

**Конищева Мария Евгеньевна**, бакалавр. Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 17. 199034. [maria.kon1731@gmail.com](mailto:maria.kon1731@gmail.com)

**Konishcheva Mariia Evgenevna**, bachelor student. St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, 17 Universitetskaya Emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation. [maria.kon1731@gmail.com](mailto:maria.kon1731@gmail.com)

## ВЛИЯНИЯ ШКОЛЫ МАККЪЯЙОЛИ НА ПОРТРЕТНУЮ ЖИВОПИСЬ ДЖОВАННИ БОЛЬДИНИ (1861–1880)

## THE INFLUENCE OF THE MACCHIAIOLI SCHOOL ON GIOVANNI BOLDINI'S PORTRAITURE (1861–1880)

**Аннотация.** О Джованни Больдини закрепилось мнение как о художнике, занимавшемся, в первую очередь, созданием салонных женских портретов. Однако его творчество более многогранно и включает большое количество психологических портретов, которые зачастую остаются в тени ярких и блистательных дамских образов прекрасной эпохи. Кроме того, некоторые исследователи считают творческую манеру Больдини сформировавшейся под влиянием импрессионистов, при этом игнорируя школу, полученную им в Италии в период работы в творческой группе маккьяйоли. Объединение художников маккьяйоли начало формироваться во Флоренции с начала 1850-х гг., однако, сами мастера обозначали в качестве даты создания направления 1855 г., указывая, что толчком послужило посещение Доменико Морелли, Франческо Саверио Альтамура и Серафино де Тиволи Всемирной выставки, прошедшей в Париже в это время. В российском искусствознании школа маккьяйоли практически не изучена, однако она оказала существенное влияние на дальнейшее развитие итальянского искусства. Художники школы маккьяйоли разработали свое учение о “macchia” или цветовом пятне, которое являлось системообразующим элементом их творчества. Кроме того, они ставили перед собой задачу грамотного использования и сочетания оттенков белого цвета. Их живопись всегда оставалась глубоко национальной, чему способствовал особый исторический период существования школы. В качестве композиционных приемов школы маккьяйоли можно выделить использование приема кадрирования и ассиметричную композицию, что позволяло им избегать статичности в работах. Дж. Больдини, будучи активным участником группы, адаптировал найденные ими в пейзажах колористические и композиционные приемы для портретной живописи. Хотя он и развивал творческий метод школы маккьяйоли, однако, для его работ характерно также использование приемов других художественных направлений. В связи с этим данная работа посвящена анализу формирования творческого метода маккьяйоли и степени его влияния на портретную живопись Дж. Больдини.

**Ключевые слова:** итальянская живопись XIX в.; маккьяйоли; портретная живопись Джованни Больдини; импрессионизм; романтизм; творческий метод “macchia”; теории цвета.

**Abstract.** Giovanni Boldini is widely regarded as a painter of salon portraits of women. However, his oeuvre is more multi-faceted and includes a large number of psychological portraits, which are often overshadowed by the flamboyant and resplendent ladies of the Belle Epoque. Furthermore, some scholars consider the creative style of Boldini to have been shaped by the Impressionists, while ignoring the school he received in Italy working in the creative group of Macchiaioli. In Russian art history, the Macchiaioli school is virtually unstudied, but it had a considerable influence on the further development of Italian art. The artists of the Macchiaioli school created the doctrine of the macchia, or stain of colour, which was a systematic element in their art. They also set themselves the task of using and combining shades of white. Their painting has always remained deeply national, owing to the specific historical period of the school's existence. The school of Macchiaioli uses framing and asymmetric composition, which helps to avoid static composition. Giovanni Boldini, an active member of the group, adapted the colouristic and compositional techniques he found in landscapes for portraiture. Giovanni Boldini developed the creative method of the Macchiaioli school, but he also used techniques from other artistic movements. In this article, the author analysed the formation of the creative method of Macchiaioli and the degree of its influence on the portrait painting by Giovanni Boldini.

**Keywords:** 19<sup>th</sup>-century Italian painting; Macchiaioli; portrait painting by Giovanni Boldini; Impressionism; Romanticism; the creative method of “macchia”; theories of color.

Маккьяйоли — художественное течение в итальянской живописи, образовавшееся в середине XIX в. В его основе лежала идея создания правдивых полотен, отражающих актуальную действительность. Группа художников маккьяйоли занималась поисками баланса между цветом, светом и тенью на полотнах, сформировав в дальнейшем свое учение о “macchia” или цветовом пятне, которое они рассматривали как возможность объединения обозначенных выше составляющих.

Помимо общих идей о колорите, их также сближало стремление реформировать устоявшееся в итальянском искусстве представление о допустимых сюжетах. Художники

обращались к окружающей жизни, в своих произведениях изображали героев, занимающихся повседневными бытовыми делами. В связи со спецификой художественных задач излюбленным жанром представителей маккьяйоли стал пейзаж, в рамках которого они ощущали большую свободу для экспериментов со светотенью [7].

Вместе с тем Джованни Больдини, который в 1862 г. переехал во Флоренцию и присоединился к этой группе, с самого начала своего творческого пути проявлял склонность к портретному жанру. Он обладал природным видением света, развитию которого способствовали работа на пленэре, а так-

же знакомство с теоретическими трудами ведущих ученых о свете и цвете [6]. За свой непродолжительный период пребывания во Флоренции он сумел создать обширную галерею портретов друзей-художников, а также освоить основные принципы работы со светом, присущие маккьяйоли.

В настоящий момент в российском искусствознании тема школы маккьяйоли практически не изучается, кроме того, творчество Джованни Больдини в большей степени рассматривается в контексте импрессионистического направления [3; 11], тогда как теория "macchia" оказала на него серьезное влияние. В отечественном искусствознании можно выделить книгу Е. В. Федотовой «Джованни Больдини» и каталог выставки «Джованни Больдини: художник Belle Epoque», проходившей в Государственном Эрмитаже [4; 6]. Вместе с тем важны работы итальянских ученых разных периодов, посвященные как творчеству художников маккьяйоли, так и отдельно Больдини [9; 14; 15; 17; 26]. В целом издания итальянских исследователей отличаются большей экспрессивностью повествования и меньшей структурированностью текста, однако несомненным преимуществом является большое количество иллюстраций высокого качества, недоступных в иных источниках. В связи с этим целями данного исследования являются, во-первых, анализ факторов, повлиявших на формирование творческого метода маккьяйоли, а во-вторых, обобщение основных особенностей портретной живописи Джованни Больдини в период с 1861 по 1880 г. и изучение степени и качества воздействия на нее школы маккьяйоли.

#### Предпосылки формирования творческого метода школы маккьяйоли

Для анализа предпосылок появления школы маккьяйоли в данный период необходимо оценить следующие факторы: субъективные (социально-политические изменения, происходившие в Италии) и объективные (общеевропейские научные исследования, посвященные свету и цвету).

В начале XIX в. итальянское искусство играло второстепенную роль на европейском континенте, уступая искусству Франции, Нидерландов и Германии. Такая ситуация была связана с раздробленностью страны, отсутствием единого национального движения и замедленной индустриализацией [1; 2; 10].

В 1840-х гг. в Италии обостряется кризис, связанный с невозможностью дальнейшего развития, что приводит к революционным событиям 1848–1849 гг., целью которых было объединение страны. Несмотря на провал революция дала огромный толчок для формирования в 1850-х гг. национально-освободительного движения, победы во Второй войне за независимость и провозглашения независимого Королевства Италия 17 марта 1861 г. [21].

Многие художники, которые в дальнейшем вошли в движение маккьяйоли, разделяли революционные взгляды Джузеппе Гарибальди, были непосредственными участниками революционных и военных событий того периода. Например, Доменико Морелли, который оказал существенное влияние на формирование взглядов молодых художников на раннем этапе развития школы маккьяйоли, был революционным активистом в Неаполе, что привело его даже к короткому тюремному заключению [24]. В связи с этим национальная тема занимала важное место в их живописи. В своих портретных работах, бытовых сценах, пейзажах художники стремились подчеркнуть уникальные национальные особенности итальянских регионов. Живописцы делали героями своих произведений крестьян, занимающихся повседневными делами, подчеркивая особенности национальной одежды и занятия, свойственные различным провинциям или деревням.

К субъективным факторам, способствовавшим появлению направления маккьяйоли, можно отнести изменения в области искусства, которые начали происходить с начала XIX в. в Италии: частичное реформирование системы образования в Академии изящных искусств Флоренции, появление новых школ, четкое понимание второстепенности положения итальянской живописи на мировом уровне и созревшее в обществе ощущение необходимости изменения подхода к живописи. В начале XIX в. в Италии наибольшее предпочтение от-



Илл. 1. Джачинто Джиганте. Вид Неаполя. 1835. Бумага на картоне, акварель. 27 x 44,7 см. Частное собрание. URL: <https://www.litfund.ru/auction/55/22/>



**Илл. 2. Франческо Айец. Разжалование дожа Франческо Фоскари. 1844. Холст, масло. 230 x 305 см. Пинакотека Брера, Милан.  
URL: [https://artchive.ru/artists/7114~Franchesko\\_Ajets/works/405199~Razhalovanie\\_dozha\\_Franchesko\\_Foskari](https://artchive.ru/artists/7114~Franchesko_Ajets/works/405199~Razhalovanie_dozha_Franchesko_Foskari)**

давалось таким направлениям, как академизм и романтизм, которые были тесно связаны между собой сюжетами, темами и техническими особенностями. При этом начали развиваться отдельные региональные школы, например, школа Позиллипо, расположившаяся в прибрежном районе Неаполя. Художники этого направления первыми восприняли идею написания работ с натуры, начали уделять большее внимание свету и колориту, их работы, созданные в начале XIX в., являются одними из самых передовых. Однако в их полотнах ощущается влияние романтизма, что выражается в более эмоциональном отношении к пейзажу и использовании различных художественных техник для передачи состояния природы, при этом композиция сохраняет условность и типизированность. Как правило, это горизонтально ориентированные полотна, с четко выстроенной перспективой и ассиметричной многоуровневой композицией. В качестве примера можно привести картину Джачинто Джиганте «Вид Неаполя» (Илл. 1).

Многие из художников, которые в дальнейшем прикнули к движению маккьяйоли, были выходцами из Неаполя и, безусловно, знакомы с творчеством представителей этой школы. В частности, Джузеппе Аббати и Джузеппе Де Ниттис прибыли во Флоренцию, получив предварительно художественный опыт именно в Неаполе. Одним из определяющих принципов движения маккьяйоли было противопоставление своих работ академическим традициям и устоям: художники стремились отказаться от требований, выдвигаемых для участия в выставках, а также открывать для общественности новые жанры. Принципы академического образования, сохранившиеся до первой половины XIX в., сформировались еще в XVI в. Самым важным предметом для художественного

образования оставался рисунок, обучающиеся должны были отточить мастерство передачи драпировки, орнамента, было важно научиться передавать светотень, для чего изучались работы тосканских мастеров круга Джорджо Вазари [7]. При освоении колорита студентам предлагалось копировать произведения мастеров XVIII в., существенное внимание уделялось нивелировке красочных оттенков природы, приведению их к единому тону. Наиболее значимым жанром считался исторический, именно такого рода работы допускались до участия в различных конкурсах, студенты могли представлять жанровые сцены на темы из жизни великих людей Италии или античных героев [7].

В обществе появлялось осознание, что живописная идея и технические приемы итальянских мастеров потеряли лидирующие позиции в мире, уступив первенство мастерам Франции, в которой в этот период уже начали происходить существенные социальные изменения после буржуазной революции 1789 г., явившие миру таких художников, как Эжен Делакруа, Жан Огюст Доминик Энгр и др. На первый план вышел романтизм. Работы итальянских мастеров-романтиков существенно разнились с французскими, в первую очередь по темам, которые выбирали художники. Одним из ведущих представителей итальянского романтизма являлся Франческо Айец, работавший в Венеции и Милане в середине XIX в., он был известен своими историческими картинами и портретами, например, «Разжалованием дожа Франческо Фоскари» (Илл. 2). При этом его картины отличаются театральностью композиции, статичностью фигур и воспринимаются скорее как иллюстрации литературных произведений, нежели отражение реальности, тогда как ведущие

мастера французского романтизма стремились изображать современные им события, поднимать в своих произведениях социально-актуальные темы. А Франческо Айец хоть и обращался к событиям из итальянской или античной истории, однако давал им романтическую трактовку, создавая впечатление литературности и неральности момента. Французский прозаик и поэт романтической школы Тофиль Готье назвал его работы «увеличенными иллюстрациями к роману о рыцарях, прекрасных дамах и пажах» [2, с. 5].

Аналогичным образом об искусстве Италии высказался французский журналист Максим Дюкан в своем труде, посвященном выставке 1855 г.: «В Италии погасла память о предках, в стране, где родились Микеланджело, Леонардо да Винчи, Тициан, Рафаэль, Веронезе и многие другие, больше не осталось художников. Именно здесь, прежде всего, мы должны изучить ту степень неполноценности, к которой приводит преувеличенное уважение к необновленной традиции. Искусство, подражая прошлому, не играя роль творца, в конечном счете, ослабевает и исчерпывает себя. Италия, как и Испания, больше не могут считаться художественными нациями» [17, с. 398].

По сложившейся традиции в академическом образовании Италии внимание цвету и свету уделялось в значительной степени меньше, чем рисунку и четкой композиции, в связи с этим колористическая составляющая полотен итальянских мастеров требовала изменений. Такую позицию, в частности, высказывал архитектор и критик Пьетро Сельватико: «Колорит, безусловно, та часть современной итальянской живописи, которая, возможно, заслуживает самого упрека. Эта резкая и непрозрачная тень, эти размытые или тяжелые цвета, эта асфальтовая дымка, господствующая почти на всех полотнах, несомненно, являются причиной стольких сетований по поводу упадка современного искусства» [14, р. 234].

Одной из задач, которую ставили перед собой художники школы маккьяйоли, было возрождение истинно итальянского искусства, в связи с этим в своих колористических поисках они обращались к традициям прошлого. Термин “*maschia*”, воспринятый ими для описания своего творческого метода, использовался еще в XVII в. для картин флорентийских и венецианских художников. При этом он мог описывать разные явления. Трактуя понятие “*maschia*” применительно к флорентийской школе, Джорджо Вазари определял его как технику рисунка в черновом варианте, исполненного «поспешно и порывисто», когда делается акцент на построении рисунка и проектировании пространства картины [25, р. 68].

Другое значение этот термин имел в сочинениях Марко Боскини — для описания сочетания цвета и светотени в картинах великих мастеров венецианской школы. В своих трудах он проводит различия между рисунком и колоритом полотен, утверждая, что качество картины зависит в первую очередь от ее колорита, а во вторую — от рисунка. В его понимании рисунок хоть и необходим для обучения, но относится в большей степени к технической составляющей работы, тогда как грамотное использование цвета, способное «оживить» происходящие события, является частью творческой составляющей. По его мнению, “*maschia*” — это комплексное явление, включающее в себя не только подбор нужного оттенка цвета, но и технику его нанесения [25, р. 101].

Таким образом, уже в XVII в. были сформированы две различные концепции в отношении “*maschia*”, однако в качестве общей цели выдвигавшие достижение «правдоподобного изобразительного пространства посредством изменения формальных элементов живописи» [11, р. 17].

Художники маккьяйоли XIX в. восприняли в большей степени венецианскую трактовку “*maschia*”, ставя цвет и светотень, достигаемую за счет использования светлых и темных цветов, на первое место, наряду с выразительностью мазка и интенсивностью его нанесения.

Важно отметить, что в творчестве такого художника, как Джованни Больдини, мазок имеет существенное значение, в своих портретах он использовал его в качестве одного из основных выразительных средств, варьируя по ширине и длине в зависимости от стоящих перед ним задач. Итальян-

ский художник Арденго Соффичи комментировал картину «Профиль сидящей обнаженной» в 1909 г. в публикации в газете «La Voce» следующим образом: «Это вспышка мимолетной жизни, пойманная художником на лету и выраженная в каждой линии, каждом мазке, каждой капле краски» [3, с. 28].

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что Джованни Больдини воспринял и видоизменил традиционную для итальянского искусства идею важности использования различных техник нанесения красок для передачи на полотне энергии и яркости жизни, за что позднее во Франции получил прозвище «мастер свистящего мазка».

С изменением подхода к колориту также связаны и объективные факторы появления направления маккьяйоли. Они выражались в научном прогрессе, происходившем в Европе в начале XIX в., и были связаны с новыми исследованиями, посвященными свету и цвету и их восприятию глазом.

Ряд ученых начала XIX в. изучал цвет и свет: некоторые — с точки зрения их физических свойств, другие — с философской позиции. Появились работы, адаптировавшие эти изыскания под нужды художников. К таковым, в частности, относятся книга «К теории цвета» Иоганна Вольфганга фон Гете и трактат Джузеппе Босси «Исследовательское эссе о гармонии натурального и искусственного цвета» [4; 11]. Эти труды начала XIX в., могли быть доступны художникам школы маккьяйоли для прочтения. Поскольку художники медленнее, чем ученые, отказывались от своей моральной или дидактической роли, те трактаты, которые могли иметь наибольшее значение для чистой науки, обычно оказывались наименее полезны для них с точки зрения тех функций, которые считаются специфическими для искусства. И наоборот, некоторые работы, менее достоверные с научной точки зрения, но более конкретно направленные на решение художественных проблем, становились более широко распространены в художественной среде.

В ранних картинах маккьяйоли прослеживается сильное внимание к светотени. Во многих произведениях теням придается такое же большое значение с точки зрения цвета и формы, как и фигурам или предметам, которые их отбрасывают. Есть примеры очень темных теней, сумрачных прозрачных теней, цветных теней. При взгляде на работы становится очевидным, что при решении проблем светотени художники обращались к современным научным открытиям в отношении оптики, света и цвета. Такой подход отвечал духу XIX в., когда научный и технический прогресс начал оказывать серьезное влияние на культуру в целом и живопись в частности.

### Развитие жанра портрета в творчестве художников маккьяйоли

Портрет был не самым распространенным жанром среди художников маккьяйоли, и его разработке они уделяли меньше внимания, чем, например, пейзажу. В первую очередь это связано с тем, что он менее подходил для художественных задач, стоящих перед ними. При этом важно отметить, что несмотря на то, что направление маккьяйоли представляло собой объединение художников, движимых общими идеалами и творческими поисками, каждый из них по-своему воспринимал и адаптировал новые идеи. Представителем группы маккьяйоли, выбравшим портретный жанр в качестве основного для своего творчества, стал Джованни Больдини; в своих работах он использовал те принципы, которые воспринял именно в итальянский период. Героями его полотен часто были сами художники или члены их семей, он стремился запечатлеть их в привычной атмосфере, занимающихся своими повседневными делами. Реже — простые жители итальянских деревень, изображение которых было прерогативой остальных представителей школы. Для творчества маккьяйоли, как и для мастеров других европейских школ этого периода, была характерна тенденция смешения жанров [7; 22]. Зачастую портрет мог быть вписан в пейзаж, таким образом художники отработывали приемы убедительной передачи фигур на пле-



Илл. 3. Джованни Фаттори. Крестьянки. 1865. Холст, масло. Частное собрание. URL: <https://vsdn.ru/museum/catalogue/?mid=8384&replyto=&a=comment>



Илл. 4. Джованни Больдини. Портрет Диего Мартелли на вилле Кастильончелло. Около 1867. Холст, масло. Частное собрание. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni\\_Boldini\\_catalogue\\_raisonn%C3%A9,\\_1970](https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonn%C3%A9,_1970)

нэре, экспериментируя не только со светотенью, но и с позами портретируемого и композицией полотна в целом [23; 24].

Среди портретных работ художников маккьяйоли выделяются полотна Джованни Фаттори, написанные им во время путешествия по Тоскане. На них он изображает итальянских сельских жителей, занимающихся повседневными делами и стремится правдиво и достоверно передать особенности национальной культуры Италии. В период начала – середины 1860-х гг. Джованни Фаттори зачастую использует горизонтально ориентированный, вытянутый холст, что позволяет ему размещать широкоформатное пейзажное изображение, аккуратно вписывая в него фигуры.

В качестве примера такой работы можно привести картину «Крестьянки» (Илл. 3): художник мастерски передает красоту полей и гор изображаемой местности, при этом фигуры крестьянок кажутся несколько стаффажными, как будто бы расставленными автором позднее, хоть и написанными с натуры. Данный вывод может быть подтвержден офортом Джованни Фаттори «Женщина из Габборо», на котором изображена одна из крестьянок с картины «Крестьянки», стоящая спиной, одной рукой придерживая юбку, а другую разместив на талии. На офорте «Тосканские крестьянки» также изображены две девушки, которые зеркально перенесены на полотно «Крестьянки», причем образ одной из них, стоящей спиной, является повторением «Женщины из Габборо». Кроме того, образ той же девушки мы видим на полотне Джованни Фаттори «Крестьяне в лесу».

Этот пример демонстрирует, что достижение характерной правдивости в образе крестьян не является первостепенной задачей художника. Целью их использования была передача обобщенного духа той местности, в которой они проживают, а не психологического состояния героя и его индивидуальных особенностей, поэтому художник в ряде работ повторял образ одной и той же девушки.

В конце 1860-х гг., находясь на вилле своего друга Диего Мартелли в Кастильончелло, Джованни Фаттори создает портреты его семейства: «Диего Мартелли в Кастильончелло» и «Портрет Терезы Фабрини». Портреты супругов схожи по своей композиции и колористическому решению: они написаны в парке, на свежем воздухе, герои представлены сидящими в расслабленных позах, полулежащими на садовых креслах, фигуры ориентированы к зрителю боком, художник работает чистым цветом, стремясь передать свет, льющийся через кроны деревьев на портретируемых. Широкий кадр и горизонтальная ориентация холста также позволяют представить типичный пейзаж этой местности, с сосновым лесом на



Илл. 5. Адриано Чечони. Вышивальщицы. 1866. Холст, масло. 52 x 41 см. Частное собрание. URL: <https://artifex.ru/адриано-чечони/>



**Илл. 6.** Джованни Больдини. Вид на замок Эстенсе. 1870. Доска, масло. 35 x 27 см. Частное собрание. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni\\_Boldini\\_catalogue\\_raisonn%C3%A9\\_1970](https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonn%C3%A9_1970)

заднем плане, и сыграть на контрасте между светом и тенью. Картины, построенные из «пятен» цвета, расположенных рядом, вероятно, были написаны в 1867–1868 гг.

Очевидно, что живописца в первую очередь занимает вопрос взаимодействия между портретируемым человеком и световоздушным пространством вокруг него, а не глубоко психологическая передача образа. Художник выбирает небольшой участок сада, в котором он может в полной мере сфокусироваться на вопросах светотени и отследить происходящие изменения. Аналогичный подход мы встречаем в более поздних его работах, например, в картине «Молодая синьора в саду» 1870–1875 гг.

Для творчества Джованни Больдини итальянского периода также является характерным изображение его друзей-художников в небольших пространствах на открытом воздухе, ярким примером является работа «Портрет Диего Мартелли на вилле Кастильончелло» (Илл. 4), выполненная в традициях группы школы маккьяйоли. Полотно наполнено светом и воздухом, что создает жизнерадостное впечатление. При этом Больдини, в отличие от Фаттори, в большей степени уделяет внимание портретируемому, практически не изображая пейзаж парка виллы. Конечно, его работу также нельзя отнести в полной мере к психологическому портрету, однако художник дает возможность зрителю составить впечатление как об образе героя, так и о его текущем эмоциональном состоянии.

В качестве еще одного распространенного типа портретной живописи можно выделить интерьерные портреты, как правило, изображающие жизнь флорентийских средних буржуа, занимающихся своими повседневными делами. Эти портреты можно разделить на два вида: с портретируемыми, помещенными около открытого окна, таким образом, что их фигуры залиты солнечным светом, и с портретируемыми,

представленными исключительно в интерьере так, что зритель явно не видит источник освещения.

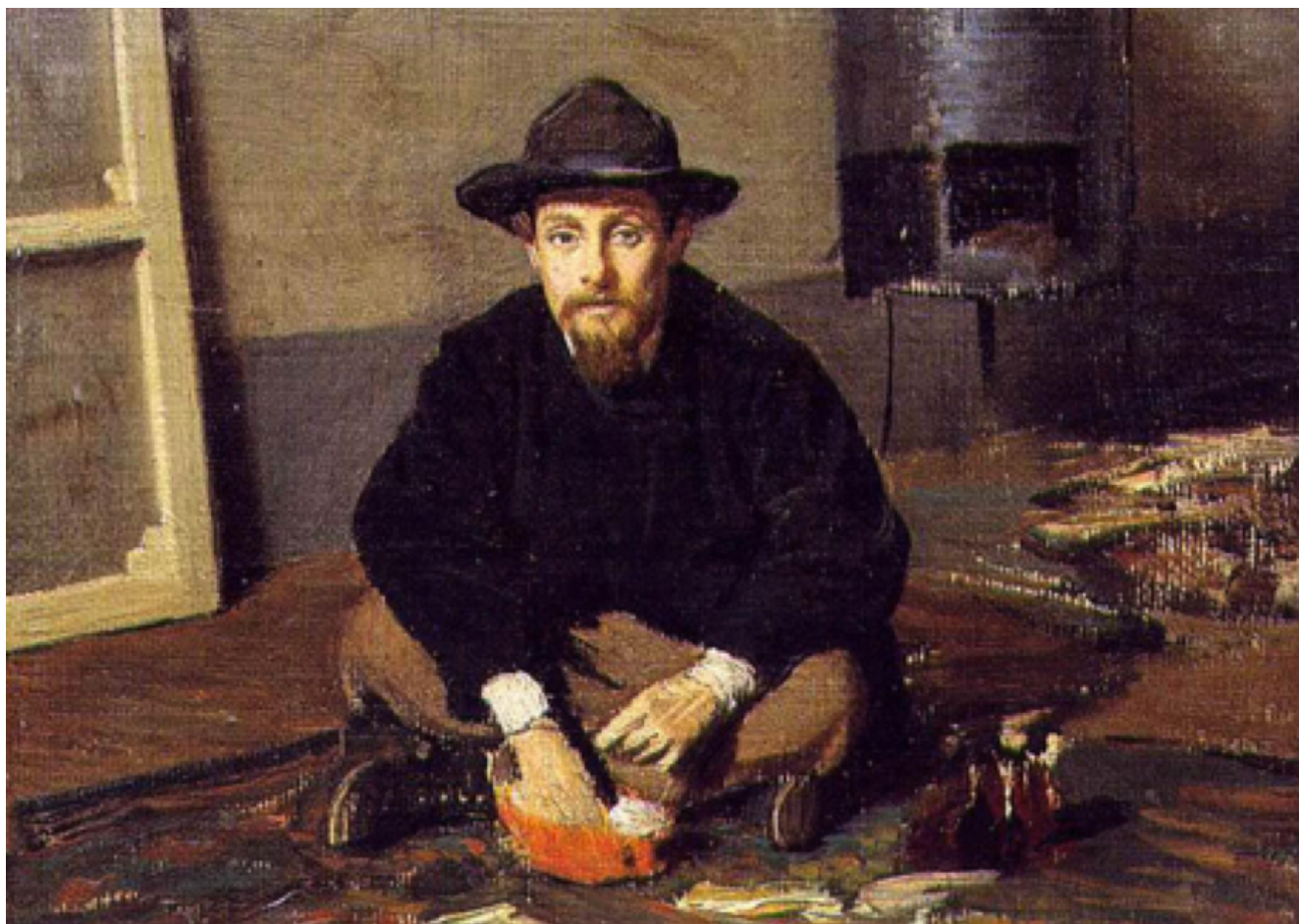
К первому виду относятся групповые портреты Адриано Чечони «Вышивальщицы» (Илл. 5), Сильвестро Лега «Пение скворца», Одоардо Боррани «Неграмотная», а также индивидуальные портреты Адриано Чечони «Тетушка Эрмания», Сильвестро Лега «Новость» и Джованни Больдини «Вид на замок Эстенсе» (Илл. 6).

На групповых портретах представлены девушки, относящиеся к итальянскому среднему классу, о чем свидетельствует окружающий их интерьер и одежды. На всех картинах героини занимаются привычным и характерным для себя занятием: вышивают, музицируют, обучаются письму. В этих портретах нашла отражение тенденция размывания границ между бытовым и портретным жанрами, а также сохраняется некоторая стаффажность и условность изображаемых фигур. Среди индивидуальных портретов разительно выделяется работа Джованни Больдини «Вид на замок Эстенсе»: на полотне художник стремится к достоверной передаче образа героини, а пейзаж за окном и интерьер комнаты выполняют вспомогательную роль.

В портретных работах маккьяйоли часто находят общие черты с немецким ранним реализмом и романтизмом. Это объясняется тем, что австрийское господство продолжалось в некоторых частях Италии вплоть до второй половины XIX в., в связи с чем итальянское искусство восприняло сюжетные качества немецкой живописи, наряду с техникой, которой отдавали предпочтение в Мюнхене и Вене: гладкие мазки, яркие описательные цвета и почти фотографический



**Илл. 7.** Джованни Больдини. Автопортрет с картиной в руках. Около 1865. Холст, масло. 32 x 22,5 см. Галерея современного искусства во дворце Питти, Галереи Уффици, Флоренция. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni\\_Boldini\\_catalogue\\_raisonn%C3%A9\\_1970](https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonn%C3%A9_1970)



Илл. 8. Джованни Больдини. Портрет Диего Мартелли. Около 1866. Холст, масло. 14,8 × 19 см. Галерея современного искусства во дворце Питти, Галереи Уффици, Флоренция. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni\\_Boldini\\_catalogue\\_raisonné\\_1970](https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonné_1970)

эффект. Отголоски этой техники можно найти и в интерьерных портретных работах представителей школы маккьяйоли.

Обобщая, можно сделать вывод: несмотря на то, что большинство художников школы маккьяйоли были пейзажистами, они также обращались к портретному жанру в рамках достижения стоящих перед ними художественных целей. Самым плодовитым портретистом из них является Джованни Больдини, который писал много различных портретов, применяя новые для себя техники и адаптируя методы, применяемые маккьяйоли при написании пейзажей, к портрету, в сюжетном плане он также оставался в русле движения маккьяйоли.

#### **Эволюция портретной живописи Джованни Больдини в контексте художественных поисков маккьяйоли**

Джованни Больдини стремился максимально достоверно передать образ портретируемого, прибегая для этого к разным методам. Некоторые из его портретов итальянских жителей даже тяготеют к формирующемуся в Италии направлению веризма. Проанализируем несколько работ художника флорентийского периода (1861–1869) творчества.

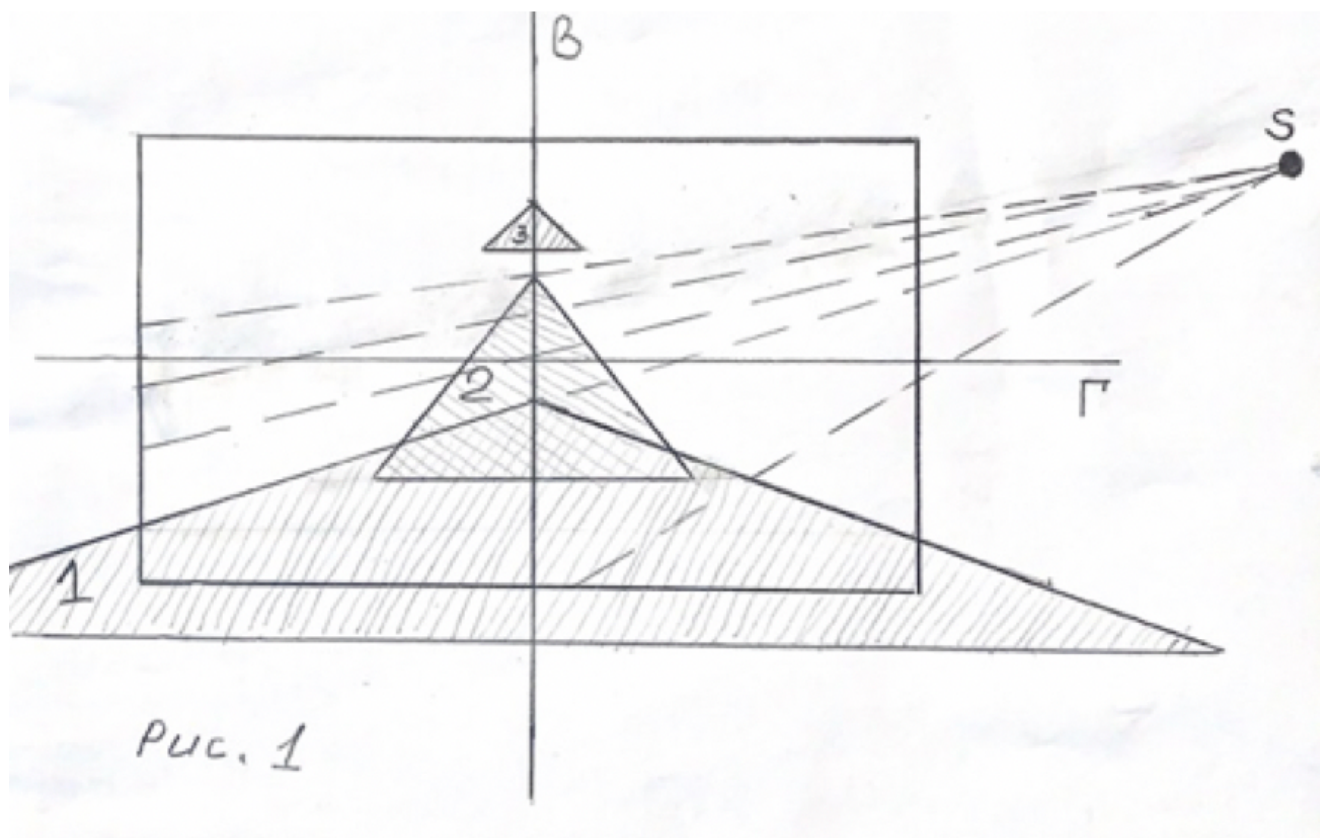
В работе «Автопортрет с картиной в руках» (Илл. 7) изображен эпизод из жизни молодого художника, рассматривающего картину. Произведение имеет вертикальный композиционный строй. Герой на мгновение замер и пристальным взглядом оценивает результат выполненной им работы. Джованни Больдини умело передает на холсте эмоцию своего героя: добродушного молодого человека, увлеченного твор-

чеством. Окружающая его обстановка комнаты-мастерской довольно проста и аскетична. Предметы интерьера почти не прописаны, а некоторые обозначены цветовыми пятнами. Несмотря на статичность композиции, в целом работа лаконична и уравновешена.

Картина написана в сдержанной цветовой гамме, использованы теплые коричневые и холодные фиолетовые оттенки во всех элементах интерьера: мебели, стенах, поле и картинах, — а также в одежде героя. В приглушенном розовом цвете выполнена драпировка кресла. Пальто героя темным пятном отчетливо контрастирует со светлым фоном комнаты. Расположение молодого человека на светлом фоне комнаты отвечает колористическим поискам группы маккьяйоли. Благодаря этому техническому приему, взгляд зрителя не блуждает по картине, а сразу попадает в композиционный центр, то есть на фигуру изображенного, а затем зритель осматривает окружающий ее интерьер.

Однако на примере других работ, сходных по сюжету, мы можем увидеть творческий поиск мастера в иных композиционных решениях. Примером является «Портрет Диего Мартелли» (Илл. 8). Больдини изображает момент из будней Мартелли, показывая его за привычным делом. Герой сидит по-турецки в мастерской художника и перебирает рукой табак в оранжевом мешочке. По его утепленной одежде и находящейся за ним печке и разложенным дровам мы предполагаем, что события в мастерской происходят в холодное время года, руки также облачены в перчатки. Художник мастерски передает внимательный взгляд героя, который как будто бы оторвался от своего занятия, чтобы ответить на какой-то вопрос. На представленной картине нет ни одной изображенной целиком крупной детали интерьера, видны только части





Илл. 9. Композиционная схема к «Портрету Диего Мартелли». URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni\\_Boldini\\_catalogue\\_raisonn%C3%A9,\\_1970](https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonn%C3%A9,_1970)

тех или иных предметов: ковер на полу, подрамник у стены, печь, дрова, фрагмент вертикальной плоскости стены, фрагмент пола. С одной стороны, они передают атмосферу окружающего быта, с другой, выполняют определенную роль в объемно-пространственном решении произведения.

Только фигура героя изображена полностью. Тот находится ровно в центре картины, разделяя собой пространство слева и справа на равные части. Фигура своим расположением и размером уравнивает довольно неустойчивую композицию горизонтальной картины. Справа по диагонали в верхнем углу за спиной героя стоит металлическая печь, чуть ниже на затемненном фоне стены — охапка дров. Немного удлиненный по горизонтали формат холста (часто используемый маккьяйоли) позволяет более убедительно вписывать изображаемые фигуры людей и животных в пространство панорамного вида, передавать пластику объемов.

Фигура героя вписана в оптический треугольник, вершиной которого является его шляпа (Илл. 9). Ощущение равновесной устойчивости изображения на картине достигается системой из треугольников, которые диагоналями сходятся к центральной оси картины. Первый, самый нижний и самый большой, изображен сторонами ковра, второй, средний, — наклоном рук и третий, самый маленький, — конусообразной формой шляпы. Все эти треугольники симметричны и, словно составленные в одну пирамидку, своими основаниями определяют общую устойчивость изображения.

Стоит отметить, что горизонтальная ориентация холста широко использовалась художниками маккьяйоли в пейзажной живописи, широкоформатный ракурс позволял в деталях передать уникальную природу Тосканы.

Джованни Больдини также создавал портреты своих друзей на пленэре, характерные для школы маккьяйоли. Ярким примером является «Портрет Диего Мартелли на вилле Кастильончелло». Он написан теплым летним итальянским днем. Герой спрятался от солнца за пышной зеленью, чтобы

передохнуть от своего занятия или прогулки. Этот портрет наполнен светом и воздухом и создает жизнерадостное ощущение. Видно, что Мартелли здесь расслаблен и находится в немного задумчивом состоянии. Свободные одежды, легкий шейный платок, соломенная шляпа, и только левая рука спрятана в карман брюк. Герой запечатлен в моменте умиротворения и спокойствия. Выбранный мастером фон из буйной летней зелени, погруженной в атмосферу, наполненную всполохами солнечных рефлексов, усиливает положительное впечатление от произведения.

Композиционное решение является традиционным. Холст позиционирован вертикально, как и фигура изображенного. Композиция картины выдержана согласно правилу «трех третей» и «диагоналей». Изображение на холсте условно разделено на три составляющих части (ноги, туловище, голова), каждая из которых размещена внутри воображаемого треугольника, что соответствует наилучшему зрительному восприятию целостного образа. Светоцветовое решение выполнено в соответствии с учением о «чистом цвете» маккьяйоли, полотно написано широкими мазками.

В картинах, созданных художником в первое десятилетие после переезда из Флоренции, начинает проявляться влияние импрессионистического движения, однако в большей степени все еще сохраняются методы, освоенные им в Италии. В качестве примера можно привести работу, выполненную в начале 1870-х гг., — «Сидящую девушку с кошкой» (Илл. 10). Возможно, она была написана в Лондоне, куда Джованни Больдини отправился в 1869 г., оставив свою развивающуюся карьеру портретиста в Италии, или сразу по прибытии в Париж, где он жил с 1871 г. На картине изображена элегантная дама, сидящая в буржуазном интерьере в черном платье. Кошка трется о ногу сидящей, которая внимательно и с умилением смотрит на зрителя. Насыщенный красный цвет ковра и кресла, а также желтый цвет перчаток героини уравнивают композицию.



Илл. 10. Джованни Больдини. Сидящая девушка с кошкой. Около 1871. Холст, масло. 24,1 × 19,3 см. Частное собрание.  
 URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni\\_Boldini\\_catalogue\\_raisonn%C3%A9\\_1970](https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonn%C3%A9_1970)

Легкие мазки кисти предвосхищают свободу и динамичность, характерные для работ, создаваемых художником в дальнейшем в Париже. В колористическом решении наблюдается некоторое сходство с работами, написанными в Италии, например, в «Портрете Марии Донеган» и «Пор-

трете Розины Пизани» художник также использует красноватые оттенки в интерьере и черные в одежде своих героинь. При этом заметны и изменения в техническом исполнении картин, за счет чего они выглядят более изящными и динамичными.

В период маккьяйоли Джованни Больдини в портретах активно экспериментировал с различными композиционными и цветовыми решениями, использовал творческие приемы, характерные для пейзажной живописи этой школы, стремясь к созданию уравновешенной, но оригинальной композиции, — он находился в поиске своего уникального стиля. Проведенный анализ работ показал, что к 1880 г. Больдини уже нашел свой особый стиль мазка, за который в дальнейшем в Париже его назовут «мастером шика».

Проводя анализ эволюции Джованни Больдини в портретном жанре в период с 1861 по 1880 г., мы замечаем, как менялась его художественная манера и поиск сюжетов. Стоит отметить, что Джованни Больдини в меньшей степени, чем другие художники группы маккьяйоли, писал быт итальянских крестьян и горожан, зачастую в этот период он запечатлевал своих друзей или близких ему людей. Для творчества Джованни Больдини не свойственно обращение к тяжелым жизненным сценам, однако он создал такую работу, как «Вид на замок Эстенсе» в Ферраре, предвосхитив дальнейшее формирование в итальянском искусстве веризма. Подробнее о проблематике формирования этого течения в Италии и влиянии на него школы маккьяйоли можно прочесть в статье Л. О. Оганесян «Проблематика “социального веризма” в творчестве тосканских мастеров» [6].

Художественный стиль Джованни Больдини в этот период также претерпел существенные изменения. Он по-

степенно отказался от детальной проработки всех элементов картины, предпочтя ей создание атмосферы свободными мазками. Постепенно шаг за шагом сформировались его особый стиль мазка и техника письма.

В портретных работах Джованни Больдини нашли свое отражение и колористические поиски группы маккьяйоли, он сделал ряд работ на пленэре в технике “*macchia*”, используя «чистый цвет». Кроме того, он исследовал вопросы взаимодействия различных оттенков цветов на картине, периодически создавая полотна, выполненные в схожей цветовой гамме.

Становление Джованни Больдини как художника-портретиста произошло в эпоху Рисорджименто. Живописец стремился к достоверной передаче образа своих героев, экспериментируя с различными композиционными и цветовыми приемами [20]. Французский искусствовед Арсен Александр прокомментировал его работы следующим образом: «Старый Якопо Робусти не создавал таких великодушных темных картин; Гойя не мог так тонко уловить загадку прекрасного лица» [8, с. 2]. Если ранние картины художника казались тяжелыми и статичными, то в дальнейшем его портретные работы становились более динамичными и легкими. Именно эти столь элегантно-динамичные полотна и прославили мастера, сделав его одним из самых известных и востребованных художников своего времени [18].

#### Список литературы:

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства. М.: РАДУГА, 2000. 533 с.
2. Гвальдони Ф. Больдини. Киев.: Centauria S.r.l, 2019. 95 с.
3. Герман М. Импрессионизм: основоположники и последователи. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 352 с.
4. Гете И. В. Учение о цвете. СПб.: Азбука-Классика, 2021. 256 с.
5. Джованни Больдини художник Belle Époque. Каталог выставки / Под общ. ред. Е. В. Диановой. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. 188 с.
6. Оганесян Л. О. Проблематика «социального веризма» в творчестве тосканских мастеров // Вестник МГУКИ. 2012. №5. С. 224–228.
7. Федотова Е. В. Джованни Больдини. М.: Белый город, 2002. 48 с.
8. Федотова Е. В. Флорентийская школа маккьяйоли. М.: Белый город, 2006. 48 с.
9. Alexandre A. Giovanni Boldini // Figaro: journal non politique. 1909. No 3. P. 2–3.
10. Boldini E. C., Boldini G. Via de Jean Boldin. Paris: E. Figuière, 1931. 438 p.
11. Bossi G. Saggio di ricerche intorno all' armonia cromatica naturale ed artificiale // Memorie dell' Imperiale regio istituto del regno lombardo-veneto. 1821. No 2. P. 277–316.
12. Broude N. F. The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting // The Art Bulletin. 1970. Vol. 52. No 1. P. 11–21.
13. Broude N. F. The Macchiaioli as “Proto-Impressionists”: Realism, Popular Science and the Re-shaping of Macchia Romanticism, 1862–1886 // The Art Bulletin. 1970. Vol. 52. No 4. P. 404–414.
14. Calvi G. M. Della norma che per dipingere le ombre deve dedursi dalle osservazioni fisiche più o meno recenti. Milano: Tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1842. 84 p.
15. Camesasca E. L'Opera Completa Di Boldini 1842–1931. Milano: Rizzoli, 1970. 106 p.
16. Dini P., Dini F. Giovanni Boldini, 1842–1931. Catalogo Ragionato: 3 vol. Vol. 3. Torino: U. Allemandi, 2002. 426 p.
17. Du Camp M. Les Beaux-Arts, a L'exposition Universelle de 1855: peinture – sculpture. Paris: Librairie Nouvelle, 1855. 464 p.
18. Grada R. Macchiaioli. Milano: Fratelli Fabbri Ed., 1967. 101 p.
19. Gray R. P. Muscovite Patrons of European Painting: The Collections of Vasily Kokorev, Dmitry Botkin, and Sergei Tretyakov // Journal of the History of Collections. 1998. Vol. 10. Issue 2. P. 189–198.
20. Luther E. C. The Modern Italian Exhibition // The American Magazine of Art. 1926. Vol. 17. No 4. P. 174–181.
21. Olsen R. J. M. Art for a New Audience in the Risorgimento: a Meditation // Journal of Modern Italian Studies. 2013. Vol. 18. No 2. P. 211–224.
22. Petruzzo A. Italian Summaries // Journal of Modern Italian Studies. 2013. Vol. 18. No 2. P. 264–267.
23. Rau W. Nineteenth-Century European Painting: From Barbizon to Belle Époque. London: ACC Publishing Group, 2013. 684 p.
24. Rishel T. The Macchiaioli. New York // The Burlington Magazine. 1984. Vol. 126. No 979. P. 659–660.
25. Timmins J. The Macchiaioli Affair: Lost and Found in Italy // Art Antiquity and Law. 2002. Vol. 2. Issue 2. P. 109–123.
26. Troyer N. J. G. The Macchiaioli: Effects of Modern Color Theory, Photography and Japanese Prints on a Group of Italian Painters, 1855–1900: Doctor of Philosophy Thesis. Evanston, 1973. 454 p.
27. Vito D. Il Genio Di Boldini (1842–1931). Bologna: Galleria Marescalchi ed., 1988. 198 p.

#### References

- Argan, Dzh. K. (2000) *Istoriia ital'ianskogo iskusstva [History of Italian Art]*. Moscow: Raduga Publ. (in Russian)
- Broude, N. F. (1970) ‘The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting’, *The Art Bulletin*, 52(1), pp. 11–21.
- Boldini, E. C., Boldini, G. (1931) *Via de Jean Boldin*. Paris: E. Figuière. (in Italian)
- Bossi, G. (1821) *Saggio di ricerche intorno all' armonia cromatica naturale ed artificiale*. Milano: Memorie dell' Imperiale regio istituto del regno lombardo-veneto. (in Italian)

- Broude, N. F. (1970) 'The Macchiaioli as "Proto-Impressionists": Realism, Popular Science and the Re-shaping of Macchia Romanticism, 1862–1886', *The Art Bulletin*, 52(4), pp. 404–414.
- Calvi, G. M. (1842) *Della norma che per dipingere le ombre deve dedursi dalle osservazioni fisiche più o meno recenti*. Milano: Tipi di Luigi di Giacomo Pirola. (in Italian)
- Camesasca, E. (1970) *L'Opera Completa Di Boldini 1842–1931*. Milano: Rizzoli. (in Italian)
- Dianova, E. V. (ed.). (2014) *Dzhovanni Bol'dini khudozhnik Belle Epoque. Katalog vystavki [Giovanni Boldini as a Belle Epoque Artist. Exhibition catalogue]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- Dini, P., Dini, F. (2002) *Giovanni Boldini, 1842–1931. Catalogo Ragionato: 3 vol. Vol. 3*. Torino: U. Allemandi. (in Italian)
- Du Camp, M. (1855) *Les Beaux-Arts, a L'exposition Universelle de 1855: peinture – sculpture*. Paris: Librairie Nouvelle. (in French)
- German, M. (2019) *Impressionizm: osnovopolozhniki i posledovateli [Impressionism: Founders and Followers]*. Saint Petersburg: Azbuka-Attikus Publ. (in Russian)
- Goethe, I. (2021) *Theory of Colours*. Saint Petersburg: Azbuka-Classic Publ. (in Russian)
- Grada, R. (1967) *Macchiaioli*. Milano: Fratelli Fabbri Ed. (in Italian)
- Gray, R. P. (1998) 'Muscovite Patrons of European Painting: The Collections of Vasily Kokorev, Dmitry Botkin, and Sergei Tretyakov', *Journal of the History of Collections*, 10(2), pp. 189–198.
- Gvaldoni, F. (2019) *Boldini*. Kiev: Centauria S.r.l Publ. (in Russian)
- Luther, E. C. (1926) 'The Modern Italian Exhibition', *The American Magazine of Art*, 17(4), pp. 174–181.
- Fedotova, E. V. (2002) *Giovanni Boldini*. Moscow: Belyi gorod Publ. (in Russian)
- Fedotova, E. V. (2006) *Florentiiskaia shkola makk'iaioli [Florentine Macchiaioli School]*. Moscow: Belyi gorod Publ. (in Russian)
- Oganesyan, L. O. (2012) 'Problems of "Social Verism" in the Work of the Tuscan Masters', *Vestnik MGUKI [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]*, 5, pp. 224–228. (in Russian)
- Olsen, R. J. M. (2013) 'Art for a New Audience in the Risorgimento: a Meditation', *Journal of Modern Italian Studies*, 13(2), pp. 211–224.
- Petrizzo, A. (2013) 'Italian summaries', *Journal of Modern Italian Studies*, 18(2), pp. 264–267.
- Rau, W. (2013) *Nineteenth-Century European Painting: From Barbizon to Belle Époque*. London: ACC Publishing Group.
- Rishel, T. (1984) 'The Macchiaioli. New York', *The Burlington Magazine*, 126(979), pp. 659–660.
- Timmins, J. (2002) 'The Macchiaioli Affair: Lost and Found in Italy', *Art Antiquity and Law*, 2(2), pp. 109–123.
- Troyer, N. J. G. (1973) 'The Macchiaioli: Effects of Modern Color Theory, Photography and Japanese Prints on a Group of Italian Painters, 1855–1900', Doctor of Philosophy Thesis, Northwestern University, Evanston.
- Vito, D. (1988) *Il Genio Di Boldini (1842–1931)*. Bologna: Galleria Marescalchi ed. (in Italian)