

ВЕЛИКИЕ
МУЗЕИ
МИРА

КОМСОЛЬСКАЯ
ПРАВДА

ГАЛЕРЕЯ БОРГЕЗЕ



GALLERIA
BORGHESI
ROMA

ГАЛЕРЕЯ БОРГЕЗЕ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Искусство XV века	7
Искусство XVI века	13
Микеланджело Меризи да Караваджо	55
Искусство XVII века	65
Искусство XVIII–XIX веков	91



▲ Фасад галереи Боргезе

Официальный сайт музея: www.galleriaborghese.it

Адрес музея: Piazzale del Museo Borghese 5, Рим.

Проезд:

На автобусе: № 5, 19, 52, 53, 63, 86, 88, 92, 95, 116, 204, 217, 231, 360 490, 491, 495, 630, 910, 926; на метро: линия А, остановка «Piazza di Spagna».

Телефон: +39 06 32810.

Часы работы:

Вторник – воскресенье: 8:30–19:30.

Музей закрыт по понедельникам, 25 декабря, 1 января.

Касса заканчивает работу в 18:30.

Цены на билеты:

Полная стоимость посещения Галереи – 8.50 €.

Льготный или бесплатный вход возможен для граждан Евросоюза.

Фото- и видеосъемка в музее запрещены.

Информация для посетителей:

Группы численностью больше 4 человек, сопровождаемые гидом, для посещения Галереи должны быть оснащены аудиоустройствами. Стоимость – 1.00 € с человека при наличии входного билета.

Сумки, фотоаппараты, видеокамеры и зонты необходимо сдать в раздевалку.

В Галерее строго запрещено курить и употреблять пищу вне кафе (заведение находится на первом этаже).

Посетителям музея предлагаются аудиогиды на английском, французском, немецком и испанском языках. Стоимость устройства – 5.00 €.

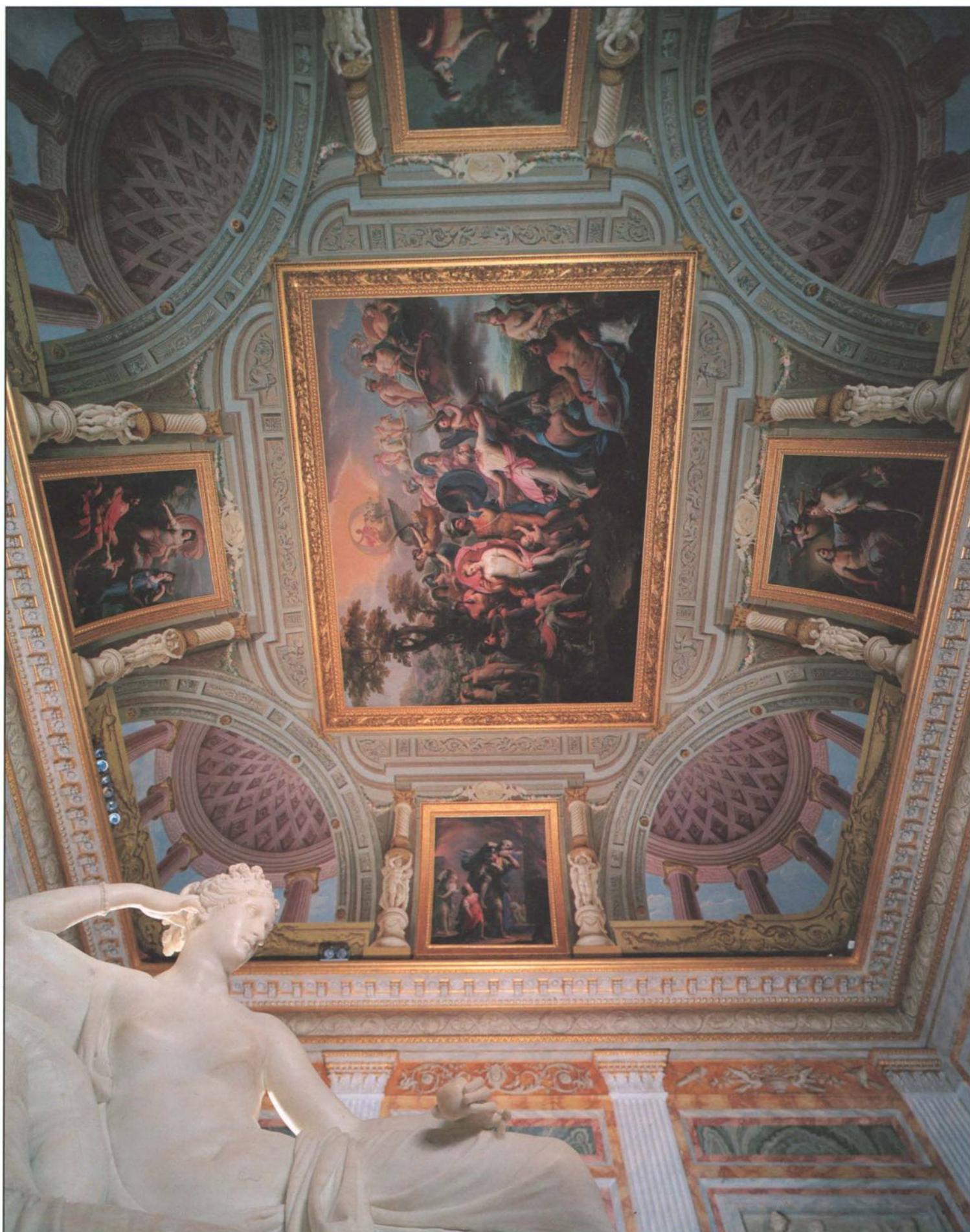
В Галерее проходят постоянные экскурсии:

на английском языке – 9:10, 11:10,

на итальянском – 11:10, 15:10, 17:10.

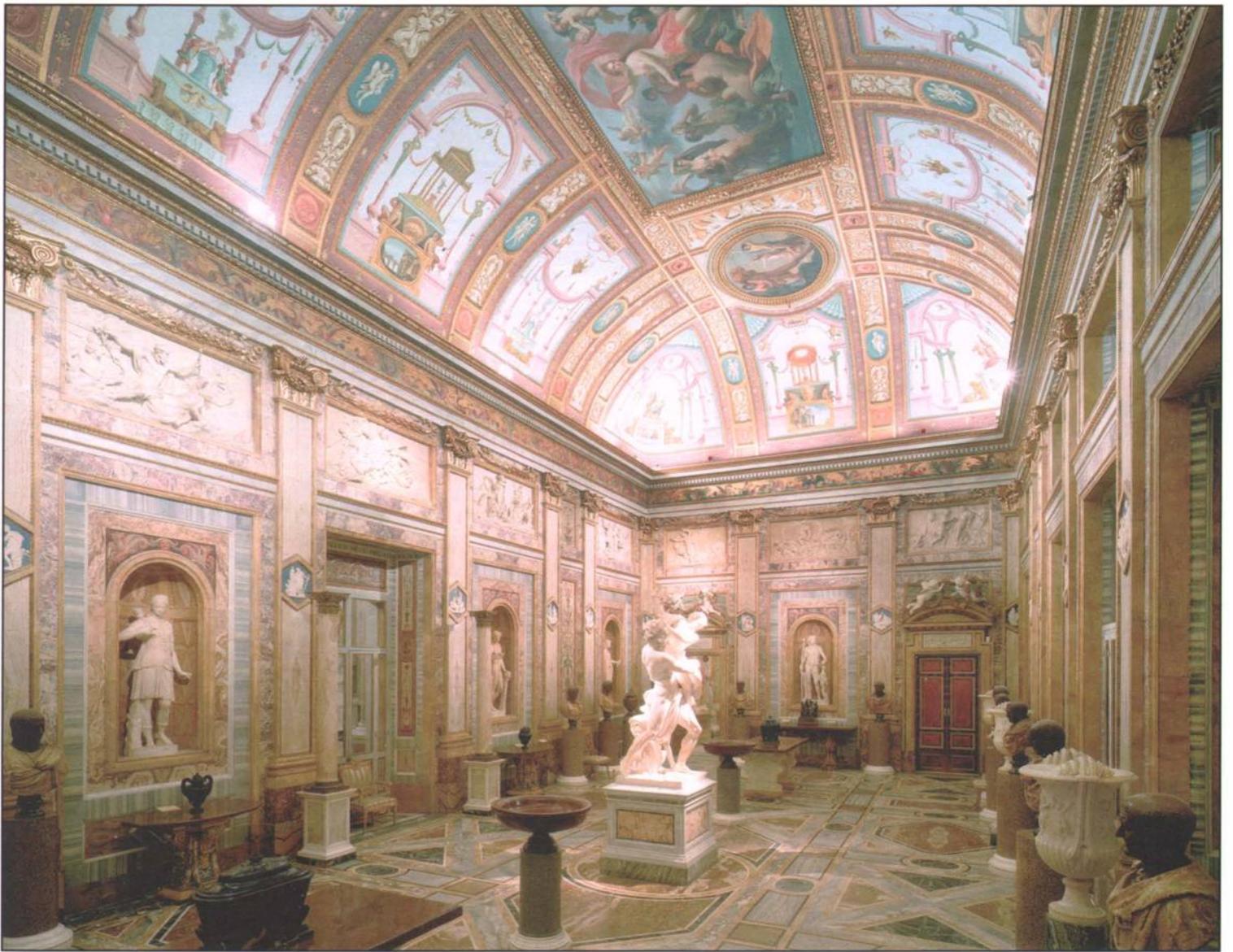
Стоимость – 5.00 €.

Фирменный магазин музея предлагает путеводители, художественные альбомы, каталоги, открытки и плакаты, посвященные шедеврам Галереи.



▲ Интерьер музея

Бывает, что делает человек блестящую карьеру, а известен станет благодаря занятию, которому посвящал досуг. Так и Шипионе, или Сципион Боргезе (1576–1633), хоть и был кардиналом, а вошел в историю как создатель небольшого, но богатого шедеврами художественного музея в Риме.



▲ Интерьер музея

Шипионе появился на свет в семье Франческо Каффарелли и Ортензии Боргезе. У родителей не хватало денег на обучение сына, поэтому получить образование, то есть изучить в Римском университете философию и право ему помог дядя, кардинал Камилло Боргезе. А когда в 1605 тот был избран папой римским, получив имя Павел V, жизнь племянника резко изменилась. Его, уже ступившего на путь духовного служения, усыновил понтифик, и он получил титул кардинала. Практика так называемого nepotismo (от латинского «перос» – «племянник»), то есть присваивания папой римским титулов родственникам, была в те времена особенно распространена.

Кардинал Боргезе успешно продвигался по службе, стал секретарем папы и главой Римской курии. Помимо исполнения обязанностей, возложенных на него Святым престолом, Шипионе занялся одним из своих самых любимых дел – собиранием произведений искусства, благо у него для этого были большие возможности. Определенных предпочтений кардинал не имел: он приобретал античную скульптуру, которой тогда увлекалось большинство любителей прекрасного, полотна живших ранее художников и своих современников. Боргезе старался, чтобы картины в коллекции представляли разные периоды творчества полюбившихся ему мастеров, то есть он профессионально подходил к собирательству, что в ту пору было редкостью.

При этом Шипионе отличался по-настоящему тонким вкусом. Например, он одним из первых оценил гениальность итальянского художника Караваджо, живопись которого многие образованные современники не принимали. Когда из ватиканской церкви Сант-Анна «по приказу синьоров-кардиналов» была удалена картина Караваджо «Мадонна Палафреньери» («Мадонна со змеей»), она вскоре оказалась в собрании Боргезе: тот не мог упустить возможности заполучить шедевр. В итоге Галерея владеет шестью произведениями художника, таким количеством его работ не может похвастаться больше ни один музей.

Картины и скульптура попадали к Боргезе разными путями, некоторые были выполнены по его заказу. Например, Джованни Лоренцо Бернини, которому кардинал покровительствовал, изваял для него «Аполлона и Дафну», «Похищение Прозерпины», «Давида». Что-то Боргезе покупал, проявляя настойчивость, у других собирателей (так он приобрел у кардинала Паоло Эмилио Сфондрати несколько десятков картин, в том числе «Любовь небесную и Любовь земную» кисти Тициана). Два произведения Караваджо – «Юноша с корзиной фруктов» и «Больной Вах» – принадлежали живописцу Джузеппе Чезари, кавалеру д'Арпино, в мастерской которого художник работал в молодые годы. Они были конфискованы у владельца папской финансовой службой, а по другой версии, подарены самим д'Арпино



▲ Д. Медведев в галерее Боргезе

папе Павлу V, отдавшему полотно племяннику. Случались и авантюрные истории: картина Рафаэля «Снятие с креста», сто с лишним лет находившаяся в церкви Сан-Франческо в Перудже, при содействии монахов ночью была тайно вывезена и отправлена понтифику. Перуджийцы взамен получили копию произведения, а оригинал отошел Боргезе.

Коллекцию кардинала разместили на его вилле, возведенной на холме Пинчо на том участке земли, который приобрел еще дед Шипионе, Маркантонио Боргезе. Строительство вел архитектор Фламиньо Понцио, а затем Джованни Вазанцио. Был разбит большой парк, его украшал Пьетро Бернини, которому помогал сын Джованни Лоренцо, будущий лучший ваятель своего времени: ему Шипионе Боргезе, увидев в молодом творце большой талант, впоследствии покровительствовал. Раскинувшаяся на тогдашней окраине Рима вилла была призвана служить счастливой жизни владельца на лоне природы в окружении произведений искусства.

Естественно, кардинал хотел, чтобы собранное им сохранилось и после его смерти. Он завещал брату Маркантонио II все свое движимое и недвижимое имущество, но, опасаясь, что коллекция будет раздроблена, поручил специальной юридической комиссии надзирать за ее целостностью. И следить уже было за чем: в конце XVII века Боргезе владели 800 картинами и самым богатым в Риме собранием античного искусства. А когда сын Маркантонио II Паоло женился на Олимпии Альдобрандини, чья семья славилась столь же блестящей художественной коллекцией, собрание пополнилось еще несколькими шедеврами.

Правда, после бракосочетания принца Камилло Боргезе с Паолиной Бонапарт, сестрой Наполеона, большое количество античных скульптур было продано настойчиво желавшему владеть ими императору и попало в Париж. Чтобы хоть отчасти восполнить образовавшийся пробел, Камилло купил в Париже сменившую нескольких владельцев работу Корреджо «Даная».

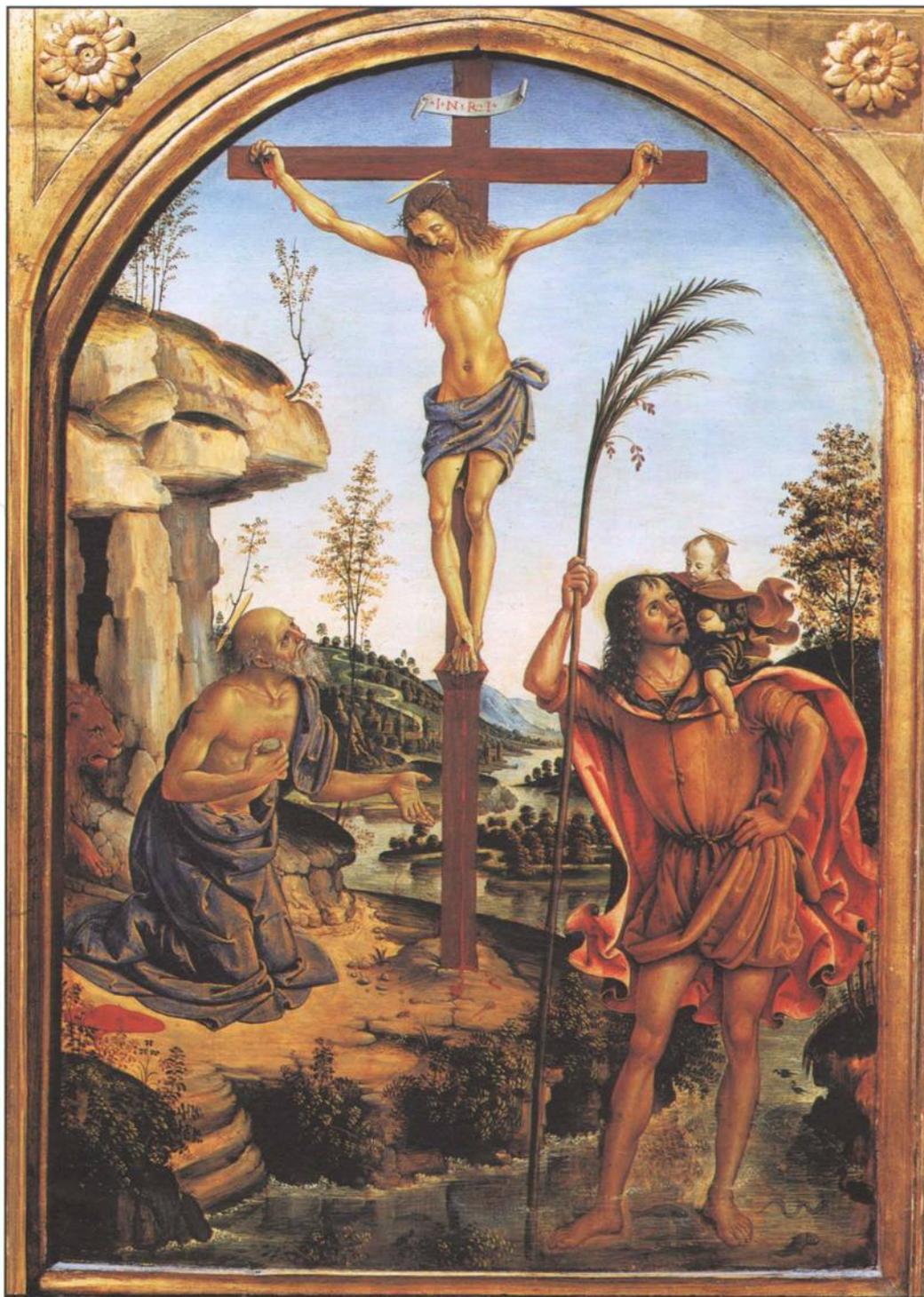
Тогда, в первой половине XIX столетия, собирание коллекции Боргезе в основном завершилось. Все это великолепие с некоторых пор размещалось в новых интерьерах: еще во второй половине XVIII века принц Маркантонио IV Колонна затеял переустройство виллы. Работу поручили архитекторам Антонио и Марио Аспруччи, которые оформили залы дворца в неоклассическом духе, украсили парк фонтанами и павильонами. Камилло Боргезе, докупив земли, расширил виллу. После его смерти она перешла к его брату Франческо, а тот не оставил прямых наследников. Кроме того, на дворе уже стоял XX век, время, когда собрания произведений искусства становились достоянием государства. Поэтому в 1901 после долгих тяжб с представителями знатного рода вилла была выкуплена, парк передан коммуне города Рима, а коллекция стала собственностью Италии.

Когда-то, еще при жизни основоположника Галереи, его тезка литератор Шипионе Франкуччи написал небольшую поэму, в которой назвал виллу Боргезе со всеми ее картинами и статуями «мировым театром, собранием чудес, прелестью для глаза человеческого». Таким и остается этот музей по сей день. Только сегодня он располагается не на окраине Рима, а почти в центре.

ИСКУССТВО XV ВЕКА



*Пинтуриккьо (Бернардино ди Ветто ди Бьяджо).
Распятие со святыми Иеронимом и Христофором. Около 1475. Фрагмент*



**ПИНТУРИККЬО (БЕРНАДИНО ДИ БЕТТО ДИ БЬАДЖО)
(около 1454–1513)
Распятие со святыми Иеронимом и Христофором
Около 1475. Дерево, масло. 59x40**

В творчестве Пинтуриккьо, художника умбрийской школы, яркость, красочность и даже декоративность живописи могли сочетаться с повышенным реализмом. Образцом этого служит данная работа мастера.

Смысловым центром картины является изможденное тело Христа, вызывающее в памяти благодаря некоторому натурализму работы нидерландских и немецких мастеров. Слева стоит на коленях святой Иероним, который изображен отшельником, держащим в руке камень, чтобы, ударяя им себя в грудь, каяться и молить Бога о прощении. Он смотрит на Спасителя с печалью и надеждой, протянув в Его сторону руку и словно ведя с Ним молчаливый, но выразительный диалог. Позади святого виден вылеченный им и с тех пор следовавший за ним повсюду лев. Справа помещен Христофор, в его руке – пальмовая ветвь, символ мученичества и победы над смертью. На плечах у него – младенец, которого он переносит через реку. Не зная, кто это, святой обернулся к малышу, то есть Христу, и словно спрашивает, отчего Он так тяжел, а Тот, согласно преданию, отвечает, что Христофор несет на своих плечах весь мир.

Пинтуриккьо, как лучшие художники своего времени, умел в подробностях рассказать молящемуся о происходящем на картине и одновременно заморозить его тщательно выписанным изображением, окутанным кристально чистым воздухом, в котором сияют краски.



**ФРАНЧЕСКО ФРАНЧА
(1450–1517)
Святой Стефан
Около 1475. Дерево, масло. 73x53**

Особенности искусства кватроченто в полной мере проявились в живописи болонского художника Франческо Франчи, находившегося под влиянием флорентийцев. Его картины отличаются яркими красками, словно разреженным воздухом, который придает фигурам четкие очертания, замысловатыми линиями и интересом к деталям.

Святой Стефан изображен облаченным в дьяконский стихарь, его золотое шитье, как и все на картине, и в особенности тонкое, одухотворенное лицо, старательно выписано художником. В облике святого много изящного, даже светского, но в выражении его лица видна тень перенесенного страдания. По вискам на белый воротник стекает кровь, и оттого красный цвет одеяния становится символом мученичества. Напоминанием о казни служит и изображение разбросанных по полу террасы камней, которыми побили Стефана, но колонна символизирует его стойкость и присутствие рядом с ним Бога, а светлый пейзаж вдали вносит в работу умиротворяющее настроение.



АНТОНЕЛЛО ДА МЕССИНА
(около 1430–1479)
Мужской портрет

Около 1475–1476. Дерево, темпера, масло. 31x25,2

Сицилийский художник, работавший в Венеции и продолжавший традицию ее искусства, Антонелло да Мессина обучался живописи в Нидерландах, объединив в своем творчестве черты венецианского и Северного Возрождения.

Темный фон картины, из которого выступает лицо изображенного, тонкий психологизм и стремление ни на йоту не отступать от жизненной правды при работе над образом человека – это особенности нидерландской портретной живописи. Художник запечатлел венецианского патриция с живым и умным лицом, хитроватого, он смотрит на зрителя с прищуром и усмешкой, таящейся в глазах и уголках рта. В то же время портрет несколько идеализирован, мужчина выглядит отрешенным от мирской суеты, внутренне приподнятым над ней, а в его облике читается величие. Все это было присуще живописи итальянского Ренессанса, когда, создавая портрет человека, творцы стремились поставить изображаемого на пьедестал, взглянуть на него глазами вечности.

Сочные цвета картины объясняются тем, что художник использовал технику масляной живописи, заимствованную у нидерландских мастеров.



**САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ
(1445–1510)**

**Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и ангелами
Около 1488. Дерево, темпера. Диаметр 170**

Создается впечатление, что вся поэзия, которая была разлита в искусстве флорентийского Раннего Возрождения, сошлась в живописи Боттичелли и достигла в ней высшей точки.

На этой картине, написанной художником с помощью учеников, Мадонна нежно клонит голову к младенцу Христу, еле касаясь пальцами детского тела. Вокруг поют ангелы, позы которых вторят Ее движению, цветы в вазах и венках на ангельских головах источают аромат рая. Все здесь рождает ощущение музыки: и круглящиеся очертания тондо, и чистые, насыщенные, певучие цвета, и ритм композиции. Как это не раз бывало, Боттичелли нарочито изменил пространство картины: оно словно увидено одновременно и снизу, и сверху и распаивается навстречу зрителю, впуская его и делая соучастником божественной сцены.

«Каждая форма, к которой прикоснулась рука художника, – писал о Боттичелли итальянский искусствовед Адольфо Вентури, – становится поэзией... околдованный мир искусства Сандро завершает мечты Флоренции о себе на закате кватроченто и в блестящий канун страстных дней, века Микеланджело».



**ЛОРЕНЦО ДИ КРЕДИ
(1459–1537)
Мадонна с Младенцем
XVI век. Дерево, масло**

В зрелом творчестве флорентийца Лоренцо ди Креди нашли свое отражение особенности Высокого Возрождения: ясность, уравновешенность, идеальная красота форм и спокойствие пронизывающего их духа. На искусство живописца оказал влияние Леонардо да Винчи, с которым он учился в мастерской Андреа Верроккьо.

Изображая Богоматерь с Младенцем, автор прибегнул к столь любимой Леонардо пирамидальной композиции, усиливающей ощущение удивительной гармонии, которой пронизана эта работа. В основе картины лежит иконография «Мадонна Умиление»: Христос тянется к Марии щекой, обхватив Ее одной ручкой за шею, Она, опустив глаза, нежно обнимает Сына. Теплота, исходящая от божественных образов, приближает их к зрителю, давая ему возможность хоть отчасти постичь небесную гармонию.

ИСКУССТВО XVI ВЕКА



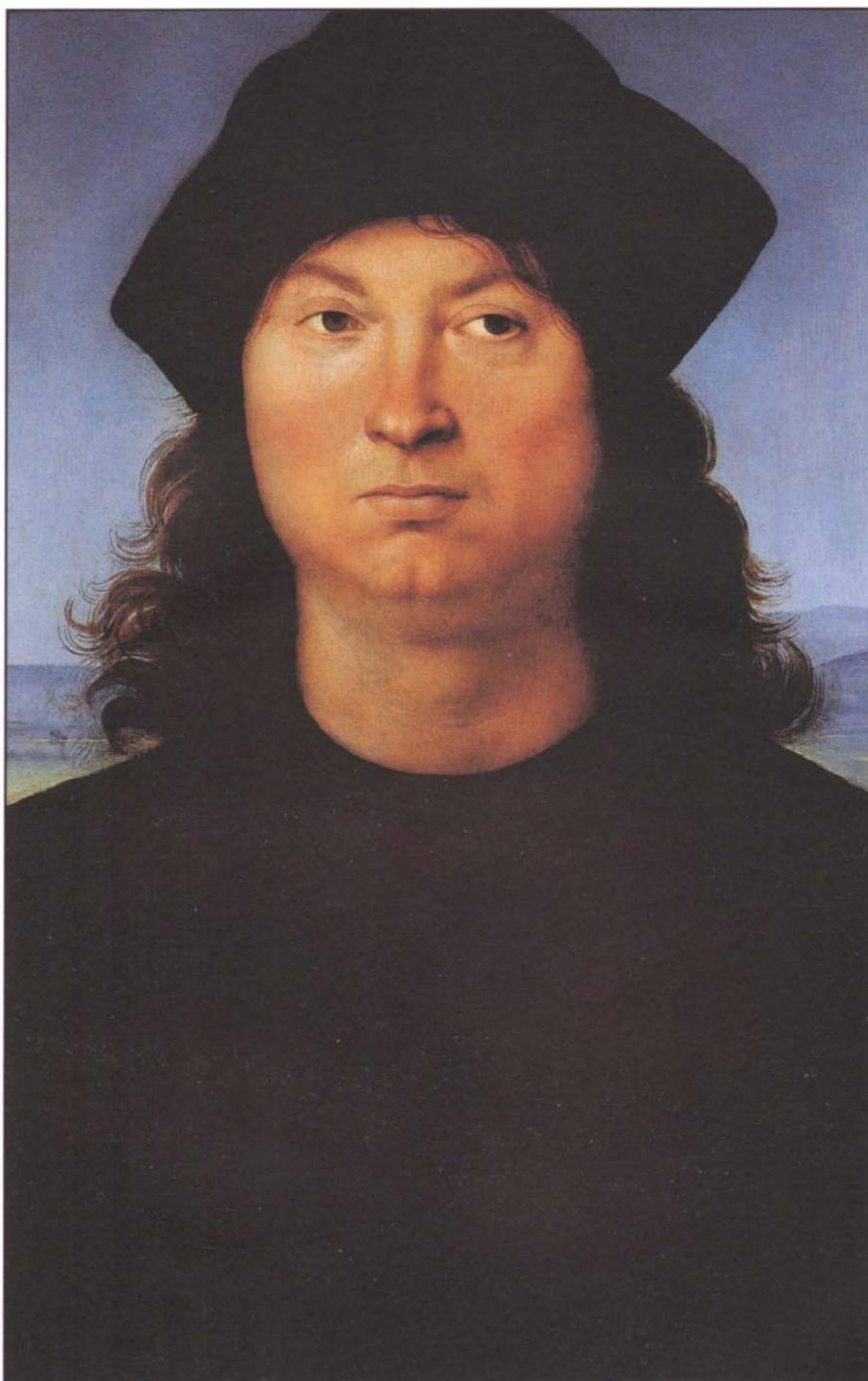
Аннибале Карраччи. Смеющийся молодой человек. Около 1583



ПЬЕРО ДИ КОЗИМО
(около 1462–1522)
Поклонение Младенцу
1505. Дерево, темпера. Диаметр 140

Творчество Пьеро ди Козимо отразило его интерес к подробной передаче окружающего мира, что было характерным и для итальянской живописи кватроченто, и для нидерландской, оказывавшей на нее влияние. В то же время в своих картинах художник достигал той степени поэтического обобщения, которая была свойственна искусству Высокого Возрождения. Эти особенности нашли свое выражение в тондо «Поклонение Младенцу».

На картине Богоматерь стоит на коленях перед новорожденным Сыном, который, в соответствии с традициями тосканской живописи, изображен опирающимся на подушечку. Справа ангелы величают Спасителя, Ему поклоняется и маленький Иоанн Креститель, но крест, с которым он обычно изображается, здесь находится в руках Иисуса, олицетворяя Его грядущие страдания. В дверном проеме на перекладине сидит белый голубь – символ Святого Духа, сошедшего к Марии в момент Непорочного зачатия. В распахнутое пространство хлева и спереди, и сзади льется свет, а вдали, в открывающемся пейзаже, виден святой Иосиф. Как правило, в сцене поклонения Младенцу Иисусу он предстает среди ее непосредственных участников, здесь же пасет поодаль вола и осла, которые тоже чаще всего изображаются рядом с Младенцем. Красивый, подробный и в то же время тающий в солнечной дымке пейзаж напоминает живопись нидерландских художников и подчеркивает светлое, возвышенное настроение, царящее в картине.



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Мужской портрет
Около 1503–1504. Дерево, масло. 45x31**

Художник эпохи Высокого Возрождения, Рафаэль умел подчеркнуть в портретируемом человеке присущие ему особенности и в то же время возвысить его. Этим отличается и данная работа мастера.

Изображение неизвестного мужчины, напоминающего учителя Рафаэля Пьетро Перуджино, занимает в композиции почти все пространство. Он одет в темные шляпу и плащ и запечатлен на фоне едва голубеющего пейзажа родной художнику Умбрии. Благодаря почти монохромному колориту произведения зритель может сосредоточиться на лице изображенного, полноватом, с живыми карими глазами, тонким носом и сжатыми губами. Ум, решительность и чувство собственного достоинства видны в запечатленном человеке, чей облик лишь слегка смягчен округлостью лица и пушистыми волосами.

В этом портрете присутствует и нечто вневременное, что заметно в несколько отстраненном взгляде мужчины. Поместив человека на фоне далекого пейзажа и высокого голубого неба, художник, как это было свойственно живописцам Ренессанса, возвысил его образ.





**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Снятие с креста
1507. Дерево, масло. 184x176**

Живопись Рафаэля редко проникнута драматическим настроением, но данное произведение – один из немногих подобных примеров, чему способствовал, в первую очередь, сюжет. Эта алтарная картина была написана по заказу Аталанты Бальони в память о ее сыне Грифонетто, погибшем в борьбе за власть в Перудже, и помещена в фамильную капеллу местной церкви Сан-Франческо аль Прато.

Наброски к работе показывают, что сначала Рафаэль обратился, как, например, его учитель Пьетро Перуджино, к традиционной сцене оплакивания Спасителя, лежащего и поддерживаемого Богоматерью и Его последователями. Но в результате, увидев на одном из античных саркофагов рельеф со сценой из древнеримской мифологии, художник решил изобразить момент перенесения тела Христа для погребения, то есть прибегнул к непривычному иконографическому решению. Рафаэль передал тяжесть тела Иисуса, обморочное состояние Богоматери, еле сдерживаемое страдание учеников. В то же время картина полна гармонии, которую так ценил живописец, линии и цвета красивы, а пейзаж, хоть на заднем плане и видны кресты, на одном из которых был распят Спаситель, чист и прекрасен. Этот светлый мир напоминает о грядущем Воскресении. Произведение принесло Рафаэлю такую славу, что он был приглашен папой римским для работы в Вечном городе.

Верхняя часть «Алтаря Бальони», которая представляет собой изображение «Бога Отца благословляющего», ныне находится в Национальной галерее Умбрии в Перудже, а пределла, состоящая из трех композиций – «Вера», «Надежда» и «Милосердие», – в Ватиканской пинакотеке.



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Дама с единорогом
1505–1507. Холст на дереве, масло. 67x56**

Портрет молодой женщины Рафаэль написал еще во Флоренции, до своего переезда в Рим. На полотне запечатлена флорентийка, одетая в платье, которое было модным в начале XVI века, с пышными бархатными рукавами и узким лифом из муарового шелка. Скорее всего, это свадебный портрет, поэтому на коленях у девушки сидит единорог – символ целомудрия, который был распространен в средневековом искусстве. Золотая цепь на шее изображенной означает крепость супружеских уз, а белая грушевидная жемчужина в подвеске – женское начало, дающее жизнь. Чистотой и естественностью дышит и весь облик девушки, и светлый пейзаж вдали.

Работая над этим полотном, как и над другими женскими портретами, созданными в то время, Рафаэль находился под влиянием недавно написанной «Джоконды» Леонардо да Винчи. Об этом свидетельствует поза молодой женщины, идеализированный равнинно-гористый пейзаж в солнечной дымке и то состояние покоя, которое старался подчеркнуть в своей модели художник. Но у него, в отличие от старшего коллеги, получился не отвлеченный и приподнятый над жизнью образ: неизвестная юная дама с единорогом, несмотря на присутствие в картине мифического существа, – это живой и конкретный человек, робко, тревожно и с надеждой смотрящий с картины.



ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(между 1445 и 1452–1523)
Святой Себастьян
Около 1506. Дерево, масло. 110х62

Мастер умбрийской школы, учитель целого ряда живописцев, среди которых был Рафаэль, Перуджино создавал ясные и гармоничные полотна, даже если изображал на них сцены мученичества. Такова и данная картина.

В ней ничто не отвлекает от фигуры святого. Раскинувшийся позади сияющий и чистый мир позволяет взгляду сосредоточиться на изображении христианского подвига. Пронзенный стрелами язычников, Себастьян стоит, обратив лицо к небу, его голова находится на уровне облаков, и этот незримый, но явственно ощущаемый диалог с Богом становится главной темой произведения. Художник перенес акцент с темы мученичества на высоту человеческого духа. В эпоху Возрождения живописцы посредством телесной красоты передавали душевную, поэтому прекрасный Себастьян кисти Перуджино является олицетворением нравственной чистоты христианина.

LAVRENT · LOTVS



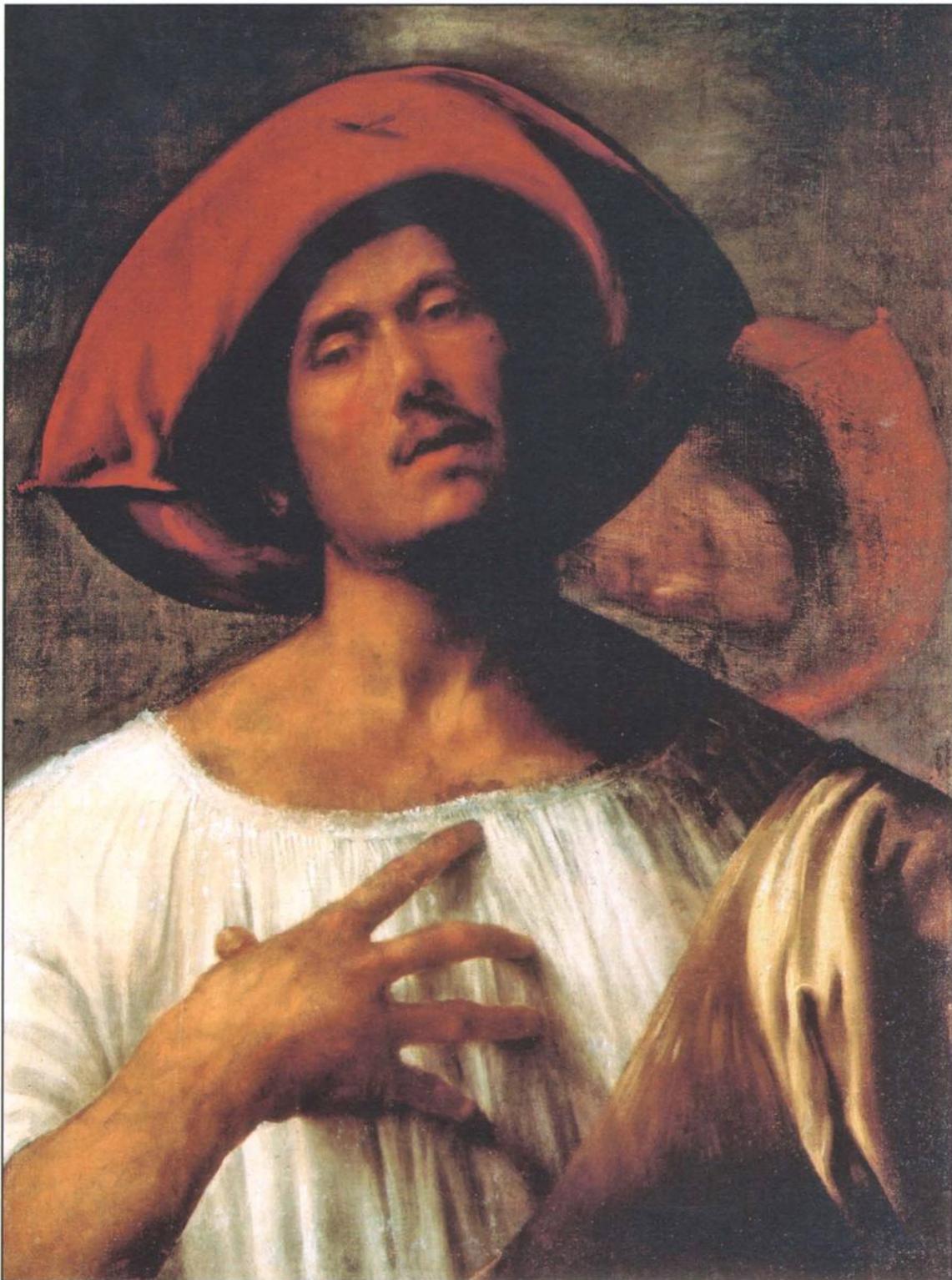


**ЛОРЕНЦО ЛОТТО
(около 1480–1556)
Мадонна с Младенцем
и святыми
Флавианом и Онуфрием
1508. Дерево, масло. 51x65**

В этой картине Лоренцо Лотто, венецианского художника Возрождения, кроме искусства его родного города отразилось и творчество Альбрехта Дюрера, некоторое время жившего и работавшего в Венеции. Влияние его живописи и графики чувствуется в реалистически подмеченных особенностях настроения, мимики и жестов персонажей.

Богоматерь держит на коленях маленького Христа, который рвется к диковинному предмету в руках святого Флавиана – гранату. На лице Флавиана, святителя и патриарха Константинопольского, – то выражение, которое возникает у взрослых, когда они серьезно говорят с детьми: гранат, символ воскресения и вечной жизни, намекает тем самым и на грядущие страдания Христа. Святой Онуфрий, напоминающий старика с картины Дюрера «Христос среди книжников» (1506, музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид), молитвенно сложив руки, с благоговением взирает на Младенца.

Жанр «святого собеседования», когда Богоматери с Младенцем предстоят святые, может, еще и потому был распространен в Венеции, что давал возможность передать состояние внутренней молитвы, в котором находятся персонажи, и помогал наполнить картину тончайшим настроением. А настроение в живописи – это то, что венецианские художники особенно ценили.



**ДЖОРДЖОНЕ (ДЖОРДЖО БАРБАРЕЛЛИ ДА КАСТЕЛЬФРАНКО) (?)
(1476/1477–1510)**

**Вдохновенный певец
Около 1508–1510. Холст, масло. 102x78**

Живопись Джорджоне, повлиявшего на целую плеяду венецианских художников, сама по себе музыкальна, но время от времени мастер обращался в своих картинах непосредственно к теме музыки.

Приписываемая ему картина «Вдохновенный певец» была создана, скорее всего, в поздний период творчества, когда художник стал писать свободными, сочными мазками, не нанося на холст предварительного рисунка. Молодой итальянец в красной шляпе и белой блузе, слегка запрокинув голову и поднеся руку к груди, словно поет негромкую песню. Джорджоне, создатель идиллических полотен, любил тихо, нежно «звучащую» живопись. Он не раз приносил в свои работы загадки, которые до сих пор не разгаданы, как и в данном случае: позади фигуры певца намечена в виде подмалевка голова мужчины в шляпе, развернутая вдоль длинной линии холста.

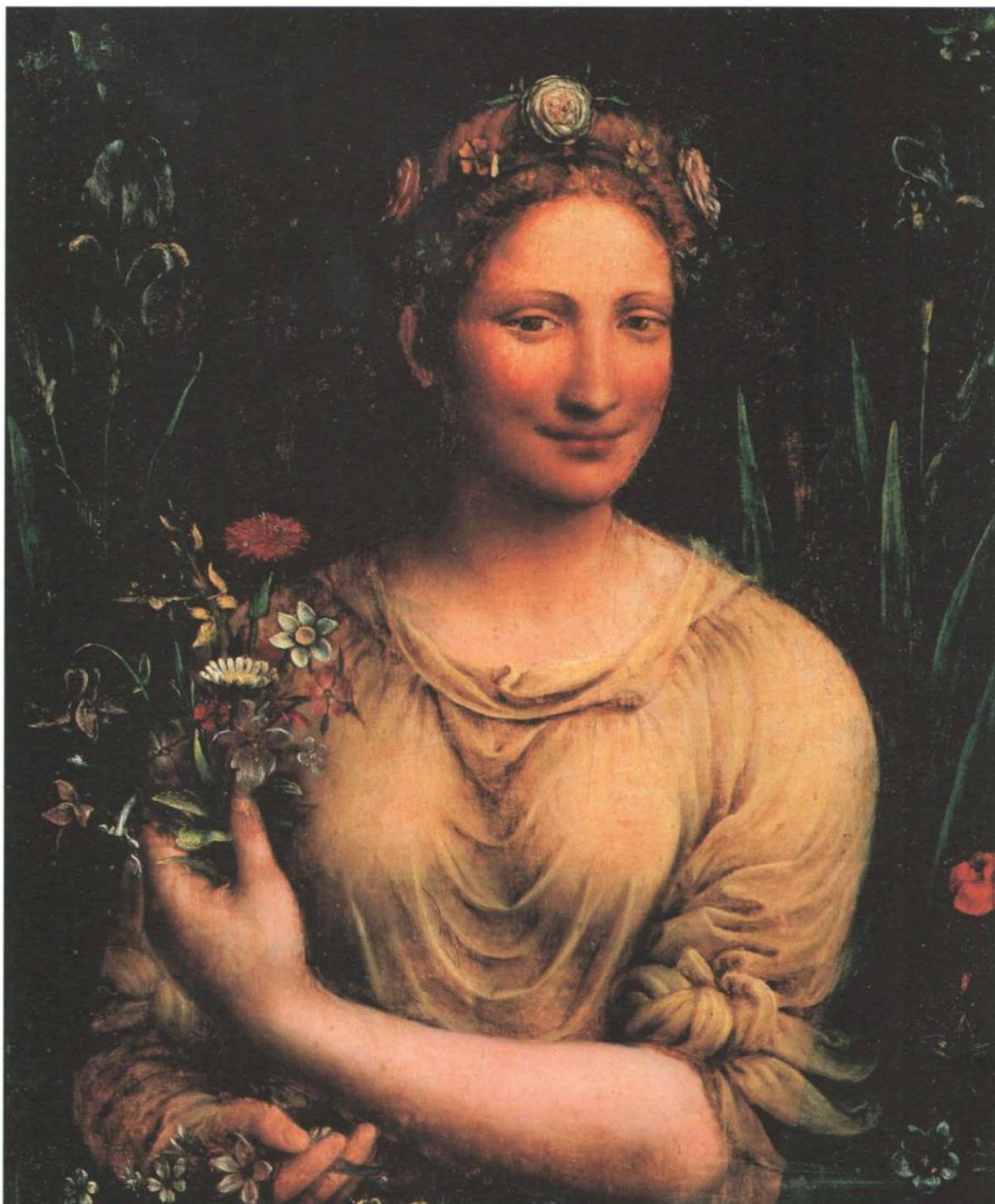
В текучих мазках, мягкой светотеневой лепке, а также позе поющего юноши, в которой легкая нарочитость сочетается с реалистической трактовкой образа, проявилась вольная живописная манера художника. Из-за такой свободы в создании портрета некоторые исследователи относят полотно к началу XVII века.



МИХЕЛЬ ЗИТТОВ
(около 1469–1525)
Портрет Филиппа I Красивого
Между 1502–1514. Дерево, масло

Данную картину ранее считали портретом императора Карла V Габсбурга кисти Бернарда ван Орлея. Ныне установлено, что это работа художника нидерландской школы живописи Михеля Зиттова. Он запечатлел на ней отца Карла, Филиппа I Красивого, при дворе которого одно время работал.

Мастер тщательно изобразил характерное для представителей династии Габсбургов вытянутое, худое лицо с тяжелым подбородком и живыми глазами. Мужественной и в то же время юношески нежной, привлекательной внешности короля служат драгоценным обрамлением роскошные одежды сочных и глубоких цветов. Художник старательно выписал меховую мантию, золотую цепь на груди Филиппа, рукоятку меча. Тонкая живопись, внимание к деталям, стремление реалистически передать облик человека и мощное гуманистическое начало отличают эту работу. Перед зрителем – пример нидерландской живописи, в которой видны особенности нового, ренессансного искусства.



ФРАНЧЕСКО МЕЛЬЦИ
(около 1491–1568/1570)
Флора

Первая половина XVI века. Холст, масло. 65x55

Любимый ученик Леонардо да Винчи, к которому перешло после смерти учителя его художественное и научное наследие, Мельци долго работал рядом с мастером и перенял его манеру живописи. Примером является эта картина.

В полотне, на котором изображена римская богиня цветов и садов, все напоминает об искусстве Леонардо: и черты лица молодой девушки, и ее загадочная улыбка, словно освещающая лицо изнутри, и погружающаяся в дымку леонардовского «сфумато» (в переводе с итальянского – «тающий, как дым») фигура, и жест Флоры, держащей букет. Тщательно выписанные цветы восходят к страстным исследованиям природы, которыми занимался учитель. Леонардо отмечал в своих наблюдениях за окружающим миром, что все листья отличаются по цвету и «много более светлыми кажутся деревья и луга, если смотреть на них по ветру», и тому подобное. Оставил он и немало ботанических рисунков. На одном из них изображены разные цветы, которые привлекли пытливого внимания ученого и художника.

В этой картине Мельци отражена идея Леонардо о разнообразии как неперменном условии существования окружающей нас жизни. И, подобно большинству думающих людей того времени, оба художника видели человека лучшей частью Божьего мира хотя бы потому, что ему дана способность осмысленно созерцать красоту.





ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО
(около 1488–1576)
Любовь небесная и Любовь земная
1514. Холст, масло. 118x278

Великий художник венецианского Возрождения, Тициан учился у Джованни Беллини вместе с Джорджоне. В ранний период творчества, когда и была написана эта картина, он находился в круге влияния обоих. Отсюда идиллическое настроение, которым отмечено полотно, и его неопределенный сюжет: название, закрепившееся за ним, было дано позднее.

Слева сидит женщина в наряде невесты: в белоснежном платье, перчатках, с миртовым венком, который является символом брака. На краю бассейна стоит тазик, этот сосуд был частью приданого, поскольку использовался после родов для омовения ребенка. Вдали (слева) на зеленой травке пасутся два кролика, изо-



бражение которых означает брак, увенчавшийся рождением детей. Таким образом, женщина в белом наряде, скорее всего, воплощает любовь земную, супружескую, недаром картина была написана к свадьбе знатных венецианцев Николò Аурелио (на саркофаге виден его герб) и Лауры Багаротто. Сидящая справа обнаженная женщина, держащая в руке курительницу, которую она возносит к небесам, может олицетворять любовь небесную, возвышенную, духовную. Амур, здесь играющий в воде, вылавливая лепестки роз, обычно сопровождает богиню любви Венеру.

Эта картина – одна из первых в длинном ряду поэтических фантазий Тициана на темы античности, постоянно волновавшей его, неоплатоника по воззрениям. В образе и Любви небесной, и Любви земной, которые могут быть портретом одной женщины, художник изобразил типичную венецианку своего времени – пышнотелую, с золотистой кожей, рыжеволосую. То есть мифическая древность у живописца выглядит ожившей в его дни. В пейзаж на заднем плане он поместил пастуха с отарой овец и сценку охоты на зайца. Вряд ли стоит расшифровывать смысл этих изображений: у Тициана они создают, в первую очередь, ощущение того, что действие на картине происходит в реальности. Но она волшебным образом преображена фантазией художника, подобно раскинувшемуся вокруг двух женских фигур пейзажу, на который, как и на них, льется вечерний золотой свет.



АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО
(1486–1531)
Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем
Около 1518. Дерево, масло. 154x101

Работавший в годы зрелого Возрождения, Андреа дель Сарто тем не менее обнаруживал в своей живописи уже черты нового стиля – маньеризма. Они заметны и в данной работе, написанной по заказу флорентийского банкира и предпринимателя Джованни Гадди.

Богоматерь изображена сидящей на земле в соответствии с иконографией «Мадонны Смирение». Ее поза задает в картине сложное диагональное движение, которое любили привносить в свои полотна художники-маньеристы. Эта диагональ встречается с другой, образованной обнаженными телами детей, Христа и Иоанна, и возникает подобие латинской буквы V. Таким образом художник, сохраняя подвижность композиции, уравнивает и замыкает ее. Очертания фигур и лиц словно тонут у него в светлой дымке, напоминающей «сфумато» Леонардо да Винчи, и выглядят особенно мягкими, теплыми. Эти тающие контуры и слегка вытянутые, гибкие тела также характеризуют маньеристическую живопись. Божественных персонажей художник наделил простыми человеческими чувствами, создав тонкое по духу произведение.



**ЧЕЗАРЕ ДА СЕСТО (?)
(1477–1523)**

**Леда и лебедь (копия с картины Леонардо да Винчи)
Около 1510–1520. Дерево, темпера. 112x86**

Картина Леонардо да Винчи не дошла до нас, но сохранилось несколько копий с нее, ныне находящихся в разных музеях мира. Воспроизводя работу мастера, ученики могли дать себе волю в трактовке пейзажа и фигурок младенцев, но, что касается главных персонажей, сохраняли близость к оригиналу.

Лебедь, в образе которого явился Ледо влюбленный в нее Зевс, выгибает шею и льнет к телу молодой женщины, обнимает ее крылом, а она нежно прижимает его к себе. Фигуры очерчены гибкими, красивыми линиями, тела мягко моделированы при помощи изобретенного Леонардо приема «сфумато», все это усиливает ощущение любовной неги, разлитое на полотне. У ног Леды играют рожденные ею от союза с Зевсом близнецы, чуть поодаль лежит яйцо, напоминая о том, откуда они появились. Вдаль уходит подернутый дымкой пейзаж с разнообразными планами: равнина, река, гора, на которой стоит замок. Автор произведения уловил в картине Леонардо главное – его любовь к бесконечно прекрасному земному миру, красота которого находит свое наивысшее проявление в образе человека.



ДОССО ДОССИ
(около 1490–1542)
Аполлон
1524. Холст, масло. 194x118

Интерес к изображению человека на лоне лесов и полей, который Доссо Досси перенял у живописцев Венеции, нашел свое выражение и в этой картине.

Аполлон, чей культ у древних греков был связан одновременно и с природой, и с искусством, играет здесь на виоле да браччо. Поодаль видна прекрасная нимфа Дафна, в которую, согласно мифологии, бог влюбился и устремился за ней вдогонку, но нимфа, не пожелавшая стать его возлюбленной, превратилась в лавровое дерево. Это был любимый прием венецианских живописцев: отодвинуть назад изображение, раскрывающее сюжет, и вывести на первый план настроение, воплощением которого является главный персонаж. В данном случае этот персонаж – Аполлон, а чувство – необузданная страсть.

Но у помещенной вдали Дафны есть и другая роль. Воздевшая руки, которые сейчас превратятся в ветви, нимфа здесь является божеством леса, луга, деревьев и трав. Образ женщины, одухотворяющей природу, не раз встречался у венецианских художников, например у Джорджоне. Однако Аполлон словно дирижирует стихией, то есть картина выражает мысль о том, что миром правит искусство.



ДОССО ДОССИ
(около 1490–1542)
Волшебница Цирцея (или Мелисса)
Около 1518–1520/1531. Холст, масло. 176x174

В своем искусстве Доссо Досси соединил красочность, декоративность живописи, процветавшей в Ферраре, где он жил и работал, и лиричность, тягу к волшебству венецианских художников, которые также оказали на него влияние. Эти особенности хорошо видны в данной картине.

Здесь изображена, скорее всего, волшебница, либо Цирцея, либо Мелисса из поэмы «Неистовый Роланд» феррарского поэта Лудовико Ариосто, с которым дружил живописец. Мелисса освобождала от колдовских чар людей, бывших «кто ручьем, кто зверем, кто скалой, кто деревом». Художник представил ее одетой в пышный, богатый наряд, сидящей внутри нарисованного на земле магического круга и держащей в одной руке факел, а в другой доску с геометрическими рисунками. В углу слева, на дереве, видны заколдованные, которых она вот-вот вызовет из этого плена. На заднем плане сияет и переливается светлыми красками пейзаж, написанный в духе Джорджоне, как и изображенная там компания. Волшебница выглядит повелительницей природы – лесов, холмов, рек и даже города с башнями и мостами, который кажется частью райских далей. Поэзия, разлитая в мире, особенно привлекала живописца.



АНЬОЛО БРОНЗИНО
(1503–1572)
Святой Иоанн Креститель
1550–1555. Дерево, масло. 120x92

Живопись флорентийского художника Аньоло Бронзино отразила особенности, присущие маньеризму – направлению, которое пришло на смену Высокому Возрождению. Прежде всего это интерес к форме: она у живописца нарочито усложняется. Его Иоанн Креститель напоминает фигуры с росписи Микеланджело Буонарроти на плафоне Сикстинской капеллы, и это неспроста: маньеристы стремились осмыслить наследие предыдущей эпохи. Но Бронзино идет дальше Микеланджело во внешней сложности изображенного: Иоанн сидит в позе, словно закрученной по спирали – левая нога впереди, правое плечо развернуто вперед, а рука уходит назад. Слегка удлинённое тело и оттенок нежной красоты, лежащий на обличье юноши, тоже были особенностями новой живописи. Свет, заливающий фигуру, придает ей некоторую отстраненность от зрителя: изображенный здесь Иоанн словно существует в особом, созданном кистью художника мире.

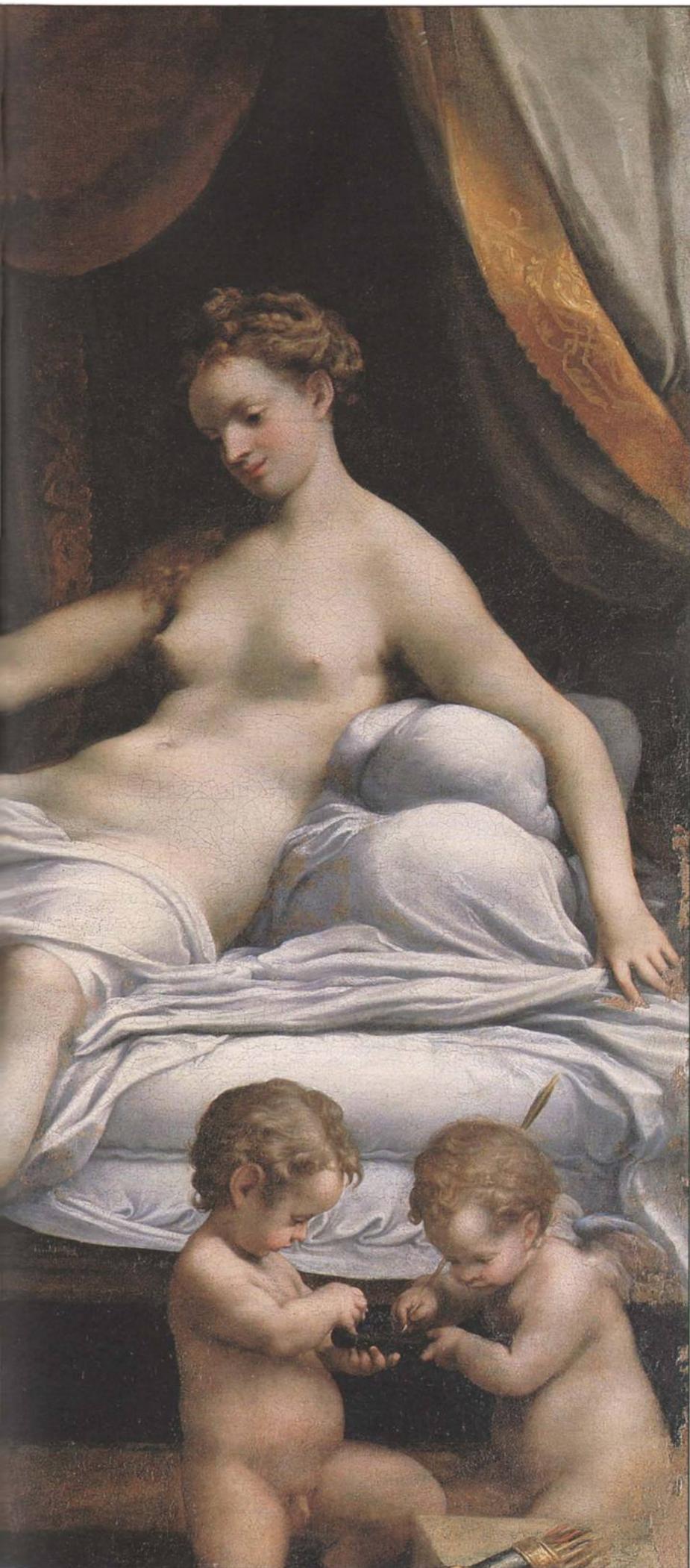


**ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО
(1488/1490–1576)
Святой Доминик
Около 1565. Холст, масло. 87х78**

В портретах кисти Тициана, венецианского художника Высокого Возрождения, раскрывается богатый, сложный внутренний мир человека. Его святой Доминик – прежде всего человек, со своими мыслями и чувствами. Одевание святого – белая туника и черный плащ, а также нейтральный фон создают ту сдержанную колористическую гамму, которая позволяет сосредоточиться на лице изображенного.

Доминик ушел в себя, взгляд его живых темных глаз на худом, аскетичном лице выдает минутную отрешенность от мира. Но указывающая на небо рука святого выражает внутреннюю энергию неутомимого проповедника, которая исходит от всего его облика. Французский историк и философ Ипполит Тэн писал о Тициане: «Когда ищешь главную черту, отделяющую его от его соседей, находишь, что он прост; без ухищрений в колорите, движении и в типах он достигает могущественных эффектов...»





**КОРРЕДЖО (АНТониО АЛЛЕГРИ)
(1489–1534)**

ДанаЯ

1530–1531. Холст, масло. 161x193

Живописец эпохи маньеризма, Корреджо не раз обращался к сюжетам и образам, которые позволяли создавать легкие по духу и игривые по воплощению произведения. Так, для герцога Мантуи Федерико II Гонзага он написал четыре полотна на темы мифов о любви Зевса, предназначавшиеся в дар императору Карлу V. Одну из картин художник создал на сюжет древнегреческого мифа о Данае: оракул предсказал ее отцу Акрисию, что родившийся у нее сын убьет его, своего деда, тот повелел запереть дочь во дворце, но Зевс проник к Данае в виде золотого дождя, она забеременела и родила Персея.

Корреджо изобразил приподнявшуюся на кровати обнаженную девушку, от лона которой крылатый Амур, символизирующий небесную любовь, собирается откинуть белоснежную простыню. Выраженная в этом движении чувственность усиливается ощущением трепетной неги, которое исходит от облика Данаи, смятых простыней и подушек на ее кровати и шелковых драпировок над ней. В углу два купидона, бескрылых и потому означающих любовь земную, пробуют твердость любовных стрел при помощи камня.

Полному оттенков мягкому колориту Корреджо, налету некоей дымки в его картинах вторит изображение золотого дождя в виде спускающегося к Данае облака, которое вот-вот окутает ее мягким туманом. Художник еще воспринимал обнаженное человеческое тело наделенным божественной красотой, что было свойственно мастерам Возрождения. Но в то же время он уже просто любовался юной плотью, которая прекрасна сама по себе, как воздух или пейзаж за окном.



ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ
(1472–1553)
Венера и Амур с медовыми сотами
Около 1531. Дерево, масло.
169x67

Родоначальник маньеризма в немецкой живописи, придворный художник курфюрста Саксонского, Кранах Старший писал отмеченные утонченными формами, линиями и красками картины. На данной он изобразил Венеру, богиню любви, длинное, гибкое тело которой сияет матовой белизной кожи и ничем не прикрыто, а прозрачная ткань, обвивающая бедра молодой женщины, только подчеркивает ее наготу. Все здесь несет следы старательной, тонкой кисти художника: воздушная вуаль выписана столь же тщательно, как и перья на шляпе, украшающей голову богини, сеточка на ее волосах и золотая цепочка вокруг нежной шеи.

Возле Венеры стоит Амур, держащий соты с медом, а вокруг испуганного малыша летают пчелы, которые хотят его ужалить. Смысл изображения раскрывает надпись вверху со словами о том, что краткое наслаждение чревато болью. Таким образом, в этой рафинированной работе присутствует оттенок морализирования на тему вспыхивающей и быстро гаснущей любовной страсти и того, что от нее остается.



ЛОРЕНЦО ЛОТТО
(около 1480–1556)
Мужской портрет
Около 1535. Холст, масло. 118x105

Венецианец Лотто в написанных им портретах в первую очередь стремился раскрыть внутренний мир изображенного человека, причем с такой тонкостью, которую трудно выразить словами. Вероятно, на этой картине запечатлен кондотьер, то есть предводитель наемного отряда, служившего Венецианской республике, албанец Меркурио Буа.

Мужчина стоит в пустой комнате, свет в которую льется из двух окон. Правую руку он положил на полуувядшие лепестки роз, рядом виднеется маленький череп из слоновой кости, и все вместе это может символизировать бренность жизни. Таким образом, человек, представленный здесь, размышляет о конечности всего земного, а темой работы становится латинское изречение «memento mori» – «помни о смерти». Буа был вдовцом, поэтому и увядающие лепестки, и череп могут иметь отношение к его трауру. За окном в светлом пейзаже изображена битва святого Георгия с драконом, а этот святой был покровителем балканской коммуны в Венеции.

В лице неизвестного, особенно в его глазах, сквозит печаль. Контраст мощного облика мужчины и того внутреннего трепета, который он еле сдерживает, делает запечатленный Лотто образ сложным и волнующим.



ЯКОПО БАССАНО
(1510–1592)
Тайная вечеря
1542. Холст, масло. 30x51

Небольшое по размерам полотно Якопо Бассано, чье творчество принадлежит к венецианской школе живописи, производит впечатление огромного. Создавая эту работу, художник вдохновлялся одноименной фреской Леонардо да Винчи, но, в отличие от него, Бассано изображает последнюю земную трапезу Спасителя с учениками со всей живостью своего художнического темперамента и любовью к подробностям.

Живописец представил на картине момент, последовавший за словами Христа, приведенными в Евангелии: «И, когда они возлежали и ели, Иисус сказал: истинно говорю вам, один из вас, ядущий со Мною, предаст Меня» (Марк, 14:18). Апостолы у Бассано бурно реагируют на услышанное, жестикулируют. Петр, держащий в руке нож, невольно указывает на Иуду, склонившего голову. Тот, как и Иисус, одет в темное, чем автор выделяет его из числа других апостолов, делая акцент на нравственном противостоянии Спасителя и Его предателя. Любимый ученик Христа, юный Иоанн, сидит подле Него, сокрушенно уронив голову на руку и в рассеянном оцепенении водит пальцами по скатерти.

На столе Бассано изобразил хлеб и вино, которыми Иисус причащал своих учеников, блюдо с головой жертвенного агнца, яблоко – символ грехопадения первых людей, Адама и Евы, и гранат, символизирующий воскресение. Художник ввел в композицию собаку и кошку: присутствие первой означает верность, второй, скорее всего, предательство, так как считается, что кошка живет сама по себе. Но все эти тщательно выписанные детали, как и складки на скатерти, и блеск латунного таза, в котором Христос омывал апостолам ноги, и изображение самих босых ног Его учеников, усиливают ощущение реальности происходящего на картине и позволяют зрителю вообразить себя воочию созерцающим великое событие.



**ДЖОВАННИ ДЖИРОЛАМО
САВОЛЬДО
(около 1480 – после 1548)
Товий и ангел
1542. Холст, масло. 96x126**

Художник из Брешии Савольдо развивал в своем искусстве традиции венецианской живописи, находясь под влиянием Джорджоне и Тициана. В этой картине он обратился к сюжету из неканонической книги Библии о том, как Товий, чья семья обеднела из-за болезни отца, Товита, решил по дороге к человеку, который должен был его отцу деньги, вымыться в реке и увидел в ней рыбу. Спутник Товия сказал, чтобы он хватал эту рыбу: ее желчь способна исцелить слепого Товита. Впоследствии оказалось, что тот, кто сопровождал юношу, был архангелом Рафаилом.

Подобно большинству художников, Савольдо так изобразил шедшего с Товием, что у того не может быть сомнений, кто идет с ним: распростертые за спиной крылья выдают принадлежность его спутника к небесным силам. Спокойным и властным жестом Рафаил указывает, что надо делать, своему подопечному, который опустился на одно колено. Эта поза является не только положением человека, хотевшего нагнуться к воде, но и выражает преклонение перед божественной волей.

Состояние душевного трепета героя передано в картине и при помощи пейзажа: художник следовал традиции венецианских мастеров, особенно Джорджоне, наделять природу человеческим настроением. Закатное небо, которое видно в проеме между темными деревьями, горит последними лучами солнца, и спускающаяся на землю тьма полна волшебства. В своей работе Савольдо передал ощущение высокой тайны, присутствующей в истории Товия.









НИКОЛÒ ДЕЛЛЬ АБАТЕ
(около 1510–1571)
Охота на оленя
1550–1552. Холст, масло.
116x159

Делль Абате, создававший декоративные полотна и фрески, вероятно, написал эту картину для замка герцогов д'Эсте в Ферраре. Влияние куртуазной культуры, царившей при дворе просвещенных властителей, чувствуется и в данной работе, где изображены кавалеры и дамы во время такого традиционного для аристократии развлечения, как охота на оленя.

На первом плане представлены всадники, они смотрят туда, где разворачивается кульминационный момент охоты: загнанного в реку зверя окружили люди в лодках и собаки, прыгнувшие в воду. Слева на травке сидят дамы, которым один из кавалеров указывает на происходящее. Несмотря на то что фигуры людей и коней небольшие, художник написал детали нарядных костюмов и упряжи, а также в подробностях изобразил архитектуру, деревья, траву. Манера его письма отличается тщательностью, свойственной живописи кватроченто.

Раскинувшийся на полотне сияющий пейзаж, в котором видна каждая травинка и волна в реке и в то же время отмеченный космическим размахом, напоминает картины нидерландских мастеров и представителей дунайской школы живописи, особенно Альбрехта Альтдорфера. Это пейзаж реалистический и романтический одновременно, отсюда и впечатление сказки, создаваемое этим ландшафтом и таинственным городом вдали. Но данный холст – образец живописи маньеризма, в нем чувствуются изящество и стремление художника к игре.



ПЕЛЛЕГРИНО ТИБАЛЬДИ
(1527–1596)
Поклонение Младенцу Христу
1548. Холст, масло. 159x106

Живопись болонского художника Тибальди, работавшего в разных городах Италии, отмечена влиянием Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти и маньеристов, что и отразилось в этой картине.

Богоматерь на ней напоминает мадонн Леонардо и обликом, и тем, что Она существует здесь словно в ином, нежели остальные участники сцены, измерении. Мария погружена в себя и выглядит не замечающей того, что происходит вокруг. Поэтому, несмотря на то что композиция предельно уплотнена, вокруг Мадонны существует свободное пространство. Поклоняющиеся Младенцу вызывают в памяти персонажей расписанного Микеланджело плафона Сикстинской капеллы. Их мощь и сложные позы привлекли Тибальди в первую очередь, потому что это давало возможность наделить полотно экспрессией, что уже являлось маньеристическим приемом.

Соединение в одной картине живописных стилей столь разных художников Высокого Возрождения было особенностью того времени, когда великая эпоха уже становилась историей.



sed nona pignoris (sibi) clauditor alio

*pignoris Tobit
Anno cetero sur*

*et Rex abierit per secum futurus
tunc pignori ut libere orbem
etiam pignori hereditate etc. fuisse*





ЯКОПО БАССАНО
(1510–1592)
Поклонение пастухов
1553–1554. Холст, масло. 76x94

Работы Якопо Бассано, чья живопись относится к венецианской школе, – красочные, многофигурные и наполненные движением. В них присутствуют черты маньеризма и заметно веяние барокко, хотя еще и легкое. Мастер любил плотные композиции с персонажами, изображенными в сложных позах, которые в его картинах выглядят естественными.

Так, Богоматерь в этом «Поклонении пастухов» стоит вполоборота к зрителю, и данный ракурс позволил художнику передать Ее тонкий и нежный профиль, трепетность и изящество. В то же время с фигур Марии и стоящего за Ее спиной Иосифа в картине начинается сложное движение, которое идет от Богоматери к Младенцу, затем к пастуху, развернутому боком к передней плоскости холста, и возвращается, описав «восьмерку», к началу. Несмотря на то что изображено всего несколько пастухов, создается впечатление, что пришедших поклониться Младенцу много. На полотне буквально нет свободного места: Бассано поместил сюда овец, собаку, сторожившую стадо, а теперь свернувшуюся калачиком в углу, присутствовавших при рождении Иисуса вола и осла. Это произведение вызывает в памяти слова из 150-го псалма Давида: «Все дышащее да хвалит Господа!»

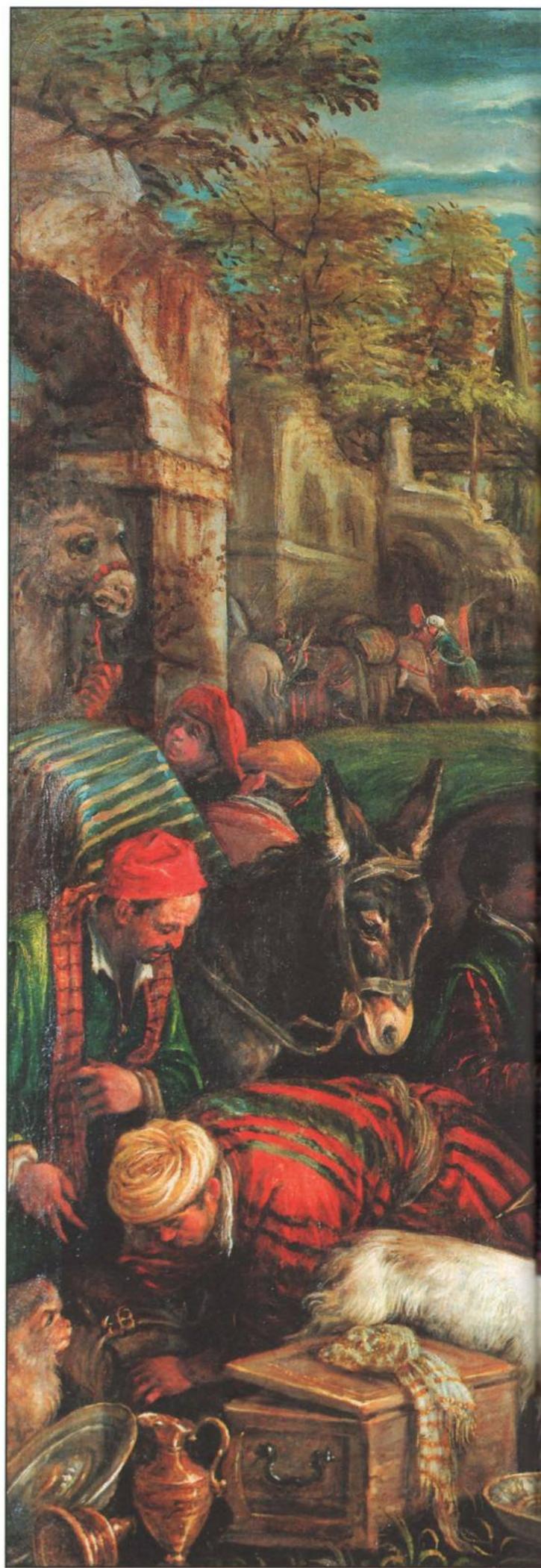
Возвышенное внутреннее состояние пастухов вторит тому тонкому, лирическому настроению, которое создают образы Богоматери и Младенца, а также вечеряющий пейзаж вдаль.

**ЯКОПО БАССАНО
(1510–1592)
Поклонение волхвов
1576–1580. Холст, масло. 125x140**

Творчество Якопо Бассано продолжает традиции того направления венецианской живописи, которое отмечено повышенной праздничностью. Эту линию развивали Джентиле Беллини, Витторе Карпаччо, Тициан и Паоло Веронезе. В данной картине, которую художник написал в соавторстве с сыном Леандро, сам сюжет помог создать яркое, многоголосное и в то же время лиричное по духу полотно.

Почти весь его первый план занят волхвами, которые «шумною толпой» на конях, ослах и верблюдах приехали из дальних стран поклониться родившемуся Спасителю. Младенец сидит на коленях у Марии, позади стоит святой Иосиф, а перед ними экзотично одетые люди разбирают привезенные подарки, чтобы поднести их Христу. Вся картина проникнута тем приподнятым настроением, которое обычно вносят с собой гости. Сочные, глубокие цвета, играющие множеством оттенком, создают удивительный колорит, характерный для венецианской живописи.

Бассано, любивший наполнять свои полотна бытовыми подробностями, поместил здесь серебряное блюдо, золотой кувшин, полуоткрытый сундук, который обходит собака, лежащую рядом с одним из волхвов его корону, стоящую у ног Богоматери корзину с пеленками. Художник тщательно изображал все, что создавало ощущение реальности происходящего, например хлеб, в котором родился Иисус. Но мастер испытывал и тягу к волшебному, ощущение которого всячески усиливал в своем произведении: вдали расстилается переливающийся дивными красками пейзаж, и надо всем сияет указывавшая волхвам путь Вифлеемская звезда.





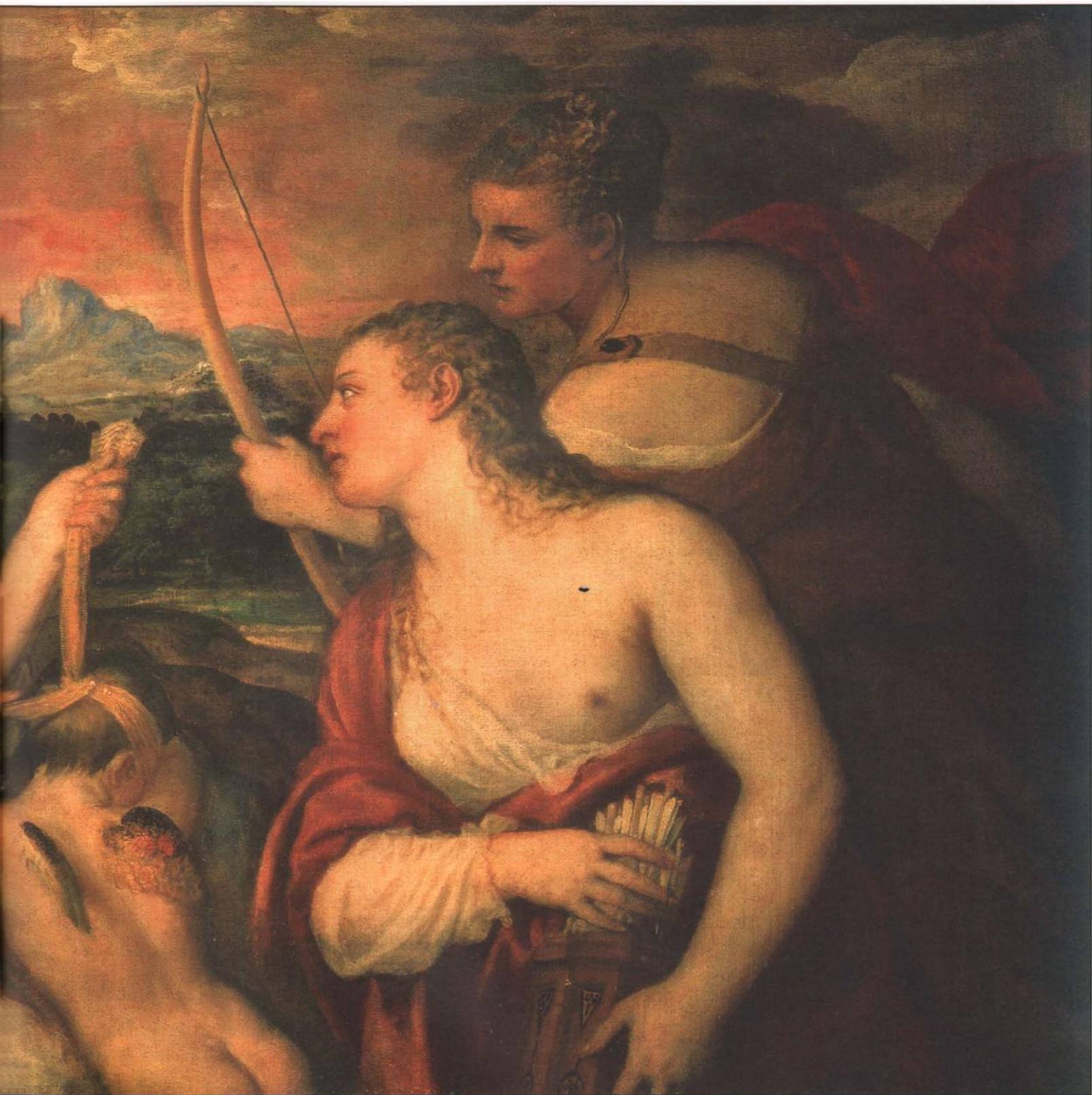
ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО
(около 1488–1576)
Венера, завязывающая глаза
Амуру
Около 1565. Холст, масло.
118x185

В поздний период творчества Тициан был захвачен созданием наполненных драматизмом картин на христианские сюжеты, но и античность по-прежнему привлекала его. Художник разделял убеждение неоплатоников, что созерцание красоты возвышает человека. То есть красота имела для него религиозный смысл.

Оттого данная работа, известная под разными названиями, – это не только игра художнической фантазии на темы мифологии: Венера завязывает глаза Амуру, а одна из нимф подает ему лук, чтобы любовные стрелы были пущены наугад. Внимание привлекают, прежде всего, прекрасные женщины, их лица с классическими чертами, светло-золотистая кожа, шелковистые волосы, мягкие жесты. Венера полна спокойного достоинства, исходящая от нее живая, согревающая все вокруг теплота подчеркнута уткнувшимся в плечо богини любовником – он прильнул к ней, как ребенок к матери. Красота обретает на этой картине материнское, животворящее начало.

Возникает впечатление, что полотно Тициана дышит, и неспроста: ко времени создания этого произведения он пришел к новой живописной манере. Его холсты того периода вблизи выглядят скоплением хаотично положенных мазков, но стоит зрителю сделать несколько шагов назад, и он увидит, как буквально на его глазах рождаются образы, сотканые из цвета и света.



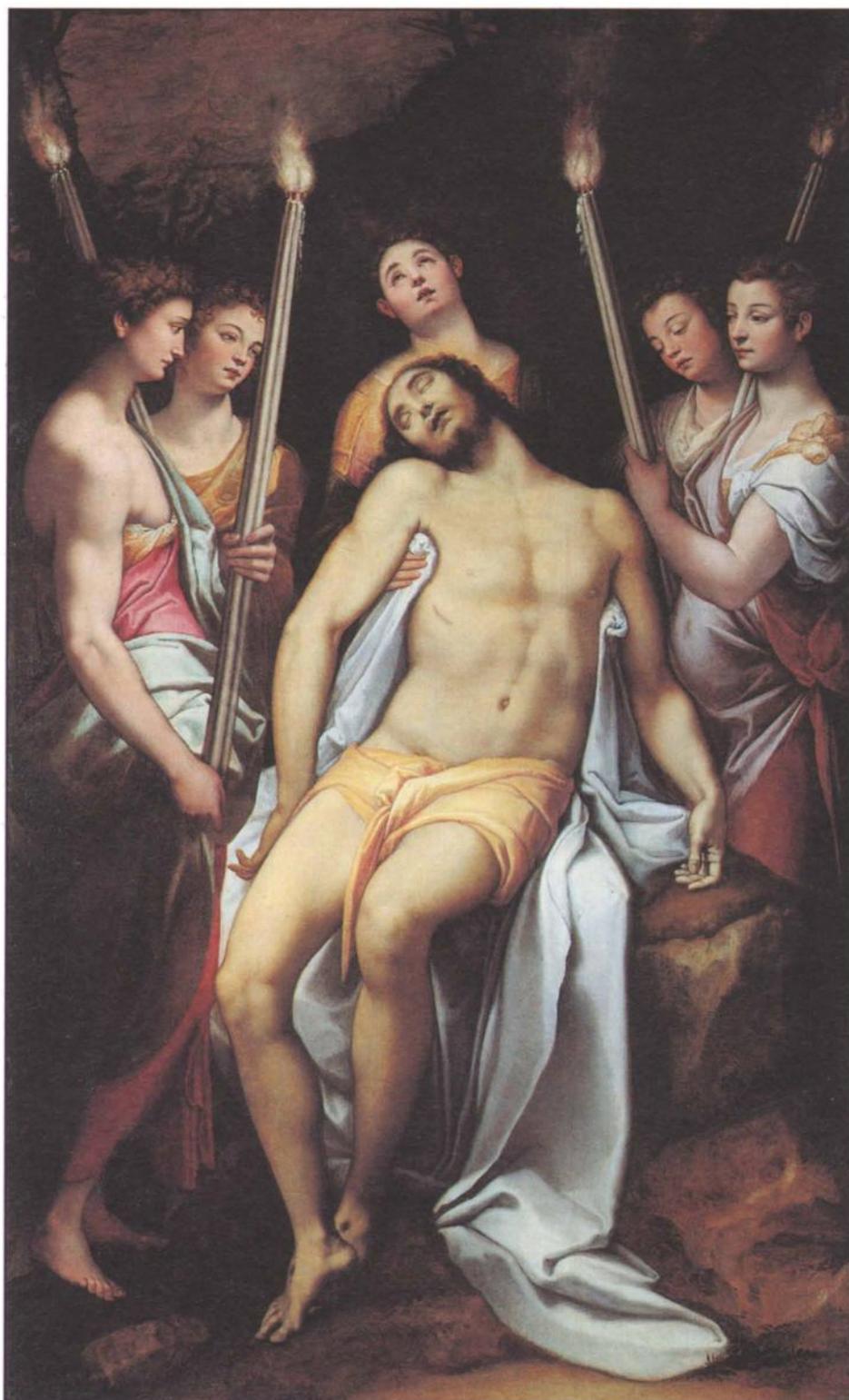




ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
(1528–1588)
Проповедь Иоанна Крестителя
Около 1562. Холст, масло. 208x140

Венецианский живописец Веронезе любил изображать яркие по колориту многофигурные сцены, которые до краев наполнены жизненной энергией. Таково это произведение мастера на сюжет из Нового Завета, где сказано: «В те дни приходит Иоанн Креститель и проповедует в пустыне Иудейской и говорит: покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное. Ибо он тот, о котором сказал пророк Исаия: глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему» (Матфей, 3:1–3).

Иоанн на картине выразительным жестом указывает вдаль. Люди вокруг по-разному воспринимают слова пророка: кто-то только еще осмысливает сказанное, другие с любопытством повернулись туда, куда он простер руку. А там, вдали, поднимается на холм Спаситель. Привычная для Веронезе сгущенная композиция вносит в изображение происходящего накал нетерпения, но фигурами насыщена та часть картины, где стоят Иоанн Креститель и свидетели события, а во второй изображен только Христос. Таким образом, Веронезе прямо выразил здесь иносказательный смысл евангельских слов о том, что надо освободить путь Богу.



ФЕДЕРИКО ДЗУККАРИ
(1542/1543–1609)
Оплакивание Христа ангелами
Около 1566–1570. Холст, масло. 232x142

Римский художник, представитель маньеризма, Федерико Дзуккари обратился в своей картине к достаточно редкой иконографии – оплакиванию снятого с креста Спасителя ангелами.

В пещере, где должно состояться погребение Иисуса, вокруг Него с факелами в руках стоят ангелы. Один из них, подняв глаза к небу, поддерживает Его тело, в изображении которого художник вдохновлялся искусством Микеланджело Буонарроти. Мощный торс Христа у Дзуккари восходит к росписям Сикстинской капеллы, а Его поза и вытянутое отяжелевшее тело напоминают последнюю работу Микеланджело – скульптурную группу «Пьета Ронданини» (1552–1564, замок Сфорца, Милан). Однако в удлинённых фигурах ангелов, несколько искусственных цветах одеяний, бесконечных гибких линиях и нарочитой красоте всего изображенного видна кисть маньериста.

Живописец поместил сцену в яркий свет факелов, разгоняющих мрак пещеры, усилив тем самым эффект необычного события, происходящего на картине.



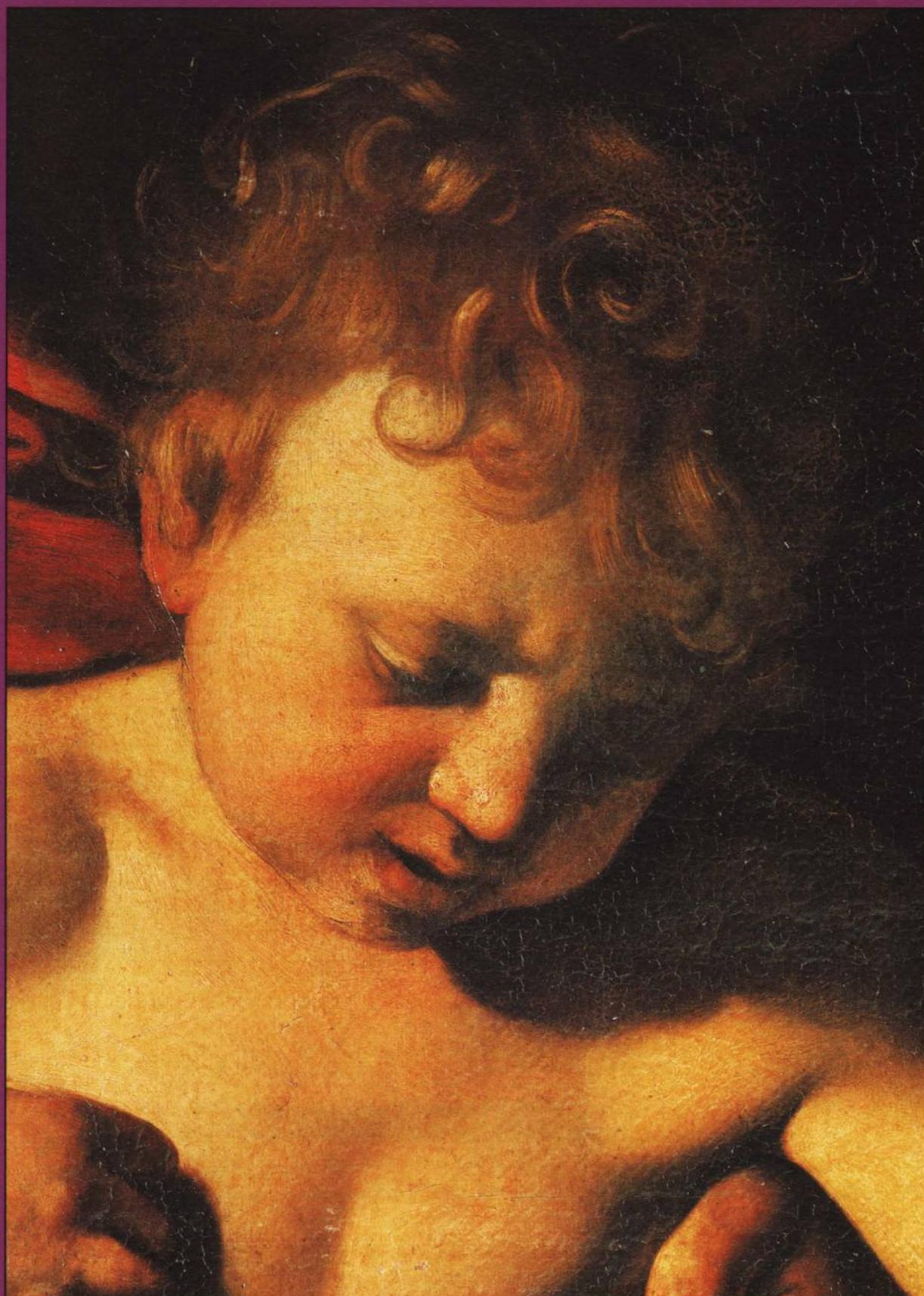
ЯКОПО ДЗУККИ
(около 1542 – около 1596)
Дары моря
1585. Холст, масло. 55x45

Флорентийский маньерист Якопо Дзукки создал немало работ для украшения дворцов и вилл. Одной из них является небольшое полотно «Дары моря», представляющее аллегорию открытия Америки.

На скалистом острове сидят nereиды и морской бог, их тела украшены жемчугом и кораллами, а вокруг рассыпаны выловленные сокровища – жемчужины и разнообразные по форме раковины, среди которых виднеются также коралловая веточка, большой рак и улитка. Все море до горизонта полно ныряющих и плывущих в лодках охотников за подводной красотой, и на виднеющихся вдали островах люди тоже празднуют щедрость водной стихии.

Легкостью и весельем наполнена эта картина, юмористический оттенок вносит в нее обезьянка, на которую надели бусы и серьги. Тщательно выписанными прелестными деталями художник придал своей работе декоративность, которую так ценили его заказчики. Но при всей непринужденности изображенного она несет в себе глубокий смысл: как учили вслед за античными философами ренессансные гуманисты, жизнь на лоне природы не только успокаивает человека, но и улучшает его.

МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДА КАРАВАДЖО



*Микеланджело Меризи да Караваджо. Мадонна Палафренъери
(Мадонна со змеей). 1605–1606. Фрагмент*



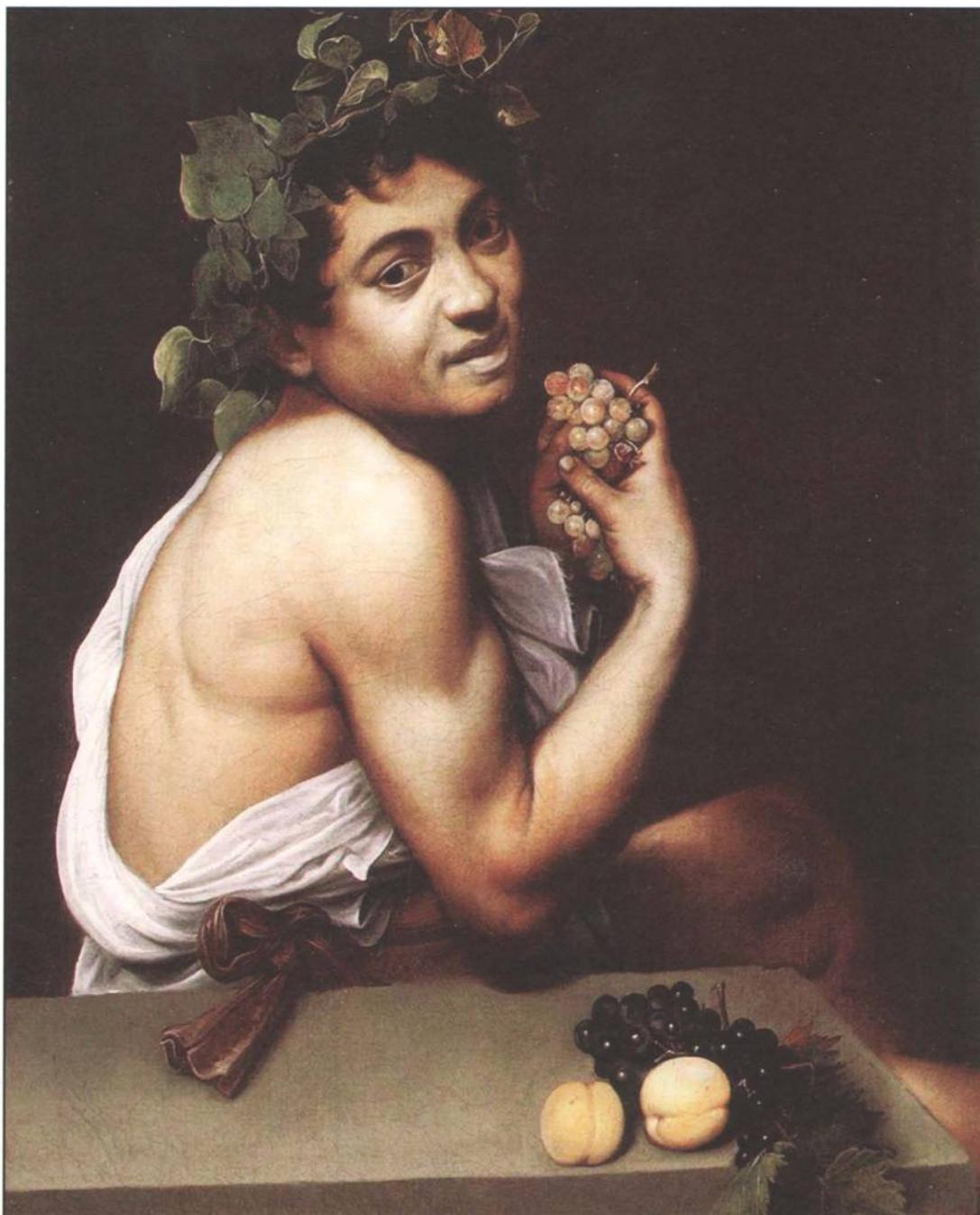
**МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДА КАРАВАДЖО
(1571–1610)**

**Юноша с корзиной фруктов
Около 1593–1594. Холст, масло. 70х67**

Художник, который оказал влияние на всю европейскую живопись, начинал с картин, отмеченных светлым колоритом и лиричным настроением. В молодые годы Караваджо жил у богатого мецената, папского прелата монсеньора Пандольфо Пуччи, а позднее – у живописца кавалера д'Арпино и писал томных, прекрасных юношей, то музицирующих, то держащих в руках цветы или фрукты и смотрящих на зрителя из-под полуприкрытых век. Один из таких персонажей изображен на этом холсте.

В картине присутствует чувственность, которой отмечены подобные полотна мастера раннего периода: симпатичный уличный мальчишка принял красивую позу, чуть запрокинув голову, спустив рубашку с одного плеча и мягко прижав к себе корзину. Но если облик человека еще идеализирован, то в представленном здесь натюрморте проявился талант Караваджо-реалиста, скоро всю заявившего о себе. Художник умело выписал не только бархатистую кожу персиков и глянцевитую яблоч, но и темные пятнышки на плодах и подсохшие листья.





**МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДА КАРАВАДЖО
(1571–1610)
Больной Вакх
Около 1593–1594. Холст, масло. 67x53**

Первые признаки драматизма, которым была отмечена зрелая живопись Караваджо, проявились в этой картине, написанной после его пребывания в больнице. Пробыв долгое время между жизнью и смертью, он потом нередко обращался к этому состоянию в своих полотнах.

Но пока тему бренности бытия молодой Караваджо обыграл с юмором: себя, еще не оправившегося от тяжелого недуга, что видно по бледной коже, зеленоватому оттенку лица, слабости руки, держащей гроздь винограда, он представил в образе Вакха. Греческий бог вина и веселья сидит в том самом наряде, в котором живописец изобразит его пару лет спустя на картине, находящейся ныне в галерее Уффици: белая накидка схвачена темным поясом, завязанным бантом. Но если Вакх на полотне из Уффици изображен здоровым, цветущим и призывно играет концом своего кушака, то этот слаб и не думает никого дразнить или веселить. На голове у него – наполовину увядший венок, сплетенный вовсе не из виноградных листьев, как положено. И это вообще не Вакх, а смертный, нарядившийся им.

Жизнь как она есть, с ее страданиями, слабостью человека и его попытками сохранить себя – вот тема, которая со временем стала ведущей в творчестве Караваджо. Настоящая драма развернулась тогда на его полотнах. Пока же он шутил над земной природой человека и тем самым пытался хоть немного возвыситься над ней.

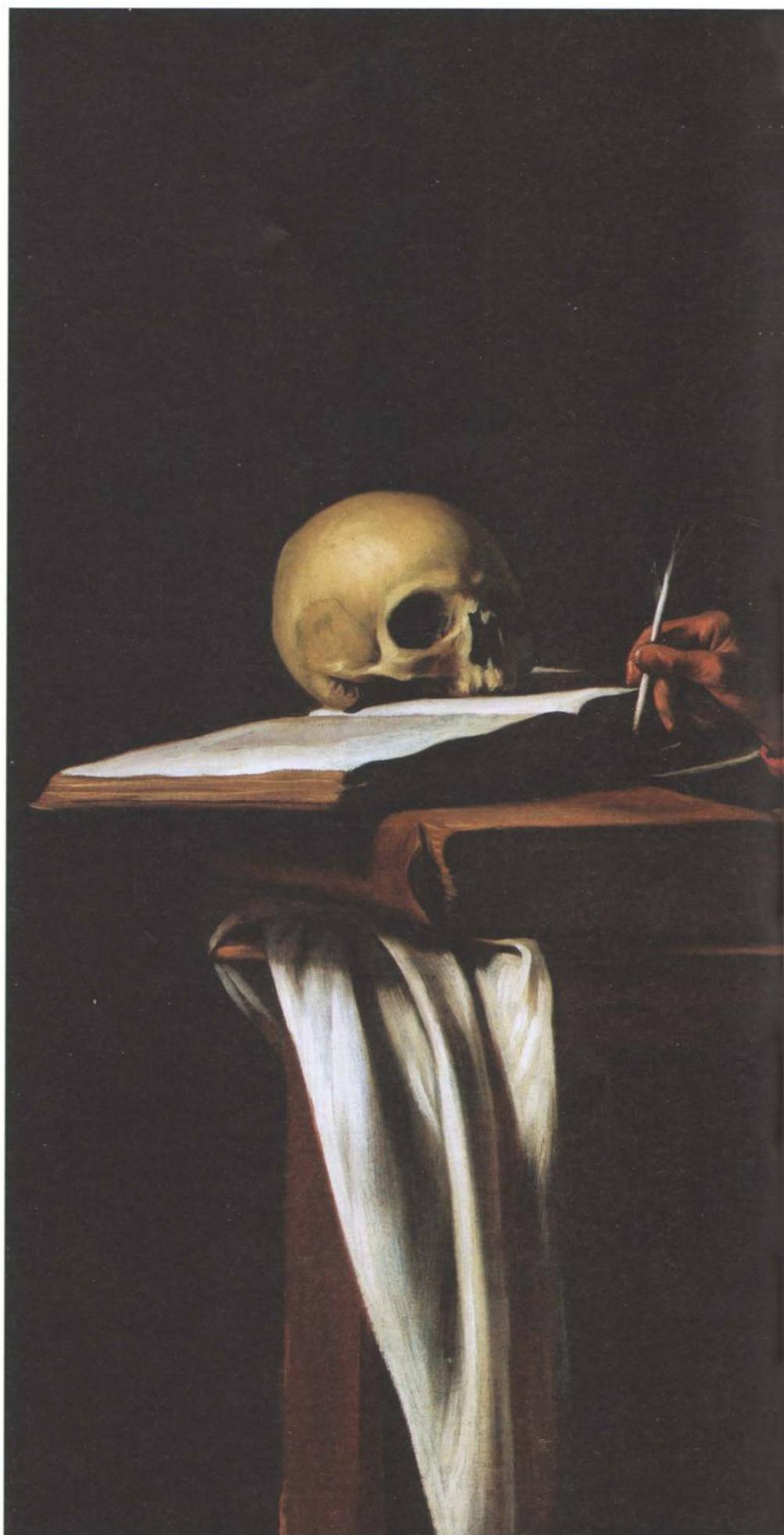


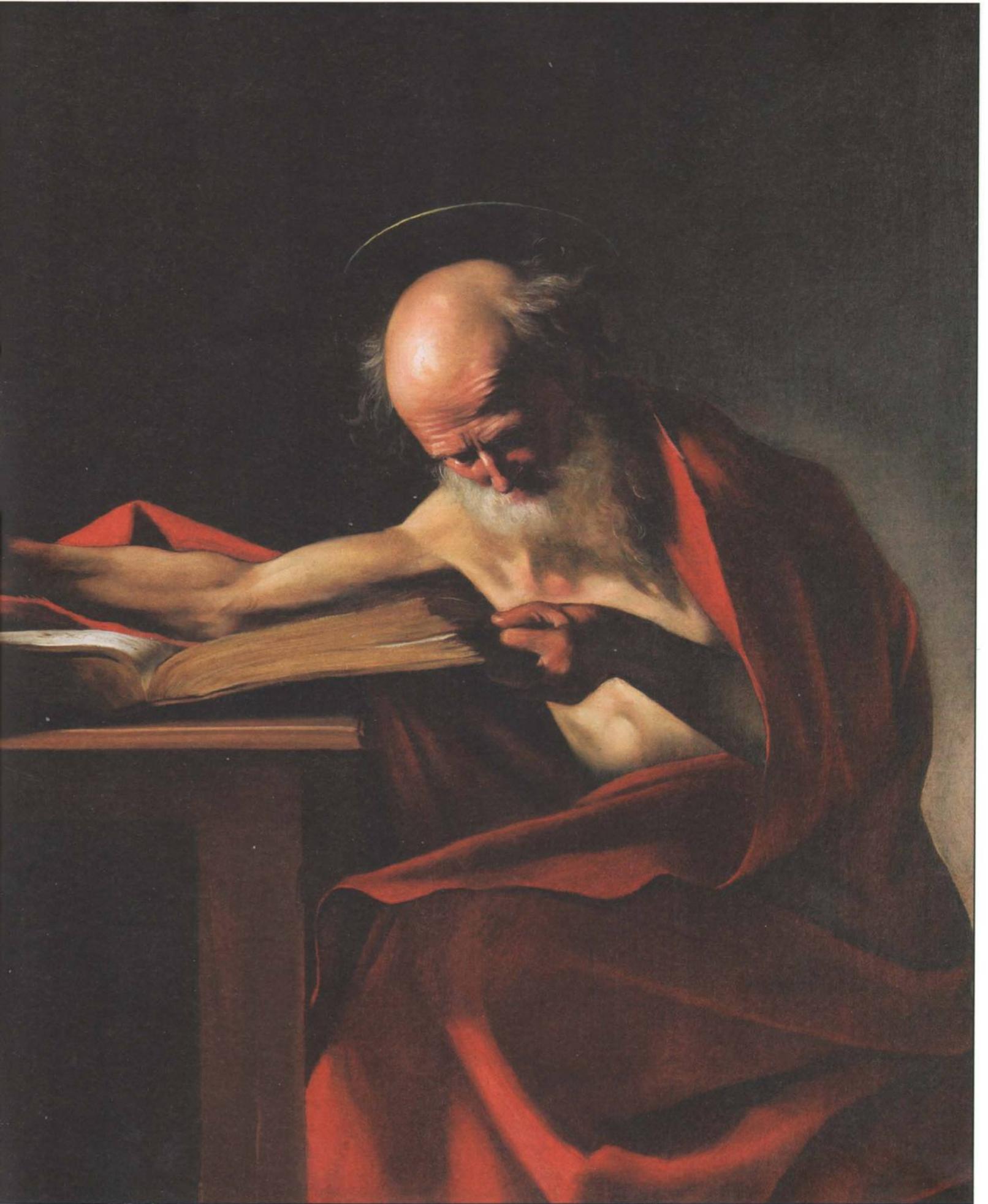
**МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ
ДА КАРАВАДЖО
(1571–1610)
Святой Иероним
Около 1606. Холст, масло.
116x153**

В этой картине, написанной Караваджо специально для Шипионе Боргезе, художник изобразил святого Иеронима за его учеными трудами.

Льющийся сквозь невидимое окно свет выхватывает из полумрака красное одеяние святого, его голову с крутым, выпуклым лбом мыслителя, книги, лежащий на столе череп. «Караваджо... приобретал с каждым днем все большую известность, – писал о нем биограф Джованни Пьетро Беллори, – главным образом благодаря колориту, – уже не мягкому и светлomu, как раньше, а насыщенному, с сильными тенями, причем применял он часто много черного цвета, чтобы придать формам рельефность. И до того он увлекся этой манерой, что ни одной из своих фигур не выпускал более на солнце, но помещал их в закрытую комнату... используя луч света, вертикально падающий на основные части фигуры, оставляя все остальное в тени, дабы светотень давала резкий эффект. Тогдашние римские живописцы были в восторге от этого новшества, в особенности молодые...»

Святой Иероним, один из отцов церкви, переводчик Библии на латинский язык, погружен в чтение божественной Книги, на его челе – печать крайней сосредоточенности, в руке застыло перо. В то же время созданный художником образ напоминает и о жизни героя картины в пустыне, где он молился и каялся в грехах, о чем свидетельствует его одеяние отшельника. Череп, один из атрибутов Иеронима, иллюстрирует латинское изречение «memento mori» – «помни о смерти», но и символизирует победу человеческого духа над бренной плотью. Между этим символом и святым – развернутая Библия как путь, который надо пройти от жизни простого смертного к высотам духа. Вытянутая по горизонтали композиция, столь любимая художником, указывает на это длинное расстояние, но рука с пером сокращает его.





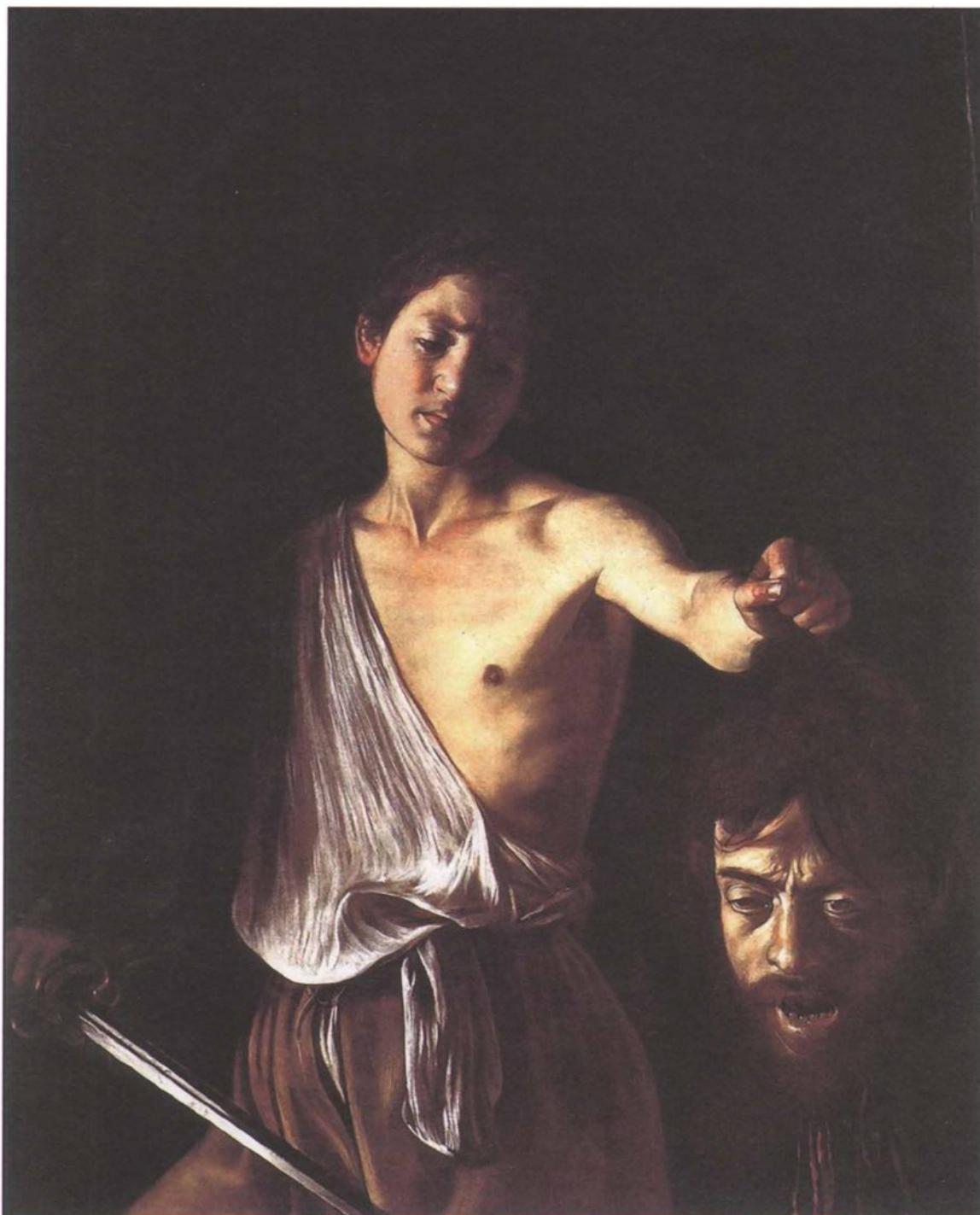


**МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДА КАРАВАДЖО
(1571–1610)
Мадонна Палафренъери (Мадонна со змеей)
1605–1606. Холст, масло. 292x211**

Изображение Богоматери с Христом и святой Анной Караваджо написал по заказу папских конюших (с итальянского «palafrenieri» – «конюхи») для главного алтаря церкви Сант-Анна вблизи собора Святого Петра в Риме. Второе наименование картина получила из-за того, что здесь изображена змея – символ зла, которую попирают Мария и Христос. В соборе работа мастера, чье искусство выходило за рамки канонов, находилась всего несколько дней. С Караваджо не раз случалось такое, что из-за недовольства церковнослужителей его произведения покидали стены храмов и оседали в частных собраниях. В данном случае картина оказалась в коллекции Шипионе Боргезе. Причина, по которой ее убрали из церкви, заключалась, скорее всего, в следующем: художник изобразил Анну, Марию и Христа с такой смелостью и таким реалистическим подходом к созданию образов, как если бы писал кого-нибудь из своих незнатных и небогатых современников.

«Он считает, что... ничего не может быть лучшего, чем следовать натуре, – писал о Караваджо зрелого периода его современник, нидерландский художник и историк искусства Карел ван Мандер. – Отсюда явствует, что он не делает ни одного мазка кистью без того, чтобы не изучать жизнь, которую он копирует и пишет». Но именно пристрастие к правде жизни, желание приблизить божественное к человеку и было тем новшеством Караваджо, которое всколыхнуло искусство европейских художников.

Впрочем, Караваджо великолепно умел «срежиссировать» задуманную им сцену как настоящий художник барокко, одним из зачинателей которого он был. И его манера «теневрозо» (в переводе с итальянского – «мрачный, темный»), когда луч света прорезает темноту и освещает персонажей, усиливает момент театрализации изображенного.



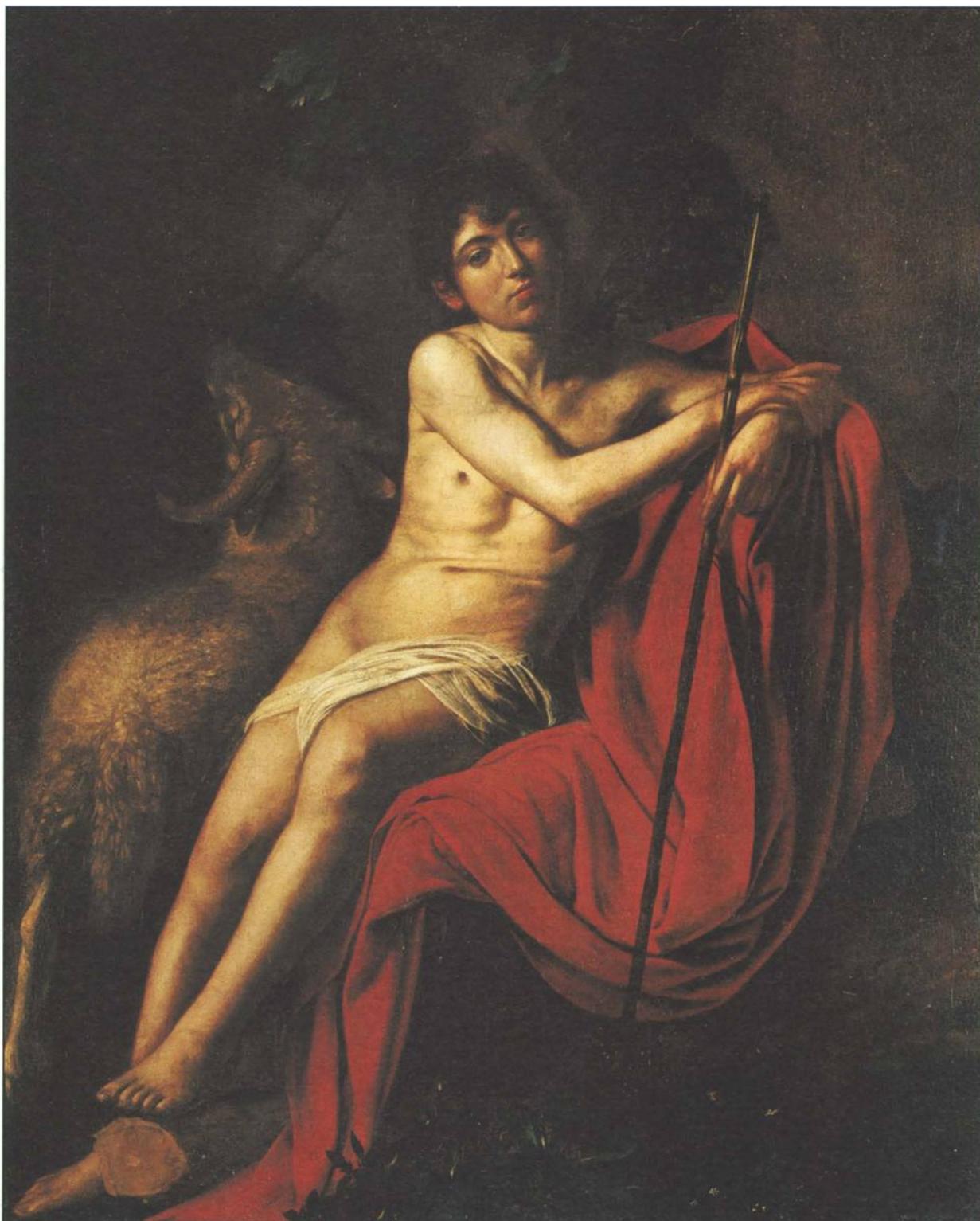
**МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДА КАРАВАДЖО
(1571–1610)**

**Давид с головой Голиафа
1609–1610. Холст, масло. 125x100**

Мощный, несдержанный темперамент, который проявился в работах Караваджо, в жизни не раз мешал ему. «...На площади Кампо Марцио, – сообщал в 1606 следователь Римской курии по уголовным делам, – имела место серьезная ссора между четырьмя мужчинами с каждой стороны. Вожаком одной был Рануччо да Терни, который после долгой борьбы скончался; другой же стороной предводительствовал Микеланджело да Караваджо, живописец, хорошо известный в наши дни, который, как говорят, получил рану, но его местопребывание неизвестно. (...) Происшествие вызвала ссора по поводу 10 скуди, которые покойный выиграл у живописца». Караваджо был заочно приговорен к смертной казни и бежал в Неаполь, а затем на Мальту. Там ближе к концу жизни он написал картину, на которой изображен пастушок Давид с головой побежденного им великана Голиафа.

Из густой тьмы появляется юноша, который держит в руке отрубленную им голову. Считается, что лицо великана – это автопортрет художника. К подобному приему – поместить собственное изображение в драматический контекст – прибегнул тезка живописца, Микеланджело Буонарроти, создавая фреску «Страшный суд» в Сикстинской капелле: на содранной со святого Варфоломея коже, которую тот держит в руке, запечатлена голова художника.

Караваджо усилил ощущение горькой печали, которое исходит от его картины, тем, что необычно решил образ Давида: победитель сам выглядит поверженным, со страданием смотря на деяние рук своих.



МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДА КАРАВАДЖО
(1571–1610)
Святой Иоанн Креститель
Около 1610. Холст, масло. 152x125

Вероятно, эта работа Караваджо была одной из трех картин, которые он взял с собой, отправившись с Мальты в Рим в надежде получить после совершенного убийства помилование от папы римского Павла V. Художник намеревался подарить эти полотна его племяннику, кардиналу Шипионе Боргезе, чтобы тот ходатайствовал за провинившегося перед понтификом. В Вечный город живописец так и не вернулся, скончавшись по дороге, но оставшееся полотно свидетельствует о том душевном состоянии, в котором он пребывал в последние годы жизни.

Святой Иоанн Креститель, которого начиная с эпохи Возрождения часто изображали не зрелым мужчиной, а юношей, сидит погруженным в раздумья. Его облик исполнен печали, и этого ощущения не развеивают ни теплый свет, заливающий фигуру, ни красная драпировка. Караваджо начинал со светлых и счастливых по настроению полотен, потом писал полные страстей и острого драматизма работы и, наконец, пришел к проникнутым трагическим ощущением бытия картинам, которые он создавал на исходе своей короткой жизни. Творчество художника отразило его собственный жизненный путь.

ИСКУССТВО XVII ВЕКА



Геррит ван Хонтхорст. Концерт. Около 1626–1630. Фрагмент

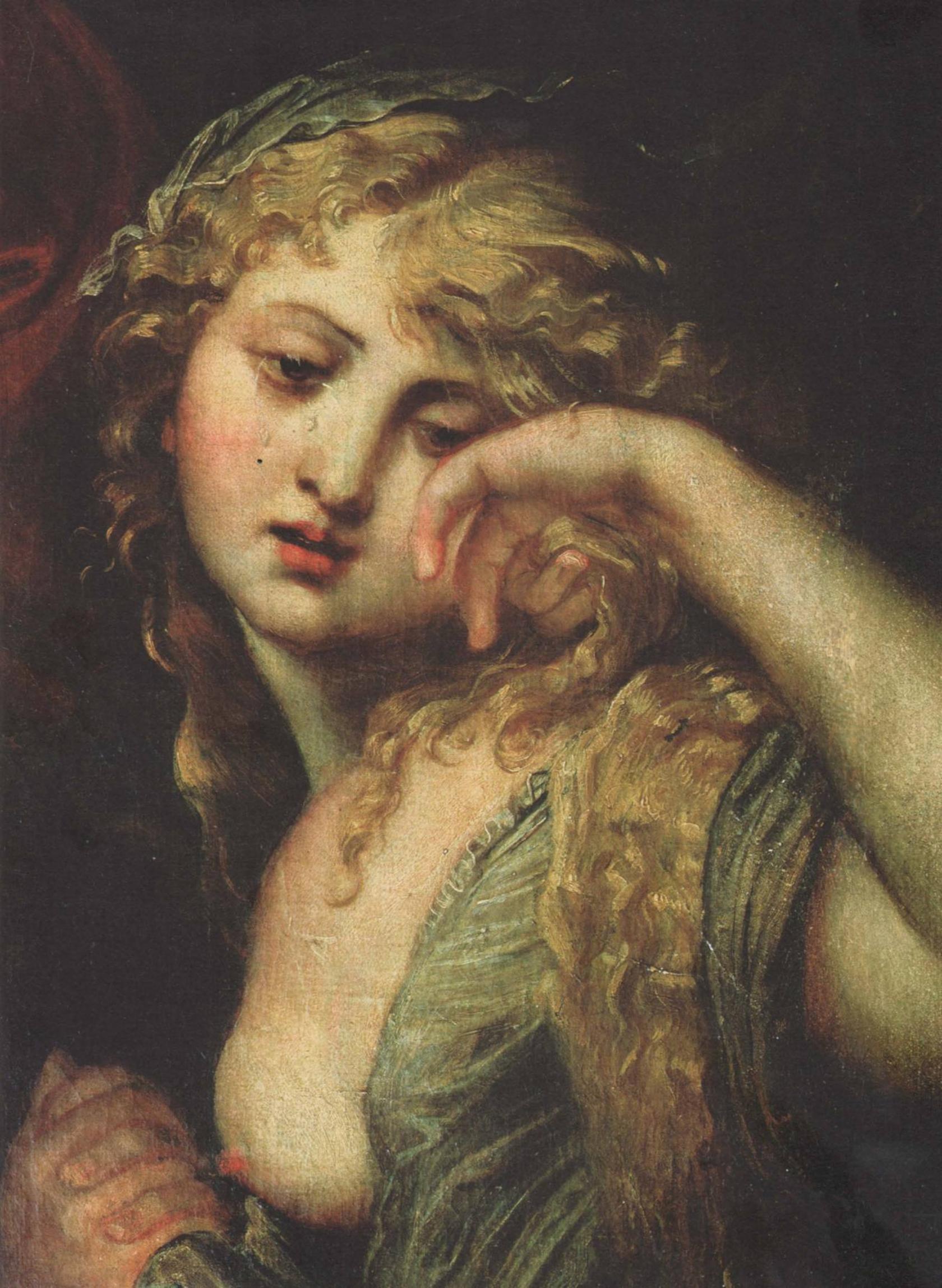


**ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
(1577–1640)
Оплакивание Христа
1602. Холст, масло. 180x137**

Рубенс, чье имя неразрывно связано со стилем барокко, написал эту картину во время своего первого приезда в Рим. Он объединил здесь иконографию пьеты – плача Богоматери над Сыном – и положения во гроб.

Мария поддерживает умершего Христа, Его тело выглядит отяжелевшим, голова клонится к плечу. Вокруг стоят святые Иосиф Аримафейский, Иоанн Евангелист и Мария Магдалина. Почти натуралистически изображено тело Спасителя, остальные герои погружены в глубокие переживания. Напряженная атмосфера полотна создается и тесной постановкой фигур, как это часто бывало в барочном искусстве. Теме распятия Христа вторят рельефы на саркофаге со сценами жертвоприношения.

Колорит работы с ее тончайше выписанной человеческой плотью, яркими цветовыми пятнами, грозовым небом и освещенным передним планом рождает ощущение тревожное и вместе с тем возвышенное. В сочетании реализма с торжественным настроением изображенного сказалось влияние на Рубенса римских художников того времени и в первую очередь Караваджо.







**МАСТЕР НАТЮРМОРТА
ИЗ ХАРТФОРДА
(работал около 1600)
Натюрморт с фруктами,
овощами, цветами
и двумя ящерицами
До 1607. Холст, масло. 105x184**

Итальянский художник, кисти которого принадлежит данная картина, условно назван по натюрморту, хранящемуся в Хартфорде. Его настоящее имя неизвестно, но, судя по приписываемым живописцу работам, он был близок к Микеланджело Меризи да Караваджо: это произведение оказалось среди изъятых у Джузеппе Чезари, кавалера д'Арпино, в мастерской которого тот одно время работал. У Караваджо неизвестный автор заимствовал прием освещения, когда свет выхватывает из полумрака изображенное, и стремление реалистически передать все наполняющее картину.

Плоды на столе разложены так, чтобы каждый из них был хорошо виден. В композиции нет центра: его роль могут играть и ваза с цветами, и корзина с фруктами. Здесь все важно: капустный кочан, луковичка, лимон, виноград, кабачок, яблоки, груши, лук-порей, гранат и прочее. Каждый плод имеет и свою символику: яблоко напоминает о грехопадении Адама и Евы, лимон – о том, что под яркой оболочкой наслаждений скрывается кислая суть, виноград – о таинстве Евхаристии, роза – цветок Богородицы, Царицы Небесной, гранат – символ воскресения Христа.

Но прежде всего в картине отражено изобилие земных даров. Изображение в данном натюрморте ящериц не только вносит оживление в композицию, но и намекает, скорее всего, что природа увядает и возрождается, как ящерица отрачивает новый хвост взамен утраченного.

**ПАУЛЬ БРИЛЬ
(1554–1626)
Вид порта
Около 1607. Холст, масло.
107x151**

Родившись в Антверпене, Пауль Бриль в двадцатилетнем возрасте переехал в Рим, где испытал влияние итальянского искусства. Однако его творчество относится, скорее, к южнидерландской школе, и данная картина особенно: она напоминает светлые, тщательно выписанные и в то же время окутанные единым воздухом пейзажи Питера Брейгеля Старшего.

С брейгелевских морских видов началось на его родине, жизнь которой была тесно связана с морем, искусство маринистов, выросшее в целом направление в голландской и фламандской живописи. Бриль-маринист в подробностях изобразил на своем полотне большой корабль и светло-зеленую воду залива, которую бороздят легкие волны с молочными гребешками. В прозрачном воздухе видны далекие портовые сооружения и корабли на втором плане. Ближе к зрителю размещены персонажи, оживляющие пейзаж: они заняты своими делами, образуя в картине жанровые сцены. Произведение выдержано в голубовато-зеленоватых тонах, но красные детали одежд и флаги вспыхивают яркими пятнами. Линии корабельных снастей создают прихотливый графический рисунок, и вся живопись тщательная, подробная, а потому суховатая: мастер не столько передает ощущение от моря как природной стихии, сколько повествует о жизни вблизи него.







**ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
(1577–1640)
Сусанна и старцы
1607–1608. Холст, масло. 94х66**

В живописи Рубенса соединились экспрессия, драматизм и бьющая через край полнота жизни. Эти особенности барочного искусства отразились и в его картине «Сусанна и старцы» на сюжет из Книги пророка Даниила. В одной из ее глав в греческом переводе Ветхого Завета рассказывается, как два старейшины увидели благочестивую женщину во время купания и, угрожая обвинением в прелюбодеянии, стали добиваться ее любви. Сусанна не поддавалась на уговоры и, якобы за то, что согрешила с юношей, была осуждена на смерть, но ее невиновность доказал пророк Даниил.

Рубенс не единожды обращался к данному сюжету, используя возможности, предоставляемые им, а именно изобразить обнаженную женщину, что было одной из ведущих тем в искусстве мастера, и передать чувственность, наполнявшую сцену купания Сусанны. Молодая красавица, нежное тело которой благодаря трепетной, мерцающей живописи сияет, выступая из полутьмы, запрокинула голову и в ужасе смотрит на старцев. Контраст похотливой старости и цветущей молодости привносит в картину оттенок драматизма. Но автор дает почувствовать победу целомудрия над низменными инстинктами: внутренняя чистота выражена у него через физическую красоту, воспринимавшуюся им как нечто возвышенное.



**ЛАВИНИЯ ФОНТАНА
(1552–1614)
Одевающаяся Минерва
1613. Холст, масло. 260x190**

Родившись в семье художника, Лавиния Фонтана получила уроки живописи от своего отца Просперо. В своих работах она развивала унаследованные от него традиции болонской академической школы и нередко обращалась к персонажам античной мифологии.

На данной картине изображена Минерва, отождествлявшаяся римлянами с Афиной Палладой. Богиня мудрости и покровительница воинов представлена одевающейся в свой наряд. На полу лежат ее доспехи – шлем, щит, кираса, у выхода на балкон стоит копьё. Белизну изящного тела героини оттеняют насыщенные краски интерьера, в котором преобладают красные и золотистые тона. Торжественность, царящая в полотне благодаря присутствию амуниции, пышной драпировки и решительности, с какой Минерва облачается в одежды, сочетается с нежностью ее облика. Амур, поднимающий шлем богини, вносит в полотно легкую, игривую струю, свойственную живописи академистов.





**ЛИОНЕЛЛО СПАДА
(1576–1622)**

Концерт

Около 1615. Холст, масло. 138x177

Художник Спада учился живописи в Болонской академии, но, посетив Рим, Неаполь и Мальту, те города, в которых жил и работал его старший коллега по ремеслу Микеланджело Меризи да Караваджо, попал под влияние его творчества, мало схожего с академичным искусством болонских мастеров.

На этой картине живописец изобразил подготовку к концерту. Руководитель небольшого ансамбля раздает партитуры, мальчик-вокалист вдохновенно смотрит на одного из музыкантов, остальные участники предстоящего выступления настраивают инструменты. Действие происходит в темноватом помещении, куда льется свет, оживляющий разноцветные одеяния, – прием, восходящий к живописи Караваджо. Но если у него точно направленный магический свет выявляет в изображенном драматизм, то у Спада освещение более рассеянное и делает сценку уютной.

Основное, что воспринял от Караваджо его последователь, – это стремление выразить правду жизни, хотя к этому по-своему тяготели и представители болонской живописной школы. Но ни драматического и предельно честного взгляда на реальность, который был свойственен Караваджо, ни возвышенности и академичности болонцев Спада не унаследовал. Впрочем, в картине царит то легкое, непринужденное настроение, которое было присуще ранним работам первого.

В окружающем мире Спада умел уловить и перенести на холст веселый и легкий шум, звучащий для него как музыка. Момент настройки инструментов был ему, вероятно, интереснее, чем сам концерт, поскольку давал возможность представить живую сценку и изобразить персонажей в разных состояниях.





**ДОМЕНИКИНО
(ДОМЕНИКО ДЗАМПЬЕРИ)
(1581–1641)
Охота Дианы
1616–1617. Холст, масло.
225x320**

Воспитанник болонской живописной школы, Доменикино в своем творчестве обращался к наследию художников Возрождения. И если те воспринимали античность как нечто живое, то академики – как прошедшее «обработку» ренессансными мастерами. Отсюда наличие в работах Доменикино на мифологические сюжеты игрового начала, которое в данном случае соответствует сюжету картины «Охота Дианы». Полотно было заказано живописцу кардиналом Пьетро Альдобрандини для виллы во Фраскати.

Художник изобразил состязание нимф в меткости стрельбы, подобное тому, что было описано в «Энеиде» древнеримского поэта Вергилия. Одна стрела должна была попасть в дерево, вторая – в ленту, а третья – в летящую птицу. Диана, продемонстрировав свои умения, не скрывает радости, потрясая в воздухе луком и колчаном, а нимфа слева всматривается в цель, натянув тетиву. Другая нимфа, в центре, сдерживает борзую, готовую кинуться на кого-то, прячущегося за пышными кустами. Так в картине возникает мотив мифа об Актеоне, который увидел купающуюся нагую Диану, чем разгневал ее: она превратила охотника в оленя, и его разорвали собственные собаки. Но у Доменикино присутствует лишь намек на миф и его драматическую коллизию, поэтому атмосфера полотна остается легкой.

Игривый дух, царящий в работе, лучше всего выражают две юные нимфы на переднем плане, сидящие в ручье. Одна из них, уже вступивших в пору телесного цветения, еще по-детски невинно смотрит на зрителя, вторая с ребячьим удивлением указывает вдаль. Эти две девичьи фигурки связывают зрителя с происходящим на полотне.



**ДОМЕНИКИНО (ДОМЕНИКО ДЗАМПЬЕРИ)
(1581-1641)
Охота Дианы. Фрагмент
1616-1617. Холст, масло. 225x320**



ДОМЕНИКИНО (ДОМЕНИКО ДЗАМПЬЕРИ)
(1581–1641)
Охота Дианы. Фрагмент
1616–1617. Холст, масло. 225x320



**ДОМЕНИКИНО (ДОМЕНИКО ДЗАМПЬЕРИ)
(1581–1641)
Кумская сивилла
Около 1617. Холст, масло. 128x94**

На этой картине художник, для которого античность представляла неиссякаемый источник вдохновения, изобразил Кумскую сивиллу, одну из древнеримских прорицательниц, которые назывались по месту своего обитания.

Античный миф рассказывает о том, что влюбившийся в девушку Аполлон подарил ей способность предсказания и возможность жить тысячу лет, но попросить вечной молодости возлюбленная забыла. Доменикино изобразил ее юной, цветущей, с румянцем на щеках и пухлыми губами, одетой в богатый тюрбан и пышное платье, со стоящей рядом виолой. Девушка держит в руке свиток, на нем записаны ее пророчества, и раскрыла книгу, где также рассказала о судьбе мира. Облик молодой сивиллы полон трепета, оттого что ей ведомы тайны, недоступные другим, и еще потому, что живописец явно любовался своей моделью, с которой писал древнюю героиню. В то же время в ее позе, спокойных жестах рук чувствуется внутреннее величие. Стремление к высокой гармонии изображения, выраженное здесь, было свойственно искусству классицизма, одним из непосредственных предшественников которого и стал мастер.



ФРАНЧЕСКО АЛЬБАНИ
(1578–1660)
Весна (Туалет Венеры)
1616–1617. Холст, масло. Диаметр 154

Воспитанник Болонской академии, в которой большое внимание уделяли возрождению античного наследия, Альбани нередко обращался к мифологическим сюжетам. Их он трактовал в игровом ключе.

В данном случае художник взял сюжет, который был популярен у европейских живописцев, достаточно вспомнить Тициана, Рубенса и Веласкеса. Речь идет о Венере перед зеркалом, которое держит Амур. Альбани изобразил богиню любви прихорашивающейся с помощью нимф, одна из которых надевает ей украшение. Автор поместил сцену на лоно природы с тенистыми деревьями, светлыми полянами, прозрачным источником и голубыми гористыми далями. Вокруг резвятся амурчики, один из них срывает с дерева яблоки и бросает остальным, что напоминает о мифологическом суде Париса, отдавшего яблоко Венере, прекраснейшей из богинь.

Тондо, то есть круглая по форме картина, Альбани несет в себе черты декоративной живописи. Этому способствуют легкий сюжет, позволивший изобразить незатейливую приятную сценку, и единая цветовая гамма с тончайшими оттенками красок, отчего работа напоминает гобелен. Полотно является примером раннего классицизма, когда формы еще не застыли, а образы отличались живостью и вызвали искреннюю симпатию.





**ДЖОВАННИ ФРАНЧЕСКО ГВЕРРЬЕРИ
(1589–1657)
Лот с дочерьми
1617. Холст, масло. 145x165**

Влияние Микеланджело Меризи да Караваджо на европейскую живопись породило целое направление под названием «караваджизм», одним из представителей которого был Гверрьери.

На картине изображен эпизод из жизни Лота после того, как он оставил Содом, который был истреблен Богом вместе с жителями за беззакония тех. Действие происходит в пещере, где праведник поселился с двумя дочерьми. «И сказала старшая младшей: отец наш стар, и нет человека на земле, который вошел бы к нам по обычаю всей земли; итак напоим отца нашего вином и переспим с ним и восставим от отца нашего племя» (Бытие, 19:31–32). Одна из дочерей подносит отцу чашу с вином, другая затаенно смотрит на происходящее.

Сцену выхватывает из мрака огонь светильника. Караваджо сплошь и рядом прибегал к использованию магического освещения, часто происходящего из невидимого и непонятного источника. Последователи художника, перенявшие его прием контрастной светотени, нередко изображали на картинах свечу или, как в данном случае, светильник. Поэтому если у Караваджо на полотнах царит тревожное настроение, то многие караваджисты и Гверрьери в их числе достигали прямо противоположного эффекта: уюта, теплоты изображенного. Ощущение таинственности происходящего, которого требовал сюжет, наполняет эту работу.



**ГВИДО РЕНИ
(1575–1642)**

**Моисей со скрижалями Закона
Около 1624. Холст, масло. 173x134**

В начале XVII века в итальянской живописи на первый план выходят ученики Болонской академии, то есть воспитанники братьев Карраччи, а также последователи Караваджо. В творчестве Рени соединились оба эти направления.

На данном полотне изображен получивший божественные заповеди Моисей. Мощный и вдохновенный облик пророка подчеркивает его алое одеяние. Тучи, бегущие по небу, усиливают волнительный и торжественный момент события, в которое вовлечена природа. Художественная страстность Рени сближает его по духу с Караваджо, у которого он перенял не только контрастное освещение, но и умение эмоционально заострить происходящее на картине. Так, нарочитая драматизация изображенного, которая была свойственна академистам, превращается у живописца в живую человеческую взволнованность. При этом Рени передает вселенский масштаб события и наделяет человека той внутренней высотой, когда он может разговаривать с Богом.



ДЖОВАННИ ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ
(1598–1680)
Похищение Прозерпины
1621–1622. Мрамор. Высота 255

Бернини работал в разных областях искусства – скульптуре, архитектуре, живописи и даже театре. Но прежде всего он был ваятелем, сумевшим вдохнуть жизнь в мрамор и создававшим наполненные движением и окрашенные яркими эмоциями персонажей композиции.

Эта скульптура, выполненная им для кардинала Боргезе в начальный период творчества, воплощает миф о том, как бог подземного царства Плутон похитил богиню плодородия Прозерпину. Искусство барокко, ярким представителем которого являлся мастер, тяготело к изображению напряженных моментов, а данный миф позволял выразить драматизм неравной борьбы. Огромный, кряжистый Плутон, напоминающий могучий дуб, обхватил тело вырывающейся из его рук нежной богини. Все здесь построено на контрасте: силы и физической слабости, мускулистого, грубоватого и гладкого, трепещущего тела, наконец, устойчивости героя и порывистости героини.

Кроме того, Бернини любил изображать развитие сюжета, то есть вносил в свои работы категорию времени. В данном случае он достиг этого необычным способом. При взгляде на скульптуру слева виден момент борьбы, фронтально – уже триумф Плутона, а справа – то, что последует за похищением Прозерпины, то есть ее водворение в Аид, который символизирует изображение лающего пса Цербера, сторожившего выход из подземного царства.

И в то же время мраморная группа рождает ощущение пластического единства, потому что оба персонажа одинаково наполнены теми жизненными соками, ощущение которых мастер умел передать даже в камне.

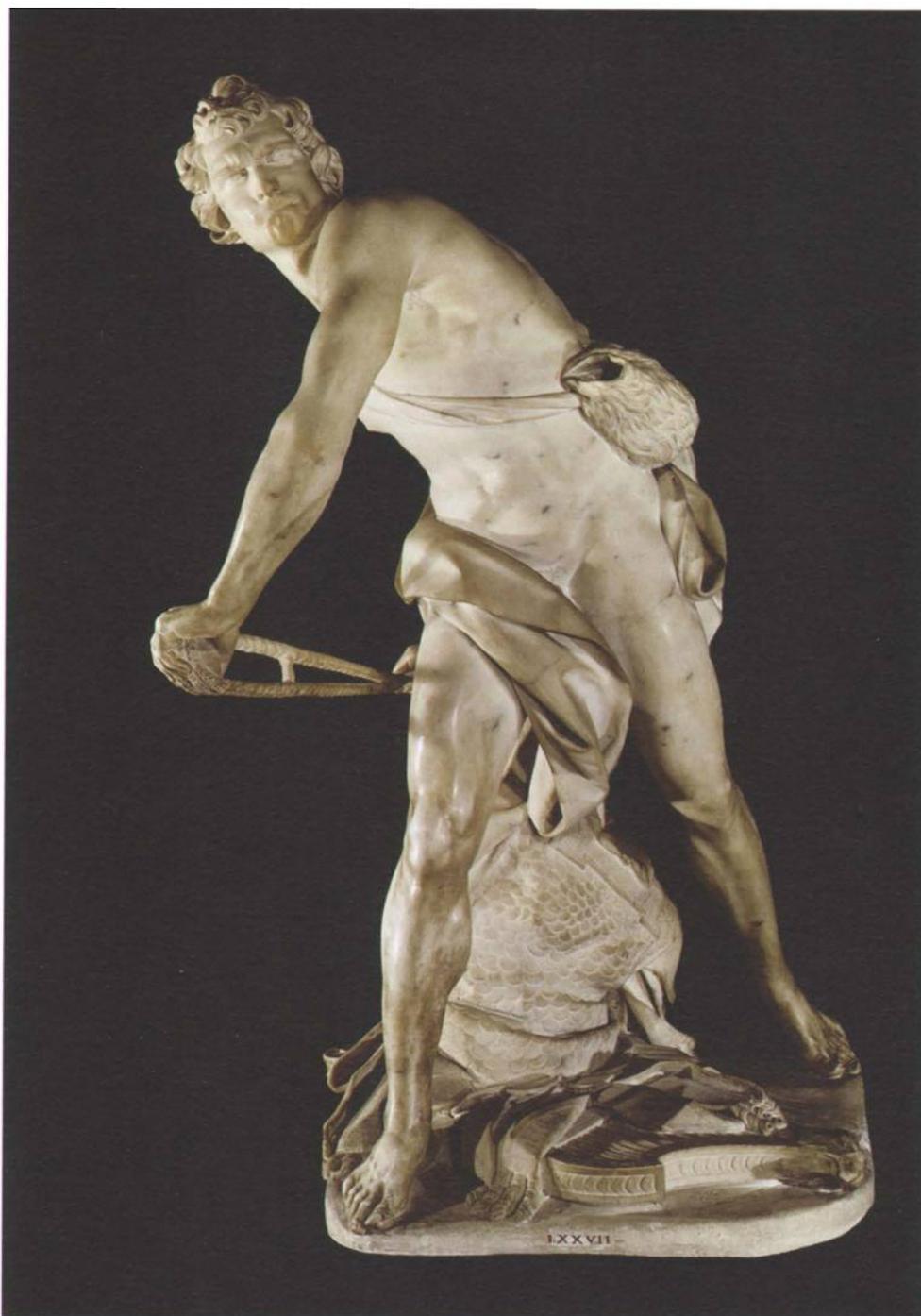


ДЖОВАННИ ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ
(1598–1680)
Аполлон и Дафна
1622–1625. Мрамор. Высота 243

Вторая скульптурная группа, созданная Бернини на тему погони и борьбы, иллюстрирует миф об Аполлоне, влюбившемся в нимфу Дафну и преследовавшем ее. В «Метаморфозах» Овидия, из которых, скорее всего, черпал вдохновение автор, рассказывается, как выбившаяся из сил нимфа просит своего отца, речного бога Пенея, изменить ее облик, и тот превращает дочь в лавровое дерево.

Бернини в своей скульптуре сумел словно растянуть время: Аполлон бежит, он уже нагнал Дафну и обхватил ее стан рукой, а она, порывающаяся освободиться от его преследования и сама не остывшая еще от бега, уже превращается в лавр, ноги покрываются корой, а разметанные волосы становятся листьями дерева. В фигуре Аполлона видно начало всей сцены – его влюбленность, погоня, а в облике Дафны – кульминационный момент и то будущее, которое уже наступает. Умение воплотить острый, драматичный сюжет и одновременно рассказать историю сочеталось у мастера со способностью передать в мраморе и шелковистость девичьей кожи, и шероховатость древесной коры, и даже шелест листвы и свистящий в плаще Аполлона ветер.

Кардинал Маффео Барберини, будущий папа Урбан VIII, решил наделить языческий сюжет вневременной моралью, сочинив двустихие, которое выбито на прикрепленном к постаменту картуше: «Кто развлекается, преследуя ускользающие формы, в конце концов обнаружит в своей руке лишь листья и горькие ягоды».



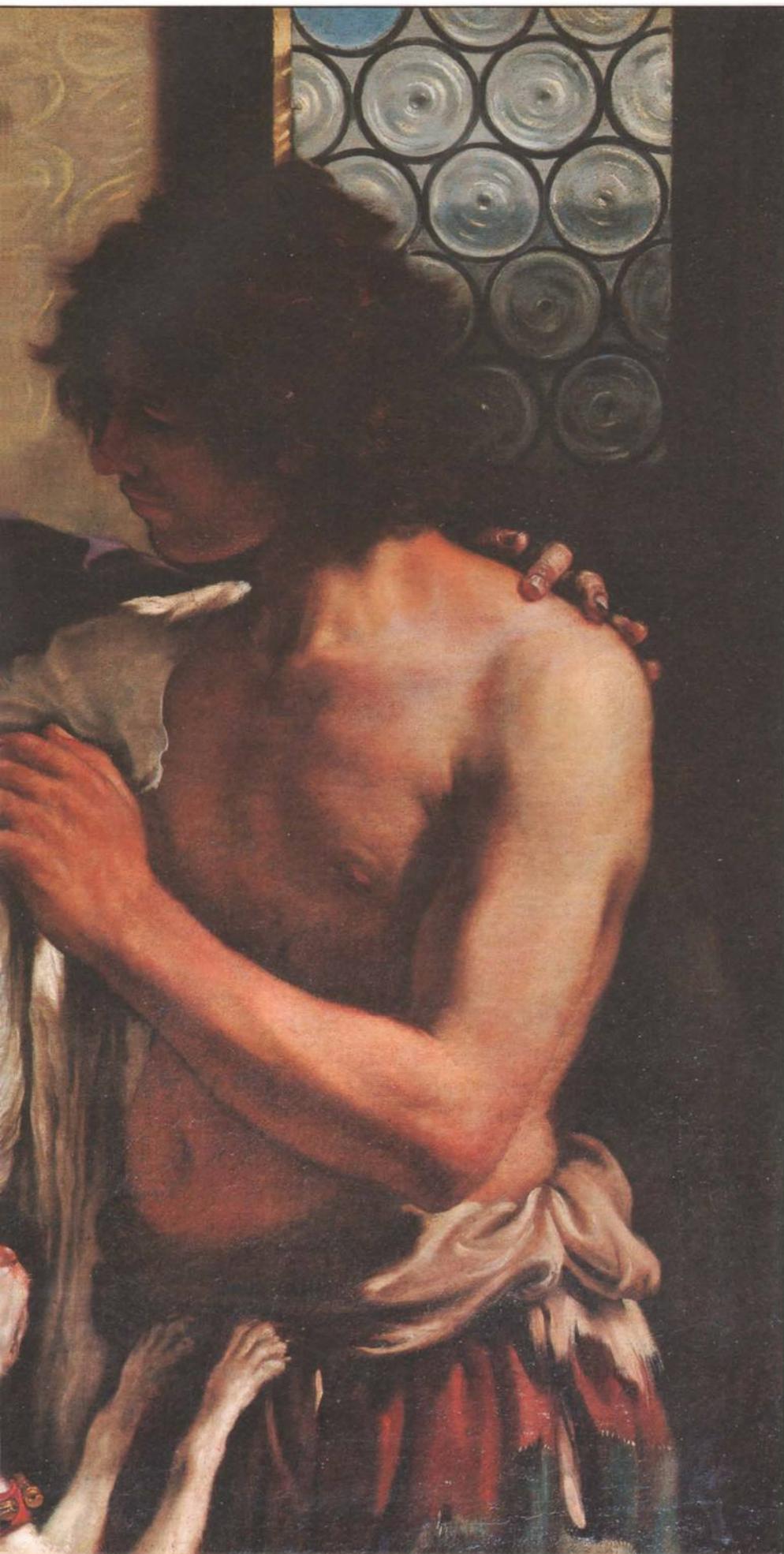
ДЖОВАННИ ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ
(1598–1680)
Давид
1623–1624. Мрамор. Высота 170

Образ библейского пастуха Давида, победившего великана Голиафа, вдохновлял еще скульпторов Возрождения – эпохи, предшествовавшей времени Бернини. Один ренессансный мастер, Донателло, изобразил его тонким и стройным мальчиком, что близко к описанию Давида в библейской Первой книге Царств, уже победившим врага. Другой, Микеланджело Буонарроти, – прекрасным и сильным юношей, стоящим в спокойной позе и только собирающимся нанести удар. Бернини же, ценивший превыше всего полные движения драматичные моменты, представил Давида физически сильным мужчиной, целящимся в противника и готовым вот-вот метнуть камень.

Тело героя дано в необычном ракурсе: оно смещено с вертикальной оси и словно закручивается жгутом – правая нога и левое плечо выставлены вперед, а голова резко повернута. Мускулы лица предельно напряжены – лоб прорезан глубокими складками, губы закушены, в глазах гнев и решимость. В сложной позе персонажа заключено и последующее движение: легко увидеть мысленным взором, как воображаемый жгут через секунду развернется, камень устремится к цели, а лицо Давида расслабится. Арфа, лежащая у ног победителя, напоминает о том, что он искусно играл на ее струнах. Таким образом, Бернини, умевший и любивший передавать в мраморе ощущение времени, идет в своем рассказе еще дальше: он показывает, что Давид после ратного подвига опять будет улаживать звуками музыки сердце царя Саула.

Умение выявить в камне таящуюся жизнь является редким для скульптора талантом, которым был наделен мастер.





**ДЖОВАННИ ФРАНЧЕСКО
БАРБЬЕРИ (ГВЕРЧИНО)
(1591–1666)**

**Возвращение блудного сына
1628. Холст, масло. 125x163**

Барочный мастер Гверчино не раз обращался к евангельской притче о блудном сыне, трактуя ее со всей страстью, присущей живописцам этого художественного направления. На данной картине он изобразил сцену, когда отец, радующийся возвращению ушедшего из дома и расточившего свою часть наследства сыну, велит принести ему хорошие одежды. Юноша надевает рубашку тонкого полотна, и отец указывает на него слуге, который держит наряды. Собака, вставшая на задние лапы, преданно смотрит в глаза вновь обретенному хозяину.

Автор передает притчу со всей наглядностью, на какую было способно искусство барокко: его мастера стремились в яркой форме донести до верующих основы христианской религии. Своим произведением Гверчино стремился оказать на молящихся сильное эмоциональное воздействие, поэтому живопись полотна повышено материальна: выписаны детали, тела полнокровны, драпировки, лежащие плотными складками, осязаемы. Но идеализация, с которой изображены персонажи, и божественный свет, льющийся в пространство работы, придают ей возвышенный настрой.



**ГЕРРИТ ВАН ХОНТХОРСТ
(1590–1656)**

Концерт

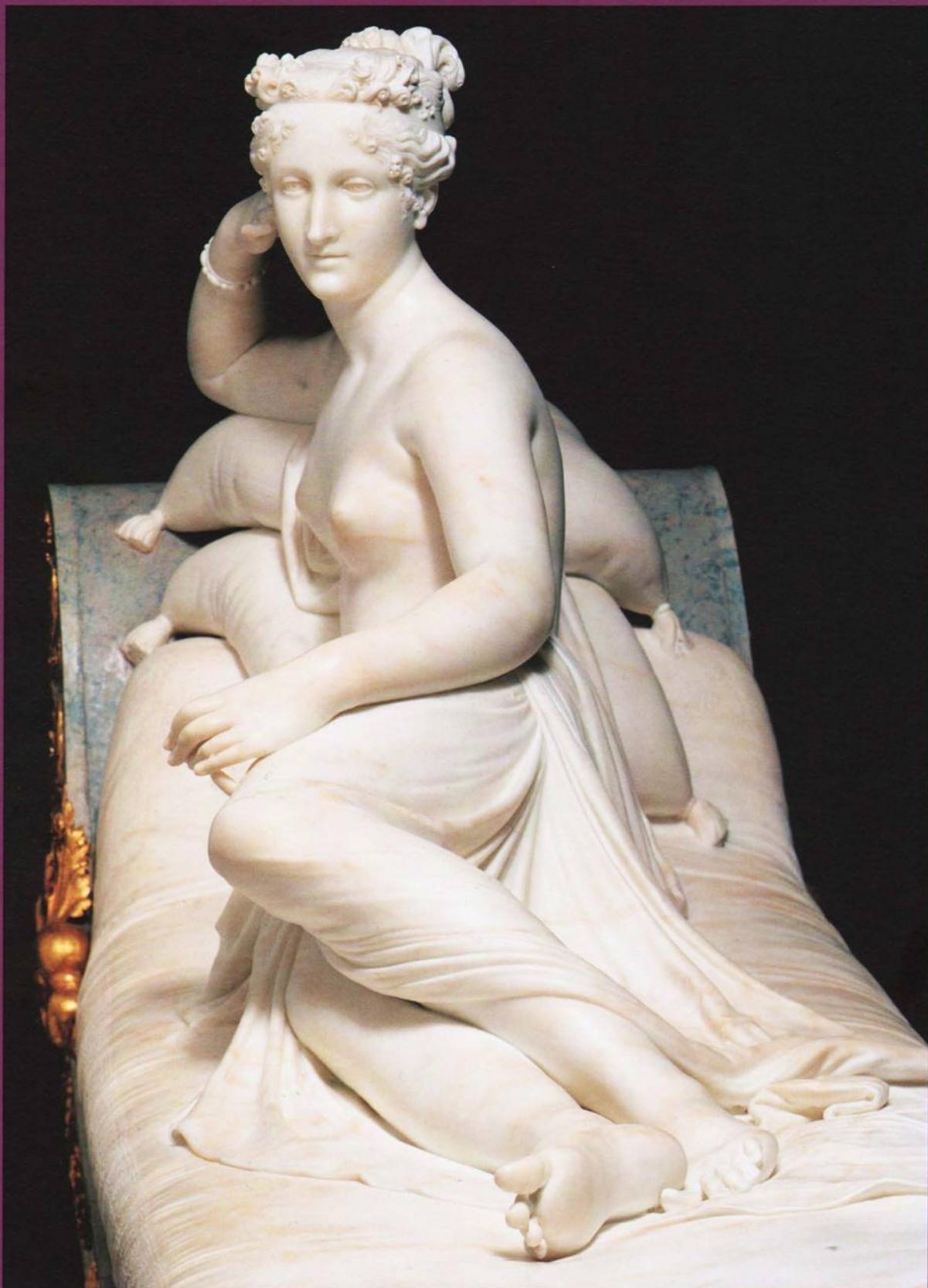
Около 1626–1630. Холст, масло. 168x202

Голландский художник Геррит ван Хонтхорст учился живописи в Риме в первой половине 1610-х, когда там была в зените слава недавно умершего Караваджо. Поэтому его полотна отмечены влиянием, которое оказало на него искусство мастера. Проявилось оно и в выборе темы (в молодые годы Караваджо любил изображать музыкантов), и в живописном решении сцены, что было характерным для его уже зрелого творчества.

На данной картине в комнате, освещенной падающим откуда-то из верхнего окна лучом света, изображена собравшаяся вокруг стола компания: нарядно и даже вычурно одетый музыкант играет на виоле да гамба, а юноша и девушка поют, держа в руках ноты. Художник наделил участников импровизированного концерта разнообразными эмоциями: музицирующий задорно смотрит на поющих, юноша весь погружен в пение, девушка сосредоточенно глядит в ноты, на ее лице – печать вдохновения, а старуха, виднеющаяся позади, наверное, хочет вставить свое слово.

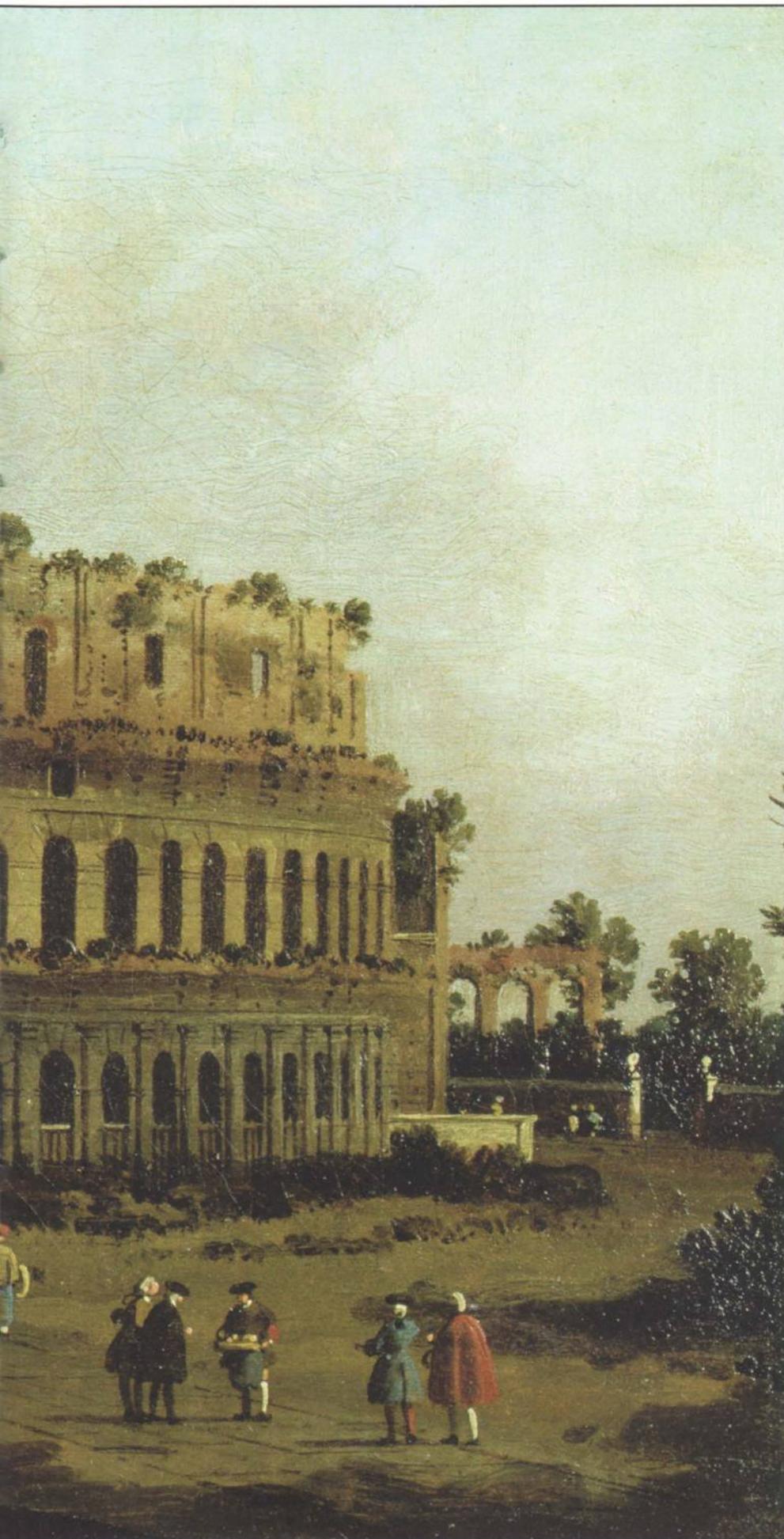
Но Ван Хонтхорст не был бы голландцем, если бы не внес в полотно комический оттенок: девушка, трогательно выводящая песню, одновременно тянется рукой к уху юноши, пытаясь снять с него сережку, старуха, вероятно, советует ей, как сделать это незаметнее, и даже приготовила кошель. А музыкант оттого так «хлопочет лицом», что и концерт веселая компания устроила только затем, чтобы обворовать богатого бедолагу. Второй смысл, скрытый в обычной жанровой сценке, превращает картину в небольшой рассказ.

ИСКУССТВО XVIII–XIX ВЕКОВ



Антонио Канова. Паолина Боргезе. 1805–1808. Фрагмент





**КАНАЛЕТТО
(АНТОНИО КАНАЛЬ)
(1697–1768)
Колизей
1745. Холст, масло**

Венецианский мастер пейзажной живописи, основоположник такого жанра, как ведута (изображение городских видов), Каналетто чаще всего писал свой город. Тем ценнее время от времени возникавшие в его творчестве виды других мест и их памятников, в том числе Рима.

На этой картине с тщательностью, соответствовавшей требованиям эпохи Просвещения, художник запечатлел Колизей – древнеримский амфитеатр, построенный в I веке, в эпоху Флавиев. Огромное полуразрушенное здание занимает большую часть произведения, являясь в нем главным действующим лицом.

Данная ведута – типичный классицистический пейзаж, в котором превозносятся величие древней архитектуры. Своими картинами Каналетто вызывает гордость за деяние человеческих рук. Такой рациональный подход к живописи был характерен для XVIII столетия, когда превыше всего ставился разум. Итальянский историк искусства Джулио Карло Арган писал, что на полотнах этого художника запечатлено «пространство, увиденное глазами рассудка». Но в этом полотне присутствуют столь редкие у мастера черты романтизма, недаром произведение создавалось в то время, когда античные руины воспринимались многими художниками как нечто живое, что видно, например, в офортах современника и земляка Каналетто Джованни-Баттисты Пиранези. Взгляд на историю давних веков как на что-то очень близкое также был в духе сложной эпохи Просвещения. На изображенном здесь Колизее время оставило свой таинственный отпечаток, и все вокруг, даже воздух, напитано этой тайной.



**АНТОНИО КАНОВА
(1757–1822)
Паолина Боргезе
1805–1808. Мрамор. 160x200**

Скульптор, которого, вспоминая легендарного ваятеля древности, называли «новым Фидием», представитель неоклассицизма, Канова возродил в своем творчестве дух и формы античности. Но, поскольку на дворе стоял уже XIX век, это было совершенное вплоть до некоторой холодности искусство. И оно идеально подходило для создания портретов знатных людей, которым всегда хотелось чувствовать себя выше остальных.

Мраморный портрет Паолины Боргезе, любимой сестры Наполеона Бонапарта и жены принца Камилло Боргезе, заказчика произведения, был выполнен в непривычной манере. Канова изобразил Паолину лежащей на триклинии (так у древних римлян называлось ложе, которое ставилось в зале для пиров) обнаженной. Этому решению было свое объяснение: скульптор представил женщину в образе Венеры, богини любви. Она держит в руке яблоко, напоминая о суде Париса, который дал плод самой красивой из богинь. Отсюда и более точное название скульптуры: «Паолина Боргезе в образе Венеры-победительницы». Ходили слухи, что на вопрос, действительно ли она позировала в таком легкомысленном наряде, красавица принцесса ответила, что в мастерской стояла печка, которая не давала ей замерзнуть. Но если голова скульптуры выполнена с Паолины и лицо Венеры – это ее лицо, то тело мраморной богини идеализировано, что соответствовало канонам ваяния в эпоху неоклассицизма.

Впрочем, идеальное и реальное слиты здесь воедино. Это портрет живой женщины, запечатленной скульптором в пору ее цветения. Она уверена в своей красоте и в том, что мир восхищается ею, поэтому так естественна ее поза, исполненная грации и очарования. И в то же время Паолина не простая смертная, отсюда отстраненность в ее облике: она смотрит не на зрителя, а вдаль, благосклонно предоставляя возможность любоваться собою. Кстати, деревянный постамент был снабжен механизмом, который позволял поворачивать изваяние, чтобы рассмотреть его.



Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Редактор: *С. Суворова*
Автор текста: *И. Кравченко*
Корректор: *Г. Барышева*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: editor@directmedia.ru
www.directmedia.ru

ТОМ 18 «Галерея Боргезе»

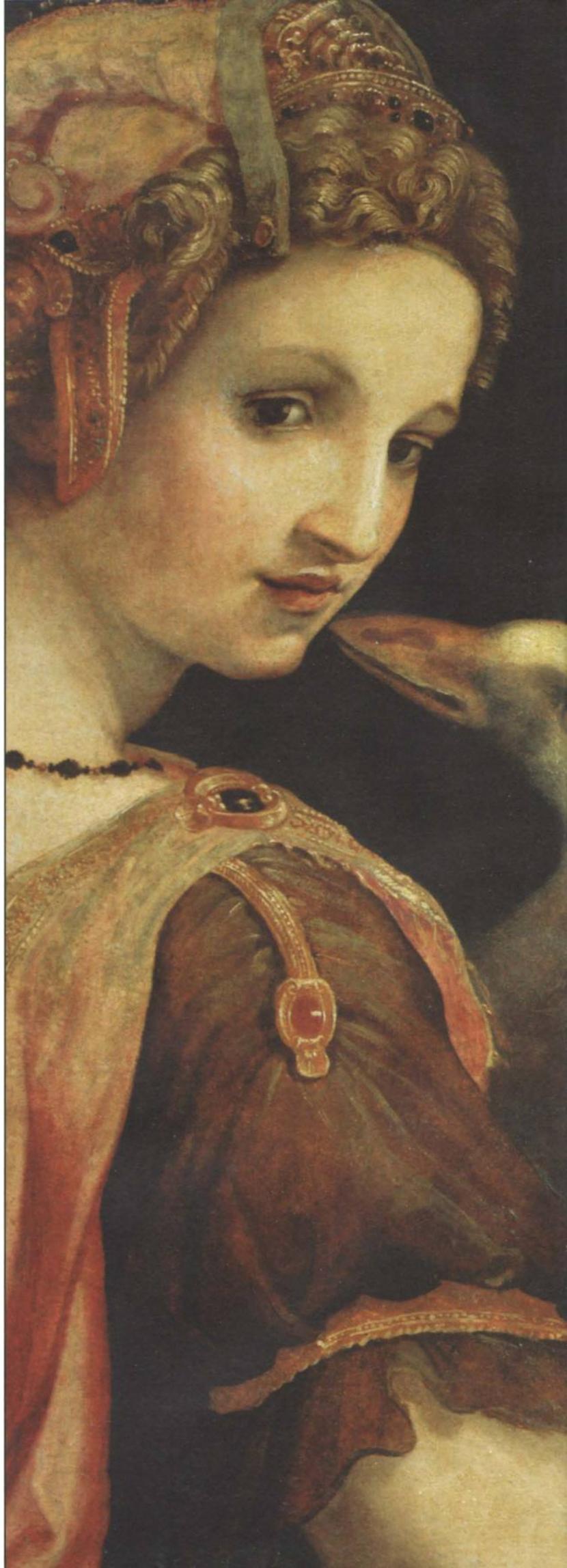
© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **А. Канова. «Паолина Боргезе»**

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»
125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

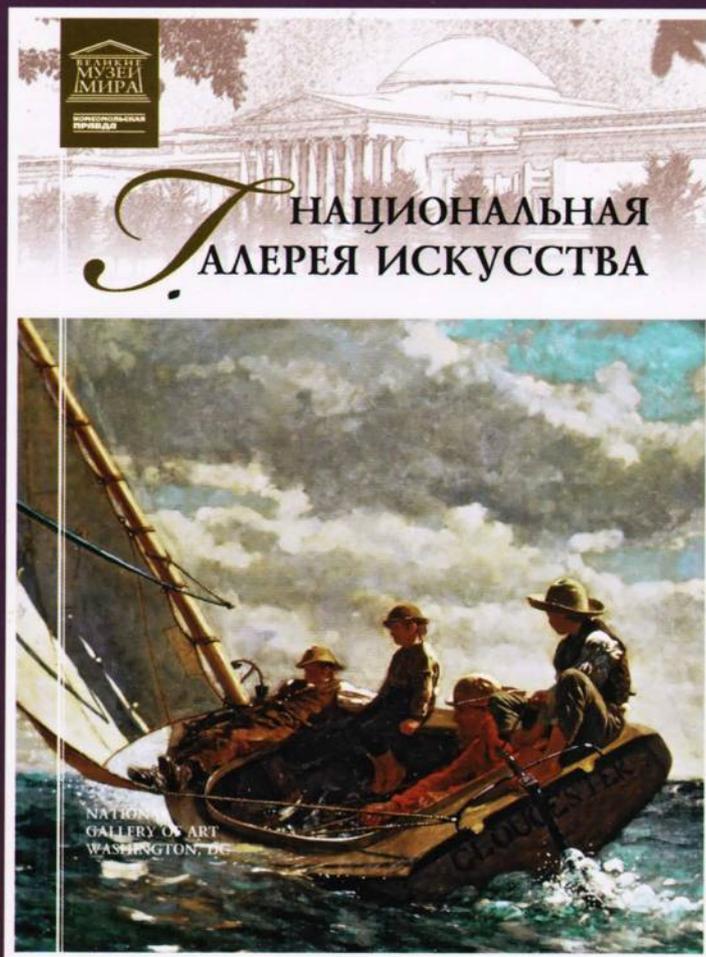
Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BAL TIC”, Латвия
Эрнеста Бирзниекса-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 30. 12. 2011
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 6,0
№ 101344

2011 год



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Национальная галерея искусств в Вашингтоне — главный художественный музей США — была открыта в 1941. Правительство, поддержав инициативу обеспеченных коллекционеров, создало ее на основе крупных частных собраний. В галерее хранятся многочисленные шедевры западноевропейской и американской живописи, в том числе полотна Рафаэля, Джорджоне, Тициана, Рембрандта, Вермера, Гейнсборо, Мане, Дега и многих других художников.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-257-8



4 607071 484249