

УДК: 7.067; 7.017.4

Хлевава Анна Александровна, обучающаяся 1 курса, Санкт-Петербургская академия художеств имени И. Е. Репина, г. Санкт-Петербург
e-mail: hlevov@mail.ru

Хлевов Александр Алексеевич, д.ф.н., к.и.н., профессор кафедры культурологии и социокультурных проектов Института медиакоммуникаций, медиатехнологий и дизайна Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Россия
e-mail: hlevov@mail.ru

ЭВОЛЮЦИЯ КРАСНОГО В ИСКУССТВЕ РЕМБРАНДТА

Аннотация: статья посвящена анализу колористических предпочтений Рембрандта. Основное внимание уделено появлению и использованию любимого мастером бархатистого красного оттенка. Автор прослеживает эволюцию от многоцветной палитры мастера в ранних произведениях к доминированию специфического красного цвета в позднем творчестве.

Ключевые слова: творчество Рембрандта, голландская живопись, колористика, бархатистый красный.

Khlevova Anna Aleksandrovna, 1st year student of St. Petersburg Academy of Arts; Alexander A. Khlevov, Ph. D., Ph. D., Professor, Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Projects, Institute of Media Communications, Media Technologies and Design, V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Russia

e-mail: hlevov@mail.ru

Khlevov Alexander Alekseyevich, philos. N., k. and. N., Professor of the Department. Documentation and Archival Studies of the Tavricheskiy Academy (SP), V.I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Russia

e-mail: hlevov@mail.ru

THE EVOLUTION OF RED COLOUR IN THE ART OF REMBRANDT

Abstract: The article is devoted to the analysis of Rembrandt's color preferences. The main attention is paid to the appearance and use of the velvety red hue beloved by the master. The author traces the evolution from the master's multi-colour palette in early works to the dominance of a specific red colour in later works.

Key words: creativity of Rembrandt, Dutch painting, colour, velvety red.

За прошедшие столетия было найдено немало формулировок для определения искусства Рембрандта. Индикаторы, по которым любой, видевший однажды работу мастера, легко считывает неповторимый авторский стиль. Подобным маркером можно назвать и особый бархатистый красный, неожиданно пробивавшийся на полотнах то тут, то там в течение многих лет и, наконец, получивший сольную партию в апогее творчества художника – «Возвращении блудного сына». Цвет, как и свет, у Рембрандта самостоятелен, в первую очередь он является героем картины, а уж потом выполняет свои иконографические функции.

Вообще, если принять теплую тональность за «положительный полюс» в линии колористических исканий Рембрандта, то мы видим, как с возрастом художник все больше обращается в её сторону, постепенно искореняя холодный зеленый, голубой и даже оливковый серый, так любимый голландскими мастерами XVII в. Также следует оговориться, что эволюция образного строя Рембрандта хрестоматийно упорядочена и логична в своей постепенности, поэтому любые «скачки», описанные ниже, не выходят за рамки одного непрерывного процесса.

На раннем этапе (рубеж 1620 – 1630-х гг.) увлеченный караваджизмом Рембрандт, по-видимому, мало занят цветом, работая со светом, устраивая на полотнах настоящие театральные представления [Даниэль 2001: 104–108]. Колорит приглушён, цвет появляется лишь отдельными всполохами, – усиленная экспрессия и фрагментация как средства практического познания

молодого художника. Красный появляется нечасто, в портретах, но он лишь обозначает форму, привлекает внимание, создает фактуру.

Особенности живописи 1630-х гг. обуславливаются заказным характером: так или иначе Рембрандт поддается барочной репрезентативности [Виппер 1957: 293], не скупясь на богатое убранство в комнате Данаи, тяжелые, расшитые золотом ткани одеяний Саскии в мифологических и исторических преломлениях ее образа. Нарочито классическая композиция «Страстей» и бурная экспрессия «Ослепления Самсона» – здесь Рембрандт более, чем когда-либо, сближается с Рубенсом. Поэтому цвет выступает лишь вспомогательным средством для композиции, основополагающей в барокко. И все же можно заметить, как теплеет тон, на замену серым оттенкам приходит золотистый, а красный захватывает все большие пространства. Во второй половине 1630-х он уже просачивается в имприматуру, придавая полотну благородный дубово-бархатный тон («Купающаяся Сусанна» и «Посещение»).

В начале 1640-х гг. живопись практически утрачивает парадность (в том числе, из-за резкого сокращения количества заказов), холодные цвета в чистом виде практически не встречаются. Исключение, где зеленовато-голубая гамма заведует колоритом, – «Прощание Давида с Ионафаном» – последнее «объятие» с Саскией. На этом фоне особенно выразительно звучит приглушенный розовый цвет одеяния Давида. Вообще на 1641–1643 гг. приходится спад в творчестве Рембрандта, картин этого периода мы знаем совсем немного относительно других лет.

Вероятно, это было связано с личной трагедией. В то же время, всё указывает на то, что именно к этому моменту художник созрел для перерождения, это – почти полный разрыв с барочной традицией и основательное углубление в изучение внутреннего состояния человека, (неформальная фиксация эмоций в мимике и движении, как это было, например, у Хальса).

В середине 1640-х происходит резкий подъём, Рембрандт пишет с новой силой, переосмыслив своё творчество, он выводит его на новый уровень. Не могло это не отразиться и на колорите, который теперь играет значительную

роль в живописи художника. Еще с конца прошлого десятилетия Рембрандт начинает активно использовать охристо-красный как заглавный тон картин, но теперь он начинает звучать иначе. Автор видит в эрмитажном «Святом семействе» поворотную точку в творчестве мастера.

Хочется сказать, что красный на этом полотне впервые звучит осознанно. То есть, безусловно, Рембрандт и раньше применял его как средство выразительности, но здесь он приобретает особую «тяжесть», о контрасте которых говорит Н. Н. Волков. Корпусно написанный цвет алого покрывала настолько убедителен и осязаем, что выходит за пределы своих обычных функциональных обязанностей. Краски в живописи Рембрандта мало насыщены, но их цветность повышается «сопоставлениями, движением цвета к главному акценту» [Волков 1965: 154–155]. Таким образом, мы видим то, что будет доведено до максимума в «Возвращении блудного сына», – там алый плащ отца будет артикулировать наравне со знаменитыми руками.

Тогда, в 1645-м, образный строй «Семейства» был еще далек от ультра-тёплого колорита. Здесь еще нет «плавающего» золота «Артаксеркса, Амана и Эсфири». Света слишком много, его изображение ближе к натуралистическому, нежели театрализованно-драматическому. Но именно с этого момента мы начинаем проследивать самостоятельный путь красной нити, связывающей произведения мастера.

Список литературы:

1. Виппер Б. Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века. – М.: Искусство, 1957. – 334 с.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1965. – 216 с.
3. Даниэль С. М. Нидерландская живопись: Две ветви одной кроны. – СПб.: Аврора, 2001. – 287 с.
4. Кузнецов Ю. Особенности и методы изучения творческой лаборатории Рембрандта // Психология процессов художественного творчества. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980. – С. 113–127.