

УДК: 75

ББК: 85.143 (4) 5

A43

DOI: 10.18688/aa188-1-5

В. Д. Седлерёнок

«Марино Фальеро» Эжена Делакруа – венецианская картина

...находясь в Венеции, мы взобрались на Лестницу Гигантов и мгновенно испытали трепет: мысль о «Марино Фальеро» Эжена Делакруа пронзило наше сознание. Эта картина — не только драма цвета, но и произведение человека глубоких чувств и чутких нервов.

Шарль Блан. Художники моего времени [3, р. 45]

Эпоха Реставрации была чутка к движению французской мысли, предпочитая всем прочим живописным темам две — рождение и смерть¹. Картины, где рука об руку ступают смерть и казнь, наводняли Париж 1820-х гг. Меч, слезы, вздохи, жертва и палач — все соответствует декоруму: на гладких, бросающихся бликами картинах лишь героизм и страх в преддверии развязки. В дни, когда распахивались двери французского Салона, эти многочисленные полотна представляли взорам столичной публики². Отличались картины друг от друга, пожалуй, только способом репрезентации истории, но отличались незначительно. Почти все они говорили об одном. Наполнявшие парижский воздух консервативные идеи не были новостью для живописцев — и те более всего оказались увлечены эпизодами из жизни Стюартов и Бурбонов. Ведь, как казалось, умело представленные события XVI и XVII вв. предельно доступно способны разъяснить даже самой пестрой публике текущее положение дел, недвусмысленно указав на непреложность монархической власти.

В середине 1820-х гг. Делакруа впервые взялся за написание картины на сюжет из староевропейской истории. После чего в шумном салоне 1827 г., последнем Салоне эпохи Реставрации, он выставил «Марино Фальеро»³ (Илл. 7), картину насколько яркую,

¹ Это связано с вопросами передачи власти, престолонаследия по крови, законного восхождения на трон и освобождения трона в результате смерти монарха, коронации (в 1825 г. Карла X в Реймском соборе) — все эти постулаты были важным инструментом для поддержания режима Реставрации Бурбонов [10, р. 119].

² Среди картин Салона 1827 г.: «Рождение Генриха IV» и «Чтение приговора Марии Стюарт» Э. Девериа, «Смерть Елизаветы, королевы английской, в 1602 году» Делароша (орден), «Смерть Цезаря» Корта, «Смерть Марино Фальеро» (№ 294) и «Смерть Сарданапала» Делакруа [7, р. 17].

³ Это неофициальное название картины, которое Делакруа дал ей в письме от 21 апреля 1826 г. [5, р. 85] (среди официальных названий, придуманных критиками, — «Казнь дожа Марино Фальеро» и «Смерть Марино Фальеро»). Именно оно будет использоваться в данной статье.

настолько и загадочную, — свое «нет» потоку занятых исторических картин⁴. В отличие от них, у Делакруа еще более далекий 1355 г., совсем не французская история, республика, а не монархия. Первое требование к официальной исторической живописи тех лет — повествовательная и изобразительная ясность, а у Делакруа — сплошная двусмысленность. Кто герой? О чем картина? Оказавшись в контексте Салона 1827 г. (в тот год, как и в предыдущем Салоне 1824 г., арбитры прославляли Поля Делароша, уже и крест Почетного легиона сиял на его груди), его полотно не могло остаться незамеченным. Согласно официальным предписаниям, дидактика, драматизм и сильная мораль — то, что необходимо картине, а вот Делакруа так не считал: «слишком явная мораль разрушает свободное впечатление» [1, с. 223]. Что касается драматизма, в салонных картинах он чаще всего создавался формальными средствами: изломанными позами, надрывной жестикующей героев, всплесками их рук. В «Марино Фальеро» все это отсутствует. В картине Делакруа почти нет страха и страданий. Смерть, как заметил критик Шарль Блан, заявляет о себе, но видна она — только в сжатии мышц и дрожи лежащего на авансцене тела [3, р. 44].

От остальных картин Салона 1827 г. «Марино Фальеро» отличал и далекий от нормативного использования локальных цветов и четких линий живой изобразительный язык. Кому-то он казался противоречивым. Тот же Блан даже спустя столетия после написания картины упрекал художника в нежелании отказаться от своего «безобразия» (от своих уродливых форм): «Почему в этот раз нам не представляют прекрасных венецианцев, изящных, гордых, когда-то позировавших для Тициана и Тинторетто, восседающих на банкетах Паоло Веронезе, венецианцев, чьи портреты образуют такой внушительный ряд в большом зале дворца дождей?» [3, р. 44]. Но далее замечал: «Однако стоит признать, что эта картина удивительна; она поражает зрителя решающим ударом. Она красива и трагична одновременно» [3, р. 44].

Картина Делакруа, и правда, выделялась из ряда салонных картин, но, как это часто бывает, при всех отличиях находится и общее. С этой точки зрения интересны описания двух критиков, мысль одного из которых, на мой взгляд, во многом объясняет рассуждение другого. Людовик Витэ, размышляя о фигурах в картине, писал: «Как он [Делакруа] мог привлечь наше внимание этими манекенами портного, они так же неподвижны, как ряды святых, которые мы видим на старых церковных витражах; действительно, эта картина могла бы дать Делакруа репутацию богомаза»⁵. Церковность, неподвижность, театральность — объяснить такое восприятие картины отчасти может *Tableaux d'étiquette*. Этот термин, придуманный другим критиком, Огюстом Жалем⁶, определял официальные картины на торжественные случаи. В качестве примеров Жаль называл две картины барона Жерара, посвященные церемониям Бурбонов («Фи-

⁴ «Марино Фальеро» Эжена Делакруа — одна из ключевых и вместе с тем малоизученных картин XIX в. Исследователи касаются этого произведения бегло, зачастую ограничиваясь лишь попыткой его интерпретации [9; 10; 13; 14; 22]. В то время как цель данной работы — наиболее полный и разносторонний анализ, основанный в первую очередь на детальном рассмотрении словесных и визуальных исторических источников.

⁵ Обозреватель Л. Витэ — критик разума, работал в “Le Globe”, его обзор выставки в пользу греков 1826 г.: [16].

⁶ О. Жаль не был сторонником академических правил, его обзор Салона: [12].

липп V Испанский в Версале» и «Коронация Карла X»). На них монотонными рядами, как считал Жаль, изображены фигуры людей, напомиавшие Витэ манекены. Сходство «Марино Фальеро» с роялистскими картинами виделось в композиции и статичности персонажей.

Витэ и Жаль считали, что целью Делакруа было точное изображение истории, но их мнение разделяли далеко не все. Что до самого Делакруа, его отношение к событию XIV в. неясно. Порицал он действия дожа или, напротив, оправдывал их? С кем художник, с аристократией или с народом, или это неправильная постановка вопроса? Связывал ли он эпизод из XIV века с Реставрацией XIX-го? О чем картина, о свободе? „Марино Фальеро“ была любимой картиной Делакруа⁷, но свидетельства ее толкования самим художником неизвестны: их нет ни в прессе, ни в письмах, ни в дневниках, ни в документах художника и его современников. И все же несколько слов о своей картине Делакруа оставил.

Размышление над письмом

В 1826 г. художник ожидал очередного успеха. В письме от 21 апреля Делакруа сообщал: «...идем смотреть одну выставку в пользу греков <...> Я заканчиваю «Марино Фальеро». Картина будет значительной, я думаю» [5, р. 85]. Здесь отпечатались три важные мысли. Мысль первая — связана с Грецией и свободой. В 1825 г. в Брюсселе ушел из жизни Жак-Луи Давид, и его фигура вновь стала будоражить Париж. В залах галереи Лебрен на улице Гро-Шене на экспозиции 1826 г. в пользу греков с «Марино Фальеро» выставлялась его «Смерть Сократа». И тут, и там тема демократии и смерти, но теперь стало ясно, насколько иным стало ее изображение: конвенциональный художественный язык Давида противостоял двусмысленности интерпретаций исторического события, в то время как неоднозначная художественная манера Делакруа ей способствовала. Выставка 1826 г., первая, на которой экспонировалась «Марино Фальеро», представила также и «Грецию на развалинах Миссолунги» Делакруа. Контекст влиял на восприятие картины. Ему поддался и уже знакомый нам Витэ, введя в 1826 г. в свои рассуждения о «Марино Фальеро» социально-политическую оппозицию «свобода — несвобода» [16].

А что с названием картины? В своем письме художник дал ей самое лаконичное и нейтральное имя из когда-либо существовавших имен этого полотна: «Марино Фальеро». Первые известные широкой публике названия картины возникли при ее экспонировании в Салоне 1827 г. В заказанном Салоном роялистском и многократно переиздававшемся парижском сборнике «Описание произведений живописи...» ее имя стало таким: «Дождь Марино Фальеро, учредивший заговор против республики и осужденный на отсечение головы на лестнице венецианского Палаццо Дожей» [6, р. 59]. В еще одном из первых описаний Салона полотну «Марино Фальеро» было отдано всего лишь две строки, но какие: «...после происшествия один из членов Совета Десяти поднимает меч высоко в воздух, обращаясь к народу: „Правосудие наказывает изменника“ [14, р. 8]. Знал ли о таких односторонних толкованиях Делакруа, неизвестно. Между тем эти опи-

⁷ Документальные свидетельства, отсылающие к высказываниям самого Делакруа, приведены в каталоге: [19].

сания присутствовали на страницах популярных парижских изданий и уже в том же 1827 г. наделяли произведение Делакруа, вероятно, чуждыми ему смыслами.

Прочтем панегирик роялиста Франсуа Мьеля, и этот вывод тем более не покажется сомнительным. В своей «Истории коронации Карла X» (1825) [17] он описывает декорацию Реймского собора: неф содержит *ряд портретов* предшественников Карла X, преемственность, законность, постоянство королевской власти — вот о чем это, как считает Мьель (курсив мой. — В.С.). Затем автор вспоминает о портретах пап на фасаде собора св. Петра в Риме — как же они похожи на галерею Реймского собора! Идея общая: постоянство закона [17, р.166–167]. На мой взгляд, значимо сходство между способом презентации власти в описании Мьелем ряда портретов и в официальных картинах на торжественные случаи (*Tableaux d'étiquette*), о которых речь шла выше. Как Мьель, так и авторы *Tableaux d'étiquette* руководствовались идеей поддержания власти Бурбонов в 1820-е гг. Франсуа Мьель неслучайно продолжил свой текст упоминанием галереи дождей венецианского Палаццо Дукале. Теперь стало ясно, чем грозит «пагубный» поступок: стертая память, покрытое занавесью место портрета Фальеро — таково наказание за предательство страны [17, р. 166–167]. Живопись Делакруа также дает почву для подобных размышлений: его Греция и Свобода — конкретные образы, тиран Сарданапал имеет лицо, почему Фальеро безличен?

**«Я воззову ко Времени, не к людям,
И к Вечности, уже причастный к ней...»**

Полотно Делакруа касается истории 55-го дожа Венецианской республики, который в 1355 г. был обвинен в попытке узурпации власти и приговорен Советом Десяти к казни. До 1826 г., когда была написана картина француза, изображений истории Марино Фальеро не существовало, как не существовало и его портрета в галерее дождей Зала Большого Совета венецианского Палаццо Дукале. В конце XVI в. на том месте, которое должен был занимать его портрет, появилось изображение темной ткани с надписью «Это место принадлежит Марино Фальеро, обезглавленному за свое преступление». Стереотип отсутствия портрета Фальеро просуществовал вплоть до XIX в. В 1847 г. прошел IX Конгресс итальянских ученых, в результате которого начал создаваться Пантеон Венето — коллекция мраморных бюстов и медальонов: изображения «ученых мужей в политике, армии, судоходстве, литературе и искусстве, родившихся или долго живших на территории Венето» с древних времен до XVIII в. Пантеон был помещен в лоджию Палаццо Дукале, над Лестницей Гигантов. Изображение 55-го дожа и здесь отсутствовало [11].

Однако, несмотря ни на что, Фальеро жил в веках: отсутствие изображений отверженного правителя только упрочивало его славу. Делакруа же, хотя и ввел историю этого героя в живопись, в некоторой степени сохранил давнюю тенденцию отсутствия. Четыре наброска художника к картине, хранящиеся в кабинете рисунков Лувра (Рис. 1–4), дают понять, что его Фальеро никогда не показывал своего лица. Так и в живописном произведении дож безличен: фигура правителя является центром картины Делакруа, и вместе с тем его изображение не портретно — это белая краска, брошенная на лазурную драпировку авансцены.



Рис. 1–3. Эжен Делакруа. Эскизы композиции «Марино Фальеро». Ок. 1825–1826. Кабинет рисунков, Лувр, Париж



Рис. 4. Эжен Делакруа. Наброски к картине «Марино Фальеро». Ок. 1825–1826. Кабинет рисунков, Лувр, Париж

Не менее интересна проблема современных интерпретаций картины «Марино Фальеро». В своих трудах ученые касаются этого произведения бегло, и ничто не интересует их так, как его толкование. Монархия и республика, консерватизм и либерализм — вот поле битвы для художника 1827 г. и ключ к интерпретации его полотна, полагают они. По мнению германского исследователя Р. Флутемейера, Делакруа роялист, и золото одежд патрициев в его картине поверяется золотом фресок с изображением святых, убеждая: само Небо благословляет поступок венецианской знати [9, s. 82–85]. Американский искусствовед Б. Райт придерживается другой концепции. Она считает, что Делакруа порицает Совет Десяти, выступая на стороне дожа и народа. Вторая Витэ и Жалю, Б. Райт утверждает, что задачей Делакруа была достоверная передача исторического события [22, p. 154–160], — однако и такое суждение противоречит фактам. Другой исследователь, Ли Джонсон, полагает, что тело дожа помещено у подножия лестницы в знак его согласия с народом [13, p. 100]. С моей точки зрения, перечисленные выше выводы малоосновательны, поскольку нет свидетельств, указывающих на толкование картины самим художником. Хотя Делакруа учредил «Общество художников» и боролся за открытую политику выставок, никаких радикальных политических высказываний и жестов он не допускал. Картина, безусловно, сложна, и ее однозначная интерпретация, на мой взгляд, невозможна.

В отличие от современных исследователей, авторы XIX в., напротив, почти не высказывались о толковании полотна «Марино Фальеро». Отсутствие ясной роли дей-

ствующих лиц и передачи исторических обстоятельств стало одной из причин неочевидности семантики картины Делакруа, чем немедленно воспользовались французские критики 1820-х гг. Изобретая свои названия для картины, арбитры обходили сюжет и возможный политический подтекст полотна, делая акцент на его живописности. Слова критика Этьена Делеклюза звучали как нельзя кстати: «„Смерть Марино Фальеро“ г-на Делакруа исполнена не в исторической манере, а в живописной или, если угодно, поэтической» [4].

Венецианская картина

Франция 1820-х гг. проявила большой интерес к венецианской живописи эпохи Чинквеченто, и картина Делакруа была тесно с ним связана. Выставленное 5 ноября в Салоне 1827 г. на суд взыскательной парижской публики полотно стало сравниваться с венецианской живописью едва ли не всюду. Уже один из первых обзоров Салона гласил: «Эта станковая картина — истинно венецианская...» [21, р. 10]. Продолжение не заставило себя ждать: «[Фигуры] имеют исключительно венецианский цвет и характер» [8], «Эта станковая картина, действительно, венецианская: вот интерьер, расположения фигур и колорит, достойные исторического живописца!» [18] (*Examen du Salon de 1827, Le Figaro, Journal des Artistes*). Несколько цитат из этих разнонаправленных парижских изданий соответствуют распространенному представлению о картине «Марино Фальеро» в 1820-е гг.

Тенденция сохранилась надолго. И десятилетия спустя Шарль Бодлер писал о «волшебных» (“*féerique*”) цветах картин Делакруа, таких же, как у Веронезе [2]; Теофиль Сильвестр замечал, что с полотнами Веронезе полотна Делакруа «схожи по духу, утонченности и очарованию цвета» [20, р. 75]. А Теофиль Готье, увидев картину «Марино Фальеро» на парижской Всемирной выставке 1855 г., заключил: «Это полотно <...> может занять свое место в венецианской галерее между Витторе Карпаччо и Парисом Бордоне» [13, р. 100–101].

Делакруа-венецианец — отнюдь не вымысел пораженных синдромом Стендаля людей XIX в. Венецианские художники дали новое измерение традиционным мотивам, то же сделал Делакруа. Венецианцы ставили художественные качества на первое место, и в живописи французского художника есть и блестящий колорит, и *varietà* оттенков, и венецианское отношение *di dentro e di fuori*⁸. В ней есть и прямые венецианские прототипы. Так, одним из прообразов для персонажа «Марино Фальеро» сегодня считается берлинский автопортрет Тициана (ок. 1560–1562, Берлинская картинная галерея). А темная ткань (*Damnatio memoriae*), на которой распростерт бездыханный Фальеро, — аллюзией на венецианскую фреску зала Большого Совета Палаццо Дукале. И хотя Делакруа никогда не был в Венеции, в письме от 21 апреля 1826 г. он называл поездку в Италию своим «самым горячим желанием» [5, р. 85]. В 1820-е гг., как и другие современные живописцы, он изучал картины в Лувре, восхищался Тинторетто и Веронезе [15, р. 82]. Родство Делакруа с последним обнаруживается, кроме прочего, в свободном отношении к тексту: история в полотне «Марино Фальеро» вывернута наизнанку так

⁸ Контраст между фигурой и фоном, или отношение между двумя широко окрашенными формами.

же, как и в опубликованной в 1821 г. пьесе Байрона. Перед написанием полотна в руках художника была трагедия Байрона, приложение к ней — фрагмент из «Жизни Дожей» историка Марино Сануто [14, р. 8] и несколько акварельных вех Серениссимы⁹ Бонингтона¹⁰. Для Сануто Фальеро предатель, для Байрона — герой, кто он для Делакруа? В пьесе Байрона соблюдается закон трех единств. В картине, точно по Стендалю, тройное «нет»: в ней нет ни верности обстоятельств, ни последовательности событий, ни разреженности времени. Почти всё в картине «Марино Фальеро» вымышленное: фрески палатцо, антураж, место казни. Но некоторые исторические атрибуты у Делакруа все же есть: это *Porta della Carta* с коленапреклоненным дождем Франческо Фоскари, распахнутая книга с надписью “PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEUS” и сам Палатцо Дукале с Лестницей Гигантов, которая, впрочем, в 1355 г. еще не существовала. Другой знак единения Делакруа с традицией — присутствие распространенной на старых и редкой на современных ему полотнах надписи “F^{bat}” (лат. *Faciebat*) в нижнем левом углу его картины.

Играя декорациями, Делакруа создал на холсте симультанность истории Фальеро. Как в «Браке в Кане» Веронезе, который Делакруа изучал и копировал [13, р. 13], структура его картины формируется соотношением первого, второго, приподнятого третьего плана и вымышленной декорации, находящейся в глубине сцены. В полотне Делакруа все тот же классический «амфитеатр» фигур, но только здесь он не надвигается, а отступает, оставляя на опустевшем просцениуме фигуру дожа. Композиция картины кажется спутанной нарочно: взгляды героев направлены вовне полотна, и напрашивается его продолжение справа — будто что-то значимое остается за пределами холста. Полотно «Марино Фальеро» — это заключение, за которым должна последовать новая история. Не случайно, в отличие от многих картин Салона 1827 г., которые демонстрировали момент перед казнью, в произведении Делакруа важно именно «после».

Грань между реальностью и легендой в истории о венецианском доже Марино Фальеро весьма зыбкая. Эту зыбкость великолепно передает картина Делакруа. Несмотря на использование художником различных источников, результат его работы оказался необычайно своеобразен. Его картина — сложное художественное построение, которое сообщает не столько об эпизоде 1355 г., сколько о времени и роли исторического события для будущего. Между тем полотно «Марино Фальеро» само стало приметой своей эпохи, и современники предпочитали видеть в нем не столько перипетии венецианского прошлого, сколько силу старого живописного языка, переродившегося в 1820-е гг. и предопределившего линию развития французской живописи на многие десятилетия.

⁹ Весной 1826 г. Р.П. Бонингтон, деливший с ним мастерскую, был в Венеции, где написал много пейзажей.

¹⁰ Для предположений о существовании других источников картины Делакруа (например, театральных постановок) нет оснований. Трагедия Байрона «Марино Фальеро» не ставилась в Париже, а в Лондоне Делакруа смотрел много пьес, но, по его словам, «не считая Шекспира, <...> не видел в театрах ничего, что было бы более или менее беспомощным подражанием французским образцам» (письмо из Лондона от 1 августа 1825 г. [5, р. 78]).

Литература

1. Делакруа Э. Мысли об искусстве, о знаменитых художниках. — М.: Академия художеств СССР, 1960. — 282 с.
2. *Baudelaire Ch.* Salon de 1845. — Paris: Jules Labitte, 1845. — 72 p.
3. *Blanc Ch.* Les Artistes de mon temps. — Paris: Firmin-Didot et cie, 1876. — 556 p.
4. *D. [Delecluse E.-J.]*. BEAUX-ARTS. Salon de 1827 // *Journal des débats: politique et littéraires*. — 1827. — 20 décembre. — P. 1.
5. *Delacroix E.* Lettres de Eugène Delacroix (1815–1863). — Paris: A. Quantin, 1878. — 391 p.
6. Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Royal des arts, Le 4 Novembre 1827 [catalogue]. — Paris: Ve. Ballard, 1828. — 264 p.
7. Explication des ouvrages de peinture et de sculpture de l'école moderne de France dans le musée royal du Luxembourg destiné aux artistes vivans [catalogue]. — Paris: Imprimerie de J. Didot l'aîné, 1828. — 72 p.
8. *Figaro au Salon // Le Figaro: Journal non Politique*. — 1827. — No. 435. — 21 décembre. — P. 938.
9. *Floetemeyer R. W.* Delacroix' Bild des Menschen — Erkundungen vor dem Hintergrund der Kunst des Rubens. — Mainz: Von Zabern, 1998. — 332 s.
10. *Fraser E.* Delacroix, Art and Patrimony in Post-Revolutionary France. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004. — 261 p.
11. *Il Panteon Veneto // Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*. URL: <http://www.istitutoveneto.org/pdf/Panteon.pdf> (дата обращения: 01.05.2016).
12. *Jal A.* Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827. — Paris: A. Dupont et cie, 1828. — 550 p.
13. *Johnson L.* The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue. 6 vols. Vol. 1 [1816–1831]: Text. — Oxford: Clarendon Press, 1986. — 261 p.
14. *Jonker M.* “Crowned, and Decrowned and Decapitated”: Delacroix's The Execution of the Doge Marino Faliero and Its Critics // *Nineteenth-Century Art Worldwide: A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture*. — 2010. — Vol. 9. — Issue 2. Autumn. — P. 1–28. Available at: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn10/delacroix-execution-of-the-doge-marino-faliero-and-its-critics> (accessed 30 May 2016).
15. *Lepschy A. L.* Tintoretto Observed: A Documentary Survey of Critical Reactions from the 16th to the 20th Century. — Ravenna: Longo Editore, 1983. — 289 p.
16. *L. V. [Ludovic Vitet]*. Beaux-arts. Exposition des tableaux en benefice des Grecs (I). M. Delacroix (II article.) // *Le Globe*. — 1826. — 3 June. — P. 372–374.
17. *Miel F.-M.* Histoire du sacre de Charles X. — Paris: C. L. F. Panckoucke, 1825. — 364 p.
18. Musée Royal. Exposition de 1827. (5 article) // *Journal des Artistes*. — No. XXIV. — 9 Décembre 1827. — P. 780.
19. *Robaut A., Chesneau E.* L'oeuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies [catalogue]. — Paris: Charavay frères éditeurs, 1885. — 538 p.
20. *Silvestre T.* Histoire des artistes vivans français et étrangers: études d'après nature. — Paris: E. Blanchard, 1856. — 386 p.
21. *Vergnaud A.-D.* Examen du Salon de 1827. Novembre. — Paris: Roret, 1828. — 51 p.
22. *Wright B. S.* Painting and History during the French Restoration: Abandoned by the Past. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997. — 269 p.

Название статьи. «Марино Фальеро» Эжена Делакруа — венецианская картина.

Сведения об авторе. Седлерёнок Валерия Дмитриевна — аспирант. Европейский университет в Санкт-Петербурге, Гагаринская ул., д. 6/1 А, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191187. vsedlerenok@eu.spb.ru

Аннотация. «Марино Фальеро» Эжена Делакруа — одна из ключевых и вместе с тем малоизученных картин XIX в. Написанное в середине 1820-х гг. и выставленное на суд парижской публики в Салоне 1827 г. полотно стало одним из показателей художественных перемен, принесенных новым десятилетием. Данное исследование является первым разносторонним анализом этого произведения, который основан в первую очередь на детальном рассмотрении исторических источников, как словесных, так и визуальных — парижских и венецианских полотен, музейных каталогов, обзоров и газет XIX столетия. Среди них: работы Эжена Делакруа и его современников, картины венецианских художников XVI в., заметки в парижской прессе 1820-х гг., таких изданиях, как *Le Constitutionnel*, *Journal des débats*,

Journal des artistes, Le Figaro, L'Observateur, Le Globe, Revue de Paris u La Pandore. Цель данной статьи состоит не только в анализе специфики картины «Марино Фальеро» и ее восприятия, выявлении ее места и роли в художественном, социальном и политическом контекстах Парижа 1820-х гг., но и в рассмотрении более широких связанных с этим произведением вопросов сложения нового художественного языка во Франции. Все это обнаруживает безусловную значимость венецианской картины Делакруа для понимания закономерностей развития искусства XIX в.

Ключевые слова: Марино Фальеро; Делакруа; венецианская живопись эпохи Чинквеченто.

Title. *Marino Faliero* by Eugène Delacroix — a Venetian Picture.

Author. Sedleryonok, Valeria Dmitrievna — Ph. D. student. European University at St. Petersburg, Gagarinskaya ul., 6/1 A, 191187 St. Petersburg, Russian Federation. vsedlerenok@eu.spb.ru

Abstract. *Marino Faliero* by Eugène Delacroix is one of the key paintings of the 19th century which has not been sufficiently researched. Created in the middle of the 1820s and exhibited in French Salon of 1827 for demanding Parisian public, this canvas became one of the indicators of the artistic changes, which new decade brought. The present research is the first versatile analysis of the painting, based primarily on the detailed investigation of the historical sources, both verbal and visual, of the 19th century Parisian and Venetian artworks, museum catalogues, art reviews, and newspapers. Among them there are works of Eugène Delacroix, and his contemporaries, paintings of Venetian artists of the 16th century, notes in the Paris press of the 1820s, such editions, as *Le Constitutionnel, Journal des débats, Journal des artistes, Le Figaro, L'Observateur, Le Globe, Revue de Paris,* and *La Pandore.* The purpose of the article is not only to analyze the characteristics and the perception of *Marino Faliero*, to define its place and role in the artistic, social, and political context of 1820s Paris, but also to address a wider range of questions linked to the painting with regard to forming a new artistic language in France. All the above reveals the significance of Delacroix's Venetian painting for understanding the patterns of art development in the 19th century.

Keywords: Marino Faliero; Delacroix; Cinquecento Venetian painting.

References

- Ballard C. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Royal des arts, Le 4 Novembre 1827, catalogue.* Paris, Ve. Ballard Publ., 1828. 264 p. (in French).
- Baudelaire Ch. *Salon de 1845.* Paris, Jules Labitte Publ., 1845. 72 p. (in French).
- Blanc Ch. *Les Artistes de mon temps.* Paris, Firmin-Didot et cie Publ., 1876. 556 p. (in French).
- Bohain V. *Figaro au Salon. Le Figaro: Journal non Politique,* 1827, no. 435, 21 décembre, p. 938 (in French).
- Delecluse E.-J. BEAUX-ARTS. *Salon de 1827. Journal des débats: politique et littéraires,* 1827, 20 décembre, p. 1 (in French).
- Delacroix E. *Écrits sur l'art.* Paris, Librairie Séguier Publ., 1988. 338 p. (in French).
- Delacroix E. *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863).* Paris, A. Quantin Publ., 1878. 391 p. (in French).
- Didot J. *Explication des ouvrages de peinture et de sculpture de l'école moderne de France dans le musée royal du Luxembourg destiné aux artistes vivants, catalogue.* Paris, Imprimerie de J. Didot l'aîné Publ., 1828. 72 p. (in French).
- Floetemeyer R.W. *Delacroix' Bild des Menschen — Erkundungen vor dem Hintergrund der Kunst des Rubens.* Mainz, Von Zabern Publ., 1998. 332 p. (in German).
- Fraser E. *Delacroix, Art and Patrimony in Post-Revolutionary France.* Cambridge; New York, Cambridge University Press Publ., 2004. 261 p.
- Guyot de Fère F.-F.; Farcy Ch.-F. *Musée Royal. Exposition de 1827 (5 article). Journal des Artistes,* no. XXIV, 9 Décembre 1827, p. 780 (in French).
- Jal A. *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827.* Paris, A. Dupont et cie Publ., 1828. 550 p. (in French).
- Johnson L. *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue, 1816–1831, 6 vols.* Oxford, Clarendon Press Publ., 1981–2002.
- Jonker M. “Crowned, and Discrowned and Decapitated”: Delacroix's The Execution of the Doge Marino Faliero and its Critics. *Nineteenth-Century Art Worldwide,* 2010, vol. 9, no. 2, Autumn, pp. 1–28.
- Lepschy A.L. *Tintoretto Observed: A Documentary Survey of Critical Reactions from the 16th to the 20th Century.* Ravenna, Longo Editore Publ., 1983. 289 p.

Miel F.-M. *Histoire du sacre de Charles X*. Paris, C. L. F. Panckoucke Publ., 1825. 364 p. (in French).

Prokof'eva M. Historical Works of Eugène Delacroix in Salon of 1827–1828. *Iskusstvo (The Art)*, 1977, no. 8, pp. 58–69 (in Russian).

Robaut A.; Chesneau E. *L'oeuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies, catalogue*. Paris, Charavay frères éditeurs Publ., 1885. 538 p. (in French).

Silvestre T. *Histoire des artistes vivants français et étrangers: études d'après nature*. Paris, E. Blanchard Publ., 1856. 386 p. (in French).

Vergnaud A.-D. *Examen du Salon de 1827. Novembre*. Paris, Roret Publ., 1828. 51 p. (in French).

Vitet L. Beaux-arts. Exposition des tableaux en benefice des Grecs (I). M. Delacroix (II article). *Le Globe*, 1826, 3 June, pp. 372–374 (in French).

Wright B.S. (ed.). *The Cambridge Companion to Delacroix*. Cambridge; New York, Cambridge University Press Publ., 2001. 240 p.

Wright B.S. *Painting and History during the French Restoration: Abandoned by the Past*. Cambridge; New York, Cambridge University Press Publ., 1997. 269 p.



Илл. 7. Эжен Делакруа. Марино Фальеро. 1826. Коллекция Уоллес, Лондон