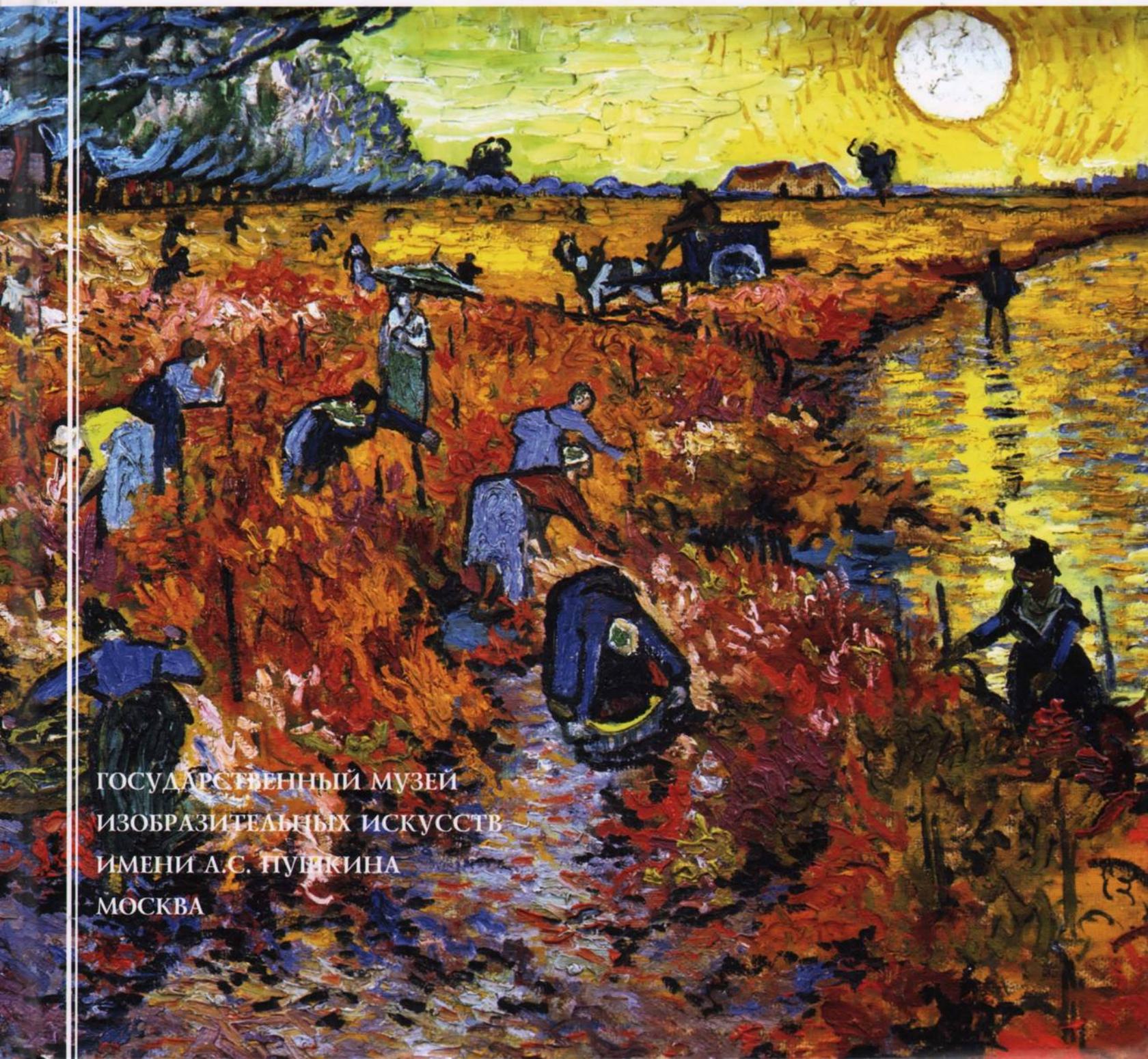


ВЕЛИКИЕ
МУЗЕИ
МИРА

КОМСОМЛЬСКАЯ
ПРАВДА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ
ИМЕНИ
А.С. ПУШКИНА УШКИНА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА
МОСКВА



**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ
ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА**

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Искусство Древнего мира	7
Картинная галерея	11



▲ *Главное здание музея*

Официальный сайт музея: www.arts-museum.ru

Адрес музея: г. Москва, ул. Волхонка, дом 12.

Проезд: станции метро «Кропоткинская», «Боровицкая», «Библиотека им. Ленина».

Телефон: (495) 697 95 78.

Часы работы: ежедневно: 10:00–19:00, по четвергам: 10:00–21:00.

Выходной день – понедельник.

Цены на билеты:

Стоимость входного билета для граждан России и стран СНГ:

полный – 300 рублей, льготный – 100 рублей.

Право на льготу при предъявлении соответствующего документа имеют школьники и учащиеся средних специальных учебных заведений, студенты очной формы обучения, члены многодетных семей, пенсионеры – граждане России, а также некоторые другие категории граждан.

Вход в музей бесплатный для детей, не достигших 7 лет, лиц, не достигших 18 лет, – первое воскресенье каждого месяца, при предъявлении соответствующих документов для студентов очной формы обучения – второй четверг и последнее воскресенье каждого месяца и членов многодетных семей – первое воскресенье каждого месяца.

Фото- и видеосъемка:

В музее запрещена фотосъемка со вспышкой, также не разрешается фотографировать на выставках.

Информация для посетителей:

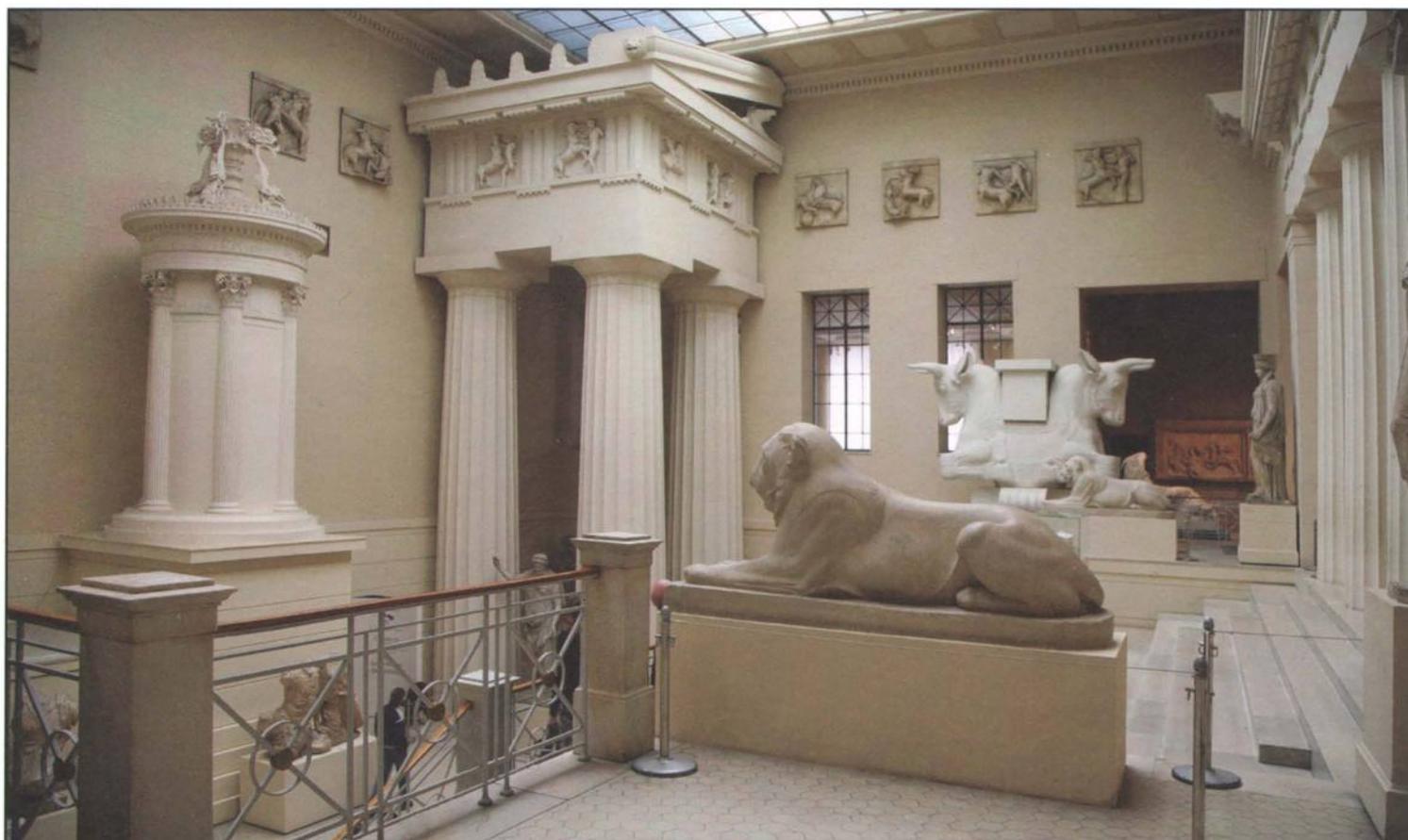
В музее запрещено пользоваться сотовыми телефонами, курить, дотрагиваться до экспонатов, вносить в зал цветы, употреблять пищу вне кафе.

Сумки, багаж и большие зонты необходимо оставлять в камере хранения.

Посетителям предоставляются аудиогиды на русском, английском, немецком, французском и итальянском языках.

Телефон экскурсионного бюро: (495) 697 74 12.

В течение всего года в залах музея устраиваются концерты, тематически связанные с выставками, а ежегодно в декабре проходит Международный музыкальный фестиваль «Декабрьские вечера Святослава Рихтера».



▲ Греческий дворик

Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина является крупнейшим музеем мирового искусства в России. Он был основан в 1898 профессором Московского университета И. В. Цветаевым. Здание в виде античного храма возводилось по проекту архитектора Р. И. Клейна. Торжественное открытие Музея изящных искусств имени императора Александра III состоялось 31 мая 1912.

▼ Зал итальянской скульптуры XV века



Музей создавался на основе Кабинета изящных искусств и древностей Московского университета как учебно-вспомогательный и публичный, где в гипсовых слепках, макетах и гальванокониях по единой научной программе были представлены основные этапы истории классического искусства с древнейших времен до Нового времени. Одновременно создатели музея заложили основы для формирования собрания подлинников. И уже в 1909, за три года до открытия, в музей поступила коллекция оригиналов: памятники Древнего Египта русского ученого В. С. Голенищева, собрание итальянской живописи XIII–XIV веков русского консула в Триесте М. С. Щекина, а также нумизматическая коллекция.

Картинная галерея ГМИИ им. А. С. Пушкина складывалась в 1920–1930-е, когда происходило перераспределение музейных фондов страны. В апреле 1923 Наркомпросом было принято решение об устройстве в Москве Центрального музея старой западной живописи на основе западноевропейского собрания Московского публичного и Румянцевского музеев с его размещением в здании Музея изящных искусств, который был выведен из подчинения Университету и превратился в самостоятельный художественный музей.

В 1924 в музей поступили картины из бывших собраний Г. А. Брокера, Д. И. Щукина, И. И. Шувалова, Юсуповых, Государственного музейного фонда, а также из музеев Ленинграда. Это позволило научным сотрудникам музея во главе с его директором, профессором Н. И. Романовым, создать первую систематическую экспозицию картинной галереи, которая открылась 10 ноября 1924. В ней были представлены картины итальянских, нидерландских, немецких, фламандских, испанских и французских художников XIII–XIX веков. С 1924 по 1930 в музей поступило большое количество картин из национализированных московских усадеб, ликвидированного Музея иконописи и живописи И. С. Острохова, из Исторического музея, музеев Кремля, Третьяковской галереи – это были произведения западноевропейского искусства. В итоге сложилось ядро Картинной галереи старых европейских мастеров. Одновременно к древневосточному собранию была присоединена коллекция клино-

писных табличек и других памятников из бывшего Музея-института классического Востока.

Свое нынешнее название – Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина – музей получил в 1937.

Окончательно Картинная галерея музея сложилась в 1948, после закрытия Государственного музея нового западного искусства (ГМНЗИ), коллекции которого были поделены между Москвой и Ленинградом. В результате в музей поступило около 300 живописных и свыше 60 скульптурных произведений западноевропейских и американских мастеров второй половины XIX – первой трети XX века, главным образом работы французских импрессионистов и постимпрессионистов из собраний московских коллекционеров С. И. Щукина и И. А. Морозова, а также собрание графики и архив.

С 1949 по 1953 экспозиция музея была свернута; все его залы заняла «Выставка подарков И. В. Сталину от народов СССР и зарубежных стран».

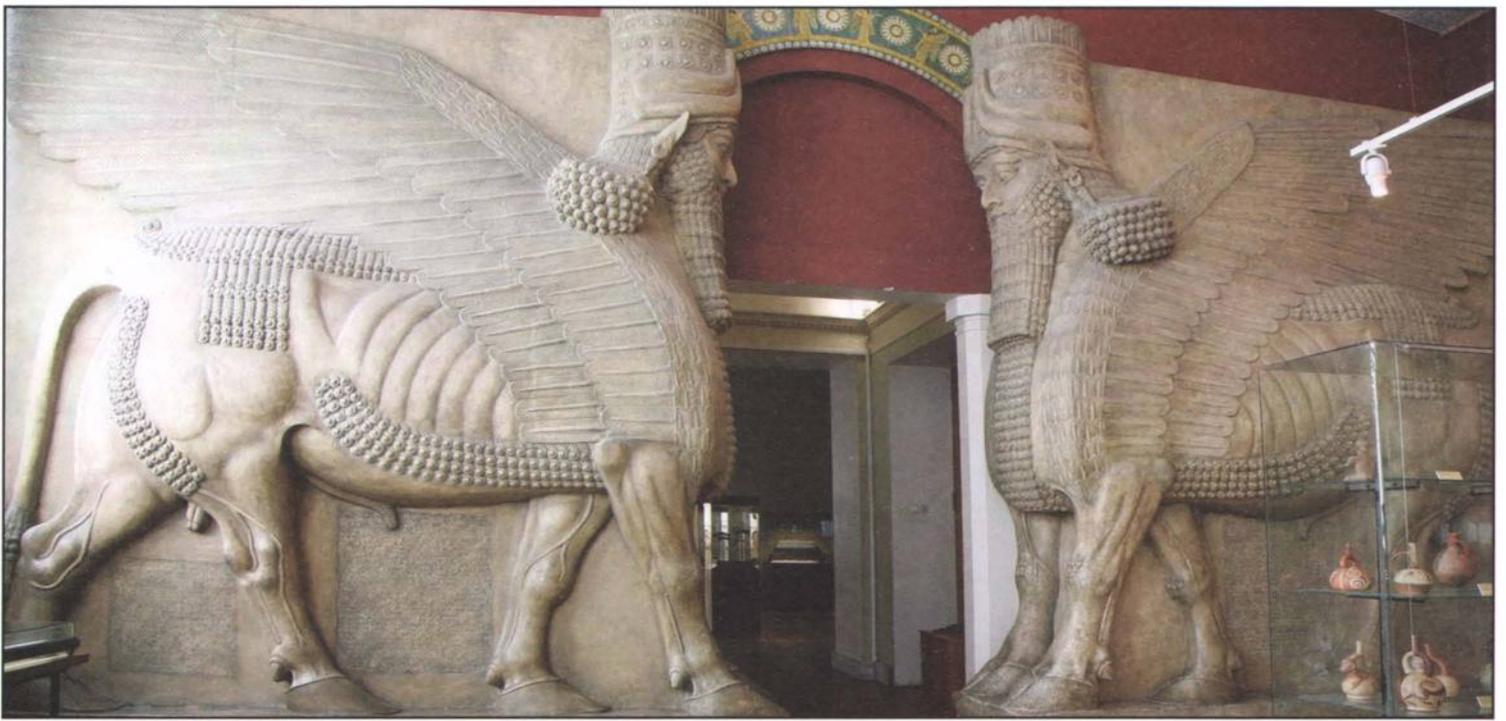
Начало послесталинской эпохи в музее было отмечено в 1955 выставкой шедевров Дрезденской картинной галереи, спасенных советскими солдатами от уничтожения во время войны и отреставрированных сотрудниками ГМИИ им. А. С. Пушкина. И хотя первая выставка работ скульптора А. С. Голубкиной была организована в музее еще в 1914, именно с момента показа полотен Дрезденской галереи выставочная деятельность музея начинает приобретать характер целенаправленной работы и до сегодняшнего дня осуществляется с нарастающим размахом.

В музее были представлены шедевры мирового искусства «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Джоконда» Леонардо да Винчи, египетские сокровища из гробницы Тутанхамона, выставки из Лувра, Прадо, Метрополитен и других музеев. В 2007 впервые в России здесь прошла выставка Амедео Модильяни, также были представлены монографические выставки Пикассо, Тернера, Караваджо, Уильяма Блейка.

В 1985 по инициативе советского коллекционера литературоведа И. С. Зильберштейна и директора музея И. А. Антоновой был создан в статусе научного

▼ *Итальянский дворик*





▲ Зал Месопотамии

подразделения Отдел личных коллекций. Он открылся 24 января 1994. Первой его коллекцией стало собрание самого И. С. Зильберштейна, почти одновременно фонды пополнились собраниями А. Н. Рама, Е. Я. Степанова, Е. П. и Ф. В. Лемкуль, М. И. Чуванова, С. Т. Рихтера, а также наследием выдающихся художников XX века – А. М. Родченко и В. Ф. Степановой, Д. П. Штеренберга, В. Г. Вейсберга, А. Г. Тышлера, Т. А. Мавриной, Д. М. Краснопевцева, Г. С. и О. Г. Верейских.

В 1996 был организован Учебный художественный музей – новый отдел ГМИИ, размещенный в здании Российского государственного гуманитарного университета на улице Чаянова (открыт 30 мая 1997). Его экспозицию составляют гипсовые слепки, которые не вошли в основную экспозицию ГМИИ.

Галерея искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков – новый отдел ГМИИ им. А. С. Пушкина. Она была открыта 3 августа 2006. Из главного здания музея сюда были перемещены произведения западноевропейских художников Новейшего времени. Небольшие по размерам залы позволяют публике по-новому увидеть хорошо знакомые картины Э. Делакруа и Ж. О. Д. Энгра. Испанскую школу представляет творчество Ф. Гойи. Отдельный зал получили участники парижского Салона: Ж. Жером, П. Деларош, Э. Л. Изабе. Произведения французских пейзажистов и художников барбизонской школы – К. Коро, Т. Руссо, Ж. Дюпре, В. Диаза де ла Пенья, Ш. Добиньи – как будто специально предназначены для интерьеров Галереи. Полотна Г. Курбе, Ж. Ф. Милле, О. Домье дополняют панораму искусства французского реализма.

Гордость Галереи – живопись французских импрессионистов, постимпрессионистов и мастеров начала XX века: Э. Мане, К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега, А. Сислея, К. Писсарро, П. Сезанна, П. Гогена, В. Ван Гога, членов группы «Наби», А. Матисса, П. Пикассо, А. Дерена, А. Руссо. Весьма представительным стал раздел второй половины XX века. Наряду с полотнами В. Кандинского, М. Шагала, Дж. де Кирико экспонируются картины К. Хофера, Ф. Казорати, Х. Грундига, Ф. Берингера, Р. Кента. Представлено творчество крупнейших скульпторов Европы – О. Родена, А. Майоля, Э. Бурделя, О. Цадкина, Х. Арпа.

После открытия Галереи экспозиция в Главном здании музея значительно расширилась, в ней представлены памятники древних цивилизаций – египетские и античные подлинники, коллекция произведений итальянского и Северного Возрождения, европейская живопись XVII – XVIII веков. Одна из самых интересных экспозиций – «Сокровища Трои» – демонстрирует уникальный клад, найденный Генрихом Шлиманом во время раскопок Трои в 1871–1890.

В Картинной галерее можно увидеть произведения живописи крупнейших европейских мастеров – Боттичелли, Перуджино, Чимы да Конельяно, Бронзино, Тициана, Веронезе, Эль Греко, Кранаха, Брейгеля, Рембрандта, Рубенса, Ван Дейка, Гварди, Каналетто, Тьеполо, Маньяско, Строцци, Пуссена, Ватто, Буше, Сурбарана, Мурильо.

По-прежнему поражают масштабом и полнотой охвата памятников залы слепков. Значение музея Ивана Цветаева стало очевидным еще в начале XX века. В Зале средневекового искусства и поныне экспонируется слепок раки святой Гертруды. Оригинал – выдающийся памятник серебряного литья фламандских мастеров второй половины XIII века, хранившийся в церкви Сент-Гертруд в Нивеле, был уничтожен в 1940 во время бомбежки. В музее можно получить полное представление об искусстве Древней Греции эпохи архаики и эллинизма, Древнего Рима, Средних веков и Возрождения. В Греческом дворике представлены скульптурные и архитектурные памятники афинского Акрополя, Итальянский дворик являет фрагмент внутреннего двора палаццо Барджелло во Флоренции, в Зале искусства Древнего Египта колонны, выполненные в виде связанных стеблей папируса, воссоздают образ знаменитого храма в Карнаке.

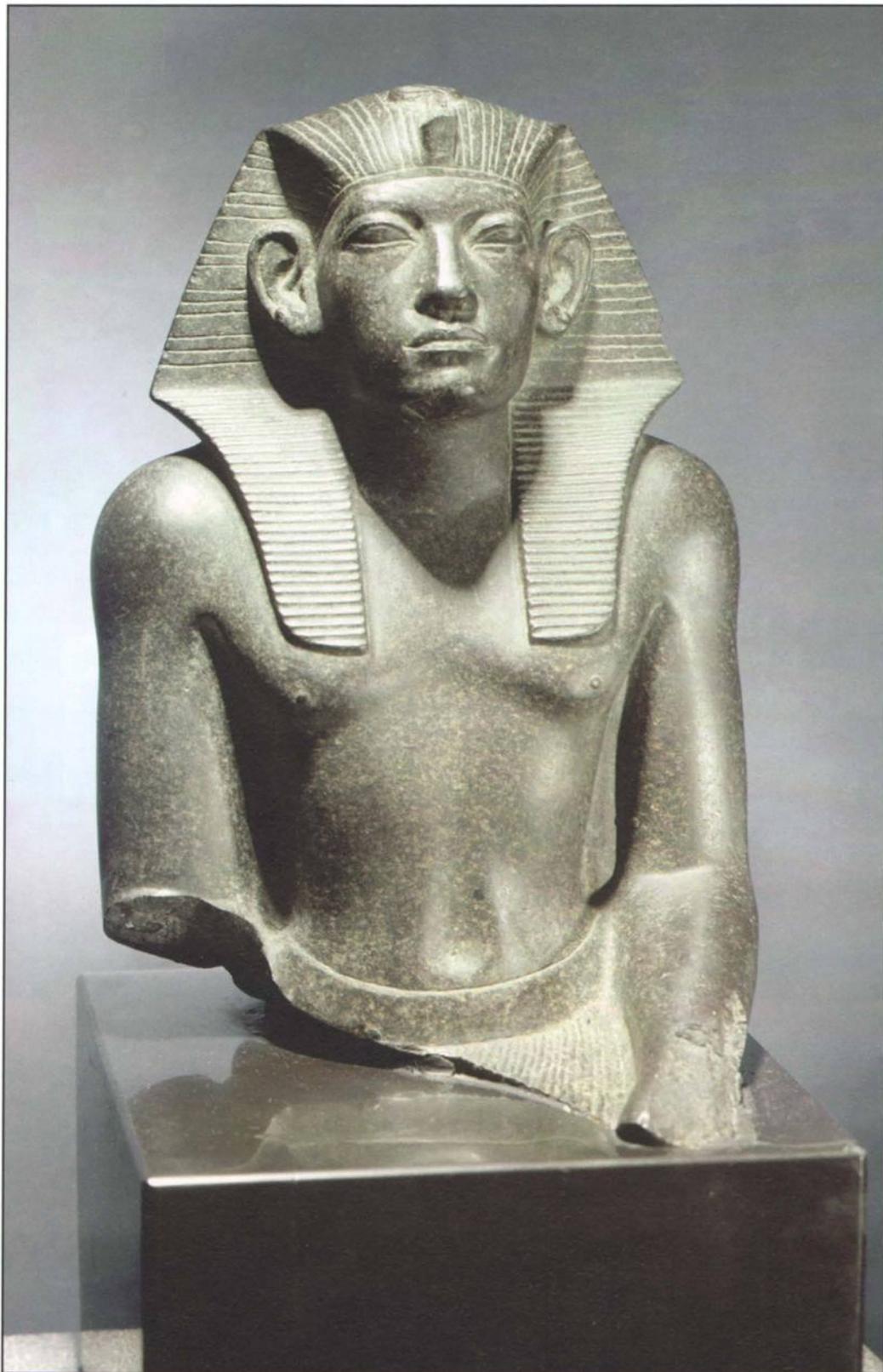
В настоящее время Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина представляет собой большой музейный комплекс, это настоящий «музейский городок», о котором когда-то мечтал И. В. Цветаев. Так учебный музей слепков превратился в коллекцию шедевров мирового искусства, одно из богатейших художественных собраний мира.

В 1991 ГМИИ им. А. С. Пушкина был внесен в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА



*Модель погребальной лодки с гребцами и двумя статуями в ковчеге.
Среднее царство, XX–XVIII века до н. э.*



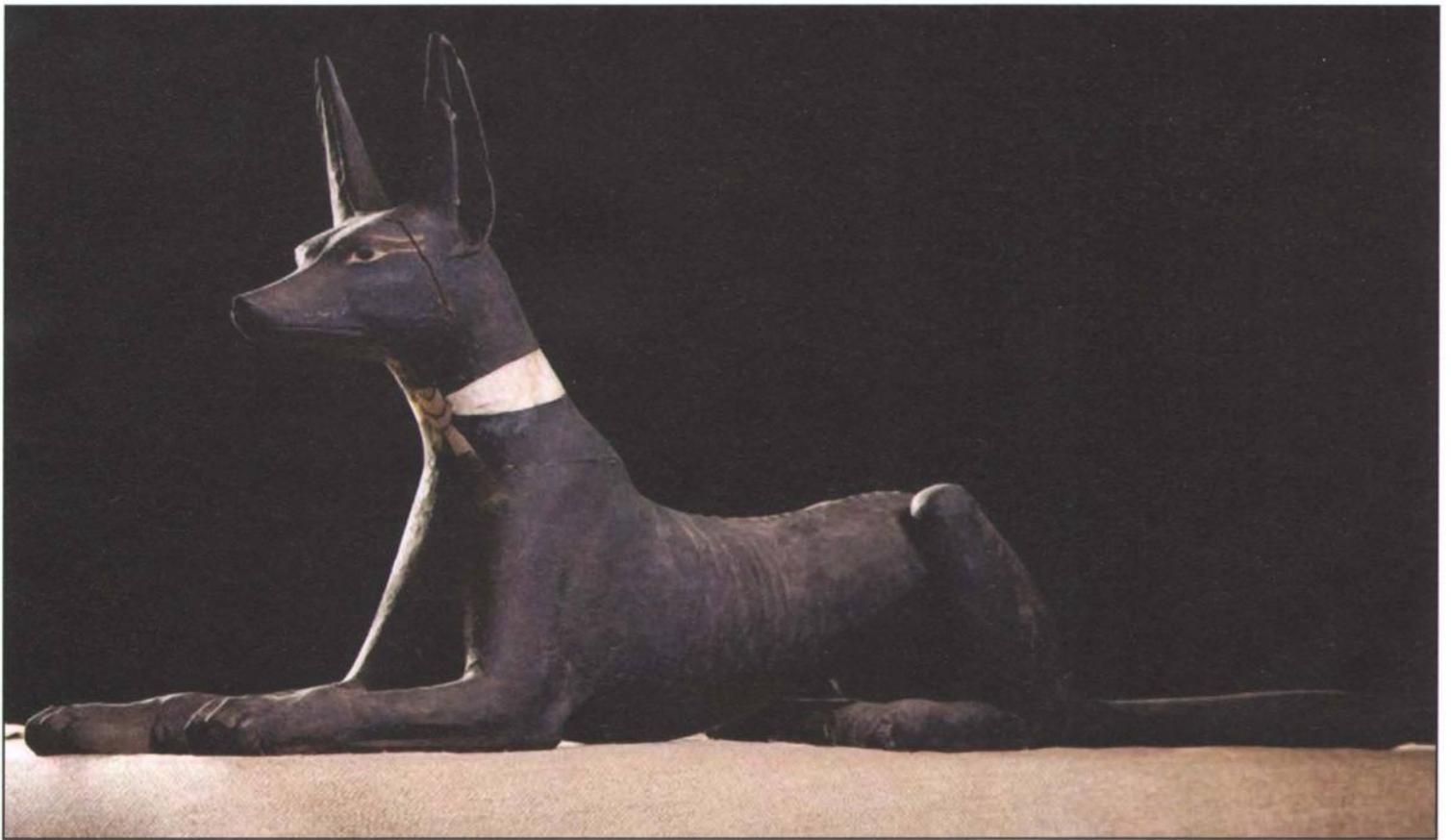
**Статуя Аменемхета III
Среднее царство, XII династия, время правления Аменемхета III,
середина – конец XIX века до н. э.
Базальт. Высота 29**

Скульптура фараона Аменемхета III, высеченная из темно-серого базальта, – один из самых выдающихся памятников в египетской коллекции музея. Такие изображения назывались «двойниками», поскольку предназначались, как правило, для гробниц и должны были точно воссоздавать облик умершего. Лицо фараона характерно и узнаваемо, тяжелые, нависающие над глазами веки, орлиный нос, плотно сжатые губы и выступающий вперед подбородок выдают в нем волевого властителя. Несмотря на твердость камня, мастер подробно и тонко передает детали: головной убор, клафт, проработан тонкими полосками, символ власти фараона – урей – имеет вид змеи с чешуйчатой кожей, одежда – из тонкого гофрированного льна. Образ фараона замкнут и отстранен, однако исполнен внутренней силы.



**Косметическая ложечка в виде плывущей девушки
Новое царство, XVIII династия, время правления Аменхотепа III, XIV век до н. э.
Слоновая кость, эбеновое дерево, краска. Длина 14,5**

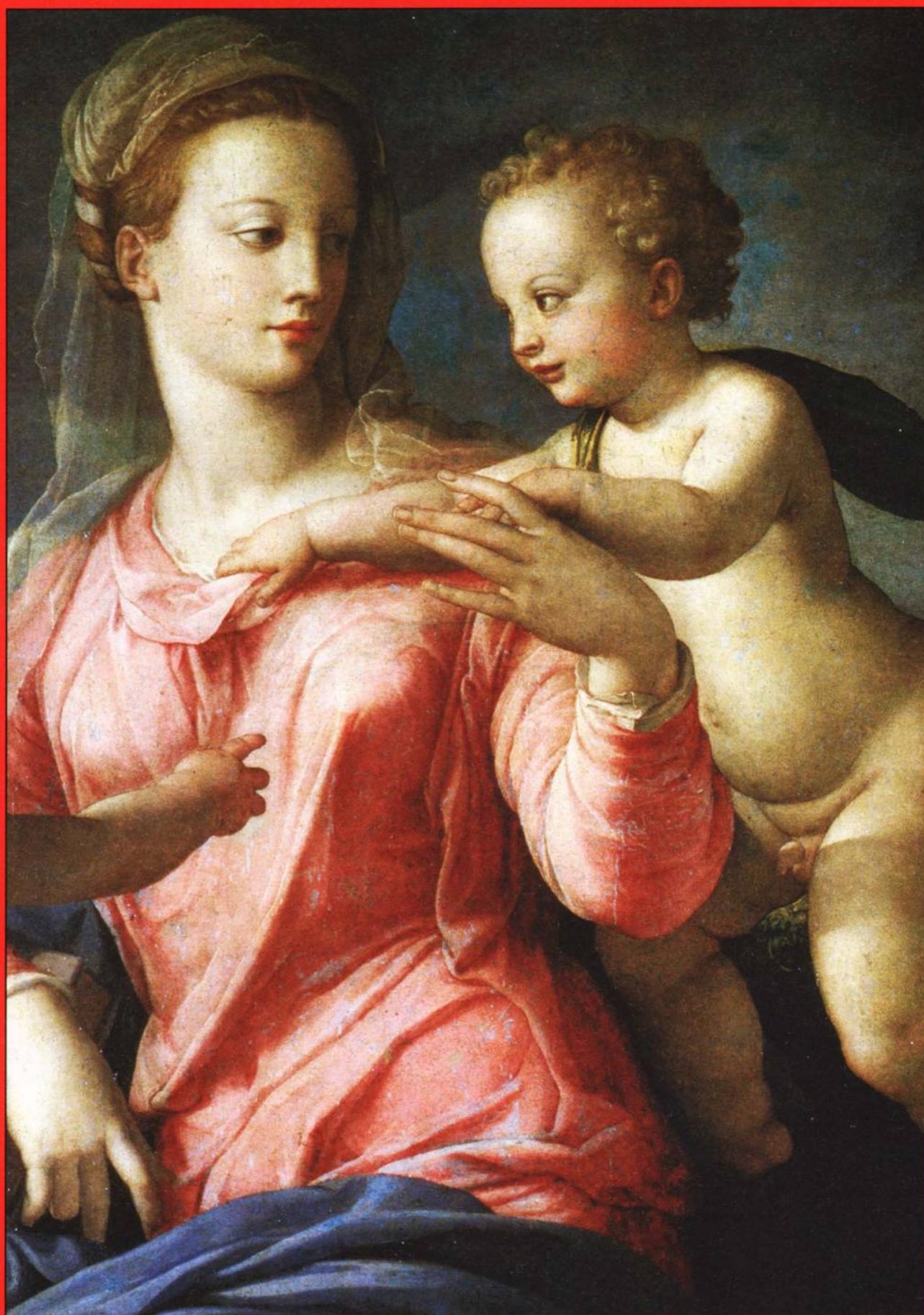
Косметическая ложечка предназначалась для растирания красок для глаз. Она выполнена из слоновой кости в виде цветка розового лотоса, а ее ручка – в виде обнаженной плывущей девушки. Тонкое лицо обрамлено париком, вырезанным из эбенового дерева. На ножке заметна татуировка бога Бэса – карликового существа, покровителя женщин и домашнего очага. Данный памятник – выдающийся образец мелкой пластики времени царствования фараона Аменхотепа III. В этот период у мастеров возрос интерес к более точной передаче природы и одновременно усилилась тенденция к изысканной декоративности. Художник несколько удлиняет пропорции, благодаря чему контур женского тела приобретает особую пластичность, а очертания рук и ног – изящество. Virtuозная обработка материала, текучие линии и тонко подобранные краски позволяют отнести это произведение к непревзойденным шедеврам египетского искусства.



Статуя бога Анубиса
Новое царство, II век до н. э.
Дерево, краска. Длина 77

Бог Анубис считался у древних египтян хранителем гробниц, его изображение нередко помещалось перед дверями в погребальную камеру, кроме того, по легенде, именно Анубис сделал первую мумию бога Осириса. Поэтому Анубиса часто называли «находящийся в пеленах», он также был покровителем бальзамировщиков. Бог представлен в виде лежащей дикой собаки, однако весь его облик демонстрирует напряженное состояние существа, охраняющего покой гробницы: острые торчащие уши, словно по струне – от кончиков лап до кончика хвоста – вытянутое тело. Лента на шее указывает на его причастность к процессу создания мумии. Это скульптурное изображение отличается совершенством исполнения, идеальными пропорциями и четкой линией контура.

КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ



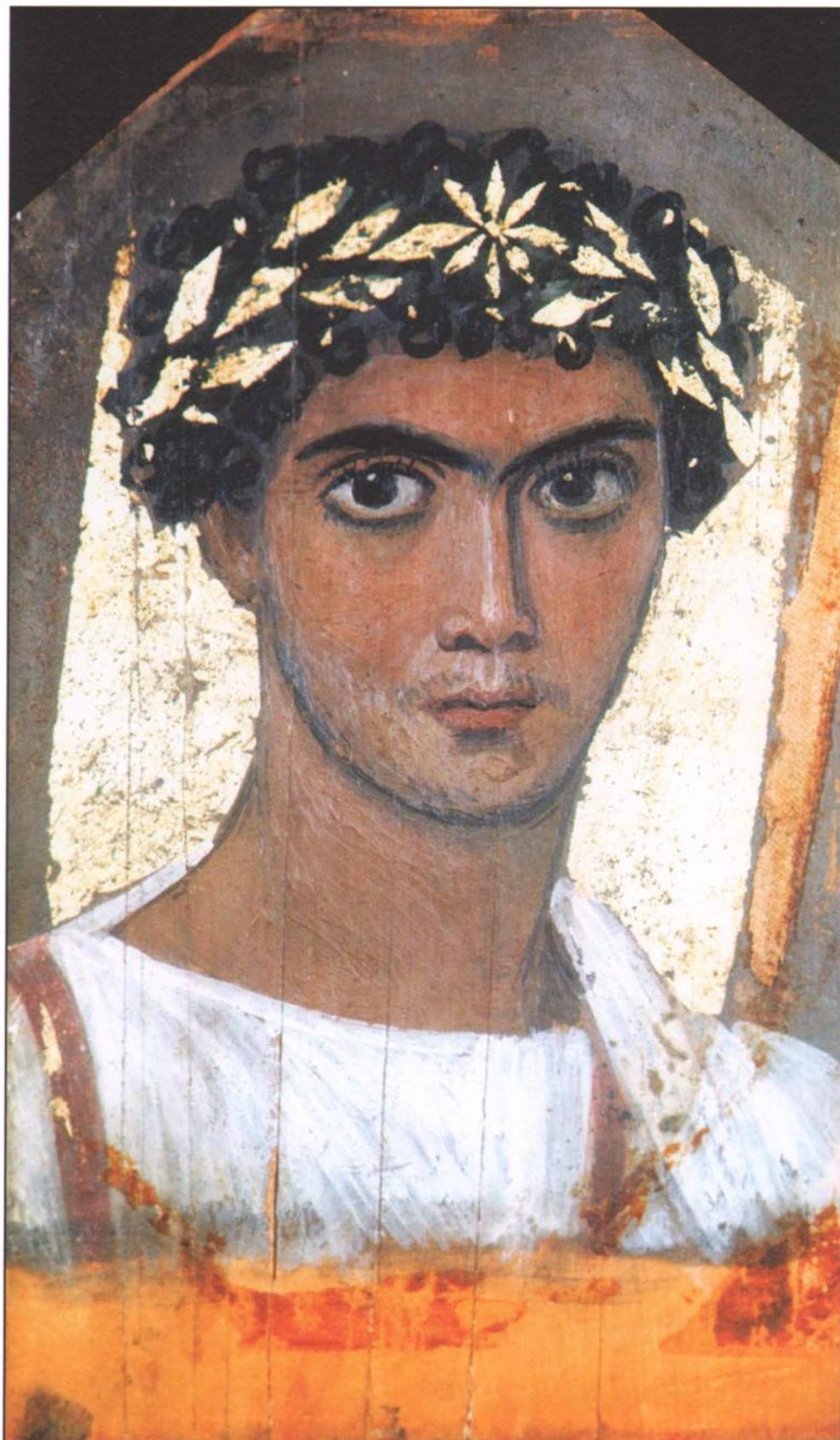
*Аньоло Бронзино. Святое семейство с маленьким Иоанном Крестителем
(Мадонна Строганова). Около 1540*



**Портрет пожилого мужчины в синем плаще
Египет, Фаюм.
I век. Дерево, энкаустика, 29x26**

Период перехода от Античности к Средневековью в музее представлен портретами, созданными в I–IV веках в Фаюмском оазисе на территории Египта. Фаюмские портреты создавались при жизни заказчика, а после его смерти, в соответствии с древнеегипетскими традициями, служили погребальными масками.

«Портрет пожилого мужчины в синем плаще» отличается точностью воспроизведения облика модели, тщательной лепкой пластики лица. Он выполнен в технике энкастики, восковыми красками, тонко передающими светотеневые переходы. Композиция сохраняет принятый в античную эпоху мотив посмертного прощания: лицо обращено к зрителю, торс развернут в три четверти. При этом пристальный взгляд персонажа устремлен словно из бесконечности. Образ отличает глубокий психологизм, свойственный произведениям, созданным на переломе эпох.



**Портрет юноши в золотом венке
Египет, Фаюм.
II век. Дерево, энкаустика. 35,5x21**

Во II веке в фаюмские портреты привносятся некоторые изменения. В представленном портрете герой увенчан золотым лавровым венком – знаком посмертной славы. Образ здесь явно идеализирован. Художник ориентировался на законы изображения человека, существовавшие в искусстве Древней Греции. Лицо отличается классической правильностью черт и некоторой внутренней напряженностью, которую выдают чуть блестящие белки широко распахнутых глаз. Обилие золота – фон и венок – усиливает мотив посмертного преобразования, торжество духа, воспарившего над земной суетой.



Собор двенадцати апостолов
Константинополь
Начало XIV века. Дерево, темпера, позолота. 38x34

Икона «Собор двенадцати апостолов» написана столичным константинопольским мастером и является выдающимся памятником византийского искусства периода Палеологовского Ренессанса. Сюжет связан с церковным праздником, посвященным двенадцати апостолам. Средневековый художник изобразил учеников Христа, призванных нести миру Его слово. В центре выделена фигура апостола Андрея, по христианской легенде, он считался первым епископом Константинополя. Изысканные сочетания синих, вишнево-пурпурных, оливковых и фисташковых тонов (традиционные цвета одеяний Иисуса), тонкие штрихи пробелов – вся цветовая гамма создает атмосферу высокой духовности и незримого присутствия главного лица – Иисуса, принесшего озарение Нового Завета. Лики апостолов отличаются строгой правильностью черт, богатство складок хитонов и статурность поз напоминают о преемственности византийской империей античных классических традиций.



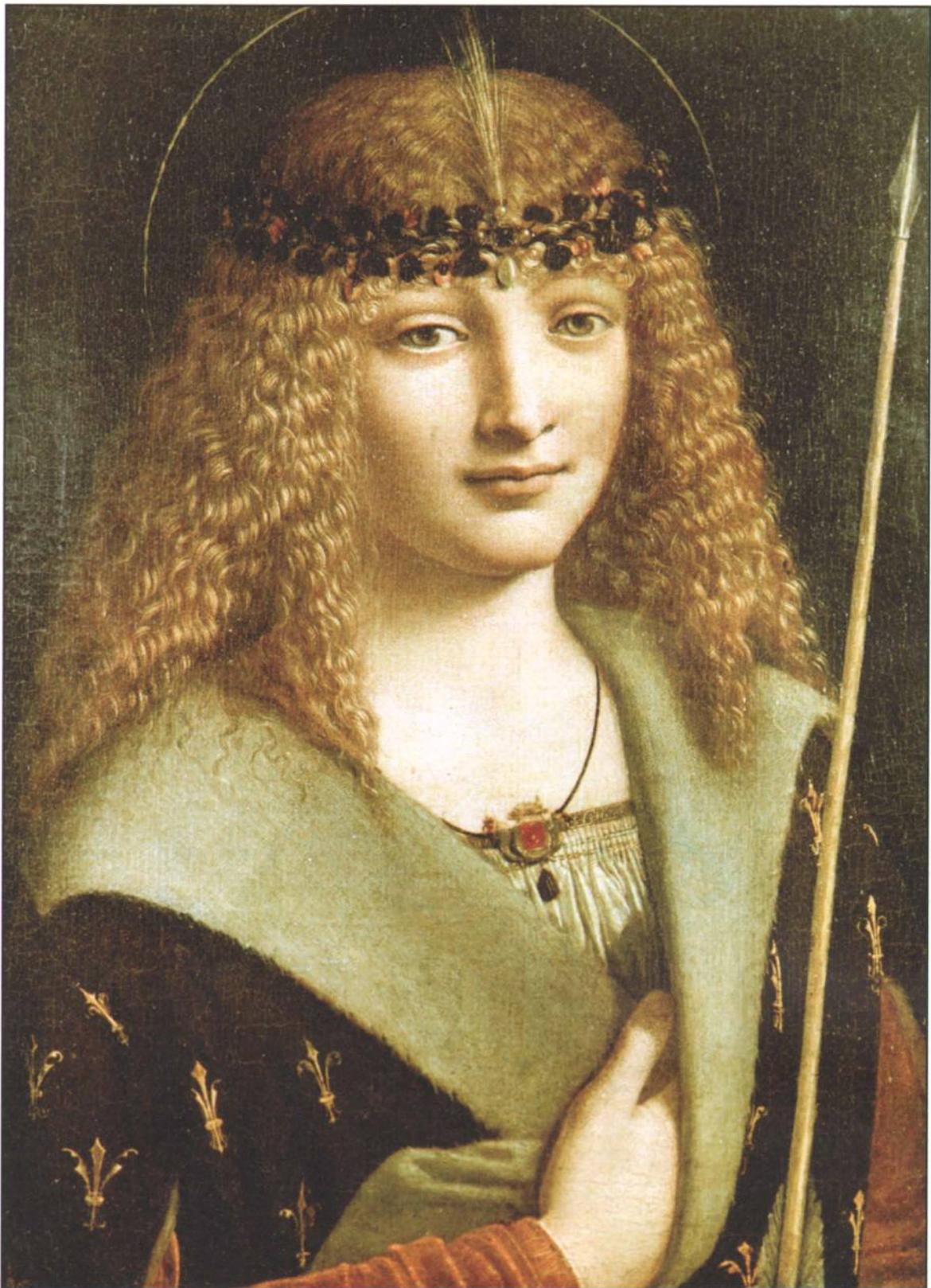
ПИЗАНСКИЙ МАСТЕР
Мадонна с Младенцем на троне
1270-е. Дерево, паволока, темпера, позолота. 173x84

Икона пизанского мастера непосредственно связана с византийской традицией. Этот алтарный образ отличается изысканной цветовой гаммой и необычным разнообразием использования ассистов, создающих удивительно тонкий декоративный орнаментальный ритм. (Ассист – тонкие золотистые линии на одеждах святых в иконописи – символ божественного отсвета.) Линейность рисунка и четкость силуэтов фигур усиливают ощущение плоскостности, бестелесности образов Мадонны и Младенца. Одновременно лик Девы Марии поражает выразительностью и редкостной красотой: большие темные глаза, тонкие линии носа и бровей, идеальный овал лица. Подобного рода алтарные образы были смысловым и духовным центром больших кафедральных соборов. Их символическое содержание несло идею божественной мудрости и небесного величия.



МАСТЕРСКАЯ ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
Мадонна с Младенцем
Начало XVI века. Холст, масло (переведено с дерева). 51x38

С творчеством Пьетро Перуджино, учителя великого Рафаэля, связано становление в живописи Италии классического стиля, ознаменовавшего высшие достижения искусства Ренессанса. Произведению, созданному в мастерской умбрийского художника, присущи тонкий лиризм и поэтическое созвучие гармоничного состояния человека и окружающего его прекрасного мира. Облик Мадонны, исполненный кротости и печали, благородной красоты и ясности, царит над пейзажем, спокойно расстилающимся вдали. Цветовое и композиционное решение всецело подчинено главному – Марии с Младенцем Христом. Она изображена на фоне закатного неба, ее плавно очерченная фигура доминирует в пространстве, поэтому, несмотря на небольшой формат, образ обладает особой значимостью. Гуманистическая философия эпохи Возрождения о божественной сущности человека обретает зримое воплощение.



ДЖОВАННИ АНТОНИО БОЛЬТРАФФИО
(около 1467–1516)

Портрет юноши в образе святого Себастьяна

Конец 1490-х. Холст, масло по темперной подготовке (переведено с дерева). 48x36

В картине Больтраффио «Портрет юноши в образе святого Себастьяна» в полной мере воплощены ренессансные представления о человеке. В моделировке лица, оттененного дымкой прозрачной светотени, заметно влияние Леонардо да Винчи, в миланской мастерской которого Больтраффио долгое время учился и работал. На портрете изображен светский молодой человек, на христианскую историю мученичества указывает лишь стрела – атрибут святого Себастьяна (реальной исторической фигуры эпохи императора Диоклетиана). Композиция картины, трехчетвертной разворот фигуры, взгляд модели, обращенный непосредственно на зрителя, – все эти черты были характерны для творчества Леонардо. В передаче черт применен изобретенный им знаменитый прием – сфумато, при котором тонкие переходы градаций светотени придавали некую неуловимость и изменчивость выражению лица, подчеркивая тем самым сложность духовного мира человеческой личности.





**ПАРИС БОРДОНЕ
(1500–1571)
Явление Сивиллы
императору Августу
1550-е. Холст, масло. 165x230**

Картина представляет собой ранний пример сочиненного архитектурного пейзажа в итальянском искусстве. По словам самого Париса Бордоне, он изобразил «пять архитектурных ордоров в перспективе». Герои легенды о пророчестве Тибуртинской сивиллы в этом идеальном пространстве являются лишь стаффажами.

Легенда гласит, что когда римский сенат постановил праздновать апофеоз, или обожествление императора Августа, то он испросил совета сивиллы. Тибуртинская сивилла предсказала рождение младенца, который будет могущественнее всех римских богов. В тот момент небеса разверзлись, и император узрел Деву Марию с Младенцем Христом на руках.

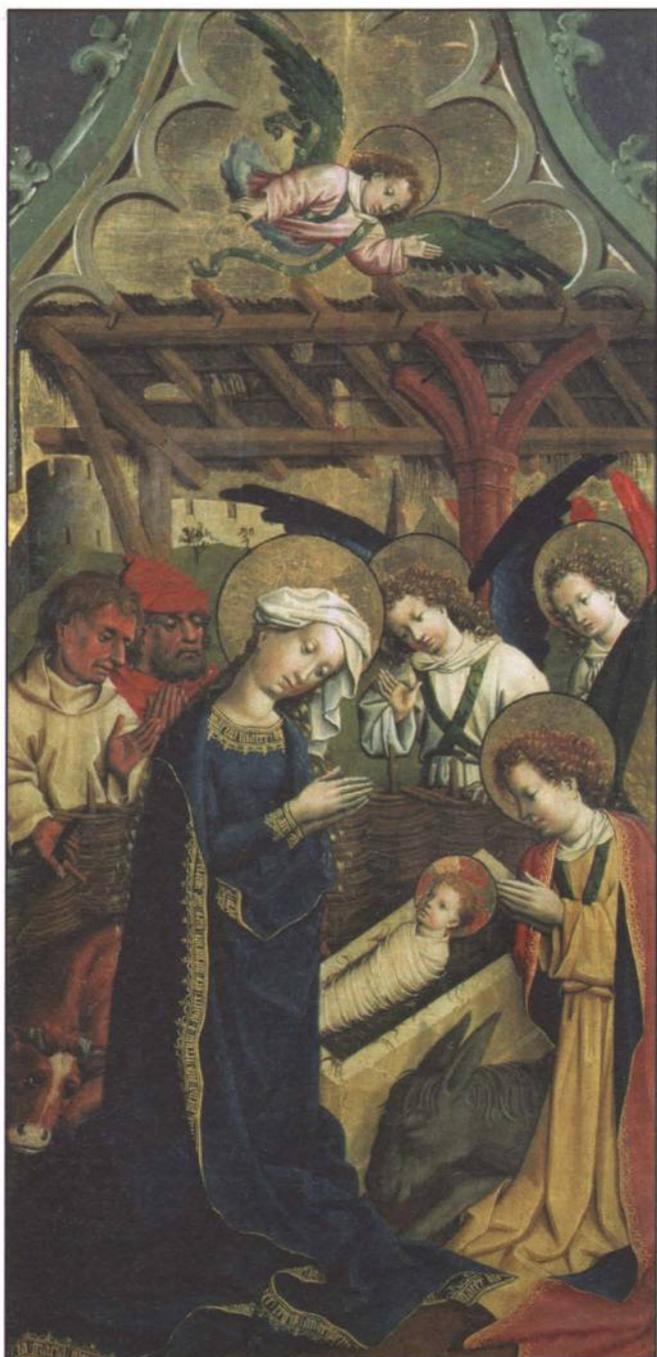
Коленопреклоненный Август изображен в центре композиции рядом с сивиллой, указывающей на небо, где в облаках явлена Мадонна с Младенцем. Слева от Августа – слуга с императорским жезлом в руке. Однако главным героем здесь становится безупречно выстроенное пространство античного города. Художник демонстрирует превосходное владение прямой перспективой и знание ордерной системы античной архитектуры. Располагая второстепенных персонажей на лестнице и в портиках здания, Бордоне создает почти театральную мизансцену. Рельефы на цоколе здания в левой части картины прославляют военные победы императора Августа.



**АНЬОЛО БРОНЗИНО
(1503–1572)**

**Святое семейство с маленьким Иоанном Крестителем (Мадонна Строганова)
Около 1540. Холст, масло. 117х99**

Крупнейшим представителем маньеризма является флорентинец Аньоло Бронзино, придворный художник Козимо I Медичи, великого герцога Тосканского. «Святое семейство с маленьким Иоанном Крестителем» было написано вскоре после бракосочетания Козимо I и Элеоноры Толедской. Полотно отличается блеском и виртуозностью исполнения. Оно дает яркое представление об искусстве Бронзино, творчески претворившего идеи великого Микеланджело. Композиция картины сознательно усложняется художником, он использует изоощренные разнонаправленные ракурсы при размещении фигур в пространстве, виртуозно соединяя свободное владение рисунком, безукоризненные соотношения пластических масс и изысканное живописное решение. В образах святых угадывается сходство с членами семьи Медичи, чьи портретные изображения хорошо известны. Так, святой Иосиф, изображенный в профиль, напоминает самого Козимо I, Мадонна – его супругу, а Младенец Христос – их старшего сына Джованни.



МАСТЕР ЛИХТЕНШТЕЙНСКОГО ЗАМКА
(работал около 1440)
Рождество. Поклонение волхвов
XV–XVI век. Дерево, темпера, позолота. 101x50

В середине XV века в Вене работал так называемый Мастер Лихтенштейнского замка – художник, чье имя осталось неизвестным, прозванный по месту нахождения его наиболее значительных произведений. Им был создан большой полиптих – алтарь для капеллы замка Зебенштейн, включавший около двадцати створок, две из них представлены в музее. На них изображены канонические евангельские сцены – «Рождество» и «Поклонение волхвов».

В «Рождестве» место действия показано весьма подробно – это хлев, отгороженный плетнем и перекрытый дырчатой соломенной крышей. Новорожденный Иисус лежит в яслях – кормушке для скота. Вдали видны крепостные стены Вифлеема, куда, по евангельской легенде, Мария и Иосиф пришли на перепись. Облик Богородицы, Христа и ангелов идеализирован и противопоставлен простонародным лицам пастухов, пришедших на поклонение Младенцу. Расстановка фигур в узком формате доски и трактовка складок одеяний напоминают скульптурные резные алтари. Символика здесь традиционна: мул и вол, непременные участники этой сцены, олицетворяют иудейство и язычество, побежденные христианством. Часть каменной готической конструкции, поддерживающей крышу хлева, намекает на разрушенный ветхозаветный храм царя Соломона, на месте которого Христос возведет свою церковь новой веры. Золотой фон призван передать сияние божественного света, озаряющего все события Нового Завета.

«Поклонение волхвов» продолжает евангельский рассказ, на смену пастухам здесь появляются волхвы с дарами. Сцена словно наполняется неземным сиянием, исходящим от золотого фона, роскошных одеяний волхвов, драгоценных ларцов и сосудов с дарами, принесенных Младенцу.



ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ
(1472–1553)
Мадонна с Младенцем (Мадонна в винограднике)
Около 1520. Дерево, масло. 58x46

Образ «Мадонны с Младенцем», созданный величайшим представителем Северного Возрождения Лукасом Кранохом Старшим, дошел до нашего времени в поврежденном состоянии: утрачены нижняя и правая части композиции, изображавшие беседку, увитую виноградом. Мадонна здесь представлена не столько в божественном, сколько в человеческом величии. На первый план выступает земная природа Марии: материнская любовь, нежность, женственность и одухотворенность. В композиции легко прочитываются христианские символы: лоза означает истинную Церковь, виноградная гроздь, которой касается Младенец, намекает на его будущую жертвенную смерть, струя воды, пробивающаяся из скалы, – источник новой жизни, которую Он принесет в мир. Сочиненный Кранохом (весьма характерный для Германии) гористый пейзаж с рекой на заднем плане также имеет иносказательный смысл: гора и скалы – символы духовного возвышения, непоколебимой твердости веры.



**ЯН ГОССАРТ (ЯН ВАН МАБЮЗЕ)
(около 1480–1536)
Мужской портрет
Около 1530. Дерево, масло. 36,6x28,7**

Ян Госсарт, прозванный Мабюзе, по праву считается признанным мастером портрета. Большое влияние на его творчество оказало пребывание в Италии, где художник работал при папском дворе. В искусстве Госсарта ренессансные представления о человеке, воспринятые им у итальянских гуманистов, выразились особенно ярко. Созданный живописцем «Мужской портрет» по-новому трактует образ современника: это не смиренный донатор, а деятельный, волевой, исполненный чувства собственного достоинства и смело утверждающий свои идеалы человек.



**ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
(1577–1640)
Вакханалия
Около 1615. Холст, масло. 91x107**

Картина «Вакханалия» занимает особое место в творчестве Рубенса. Это произведение он написал для себя и не расставался с ним до конца жизни. «Вакханалия» с момента создания неизменно восхищала современников художника. В основе сюжета – миф о боге виноделия и плодородия Дионисе-Вакхе и его неизменных спутниках в празднествах – сатирах и вакханках.

В Средние века образ Диониса-Вакха стал олицетворять наступление осени, время сбора урожая, и в календарях он считался знаком октября. Рубенс представил вакхическое празднество как последнее пиршество природы перед зимним сном. В центре композиции – опьяневший Силен, учитель и воспитатель Вакха, который уже не в состоянии удержать кувшин с вином. Силена поддерживает золотоволосая сатирисса, в облике которой Рубенс воплотил свой идеал женской красоты. Расположение окружающих фигур образует эллипс, отчего торжество кажется непрерывно повторяющимся, как вечное обновление природы, исполненной животворящих сил.

Во время своего пребывания в Риме Рубенс видел античный саркофаг с вакхическими сценами, находившийся в коллекции кардинала Альтемпса, и сделал с него зарисовки, которые использовал при создании «Вакханалии». По счастливой случайности, этот саркофаг, купленный в 1843 графом С. С. Уваровым, оказался в одном музее с картиной.



АНТОНИС ВАН ДЕЙК
(1599–1641)
Леди Говард (д'Обиньи) и графиня Портленд
1638–1639. Холст, масло. 128,5x178

Антонис ван Дейк является одним из крупнейших портретистов XVII века. Получив звание мастера, он попал в мастерскую Питера Пауля Рубенса. Общение с великим фламандцем обогатило его палитру, но в отличие от учителя, обладавшего неисчерпаемой художественной фантазией, Ван Дейк тяготел к конкретному изображению. Портрет стал его истинным призванием. Точность наблюдения сочеталась у Ван Дейка со стремлением облагородить модель. Персонажи на его портретах аристократичны не столько в силу своего происхождения (многие из них были выходцами из бюргерской среды), сколько личными качествами и осознанием своего человеческого достоинства.

В 1632 Ван Дейк навсегда уехал в Англию и стал придворным художником короля Карла I. Около 1638 им был исполнен двойной портрет, на котором представлены известная красавица своего времени леди Катерина Говард (справа) и Френсис Стюарт, графиня Портленд. Брат графини Джордж Стюарт, родственник короля, тайно обвенчался с Катериной, чем вызвал недовольство монарха. Графиня же дружески приняла невестку. На это намекает жест ее руки, срывающей розу. По первоначальному замыслу рядом с леди Говард должен был быть изображен муж, позднее характер портрета изменился, и на оставленном пространстве была написана фигура графини, о чем свидетельствует разница в исполнении правой и левой частей.



**ХЕНДРИК БАРЕНТС АВЕРКАМП
(НЕМОЙ ИЗ КАМПЕНА)
(1585–1634)
Катание на коньках
1620. Дерево, масло. 24х38**

Сложение голландской школы живописи связано с творчеством художников, обратившихся непосредственно к национальной теме. Все, что было близко, понятно и дорого голландцу, стало предметом их изображения. Мастера опирались на открытия «золотого века» нидерландской живописи. В этом смысле особенно показательно искусство Хендрика Аверкампа. Он родился в Амстердаме, однако большую часть жизни провел в Кампене, откуда и получил свое имя. Глухонемой от рождения, Аверкамп чутко передавал то, что открывалось его взору. Художник был первым, кто взглянул на голландский пейзаж глазами горожанина, человека, для которого природа – хорошо обжитой уголок земли.

Картина «Катание на коньках» во многом перекликается с зимними пейзажами Питера Брейгеля. Однако нравоучительный брейгелевский подтекст (опасность легкого скольжения по льду, иными словами, греховность легкомыслия и беспечности) отступил на второй план. Аверкамп соединил в композиции элементы пейзажа и жанровой сцены. Замерзшую реку у стен Кампена заполнили многочисленные конькобежцы, любители подледного лова рыбы, крестьяне с санями. Все персонажи заняты сиюминутными делами: кавалер поправляет даме конек, рядом застыл любопытный мальчишка, чуть поодаль играют на льду в мяч, везут на санках старушку, прогуливают собаку, здесь же и страж порядка с мушкетом. Линия горизонта делит картину на две равные части, это уже не панорама мира, как у Брейгеля, а изображение небольшого уголка родной земли. Зимняя природа предстает как естественное окружение частного человека.







ПИТЕР КЛАС
(1597/1598–1660)
Завтрак
1646. Дерево, масло. 60x84

Одним из крупнейших мастеров голландского натюрморта является харлемский художник Питер Клас. В своих картинах, написанных неторопливой кистью, он умел показать как сходство, так и различие вещей, их формы, фактуры поверхностей, заставить каждый предмет жить в неярко освещенном интерьере, за частным ощутить законы мира в целом, где «все подобно и родственно всему».

Украшения на ножке бокала похожи на виноградины на столе, но ягоды живые, а стекло холодное и не живое, на смятой скатерти – оловянная тарелка, конкретная по форме, твердая по фактуре. По-разному взаимодействуют предметы с рассеянным светом: блик от окна на поверхности бокала по-иному звучит, преломленный вином.

Одновременно в подобных натюрмортах, как правило, присутствует скрытый смысл, о существовании которого свидетельствуют неизменность композиционного построения, а также повторяемость избранных предметов. Ряд мотивов у Класа можно истолковать в соответствии с христианской символикой. Например, хлеб, вино и виноград символизируют причастие и жертвенность, рыба – еще с эпохи катакомб – раннехристианский знак Иисуса, расколотые орехи напоминают о конце человеческой жизни.

Клас видит в неодушевленных предметах скрытую жизнь. Неслучайно позднее в голландском языке утвердился термин «stilleven» («тихая жизнь») для обозначения этого жанра живописи.





НИКОЛА ПУССЕН
(1594–1665)
Ринальдо и Армида
1620-е. Холст, масло. 95x133

Картина относится к раннему периоду творчества художника, который именуется тициановским. Именно колоризм Тициана сыграл решающую роль в становлении Пуссена как живописца.

Сюжет заимствован из поэмы «Освобожденный Иерусалим» итальянского поэта XVI века Торквато Тассо, посвященной истории Крестовых походов. В одной из песен поэмы рассказывается, как волшебница Армида, в чьих владениях оказался крестоносец Ринальдо, намеревалась его убить, но, покоренная его красотой, полюбила рыцаря и унесла в свои сады. Эпизод из истории Крестовых походов трактуется художником как мотив античной мифологии. Пуссен переносит зрителя в мир чарующей красоты и возвышенной поэзии. Чувство радости всепоглощающей любви пронизывает не только героев и мир, который их окружает, но присутствует и в живописном решении картины. Действие происходит среди пейзажа, представленного художником как яркое воплощение мифологических превращений. Персонафикация реки намекает на образ могучего Посейдона, изливающего из сосуда поток воды. Кони Армиды, влекущие ее колесницу по облакам и едва сдерживаемые нимфами, похожи на коней бога солнца Гелиоса, проливающего свой свет на Ринальдо и Армиду. Благодаря сопоставлению холодных и теплых цветов Пуссену удается показать сам момент зарождения любви. Лицо волшебницы прекрасно, но бледно, она наклонилась к спящему Ринальдо, едва прикоснувшись к рыцарю, ее холодные руки почувствовали тепло, словно живой ток передался от возлюбленного, и кончики пальцев Армиды порозовели. Плавный музыкальный ритм объединяет все формы и линии и согласует друг с другом различные элементы композиции, придавая ей гармоническую стройность.





**КЛОД ЛОРРЕН
(1600–1682)
Похищение Европы
1655. Холст, масло. 100x137**

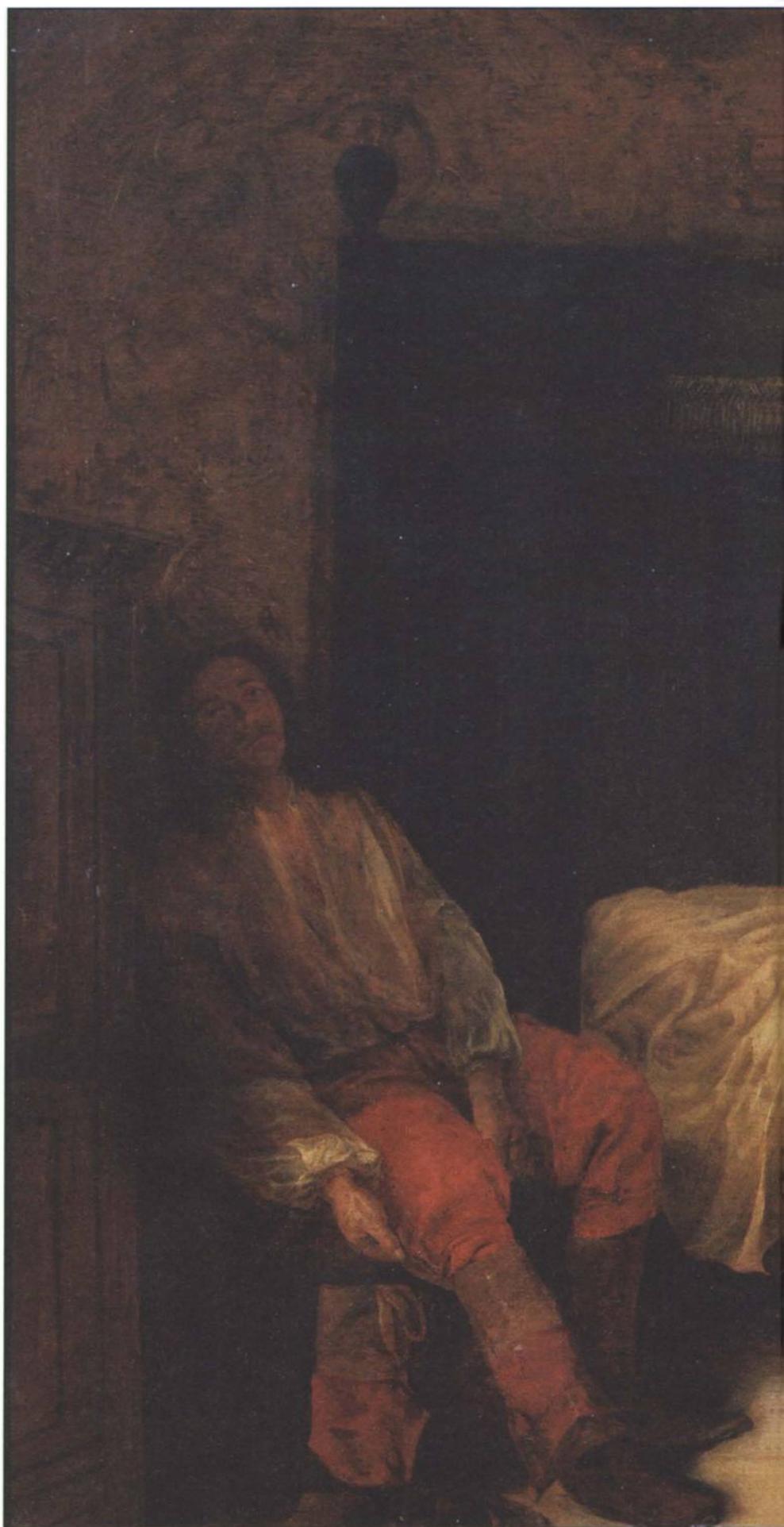
В своем творчестве Лоррен вдохновлялся мотивами реальной итальянской природы, но в его произведениях они преобразованы в идеальный образ, соответствующий нормам классицизма. В отличие от Пуссена, который трактовал природу как могучее проявление божественных сил, Лоррен – прежде всего, лирик. Его пейзажи непосредственно выражают живое чувство, неизменно с оттенком личного переживания. Он любил изображать морские дали, гавани, бухты, широкие горизонты, переливы света в часы восхода или заката, предрассветный туман, сгущающиеся сумерки.

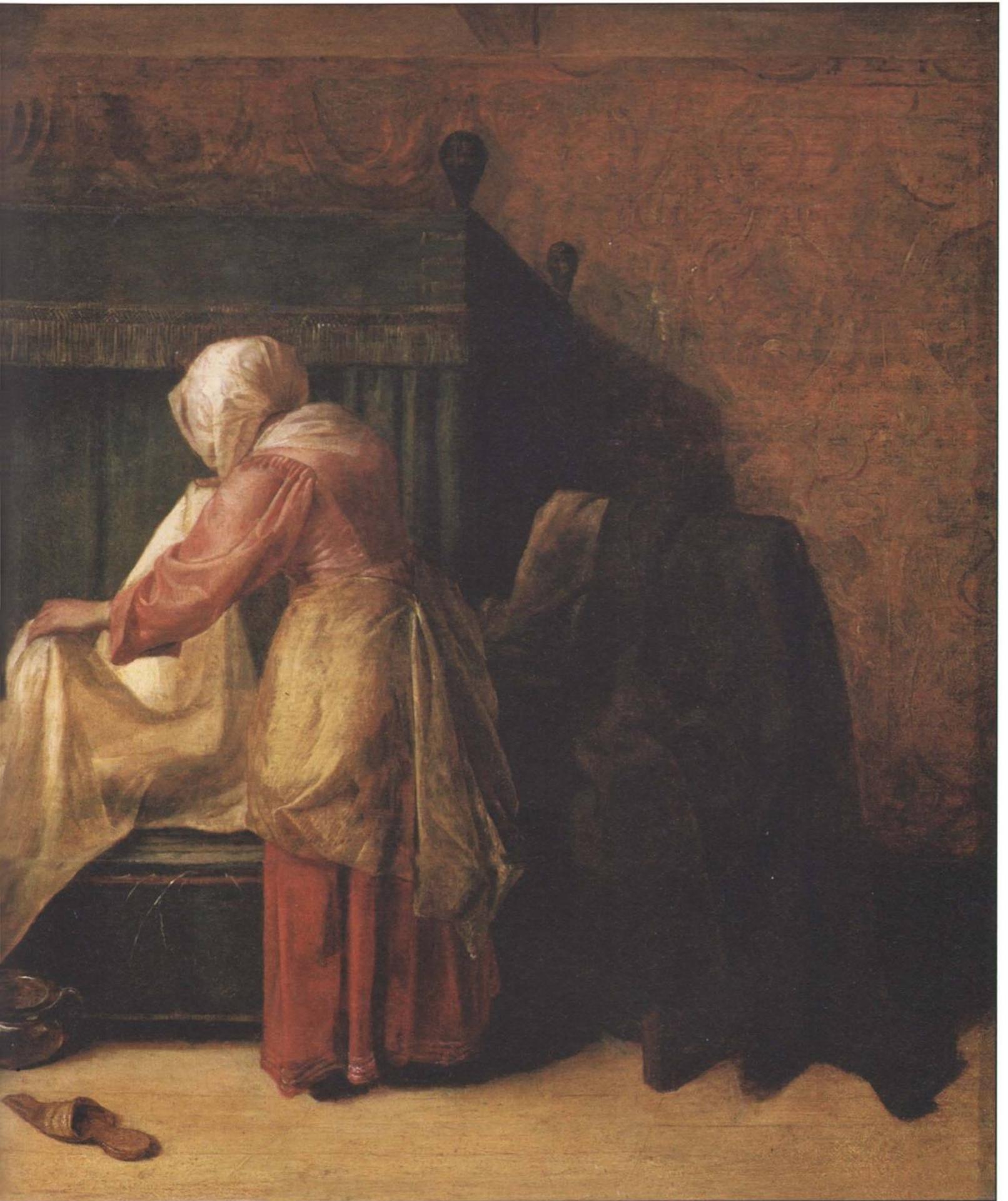
«Похищение Европы» является характерным произведением художника. В качестве сюжета использован античный миф, в котором рассказывается о похищении Зевсом дочери финикийского царя, Европы. Влюбленный бог явился к ней в образе быка и, переплыв море, перенес ее на остров Крит. Продуманно komponюя пейзаж, Лоррен создает впечатление безбрежного умиротворенного пространства. Тонко воссозданное освещение – одна из главных примет живописного стиля мастера – усиливает лирическое звучание картины. Сюжетные коллизии не волнуют Лоррена, он нередко поручал изображать персонажей другим мастерам. Это скорее дань установкам Академии художеств, которая считала пейзаж низшим жанром по сравнению с исторической картиной. Фигурный стаффаж созвучен настроению, царящему в природе. Лоррен воспринимает античность в идиллическом образе, как «золотой век» человеческой истории. У него пейзаж сложился в законченную систему и превратился в самостоятельный жанр. Вплоть до начала XIX века картины художника оставались образцами для мастеров ландшафтной живописи.

ПИТЕР ДЕ ХОХ
(1629–1684)
Утро молодого человека
1655–1657. Дерево, масло.
40x53

Крупнейшим представителем делфтской школы является Питер де Хох, в творчестве которого утвердился и обрел классические формы голландский бытовой жанр. В его произведениях отсутствует развернутая фабула, в них нет занимательного рассказа, подробной характеристики действующих лиц. Главным героем Питера де Хоха является не столько человек и его жизненные перипетии, сколько его дом и бытование в домашнем интерьере.

В картине «Утро молодого человека» сюжет отсутствует, но художник сумел вдохнуть жизнь в обыденную утреннюю сцену. Молодой офицер не в силах проснуться после ночной пирушки, с трудом натягивает ботфорты, его лицо погружено в тень. Вошедшая служанка занялась уборкой кровати, однако вслед за ней в комнату проник солнечный свет, который волшебным образом преображает всю сцену. Лучи освещают крахмальный чепец на голове девушки, пронизывают встряхиваемую ею простынь, отблески света ложатся на рубашку все еще дремлющего офицера. Вещи обретают особую внутреннюю значимость, смятая простынь превращается в знаменитое на всю Европу тонкое голландское полотно, на красном пологе заиграли золотые нити кистей, даже тривиальная ночная ваза кажется серебряной, а брошенный посреди комнаты домашний туфель демонстрирует бархатную отделку. Свет становится главным героем и комментатором картины, он словно напоминает о сложности и неоднозначности мира. И, возможно, когда лицо офицера будет освещено, мы убедимся, что перед нами вовсе не «гуляка праздный». Ведь когда-то данное произведение было подарено императору Александру I как «Портрет Петра Великого». В этом безусловном шедевре Питеру де Хоху удалось превратить обыденность в поэзию, с помощью света раскрыть новые возможности живописи.







**ХАРМЕНС ВАН РЕЙН РЕМБРАНДТ
(1606–1669)
Портрет старушки
1654. Холст, масло. 74х63**

Величие и глубина таланта Рембрандта раскрылись особенно полно в его позднем творчестве. В этот период в портретах художника проблемы духовной жизни человека обретают все более глубокую философскую трактовку.

«Портрет старушки» отличается особым психологизмом. Горькое одиночество сквозит в согбенной фигуре, наполовину поглощенной мраком. На лице – печаль далекого воспоминания. Словно вторя движению чувств и мыслей старой женщины, свет тлеющих углей в жаровне беспокойно скользит по лицу и одежде, угасая в глазницах, под сенью платка, в почти непроницаемом фоне. И одновременно напряженно нарастает в картине звучание красного цвета. Общий красновато-коричневый тон живописи и пронзительность вспыхивающих алых мазков на бордовом платке сообщают портрету теплоту и проникновенность.



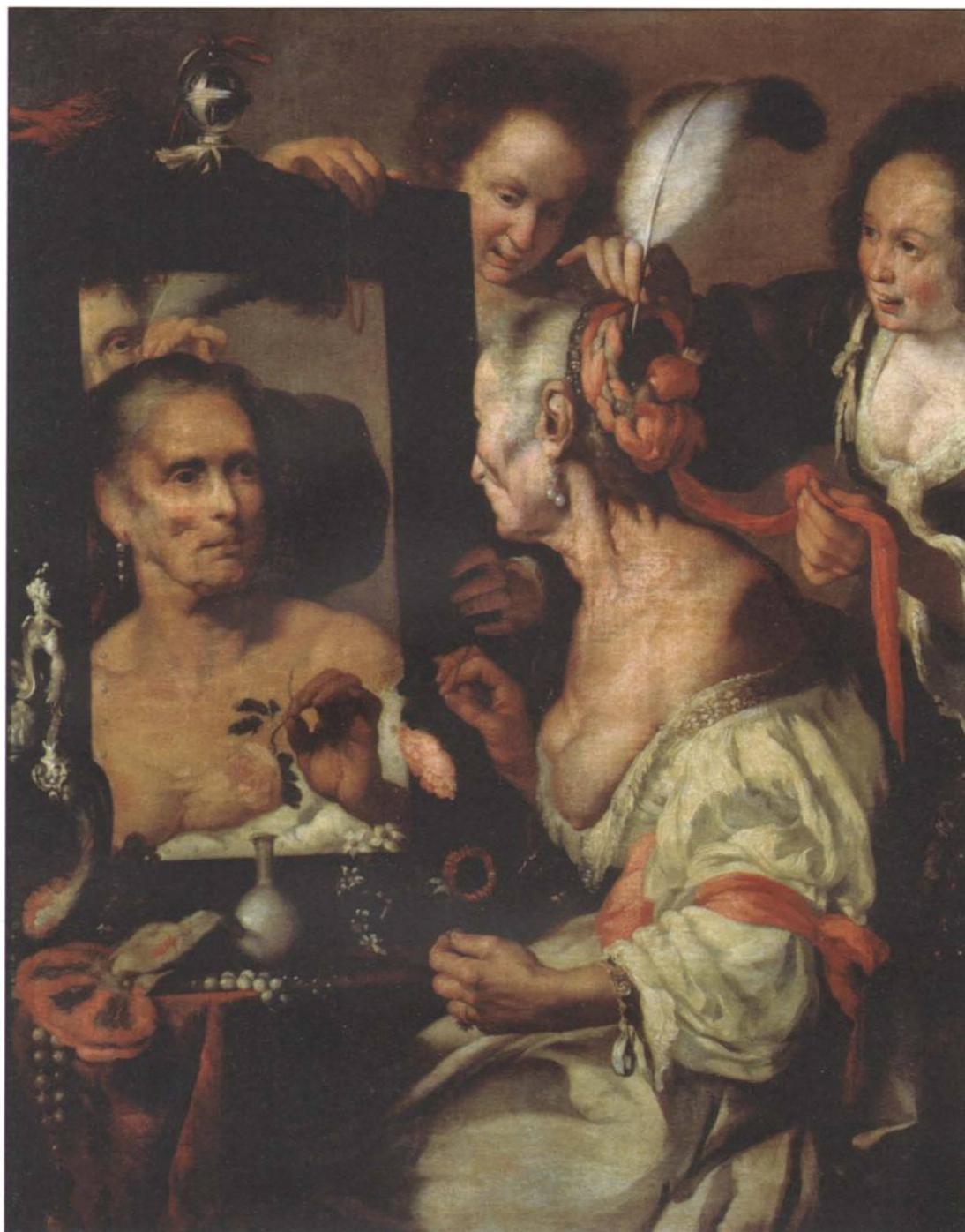
ХАРМЕНС ВАН РЕЙН РЕМБРАНДТ
(1606–1669)
Артаксеркс, Аман и Эсфирь
1660. Холст, масло. 84x93

Картина «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» была написана в последнее десятилетие жизни великого художника. В ее основе лежит библейский сюжет. Жена персидского царя Артаксеркса иудейка Эсфирь, призвав на пир супруга и его любимца визиря Амана, обвинила последнего в коварных замыслах истребить ее народ. Художественный язык позднего Рембрандта внешне сдержан, но предельно насыщен внутренне. На картине всего три человека, обстановка пира дана лишь намеком, при этом никакого явного действия не происходит. Закончила свою речь, трепетно опуская руки, Эсфирь, среди присутствующих повисло тяжелое молчание. Взгляд Артаксеркса невидящ и затуманен, однако губы сложились в гневную складку, рука сжала скипетр, подавляя эмоциональный взрыв. На героине роскошное одеяние, кажется, что его золото озаряет пространство, однако поток этого света достигает лишь царя. Фигура Амана погружена во тьму, избалованный, он одиноко сидит на краю стола, сжимая ножку чаши так, как обреченный хватается за соломинку. Единственный блик света падает на его шею, словно намекая на грядущую казнь. Расстояние, отделяющее визиря от Артаксеркса, кажется огромным, в то время как царь и царица образовали единую группу. Светоносная фигура Эсфири воспринимается окрыленной богиней победы в этой оглушительной тишине. Однако главное для Рембрандта – это философские размышления о прихотливости человеческой судьбы, добре и зле, об одиночестве и отверженности, о любви и мужестве.



ФРАНСИСКО ДЕ СУРБАРАН
(1598–1664)
Младенец Христос
1635–1640. Дерево, масло. 42x27

Одна из наиболее известных картин Сурбарана, «Младенец Христос», относится к зрелому периоду творчества мастера. Образу маленького Иисуса художник придал монументальность. Она достигается благодаря тому, что в пейзажном фоне используется низкий горизонт, а фигура мальчика, написанная в полный рост, очень близко придвинута к переднему плану и сознательно увеличена, занимая все пространство. Устремясь навстречу зрителю, Христос совсем по-детски поднял правую руку в благословляющем жесте. Отсутствие отвлекающих деталей придает образу естественность, а печальный взгляд младенчески округлого лица напоминает о высоком предназначении Его прихода в мир. Свет играет важнейшую роль, придавая образу ребенка объемность и осязаемость. Наглядным свидетельством этого является разнообразие цветовых оттенков при написании хитона и распределение светотени на нем. Соотношение золотисто-палевых и голубых тонов способствует поэтизации образа маленького Христа.



**БЕРНАРДО СТРОЦЦИ (ПРЕТЕ ДЖЕСОВЕЗЕ ИЛИ КАПУЧЧИНО)
(1581–1644)**

**Аллегория брeннoсти (Старая кокетка)
После 1630. Холст, масло. 135x109**

В картине Бернардо Строцци «Старая кокетка» выражена одна из наиболее распространенных в искусстве барокко аллегорий «vanitas» («суета сует»), а вместе с ней возникает тема беспощадности времени и смерти.

Старуха в роскошном белом атласном платье с глубоким вырезом, сидящая перед зеркалом, изображена с жестокой правдивостью. Время не пощадило ее былой красоты: дряблая кожа, узловатые пальцы рук. Две служанки насмешливо помогают завершить ритуал одевания перед балом. Однако отражение в зеркале заставляет усомниться в простоте сюжета. В зазеркалье возникает образ, исполненный мудрости и значительности. Облик героини обретает странную притягательность и загадочность, как будто внутренняя красота человека побеждает неумолимое время. Сложности личности главной героини противопоставлены безликость и духовная пустота юных служанок. В этом роковом сопоставлении старость с ее трагизмом и мужественным осознанием близящегося конца воспринимается художником по-человечески более значительной. Контраст старости и молодости в их роковой взаимосвязи не исчерпывает аллегории. В картине она усложняется: роза – традиционный в барокко символ страстной любви, флердоранж – цветы невесты, бархотцы – кладбищенские цветы. Жемчуг имеет двойное толкование, по античной традиции он является камнем Афродиты – богини любви и красоты, в христианстве олицетворял духовное прозрение.

Обращаясь к аллегории, Строцци воспевае красоту страдания и приоткрывает завесу над мироощущением человека эпохи барокко с его трагизмом и мрачно-ироническим контрастом иллюзий и беспощадной реальности жизни.

**КАНАЛЕТТО
(ДЖОВАННИ АНТОНИО КАНАЛЬ)
(1697–1768)
Возвращение Бучинторо к молу
у Дворца дожей
1727–1729.
Холст, масло. 182x259**

«Возвращение Бучинторо к молу у Дворца дожей» можно считать одним из самых ярких примеров виртуозного воплощения праздничного города в искусстве. Набережная Скъявони с Пьяццеттой и Дворцом дожей представлена в День Вознесения – главного праздника Венецианской республики. У причала напротив Дворца дожей покачивается на волнах сверкающая золотом галера Бучинторо – корабль дожа, вернувшийся с острова Лидо, где по традиции проходила церемония бросания в воду золотого кольца, ежегодного подтверждения союза Венеции с морем. Обряд обручения был древним символом морской мощи Венеции. Эта торжественная церемония обставлялась с особой пышностью.

Галеру дожа сопровождают многочисленные гондолы, разнонаправленные движения шестов гондольеров придают композиции некую хаотичность и дополнительную динамику и одновременно усиливают ощущение веселья и светской суеты – неперемного атрибута праздничного дня.

Художник тщательно выписывает архитектурные сооружения – Дворец дожей с его готической аркадой, виднеющийся за ним в глубине собор Святого Марка, два столпа с венчающими их скульптурами: покровителя города святого Марка-евангелиста и его же сакрального образа – крылатого льва с Книгой. Вся картина словно залита солнцем, и, как восклицательный знак, слева в глубине возвышается кампанилла (колокольня).

Вода в лагуне, с которой открывается вид, кажется спокойной и прозрачной. Морская гладь в произведениях Каналетто играет несколько ролей: это еще одна городская площадь и некое зеркало, в котором отражается Венеция, благодаря чему возникает иное, словно зазеркальное пространство, надевшее прозрачную маску и скрывающее за ней свои тайны.





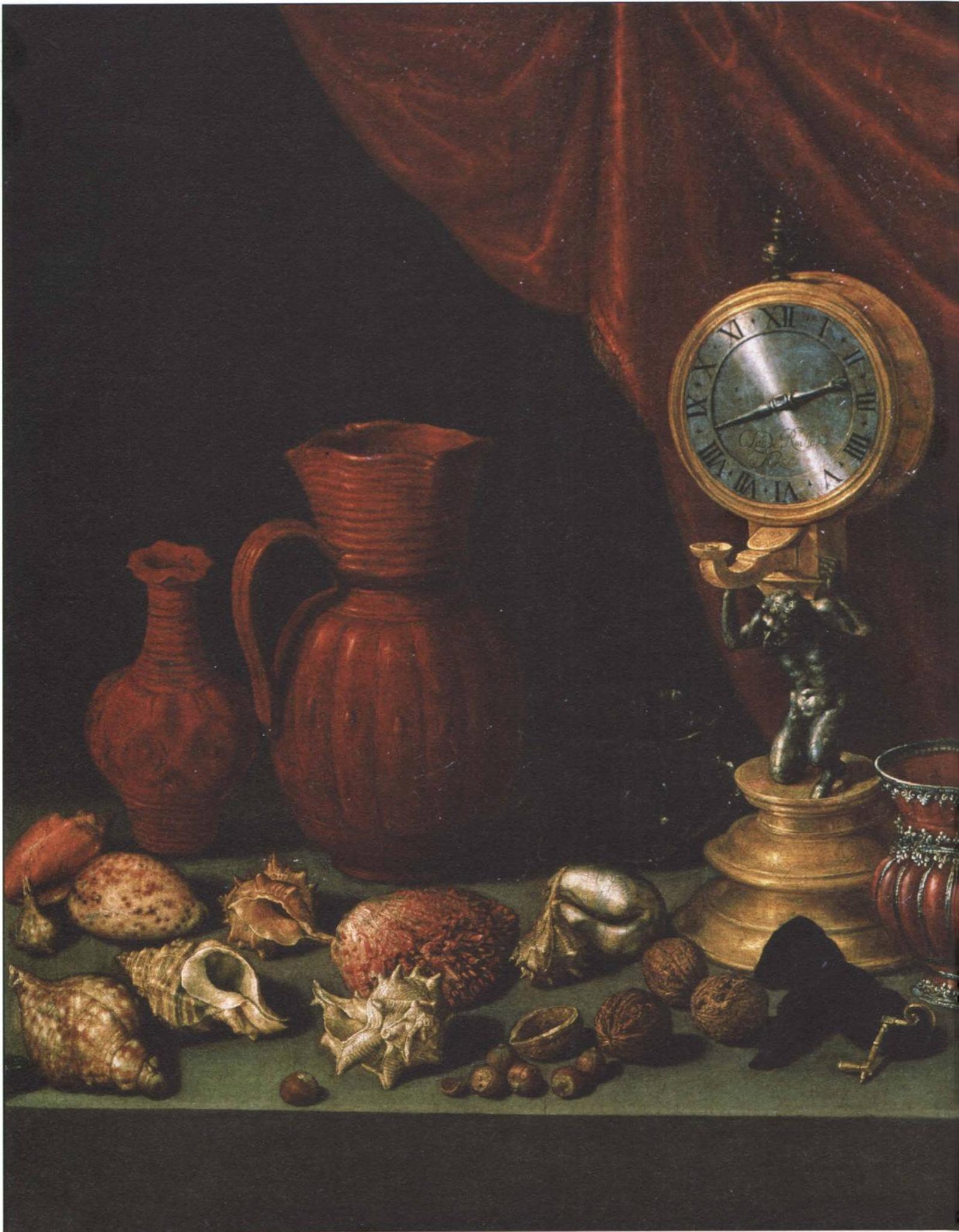




НИКОЛА ПУССЕН
(1594–1665)
Великодушие Сципиона
1640. Холст, масло. 114,5x163,5

Картина посвящена одному из важнейших вопросов в эстетике классицизма – противостоянию личного чувства и долга. Как свидетельствуют римские историки, после победы над Карфагеном Сципиона Африканского среди захваченных пленных оказалась прекрасная Лукреция. Покоренный ее красотой, победитель тем не менее отказался от своих прав и возвратил Лукрецию ее жениху Алуцею.

Пуссен представляет Сципиона как справедливого и мудрого правителя, поступками которого движет сознание долга, его воля торжествует над страстями. Он напрямую иллюстрирует высказывание древних: «Гораздо проще разрушить город, чем победить самого себя». Покорив Карфаген, Сципион после этого одерживает еще более значимую победу – над своими желаниями. Пуссен максимально ясно раскрывает смысл происходящего, не отвлекая внимание лишними подробностями. Каждый из главных действующих лиц картины – носитель одной идеи, одного чувства, одной добродетели. Второстепенные персонажи, подобно античному хору, комментируют, разъясняют событие. Композиция призвана выявить логику, разумность происходящего. Пространство подобно авансцене, персонажи выстроены вдоль передней плоскости картины, их головы по закону изокефалии, как в античном барельефе, находятся на одном уровне. Строгий живописный язык мастера отличают четкая ясность рисунка, лаконизм и обобщенность форм, гладкое сплавленное письмо, ровное рассеянное освещение. Выбор локальных цветов символизирует суть каждого из персонажей: красный – цвет главного героя, протагониста, синий – цвет непорочности Лукреции, зеленый – оправданных надежд Алуцея. Все эти приемы придают сцене величественность и торжественность, а поступку героя – особую значительность.





**АНТониО ДЕ ПЕРЕДА-
И-САЛЬГАДО
(1608–1678)
Натюрморт с часами
1652. Холст, масло. 78х91**

Картина Антонио Переды представляет замечательный образец испанского натюрморта, посвященного теме «vanitas». Здесь явственно чувствуется неумолимое течение времени – центром композиционного построения являются бронзовые часы, поддерживаемые согбенной фигуркой фавна, на конечность земного бытия намекают и грецкие орехи. Предметы – керамические красновато-коричневые кувшины, изящная фарфоровая ваза, сосуды из цветного и прозрачного стекла, оправленные в серебро, множество морских раковин разнообразных форм и расцветок – демонстративно выставлены художником на первый план. Мастер тонко передает различие поверхностей: перламутровые переливы раковин, золотой и серебристый отблеск металла, драгоценную хрупкость хрусталя, тепло и гладкость терракоты, бархатные складки драпировки. На фоне темно-красного занавеса каждая вещь будто застыла в тот момент, когда ее увидел создатель, каждый предмет существует отдельно, словно подчеркивая свою индивидуальность и неповторимость. Некоторые предметы выдержаны в единой цветовой гамме, однако между ними не существует никакой связи, они не вступают в диалог между собой, но и не противостоят друг другу: каждый из них – «вещь в себе».



ЖАН-БАТИСТ СИМЕОН ШАРДЕН
(1699–1779)
Натюрморт с атрибутами искусств
Около 1724–1728. Холст, масло. 53x110

В данной картине представлены предметы, которые олицетворяют разные виды искусства – архитектуру, скульптуру, живопись. Гипсовый слепок, свитки листов бумаги, книги с закладками между страниц, оставленный карандаш, зарисовки, беглые, словно только что



исполненные наброски – на всех предметах лежит печать вдохновенного творчества. Превосходно передана фактура вещей – бумаги, переплетов и обзоров книг, гипсовой скульптуры. Сдержанная, но при этом богатая тончайшими переходами и рефlekсами цветовая гамма воссоздает мягкое рассеянное освещение. Существование вещей в картине естественно и прекрасно. Художник достигает замечательной красоты их живописного претворения. Он пишет с необычайной смелостью и свободой. «Надо пользоваться красками, но писать чувством», – говорил Шарден.



ФРАНСУА БУШЕ
(1703–1771)
Геркулес и Омфала
1732–1734. Холст, масло. 90x74

«Геркулес и Омфала» – одна из лучших ранних картин Франсуа Буше. Сюжет повествует о пребывании античного героя в плену у лидийской царицы Омфалы, которая по воле богов насмеялась над Геркулесом, унижала его, наряжая в женское платье и заставляя прясть со своими служанками. Себя же она украшала, накинув шкуру немейского льва, отобранную у Геркулеса, и носила его палицу. Изображая тринадцатый, апокрифический подвиг героя – его победу над царицей, художник в этой любовной схватке ярко передал порыв страсти своих героев. Темпераментная живопись и насыщенная красочная гамма заставляют вспомнить об уроках Рубенса. Вместе с тем персонажи Буше, как истинные герои рококо, не забывают о том, что за ними наблюдает зритель, поэтому они заняты не только и не столько собой, сколько производимым ими впечатлением.



ЖАК ЛУИ ДАВИД
(1748–1825)
Андромаха, оплакивающая Гектора
1783. Холст, масло. 58x43

Новый герой, образ которого пытались создать искусство XVIII века, в полной мере воплотился в творчестве Давида. Это протагонист античной эпохи, освобожденный от суеты и прозы жизни, представший в ореоле легенды и достойный подражания. Живописец чутко уловил веяния своего времени, он видел в искусстве мощное средство воспитания общества в духе идеалов эпохи Просвещения. Таков был замысел большой картины «Андромаха, оплакивающая Гектора» на сюжет «Илиады» Гомера, исполненной незадолго до революции, за которую Давид был принят в члены Академии.

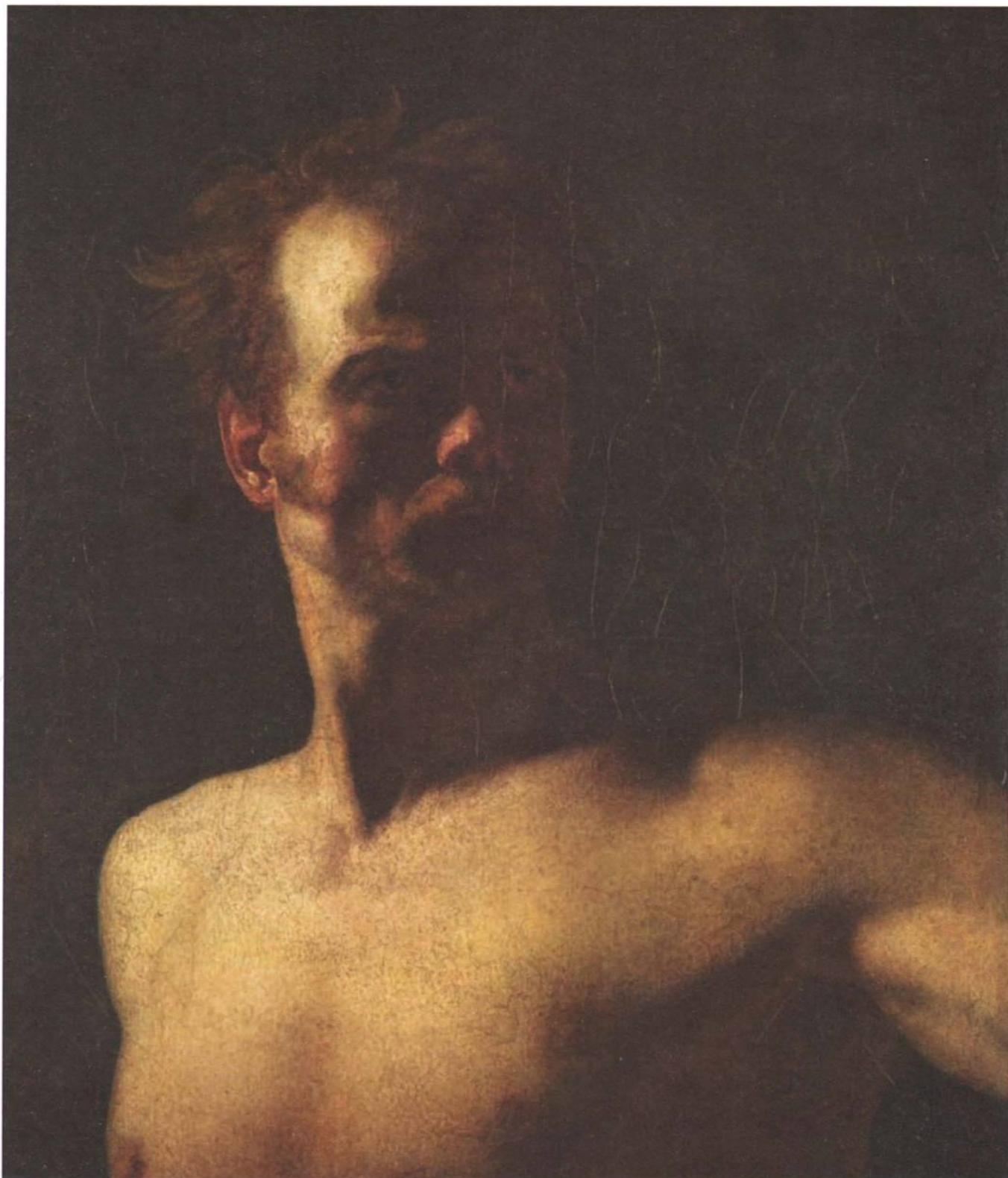
В музее хранится небольшой, вполне законченный эскиз к данной картине. Художник изображает Андромаху, оплакивающую своего супруга, убитого Ахиллом в поединке у стен Трои. Здесь воспеваются красота подвига самопожертвования. Судьба героя, положившего жизнь на алтарь отечества, достойна подражания. Композиция холста подобна античному барельефу благодаря строгости четкого рисунка, ровному освещению, выразительной пластике фигур. Тело Гектора словно приподнято на ложе для прощания, взгляд и жест Андромахи обращены к зрителю. Она указывает на мужа и призывает следовать его подвигу. Герой картины предвосхищает идеал человека эпохи Великой французской революции. Давид объединил классические образы и формы с идеями французских просветителей, в результате чего возник новый стиль – неоклассицизм.



**ЖАН-ОГЮСТ ДОМИНИК ЭНГР
(1780–1867)
Мадонна перед чашей с причастием
1841. Холст, масло. 116x84**

В искусстве XIX века Энгр воспринимается как «наследник» великого Рафаэля, продолжатель традиций искусства Высокого Возрождения. Однако идеальную художественную систему предшествующей эпохи Энгр преобразовал в собственную манеру, утонченно и свободно сплавляющую классические, романтические и реалистические тенденции.

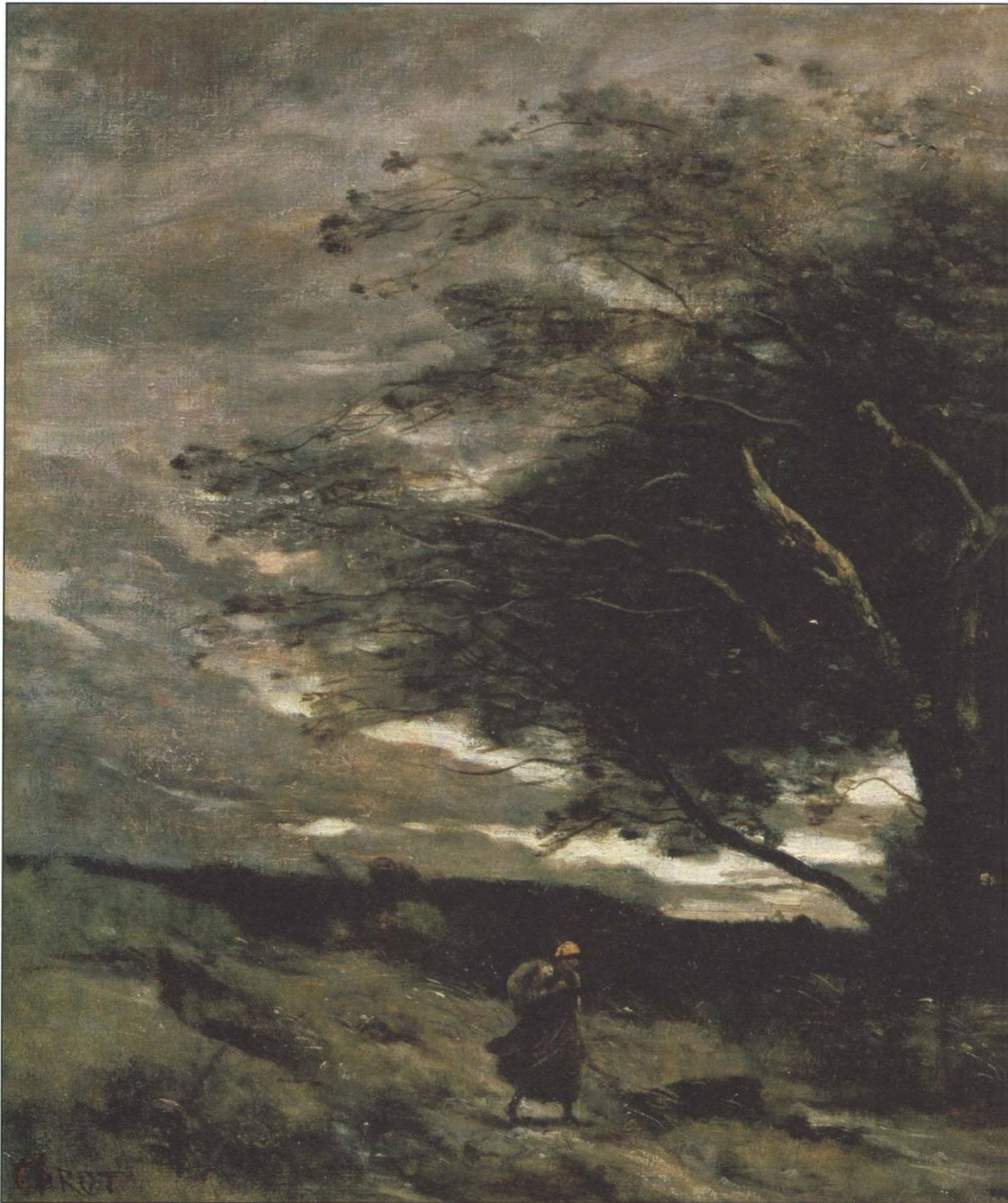
Изображение Мадонны восходит к образам Высокого Возрождения. Произведение написано Энгром в Риме по заказу посетившего Италию наследника русского престола, великого князя Александра Николаевича, будущего императора Александра II. Несмотря на прямую связь стилистического языка картины с католическим алтарным образом, художник по воле заказчика вводит в композицию помимо святого Николая – небесного покровителя его отца, императора Николая I, еще и фигуру Александра Невского – русского святого и патрона великого князя.



ЖАН ЛУИ АНДРЕ ТЕОДОР ЖЕРИКО
(1791–1824)
Этюд натурщика
1810–1811. Холст, масло. 64x53

Теодор Жерико, сохранив присущее классицизму тяготение к идеальному обобщению и героизации образа, первым во французской живописи выразил романтизм мятежной личности, глубоко переживающей конфликт с миром.

Несмотря на эскизность произведения, его композиция отличается смелостью разворота фигуры и уверенностью цветового решения. Художник стремился передать драматизм и сложность своего времени, показывая сильного человека, обуреваемого страстями. Реалистическая трактовка человеческого тела смело декларирует антиклассическую эстетическую позицию автора. Резкие караваджистские контрасты света и тени, подчеркивающие мощную мускулатуру мужского торса, рельефная лепка объемов, сложный ракурс и выразительное лицо позволили живописцу создать яркий, характерный образ героя наступившего XIX века, начавшегося революционными потрясениями во Франции. Жерико словно предчувствует надвигающиеся еще более трагические и необратимые исторические катаклизмы новой эпохи.





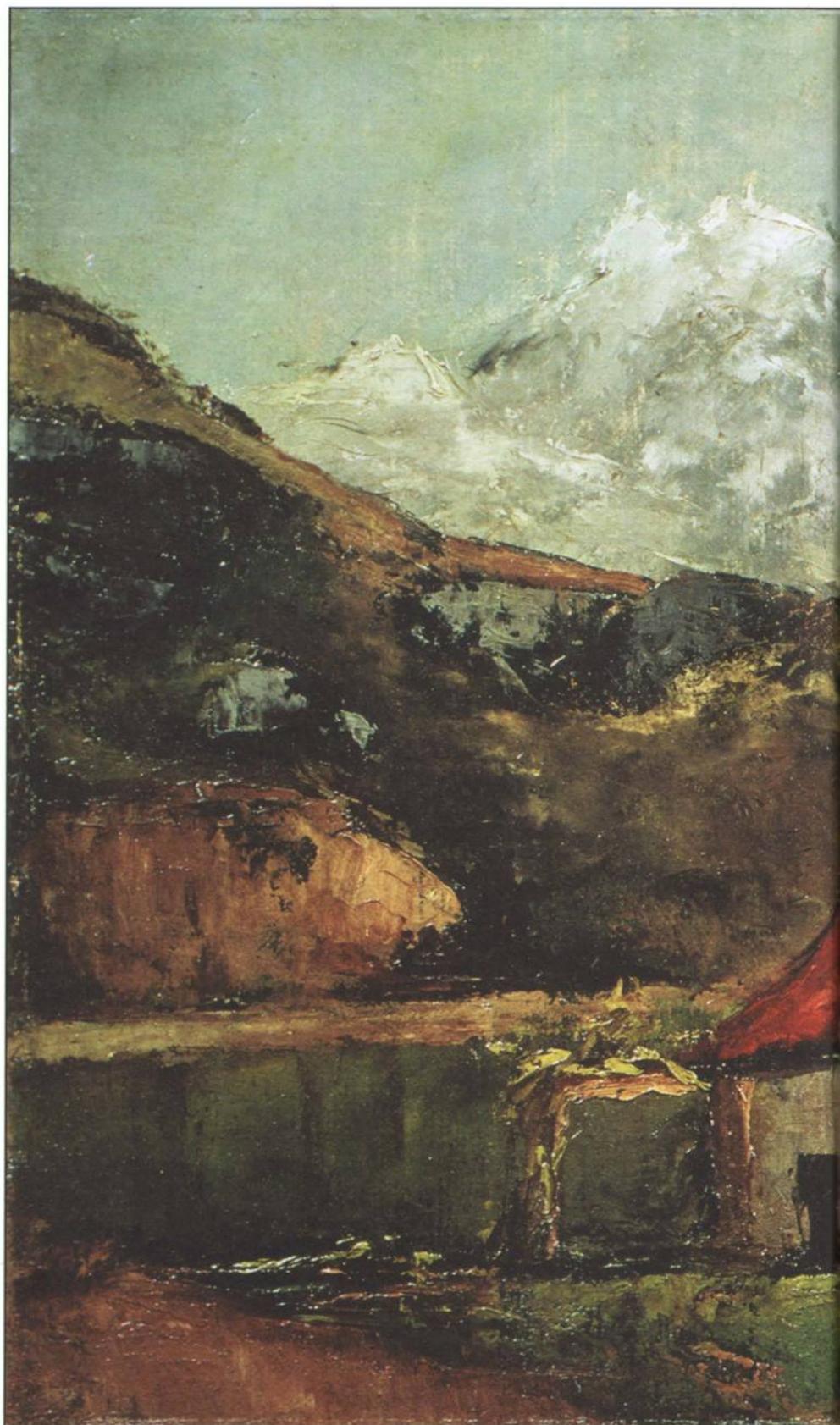
ЖАН-БАТИСТ КАМИЛЬ КОРО
(1796–1875)
Порыв ветра
Середина 1860 – начало 1870-х.
Холст, масло. 48х66

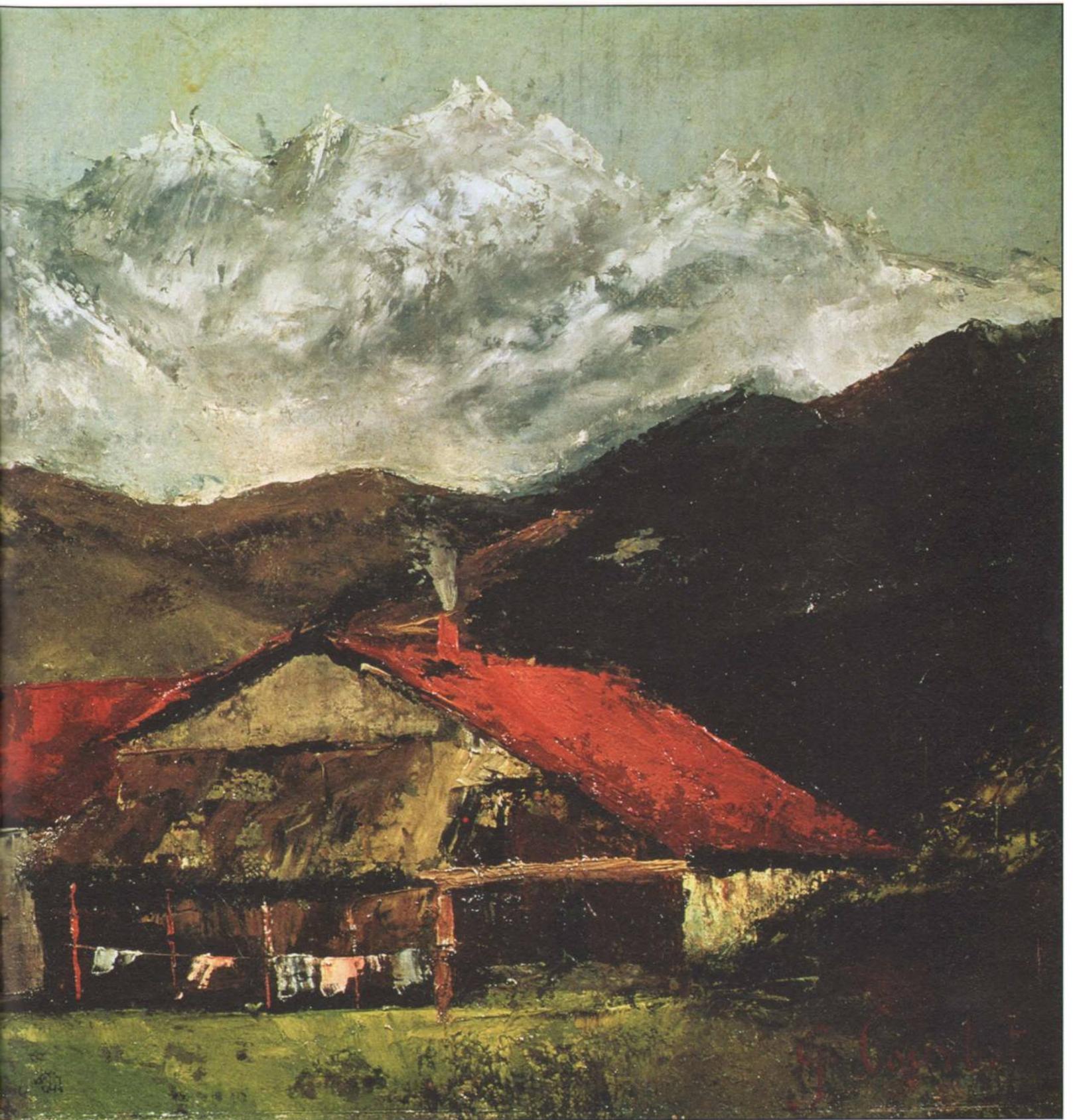
Камиль Коро вошел в историю французской живописи как создатель «пейзажа настроения». В картине «Порыв ветра» с ее мрачным небом, несущимися темными тучами, сбитыми в одну сторону ветвями деревьев и зловещим оранжево-желтым закатом все пронизано ощущением беспокойства. Женская фигура, прорывающаяся навстречу ветру, олицетворяет восходящую к традициям романтизма тему противостояния человека природной стихии. Тончайшие переходы оттенков коричневатого, темно-серого и темно-зеленого цветов, их плавные переливы образуют единый эмоциональный цветовой аккорд, передающий грозную бурю. Изменчивость освещения усиливает настроение тревоги в воплощенном художником пейзажном мотиве.

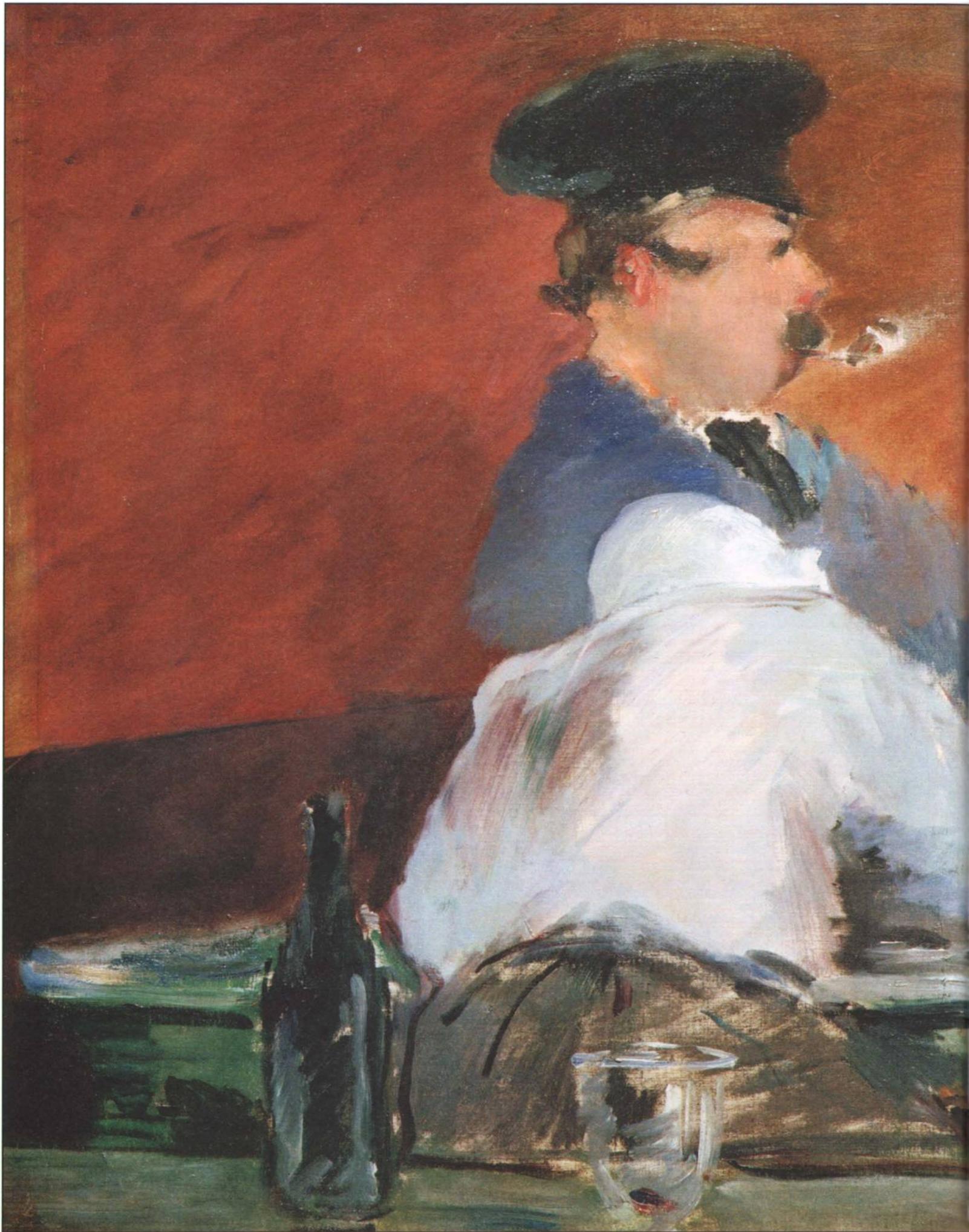
**ГЮСТАВ КУРБЕ
(1819–1877)
Хижина в горах
1874. Холст, масло. 33x49**

В своем творчестве Гюстав Курбе продолжил разрабатывать тему «героического пейзажа». Он создал множество композиций, изображая горные массивы, скалы и марины – грозную, суровую природную стихию.

Картина «Хижина в горах» была написана в Швейцарии, где Курбе, покинувший Францию после разгрома Парижской коммуны, провел последние годы жизни. Небольшая по размерам, она поражает своей монументальностью и строгим построением. Вросшая в землю приземистая хижина с красной черепичной крышей, силуэтом напоминающая горные хребты, кажется порождением той же мощной силы, которая возвела позади нее гигантские отроги. Единственный момент противостояния могучей и равнодушной природе – яркое белое белье на веревке, взметнувшееся под порывом ветра. При этом дым, поднимающийся из трубы на крыше, остался недвижим. Такое противоречие странным образом усиливает впечатление неравной борьбы преходящего и вечного.









**ЭДУАРД МАНЕ
(1832–1883)
Кабачок**

1879. Холст, масло. 72x92

Находясь у истоков импрессионизма, Эдуард Мане, однако, не примкнул к этому движению, хотя его не оставили равнодушным колористические искания Клода Моне и Пьера Огюста Ренуара.

Полотно «Кабачок» примыкает к серии работ художника на «ресторанную» тему. Картина написана в свободной живописной манере с подчеркнутой эскизностью, благодаря чему ее часто принимали за подготовительный этюд для большой композиции, оставшейся неосуществленной. Произведение представляет сцену в обычном парижском кафе, как бы моментально схваченную внимательным и острым взглядом мастера. В композиции доминируют массивная фигура курильщика и наклонившаяся в его сторону через стол, отяжелевшая от вина поденщица в белой блузе и белом чепце. Интерьер кафе передан обобщенно, свободным мазком, вспышки светлых пятен усиливают оптический эффект глубины пространства.





КЛОД МОНЕ
(1840–1926)
Завтрак на траве
1866. Холст, масло. 130x181

«Завтрак на траве» – одно из ранних масштабных произведений Клода Моне, основателя и лидера импрессионизма. Замысел этого произведения возник во время поездки художника на этюды в Фонтенбло. Вдохновленный картиной Эдуарда Мане, живописец решил создать огромное полотно с таким же названием для участия в Салоне 1866. Однако неудовлетворенный почти законченной работой художник отказался показывать ее публике, а впоследствии разрезал холст на три части (два сохранившихся фрагмента находятся в музее д'Орсэ). Одновременно с грандиозным полотном Моне пишет и его уменьшенный вариант. Именно это воспроизведение позволяет с максимальной точностью восстановить первоначальный замысел. Моделями стали близкий друг Моне, рано погибший художник Фредерик Базиль, и будущая жена Камилла Донсьё. Мастер выстраивает композицию, перемещая фигуры участников и облачая их в разные костюмы. И хотя пока еще Моне не отказывается от использования черного цвета, он экспериментирует с чистыми красками, передавая с их помощью игру рефлексов солнечного света на светлых платьях дам и расстеленной на траве белой скатерти.



КЛОД МОНЕ
(1840–1926)
Бульвар Капуцинок в Париже
1873. Холст, масло. 61x80

История импрессионизма тесно связана с творчеством Клода Моне. Именно его работа дала название новому художественному направлению. На первой выставке импрессионистов, проходившей в фотоателье Надара в 1874, художник представил картину «Впечатление. Восход солнца». Увидевший полотно критик Луи Леруа обыграл это название («Impression...») в заголовке своей статьи «Выставка импрессионистов». Однако новые художники не только не обиделись на данное им прозвище, но и сделали его своим официальным названием.

На той же экспозиции было выставлено еще одно полотно Моне – «Бульвар Капуцинок в Париже». Знаменитый бульвар показан как бы с балкона ателье Надара. Рама картины, подобно фотографическому кадру, выхватывает только часть уличного пространства. Резкий обрыв композиции создает у зрителя ощущение мгновенного взгляда, случайно обращенного на бульвар. Освещенная солнцем левая сторона выдержана в светлых, золотистых тонах, а правая, тенистая, написана в холодных, лиловых и серебристо-серых.

Мелкими мазками положенных рядом чистых красок художник воссоздает «стихийную мимолетность жизни улицы». Благодаря такому приему рождается ощущение движения воздуха, легкой дымки, сквозь которую проникает свет. Ритм его кисти, бегло коснувшейся полотна, передает динамику свободно движущейся внизу толпы.



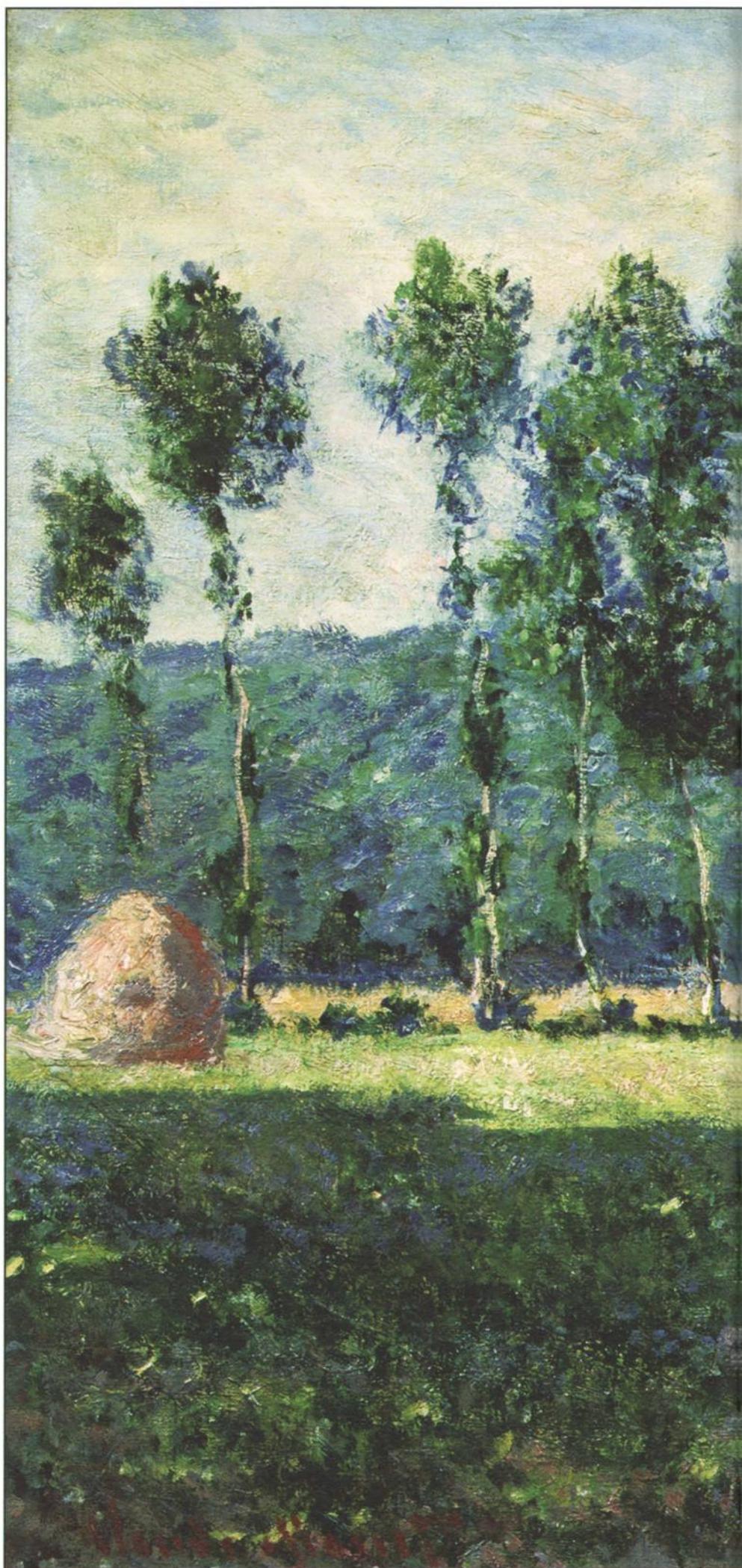
КЛОД МОНЕ
(1840–1926)
Скалы в Бель-Иль
1886. Холст, масло. 65x81

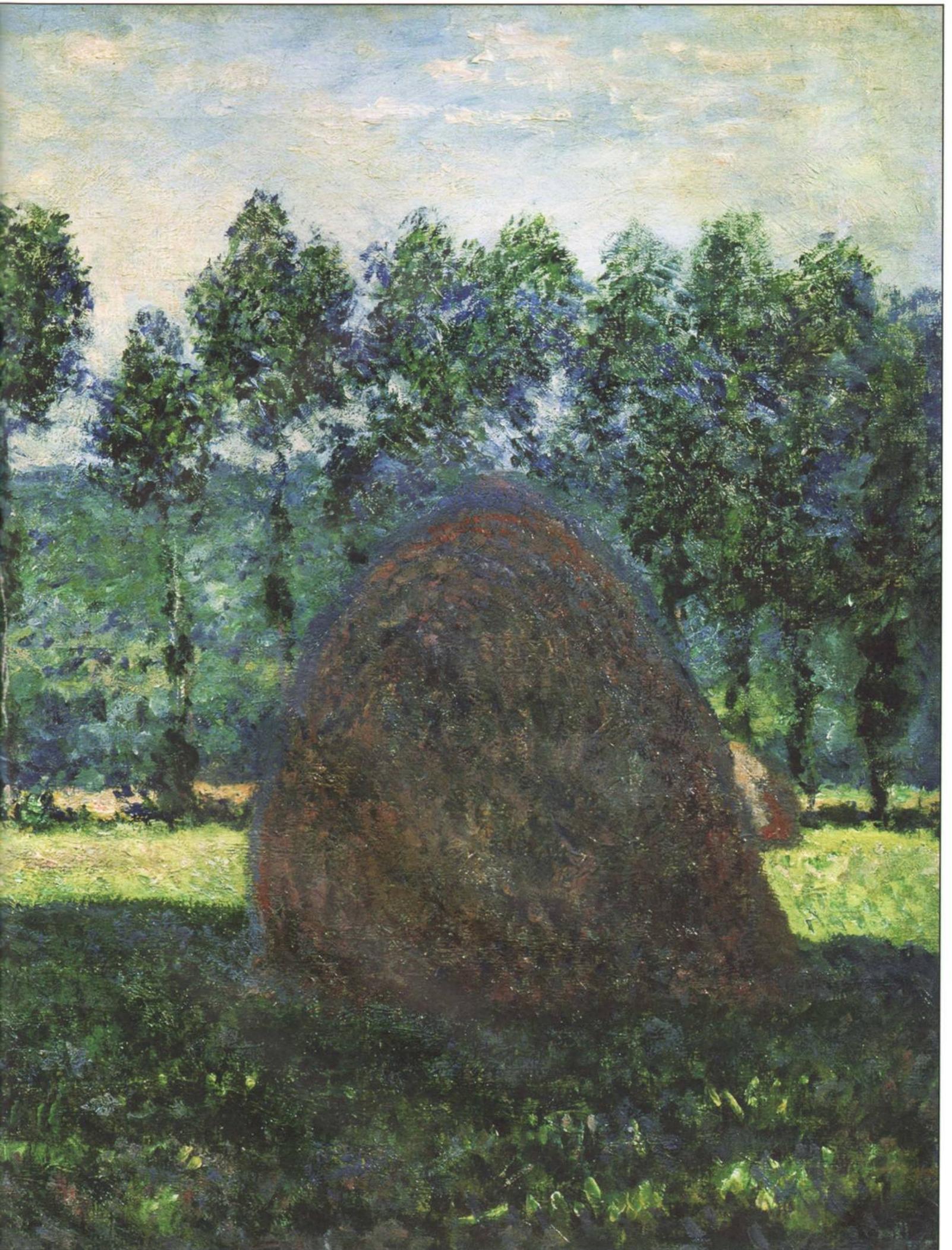
Работа на пленэре стала одним из главных художественных принципов в творчестве Клода Моне. В морском пейзаже «Скалы в Бель-Иль» манера письма художника делается все более беглой, легкой и нервной. Другим важным его открытием было то, что цвет не является неотъемлемым свойством предметов. Цвет – это просто способ, которым смешивается свет, отражаясь от их поверхности. Колорит высветляется, из него полностью исчезает черная краска, тени становятся цветными. Густые мелкие синие и лиловые мазки, их направление, размер, форма создают сложную фактуру, осязаемо передают пенящиеся волны, их влажные брызги. Моне одновременно работал над всем пространством картины, поскольку считал, что «первый слой краски должен покрыть как можно большую часть холста и неважно при этом, насколько грубо он будет нанесен».

КЛОД МОНЕ
(1840–1926)
Сток сена около Живерни
1889. Холст, масло. 64,5x87

Внимательно наблюдая за изменчивостью освещения, Клод Моне пришел к выводу, что в природе не существует постоянных, локальных тонов, цвет любого предмета изменчив и зависит от времени суток. С конца 1880-х художник начал работать над сериями, постоянно возвращаясь к одному и тому же пейзажному мотиву при разном освещении. В Живерни были написаны самые известные циклы его картин – «Стога», «Кувшинки», «Маки».

Картина «Сток сена около Живерни» поражает будничностью и даже некоторой случайностью выбранного живописцем мотива. Жаркое марево от раскаленного летнего солнца и тень бегущих по небу облаков изменяют привычные цвета предметов, заставляя стог сена казаться фиолетовым, а листву деревьев – синей.







КЛОД МОНЕ
(1840–1926)
Руанский собор в полдень
1894. Холст, масло. 101x65

Пристальное наблюдение Моне за малейшими изменениями светотеневых отношений достигло своей кульминации в серии полотен «Руанский собор». Художники и раньше писали различные вариации одного и того же мотива. Однако Моне сознательно стремился изображать практически один и тот же вид собора при различном состоянии света и атмосферы. Последовательно отображая смену освещения от утренней зари до вечерних сумерек, Клод Моне написал пятьдесят видов величественного готического фасада, растворяющегося в свете.

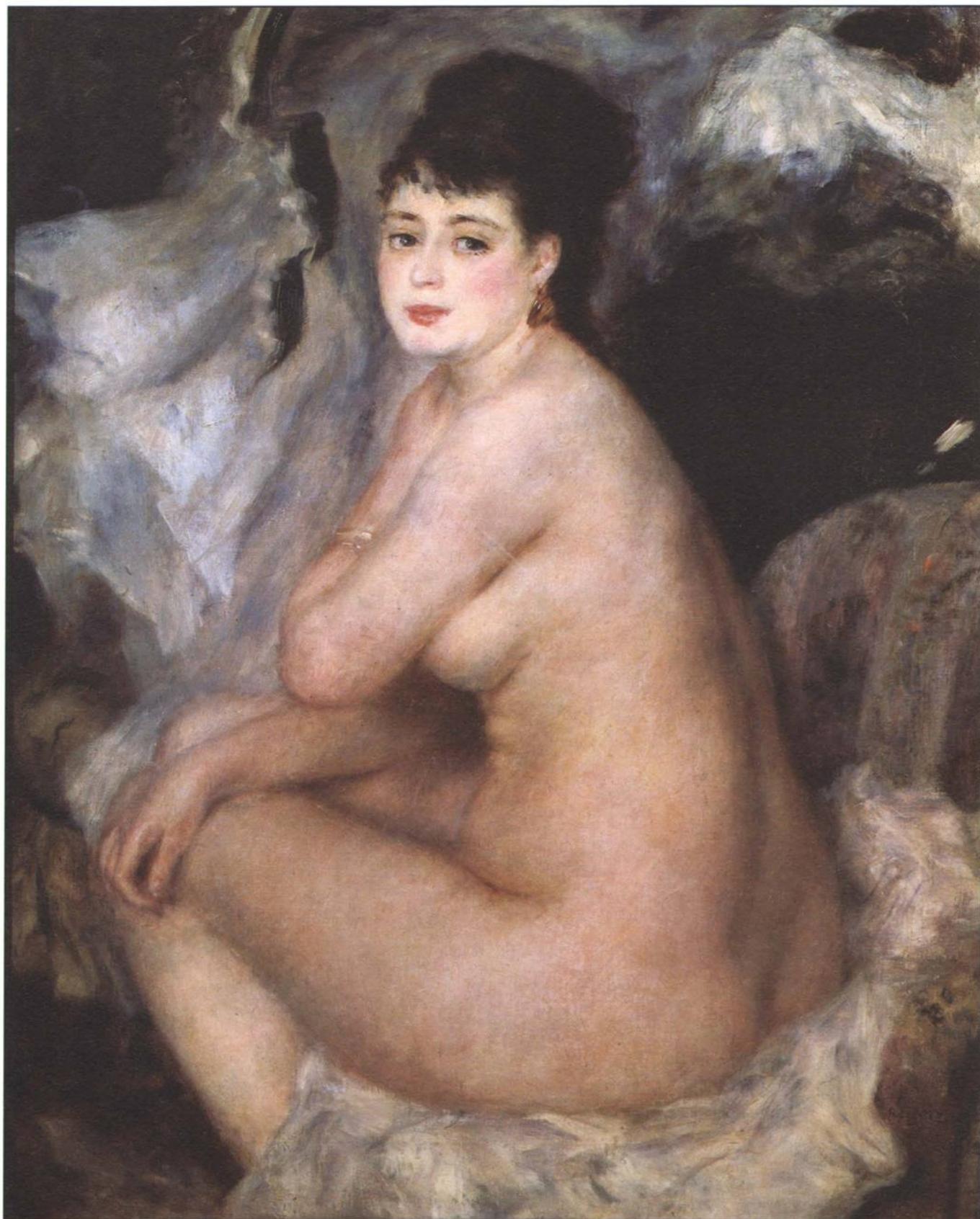
Полуденное солнце загорается медово-золотистым пламенем на одной из башен собора, мерцающие конструкции готической архитектуры западного портала пока еще тонут в утренней лиловой дымке, но уже скоро будут готовы включиться в постепенно усиливающуюся игру света.



КЛОД МОНЕ
(1840–1926)
Руанский собор вечером
1894. Холст, масло. 101x65

В феврале 1892 художник приехал в Руан и снял комнату на главной улице, прямо напротив знаменитого готического храма. Живописцу не давал покоя его новый замысел: «Я сломлен, я не могу больше. У меня была ночь, полная кошмаров: собор сваливал меня вниз, он казался то синим, то розовым, то желтым».

Моне превратил величественный массив собора в чистую вибрацию света. Сложная система стрельчатых конструкций в полной мере соответствовала светоносным подвижным красочным слоям, нанесенным кистью. Благодаря чуть изогнутым, «пламенеющим» мазкам художник воссоздал прихотливую графику готических переплетений фасада, не прибегая при этом к рисунку как таковому. В послеполуденные часы верхние ярусы с неизменным «окном-розой» в центре озарены заходящим солнцем, при этом свечение исходит как бы изнутри камня, а снизу к собору постепенно подступают фиолетовые вечерние сумерки.



**ПЬЕР ОГУСТ РЕНУАР
(1841–1919)
Обнаженная
1876. Холст, масло. 92x73**

В картине «Обнаженная» Ренуар обращается к одной из вечных тем искусства – женской красоте. Известная парижская натурщица «belle Anne», подобно богине любви и красоты Венере, окружена сиянием холодных серо-голубых оттенков окружающей ее световоздушной среды. Отказавшись от традиционной моделировки и четкости контуров, заменив их прозрачными лессировками и мелкими подвижными мазками, Ренуар передает необыкновенную изнеженность героини и добивается поразительного ощущения жизненного тепла.

Живопись Ренуара рождает впечатление неповторимости его модели, она – словно драгоценность на фоне полупрозрачных драпировок, неслучайно за картиной прочно закрепилось второе название – «Жемчужина».



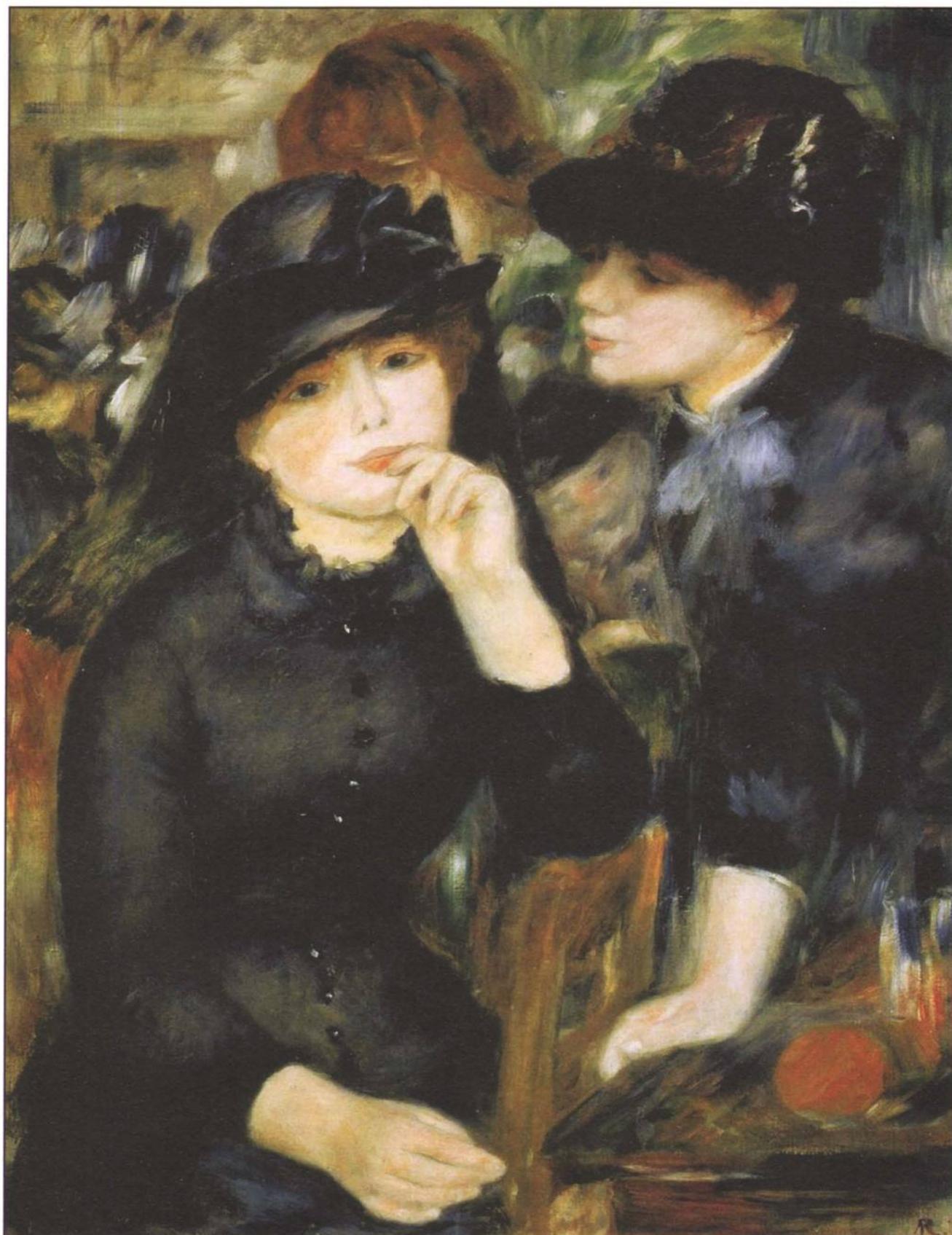
ПЬЕР ОГЮСТ РЕНУАР
(1841–1919)
В саду. Под деревьями Мулен-де-ла-Галетт
1876. Холст, масло. 81х 65

Принято считать, что на холсте «В саду. Под деревьями Мулен-де-ла-Галетт» Ренуар изобразил своих друзей. Художник как бы случайно бросает взгляд на расположившуюся за столом компанию из-за спины стоящей натурщицы. Здесь нет никакого действия, сценка обыденна и непритязательна. Однако Ренуар с упоением передает эффект от солнечных бликов, которые падают на розовое в полоску платье модели. Благодаря освещению поверхность предметов испещрена световыми рефlekсами, ткань платья, трава и листва обретают драгоценную фактуру, а вся картина в целом звучит как гимн радости бытия, прославляет неповторимость каждого солнечного дня.



**ПЬЕР ОГУСТ РЕНУАР
(1841–1919)
Портрет актрисы Жанны Самари
1877. Холст, масло. 56x47**

Женские образы занимают центральное место в творчестве Ренуара. В 1870-е его постоянной моделью становится начинающая актриса театра «Комеди Франсез» Жанна Самари. Она дебютировала в 1875 в роли Дорины в пьесе Мольера «Тартюф». В 1877 живописец создал один из ее самых прекрасных портретов. Облик героини излучает пленительную женственность. Едва заметная полуулыбка, глубокие, темные, с влажным блеском глаза в контрасте с рыжеватой копной волос и нежной кожей создают ощущение «пойманного мгновения» – запечатленной художником изысканной, неуловимой красоты. Ренуар виртуозно соединяет в портрете зеленый цвет платья Жанны и розовый фон стены, усиливая ощущение редкостного очарования своей излюбленной модели.



**ПЬЕР ОГЮСТ РЕНУАР
(1841–1919)
Девушки в черном
1880–1882. Холст, масло. 81x65**

1880-е стали новым этапом в творчестве Ренуара. Под влиянием научных теорий взаимодействия спектральных цветов, доказывающих необходимость писать только чистыми тонами, существенно изменяется колорит его произведений. В картине «Девушки в черном» художник полностью отказывается от заявленного в названии цвета. В пасмурном освещении и влажном воздухе впечатление черных платьев очаровательных парижанок достигается сложными переливами самых темных оттенков спектра – густо-лилового, темно-зеленого, бордового. «Я дошел до конца импрессионизма...» – признавался Ренуар. Тем самым художник реабилитирует черный цвет в живописи.



**ЭДГАР ДЕГА
(1834–1917)
Танцовщица у фотографа
1873–1875. Холст, масло. 65x50**

Это небольшое произведение написано маслом, что является редкостью для Эдгара Дега, после 1870 работавшего исключительно в технике пастели. В зимних, то ли утренних, то ли вечерних сумерках, в холодном пустом пространстве ателье фотографа танцовщица позирует для снимка. Художник схватывает момент, когда, пытаясь принять перед зеркалом эффектную позу, балерина едва не потеряла равновесие. Неудавшийся арабеск заставил ее сделать неловкое и скованное движение. На «фоне» обидной неудачи пышная розовая туника, тщательно уложенная прическа и оттеняющая ее черная бархотка на шее делают героиню трогательно-беззащитной от «непреднамеренной случайности» жизни. Вид отчужденного замерзшего Парижа за окном усиливает чувство одиночества.



ЭДГАР ДЕГА
(1834–1917)
Голубые танцовщицы
1898. Бумага, пастель. 65x65

Балет был одной из основных тем в творчестве Эдгара Дега. Важно отметить, что в этом мире художника привлекает отнюдь не праздник красочного спектакля в театре, а монотонные репетиции закулисной жизни.

«Голубые танцовщицы» могут трактоваться как разработка разных позиций одной и той же балерины: вот она завязывает ленты пуант, потом поправляет на плечах бретели туники, встает в позу, держась за край декораций. Однако зафиксированные в идеальном квадратном формате одного листа, эти обычные движения неожиданно превращаются в прекрасный танец. На глазах зрителя посредством магии живописи возникает магия театра. Благодаря использованию техники пастели в этой композиции Дега удается добиться удивительного богатства фактуры. Густо положенные слои цветного мела образуют звучные, глубокие пятна синих теней, рождающих ирреальное пространство танца. Художник Морис Дени, посетивший Москву в 1909, увидев эту пастель Дега в коллекции С. И. Щукина, так отозвался о ней: «В большом салоне – голубой Дега, самый прекрасный, самый звонкий и самый новый».





КАМИЛЬ ПИССАРРО
(1830–1903)
Оперный проезд в Париже.
Эффект света. Утро
1898. Холст, масло. 65x82

Камиль Писсарро стоял у истоков импрессионизма, позднее, в 1885–1890-х, его творчество отмечено поисками в области неоимпрессионизма и пуантилизма, который он называл «научным импрессионизмом». Главной его темой стал городской пейзаж, жизнь парижских улиц. Художник создал целые серии картин, изображая текучесть жизни и переменчивость большого города. Его полотна с видами Парижа отличает стремление к широкому охвату пространства, передаче облика города с непрерывающимся всеобщим движением экипажей, спешащих пешеходов, струящимися потоками воздуха и игрой света.

Картина «Оперный проезд в Париже» создана Писсарро в поздний период творчества. Общий тон композиции кажется серым, однако на холсте перемежаются мелкие мазки розового, лилового, зеленоватого оттенков, которые лишь на некотором отдалении сливаются в перламутрово-серый фон. Это оптическое смешение цветов – один из традиционных приемов живописи импрессионистов. Благодаря разноцветным мелким мазкам иллюзорный серый тон кажется вибрирующим, воздушным, он передает не только основной колорит пейзажа, но и всю предзимнюю атмосферу.





**ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
(1853–1890)
Красные виноградники в Арле.
Монмажор
1888. Холст, масло. 73x91**

Пейзаж Ван Гога поражает силой эмоционального напряжения, ощущением присутствия при возникновении мироздания. Раскаленный диск солнца расплавляет землю, виноградники охвачены тревожными багровыми тонами, и, будто сгорая на пожаре, дорога справа превратилась в поток солнечной лавы, лишь на первом плане лежат прохладные лиловые тени. Сборщики винограда кажутся порождением все той же могучей стихии, которая вызвала их словно из-под земли. Они вплетены живописцем в вечный круговорот природы. Соляренный символ является неизменным в творчестве Ван Гога, он считал солнце источником жизни. Неслучайно крупнейший мастер XX века Пикассо говорил о Ван Гоге: «Есть художники, которые превращают солнце в желтое пятно, но есть и другие, которые благодаря своему искусству и мудрости превращают желтое пятно в солнце...»

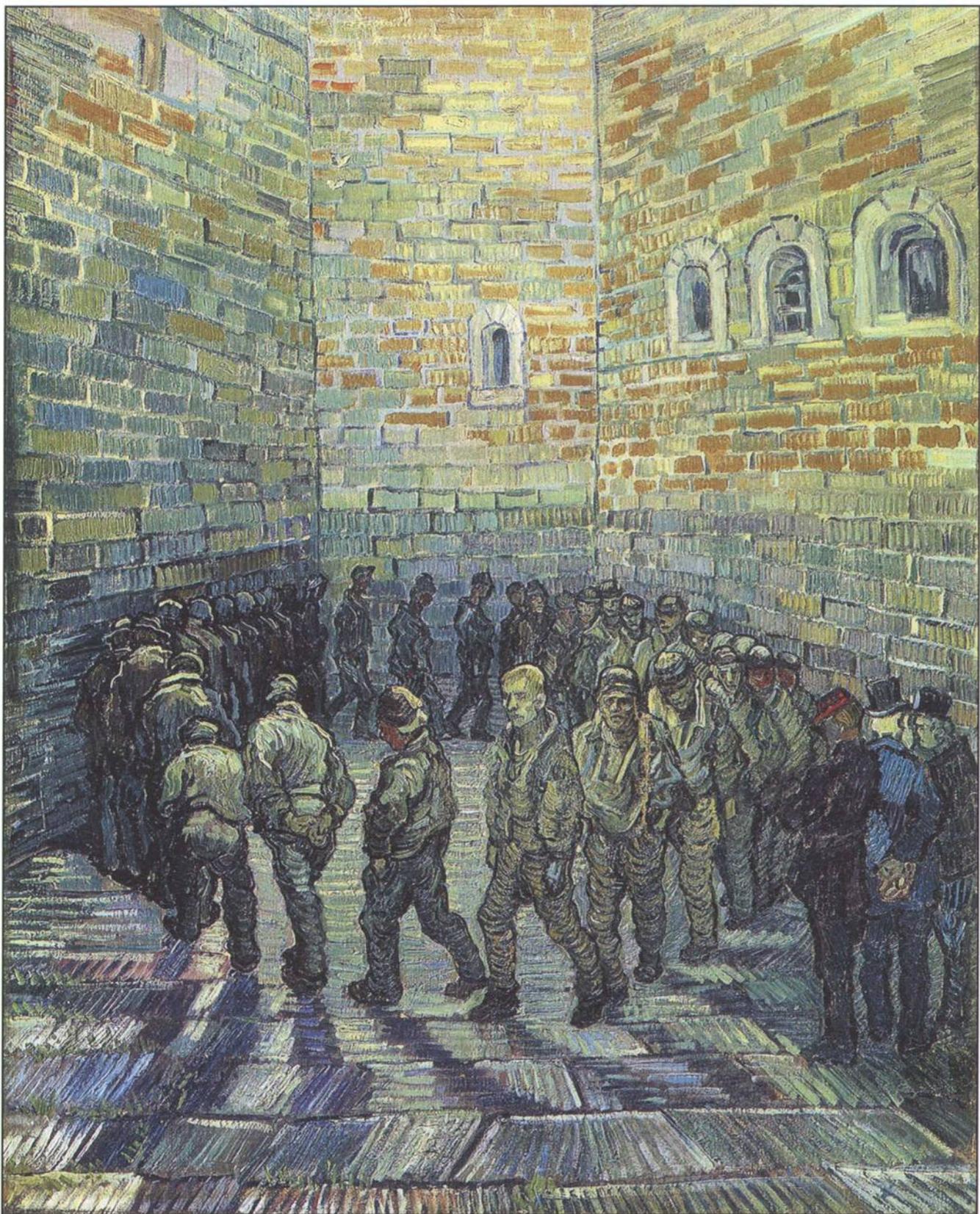




ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
(1853–1890)
Пейзаж в Овере после дождя
1890. Холст, масло. 72x90

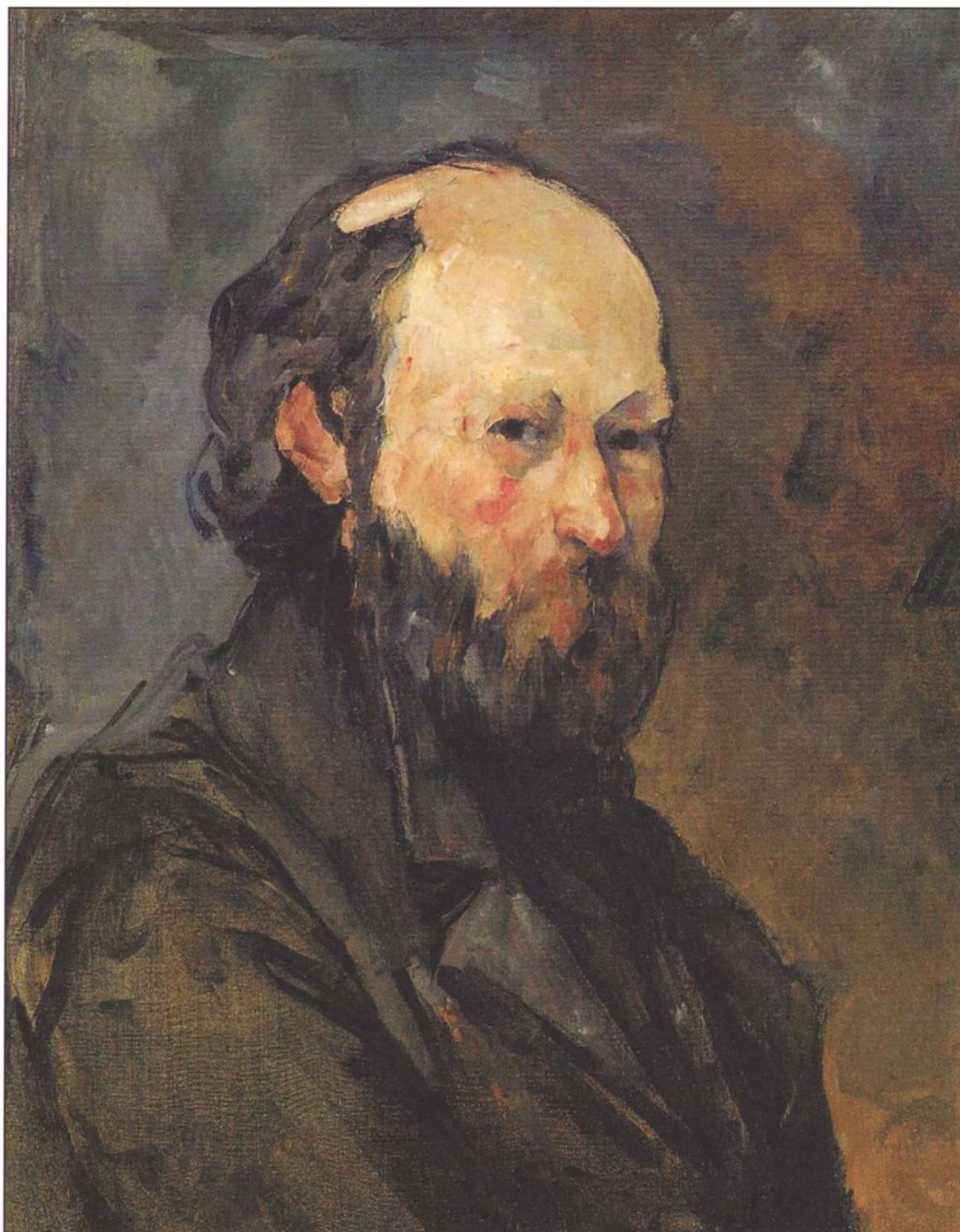
В картине «Пейзаж в Овере после дождя» поражает бесконечность пространства. Возникает ощущение, что не человек смотрит на природу, а природа глядит на него. «Голубые глаза огородов», – эта метафора Юрия Олеши как нельзя лучше выражает первое впечатление от полотна Ван Гога.

Образ будто умытой дождем земли трогает прозрачностью и свежестью. Пейзаж воспринимается как созданный непосредственной и наивной детской рукой: и нелепая повозка, и «карточные», хрупкие белые домики с яркими карминными крышами, и высокая линия горизонта, и густой дым, идущий из трубы игрушечного паровозика, – кажется, что весь этот мир, словно заново увиденный художником, сотворен на глазах зрителя.



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
(1853–1890)
Прогулка заключенных
1890. Холст, масло. 80x64

«Прогулка заключенных», одно из самых пронзительных творений Ван Гога, было создано в лечебнице Сен-Реми, куда художник попал из-за начавшей душевной болезни. Композиция представляет собой интерпретацию гравюры по рисунку Гюстава Доре. На картине изображен колодец маленького и тесного тюремного двора, в котором друг за другом, бессмысленно и безвольно, как заведенные механизмы, обреченно движутся заключенные. Их причудливые тени в беспорядке ложатся на каменные плиты, и от этих теней камни словно начинают шевелиться, а сверху на них пустыми глазницами равнодушно взирают окна. Несмотря на использование чистых оттенков синих, зеленых и фиолетовых красок, колорит полотна кажется мрачным. Соляренный символ – круг – смыкается здесь с еще одним, излюбленным Ван Гогом, мотивом пути, и это слияние усиливает безысходность и без того трагической композиции.



**ПОЛЬ СЕЗАНН
(1839–1906)
Автопортрет
1875. Холст, масло. 64x53**

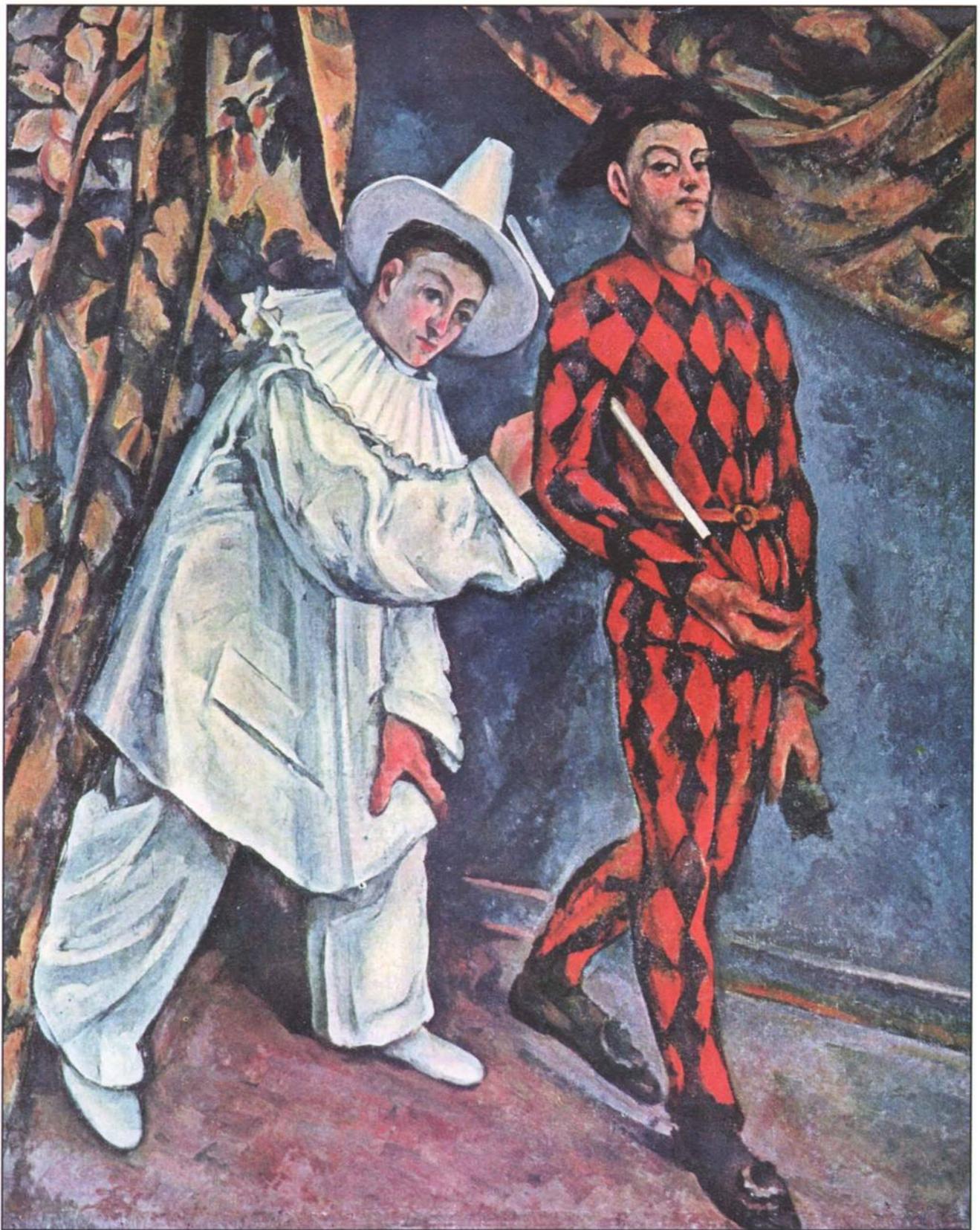
«Автопортрет» Поля Сезанна исполнен внутренней силы и драматизма. На первый план выступают артистический темперамент и интеллектуальная мощь живописца. Словно преодолевая сопротивление материалов, художник лепит форму лица с выпуклым лбом мыслителя, напоминающим купол. Гибкие и пластичные пастозные мазки его кисти одновременно создают объем и намечают пространство, они словно цепляются друг за друга, формируя единую, неразрывную структуру полотна. Взгляд глубоко посаженных глаз строг и печален. Никакие детали не отвлекают внимания от портрета. Лицо с его скульптурной пластикой выступает из плоскости холста. В этом «Автопортрете» Сезанн демонстрирует свою приверженность «чистой живописи», представляет зрителям личную философскую концепцию о неделимости мира и человека.



ПОЛЬ СЕЗАНН
(1839–1906)
Персики и груши
1895. Холст, масло. 61x90

Установка на принцип «мимолетности впечатлений», которому следовали импрессионисты, оказалась чужда Полю Сезанну. Ему была присуща скорее «реализация впечатлений», подчеркнута направленная на выявление неизменного, вечного в природе и окружающих человека вещах.

В период зрелого творчества Сезанн работал над композициями натюрмортов, сопоставляя различные предметы (кухонную утварь, мебель, посуду, фрукты), выявляя их геометризovanную сущность – куб, шар, призма, конус, пирамида, цилиндр – при помощи обводки контуров черным цветом. Художник стремится передать не фактуру вещей, а их массу, форму, объем как производное одной субстанции – материи.



ПОЛЬ СЕЗАНН
(1839–1906)
Пьеро и Арлекин
1888–1890. Холст, масло. 102x81

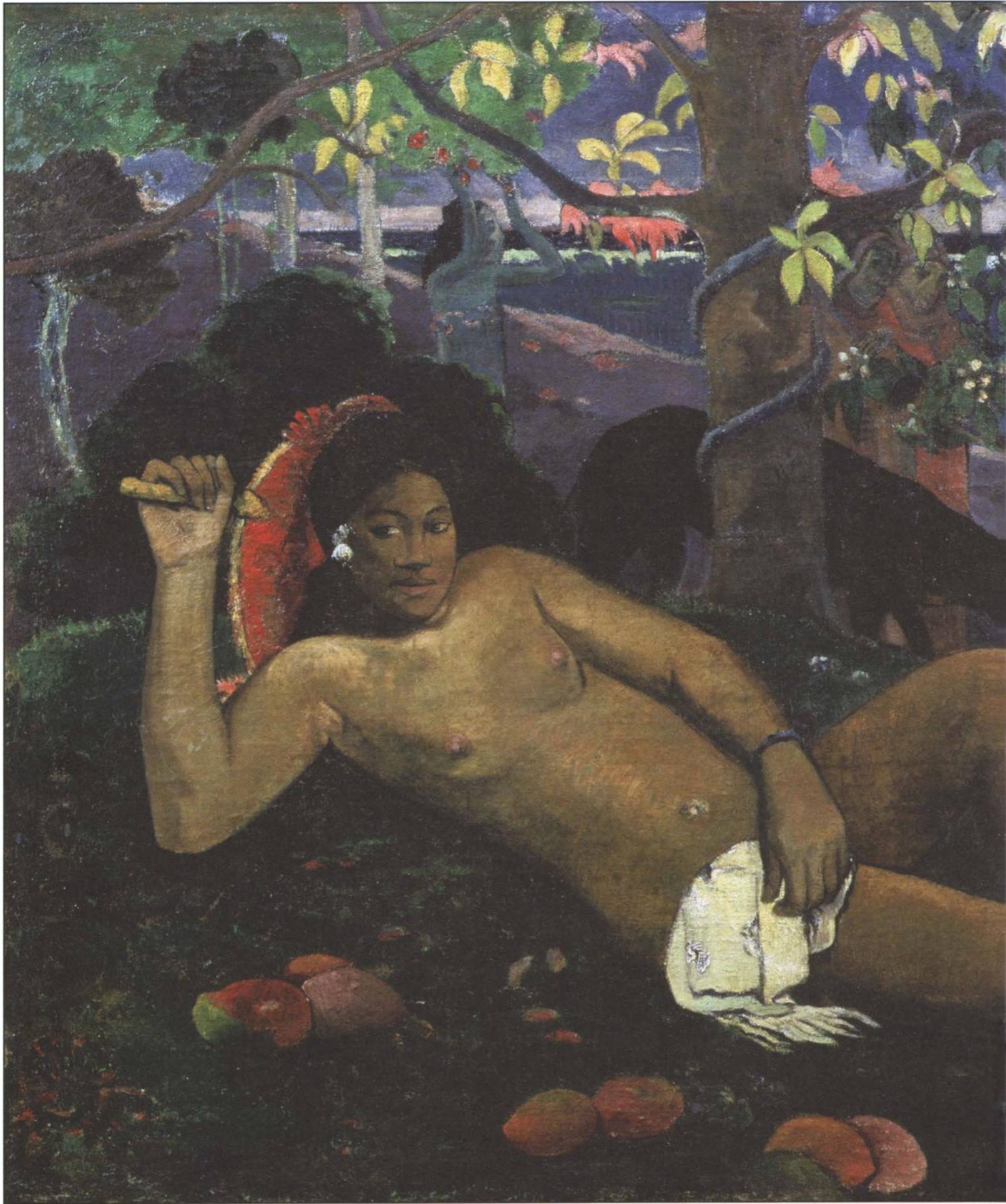
«Пьеро и Арлекин» – одно из самых значительных произведений в творчестве Поля Сезанна. Моделями были сын художника Поль (Пьеро) и его друг Луи Гийом (Арлекин). В этой работе живописец соединил портрет с жанровой картиной, в которой заявлен некий сюжет: праздник «Mardi-Gras» – последний день масленичного карнавала. Друзья представлены персонажами итальянской комедии дель арте, разыгрывающими извечный конфликт темпераментов. Меланхолической мечтательности Пьеро, чья хрупкая фигура кажется отлитой из гипса, противопоставляет уверенную, упругую подвижность Арлекина. Однако и в портрете Сезанн стремится выявить изначальную геометрию материальных предметов: жесткие, словно из мела, почти острые углы граней гофрированного воротника и конус, поставленный на диск шляпы Пьеро, полемизируют с красно-черными ромбами трико и выгнутой треуголкой Арлекина.





**ПОЛЬ СЕЗАНН
(1839–1906)
Пейзаж в Эксе
(Гора Святой Виктории)
1905. Холст, масло. 60x74**

Один из наиболее часто встречающихся мотивов в творчестве Поля Сезанна – изображение горы Святой Виктории. В этом произведении, созданном в последний год жизни художника, он словно спрессовывает время и геологические пласты, смешивает близкие и дальние планы. Сезанн ищет и сопоставляет повторяющиеся ритмы и формы: шар, куб, пирамида, призма, конус. В колористическом решении преобладает единая цветовая гамма: сгустки синего и зеленого наложены резкими, отрывистыми мазками, кое-где эта плотная синева нарушается яркими оранжевыми включениями, образуя сложнейшие красочные сочетания. Пространство подчинено кисти живописца: оно то сферически прогибается, то опрокидывается прямо на зрителя.





ПОЛЬ ГОГЕН
(1848–1903)
Жена короля
1896. Холст, масло. 97x130

Таитянская Ева представлена Полем Гогеном среди райской благоухающей природы. Она держит в руках красный веер – символ королевского рода и знак обольщения. Ее поза повторяет композицию «Олимпии» Эдуарда Мане и «Венеры Урбинской» Тициана. Рядом автор изображает древо познания добра и зла. Яркие насыщенные цвета и сложные композиционные ритмы придают полотну почти орнаментальную декоративность. «Мне кажется, что по цвету я еще никогда не создавал ни одной вещи с такой сильной торжественной звучностью», – признавался живописец. Здесь «синтетический стиль», выработанный Гогеном, представлен в полной мере: художник отказался от традиционной перспективы и трехмерного объема, нанося краски на холст, он работал с широкими локальными цветовыми плоскостями, приходя к монументальным, выверенным построениям пространства.





**ПОЛЬ ГОГЕН
(1848–1903)
Сбор плодов
1899. Холст, масло. 128x190**

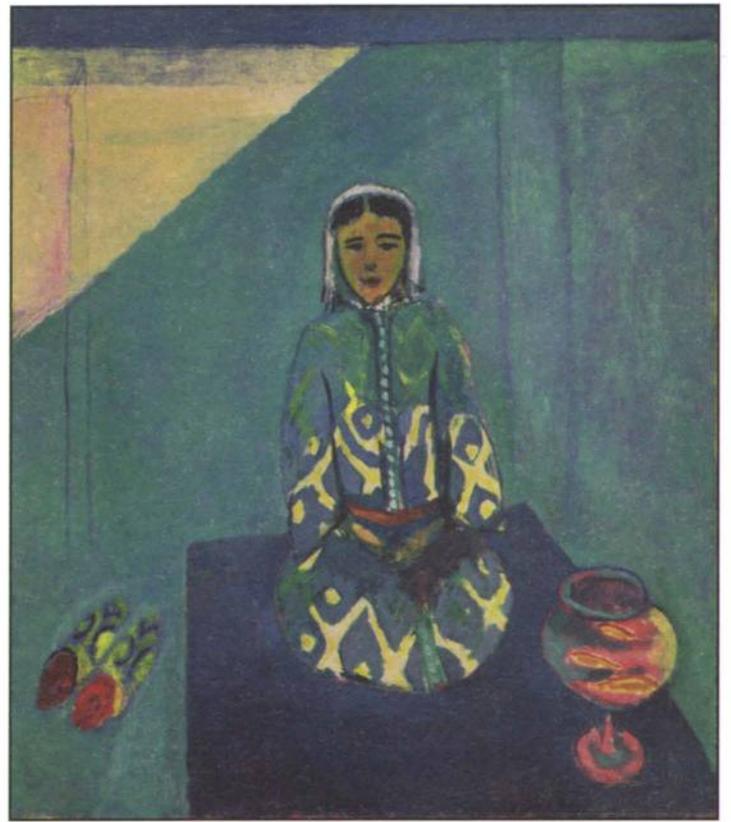
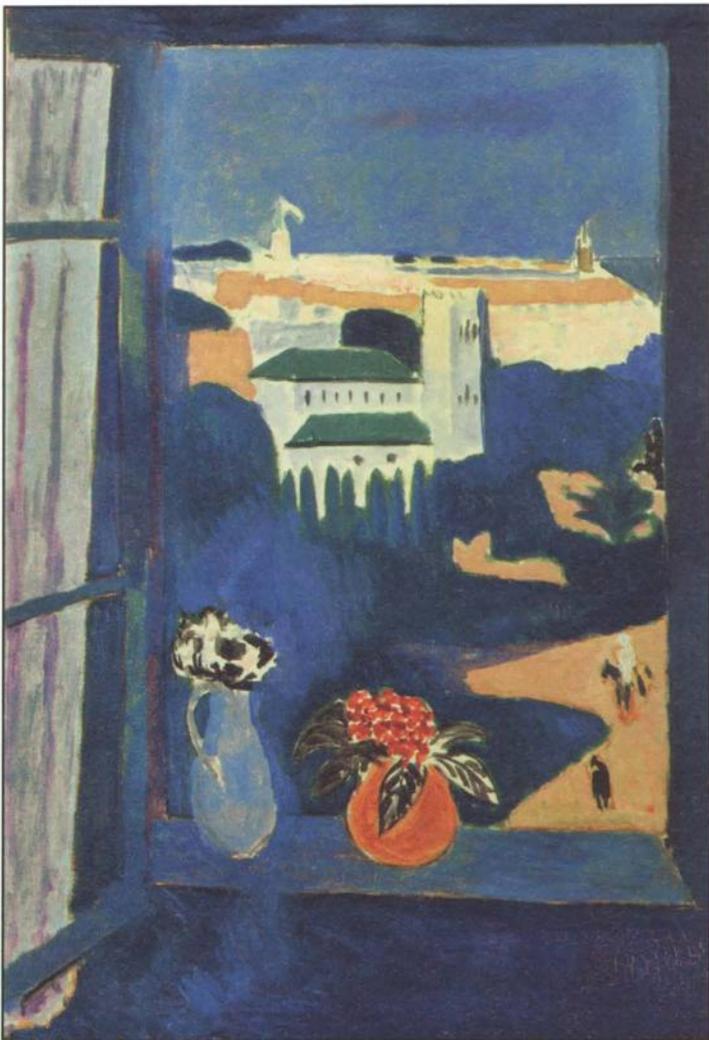
Картина является программным произведением Поля Гогена. Она примыкает к его самому сложному философскому творению «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?». Этими вопросами задавался художник в последние годы жизни. Здесь он воплотил символическое изображение судьбы человечества. На горящей золотом левой части холста изображены женские фигуры с цветами и плодами в руках, символизирующие рай до грехопадения. В правой части спящая собака со щенками олицетворяет начало жизни, позади темный всадник – символ смерти. Дерево с обвивающей ствол змеей напоминает об искушении и райском древе познания добра и зла.



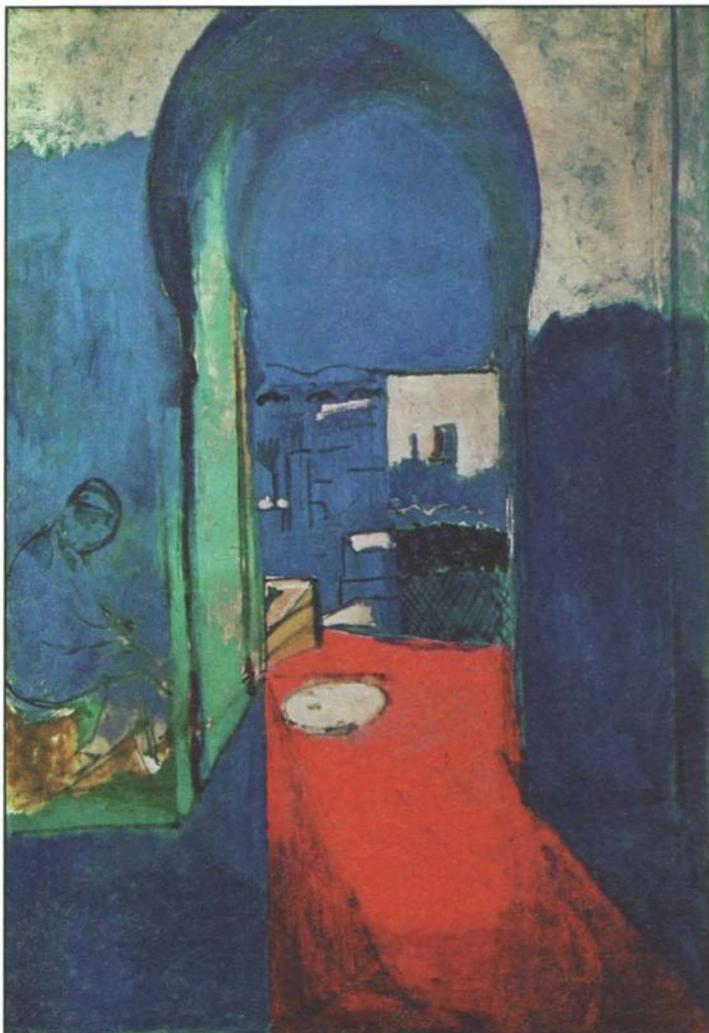


АНРИ МАТИСС
(1869–1954)
Мастерская художника
1911. Холст, масло. 180x221

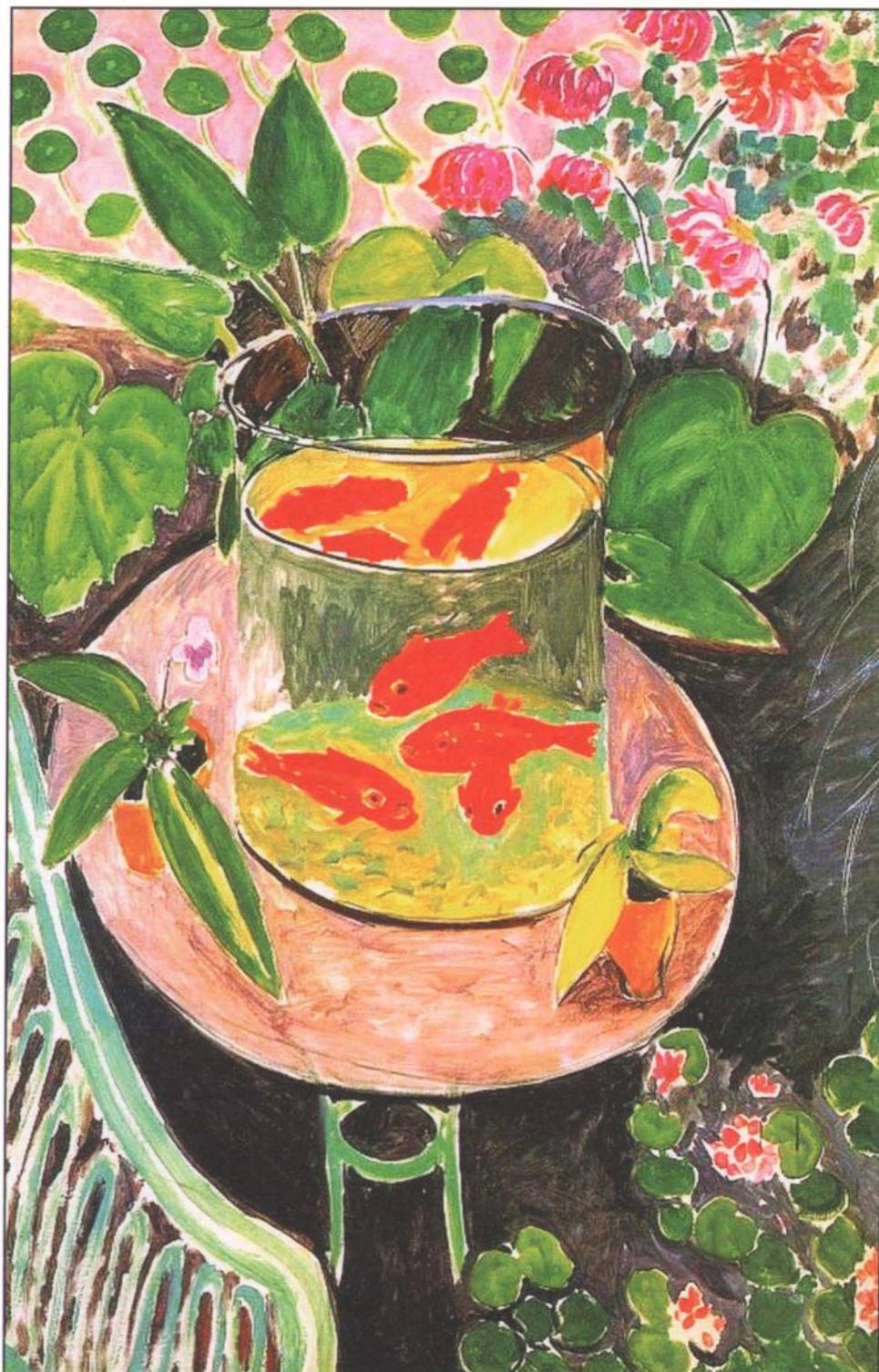
«Мастерская художника» стала первым «симфоническим интерьером» Анри Матисса. Ведущая роль в красочной полифонии принадлежит розовому цвету, который заливает почти все пространство. Желтым художник обозначил восточный ковер на полу. Расположенный по диагонали, он, не разрушая плоскости картины, создает иллюзию глубины. Звучным аккордом врывается в розово-охристую гамму работы зеленая ширма с наброшенной на нее синей тканью, находя цветковые повторения в пейзаже за окном. На самом деле стены мастерской Матисса были белыми, но в зависимости от колористической задачи композиции могли получать разную тональность, при помощи которой живописец властно вводил зрителя в мир своих эмоций. Автор не изображает, а поэтизирует среду, в которой творит, находя новые средства выразительности. «Я не могу копировать природу, которую должен интерпретировать, – писал Матисс, – даже отступая от природы, художник должен быть убежден, что делает это в целях более полной ее передачи... Точность не есть правда».



АНРИ МАТИСС
(1869–1954)
Марокканский триптих
1912. Холст, масло.
Вид из окна. Танжер – 115x80,
Зора на террасе – 116x110,
Вход в касбу – 116x80

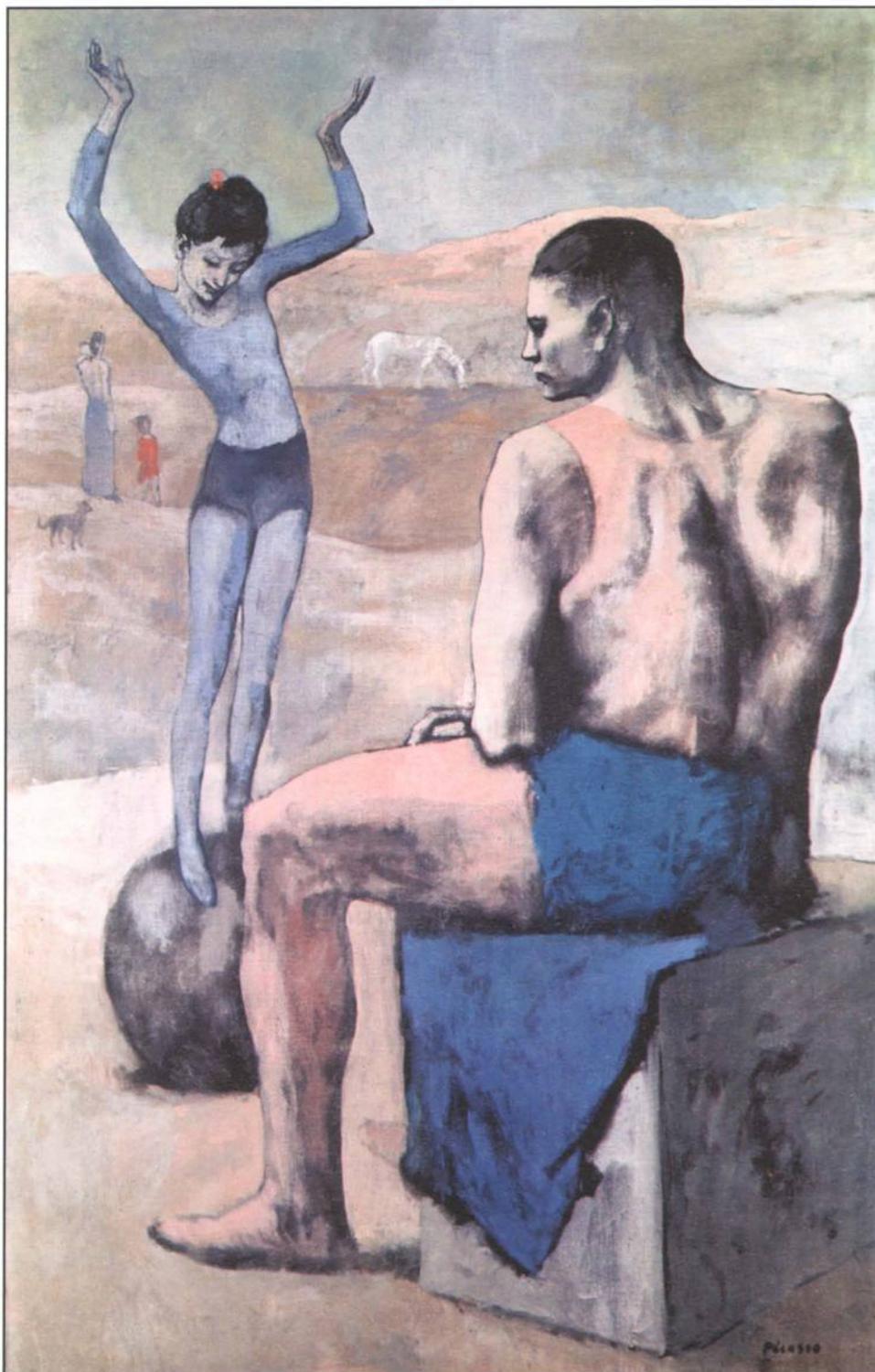


Путешествие в Марокко подсказало Анри Матиссу новое направление в колористических поисках. Впоследствии он признавался, что знакомство с Арабским Востоком позволило ему отказаться от фовизма и установить новые связи с природой. В этот период был исполнен «Марокканский триптих», включающий в себя левую часть – «Вид из окна. Танжер» (слева сверху), центральную часть – «Зора на террасе» (справа сверху) и правую часть – «Вход в касбу» (внизу). В нем художник стремится уловить атмосферу созерцательной и неторопливой, почти ирреальной жизни Востока. Объединяющим началом всех частей триптиха является синий цвет, по-разному обыгрываемый в каждом произведении. «Вид из окна. Танжер» передает утреннюю прохладу. В центральной части «Зора на террасе» изумрудно-голубой превращает сцену в фантастическое видение. Сидящая на ковре марокканка Зора будто парит в нереальной мерцающей среде. Все грани пространства сливаются воедино, вероятно, поэтому отставленные в сторону туфли, бабуши, так похожи на плавающих в аквариуме рыбок. «Вход в касбу» воплощает некий мираж, глубокая тень синего цвета поглотила первый план картины. Фигура сидящего у входа в касбу араба растворилась в мареве, что усиливает ощущение африканского зноя, сонного безлюдья Танжера.



АНРИ МАТИСС
(1869–1954)
Красные рыбки (Золотые рыбки)
1912. Холст, масло. 140x98

К теме «мастерской» можно отнести и один из лучших натюрмортов Матисса – «Красные рыбки». Художник показывает фрагмент заполненного цветами пространства, посреди которого – предельно приближенный к зрителю круглый столик с аквариумом. Движение красных рыбок составляет основу всей композиции. Вслед за ними в него «включаются» зеленые листья растений, прихотливо изогнутая ножка стола. Обилие подвижных закругленных линейных ритмов организует орнаментальный строй поверхности холста. Динамику усиливает обратная перспектива, которую художник одновременно сознательно усложняет, используя при взгляде на предметы несколько ракурсов. Средоточием цвета в картине являются ярко-красные рыбки. Контрастом становятся зеленые листья растений, форма которых перекликается с формами рыб. Будучи очень тонким колористом, Матисс понимал, какое напряжение таит в себе сочетание красного и зеленого, поэтому он нигде не соединяет их непосредственно. Вводя дополнительные оттенки, художник разрешает это противоречие в гармонии соотношений розовых, сиреневых, оливковых тонов. Розовые и черные оттенки усиливают звучность зеленого, сообщая всему колористическому решению особую прозрачность.



**ПАБЛО ПИКАССО
(1881–1973)
Девочка на шаре
1905. Холст, масло. 147х95**

В 1905 Пабло Пикассо создал одно из лучших произведений своего так называемого розового периода – «Девочку на шаре». В это время художник часто обращался к теме странствующих актеров, циркачей и акробатов. Фигура балансирующей на шаре девочки словно парит в воздухе, воплощая мечту о поэзии жизни. Хрупкость маленькой гимнастки подчеркивается силой атлета, массивность которого, в свою очередь, оттеняет изящество героини. В решении композиции непринужденно соединяются почти нарочитая монументальность и неустойчивое зыбкое равновесие естественной грации. Прием сопоставления человеческих и геометрических фигур делает это произведение прологом к тем новым творческим исканиям Пикассо, которые через несколько лет включают кубизм в контекст мирового искусства. Пустынный пейзаж, на фоне которого изображены герои, является своеобразной метафорой атмосферы отстраненности – мир, где пребывают люди искусства.



ПАБЛО ПИКАССО
(1881–1973)
Портрет Амбруаза Воллара
1910. Холст, масло. 93х65

Амбруаз Воллар, известный собиратель живописи и знаток искусства, первым среди парижских торговцев картинами обратил внимание на творчество молодого Пикассо и уже в 1901 устроил в своей галерее выставку его работ.

Данный портрет является одним из высших достижений Пикассо в области разработок возможностей кубизма, в нем присутствует несомненное сходство с моделью. Каждый из многочисленных планов написан так, что воспринимается одновременно находящимся и впереди, и позади соседнего. Конструирование формы с помощью почти монохромных дымчатых, полупрозрачных плоскостей, характерное для «аналитического кубизма», создает на глазах у зрителя напряженный процесс «кристаллизации» образа. Единого источника освещения в картине не существует: каждый из элементов изображения обладает особым, «внутренним» светом, вибрация которого заставляет воспринимать произведение как живописную частицу находящегося в непрерывном движении мира, творящего из красочной материи, будто из осколков разбитого зеркала, неповторимый титанический образ героя.

Лицо Воллара, пластический и смысловой центр композиции, притягивает к себе все элементы, выстраивая фантазмагорию геометрических форм в строгом ритме.





**АЛЬБЕР МАРКЕ
(1875–1947)
Порт в Онфлере
1911. Холст, масло. 65x81**

Произведения Альбера Марке в отличие от картин других фовистов кажутся на удивление простыми, сдержанными по цвету, почти не подверженными деформациям природы. Однако, не пройди Марке через фовистские увлечения, вряд ли он достиг бы такой выразительной лаконичности цветовых и композиционных решений. В своих пейзажах художнику удалось раскрыть гармонию бескрайнего мира, выразить любовь к жизни. Подобно импрессионистам, Марке любил писать в разные времена года. Чистые краски, графичность контуров придают его картинам повышенный динамизм восприятия. Несмотря на то что ракурсы в его работах зачастую кажутся выбранными случайно, Марке никогда не уточняет, что картина написана из окон мастерской – нет каких-либо деталей, говорящих об этом: ни оконной рамы, ни балкона. Кроме того, Марке не прибегает к технике мелких отдельных мазков чистого цвета для передачи освещения – он решает эту проблему иначе: пятнами немногих тонов. Вибрации атмосферы у него нет. Двумя-тремя штрихами художник дает характеристику предметам, порой одного темного мазка ему достаточно для изображения людей. Черный цвет, которого сознательно избегали импрессионисты, реабилитируется в палитре Марке. Он рисует вертикальные и горизонтальные линии в своих произведениях, сообщая живописной картине притягательную графичность.

Жизнерадостность восприятия природы присуща полотну «Порт в Онфлере». Ничем не стесненный, свободный, почти эскизный рисунок, упрощающий и обобщающий формы, высветленная голубая и серебристо-жемчужная цветовая гамма не дают взгляду оторваться от созерцания холста. С помощью нескольких ярких штрихов – трепещущих разноцветных флажков, раздувшегося паруса на лодке – художнику удается передать солнечный ветренный день, поэзию провинциальной жизни приморского городка.

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: *Ю. Корсакова*
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 16 «ГМИИ им. А. С. Пушкина»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Ван Гог.**
«Красные виноградники в Арле». Фрагмент

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

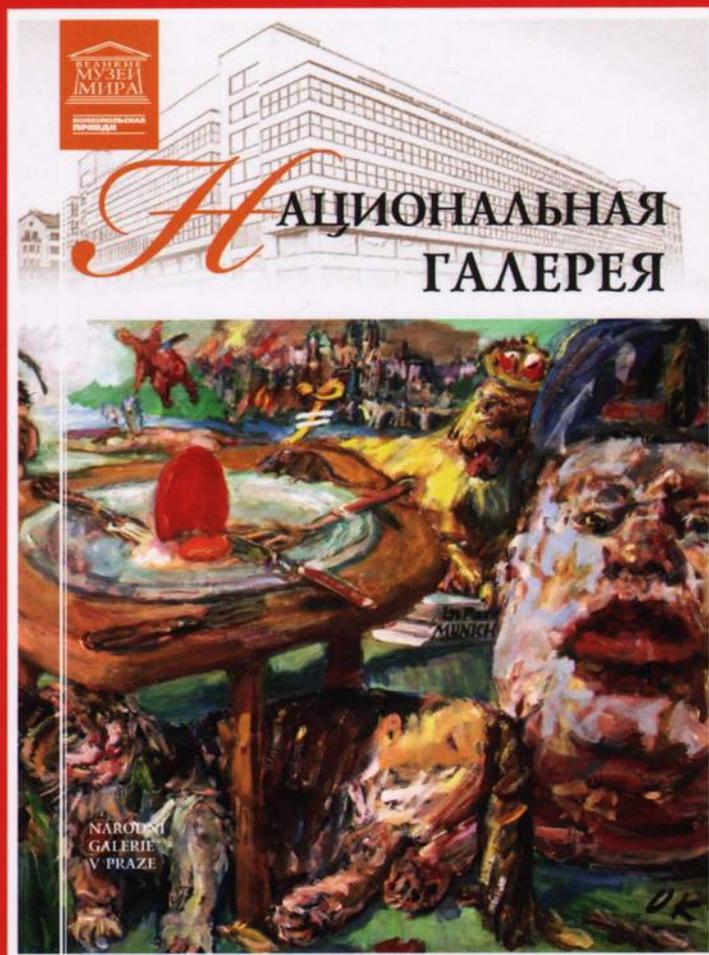
Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BALTIC”, Латвия
Эрпестга Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 18. 11. 2011
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 6,0
№ 101333

2011 год



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Национальная галерея в Праге — главная художественная галерея Чехии. В настоящее время она представляет собой обширное собрание произведений чешского и европейского искусства от средних веков до наших дней. Экспозиции размещены в разных исторических постройках в центре Праги, ядром которых остается древний Штейнбергский дворец, где хранится самая ценная и интересная часть коллекции — собрание картин старых мастеров.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-255-4



4 607071 484270