — лежащий головою вниз труп юноши с вытянутой рукой; над ним человек с блуждающим взором, лишившийся, очевидно, рассудка. Эта группа завершается фигурой мертвеца: его обнаженные, заочневшие ноги зацепились за балку, руки, голова погружены в море. Фигура эта, как и фигура мертвого сына, дает наиболее резкий, драматический акцент всей композиции.

Переходом от этой группы, где все носит печать смерти и отчаяния, к охваченным страстной надеждой людям в правой части картины служит небольшая группа около мачты. Несколько персонажей, на фоне импровизированной палатки, напряженно всматриваются в горизонт. Среди них выделяется мужчина, указывающий рукой на показавшийся вдали парус; это хирург Савиньи.

Противоположностью к левой части картины служит ее правая часть. Собирая последние усилия, преодолевая страдания, люди тянутся, приподымаются, чтобы увидеть далекий, едва еще различимый на горизонте парус. Люди, еще сохранившие силы, взобрались на бочки, размахивают платками, полотнищами, надеясь

привлечь внимание «Аргуса». Группа, полная страстного напряжения, возбуждения, завершается выразительным силуэтом подающего сигнал негра.

Сложная композиция «Медузы» отличается монолитностью, цельностью. Однако, как это ни удивительно, свой окончательный вид картина приобрела уже на выставке.

Салон 1819 года в виде исключения был организован в фойе Итальянского театра (обычно салоны устраивались в залах Лувра). «Плот Медузы» был перевезен в фойе в июле того же года; здесь Жерико был внезапно поражен пустотой, незаполненностью нижнего правого угла картины. Не теряя ни минуты, он превратил фойе в свою мастерскую и написал здесь в течение нескольких сеансов со своего друга Мартины ставшую знаменитой фигуру мертвеца, покрытого саваном, которая завершает всю композицию.

Плот занимает всю поверхность полотна, более того, концы плота не помещаются в раме; этой первопланностью, этой выдвинутостью вперед изображения Жерико достигает максимума воздействия, он придает монументальный характер образу.

Вместе с тем зритель с первого взгляда ощущает грозную беспредельность моря, по волнам которого носится беспомощный плот. Композиция картины такова, что глаз зрителя направляется вглубь, к показавшемуся на горизонте «Аргусу». Этим художник создает ощущение громадного пространства.

«Плот Медузы» — одна из самых героических страниц французской живописи. Гигантское полотно (4.91 × 7.61) овеяно ощущением трагедии, и зритель, даже незнакомый с сюжетом, захвачен дыханием драмы, происходящей перед ним. Картина написана с громадным подъемом. Есть поистине нечто, напоминающее Микельанджело в том совершенстве, в той страстности, с которой Жерико передает движения и формы человеческого тела; заставляют вспоминать Микельанджело и сила и мощь выводимых Жерико образов.

Не следует закрывать глаза на некоторые противоречия знаменитой картины. Художник хотел изобразить измученных, обессиленных, агонизирующих людей. В позах, движениях, мимике лиц ему удалось правдиво передать их душевное состояние. Но в передаче фигур Жерико не мог преодолеть своей страсти к изображению человеческого тела во всем богатстве его совершенного строения, мускулатуры. Упоенный радостью создания мощных человеческих форм, он недостаточно подчеркивает следы длительной голодовки и лишений, которые, несомненно, должны были наложить более резкую печать на эти драматически напряженные, героически мощные формы.

Человеческая трагедия, которую изображает Жерико, захватывает его всецело; он стремится создать ее страстный, правдивый образ. Это основное стремление Жерико диктует ему выбор композиции, ее характер, все вводимые им новшества. Стремясь построить сцену с наи-

большим драматическим реализмом. Жерико вынужден отвергнуть излюбленное в то время фронтальное построение и приходит к своей глубинно-построенной, напряженной, динамичной композиции.

«Плот Медузы» воспринимается не как эпизод, а как эпос; картина явно перерастает свой сюжет, она становится символом трагической борьбы человека с враждебной стихией, олицетворением безмерного страдания, героических напряжений и порыва. Отсюда и обобщенный стиль Жерико — лаконичный, избегающий второстепенных эффектов, с громадной силой сосредоточивающий внимание на целом. Несмотря на богатство разноречивых эпизодов, из которых слагается композиция, все они воспринимаются не как нечто самодовлеющее, а как подчиненная целому часть. «Плот Медузы» — со всем кипением человеческих страстей — вырастает как некий монолит, как некая единая изваянная группа. Красноречивый и напряженный силуэт, найденный Жерико, держит единство картины. Это первое, что воспринимается, что навсегда запечатлевается в памяти зрителя, уносящего с собой драматически насыщенный, исключительный по силе образ.

\* \* \*

В Салоне работа Жерико была повешена неудачно — в верхнем ряду (между прочим, по настоянию самого художника, в чем он затем горько раскаивался); эффект ее монументальности был этим, несомненно, снижен. Тем не



Раненый кирасир





Офицер конных императорских егерей во время атаки

менее картина была замечена и быстро сделалась одним из центральных экспонатов выставки. Ее драматический сюжет останавливал зрителя. Пресса подняла вокруг нее борьбу. К художественным оценкам примешивались мотивы политического порядка: работа Жерико воспринималась как определенный выпад против существующего режима.

На выставке правительством было приобретено довольно значительное число картин, но Жерико не получил предложения о продаже «Плота Медузы». Правительство не захотело приобретать произведения, идейно против него направленного.

Более столетия прошло со дня первого показа «Плота Медузы». История сказала свое слово: картина занимает сейчас свое место в Лувре в ряду классических шедевров французского гения.

После громадного нервного напряжения и подъема, с каким велась работа над «Плотом Медузы», Жерико испытывал чувство разочарования. Он ждал полной победы, триумфа; но гигантское полотно возвращалось некупленным обратно в мастерскую, чтобы загромоздить ее наряду с «Офицером» и «Раненым кирасиром». Вот почему Жерико ухватился за открывавшуюся возможность показа картины в Англии. В начале 1820 года Жерико уезжает в Лондон.

Показ «Плота Медузы» в Англии проходил с большим успехом.

Жерико ходит по Лондону, его привлекают не богатые кварталы, не блестящий, веселящий-

ся Лондон, а Лондон труда и нищеты; социальные контрасты возбуждают внимание Жерико; его симпатии (он это ясно показывает в своем творчестве) на стороне обездоленных и угнетенных.

Первое время его пребывания в Англии заполнено усиленной работой по литографии. Серия «Большая английская сюита» принадлежит к самым выдающимся работам в области литографии первой половины XIX века.

«Большая английская сюита» выявляет подлинные интересы Жерико. Перед нами демократически настроенный художник-реалист, вскрывающий мрачные стороны социальной жизни Англии. С удивительной зоркостью Жерико изображает в характерных чертах типичные явления английской действительности. Здесь нет ничего выдуманного, все почерпнуто из жизни, все плод ее изучения. Жерико видел, конечно, этого слепого вольынщика, забредшего в глухое предместье Лондона и играющего перед голыми, полуразвалившимися стенами. Он сумел правдиво передать нерешительность, характерную для слепого, его грубые, грязные, поношенные одежды, его спутника — понурого пса, атмосферу сырого лондонского дня.

Не менее выразителен другой лист, изображающий старика-нищего, в изнеможении опустившегося у окна булочной. Он истощен, силы покидают его. За окном равнодушная к происходящему булочница беседует с посетителем. В рисунке нет ничего сентиментального, слезливого. Жерико не повышает голоса, он

свидетельствует о страшной действительности, которую наблюдал.

Та же нищета, безысходное горе показаны в третьем листе «Женщина-паралитичка». Другие листы посвящены зарисовкам сцен рабочих кварталов Лондона: рабочие в тяжелых повозках, запряженных несколькими лошадьми, перевозят уголь на верфи; кузнецы куют лошадей— тема, привлекавшая Жерико с юности.

Английская серия замечательна не только значительностью своего социального содержания, она означает дальнейший шаг Жерико по пути овладения средствами художественной выразительности литографии; в его руках литография становится искусством, всесторонне и полно передающим действительность.

Живописью в Англии Жерико занимался сравнительно мало. Художник несомненно переживал известный внутренний кризис. В Лондоне он столкнулся с новым для него миром английской живописи. Мастерство английских живописцев глубоко волновало его. Что ценит он в английской школе? «Цвет и действие».

Мы видим, действительно, что в эту сторону направлено внимание Жерико в его живописных работах, исполненных в Англии.

Они немногочисленны; часть их, несомненно, осталась в английских собраниях, мало доступных для изучения. Наибольшей известностью пользуется «Эпсомское дерби»<sup>1</sup>.

Дерби в Эпсоне — самое значительное собы-

<sup>1</sup> Собственность Луврского музея,

тие английской спортивной жизни, привлекающее интерес всей страны. Жерико мог наблюдать возбужденные толпы народа, переполненные трибуны, изящные выезды. Однако не это зрелище заинтересовало Жерико, — его внимание было привлечено главными актерами разыгрываемого действия — лошадьми, жокеями.

Четыре лошади вихрем летят над полем скачек, их передние и задние ноги вытянуты параллельно земле. Создается впечатление необычайной стремительности, полета. Лошади, жокеи выписаны с большой тщательностью, с некоторой неожиданной для Жерико сухостью. Наоборот, пейзаж — покрытая зеленой травой равнина с холмами на горизонте, облачное с просветом небо — написан широко, обобщенно. Этот контраст не случаен, он имеет целью вызвать у зрителя, фиксирующего взглядом несущихся лошадей, впечатление, что лошади несутся вперед, а земля стремительно убегает под их ногами.

Яркий образ скачущих лошадей, созданный Жерико, приобрел громадную популярность, сделался своего рода классическим каноном, был повторяем несчетное количество раз, вызывая впечатление быстроты, полета.

В «Эпсомском дерби» Жерико уделяет большое внимание цвету. Влияние, оказанное английской школой, несомненно. Цветовая гамма насыщена, она достигает большой интенсивности в передаче различной масти лошадей, разноцветных казакинов жокеев; можно даже говорить о некоторой резкости цветовых сопо-

ставлений. Добиваясь максимального звучания каждого тона, Жерико мало думает об их слитности, об их гармонии.

В передаче лошадей, жокеев Жерико являет себя мастером острого и четкого рисунка.

С совершенным мастерством он передает характер английской скаковой лошади, ее стройное, легкое и вместе с тем мощное сложение, игру ее сухих форм, ее стальную мускулатуру. Только художник, знавший и любивший лошадь, мог написать подобную картину. С острой наблюдательностью изображены жокеи, сосредоточенное выражение их лиц, их характерные движения.

Жерико возвращается весной 1822 года во Францию с пошатнувшимся здоровьем. И тем не менее за несколько месяцев он успевает создать ряд интересных произведений.

Такова прежде всего его «Известковая печь», входящая сейчас в коллекцию Лувра, которую следует рассматривать как важный этап в развитии реалистического пейзажа.

Жерико увидал сарай с известковой печью во время поездки в окрестностях Монмартра и, пораженный суровым своеобразием пейзажа, набросал на месте небольшой этюд. Возвратившись в мастерскую, он написал свою картину. Какая простота, лаконизм, какое отсутствие погони за красотой! На первом плане (слева) три распряженных тяжеловоза, рядом повозка на двух громадных колесах. Сзади (справа) большой сарай с открытой дверью. Мы видим въехавшую в сарай еще одну повозку, запре-

женную парой лошадей; рабочий, стоя в двухколке, нагружает ее мешками с известью. Густое облако пыли подымается из двери сарая.

В противоположность декоративным пейзажным импровизациям XVIII века и схематизированным пейзажам начала XIX века работа Жерико поражает своей материальной правдой. Грубо сколоченная повозка, монументальные формы лошадей, тяжелый сарай, стены которого кажутся еще более массивными из-за подпирающих их контрфорсов,— все это дано с осязательной убедительностью; так же трактована и почва, изрытая глубокими рывтинами; даже облако известковой пыли получает плотность и вес, настолько оно изображено материальным, непрозрачным. Все сурово в этом пейзаже: отсутствие деревьев, всякой растительности подчеркивает пустынность, заброшенность места. Колорит картины еще усиливает это настроение. Красочная гамма сведена к коричневым, тепло-зеленым, серо-желтым тонам. Жерико в этом произведении выступает родоначальником реалистического пейзажа; он подымает значение пейзажа как самостоятельного жанра.

В этом же 1822 году, по случайному поводу, Жерико создает замечательную серию портретов душевнобольных. Они были написаны в клинике Сальпетриер по просьбе друга Жерико доктора Жорже, желавшего иметь для своей научной работы документальное отображение различных видов душевных заболеваний. Под кистью Жерико эти этюды-документы превратились в глубоко прочувствованные портреты;

образы болезненно нарушенной, но интенсивной и напряженной психической жизни раскрыты художником с силою глубокого проникновения в тайники человеческого существа, которую мы находим лишь у Рембрандта и, быть может, у Гойа. Образы эти овеяны какой-то возвышенной грустью, носят отпечаток той высокой гуманности, которой проникнуто все отношение Жерико к сломленным, потерянным человеческим существам. Вместе с тем эти портреты — совершенные образцы живописи, написанные со свободой, непринужденностью, совершенством формы, присущим большим мастерам. Уроки английской портретной живописи не прошли для Жерико бесплодно: его кисть приобрела новую энергию и смелость, палитра стала более богатой и звучной, новые колористические гармонии слышатся в ней.

Эти замечательные портреты были, однако, в глазах Жерико лишь временными, случайными работами. Он мечтает о монументальных композициях; он хочет идти далее по пути, намеченному «Плотом Медузы».

Ряд творческих замыслов увлекает его; темы — «Торг неграми», «Открытие дверей тюрьмы инквизиции в Испании», эпизоды из борьбы греческого народа за независимость — показывают, что художника попрежнему волнуют мотивы человеческого страдания. Мысли о свободе, о достоинстве человека волнуют его. Болезнь и смерть прервали эту работу. О замыслах Жерико можно судить по первоначальным наброскам и рисункам.



Мы говорили уже о страсти Жерико к необузданным коням. Возвращаясь верхом с одной из поездок, он должен был остановиться у заставы; горячая лошадь, сделав неожиданный скачок, сбросила его наземь. Жерико, упавший на кучу камней, смог все же подняться и доехать до дому. Этот инцидент, подорвавший его здоровье, относится к концу 1822 года.

В феврале 1823 года он слег в постель. Одиннадцать месяцев (с небольшими перерывами) длится борьба за жизнь молодого организма.

Посетивший его в декабре 1823 года Делакруа записывает в дневнике: «Сегодня вечером я был у Жерико. Какой печальный вечер! Он умирает; его худоба ужасна; его бедра стали толщиной с мои руки; его голова — голова умирающего старика... Какое ужасное изменение! Возвратился домой полный энтузиазма перед его живописью. В особенности этюд головы карабинера! Помнить о нем. Это указующая вежа. Прекрасные этюды! Какая крепость! Какое превосходство! И умирать рядом со всеми этими работами, созданными во всей силе и страсти молодости, когда не можешь повернуться ни на палец в своей кровати без чужой помощи!»

Конец Жерико был предрешен. Еще месяц мучительной агонии, и он умирает 26 января 1824 года в возрасте 32 лет.

Смерть Жерико произвела глубочайшее впечатление на молодое поколение художников.

Получив известие о смерти Жерико, Делакруа, работавший над «Резней в Хиосе», преры-

вает работу и долго не может притти в себя. «Я не могу свыкнуться с этой мыслью,— пишет он в дневнике...—Завтра земля скроет то немногое, что от него осталось. Какую другую, отличную от этого судьбу обещали, казалось, это изобилие физической силы, этот огонь и воображение... Это несчастье пронзает мне сердце. Бедный Жерико, я часто буду думать о тебе!.. Прощай, несчастный молодой человек». И позже, уже в зрелые годы, Делакура писал: «К числу самых больших несчастий, которые только могло понести искусство в нашу эпоху, следует отнести смерть удивительного Жерико».

Искусство Жерико полнокровно, мужественно и, несмотря на трагические сюжеты, им порою избираемые, в глубине своей оптимистично. Жерико влюблен в жизнь, во все ее проявления. Со страстностью, напоминающей великих мастеров Возрождения, прорабатывал он свои академические штудии, углубляясь в законы строения человеческого организма. В его работах проявляются настойчивость, систематичность, научная тщательность. Он является достойным современником великих ученых — физиков, химиков, геологов, естествоиспытателей, технологов, которые своими открытиями обусловили такой разительный прогресс в деле объективного, конкретного изучения действительности в первой половине XIX века.

Смерть оборвала творческое развитие Жерико, оно осталось незавершенным. Но путь реалистического искусства, который он указал, сделался в дальнейшем основным путем худо-

жественного развития. Шарле, Бари, Милле и барбизонцы, Домье и Курбе продолжали в различных областях искания Жерико, расширяли и совершенствовали его метод восприятия и передачи действительности. Подобно великим писателям-реалистам — Стендалю, Бальзаку, Флоберу — эти художники сумели оставить потомству выразительный и обобщенный образ действительности, подымаясь порою до вскрытия глубоких противоречий, ей присущих.

Однако ни у одного из этих художников, за исключением, быть может, Домье, мы не найдем того сочетания реализма и героики, правдивой и патетической передачи жизни, которое столь характерно для Жерико и которое делает воздействие его работ столь сильным.

Мы ценим в Жерико его реализм, дар поэтизации действительности, широту его мужественного эпического стиля, его страстную любовь к жизни, проникающий его творчество гуманизм. Историческая роль Жерико глубоко прогрессивна: он один из основных родоначальников реалистической, демократической линии французского искусства — самого ценного из того, что завещало нам западноевропейское искусство XIX столетия.

**Цена 2 р. 75 к.**