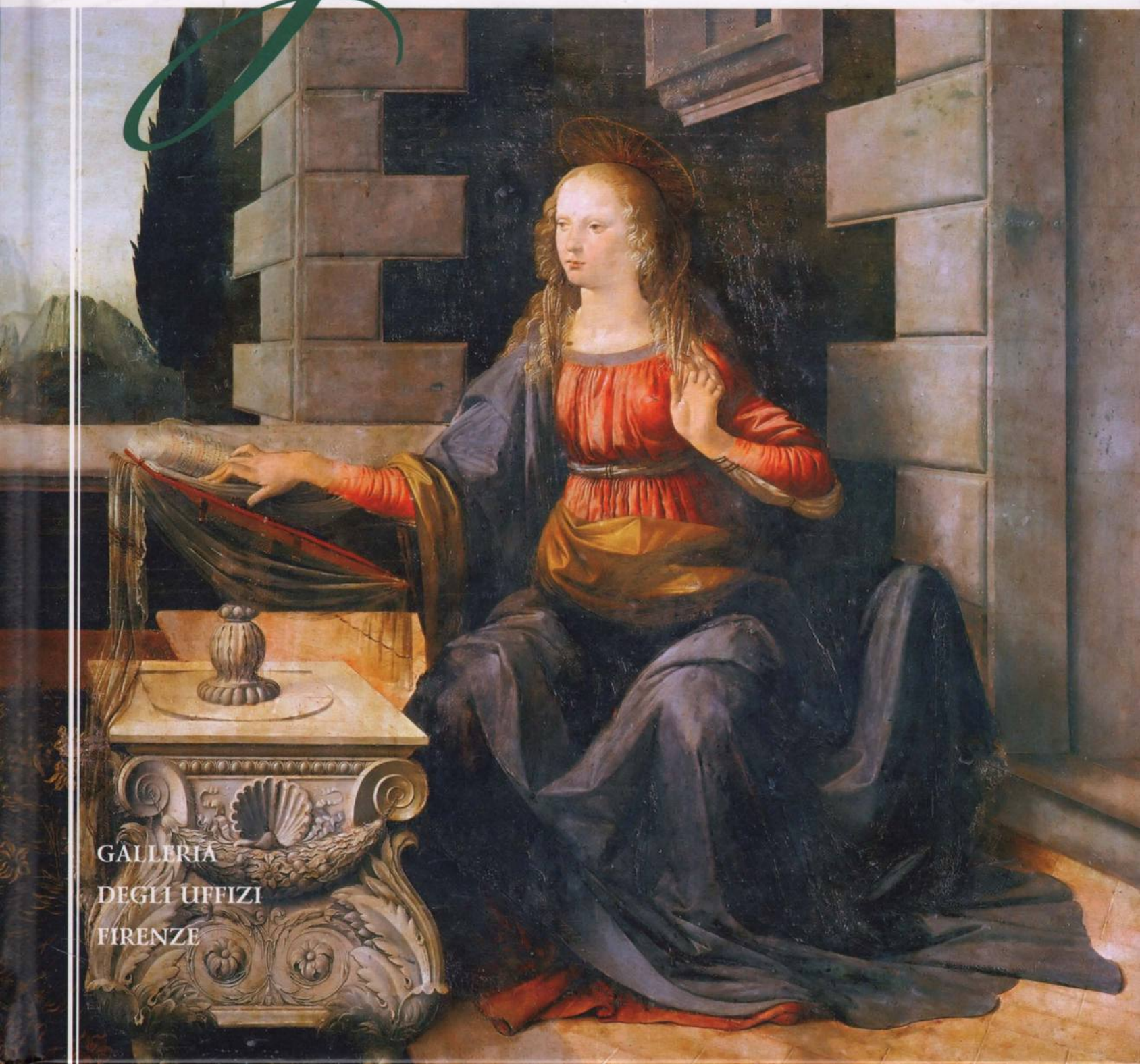


ВЕЛИКИЕ
МУЗЕИ
МИРА

КОМСОМЛЬСКАЯ
ПРАВДА

ГАЛЕРЕЯ ФФИЦЦИ



GALLERIA
DEGLI UFFIZI
FIRENZE

ГАЛЕРЕЯ
УФФИЦИ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Искусство Древней Греции и Древнего Рима	7
Искусство Италии	11
Искусство Голландии, Нидерландов и Фландрии	69
Искусство Германии	79
Искусство Испании	87
Искусство Франции и Швейцарии	91



▲ Палаццо дельи Уффици. Южный фасад

Официальный сайт музея: www.polomuseale.firenze.it/musei/uffizi/

Адрес музея: Флоренция, Piazzale degli Uffizi.

Проезд: Из аэропорта Флоренции «Америго Веспуччи» – пригородный автобус VOLA IN BUS до остановки Santa Maria Novella. При передвижении на автомобиле необходимо также доехать до указанной остановки. На поезде – до одноименной станции. Затем от станции до музея идти через центр города приблизительно 10 минут пешком.

Телефон: +39 0552388651.

Часы работы:

Вторник – воскресенье: 8:15–18:50. Часы работы библиотеки музея: вторник – среда: 9:00–13:30, четверг – пятница 9:00–13:00. Музей закрыт по понедельникам, в Рождество, Новый год и 1 мая.

Цены на билеты:

Полный – 6,50 €, льготный – 3,25 €. Аудиогид доступен на итальянском, английском, французском, немецком, испанском и японском языках. Стоимость отдельного – 5,50 €, двойного – 8,00 €.

Информация для посетителей:

В музее расположены два книжных магазина (при входе и на выходе), в которых можно купить путеводители на различных языках, специализированную художественную литературу и сувенирную продукцию. Также к услугам гостей уютное кафе.

В Галерее есть почтовое отделение, которое оказывает услуги по обмену валюты и пересылке предметов, приобретенных в музейном магазине.



▲ Зал «Трибуна»

В середине XVI века слава Флоренции как города, в котором расцвело Высокое Возрождение, становилась легендарным прошлым. Но, как известно, свято место пусто не бывает: здешняя художественная жизнь никуда не делась, она лишь приняла другую форму. Искусство перетекло в музей. Впрочем, у тогдашнего флорентийского правителя возникла идея расширить свою резиденцию. Оказалось же, что он выполнял волю судьбы, а той было угодно, чтобы во Флоренции появился один из самых знаменитых музеев мира.

К тому времени, о котором идет речь, Медичи установили господство над всей Тосканой. Козимо I, представитель младшей ветви рода Медичи, решил построить здание, где сосредоточились бы все государственные учреждения. Отсюда и название – «Уффици», или, выражаясь современным языком, «офисы». Но Флоренции повезло: семейство банкиров и коммерсантов, которое правилу ею, отличалось двумя особенностями – из поколения в поколение Медичи передавали любовь к искусству и издавна покровительствовали художникам. Иногда и сами становились художниками, в широком смысле. К середине XVI века Медичи собрали неплохую коллекцию, в которой кроме всего прочего было множество произведений искусства, и для ее хранения с самого начала решили отдать часть помещений в Уффици.



▲ *Комната с миниатюрами*

В качестве архитектора намечавшегося здания пригласили Джорджо Вазари, человека разнообразных талантов (он был еще живописцем и историком искусства). И вот в 1560 между площадью Синьории и рекой Арно началось строительство п-образного в плане сооружения. Оно должно было состоять из двух крыльев и перехода между ними. Но в ансамбль включили и уже существовавшие на выбранном месте постройки, в том числе и выходившую на площадь Лоджию деи Ланци, которая предназначалась для собраний и приемов.

Здание получилось огромным, и, чтобы разнообразить и в то же время композиционно объединить его снаружи, Вазари придумал архитектурный модуль, который повторялся на всем протяжении фасада: портик с пилястрами по бокам – на первом этаже и три окна

над ним – на втором. Та часть, что соединяла оба крыла Уффици, была прорезана большими сквозными арками, наполнявшими светом узкое пространство между двух крыльев. Получился к тому же интересно оформленный фасад, выходивший на реку Арно. Коллекции Медичи быстро разрастались, поэтому сын Козимо Франческо I задумал расширить выставочные площади в Уффици. Он приказал убрать со второго этажа здания административные учреждения, а на их месте устроить залы для античных статуй. Для них Бернардо Буонталенти, работавший в Уффици после смерти Вазари, создал длинную галерею со сводами, расписанными «гротесками» – зверино-растительным орнаментом. Похожий орнамент украшал «Золотой дом» Нерона – античное сооружение, развалины которого были



▲ Л. Бартолини. Статуя Леонардо да Винчи.
Фасад галереи Уффици

обнаружены в эпоху Возрождения. Кроме того, Буонталенти соорудил так называемую Трибуну – восьмиугольный в плане зал с высоко расположенными окнами, его прообразом была знаменитая Башня ветров в Афинах. Это обращение к античности тоже было своего рода собирательством.

Во времена Фердинандо I, правившего после своего брата Франческо, в Уффици появились мастерские художников, скульпторов, ювелиров, позолотчиков, резчиков по камню, миниатюристов, изготовителей фарфора. Тогда же были устроены «Зал географических карт», на стенах которого нарисовали карты, а в центре установили глобус, и «Зал математики», где разместили научные приборы. В других помещениях выставили оружие и доспехи, поделочные камни с гравировкой и портреты. Как можно заметить, Медичи собирали все, что имело художественную, историческую или научную ценность, а то и просто радовало глаз. Поэтому поначалу Уффици соединяла в себе художественную галерею и кунсткамеру.

Одно из главных событий в истории зарождавшегося музея произошло в 1591: коллекцию открыли для посетителей из высших кругов общества. Галерея Уффици активно пополнялась произведениями искусства, которые присылали и члены владетельной семьи, жившие за пределами Флоренции, например француз-

ские королевы Екатерина и Мария Медичи. Из церквей и монастырей стали вывозить в Уффици произведения живописи, иногда заменяя их копиями.

Но первым из Медичи, кто начал коллекционировать картины и рисунки со знанием дела, был брат Фердинанда, кардинал Леопольдо: хорошо разбираясь в искусстве, он собирал живопись и графику так, чтобы определенные художественные школы и периоды были представлены как можно более полно. В годы правления Леопольдо в западном крыле разместили коллекции автопортретов, рисунков, фарфора, медалей, бронзы. Кроме того, в Уффици открылась «Фондерия», в которой изготавливались духи и лекарства, а также экспонировались природные редкости: рог носорога, яйцо страуса, забальзамированные животные.

В 1737 умер последний правитель из рода Медичи – Джан Гастоне. В том же году его сестра Анна-Мария подписала документ, согласно которому Уффици со всеми коллекциями отходила Флоренции и объявлялась общедоступным музеем, а не только «для своих». Когда-то Лоренцо Великолепный Медичи, один из самых знаменитых предков тех, кто устроил эту галерею, и сам покровитель искусства, написал в своем стихотворении об идеальном владетеле: «Богатство, пышность, все, что подобает Державе, – не его, народа часть...» Так и получилось.

Первые посетители, что называется, «с улицы» появились в залах музея в 1769. Куратором Галереи Уффици был назначен Луиджи Ланци, который занялся приведением в порядок всей коллекции, в частности размещением выставленных картин по хронологии и живописным школам. Затем при Фердинанде III Лотарингском, когда директором музея стал Томмазо Пуччини (спасший во времена вторжения в Италию Наполеона шедевры, которые завоеватели могли вывезти в Париж), в Галерею соорудили стеклянную крышу, чтобы в помещения проникал естественный свет, а возле картин расположили таблички с именами художников и датами создания произведений.

Уже в XIX веке стало ясно, что разместить в одном музее все, что собрано за долгие годы его существования, попросту невозможно. Было решено вывести за пределы коллекции большую часть античного искусства, ювелирных изделий, научных приборов, все оружие и создать на их основе новые музеи. Уффици же стала художественной галереей, в которой преимущественно хранятся картины, а статуи и произведения декоративно-прикладного искусства сопутствуют им.

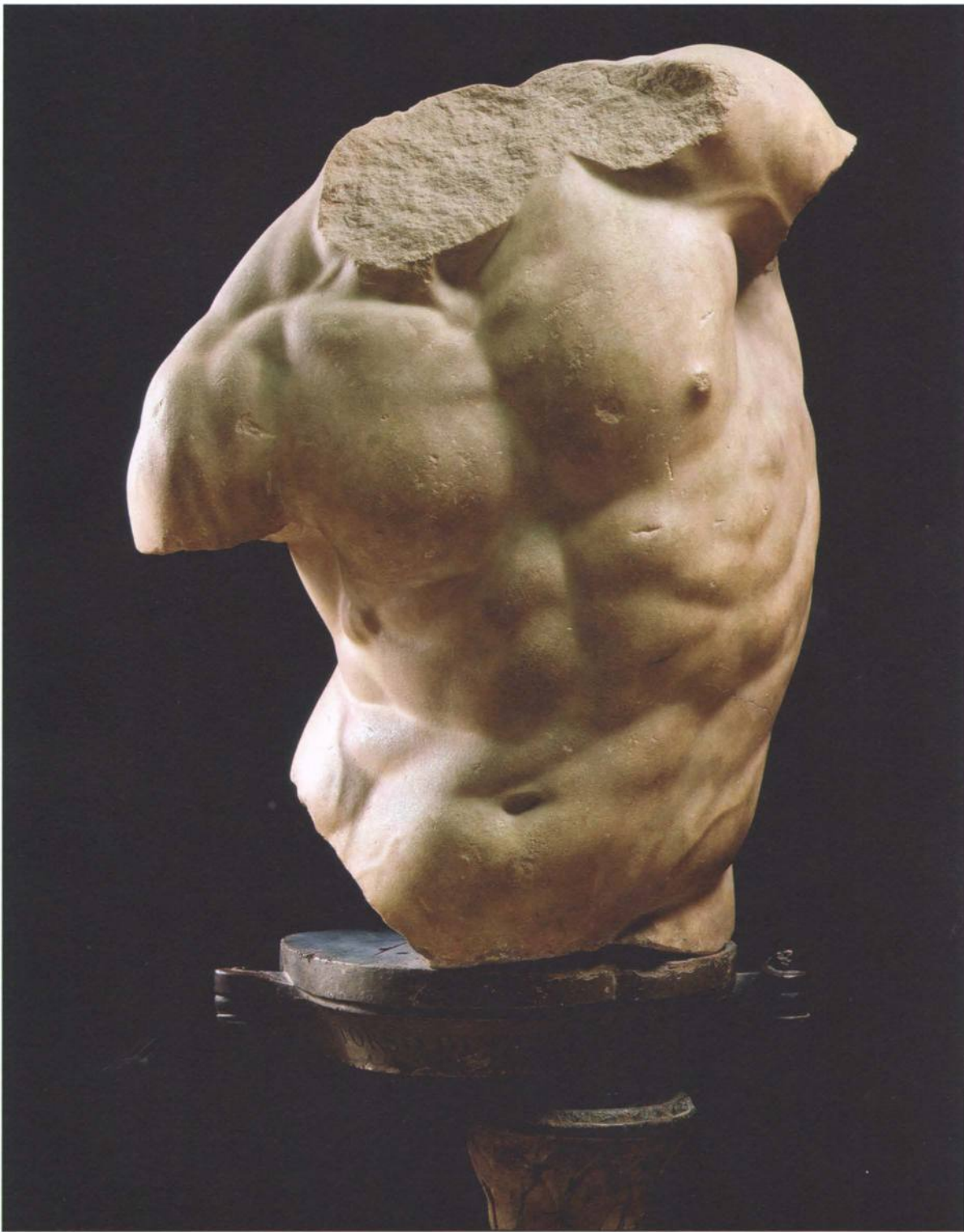
Началось серьезное изучение живописных полотен, представленных в собрании, и их реставрация. Последние помещения, которые были еще заняты некоторыми государственными учреждениями, освобождались и отдавались под экспонаты.

В общем, как говорили предки итальянцев – древние римляне, «vita brevis, ars longa», что означает «жизнь коротка, искусство вечно».

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И ДРЕВНЕГО РИМА



Борцы (Панкратионисты). II век до н. э.



**Торс кентавра (Торс Гадди)
II век до н. э. Мрамор. Высота 84**

Фрагментом статуи, изображавшей кентавра со сцепленными за спиной руками, владело семейство Гадди, отсюда и его название. Это образец эллинистического искусства, и принадлежит он к так называемой пергамской школе, скульпторами которой был выполнен «Пергамский алтарь» с его сценами битвы богов и титанов.

Торс исполнен мощи и в то же время проработан настолько, что мышцы «играют» под кожей. Резкий разворот тела наполняет его выразительным движением, волны которого ощущаются даже на расстоянии. Эта скульптура повлияла на молодого Микеланджело Буонарроти, итальянского ваятеля и живописца, чьи персонажи отличаются сильными, мускулистыми телами.



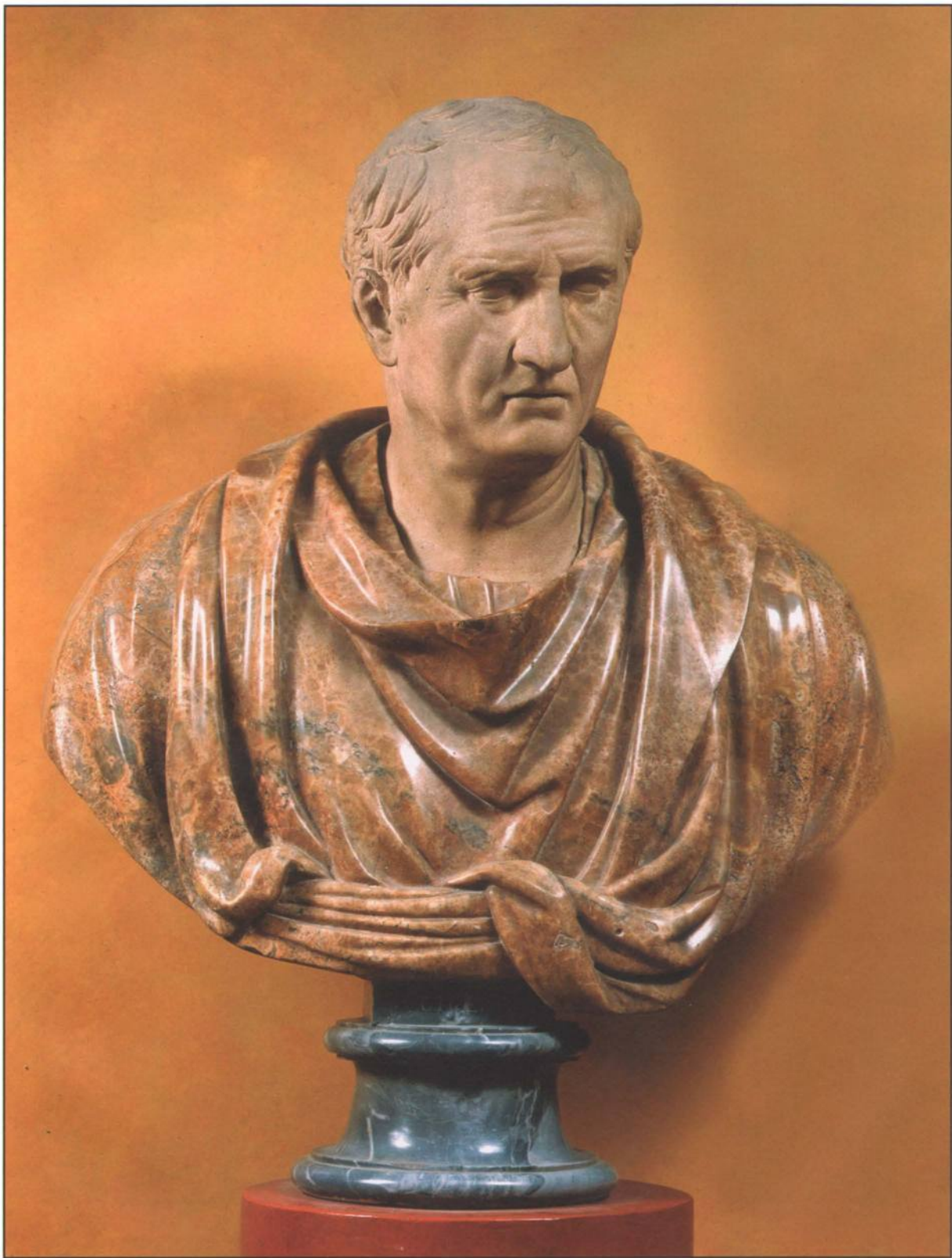
КЛЕОМЕН, СЫН АПОЛЛОДОРА
Венера Медичи
I век до н. э. Мрамор. Высота 153

Эта мраморная копия с утраченного греческого оригинала эпохи эллинизма находилась в папской коллекции произведений искусства в Риме и была приобретена в собрание Медичи, отчего и получила свое название. Статуя принадлежит к типу «Афродиты Книдской» или «Венеры стыдливой», которая прикрывает руками свою наготу.

Прекрасное цветущее тело богини, выходящей из пены морской, тонко проработано скульптором. Во всем облике Венеры, а не только в ее жесте, ощущается трепетный испуг: она словно слегка сжалась внутри и остановилась. От того, что мраморная «плоть» выражает состояние персонажа, скульптура кажется живой, дышащей.

Джордж Гордон Байрон писал в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» об этой статуе:

Ты смотришь, ты не в силах с ней проститься,
Ты к ней пришел – и нет пути назад!
В цепях за триумфальной колесницей
Искусства следуй, ибо в плен ты взят.



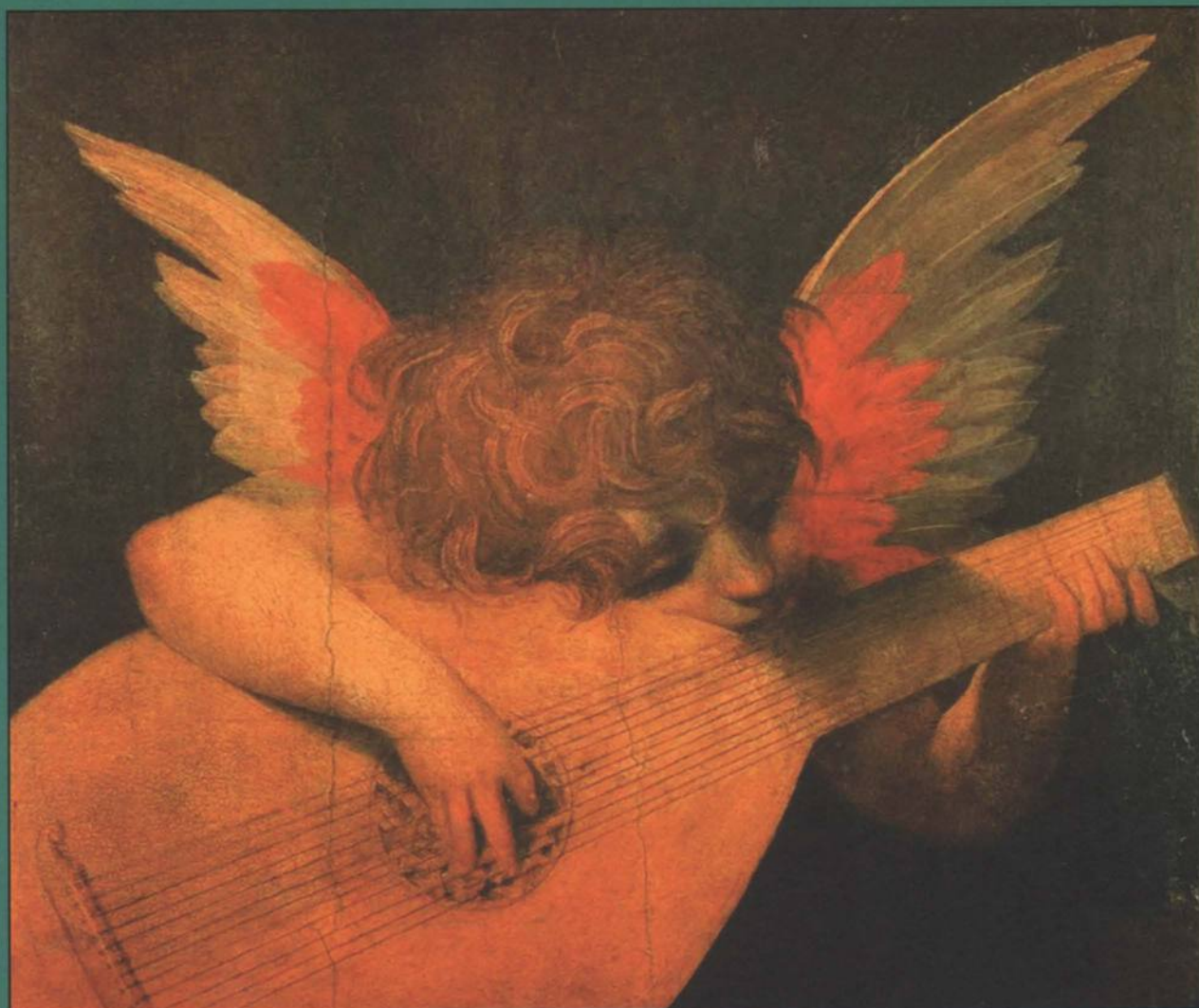
**Портрет Цицерона
Середина I века. Мрамор. 74**

О Марке Туллии Цицероне, римском философе, ораторе и политике, жившем во II–I веках до нашей эры, Плутарх писал: «В ту пору, когда корыстолюбие процветало... Цицерон дал ясные доказательства своего равнодушия к наживе, своей человечности и добропорядочности».

Приверженность римских скульпторов реализму помогла неизвестному мастеру не только правдиво воплотить внешний облик Цицерона, но и показать внутреннее состояние этого человека. Мраморный бюст представляет его немолодым и уставшим, запечатленным в сложный период жизни. Лоб у Цицерона, которого Плутарх описывает как человека веселого, здесь нахмурен, взгляд сосредоточен, а губы сжаты. Создается впечатление, что он ведет внутри себя диалог с воображаемым противником, а может, спорит с самим собой.

Тип скульптурного бюста, распространенный в римском искусстве того времени – закругляющийся внизу, с уложенной разнообразными складками тогой, на круглой подставке, – помогал возвеличить изображенного, несмотря на все подчеркнутые скульптором особенности человека.

ИСКУССТВО ИТАЛИИ



Фиорентино Россо. Музицирующий ангел. 1521



ДУЧЧО ДИ БУОНИНСЕНЬЯ
(1250/1260–1318/1319)
Мадонна с Младенцем и ангелами (Мадонна Ручеллаи)
1285. Дерево, темпера. 450х290

Художник из города Сиена Дуччо ди Буонинсенья внес в византийскую манеру письма, которая царила в тогдашней итальянской живописи, декоративность и изящество французской готики. Этот алтарный образ был написан им по заказу общины Марии для капеллы во флорентийской церкви Санта Мария Новелла, а в XVI веке перенесен в другую капеллу, Ручеллаи, отчего и получил свое нынешнее название.

Изображение Мадонны с Младенцем на троне, помещенное на золотом фоне, следует византийской традиции. Но яркость красок, их праздничность, а также прихотливые линии одеяния Богоматери, особенно золотистая кайма на Ее плаще, – результат «готического влияния». А в обликах всех представленных здесь персонажей, вплоть до ангелов, бережно спускающих трон с небес, чувствуются новые для тогдашнего времени веяния более реалистической живописи. Искусство Дуччо, хоть и осторожно, но уже предвещало Ренессанс.



ДЖОТТО (ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ)
(около 1267/1275–1337)
Мадонна с Младенцем и ангелами (Мадонна Онъисанти)
Около 1306–1310. Дерево, темпера. 325x204

Этот большой алтарный образ Джотто, представляющий Богоматерь с Младенцем, которых окружают ангелы и святые («онъисанти» в переводе с итальянского означает «все святые»), выполнен в традиции XI–XIII веков. Тогда итальянская живопись находилась под сильным византийским влиянием, но художник внес нечто совершенно новое в средневековый изобразительный канон.

Мадонна сидит на троне не строго по центру и изображена вполоборотa. Ее фигуру Джотто выписал так, что она выглядит величественной и объемной, это подчеркнуто пластичными складками одеяния. Условный золотой фон, символизирующий небеса, сочетается здесь с глубиной пространства, выраженной при помощи архитектуры трона – его ступенек и балдахина. Мастер сосредоточил свое внимание и на эмоциях персонажей, изобразив ангелов и святых благоговейно поднявшими головы и с душевным трепетом смотрящими на Богоматерь с Младенцем.



СИМОНЕ МАРТИНИ
(около 1284–1344)
Благовещение
1333. Дерево, темпера. 265х305

В творчестве Симоне Мартини, представителя сиенской школы, черты поздней готики с ее декоративностью и удлинёнными изящными телами соединились с особенностями живописи Проторенессанса.

«Благовещение» художник написал для алтаря святого Ансания в соборе Сиены. Фигура Марии вырисовывается на золотом фоне, символизирующем небо, сдержанным, плавным силуэтом. Прихотливая по очертаниям фигура архангела Гавриила – его все еще летящие крылья, развевающийся сзади плащ – вносит в комнату ощущение воздуха и ветра. От небесного вестника к Марии в картине идут слова из Евангелия: «Радуйся, Благодатная, Господь с Тобою» (Лука, 1:28), и эта тонкая вязь выглядит частью того орнамента, который образуют линии и краски. Здесь все ласкает глаз: и яркие ангельские крылья, и стоящие в вазе белые лилии – символ чистоты и непорочности Марии, и сочетание цветов в картине.

Образы в центральной сцене – хрупкие, бесплотные, словно овеянные горным воздухом. По сравнению с ними изображенные в боковых частях алтаря святой Ансаний и святая Юлитта выписаны более объемно, что навело исследователей на мысль, не творение ли это кисти Липпо Мемми, чья подпись также стоит под картиной. Впрочем, ученик художника скорее всего лишь золотил раму, а святых Мартини рисовал сам и изобразил их более жизненно, чтобы подчеркнуть неземной дух представленной сцены.



АМБРОДЖО ЛОРЕНЦЕТТИ
(около 1290–1348)
Принесение во храм
1342. Дерево, темпера. 257х168

Мастер из Сиены Амброджо Лоренцетти создал этот алтарь, от которого до нас дошла только центральная часть, для сиенского собора.

Готический интерьер церкви – действие у Лоренцетти происходит в соборе, для которого и предназначался алтарь – сочетается с «античными» скульптурами на фасаде, например с крылатыми гениями, поддерживающими гирлянду. Торжественность сцены подчеркнута яркими, звучными цветами одежд и элементов архитектуры, и с этим высоким ладом удивительным образом гармонируют подробно выписанные детали – одеяние первосвященника, жертвенные голуби в его руке, капители колонн, украшающая церковь мозаика.

Старец Симеон держит Младенца Христа на руках и с трепетом пророчествует о Нем, Мария же, слыша его слова, печальна и погружена в себя. Все остальные персонажи, внимающие старцу, тоже наделены своими эмоциями. Это стремление выразить чувства изображенных, написать их фигуры достаточно объемно было несомненным признаком приближавшегося Ренессанса.



ДЖЕНТИЛЕ ДА ФАБРИАНО
(около 1370–1427)
Поклонение волхвов
1423. Дерево, темпера. 303х282

Живопись Джентиле да Фабриано представляет такое течение в европейском искусстве, как интернациональная готика. Алтарь «Поклонение волхвов» мастер создал для капеллы Строцци церкви Санта-Тринитá во Флоренции.

Многолюдная красочная процессия изображена движущейся по направлению к переднему плану картины. Евангельская история о царях, пришедших поклониться Младенцу Христу, трактована здесь в духе средневекового рыцарского романа: одному из волхвов слуга подвязывает шпору, что подчеркивает принадлежность его хозяина к рыцарству, в картину вкраплены сценки охоты, а манеру многих персонажей держать можно определить словом «куртуазная» – достаточно взглянуть, например, на служанок слева. Это произведение интересно рассматривать, потому что оно полно дивных подробностей, например Младенец Христос гладит по голове пожилого волхва, целующего Ему ножку. Среди пришедших издалека кого только нет – молодые и пожилые, рыцари и охотники. В картине присутствуют не только люди, но и животные – лев, гепард, обезьяны, сокол. Создается впечатление, что художник использовал сюжет еще и ради того, чтобы изобразить богатство введомого ему мира.

Этот алтарный образ выписан чистыми, сияющими, словно драгоценности, цветами, и его декоративность усиливается вкрапленным то тут, то там золотом. Рама была изготовлена по рисунку самого мастера, который включил в нее небольшие изображения и до мелочей продумал декор. Пределла алтаря состоит из трех живописных частей, представляющих «Рождество Христово», «Бегство в Египет» и «Принесение во храм». Историк искусства Виктор Лазарев писал: «В своем алтарном образе, самой красивой и праздничной картине раннего кватроченто, Джентиле изобразил уходивший с исторической сцены феодальный мир во всем его блеске, со всеми его внешне привлекательными чертами, в ореоле его “рыцарственной романтики”».





МАЗОЛИНО ДА ПАНИКАЛЕ
 (около 1383 – около 1440),
МАЗАЧЧО (ТОММАЗО ДИ ДЖОВАННИ ДИ СИМОНЕ КАССАИ)
 (1401–1428)
Мадонна с Младенцем, святой Анной и ангелами
 Около 1425. Дерево, темпера. 175x103

Кисти Мазолино в этой работе, выполненной для церкви Сант-Амброджо во Флоренции, принадлежит изображение святой Анны и ангелов, а Мазаччо – Мадонны с Младенцем и ангела в зеленом с красным одеянии. Влияние средневекового искусства видно здесь в золотом фоне, занавесе, иконографии всей сцены – перед святой Анной сидит Мария с маленьким Христом на коленях, а по сторонам стоят ангелы, помещенные друг над другом. Но это уже ренессансное произведение, особенно там, где работала кисть Мазаччо, который был первым из тех, кого можно целиком отнести к мастерам Возрождения. Фигуры, написанные им, освещены сбоку и изображены со знанием перспективы, изучением которой занимался художник. Он останавливает свое внимание только на главном, поэтому в созданных образах есть мощь, вскоре проявившаяся и в росписях, выполненных художником во флорентийских церквях. Мазаччо жил недолго, но успел оказать влияние на всю ренессансную живопись.



**ФРА БЕАТО АНДЖЕЛИКО (ФРА ДЖОВАННИ ДА ФЬЕЗОЛЕ)
(1395/1400–1455)**

**Коронование Марии
1434–1435. Дерево, темпера. 112x114**

Живопись художника Раннего Возрождения, монаха-доминиканца Фра Анджелико, проникнута состоянием тихой радости. Ею наполнены и многофигурные работы мастера, такие как «Коронование Марии», выполненное для церкви Сант Эджидио во Флоренции.

Христос возлагает венец на голову Богоматери, Царицы Небесной, ангелы трубят в трубы, святые благоговейно созерцают происходящее. Золотой фон, идущий от византийской традиции изображения небес, сочетается здесь с рельефно выписанными фигурами, а дух Средневековья, еще чувствующийся в этом алтарном образе, – со сложной композицией, присущей уже Ренессансу.

Колорит картины лучше всего описывается словами из стихотворения Николая Гумилева о Фра Анджелико:

А краски, краски – яркие и чистые,
Они родились с ним и с ним погасли.
Преданье есть: он растворял цветы
В епископами освященном масле.

В композициях пределлы, то есть находящихся внизу главного образа, художник представил «Обручение Марии» и «Успение Марии», ныне хранящиеся в Музее Сан Марко во Флоренции.



ПАОЛО УЧЧЕЛЛО
(около 1397–1475)
Битва при Сан-Романо
Около 1438. Дерево, темпера. 180x323

Представленная картина художника кватроченто Паоло Уччелло – одна из трех, написанных им на данную тему и стоявших у истоков батального жанра в европейском искусстве. Все эти произведения, заказанные Леонардо Бартолини Салимбени, принимавшим участие в сражении, изображают моменты битвы флорентийцев с сиенцами, случившейся в 1432.

На картине «Битва при Сан-Романо» флорентийский рыцарь копьём выбивает из седла предводителя вра-



жеского войска Бернардино делла Чарда. Восседающий на белом коне вождь флорентийцев Никколо да Толентино уже опрокинул на землю одного из неприятелей. Вокруг идет битва, «смешались в кучу кони, люди», взмываются копья и арбалеты, летят на землю рыцари и их вооружение. Напряжение всей сцене придает и то, что на небольшом пространстве уместилось множество фигур, к тому же по краям композиция нарочито срезана рамой, отчего кажется, что ей тесно в отведенных пределах.

Уччелло изображает своих персонажей в самых разных позах. Вероятно, ради того, чтобы потренироваться в этом умении, он и взялся за работу. Рыжий конь слева, скачущий прочь, серый, с упавшим вместе с ним рыцарем, белый, на котором восседает предводитель флорентийцев, показывают, насколько художник справился со сложными ракурсами и перспективой. Динамизм всей сцены подчеркнут колоритом, в котором сталкиваются яркие, чистые цвета.



АНДРЕА МАНТЕНЬЯ
(около 1431–1506)
Триптих с Поклонением волхвов, Обрезанием и Вознесением
1460–1464. Дерево, темпера. 86x161,5

Андреа Мантенья – художник, в живописи которого уже за несколько десятилетий до начала Высокого Возрождения чувствовались приближающиеся шаги этого мощного искусства.

Триптих был написан по заказу маркграфа Лудовико Гонзага для капеллы при его фамильном дворце в Мантуе (для этого семейства живописец будет работать всю оставшуюся жизнь). Миниатюрное письмо алтарного образа, обилие дивных подробностей, характерное для искусства Раннего Возрождения, соединяются здесь с той мощью и монументальностью, которые были присущи уже следующему этапу итальянской живописи. В результате небольшой живописный алтарь производит такое же впечатление, как и настенные росписи Мантеньи во дворце Гонзага. И в то же время триптих хочется рассматривать, словно драгоценность из шкатулки.

В центральной части художник представил сцену поклонения волхвов: среди столь любимого им каменистого пейзажа движется длинная процессия людей в роскошных одеяниях. Они идут поклониться Младенцу, сидящему на коленях Марии. Вокруг вьются ангелы. Сухое и яркое письмо Мантеньи заставляет изображать буквально сиять еще и благодаря особому «воздуху» в картинах – совершенно прозрачному, разреженному, какой бывает только высоко в горах. Поэтому в созданном художником мире видно все: и тропинку вдаль, и светлый замок, к которому она ведет, и шерсть верблюда, и жесткие травы, и тоненькие золотые нити, которыми пронизаны одежды. И в то же время сцену можно представить развернутой во всю стену капеллы. Мантенья это знал и, чтобы усилить эффект монументальности изображенного, написал его на вогнутой поверхности.

В сцене «Обрезание» (справа) художник старательно выписал орнамент стен, композиции в люнетах – «Жертвоприношение Исаака» и «Моисей, вручающий народу скрижали Завета», корзину с голубками в руке Иосифа, поднос с принадлежностями для обрезания, который мальчик протягивает первосвященнику. Трогателен образ маленького Иоанна Крестителя, который сосет палец, держа в другой руке надкушенный бублик. Вся эта детально прописанная сцена подошла бы и для большой фрески.

И только в третьей композиции – «Вознесение» (слева) – почти нет тщательно изображенных подробностей, она аскетичнее и мощнее, в ней опять виден каменистый ландшафт, и даже облако, на котором стоит Христос, кажется вырезанным из мрамора. Но, как и прежде, тонко переданы чувства персонажей: изумление и надежда Марии и апостолов, легкая грусть и обещание встречи на небесах во взгляде Спасителя.





АНТОНИО ПОЛЛАЙОЛО
(1433–1498)
Геркулес и Гидра
1460. Дерево, темпера. 17х12

На маленькой по размерам картине Антонио Поллайоло, флорентийского живописца эпохи кватроченто, изображен один из подвигов древнегреческого героя Геракла, или Геркулеса. Вторая досочка с композицией на тему этого мифа также находится в музее. Исследователи предполагают, что обе работы являются эскизами к большим картинам, которые заказал художнику Пьеро Медичи, или же их уменьшенными копиями. Но они могут быть и самостоятельными произведениями, и тогда тем более нужно отметить, что Поллайоло сумел наделить столь малое изображение монументальностью.

В качестве сюжета мастер взял ту часть мифа о Геракле, в которой он сражается с лернейской гидрой, гигантской змеей, имевшей множество голов и одну из них бессмертную. Напряжение битвы художник передает, изображая вздувшиеся мускулы героя и отчаянное выражение лица. Работа полна движения. Сила и мощь Геракла подчеркнуты расположенным далеко внизу пейзажем и тем, что главный персонаж помещен на фоне неба. Но в то же время живописец явно был увлечен красивыми и упругими линиями драпировок, змеиного тела, вьющейся ленты реки, которые создают в произведении сложный узор.



ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА
(1410/1420–1492)
Портреты Федерико да Монтефельтро Урбинского и Баттисты Сфорцы
1465. Оба – дерево, масло. 47х33

Словно наполненные воздухом картины этого художника кватроченто в то же время оставляют впечатление мощи и покоя. Таковы портреты герцога Урбинского Федерико да Монтефельтро и его жены Баттисты Сфорцы.

Лица их даны в профиль, в соответствии с портретной традицией того времени, тесно связанной с изображением знаменитых людей на монетах и медалях. Но никто из художников-портретистов не сумел извлечь из этого ракурса такой выгоды, как Пьеро делла Франческа: он придал обликам Федерико и Баттисты невиданную дотоле величественность, впервые поднял портретируемого человека до тех высот, где ему и подобало стоять в эпоху гуманизма. Впечатление монументальности образов при малом размере досок усиливается тем, что роль фона выполняет уходящий вдаль пейзаж, показанный с высокой точки. Надо заметить, что ракурс, в котором изображен Федерико, позволил также скрыть изуродованную половину лица бесстрашного кондотьера. Но чеканный профиль, еще более выделенный ровным красным цветом одеяния, имеет мягкую светотеневую лепку. Спокойный, самоуверенный взгляд из-под тяжелых век и нежность кожи на висках, щеках и шее дают такое тонкое и верное ощущение человека, которое не всегда даст распространившийся в более позднее время психологический портрет.

Первоначально створки алтаря благодаря шарнирам были подвижными, его можно было складывать и рассматривать написанные на обороте досок с портретами сцены триумфа Федерико и Баттисты. Оба супруга, восседая на колесницах, запряженных лошадьми, едут навстречу друг другу. В изображении пейзажа, выписанного подробно и с передачей световоздушной среды, ощутимо влияние нидерландской живописи.



**АНДРЕА ВЕРРОКЬО
(1435/1436–1488)
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
(1452–1519)**

**Крещение Христа
1470–1475. Дерево, темпера, масло. 177x151**

Будучи прежде всего скульптором, Андреа Верроккьо выполнял живописные заказы с перерывами, вследствие чего одну из своих картин – «Крещение Христа» – никак не мог закончить. Он попросил довершить начатое своего ученика Леонардо да Винчи, молодого, но уже достигшего к тому времени больших успехов, хотя и остававшегося в мастерской учителя. Центральные фигуры и ангел справа уже были написаны в типичной для Верроккьо манере – сухой, линейной, с изысканными силуэтами фигур.

Леонардо изобразил ангела, стоящего слева, но использовал не темперу, как учитель, а масляные краски, сохнущие дольше и позволяющие передать мягкую светотень, окутать образ легкой дымкой. Так родилась ставшая потом знаменитой леонардовская техника «сфумато». Художник написал и часть пейзажа позади ангелов, основой для которой послужил сделанный им рисунок с изображением долины реки Арно. Работа молодого живописца поразила Верроккьо и стала так популярна, что с этой группы ангелов выполняли копии.



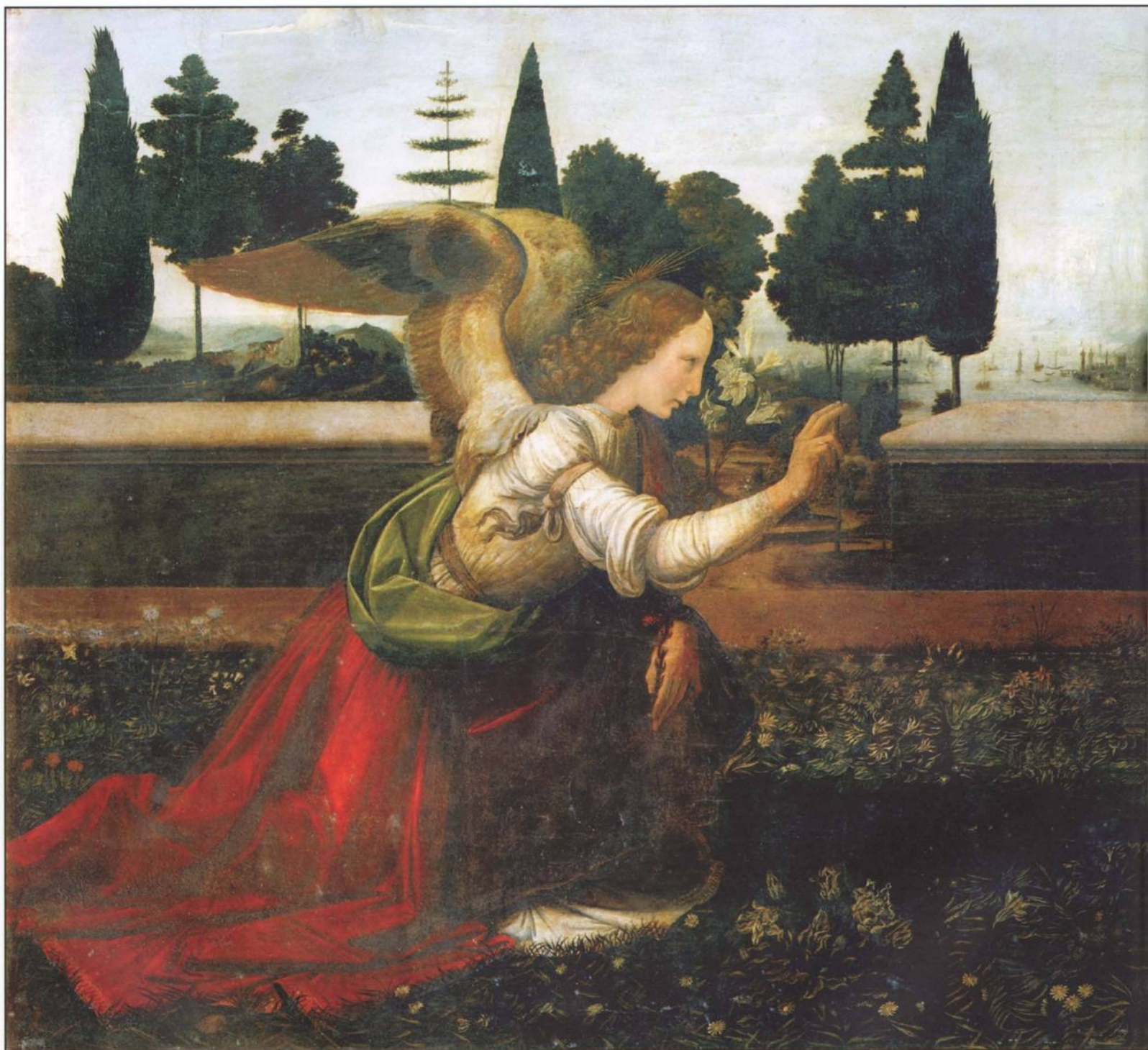
**ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
(1452–1519)**

**Поклонение волхвов
1480–1481. Дерево, темпера, масло. 243x246**

Этот алтарный образ был заказан Леонардо канониками монастыря Сан Донато в Скопето, но остался незаконченным то ли потому, что художник уехал в Милан, то ли из-за того, что он просто оставил этот замысел. Но картина выглядит завершённой и несёт в себе все особенности тогдашней живописи мастера.

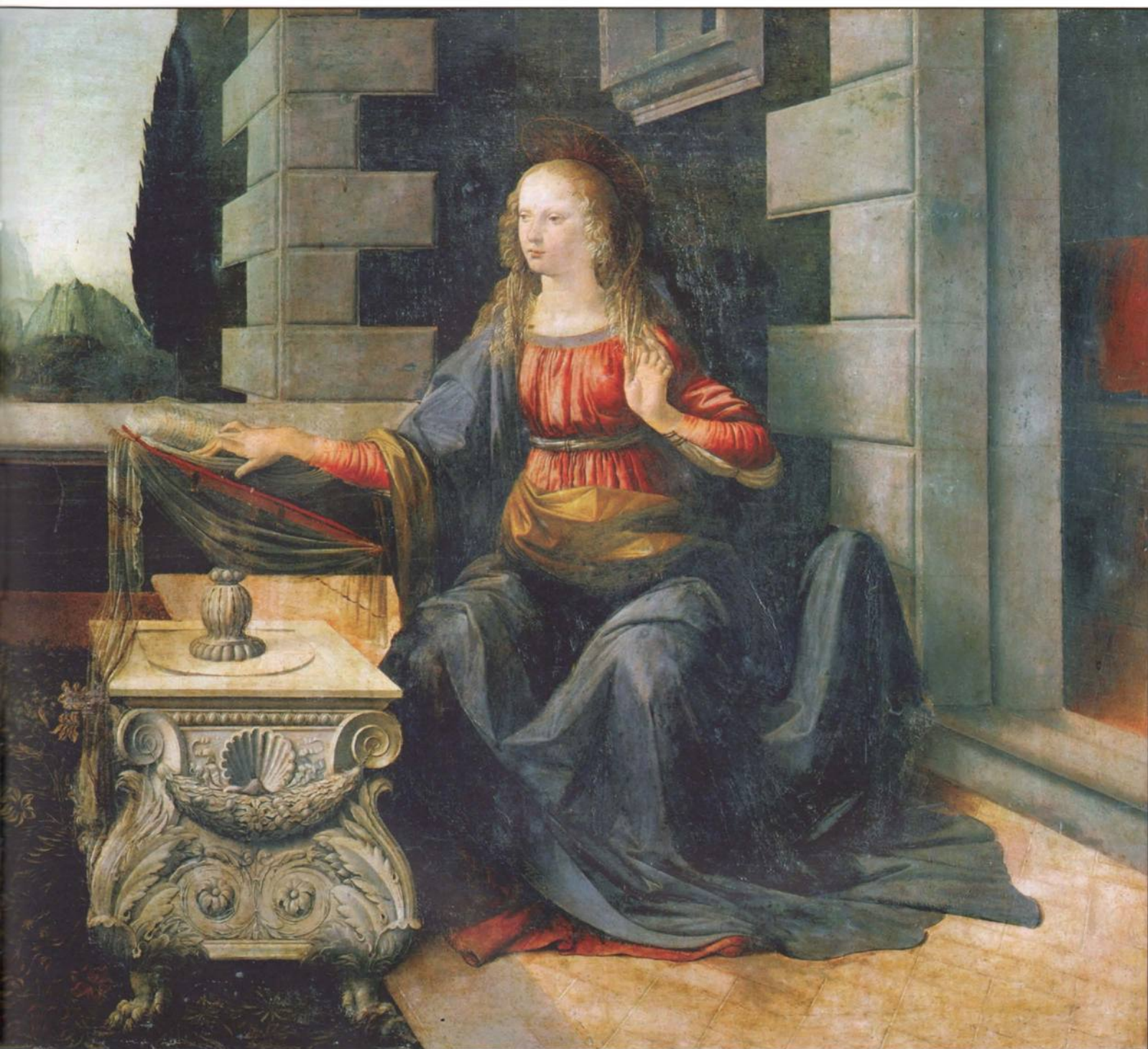
В традиции кватроченто Леонардо несколько перегрузил композицию обилием фигур в экспрессивных позах, деталями пейзажа и архитектуры. Впрочем, это можно объяснить тем, что Леонардо, как художник Возрождения, был любопытен до того, что представляет собой мироустройство. Поэтому для него большую роль играла такая категория, как разнообразие. Современник Леонардо, писатель Бальдассаре Кастильоне, отметил: «...мировое устройство, которое мы видим, с просторным небом, столь блещущим светлыми звездами, и с землей в центре, опоясанной морями, которую разнообразят горы, долины и реки и которую украшают столь разные деревья и прелестные цветы и травы, – можно сказать, является благородной и великой картиной, нарисованной рукой природы и Бога...»

Божественное у итальянских гуманистов стояло в центре мироздания. У Леонардо Мария, держащая на коленях Младенца Христа, выделяется на фоне множества «активно действующих» персонажей спокойной позой и плавным поворотом головы. Художник выстраивает композиционный треугольник или, точнее, пирамиду, на вершине которой находится голова Марии. Такой прием, придававший изображенному уравновешенность и гармонию, нашел широкое распространение среди мастеров Высокого Возрождения.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
(1452–1519)
Благовещение
Около 1472. Дерево, масло, темпера.
98x217

Над этой картиной Леонардо работал, еще находясь в мастерской Верроккьо. Юному художнику предстояло довести до конца начатое другими учениками и исправить их ошибки. Он выполнил несколько эскизов плаща Марии и одеяния архангела Гавриила и на основании этих рисунков переписал драпировки, которые в результате легли объемными складками. Затем Леонардо написал заново голову архангела Гавриила, сде-



лав ее слегка склоненной, но не успел внести изменения в изображение Марии, поза которой выглядит не совсем естественно. Тот, чья кисть прошла здесь до Леонардо, вероятно, не слишком хорошо знал и законы перспективы. Но все эти ошибки неожиданным образом показывают, насколько сложным было овладение теми приемами реалистической живописи, которые кажутся столь естественными в картинах ренессансных мастеров.

Сохранился выполненный художником в то же время рисунок карандашом и тушью, на котором Мария склонила голову, прикрыв глаза, волосы Ее сверху стянуты лентой с драгоценной брошью, а по плечам рассыпались шелковистые пряди. Леонардо, видно, так дорожил этим тонким, поэтичным образом, родившимся под его пером, что нарисовал отдельную небольшую картину на тему Благовещения.



САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ
(1445–1510)
Поклонение волхвов
Около 1475. Дерево, темпера. 111х134

В этой многофигурной композиции мастер кватроченто Сандро Боттичелли представил в образе волхвов, поклоняющихся Младенцу Христу, членов семейства Медичи, банкиров и купцов, правителей Флоренции, и приближенных к ним, в числе которых был и он сам.

Среди руин античного Рима, символизирующих окончание старого мира и начало нового, христианского, восседает Мадонна. Она держит на коленях Младенца, позади стоит, облокотившись на руку, Иосиф и умиленно смотрит на новорожденного. Перед Христом опустился на колени Козимо Старший Медичи. Джорджо Вазари писал: «И особую выразительность мы видим в старце, который, целуя ноги Господа нашего и тая от нежности, отменнейшим образом показывает, что он достиг цели длиннейшего своего путешествия». Ближе к переднему краю картины изображены сыновья Козимо, Пьеро и Джованни. К моменту написания произведения они и их отец уже умерли, но Боттичелли включил их в круг семьи как неразрывно связанных с ней. В черном с красным одеянии стоит, задумавшись, Джулиано, сын Пьеро, позади него с бородой и в шапке – философ Джованни Аргиропуло, перед ним в голубом – заказчик работы, Дзаноби дель Лама. Слева в горделивой позе стоит брат Джулиано, Лоренцо Великолепный, рядом с ним – поэт Анджеоло Полициано, им что-то рассказывает гуманист и философ Пико делла Мирандола. Наконец в правом нижнем углу на зрителя смотрит закутанный в рыжий плащ сам Боттичелли. Традиция изображать себя среди участников сцены из Священного Писания была широко распространена в эпоху Возрождения.

Медичи учредили во Флоренции так называемое Братство волхвов, куда входили они сами и их приближенные. Братство устраивало костюмированные шествия: его члены, переодевшись волхвами, шли пешком и ехали верхом на конях по улицам города. Вероятно, эти мистерии также нашли свой отзвук в картине Боттичелли.





**САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ
(1445–1510)**

Весна

Около 1478. Дерево, темпера. 203х314

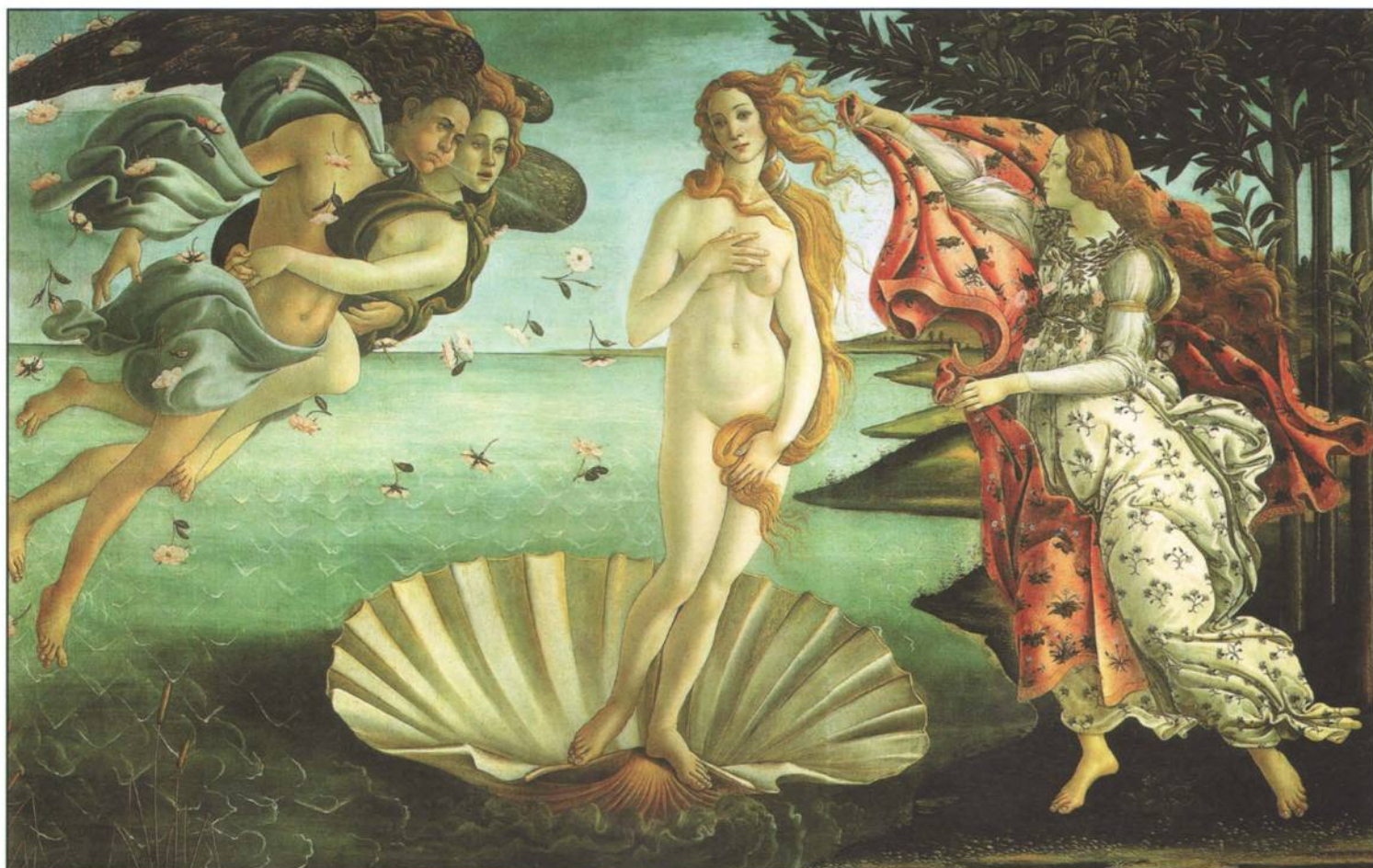
Расцвет живописи Сандро Боттичелли пришелся на время, когда он сблизился с кружком гуманистов – поэтов, писателей, философов, художников – при дворе Медичи. Лоренцо Великолепный, правитель Флоренции, писал стихи и покровительствовал искусствам. Для виллы его кузена Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи и была заказана эта картина со сложным философско-поэтическим содержанием.

В «Весне» нашли отражение три неразрывных направления, в которых развивались искусство и философия флорентийских гуманистов: античный, христианский и куртуазный. Из античности здесь – персонажи и мотивы мифов. Справа Зефир, теплый западный ветер, похищает Хлориду, греческую нимфу полей и цветов, которая превращается в изображенную тут же Флору – уже римскую богиню, осыпавшую землю цветами. В левой части – три грации, олицетворяющие целомудрие, любовь и наслаждение. Меркурий, разгоняющий облака, стоя под сенью апельсиновых деревьев, отсылает воображение зрителя к мифу о Парисе и его выборе прекраснейшей из богинь, которой он как победительнице отдал яблоко. Эта богиня, Афродита, или, как ее называли древние римляне, Венера, мягко ступает по ковру из трав и цветов в центре картины. Над ее головой – Амур с луком, целящийся в одну из граций.

Христианская тема проявляется здесь в том, что главная героиня напоминает Мадонну, рука которой словно благословляет всех. В этой героине сквозит и культ «прекрасной дамы», вдохновительницы поэтов. Эти куртуазные настроения процветали в кружке Лоренцо Великолепного. Картина была написана вскоре после того, как умерла возлюбленная брата Лоренцо, Джулиано Медичи, прекрасная Симонетта Веспуччи. Венера напоминает ее лицом. На самого же Джулиано походит Меркурий, в котором узнается также святой Себастьян, христианский мученик.

Эта работа, в которой сошлись самые разные мотивы, знаменовала собой важный поворот к живописи, не подчиненной никаким канонам. В ней была видна уже только душа художника и его воля. Русский искусствовед Павел Муратов писал о Боттичелли: «Он первым встречал утренний туман нового и долгого дня в истории мира под единственным знаменем чистого искусства».





САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ
(1445–1510)
Рождение Венеры
1483–1485. Холст, темпера. 172,5x278,5

«Рождение Венеры», как и «Весну», художник написал для Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. Сюжет этой картины основан на мифе о том, как из пены морской появилась на свет богиня любви. Боттичелли мог найти изложение мифа у античных авторов или его переработку у поэта Анджело Полициано, работавшего при дворе.

...Влечет
 Зефир влюбленный раковину к берегу,
 И небеса их радуются бегу...

...И видно – блеск глаза богини льют.
 Пред ней с улыбкой небо и стихии.
 Там в белом Оры берегом идут...

Венера, стоя в раковине, плывет, подгоняемая Зефиром и Хлоридой, а навстречу ей идет Ора, одна из спутниц богини, которая держит покрывало, чтобы окутать ее. Трепещущие на ветру прихотливые складки покрывала и одежды, волны на море, изломанная линия берега, «гофрированная» створка раковины, наконец летящие волосы Венеры – все это оттеняет плавные очертания тела богини и усиливает то чувство высшей гармонии, которое вызывает ее облик. Над головой Венеры едва ли не смыкаются руки персонажей, и кажется, будто ее осеняет арка, которой вторит круглящийся низ раковины. Таким образом, фигура богини замыкается в воображаемый овал. Если в «Весне» композиция состоит из нескольких равноценных по смыслу групп, то здесь Венера – тот центр, к которому стремится все.

У ренессансных художников обнаженная Венера в противовес одетой символизировала любовь небесную. Боттичелли наделил свою героиню тем целомудрием, которое почитается как высшая добродетель, отсюда и мотив поклонения, присутствующий в картине. Прекрасное лицо героини напоминает лики Мадонн на картинах Боттичелли, и потому в этой работе сквозь античную тему звучит христианская, а соединение античного гуманизма и христианства и дало феномен итальянского Возрождения.



САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ
(1445–1510)

Мадонна с Младенцем и ангелами (Мадонна дель Магнификат)
1483. Дерево, темпера. Диаметр 118

«Магнификат» – название католической хвалебной песни Девы Марии, данное этому славословию по первой строке: «Magnificat anima mea Dominum» – «Величит душа Моя Господа», поэтому картина имеет второе наименование, которое переводится как «Величание Мадонны». У Боттичелли Богоматерь держит в руке перо, приготовившись обмакнуть его в чернила и дальше записывать в книге слова из Евангелия от Луки, на которые и написано песнопение.

Форма тондо – круглой картины – особенно подходила живописи Боттичелли с ее плавными, текучими линиями, изгибами тел, склоненными головами персонажей. В данном случае художник и придает всей композиции круглящиеся очертания, которые образованы позами Мадонны и Младенца, склоненным ангелом слева, встречающимися вверху руками ангелов, держащих корону и возлагающих ее на голову Марии. Кроме того, вся группа помещена на фоне круглого окна, пейзаж за ним тоже странно изгибается, словно отраженный в выпуклом зеркале. Это одно из самых лирических произведений Боттичелли, где музыка воплощена в композиции, ритме, красках, линиях и выражениях лиц.



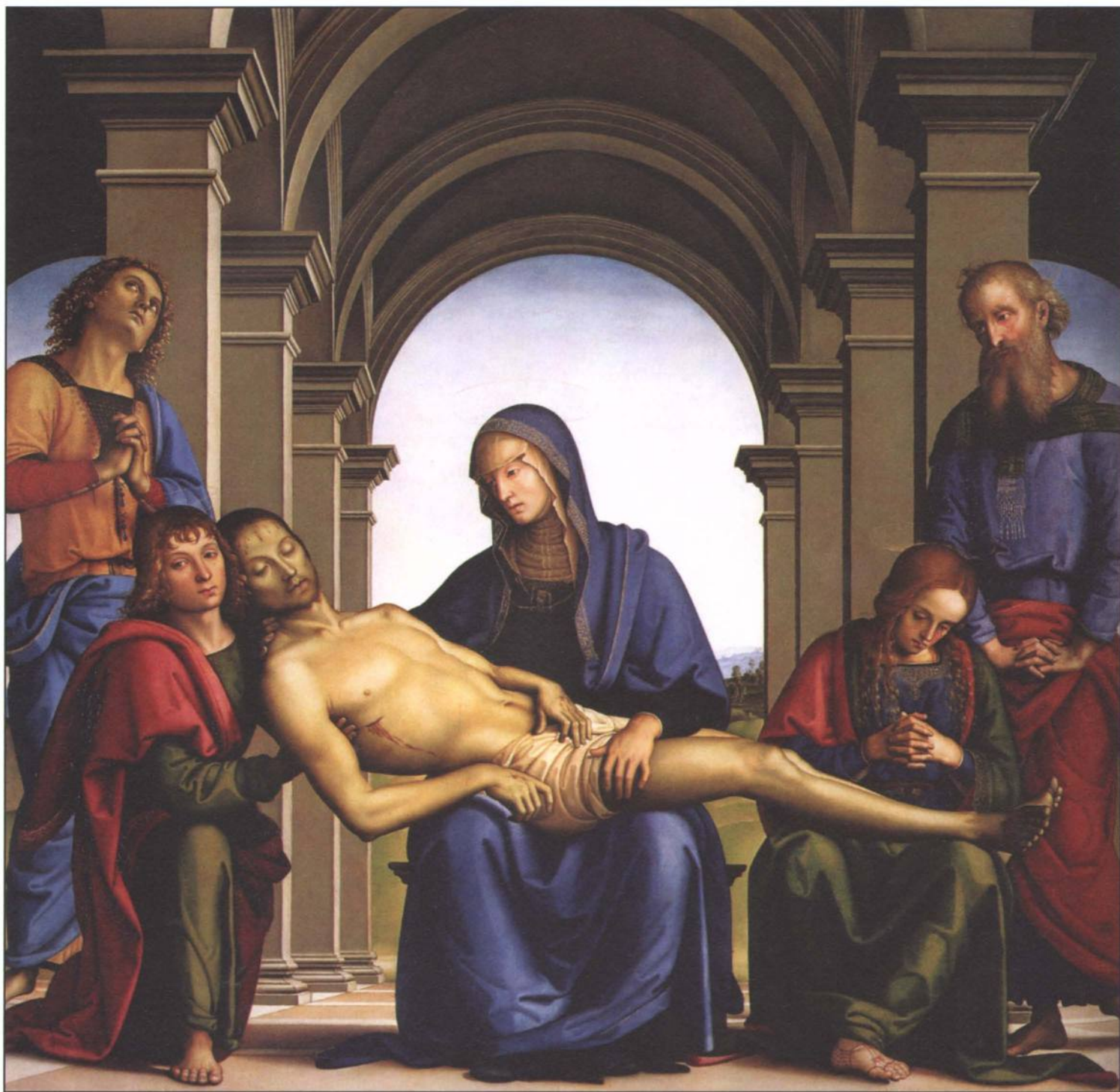
ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ
(1430–1516)
Священная аллегория
1490–1499. Дерево, масло. 73x119

Джованни Беллини, чье творчество повлияло на всю венецианскую живопись и прежде всего на ее настроение, оставил после себя загадку, которую не могут разгадать до сих пор: каков сюжет картины «Священная аллегория»? Это отвлеченное название ей было дано потому, что никто точно не смог ответить на вопрос.

Художник изобразил так называемое святое собеседование: сидящей на троне Богородице предстоят святые. Среди них можно различить Павла с мечом, прогоняющего человека в тюрбане, Петра, опершегося на балюстраду и сторожащего вход на площадку, Себастьяна со стрелой в груди и Иова, молитвенно сложившего руки. Но композиция «святого собеседования», всегда бывшая, когда Беллини или другие художники обращались к этому сюжету, центральной, здесь развернута к зрителю боком и становится одним из представленных мотивов. Другой – играющие под деревом младенцы. В их группе выделяется тот, кто держит в руках яблоко, символизирующее человеческие грехи. Этот ребенок может быть Христом, пришедшим в мир искупить грехи, а младенцы вокруг Него – душами, попавшими в чистилище, за которые молятся святые. Река – скорее всего Лета, отделяющая этот мир от мира живых, который виден на среднем и дальнем планах. Там молится в пещере анахорет, неподалеку бродит кентавр, олицетворяющий соблазны, а еще дальше живут своей обычной жизнью люди.

Но прав был русский искусствовед Павел Муратов, когда писал о Беллини: «И может быть, ключ к его картине находится не столько в том, что изображено, сколько в самом чувстве, каким проникнуто здесь все. <...> Нам понятны глубокое созерцательное раздумье, в которое погружены его святые, и бесплотная тонкость младенческих игр с золотыми яблоками темнолиственного мистического дерева. В той стране, которая открывается за уснувшими зеркальными водами Леты, мы узнаем нашу страну молитв и очарований. Там бродят в уединении скал наши души, когда их освобождает сон... На утренней заре они второй раз погружаются в летейские воды и выходят, храня печаль, на берег жизни».





ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(между 1445 и 1452–1523)
Пьета́

Около 1493–1494. Дерево, масло, темпера. 168х176

Глава живописной школы Умбрии и учитель Рафаэля Пьетро Перуджино создавал картины, в которых, например в представленной, царит какая-то особая тишина. Словом «пьета», что в переводе с итальянского означает «сострадание, жалость», называют в живописи и скульптуре сцену оплакивания Богоматерью мертвого Христа, лежащего у Нее на коленях.

В картине господствуют две взаимно уравновешенные композиционные линии – вытянутого тела Спасителя и полукруглых арок, которым вторит своими очертаниями фигура Марии. Арка – символ небесного свода и мировой гармонии – уже своей формой вносит в композицию чувство, подчеркивающее, что жертва Христова была ненасправна. На Его лице – умиротворение, Богоматери – глубокая тоска, которая не находит выхода вовне, а на лицах Иоанна Евангелиста и стоящего за ним святого – то выражение, которое можно определить классической строкой «печаль моя светла». Грусть и вместе с ней надежда ощущаются и в весеннем пейзаже вдали, и в золотистом воздухе, окутывающем все изображенное.



**МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)**

**Мадонна Дони (Святое семейство)
1505–1506. Дерево, масло, темпера. Диаметр 120**

Данное произведение – единственная дошедшая до нас законченная станковая картина Микеланджело, уделявшего основное внимание скульптуре, архитектуре и фрескам. В его монументальных росписях фигуры напоминают скульптуру, и это неслучайно: на вопрос писателя Бенедетто Варки о том, что выше – живопись или скульптура, Микеланджело ответил: «Живопись, как мне кажется, считается лучше тогда, когда она больше склоняется к рельефу».

Так и в «Мадонне Дони» или «Тондо Дони» (тондо – круглая по форме картина или рельеф) фигуры Мадонны, Христа, святого Иосифа, святого Иоанна Крестителя и юношей на заднем плане выписаны именно рельефно, скульптурно. Впрочем, эта особенность отличала всю живописную школу Тосканы от, например, венецианской. Центральная группа напоминает скульптурную композицию: она компактна, и создается впечатление, что ее можно обойти со всех сторон и рассмотреть. В этом произведении чувствуется и мышление архитектора, настолько все изображенное устойчиво и надежно «закреплено» в пространстве.

Живопись картины напоминает монументальную, подобную тем фрескам, что Микеланджело выполнил на потолке Сикстинской капеллы в 1508–1512. Фигуры персонажей и складки драпировок «Мадонны Дони» лапидарны, то есть рассчитаны на дальний обзор. Поза Богоматери так же сложна, как и у сикстинских персонажей, словно предназначенная вторить пластике некой архитектуры. А своей пространственной композицией, уходящей в глубину, тондо похоже на расписной потолочный плафон.

И все-таки это станковая картина, о чем говорит ее колорит, складывающийся из глубоких и чистых цветов, не столь необходимых в монументальной живописи, и замкнутая композиция тондо, и живые характеры изображенных. Таким образом Микеланджело, который называл себя, в первую очередь, скульптором, доказал, что прекрасно владеет приемами станковой живописи, и проявил в этом произведении все свои таланты, как и подобало мастеру Высокого Возрождения.



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Автопортрет
1506. Дерево, темпера. 47,5х33**

Юноша с вдохновенным лицом, лицом молодого гения – таков Рафаэль, смотрящий на нас с автопортрета. От его облика исходят спокойствие и небесная гармония, которыми отличается вся живопись художника. Колорит этой картины подчеркнуто сдержан – нейтральный фон, темные волосы, такая же шапочка. Между темным одеянием и кожей теплого цвета виднеется узкая белая полоска рубашки – в этом тончайшем переходе от глухого черного к живым тонам лица и шеи – весь Рафаэль, чувствовавший глубинные законы живописи.

Автопортрет, весьма похожий на этот, только в зеркальном развороте, художник поместил на фреске «Афинская школа» (1508–1511) в ватиканской «Станце делла Сеньятура»: справа в образе древнегреческого живописца Апеллеса виден тот же исполненный высокой поэзии облик Рафаэля.



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Мадонна со щеглом
1507. Дерево, масло. 107х77**

Это один из тех образов Мадонны с Младенцем и Иоанном Крестителем, которые Рафаэль создал во Флоренции. Он был заказан художнику его другом, торговцем Лоренцо Нази, к собственной свадьбе. Живописец использовал здесь ту же треугольную композицию, что и в других картинах на данную тему, благодаря чему изображение приобрело равновесие и редкую гармонию.

Мария словно закрывает собой Младенца Христа и маленького Иоанна. Мягкие линии Ее фигуры, текучие складки одеяния, как и ставший типичным для Рафаэля идиллический пейзаж на заднем плане с плавными очертаниями ландшафта, погруженный в легкую дымку и тающий вдаль, наполняют картину настроением умиротворения. Но щегол, символ Страстей Христовых, в руке Иоанна Крестителя, к которому тянется Младенец, вносит тревожную ноту в изображенное. При этом лицо Мадонны, нежное, с опущенными глазами, обрамленное мягкими волосами, выражает спокойствие, которое передается и зрителю.



ДЖОРДЖОНЕ (?)
(1476/1478 (?)–1510)
Воин и оруженосец (Гаттамелата)
Около 1505–1510. Холст, масло. 90х73

Доподлинно неизвестно, кто является автором представленной картины, но ясно, что этот художник находился под сильным влиянием живописи венецианца Джорджоне.

На полотне изображен кондотьер Эразмо де Нарни, живший почти за столетие до написания картины и получивший прозвище Гаттамелата – «ласковая кошка». Выходец из низших слоев общества, он стал наемным солдатом, служил в разных городах и разным правителям, дослужился до кондотьера – предводителя отряда, бывшего на службе у коммуны. К тому же он стал правителем Падуи, и его конная статуя работы Донателло установлена возле главного падуанского собора – папской базилики Сант-Антонио. На картине рядом с Гаттамелатой изображен, вероятно, его сын Антонио.

Джорджоне и его последователи образовали в венецианской живописи рубежа XV–XVI веков целое течение, отличительной чертой которого было созерцательное настроение изображенных персонажей. Вот и этот воин с отнюдь не рафинированной внешностью, привыкший к тяжелой, полной риска жизни, застыл с таким выражением на лице, будто он слушает музыку. Его меч, латы и шлем воспринимаются всего лишь символами, а мальчик – ангелом, стоящим за плечом.



СЕБАСТЬЯНО ДЕЛЬ ПЬОМБО
(около 1485–1547)
Смерть Адониса
1512. Холст, масло. 189х285

Будучи учеником Джованни Беллини и испытав влияние Джорджоне, Себастьяно дель Пьомбо перенял от них мягкость форм и лирическое настроение, привнеся их в свои картины. Но, работая в Риме, он оказался также под воздействием искусства Рафаэля с его абсолютной гармонией и Микеланджело, наделявшего своих персонажей невиданной мощью.

В представленном полотне художник обратился к мифу об Адонисе, прекраснейшем юноше, возлюбленном Афродиты, убитом во время охоты вепрем. Дель Пьомбо изобразил момент, когда Афродита узнает о гибели Адониса, о которой ей сообщает Купидон, причем большая часть произведения занята сидящими в роще божествами, а умирающий герой находится поодаль. Этот прием – отнести кульминационный момент всей сцены на некоторое расстояние, оттянуть его восприятие зрителем – заостряет тревожное настроение, разлитое в картину и волной пробегающее по персонажам.

На заднем плане художник запечатлел вид Венеции с Палаццо дождей и колокольной собора Сан-Марко, отражающийся в тихих водах лагуны. Вечерний пейзаж со светлым голубым небом, золотистым закатом, белыми пухлыми облаками в вышине и бегущими по земле и воде тенями наполняет все изображенное тонкой грустью, которую любили передавать в своих картинах венецианские художники.



ПЬЕРО ДИ КОЗИМО
(1462–1521)
Персей, освобождающий Андромеду
Около 1510–1515. Дерево, масло. 70х120

Флорентийский художник Пьеро ди Козимо соединил в своем творчестве гармоничные, одухотворенные образы Высокого Возрождения с любовью к подробному изображению окружающего мира, которую воспринял от нидерландских живописцев.

В представленной картине, написанной в поздний период творчества, мастер использовал древнегреческий миф о Персее, спасающем Андромеду. Возвращаясь после победы над горгоной Медузой, герой увидел девушку, привязанную к скале. Это была Андромеда, которую жители ее родной страны принесли в жертву морскому чудовищу, пожиравшему людей, ради избавления от него. Персей в своих крылатых сандалиях и волшебном шлеме, делавшем его невидимым, изображен на картине дважды – летящим над морем и стоящим на спине чудовища, замахивающимся мечом. Слева мучается Андромеда и прячутся, закрываясь плащами, испуганные люди, а справа народ веселится и машет лавровыми ветвями, славя героя.

Включение в композицию разных по времени событий и их напоминающая сказку трактовка свидетельствуют об еще не изжитых традициях предыдущего столетия – кватроченто, но мягкие очертания фигур и распахнутый вдаль пейзаж говорят о том, что данное произведение создавалось в эпоху Высокого Возрождения.





ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО
(1488/1490–1576)

Флора

Около 1515–1517. Холст, масло. 79,7х63,5

О том, кто изображен на представленной картине Тициана, венецианского художника Высокого Возрождения, спорят издавна. Одно время считалось, что это дочь художника Пальмы Старшего, ему приписывалось и само произведение, потом, когда оно вновь было признано работой Тициана, споры о героине картины продолжились. На мысль отождествить запечатленную девушку с Флорой, римской богиней цветов, наводил букетик в ее руке. И весь облик этого юного, цветущего, мечтательного существа с распущенными волосами, в спадающей с одного плеча белой рубашке и вправду ассоциируется с античной богиней.

В то же время это – портрет реально жившей венецианки, с золотистыми, по тогдашней моде, волосами и светлой бархатистой кожей. Вполне возможно, что молодой Тициан рисовал ее, фантазируя на тему античности, и получился живой, полнокровный и одновременно приподнятый над реальностью образ.



ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО
(1488/1490–1576)
Портрет Элеоноры Гонзага делла Ровере
1536–1537. Холст, масло. 114x103

Обычно Тициан, создавая картины на мифологические и христианские сюжеты, а также портреты-фантазии вроде «Флоры», был свободен в живописных средствах. Но, изображая знатных особ, он словно становился тем светским человеком, которым был в жизни. Любя жизнь и умея получать от нее наслаждение, он тем не менее хорошо знал, что такое условности этикета. Поэтому на портрете представлена прежде всего аристократка из знатного итальянского рода, сидящая в парадной позе и одетая в роскошный наряд. Художник тщательно передал и рыхлость бархата, и блеск золота, и воздушность кружева.

Тициан подчеркивает достоинство Элеоноры и через него – ее добродетельность, это понятие было важным для эпохи Возрождения. Лицо модели бесстрастно, и только нежный румянец на белой коже и карие глаза, светящиеся умом и силой, оживляют его и дают почувствовать характер женщины, которая существует в рамках, предписанных ей сословием. Если верно то, что Элеонора служила музой Тициану при написании таких картин, как «Девушка в меховой накидке» и особенно «Венера Урбинская», то можно представить себе диапазон возможностей этого живописца: он был способен и фантазировать на тему облика нравившихся ему женщин, и писать строгие парадные портреты.



**ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО
(1488/1490–1576)
Венера Урбинская
1538. Холст, масло. 119х165**

Античная тема, нередко возникавшая в творчестве Тициана, позволяла этому жизнелюбивому венецианцу выплеснуть на полотно все свое восхищение миром и умение ценить его красоту. Мастер любил античность как нечто живое и потому смело помещал персонажей греческой или римской мифологии в современную ему обстановку.

Его «Венера», приобретенная Гвидобальдо дела Ровере, герцогом Урбинским и потому получившая свое нынешнее название, представляет молодую венецианку, красавицу с живым взглядом, нежным телом и золотыми волосами. Ее поза напоминает о классическом типе «Венера пудика», то есть «стыдливая», но эта девушка, если чуть и смущается, то вполне сознает свою красоту. Картина перекликается со «Спящей Венерой» Джорджоне, хранящейся в Дрезденской картинной галерее, но у Тициана в облике богини больше чувственности. Однако эта чувственность обманчива. Местом действия художник выбрал комнату, где все дышит уютом крепкого дома: на заднем плане служанка ищет что-то в сундуке, а другая смотрит на нее в ожидании. На окне стоит мирт – символ брачной жизни, на кровати постланы белые простыни и брошены белые подушки, говорящие о чистоте лежащей на них женщины, у ног которой свернулась собачка, символизирующая преданность. Таким образом, скрытый смысл картины надо понимать как супружескую любовь.



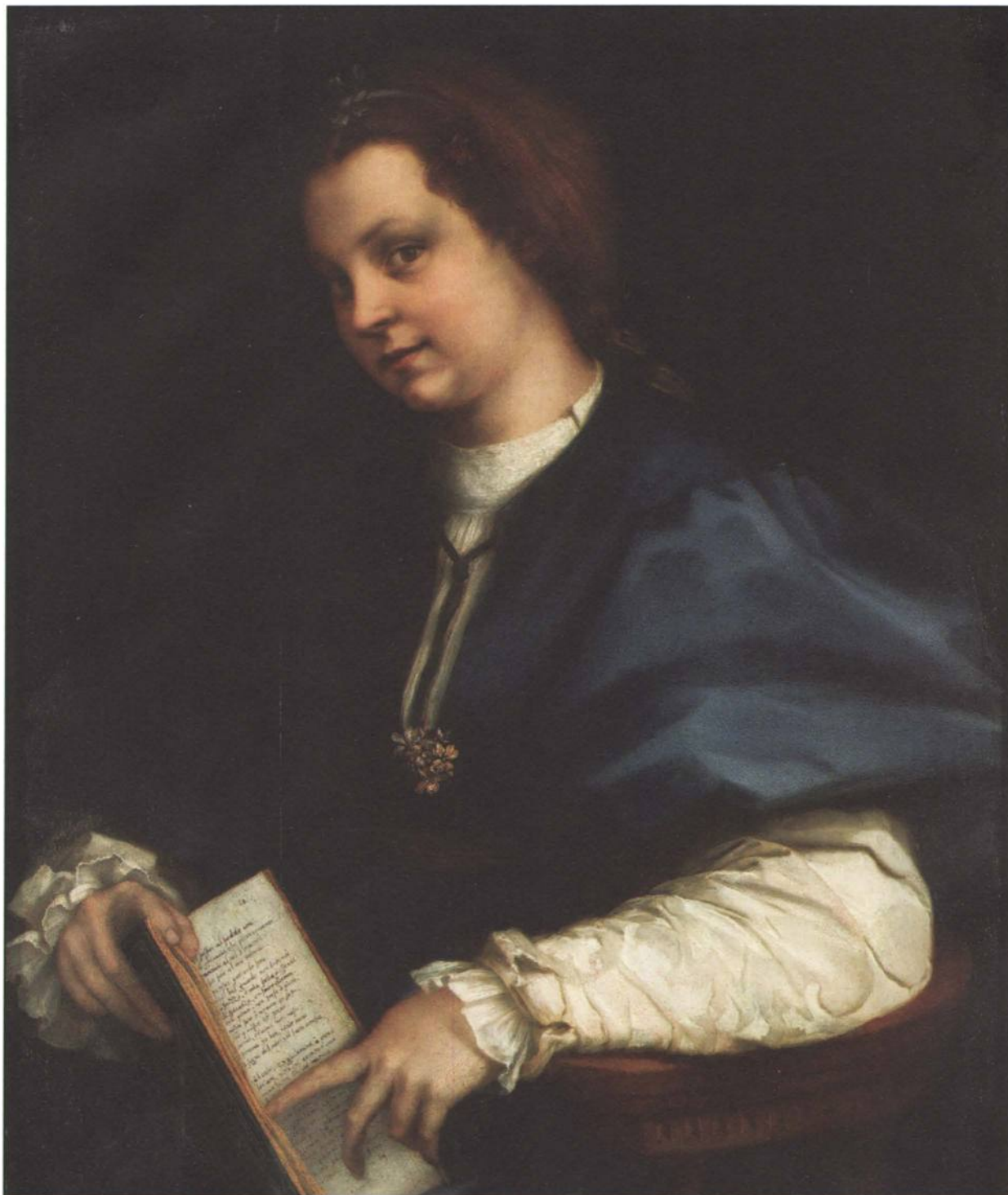


**АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО
(1486–1531)
Мадонна с Младенцем (Мадонна гарпий)
1517. Холст, масло. 207x178**

Андреа дель Сарто работал в то время, когда живопись Ренессанса находилась в зените, поэтому творчество художника несет в себе все черты того искусства. Особенно это проявилось в гармоничности, возвышенности образов на картинах. Но в то же время в произведениях мастера видны признаки уже зарождавшегося маньеризма: вытянутые фигуры, явная «постановочность» сцен, подчеркнутое изящество поз и жестов и еле уловимая «сладость», которой отмечена внешность персонажей.

Представленная работа была выполнена для церкви Сан Франческо во Флоренции, поэтому на полотне изображен также святой Франциск. Справа стоит святой Иоанн Евангелист. Название картины связано со странными крылатыми существами, высеченными в высоком рельефе на постаменте. Джорджо Вазари считал, что это гарпии – чудовища из греческой мифологии, птицы с головами женщин. Но скорее всего это изображение саранчи из Апокалипсиса, на что указывает и фигура Иоанна Евангелиста, в Откровении которого сказано: «И из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы» (Откровение, 9:3). Изобразив Богоматерь стоящей над символами грядущих бедствий, художник подчеркнул Ее роль спасительницы праведных.

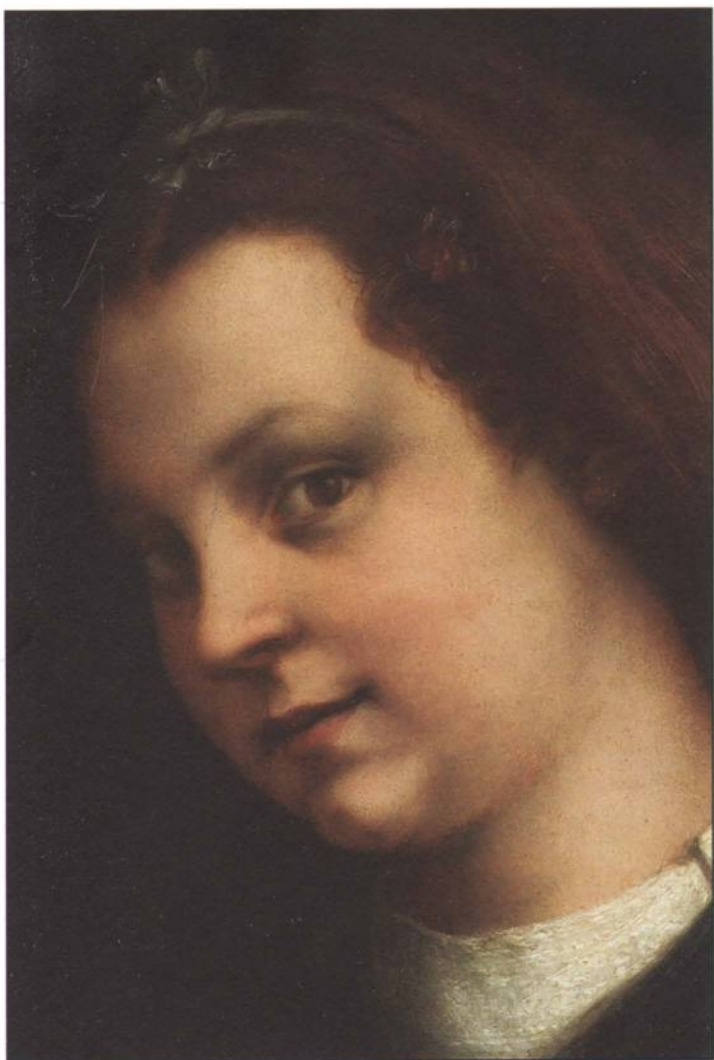




**АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО
(1486–1531)
Портрет девушки с книгой стихов Петрарки
1528. Дерево, темпера. 87х69**

Исполненные величия картины и лиричный, теплый по настроению портрет девушки – вот два полюса в творчестве Андреа дель Сарто, флорентийского художника Высокого Возрождения. Впрочем, теплота и домашность присутствуют в этом портрете еще и оттого, что мастер нарисовал дочь своей любимой жены Лукреции от первого брака – падчерицу Марию, которую воспитал как родную.

С хитринкой смотрящая на зрителя девушка держит в руках томик любовных сонетов Петрарки. Она впервые прикасается к тайнам чувства, которые будоражат и манят ее, героиня хочет утаить свое открытие и не может этого сделать, неловко указывая пальцем на строки, которые читает. Все это так точно схвачено художником, что обычный вроде бы сюжет с влюбленной девушкой, невольно намекающей на свое приподнятое внутреннее состояние, вызывает у зрителя теплое и трепетное настроение. Такой глубины в раскрытии внутреннего мира юного существа мало кто достигал во времена Андреа дель Сарто.





ЯКОПО ПОНТОРМО
(1494–1557)
Портрет Козимо Старшего Медичи
1519–1520. Дерево, масло. 86х65

В этой ранней работе Якопо Понтормо уже присутствуют признаки маньеризма, одним из основоположников которого он станет. Именно манера изображения, то есть то, как оно написано, привлекала художника.

Портрет Козимо Старшего Медичи был создан спустя более чем полвека после того, как основатель династии Медичи, банкир и купец, ставший правителем Флоренции, ушел из жизни. В посмертном изображении человека мастер мог дать себе некоторую волю.

Заказал портрет секретарь герцога Урбинского Лоренцо Медичи, одного из потомков Козимо, вероятно, к рождению его сына. Козимо сидит в кресле, перед ним – ветвь лаврового дерева, эмблема рода, вокруг которой вьется бумажная лента со стихами из «Энеиды» Виргилия. В ссутуленной худой фигуре изображенного и его лице чувствуется усталость от бурно прожитых лет, кисти его рук, как у привыкшего повелевать и не желающего расставаться с властью, сжаты. Красное одеяние Козимо, выделяясь на темном фоне, вносит в полотно тревожную ноту и передает драматизм, которым отмечено состояние человека.



ЯКОПО ПОНТОРМО
(1494–1557)
Ужин в Эммаусе
1525. Холст, масло. 230x173

На этой картине Якопо Понтормо изображает момент, описанный в Евангелии от Луки, когда воскресший Христос, явившийся двум своим ученикам по дороге в Эммаус и не признанный ими, соглашается разделить с ними вечернюю трапезу: «И когда Он возлежал с ними, то, взяв хлеб, благословил, преломил и подал им. Тогда открылись у них глаза, и они узнали Его» (Лука, 24:30).

Живописец изобразил Христа более высоким, чем остальные участники сцены, но находится Он на одном уровне со зрителем, а пол, стол и сидящие за ним персонажи увиденны немного сверху. От этого вся композиция буквально стягивается к фигуре Спасителя. Понтормо внес в свое произведение черты бытового жанра, заметные в позах учеников, в том, как один из них наливает вино, а второй держит хлеб. Но над головой Христа изображено всевидящее око Божие в треугольнике, окруженном сиянием и символизирующем Троицу, и это возвращает смотрящего на картину к ее возвышенному плану.



**ДЖОРДЖО ВАЗАРИ
(1511–1574)
Портрет Лоренцо Великолепного
Около 1533–1534. Дерево, масло. 90х72**

Архитектор, художник и первый историк итальянского искусства Джорджо Вазари писал этот портрет по заказу Алессандро Медичи спустя много лет после смерти изображенного на нем человека.

Лоренцо Великолепный был внуком Козимо Старшего Медичи и сосредоточил в своих руках всю власть над Флоренцией, но в то же время покровительствовал художникам и поэтам и сам писал стихи. Время его правления было «золотым веком» флорентийского искусства. Но на этом портрете изображен выглядящий усталым, погруженный в свои думы человек, равнодушный и к славе, и к богатству, на которое намекает красный кошелек, и даже к тому, что его объявили «сосудом всех добродетелей», о чем свидетельствует надпись позади. Вазари выразил в картине тоску по времени, когда живопись, поэзия и слова гуманистов находили отклик в душе правителя.

Русский искусствовед Павел Муратов так писал о Лоренцо, каким он был на склоне лет: «Им еще дышала тогдашняя Флоренция; он сделал образ ее нетленным. Даже сознанию ближайших поколений Флоренция кватроченто, Флоренция Лоренцо Великолепного казалась явлением древнего божества в человеке, посетившим итальянскую землю. Простое обращение к ней возвышало дух. Когда через полвека... Джорджо Вазари взялся за ныне находящийся в Уффицих портрет Лоренцо, в нем странно воскресла еще раз гениальность старой Флоренции...»



**ПАРМИДЖАНИНО (ФРАНЧЕСКО МАЦЦОЛА)
(1503–1540)**

**Мадонна с Младенцем, ангелами и пророком (Мадонна с длинной шеей)
1534–1540. Дерево, масло. 216x132**

Один из ведущих художников маньеризма, Пармиджанино в противоположность мастерам Возрождения искал гармонию в нарочито измененных фигурах и предметах, вытянутых и словно тяготеющих к бесконечности. Картина «Мадонна с длинной шеей» была написана мастером по заказу сестры его друга, Елены Байарди, для церкви Санта Мария деи Серви в Парме.

Тела изображенных удлинены (отсюда и второе название этого произведения) и волнообразно изогнуты. Особенно наглядно это видно в фигуре ангела, стоящего впереди. Усиливают ощущение ирреального, волшебного, которое вызывает это произведение, холодные, отливающие перламутром краски, а также слишком маленькая по сравнению с остальными фигура святого Иеронима и незавершенный то ли нарочно, то ли из-за смерти мастера архитектурный фон, где колонны оказались ничего не несущими. И в то же время одиночная колонна приобретает здесь особый смысл как символ стойкости.

На вазе в руках ангела изображено Распятие. Тема будущих мучений и крестной смерти Спасителя воплощается и в позе спящего Младенца, напоминающей об иконографии пьеты – изображения Богородицы, оплакивающей мертвого Христа, которого Она держит на коленях.



**АНЬОЛО БРОНЗИНО
(1503–1572)
Портрет Бии Медичи
1542. Дерево, темпера. 64х48**

Работавший для герцога Козимо I Медичи Аньоло Бронзино, подобно многим придворным художникам, стремился передать в портретах не столько внутренний мир человека, сколько ощущение теми, кого он запечатлевал, их высокого положения. Отсюда – некоторая отстраненность изображенных им людей. Но на представленном портрете девочка, несмотря на всю торжественность ее позы и немного «закрытое» выражение лица, полна очарования, как всякий ребенок. В то же время от нее исходит какая-то грусть. Может, дело в том, что это посмертный портрет дочери Козимо I Бьянки, которую уменьшительно называли Бия. Она родилась еще до брака отца с Элеонорой Толедской от женщины, имя которой знали только сам герцог и его мать. Бия умерла ребенком, отец заказал Бронзино ее портрет, и художник нарисовал маленькую девочку с румяными пухлыми щеками и взрослым взглядом, смотрящую вроде бы на зрителя, но и мимо него.



**АНЬОЛО БРОНЗИНО
(1503–1572)
Портрет Элеоноры Толедской с сыном Джованни Медичи
1545. Холст, масло. 115х96**

Аньоло Бронзино был представителем маньеризма, живописного направления, возникшего в недрах клонившегося к закату Высокого Возрождения. Маньеризм ставил искусство выше природы, отсюда – некоторая холодность, которой веет от работ художника. В то же время портреты его кисти полны того знания о человеке, которое доступно только большим мастерам.

Элеонору Толедскую, дочь неаполитанского вице-короля и жену Козимо I Медичи, и ее детей Бронзино писал не раз, но этот портрет едва ли не самый лучший. Она представлена здесь как правительница Тосканы. Женщина одета в роскошное платье из серебряной парчи с золотым шитьем, на голове у нее – жемчужная сетка, на груди – жемчужные ожерелья, лицо набелено и имеет отстраненное выражение. Но пухлый малыш, которого Элеонора прижимает к себе, заставляет забыть о ее титуле и увидеть, что перед нами, в первую очередь, мать (она родила одиннадцать детей), любящая своего ребенка и переживающая за него. Материнскую тревогу, которую ей не удалось скрыть даже ради этикета, и подметил во взгляде женщины Бронзино. Получается, что весь роскошный наряд герцогини – это своего рода отвлекающий маневр, который заставляет зрителя рассматривать второстепенные вещи, чтобы потом встретиться глазами с Элеонорой и понять, что эту картину создал художник, глубоко понимавший человека.



**ЯКОПО ТИНТОРЕТТО
(1518–1594)
Леда и лебедь
1555. Холст, масло. 162x218**

Этот венецианский живописец создавал большие полотна, в которых позы и жесты персонажей сложны и выразительны, а свет борется с мраком. В данном случае Тинторетто обратился к античному мифу о том, как Зевс, или Юпитер у римлян, плененный красотой Леды, явился ей в образе лебедя. Древнеримский поэт Овидий писал в «Героидах»:

Что вспоминать про обман белоперой птицы потоков
И горевать, что в себе лебедь Юпитера скрыл?

Сюжет был популярен у итальянских художников из-за возможности передать оттенок чувственной любви, изобразить прекрасное обнаженное тело женщины, наконец привнести в картину особую пластику. У Тинторетто лебедь тянется к Леде, которая сама напоминает эту изящную птицу. По легенде, действие происходило на реке Эврот, где купалась Леда, но художник перенес сцену в комнату богатого венецианского дома. Красавица полулежит на постели, позади нее – бархатный занавес, который оттеняет белизну тела и подчеркивает его гладкость и нежность. Слева изображена служанка, которая, не зная, что это за лебедь, собирается посадить его в клетку. Действие служанки, от которой Леда закрывает своего возлюбленного, усиливает момент тайны, присутствующий в картине.



ФЕДЕРИКО БАРОЧЧИ
(1535–1612)
Мадонна дель Пополо
1575–1579. Холст, масло. 359х252

Зарождение барокко хорошо видно на примере живописи Федерико Бароччи, который создавал крупные эмоционально выразительные полотна с множеством персонажей и сложной композицией. Это искусство процветало в папском Риме в эпоху Контрреформации, когда католическая церковь стремилась всячески укреплять свои позиции и хотела мощной, вызывающей к верующим живописи.

Бароччи изображает Христа, перед которым на коленях стоит Богоматерь и молит Сына за человечество (отсюда и название картины: «popolo» в переводе с итальянского означает «народ»). Самые разные люди толпятся внизу: калека, слепой музыкант, знатная синьора с детьми, простая женщина с ребенком. В картине нашла отклик и тема «семи дел милосердия», которые, согласно учению католической церкви, ведут к спасению. Поэтому, например, здесь изображен богато одетый мальчик, подающий милостыню бедной.

Вся картина полна движения, архитектура на заднем плане странно смещается в пространстве, производя впечатление чего-то иллюзорного. Эта особенность была свойственна и маньеризму – направлению, из которого также выросло барокко.



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

Вакх

Около 1595–1597. Холст, масло. 95x85

Стоявший у истоков барокко, Караваджо написал данную картину в еще относительно безмятежный период своей жизни. Отсюда и выбор темы – Вакх, греческий бог вина и веселья, в образе которого мастер показал юношу с томным взглядом, ласковым жестом протягивающего зрителю бокал с вином.

Его сильное, мускулистое тело пышет здоровьем, на щеках играет нежный румянец, пухлые губы сочны, а колорит полотна оставляет ощущение праздника. Но фрукты в стоящей перед Вакхом вазе не так свежи: яблоко подгнило, на нем червоточина. И виноградные листья в венке героя уже увядают. Караваджо не боялся изображать жизнь как она есть, обостренно чувствовал ее скрытый драматизм, что и отразилось в его дальнейшем искусстве, повлиявшем на всю европейскую живопись. К теме веселого античного бога художник вернулся еще раз, но написал в его образе себя, физически и душевно измотанного болезнью (полотно «Больной Вакх», хранящееся в Галерея Боргезе в Риме).



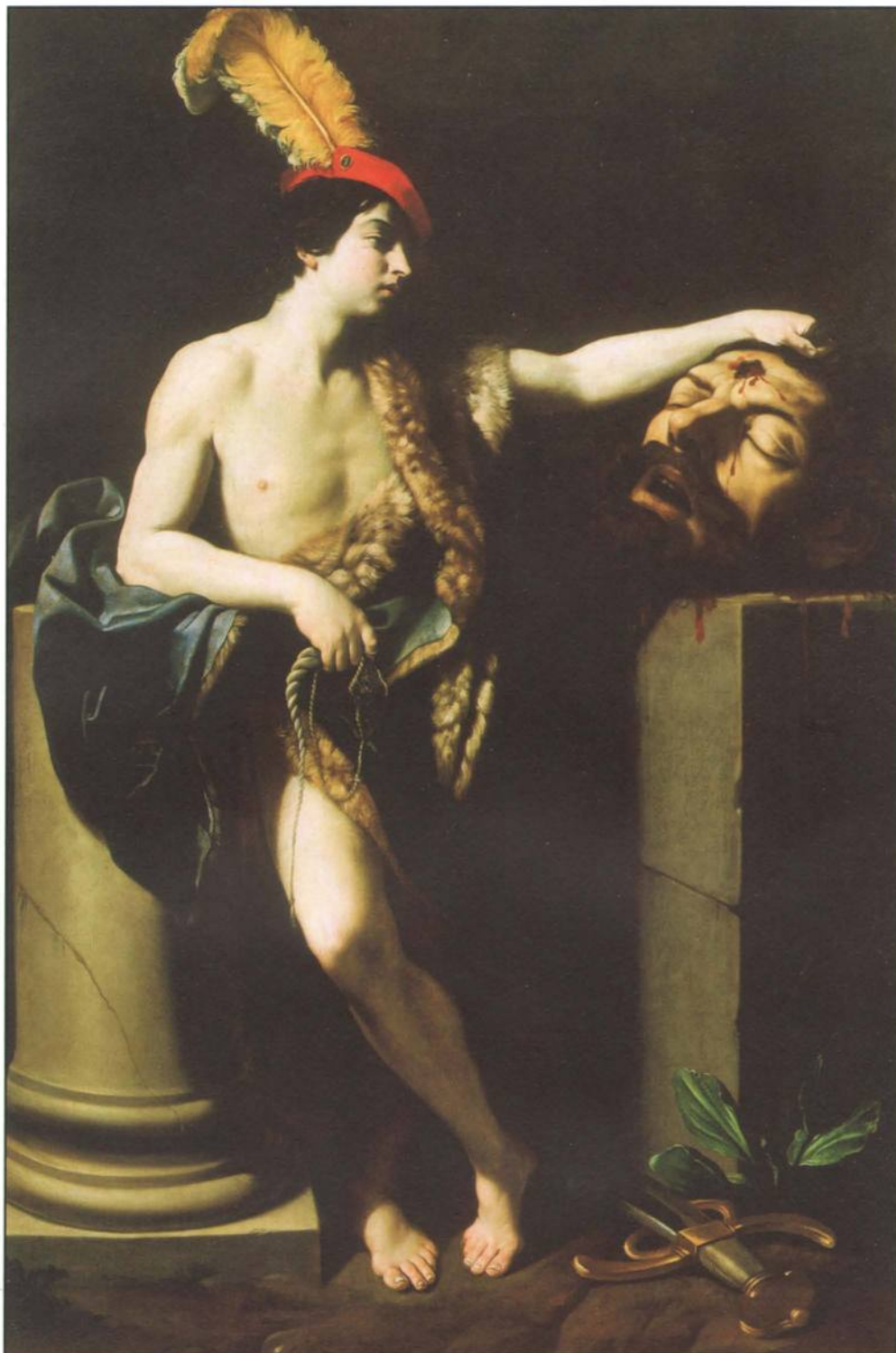
**МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДА КАРАВАДЖО
(1571–1610)**

**Принесение в жертву Исаака
1601–1602. Холст, масло. 104x135**

Нараставший в творчестве Караваджо драматизм в полной мере проявился в представленной работе, тем более этому способствовал ее сюжет. Картина была написана для кардинала Маффео Барберини, чьим покровительством пользовался художник. Он изобразил момент, когда библейский старец Авраам собирается принести в жертву своего сына Исаака, как приказал, дабы удостовериться в глубине его веры, Бог.

В кратчайший временной промежуток Караваджо сумел вместить несколько напряженных действий, совершаемых персонажами: отец, держа голову связанного сына рукой, занес над ним нож, сын кричит от страха, но ангел, посланный Богом, останавливает Авраама и указывает ему на жертвенного овна. Картина настолько переполнена эмоциями, что даже ангел выглядит обеспокоенным, а агнец с тревожным взглядом тянет голову, будто моля положить его на место Исаака. Разворачивающаяся по горизонтали композиция растягивает во времени все действия персонажей, заставляя и их, и зрителя еще сильнее переживать представленную здесь драму. Недаром живописи барокко, родоначальником и одним из ярчайших представителей которой явился Караваджо, было присуще именно напряжение страстей.

Но художник не просто изобразил человеческие переживания в конкретное мгновение – он пошел дальше, углубив их психологически. Так, на лице Авраама отражены борющиеся внутри него истовая вера и отцовская любовь. Погружающийся в сумерки пейзаж на заднем плане усиливает драматизм, но город на горе и светлая даль неба подчеркивают благополучный исход, который вот-вот настанет.



**ГВИДО РЕНИ
(1575–1642)
Давид с головой Голиафа
1605. Холст, масло. 222x147**

Художник болонской школы, где процветал академизм, Гвидо Рени находился еще и под влиянием Караваджо. Он воспринял убеждение мастера, что искусство должно быть как можно ближе к реальности, поэтому не нужно бояться изображать даже неприятные или страшные вещи. Этот синтез страстной, реалистической живописи и академической манеры воплотился в картине Рени «Давид с головой Голиафа».

Одной из особенностей караваджизма было контрастное освещение, которое применяет здесь художник, но свет у него не такой теплый, как у Караваджо, а холодноватый. Библейский пастушок Давид, победивший великана, стоит в изящной позе, в шапочке с пером и отстраненно смотрит на голову врага, написанную с натуралистическими подробностями. Традиция изображать Давида прекрасным юношей установилась в итальянском искусстве еще в XV веке, примером чего может служить статуя Донателло. Но контраст между молодым, цветущим героем, олицетворяющим саму жизнь, и страшной головой убитого великана, на чем строится работа Рени, был характерен для искусства маньеризма и академизма.



АРТЕМИЗИЯ ДЖЕНТИЛЕСКИ
(1593 – около 1653)
Юдифь, обезглавливающая Олоферна
1620. Холст, масло. 199х162,5

Дочь Орацио Джентилески, лучшего из тех, кто принадлежал к школе Караваджо, Артемизия Джентилески унаследовала все особенности этого направления. Они и проявились в представленной картине.

Для полотна художница выбрала тот момент, когда израильтянка Юдифь, обольстившая ассирийского полководца Олоферна, чье войско осадило ее родной город, убивает его. Джентилески изображает кровавую сцену с пугающими подробностями: служанка пытается держать обезумевшего от страха Олоферна, а Юдифь хватается за волосы и всаживает в шею лезвие меча.

Живопись Караваджо, который тоже изображал Юдифь и Олоферна, Давида с головой Голиафа, отличал напряженный драматизм. Влиянием этого мастера объясняются и сложные позы в картине Джентилески, и яркий белый свет, словно вспышка молнии, выхватывающий из темноты фигуры. Как и ее заочный учитель, Джентилески умело изображает человеческое тело, то сильным и напряженным, как руки Юдифи, то мягким и уже почти безвольным, как плечи и ноги Олоферна.

Развивающаяся вокруг невидимой оси композиция, форсированные эмоции персонажей, некоторая театральность, присущая изображенному, – это признаки искусства барокко, в котором проявила себя художница.



АНТОНИО КАНАЛЬ (КАНАЛЕТТО)
(1697–1768)
Вид на Дворец дожей в Венеции
До 1755. Холст, масло. 51x83

В Венеции XVIII века были популярны ведуты, то есть изображения городских видов. Эта традиция брала свое начало в искусстве художников XV века Джентиле Беллини и Витторе Карпаччо. Но если для них и человек, и город были равнозначны, то для мастеров венецианской ведуты главным становится город.



Один из лучших представителей этого жанра – Каналетто. Он любил рисовать огромное пространство, где между водой и небом уместилась Венеция, и часто изображал лагуну, собор Сан Марко, Дворец дожей. Здания на этой картине отражаются в воде и «смотрят» в небо. Если у другого мастера ведуты, Франческо Гварди, в полотнах все словно пропитано влагой каналов и близкого моря, то у Каналетто три стихии – вода, земля и воздух – равнозначны. Земля у него – не зыбкая полоска у края вод, архитектура смотрится торжественно являющей себя, а все объединяет золотистый свет, льющийся с неба на благоденственную землю «Серениссимы» – «Светлейшей», как называют Венецию.



РОЗАЛЬБА КАРРЬЕРА
(1675–1757)
Портрет Феличиты Сартори (?) в турецком костюме
1730-е. Бумага, пастель. 70x55

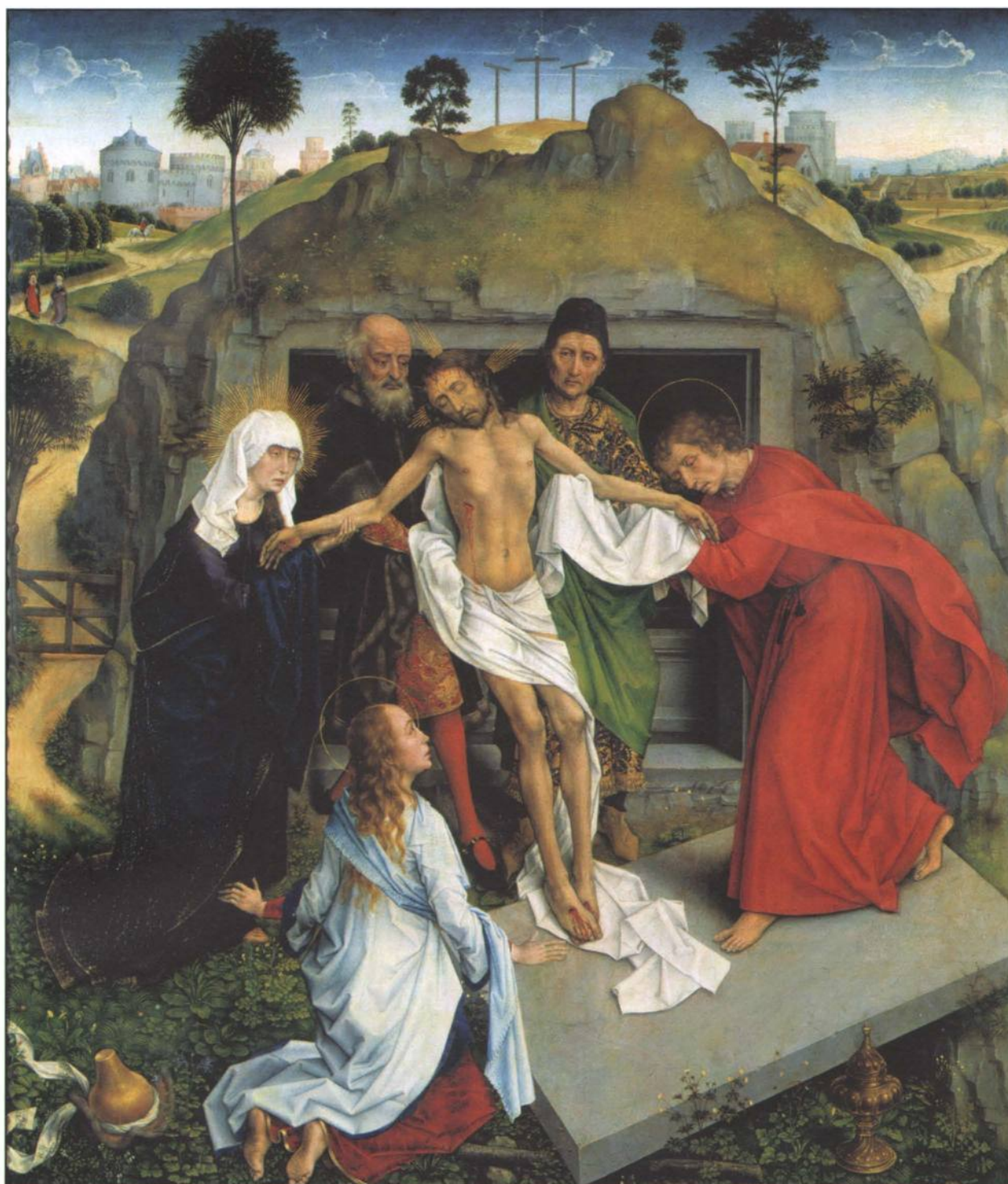
Портреты, которые рисовала Розальба Каррьерра, несут в себе все черты венецианской живописи с ее тонким колоритом, светом и воздухом. Художница является одним из представителей стиля рококо, отличительная особенность которого – светлые, полупрозрачные (у Каррьерры – благодаря технике пастели) тона и игривые сюжеты. Собственно, вся венецианская живопись XVIII века была по своему строю близка к рококо. В ней, как и в этом легком искусстве, много от карнавала: после того как Венеция перестала играть одну из ведущих ролей в политическом театре Европы, она сама все больше превращалась в театр, в город-призрак, где маскарад стал выглядеть естественным времяпрепровождением. Девушка на картине, одетая в турецкий наряд и с маской в руке, – часть этого карнавала.

Перламутровый, розовый, голубой – одни из любимых цветов у мастеров рококо. Изгиб тела модели, поворот ее головы, взгляд вбок – тоже типично рокайльные.

ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДОВ, ГОЛЛАНДИИ И ФЛАНДРИИ



Антонис Ван Дейк. Конный портрет императора Карла V. Около 1620



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
(1400–1464)
Положение во гроб
Около 1450. Дерево, масло. 100х96

В своей живописи Рогир ван дер Вейден, художник раннего нидерландского Возрождения, умел изображать разные человеческие настроения. В представленном алтарном образе, созданном, вероятно, во время поездки в Италию, живописец передал глубокое страдание и в то же время облек его в дивные краски и линии.

Иосиф Аримафейский и Никодим, изо всех сил скрывая свое душевное состояние, несут в гробницу худое и изможденное тело Христа; Иоанн склонился, чтобы поцеловать Его руку; в смятении опустилась на колени Мария Магдалина, Богоматерь с измученным лицом нежно поддерживает руку Сына. Сильное религиозное чувство, которое водило кистью Рогир ван дер Вейдена, освещает здесь все, и именно поэтому он, несмотря ни на что, придает красоту драматической сцене. Изящны позы, например Иоанна, плавны жесты, чисты краски, и дух захватывает от залитого солнцем пейзажа вдали.

Французский историк и философ Ипполит Тэн писал о нидерландских художниках того времени: «Обратите внимание на их необычайно богатые и яркие краски, на чистые и могучие тона... на великолепные изломы пурпуровых мантий, на лазурные углубления длинных ниспадающих одежд, на драпировки, зеленые, как луг, пронизанный солнечными лучами... на могучий свет, который согревает и золотит всю картину...»





ГУГО ВАН ДЕР ГУС
(между 1435 и 1440–1482)
Поклонение пастухов (Алтарь Портинари)
Около 1476–1478. Дерево, масло. 253x588

Мастер Северного Возрождения Гуго ван дер Гус умел отразить в своих произведениях окружающий мир со всеми его подробностями и в то же время взглянуть на изображаемое с высоты, которая была присуща Возрождению. Художник испытывал подлинный интерес к внутреннему миру людей, которых рисовал, а описанное качество было ренессансным по своей сути. Все это особенно полно проявилось в представленном триптихе.

Алтарь посвящен поклонению пастухов Младенцу Христу, на боковых створках изображены донаторы – Томмазо Портинари, его жена Мария Барончелли, их дети и святые, а на обороте створок представлено Благовещение. Итальянец Томмазо Портинари, возглавлявший представительство банка Медичи в бельгийском городе Брюгге, заказал этот алтарь для церкви Сант Эджидио во Флоренции.

Главная часть алтаря представляет обширное пространство, в центре которого лежит Младенец Христос, выглядящий особенно маленьким по сравнению с фигурами Богоматери, Иосифа и пастухов. Итальянский мастер в этом случае нарисовал бы пухлое и крупное дитя, чтобы подчеркнуть его необычное происхождение, но нидерландский художник верен реалиям жизни, поэтому в алтарном образе Ван дер Гуса новорожденный младенец мал, у него туманный взгляд едва появившегося на свет человека и слабые движения ручек и ножек. Изобразив Бога, пришедшего в мир в образе крошечного, трогательного ребенка, художник задал особое настроение произведению – умиление.

Это чувство у него выражено тонко, поскольку никто здесь не умиляется открыто: Богоматерь погружена в созерцание Сына, ангелы обстоятельно приступают к молитве, на лицах прочих персонажей – глубокая задумчивость и серьезность. Но по тому, как разметаны волосы Иосифа, не успевшего от волнения их пригладить, по его старательно сложенным в молитве рукам, по тому порыву, в котором склоняются перед Младенцем пастухи, чувствуется радостное потрясение, сменяющееся растроганностью в душах всех этих людей. И только один из пастухов с грубоватым, простонародным лицом, не успевший опуститься на колени и сложить молитвенно руки, смотрит на происходящее, буквально открыв рот от изумления. Ко всем этим подробностям внимателен художник, поскольку они создают настроение картины, как и цветы в вазе на переднем плане, частично осыпавшиеся, и расшитые одеяния ангелов справа, и красивый, пронизанный светом пейзаж на заднем плане.

Когда в 1483 алтарь через море был привезен во Флоренцию, он поразил увидевших его и оказал большое влияние на итальянскую живопись.





ГАНС МЕМЛИНГ
(между 1433 и 1440–1494)
Святой Бенедикт
1487. Дерево, масло. 45,5x34,5

Творчество ученика Рогира ван дер Вейдена, Ганса Мемлинга, принадлежало к новому периоду в нидерландской живописи XV века, которая находилась уже под немалым влиянием итальянской, о чем можно судить по представленному портрету.

Святой Бенедикт является родоначальником западного монашества и автором легшего в основу его общежития устава. Мемлинг изобразил Бенедикта в черном монашеском одеянии, с посохом, внимательно читающим Библию. Святой словно проговаривает шепотом божественные слова. Художник передал в облике этого подвижника и отшельника выражение, появляющееся на лице человека, погруженного в чтение и восхищающегося написанным. Мягкая светотеневая живопись лица и рук святого Бенедикта еще более дает почувствовать его образ, тишине и сосредоточенности которого вторит вечеряющий пейзаж за окном.



МАТТИАС СТОМЕР
(около 1600 – после 1649)
Благовещение
1633–1637/1638 (?). Холст, масло. 113х166

Маттиас Стомер был одним из тех, кого называют «караваджистами», то есть последователем итальянского художника Микеланджело Меризи да Караваджо, чью живопись голландец мог видеть во время своего пребывания в Неаполе. От него Стомер перенял в том числе и особенности светотени, которые использовал в данной картине.

Дева Мария и явившийся Ей архангел Гавриил озарены пламенем стоящей на столе свечи, выхватывающим их фигуры из сумрака комнаты. Колеблющийся свет усиливает напряжение всей сцены, читающееся в выражении лица Марии и Ее жесте. Все изображенное Стомером выглядит в этом свете волшебным. Но художник, прибегая к такому способу освещения, не только создает настроение, но и решает чисто живописные задачи. Руки и лица персонажей приобретают теплоту, и кажется, что сквозь прозрачную кожу видно пульсирование крови. Зритель чувствует себя стоящим совсем рядом с этим столом, то есть свидетелем происходящего. Такого эффекта добивались в живописи и сам Караваджо, и все, кто находился под его влиянием.



РЕМБРАНДТ ХАРМЕНС ВАН РЕЙН
(1606–1669)
Автопортрет
Около 1639. Дерево, масло. 62,5х54

Рембрандт был тем художником в новой европейской живописи, кто стремился проникнуть в глубины человеческой души, поэтому он так много писал автопортретов, словно беседовал с самим собой. В молодости, еще будучи счастливым и даже беспечным, он любил изображать себя нарядным и слегка позирующим. «Рембрандт любил наряжаться и переодеваться, как заправский актер, – отметил французский писатель и художник Эжен Фромантен. – Он надевал тюрбаны, бархатные береты, фетровые шляпы, камзолы, плащи... Он прицеплял к волосам драгоценности, надевал на шею золотые цепи с камнями». Но при этом художник стремился проникнуть в тайное тайных человека, что видно и в данном «Автопортрете».

Рисуя себя цветущего, мастер пытался удержать молодость и красоту на холсте, потому что они проходят. Человек какой он есть – слабый, находящийся во власти времени и все-таки сильный, пока чувствует в себе биение жизни, – вот главная тема рембрандтовской живописи.



**ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
(1577–1640)
Портрет Изабеллы Брант
Около 1625–1626. Холст, масло. 86х62**

Художник, создавший множество полотен, на которых царствует изобильная плоть, Рубенс был в то же время тончайшим портретистом. Писал он по большей части родных и по нескольку раз, как, например, свою первую жену Изабеллу Брант. Данный портрет Рубенс сделал незадолго до ее смерти. После кончины жены он так отозвался о ней в одном из писем: «Поистине я потерял превосходную подругу... она не была ни суровой, ни слабой, но такой доброй и такой честной, такой добродетельной, что все любили ее живую и оплакивают мертвую».

Но пока верная подруга художника жива, он запечатлевает ее молодой и привлекательной, с живыми, умными глазами и нежной улыбкой. От Изабеллы словно исходит невидимый свет. Рубенс не разделяет в человеке плотское и духовное: сквозь материю у него веет дух. Поэтому мастер всячески старался подчеркнуть телесную красоту любимой, например оттенил ее белую нежную кожу, как часто делал, темной шубкой. Красный фон перекликается с румянцем на щеках, а ожерелье и кружева создают что-то вроде драгоценной оправы для столь дорогой сердцу художника жены.



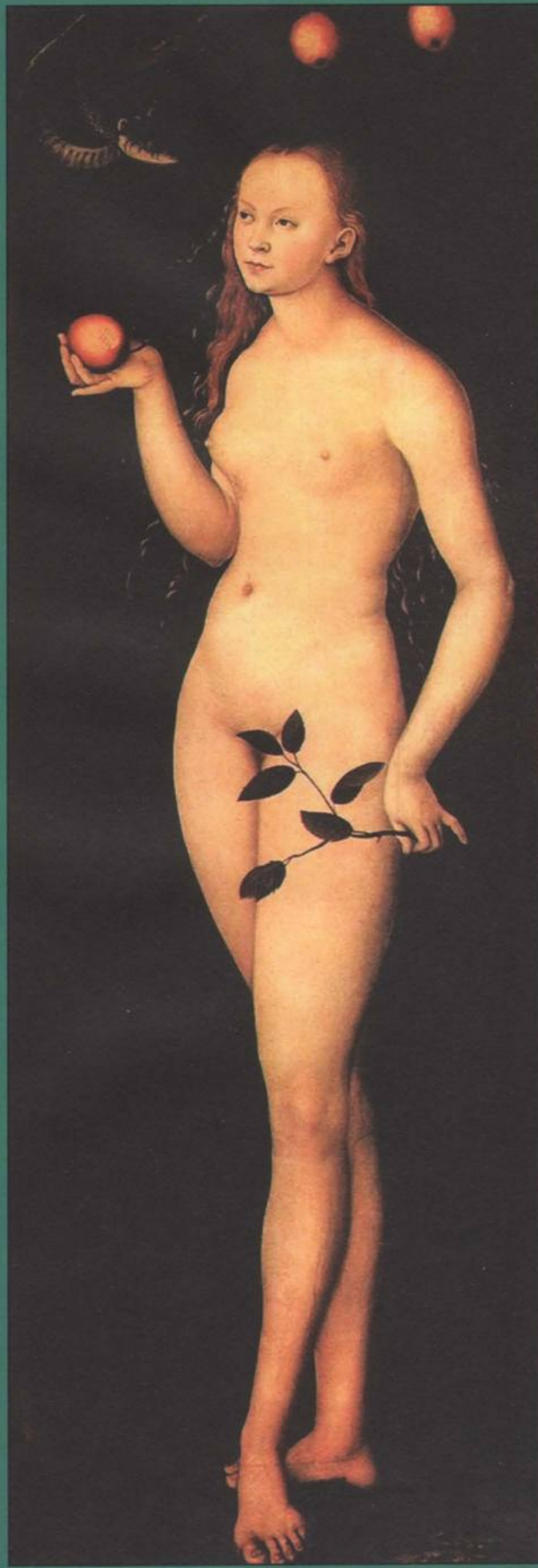
**АНТОНИС ВАН ДЕЙК
(1599–1641)
Портрет Маргариты Лотарингской, герцогини Орлеанской
1634. Холст, масло. 204x117**

Антонис ван Дейк много портретировал особ королевского рода, но, запечатлевая их в торжественных позах, стремился передать внутренний мир изображенных людей.

Свойственный многим картинам этого художника вытянутый по вертикали формат подчеркивает величественность и в то же время утонченность изображенной женщины. Белая, словно фарфоровая, кожа Маргариты оттенена темным платьем, а ее красивые по форме голова, шея и руки с длинными пальцами, перебирающими бархатную ткань, смотрятся еще изящнее из-за пышности одеяния.

Полотно выдержано в нескольких цветах – белом, черном, светло-коричневом, телесном, этот сдержанный колорит оживляет отодвинутая и приоткрывающая раскинувшийся вдали пейзаж красная драпировка слева. Розы в руке девушки могут символизировать любовь или же подчеркивают ее молодость и привлекательность, которые особенно видны даже в парадном портрете.

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ



Лукас Кранах Старший. Адам и Ева. 1528



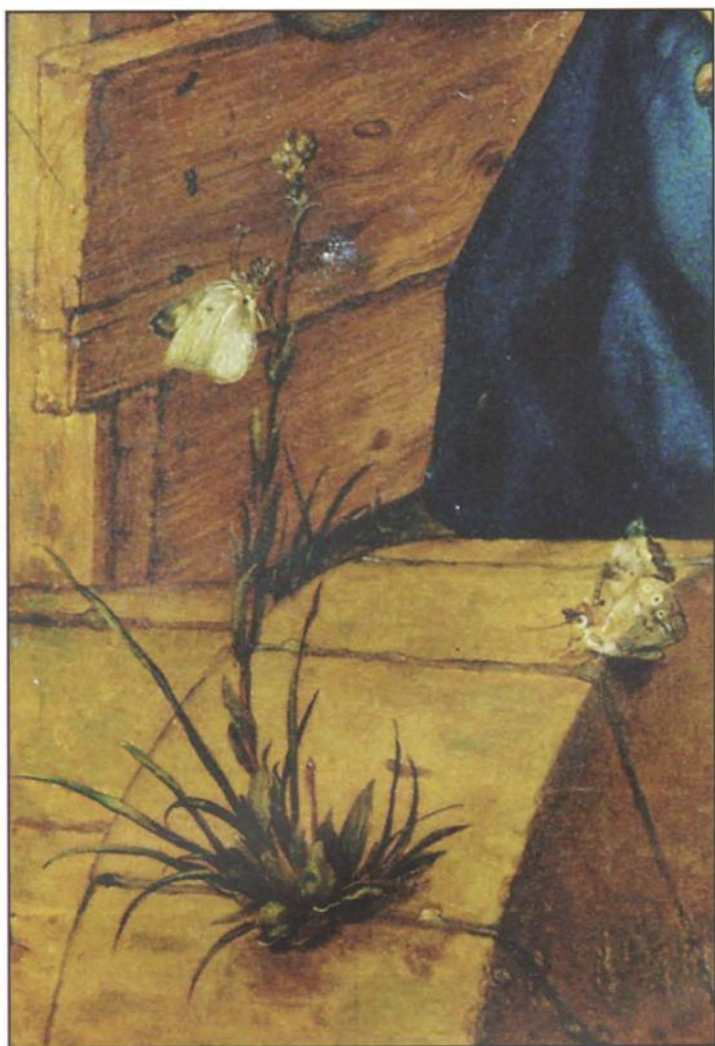
АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
(1471–1528)
Поклонение волхвов
1504. Дерево, масло. 99x113,5

Художнику немецкого Возрождения Альбрехту Дюреру заказал эту картину курфюрст Саксонский Фридрих Мудрый для капеллы своего замка в Виттенберге. Дюрер тогда только вернулся из первой поездки по Италии, поэтому черты северо-европейской живописи – подробное изображение деталей, яркие, сияющие цвета – соседствуют здесь с влиянием итальянской живописи, которое выразилось в перспективном построении композиции. Кроме того в картине видны руины античных зданий, создающих сложные пространственные планы, что опять же было свойственно итальянской живописи.

«Поклонение волхвов» напоминает незаконченное полотно Леонардо да Винчи на аналогичный сюжет, также хранящееся в Уффици. Но непосредственное влияние на Дюрера оказали венецианцы – Андреа Мантенья с его пристрастием к обилию камня в картинах и Джованни Беллини с его светлой и ясной живописью. Однако персонажи Дюрера написаны с той степенью психологизма, которая была особенно ему присуща.

Художник ввел в сцену поклонения трогательные моменты: Младенец Христос открывает ларец, где лежит принесенное Ему одним из волхвов золото, с тем любопытством, с каким тянутся к неизвестному все дети, а старый волхв смотрит на этого ребенка серьезным и вдохновенным взглядом, чуть склонив голову набок. Подобно многим художникам Северного Возрождения Дюрер не отступает от той подробности, что волхвы пришли к Христу из разных концов света, значит, среди них мог быть и чернокожий.

Несмотря на обилие деталей, картина полна возвышенного духа, мягкого и в то же время торжественного настроения, которое было свойственно живописи этого немецкого мастера.



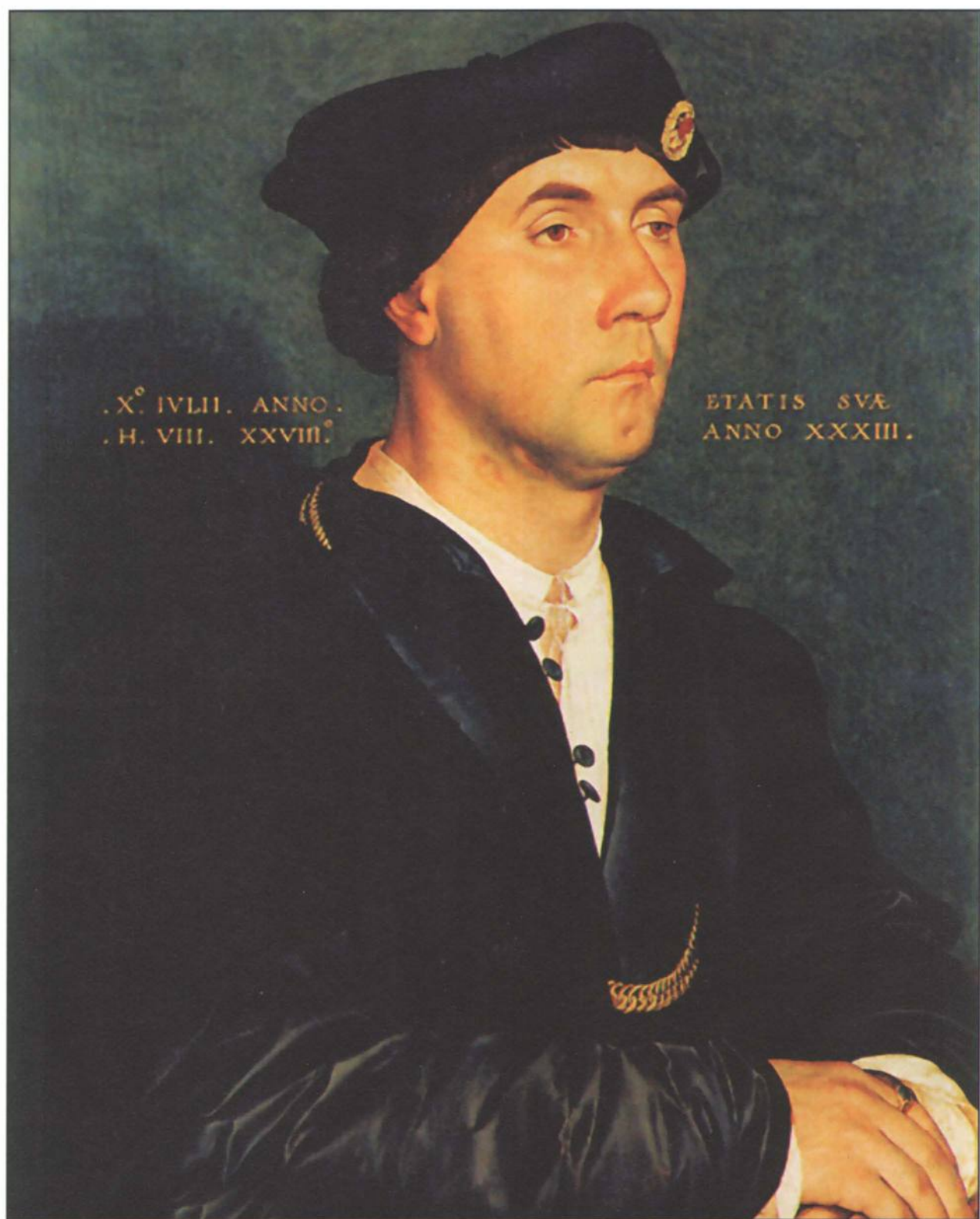




АЛЬБРЕХТ АЛЬТДОРФЕР
(около 1480–1538)
Мученичество святого Флориана
Около 1520. Дерево, масло. 76х67

Работа немецкого художника Возрождения и главы дунайской школы Альбрехта Альтдорфера входила в большой живописный цикл, ныне рассредоточенный по разным музеям и представляющий сцены из жития святого Флориана.

Священное предание гласит, что этот римский солдат, живший в III–IV веках, тайно принял христианство и пытался спасти в верхнеавстрийских землях христиан от казни, за что был приговорен к смерти. Ему привязали камень на шею и бросили в реку. Альтдорфер изобразил Флориана на мосту, стоящем на коленях, с огромным жерновом, привязанным к его шее. Вокруг столпились мучители и просто зеваки. Художник представил всю сцену увиденной снизу, отчего в пролете моста открывается захватывающий пейзаж: прозрачны воды реки, образующие завихрения вокруг опор, тонут в солнечной дымке далекие голубые горы, виднеется на вершине замок. Мир на картинах Альтдорфера выглядит волшебным прекрасным, даже когда он изображает мученичество. Приподняв всю сцену композиционно, живописец выразил тем самым величие подвига, совершенного Флорианом, а сияющий вокруг мир подчеркивает душевную красоту святого.



**ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ
(1497/1498–1543)
Портрет сэра Ричарда Саутуэлла
1536. Дерево, масло. 47,5х38**

Портреты, созданные Гансом Гольбейном, отличаются большим психологизмом и в то же время той мерой обобщения, которая приподнимает изображенных над повседневностью.

На данной картине, написанной в то время, когда Гольбейн стал придворным художником Генриха VIII, представлен сэр Ричард Саутуэлл. Он служил при дворе, был членом парламента и военным, участвовавшим в нескольких кампаниях. Нейтральный фон и почти монохромная колористическая гамма работы позволяют зрителю сосредоточиться на лице изображенного человека. Художник точно передает все детали облика Саутуэлла, а также его спокойный и уверенный характер, какой бывает у многие повидавших в жизни людей. Но персонаж картины, как бы ни был приближен к зрителю, обособлен от него: он напряженно смотрит куда-то вдаль, думая о своем.

Умение раскрыть душу человека и одновременно слегка возвысить его отличало Гольбейна как одного из мастеров Возрождения.



ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ
(1497/1498–1543)
Автопортрет
1542. Бумага, пастель. 32x26

Небольшой автопортрет художника создан теми скудными средствами, к которым с годами все чаще прибегал Ганс Гольбейн. Обычно в его портретах модели изображены на нейтральном фоне, но в данном случае он золотистый, что напоминает о средневековом искусстве, где такой фон символизировал небеса. Этот прием переводит все изображение в некий возвышенный план.

Гольбейн старательно передал детали собственного облика: широковатое лицо, чуть косящие глаза, короткую пушистую бороду и другие особенности. В его взгляде видны сосредоточенность, искренний интерес, и в то же время это взгляд человека, видящего все вокруг под широким углом зрения. Так художники смотрят на мир – и вблизи, и охватывая его как огромную панораму.



**ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ
(1472–1553)
Портрет Мартина Лютера и Филиппа Меланхтон
1543. Дерево, масло. 16х21**

Немецкий живописец и график эпохи Возрождения Кранах долгие годы, до конца своей жизни, работал при дворе саксонского курфюрста Фридриха Мудрого. В Виттенберге, городе, который благодаря стараниям его правителя стал одним из центров европейского гуманизма, художник подружился с основоположником немецкого протестантизма и крупным деятелем Реформации Мартином Лютером и его сподвижником богословом Филиппом Меланхтоном.

Мастер написал оба портрета своих друзей в едином стиле: на нейтральном фоне поместил фигуры в темных одеяниях и выделил лица портретируемых. Лютер, сосредоточенный и решительный, смотрит вдаль, Меланхтон углублен в себя. Художник передал и физиономические особенности каждого: один – полноватый, с мягким абрисом щек и шеи и упрямым подбородком, второй – худой, с острыми чертами лица. Кранах подчеркивает в обоих, прежде всего, человеческое, индивидуальное начало, которое было особенно важным для мастеров Северного Возрождения. Благодаря приверженности художника реализму зритель может ясно представить, какими были эти люди, творившие историю.

ИСКУССТВО ИСПАНИИ



Диего Веласкес. Автопортрет. Около 1645



**ЭЛЬ ГРЕКО (ДОМЕНИКОС ТЕОТОКОПУЛОС)
(1541–1614)
Святой Иоанн Евангелист и святой Франциск Ассизский
Около 1600. Холст, масло. 110х86**

Живопись Эль Греко относят то к маньеризму, то к барокко, на самом деле она не принадлежит ни к одному из течений. Оригинальность манеры этого художника выражена и в представленной картине.

Эль Греко изобразил на ней святого Иоанна Евангелиста, беседующего со святым Франциском. У ног Иоанна помещен его символ – орел, а в руках апостол держит чашу, из которой вылезает дракон. Мастер вспоминает здесь историю о том, как ученик Христа, проповедуя Его слово, был схвачен и отослан в Рим, где ему дали чашу с ядом. Выпив его, Иоанн остался невредим. На картине чаша в руке символизирует церковь, а дракон, который с течением времени заменил в этой иконографии змею, – зло, побеждаемое верой. Пример такой веры – святой Франциск.

Типичные для живописи Эль Греко вытянутые фигуры персонажей напоминают языки пламени над свечами. Земля, простираясь у ног святых, подчеркивает масштаб их образов, а фоном служит небесная синева с плотными облаками, по которым Иоанн и Франциск могли бы взойти на небо.



ФРАНСИСКО ГОЙЯ
(1746–1828)
Портрет Марии-Терезы де Бурбон-и-Валлабрига на коне
1783. Холст, масло. 82х61

Один из самых загадочных испанских художников, Франсиско Гойя много работал при королевском дворе, где написал и этот портрет Марии-Терезы де Бурбон-и-Валлабрига, будущей графини де Чинчон, изобразив ее верхом на коне и на фоне гористого пейзажа. По небу бегут темные облака, по земле – тени от них, и природа охвачена тем тревожным состоянием, которое бывает накануне бури. Но молодая женщина старается быть собранной и твердо держаться в седле. Она изображена в профиль, что придает облику некоторую чеканность.

Впрочем, фигура девушки выписана легкими мазками, пенятся кружева на ее груди и переливается бархат платья. Лицо Марии-Терезы тронато румянцем, вся она выглядит нежной и трепетной в окружении суровой природы с каменистым ландшафтом и скалистыми горами. Гойя, питавший искренний интерес к людям, сумел выразить даже в этой напоминающей этюд картине ту хрупкость и одновременно силу человека, которые вызывают очень теплое ощущение.



ФРАНСИСКО ГОЙЯ
(1746–1828)
Портрет графини де Чинчон
Около 1800. Холст, масло. 218x135

Вытянутый формат картины и сгущающаяся темнота в качестве фона придают фигуре графини особенную хрупкость, подчеркнутую легким, воздушным платьем светлого серо-коричневого цвета с розовыми прожилками и прической, в которой словно затаился ветер. Во всем облике девушки, пусть даже и королевского рода, чувствуется грусть, сквозящая и в живых карих глазах, и в сложенных руках, которые Мария-Тереза словно нарочно пытается сжать покрепче. Графиня переживала тогда не самое лучшее время в своей жизни: ее супруг, всемогущий премьер-министр испанского правительства дон Мануэль Годой, обладал властным характером, кроме того, этот человек был любовником королевы. Гойя уже рисовал графиню, и теперь, хорошо зная эту молодую женщину и относясь к ней с сочувствием, подметил ее глубоко спрятанную печаль. Портрет, задуманный парадным, являет зрителю живого и обаятельного человека.

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ И ШВЕЙЦАРИИ



Жан-Батист Симеон Шарден. Мальчик с карточным замком. Около 1740



ФРАНСУА КЛУЭ
(около 1516–1572)
Конный портрет Франциска I
Около 1540. Холст, масло. 27,5х22,5

Франсуа Клуэ, придворный живописец нескольких французских монархов, оставил после себя немало портретов королевских особ и членов их семей.

Восседающий на коне Франциск I изображен здесь на фоне пейзажа, который простирается далеко внизу, отчего и без того мощная фигура всадника выглядит еще более величественной. Это впечатление усиливается помещенным справа архитектурным фрагментом с колоннами. Художник большое внимание уделил деталям: тщательно выписал и узор на одеянии короля, и лошадиную упряжь. На лице Франциска I блуждает тонкая улыбка, которую можно заметить и на других изображениях монарха. Впрочем, такой же улыбкой наделены на портретах кисти Клуэ многие из приближенных короля, что, по-видимому, должно было подчеркивать сложный, неоднозначный характер человека, находящегося у власти.





**ЖАН-БАТИСТ СИМЕОН ШАРДЕН
(1699–1779)**

**Девочка с воланом
Около 1737. Холст, масло. 82х66**

Поэзия повседневной жизни, ее одного-единственного мгновения – вот то, на чем держится живопись Жан-Батиста Шардена. Он был приверженцем бытового жанра, поднятого до высот философских. Художник выбирал простые сюжеты и заставлял зрителя подолгу смотреть на свои картины, как на эту «Девочку с воланом», где ничего вроде не происходит, просто нежное существо, румяное и курносое, застыло с воланчиком и ракеткой в руках. На лице героини – растерянное и грустное выражение, словно никто не хочет составить ей партнерство или игра ей не слишком удастся. Впечатление такое, что видно, как подрагивают ее губки и глаза наполняются слезами. Переживания почти еще ребенка отзываются в зрителе, который видит в этой жанровой сценке красоту и сложность жизни, выраженную в малом.

По поводу этой картины и другой – «Мальчик с карточным замком», тоже находящейся в музее, – земляк художника, французский писатель Стендаль, отозвался так: «Стоял и смотрел на них в том счастливом состоянии, какое только может быть...»



**ЖАН-ЭТЬЕН ЛИОТАР
(1702–1789)
Мария-Аделаида Французская в турецком костюме
1753. Холст, масло. 50х56**

Родившись в Швейцарии, Жан-Этьен Лиотар учился живописи во Франции, затем путешествовал и вернулся в Париж. Там он приобрел покровительницу в лице мадам де Помпадур, задававшей тон во французском высшем обществе. С той поры художник написал немало красавиц королевского рода и дам, блиставших при дворе. Один из таких портретов представляет Марию-Аделаиду Французскую, дочь короля Людовика XV.

Лиотар изобразил прелестное юное создание, сидящее на диване с книгой в руке и одетое в турецкий костюм. После нескольких лет, проведенных в Константинополе, художник имел пристрастие к восточным нарядам и сам наряжался в них. Рисуя Марию-Аделаиду, живописец передал тонкую, бархатистую кожу принцессы и легкую ткань ее костюма. Свет из окна падает так, что лицо девушки остается в тени, а освещены щека, маленькое ухо с висячей сережкой и шея, отчего образ становится еще более нежным и трогательным. Мягкость диванных подушек усиливает настроение неги, разлитое в этой картине, но в то же время Лиотар внес в свое произведение и некоторые «противоречия»: Мария-Аделаида, одевшись, как для бала-маскарада, сидит на диване, погрузившись в чтение, что мало соответствует аромату чувственности, разлитому вокруг нее. Этот контрапункт создает легкое напряжение в картине, которое было свойственно искусству рококо.

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

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагмян*
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 9 «Галерея Уффици»

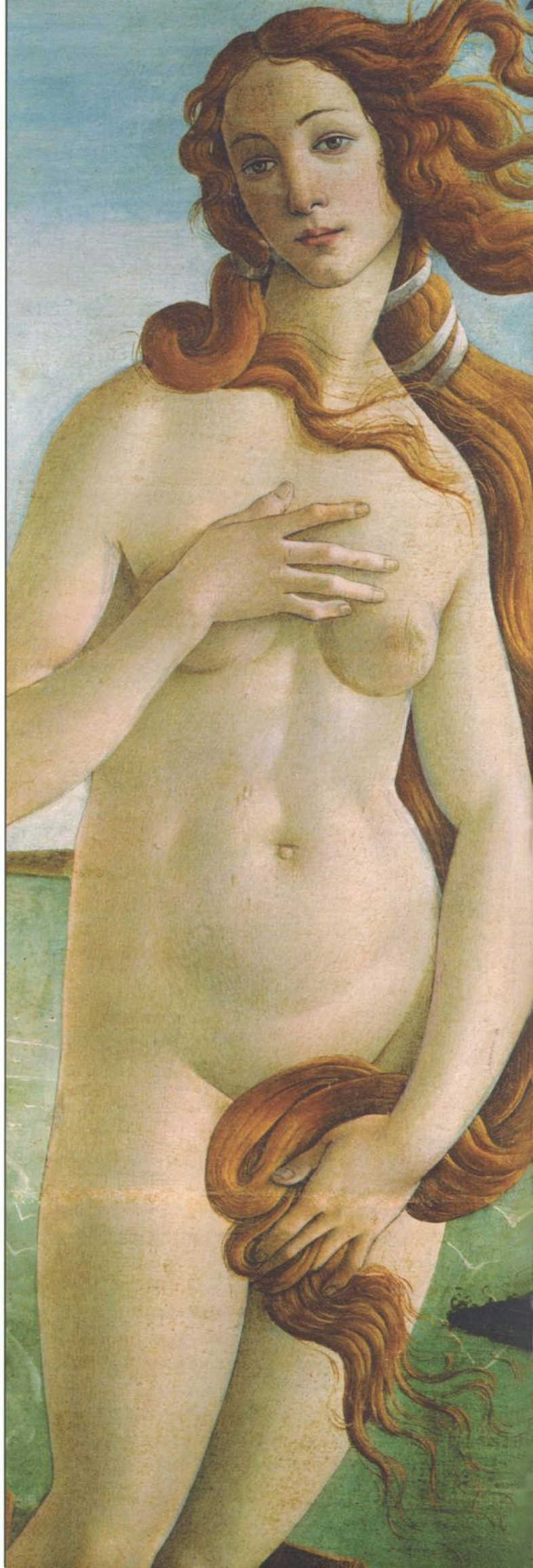
© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Леонардо да Винчи. «Благовещение».**
Фрагмент

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

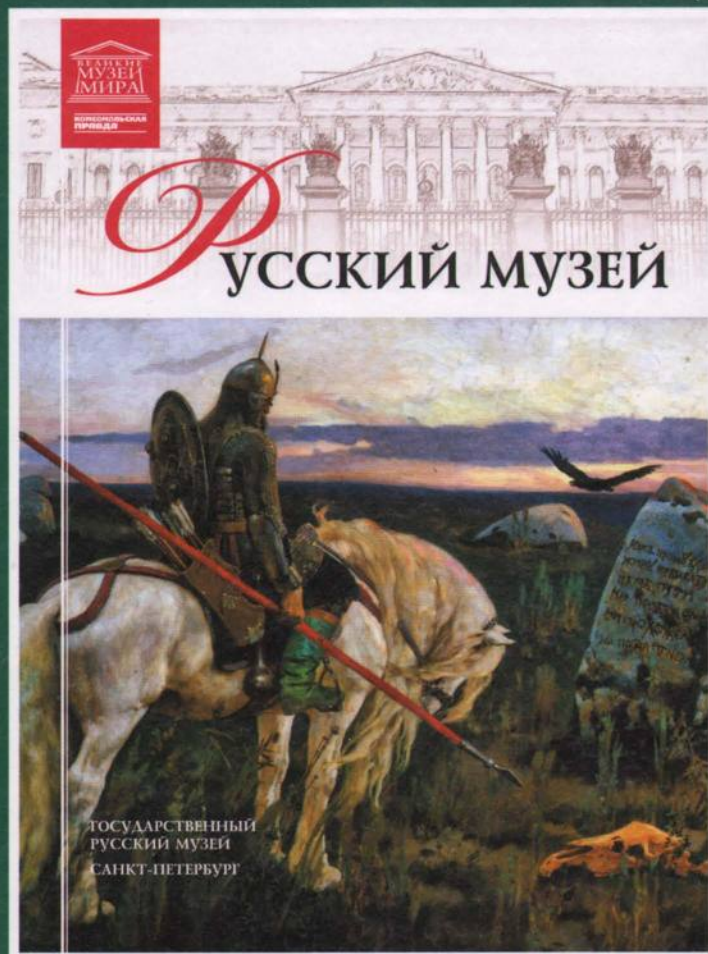
Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BAL TIC”, Латвия
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 14. 10. 2011
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 6,0
№ 101082

2011 год



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



В Государственном Русском музее (Санкт-Петербург) представлено самое обширное собрание произведений русского искусства в мире. Музей основан в 1895 по указу императора Николая II. В настоящее время его коллекция насчитывает более 400 000 экспонатов и охватывает все исторические периоды и тенденции развития русского искусства, все его основные виды и жанры, направления и школы более чем за 1000 лет: с X по XXI век.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-248-6



4 607071 484157