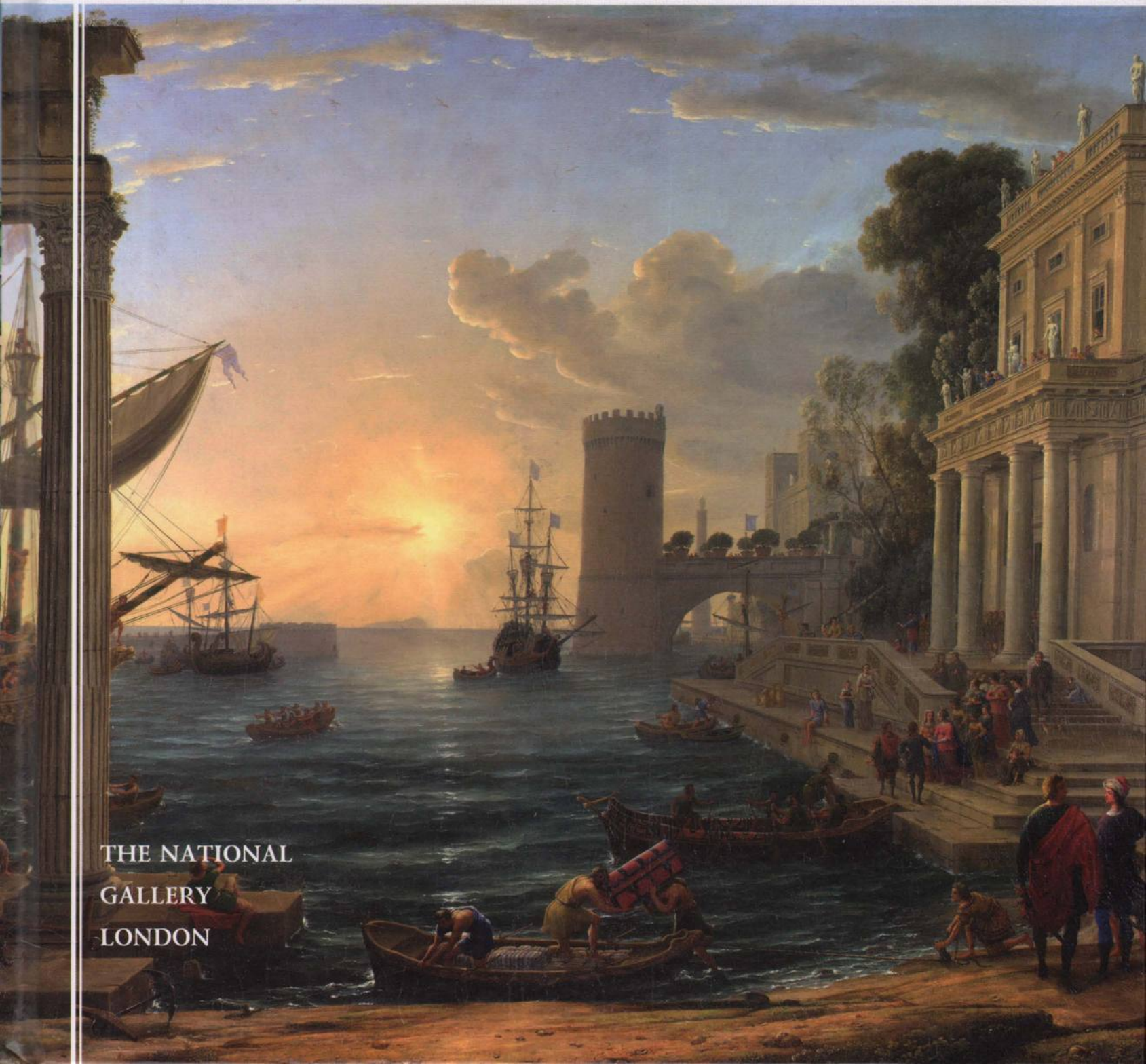


ВЕЛИКИЕ
МУЗЕИ
МИРА

КОМСОЛЬСКАЯ
ПРАВДА

ЛОНДОНСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ

THE NATIONAL
GALLERY
LONDON



ЛОНДОНСКАЯ
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ГАЛЕРЕЯ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Искусство Англии	7
Искусство Германии	23
Искусство Голландии	29
Искусство Нидерландов и Фландрии	41
Искусство Испании	55
Искусство Италии	61
Искусство Франции	77



▲ Национальная галерея на Трафальгарской площади

Официальный сайт музея: www.nationalgallery.org.uk

Адрес музея: Трафальгарская площадь, Лондон, WC2N 5DN.

Проезд:

На метро: до станции «Лейстерская площадь» (в 200 м от Галереи) – линии Северная и Пикадилли, до станции «Чаринг кросс» и ж/д станции (около 250 м от Галереи) – линии Северная и Бакерлоо, до станции «Эмбанкмент» (в 500 м от Галереи) – линии Северная, Бакерлоо, Дистрикт и Кольцевая, до станции «Пикадилли» – линии Пикадилли и Бакерлоо, до станции «Вестминстер» (оборудована лифтом) – линии Дистрикт, Кольцевая и Джубили.

Автобусом: № 3, 6, 9, 11, 12, 13, 15, 23, 24, 29, 87, 88, 91, 139, 159, 176, 453.

Телефон: +44 (0) 20 7747 2885.

Часы работы:

Суббота – четверг: 10:00–18:00, пятница: 10:00–21:00.

Время посещения Галереи заканчивается за пять минут до закрытия.

Галерея не работает 1 января и 24–26 декабря.

Вход в музей бесплатный.

Информация для посетителей:

Во время посещения Национальной галереи можно приобрести аудиогид на русском языке с 60-минутной экскурсией более чем по 40 полотнам.

Цены:

полная стоимость – 3.50 € (для членов групп численностью более 10 человек – 2 €), льготная – 3.00 € (экскурсии с освещением постоянной коллекции – 2.50 €).

Дети до 12 лет могут получить аудиогид бесплатно при условии его покупки сопровождающим взрослым.

В музее расположены три магазина, в которых можно купить разнообразные товары: от канцелярских предметов до ювелирных украшений. Представлен богатый ассортимент книг по искусству, музейных сувениров, открыток, постеров и репродукций полотен коллекции.

Интернет-магазин Галереи пересылает товары по всему миру.

К услугам посетителей превосходный ресторан, уютное кафе и эспрессо-бар с самообслуживанием.



▲ Скульптурная композиция на площади перед Галереей

В Англии, как знает каждый более-менее усидчивый школьник, самая старая конституционная монархия. Поэтому принято думать, что там, особенно в прежние времена, ничего без ведома королей и королев не делалось. А между прочим, в деле продвижения искусства в массы английские правители сильно проиграли всем прочим.

В Европе практически все знаменитые музеи создавались по высочайшей инициативе венценосных особ и на основе их же коллекций: Лувр, Прадо, Галерея Уффици, Эрмитаж (читайте предыдущие тома нашей коллекции). Сначала для избранной публики, потом для всех желающих. А в Англии решение о создании Национальной галереи в Лондоне принял парламент в апреле 1824. Было выделено (хотя и не без давления со стороны короля Георга IV) 57 000 фунтов стерлингов на



▲ Ночной вид на Трафальгарскую площадь и Национальную галерею

приобретение коллекции картин у наследников банкира Джона Джулиуса Ангерштейна. Он, кстати, родился в Санкт-Петербурге в 1735 в немецкой семье, обосновавшейся в России. В Англию переселился примерно в 1749. Там разбогател, близко сошелся с выдающимися людьми (в том числе с королем Георгом III и адмиралом Г. Нельсоном), подружился со многими английскими художниками, собрал великолепную коллекцию картин старых мастеров. Приобретенные государством полотна сначала хранились в его доме на Пэлл-Мэлл, причем уже тогда они были доступны для посетителей.

Конечно, здание частного дома, пусть даже очень богатого хозяина, не могло сравниться с королевскими дворцами, в которых в Европе размещались художественные галереи. К тому же сразу несколько серьезных коллекционеров заявили о том, что готовы передать в дар новому музею свои собрания, но только в том случае, если для галереи будет построено подходящее помещение. Так, в 1831 парламент решил на строительство здания Национальной галереи на Трафальгарской площади. Неплохо, что строить пришлось на месте бывшей конюшни короля: архитектор Уильям Уилкинс использовал многие достоинства этого сооружения и даже сохранил восемь колонн старой конюшни, чтобы украсить ими новое здание Национальной

галереи. Другая знаменитая галерея – Дрезденская – тоже размещалась в перестроенных конюшнях.

В 1836 был издан первый двухтомный каталог всех 114 картин, хранившихся на тот момент в Галерее, с подробным описанием каждой. Первым директором музея стал художник, знаток искусства Чарльз Истлейк, выдающаяся личность в художественной жизни викторианской Англии. Ежегодно вместе с помощниками он отправлялся на европейский континент, объезжал старинные дворцы, церкви и монастыри, посещал известных коллекционеров, разыскивая непревзойденные полотна. Истлейк оставался директором Национальной галереи до конца своей жизни. За 10 лет его руководства она пополнилась 139 шедеврами старых мастеров, например картинами Уччелло «Битва при Сан-Романо» и Джованни Беллини «Мадонна луговая».

Также фонды музея расширялись за счет даров состоятельных меценатов. Со временем помещение стало тесным для увеличившейся коллекции. Последовал ряд перестроек и расширений здания: в 1870, 1887, 1911, в конце 1920-х – начале 1930-х. В 1991 на пожертвования владельца сети супермаркетов «Сейнсбери», известного коллекционера Саймона Сейнсбери, и его братьев было сооружено крыло, получившее название «Крыло Сейнсбери».



▲ Экскурсия для детей

Первоначальный архитектурный проект подвергся суровой критике: принц Чарльз назвал его «чудовищным фурункулом на лице возлюбленной» (принцы вообще склонны выражаться образно). Проект был отвергнут. Для создания нового варианта пригласили видного архитектора Роберта Вентури, которому пришлось учесть критику. Его проект сочли банальным. Тем не менее церемонию торжественного открытия этого крыла провела лично королева Елизавета II. По такому случаю была организована выставка «Картины королевь», на которой было представлено 100 полотен из королевской коллекции, самого крупного в мире частного собрания живописи: шедевры Гольбейна, Рубенса, Вермера, Ван Дейка и многих других (вот и вклад королевского семейства в дело развития искусств).

В крыле Сейнсбери экспонируются ранние работы (1260–1510): Пьеро дела Франческа («Крещение»), Боттичелли («Венера и Марс»), а также Мазаччо, Фра Филиппо Липпи, Мантеньи, Рогира ван дер Вейдена.

В северном крыле расположены картины периода 1510–1600. Здесь собраны полотна таких мастеров, как Пармиджанино, Леонардо да Винчи, Тициан, Гольбейн Младший, Иероним Босх, Питер Брейгель Старший.

В западном крыле – живопись XVII века: произведения Рембрандта, Вермера, Ван Дейка, Рубенса, Мурильо, Веласкеса, Тернера.

В восточном крыле – картины 1700–1920: Каналетто, Ватто, Рейнолдса, Констебла, Жерико, Делакруа, Энгра, Мане, Ренуара, Руссо и Сёра.

Естественно, в Галерее представлены работы самого пленительного английского художника Томаса Гейнсборо, который мастерски писал и пейзажи, и портреты.

Национальная галерея – это не только музей, в котором экспонируются шедевры, но и научный центр, где их изучают и реставрируют. Здесь также проходят выставки, конференции, концерты, лекции крупных искусствоведов, образовательные программы.

В настоящее время в Национальной галерее хранится около 2300 произведений живописи разных эпох и стран. После завершения строительства крыла Сейнсбери общая площадь Галереи составила 46 396 м², что равно примерно шести футбольным полям. Англичане утверждают, что в ее здании могло бы разместиться 2000 лондонских двухэтажных автобусов. Надеемся, никому не придет в голову доказывать это эмпирическим путем.

ИСКУССТВО АНГЛИИ



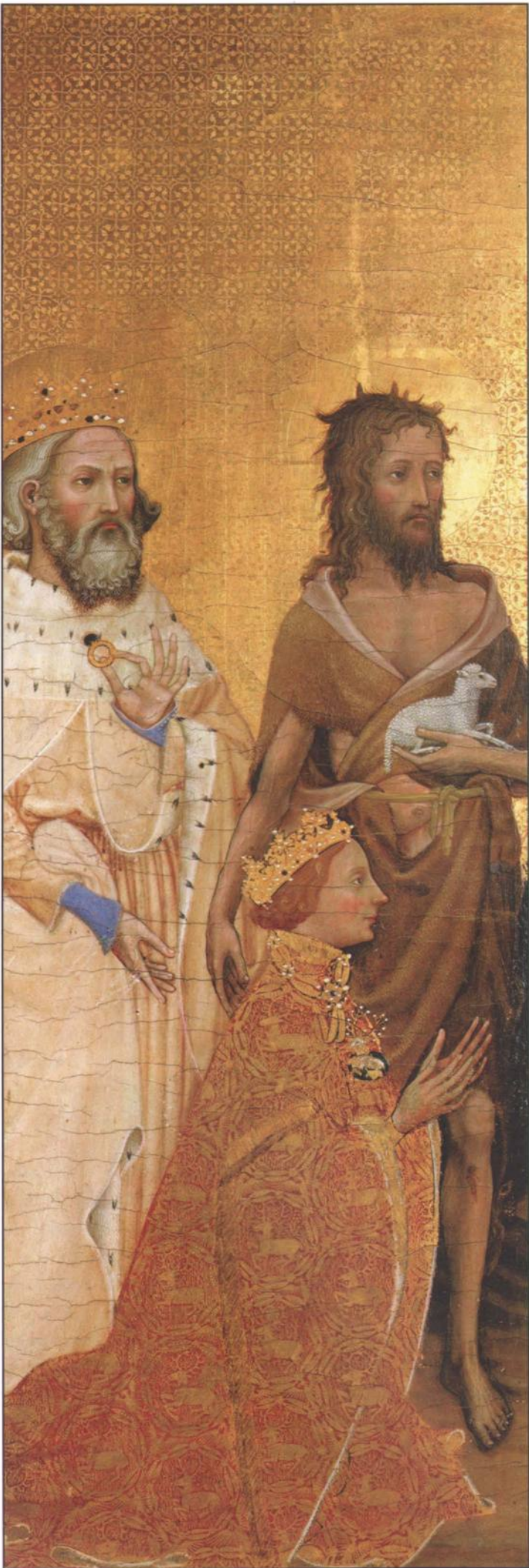
Томас Гейнсборо. Портрет миссис Сары Сиддонс. 1785

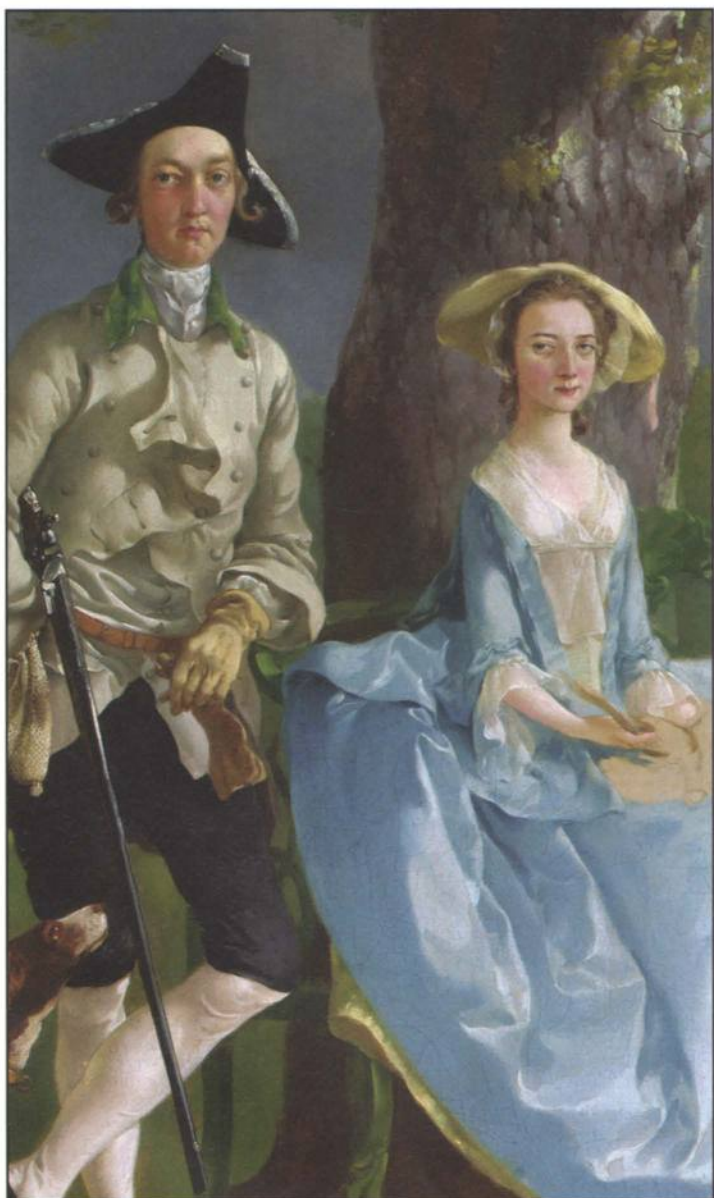


**Уилтонский диптих
Около 1395–1399. Дерево, темпера. 74х53**

Заказанный молодым королем Англии Ричардом II так называемый Уилтонский диптих – шедевр живописи конца XIV – начала XV века. Считается, что он написан в течение пяти последних лет правления монарха. Имя художника осталось неизвестным, до конца XV столетия не было принято подписывать живописные работы. Можно предположить, что в создании данного произведения принимали участие несколько мастеров, это было распространено.

На картине изображены коленопреклоненный король (левая створка) и Дева Мария с Младенцем, окруженные сонмом ангелов (правая створка). Патроном Ричарда II представлен святой Эдмунд Мученик, последний суверенный англосаксонский король Восточной Англии, которого, как и святого Себастьяна, расстреляли из луков, поэтому на диптихе показан его атрибут – стрела. Рядом стоят Эдуард Исповедник (святой из королевской династии) и Иоанн Креститель. Деву Марию с Младенцем художник изобразил пребывающими в Раю. Облачения ангелов украшены гербовым знаком короля – белым оленем с золотыми рогами. Младенец Христос, склонившись вперед, протягивает руки к монарху, отвечая благословением на его молитву. Произведение было написано как переносной алтарь. По стилю это замечательный образец интернациональной готики.





**ТОМАС ГЕЙНСБОРО
(1727–1788)**

**Портрет мистера и миссис Эндрюс
Около 1750. Холст, масло. 70x119**

Томас Гейнсборо – английский живописец, график, портретист и пейзажист.

Данный портрет – шедевр молодого Гейнсборо. Он был написан после его возвращения из Лондона в Саффолк в 1748. Незадолго до этого мистер Роберт Эндрюс сочетался здесь браком с миссис Френсис Мери. Чета владела большим имением неподалеку от Седбери, родного городка художника.

В картине еще ощущается влияние рококо. Сама идея написать моделей на фоне природы заимствована у А. Ватто. Нельзя сказать, что супруги написаны художником с чувством симпатии: миссис Эндрюс кажется раздраженной, мистер Эндрюс тоже не слишком располагает к себе. Заказчикам портрет не понравился.

Но как пленяет пейзаж на картине! Перед зрителем обширные владения супругов. Пшеница, собранная в снопы, указывает, что время года – осень. Подчеркнута тема охоты, мистер Эндрюс изображен с ружьем. Примечательно, что платье героини осталось недописанным: вероятно, художник намеревался дать ей в руки что-то из охотничьих трофеев, быть может, подстреленного фазана – от него остался едва намеченный рисунок на ее коленях, но почему-то не сделал этого.



**ТОМАС ГЕЙНСБОРО
(1727–1788)
Портрет мистера и миссис Халлетт (Утренняя прогулка)
1785. Холст, масло. 236,2х179,1**

На картине изображена элегантная молодая пара, идущая по дороге вдоль леса, и их преданная собака. Уильяму Халлетту и Элизабет Стефен, так зовут героев, по 21 году, и они намереваются пожениться. Портрет написан незадолго до свадьбы, летом 1785.

В полотне соединились оба таланта художника – портретиста и пейзажиста. Богатые влюбленные изображены на фоне естественного пейзажа. Кавалер и дама одеты в лучшие, хотя и не очень практичные для прогулки, костюмы, их облик говорит о высоком социальном статусе.

Костюмы моделей и манера держаться характерны для многих будущих портретов Гейнсборо и являются определенной чертой популярного в XVIII веке жанра портретной живописи, так называемого *conversation piece* (с английского – «беседа») – картины, изображающей группу людей, как правило, членов семьи, за каким-нибудь обыденным занятием. В Национальной галерее хранится ряд картин Гейнсборо в этом жанре.



**ТОМАС ГЕЙНСБОРО
(1727–1788)
Рыночный воз
1786. Холст, масло. 184х153**

Пейзаж был «первой любовью» Гейнсборо, но этот жанр живописи не приносил дохода, поэтому художнику приходилось писать много портретов. Правда, и в них мастер изливал свои чувства пейзажиста. Как бы то ни было, портреты он писал для заработка, пейзажи – для души.

Рыночная повозка, нагруженная продуктами, едет в город. Хотя формально перед зрителем – жанровая сцена, картина, в первую очередь, представляет собой пейзаж: в ней доминируют лес, дорога, дали. Это один из последних пейзажей художника. Работа впервые была выставлена в 1786. К тому времени живописец рассорился с Королевской академией искусств (с 1784 он был ее членом-учредителем) и стал выставлять свои произведения самостоятельно, в мастерской в Лондоне. Примечательно, что фигура лесника, собирающего хворост, была, как свидетельствуют документы, написана позже, в следующем году.

Данная лучшая картина позднего периода творчества Гейнсборо как бы указывает путь другому замечательному английскому пейзажисту – Джону Констеблу. Последний так определил кредо Гейнсборо, близкое ему самому: «Ему не было дела до подробностей, целью его было передать чувство прекрасного, и он этого полностью достиг».





**ДЖОШУА РЕЙНОЛДС
(1723–1792)
Портрет капитана Роберта Орма
1756. Холст, масло. 239x147**

Джошуа Рейнолдс – живописец, теоретик искусства и первый президент Королевской академии художеств. В ряду английских портретистов он выделяется непревзойденным мастерством улавливать и передавать черты характера человека, его индивидуальность.

Роберт Орм в 1751 в звании лейтенанта отправился в Северную Америку, где между англичанами и французами шли сражения за господство в колониях. Во время похода на форт Дюкен герой являлся адъютантом генерала Брайдока. В 1755 в ходе одного из боев он был ранен в руку. Данный портрет написан после этих событий.

Рейнолдс запечатлел волевого решительного офицера британских королевских войск. Орм никогда не требовал свой портрет у художника, и картина оставалась в мастерской, неизменно вызывая восторг посетителей. Не раз отмечалось, что этот портрет до некоторой степени напоминает портрет Карла I кисти Ван Дейка (около 1635), хранящийся в Лувре в Париже. Однако у Рейнолдса образ более драматичный и искренний: все здесь свидетельствует о некоем решительном моменте в жизни молодого офицера.



**ДЖОШУА РЕЙНОЛДС
(1723–1792)
Портрет полковника Бенестра Тарлтона
1782. Холст, масло. 236х145,5**

В мастерской Рейнолдса бывали выдающиеся английские деятели. Полковник Бенестр Тарлтон изображен лихим офицером. Он участвовал в военных действиях в Северной Америке и вернулся в Англию в начале 1782. Впоследствии Тарлтон станет членом парламента, генералом и бароном.

На портрете мужчина представлен в форме офицера Британского легиона, точнее, кавалерийского полка, прозванного Тарлтонская Зеленая Лошадь, которым он командовал. Предполагается, что запечатленный на полотне флаг принадлежит упомянутому легиону. Герой изображен на поле боя, в дыму взрывающихся снарядов. У его ног – знамена поверженных противников. В 1781 военный потерял два пальца на правой руке, это деликатно замечено Рейнолдсом.

В 2003 Тарлтон стал героем романа канадского писателя Криса Хамфриса «Джек Абсолют».



УИЛЬЯМ ХОГАРТ
(1697–1764)
Девушка с креветками
1740–1745. Холст, масло. 63,5x52,5

Уильям Хогарт – английский художник, иллюстратор, гравер и теоретик искусства.

В Национальной галерее хранится, быть может, главное творение художника – цикл картин «Похождение повесы», необычайно популярных в свое время и много раз тиражированных им в гравюрах. В этой серии, как и в большинстве своих работ, мастер выступает моралистом, обличающим нравы эпохи. Хотя впоследствии Хогарт писал также менее острые в социальном отношении картины, в историю искусства он вошел, в первую очередь, упомянутым циклом.

«Девушка с креветками» в контексте всего творчества художника – как бриллиант реалистической живописи. Это тончайший образ обаяния, искренности, лучезарного темперамента. Жаль, что работа осталась незаконченной!

После смерти художника картина оставалась в его доме. Вдова говорила приходившим покупателям: «Часто слышишь, что он якобы не мог написать человеческую плоть. Вот вам и плоть, и кровь!» Полнота юной жизни – главное впечатление от этого полотна.



**ДЖОРДЖ СТАББС
(1724–1806)
Жеребец Уистлджакет
Около 1762. Холст, масло. 292х246,4**

Джордж Стаббс – один из первых выдающихся английских живописцев, посвятивших свое творчество лошадям. Его заказчиками были исключительно британские аристократы. На самой известной картине Стаббса изображен гарцующий жеребец по прозвищу Уистлджакет. Полотно было написано по заказу маркиза Рокингхэма, щедрого покровителя художника, хозяина животного.

С точки зрения композиции примечательно, что масштабная картина полностью посвящена образу знаменитого коня. Во время его создания Стаббс был погружен в изучение лошади, ее анатомии. Сохранилось большое количество рисунков животного в разных эмоциональных состояниях и ракурсах. В 1766 они вышли отдельной книгой.

Высказывалось предположение, что, приступая к работе над изображением жеребца, художник хотел создать конный портрет короля Георга III. Однако более вероятно, что изначально он намеревался написать одного лишь вздыбленного коня на нейтральном, не отвлекающем внимание зрителя фоне.



**ДЖОН КОНСТЕБЛ
(1776–1837)
Кукурузное поле
1826. Холст, масло. 143х122**

Джон Констебл – английский художник-романтик. Наибольшую известность ему принесли пейзажи, в частности виды окрестностей Саффолка. Его работы прославили Дедхэм Вэйл, который называют Землей Констебла.

Название «Кукурузное поле» возникло, когда владельцы картины решили передать ее в Национальную галерею. Здесь оно закрепилось, хотя сам художник назвал полотно «Пьющий мальчик». Считается, что Констебл запечатлел в нем свою родную местность – долину, ведущую из Ист-Бергхолта в Дедхэм. Люди, хорошо знающие изображенные мастером места, утверждают, что по сей день они сохранились такими, какими были во времена живописца. Известно, что работу он выполнял не на пленэре, а в студии, используя многочисленные наброски.

Картина создавалась с целью продажи, однако, экспонировавшись пять раз, так и не нашла покупателя. Тем не менее когда художник представил ее вместе с другими работами на выставке в Париже, то оказался удостоенным Золотой медали Карла X. На родине живописца была организована подписка для сбора средств на ее покупку. Среди подписчиков значился выдающийся поэт Уильям Вордсворт, с творчеством которого, говоря об искусстве Констебла, часто проводят параллели: оба благоговели перед природой и учились у нее.





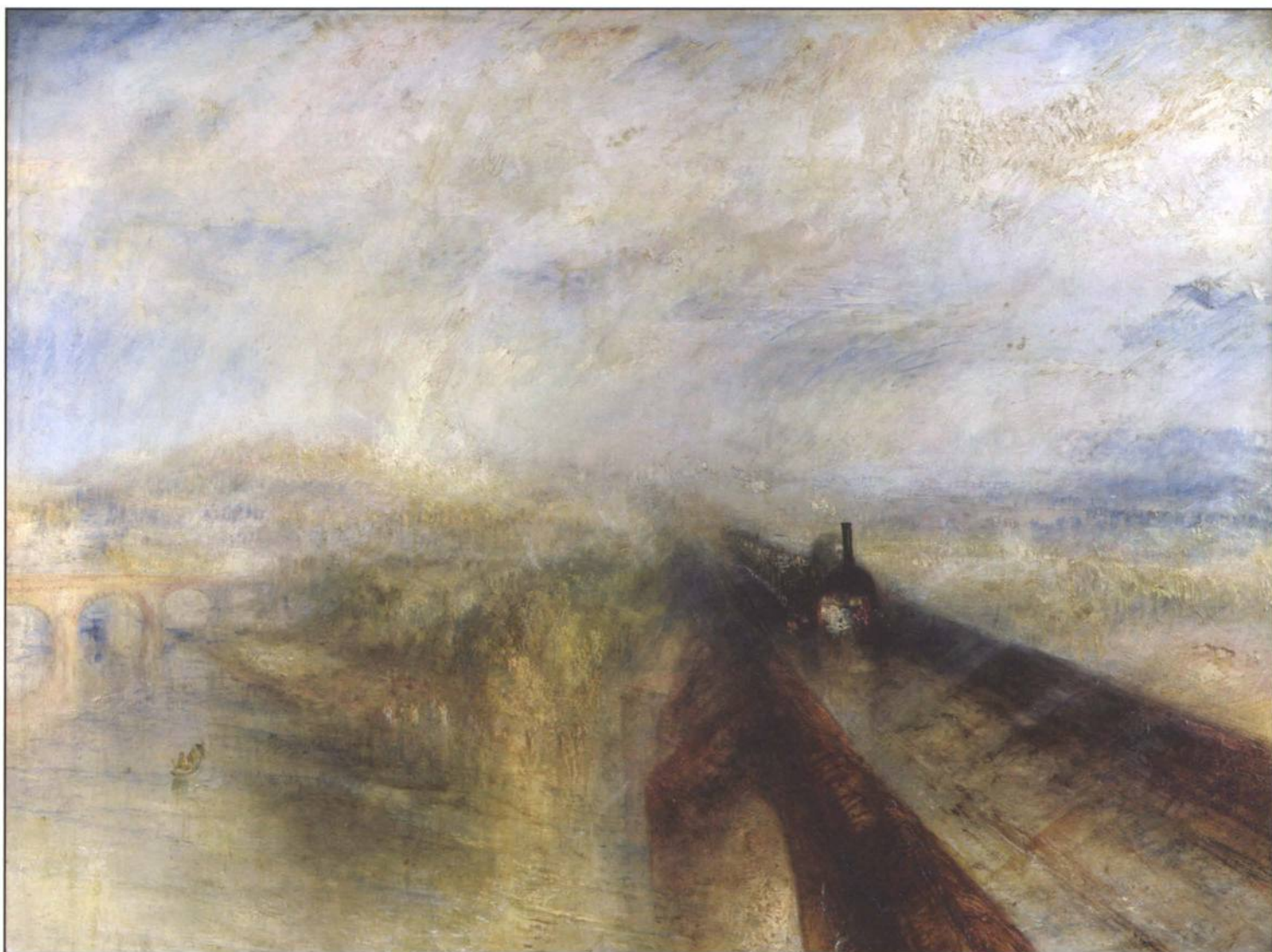


**ДЖОЗЕФ МЭЛЛОРД УИЛЬЯМ ТЕРНЕР
(1775–1851)
Фрегат «Бесстрашный»
1839. Холст, масло. 90,7х121,6**

Джозеф Мэллорд Уильям Тернер – британский живописец, мастер романтического пейзажа, предтеча французских импрессионистов.

Полное авторское название картины – «Фрегат “Бесстрашный”, буксируемый на свою последнюю стоянку, чтобы быть уничтоженным. 1839». Оно говорит не столько о намерении живописца создать законченное произведение, сколько о желании оставить документальное свидетельство прощания с легендарным кораблем, сыгравшим важную роль в победоносном Трафальгарском сражении, в котором английский флот доказал свое превосходство над франко-испанским, после чего Наполеон отказался от притязаний на море. В битве, состоявшейся 21 октября 1805, был смертельно ранен адмирал Горацио Нельсон. В 1806 Тернер написал на эту тему картину (корабль был «Виктория»).

В представленном полотне спустя более чем 30 лет художник прощается с другим легендарным фрегатом Британского флота – «Бесстрашным». Мастер отнесся к нему как к одушевленному существу. Джон Рёскин, написавший в 1856 книгу «Гавани Англии», заметил о картинах Тернера, что благородной темой живописи корабль становится, когда терпит крушение или разрушается, то есть воплощает символ судьбы человека. Живописцу уже было за 60, к этому возрасту он непревзойденно владел мастерством в передаче водной и воздушной стихий. Зритель почти физически ощущает море, изображенное на его картинах.



ДЖОЗЕФ МЭЛЛОРД УИЛЬЯМ ТЕРНЕР
(1775–1851)
Дождь, пар и скорость
1844. Холст, масло. 91х121,8

Конец 1430-х был временем всеобщего увлечения и восхищения железными дорогами. Вспоминается знаменитый романс Глинки на стихи Н. Кукольника «Попутная песня», написанный по случаю открытия первой железной дороги между Петербургом и Царским Селом в 1837, в то же время, когда Тернер делал наброски к представленной картине. Как схожи переданные в этих гениальных произведениях чувства! Рефрен песни:

Дым столбом – кипит, дымится
Пароход...*
Пестрота, разгул, волнение,
Ожиданье, нетерпенье...

Разве не звучат эти русские стихи «синонимом» английской картины?

Художник с его мятежным духом оценил скорость и комфорт этой формы передвижения. Джон Рёскин, страстный поклонник живописца, создавший пятитомный трактат «Современные художники», свидетельствует, что Тернер загорелся идеей создать эту картину, когда ехал в поезде во время шторма и выглянул в окно. Открывшийся взору вид поразил его, и мастер выразил свои впечатления в полотне. Правда, написать так, как упоминает Рёскин, художник не мог. Зрителю представляется, что паровоз движется ему навстречу. При импрессионистичности образа узнается реальная местность – Мейденхедский виадук через Темзу, построенный незадолго до появления работы.

**Паровоз тогда назывался пароходом.*

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ



Ганс Бальдунг (Грин). Мужской портрет. 1514



**АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
(1471–1528)
Портрет отца
1497. Холст, масло. 51х40,3**

Отец Дюрера, венгр по происхождению, был ювелиром. Художник не раз писал его, по крайней мере еще в 1490 (Галерея Уффици, Флоренция). Представленная работа подписана так: «1497. Альбрехт Дюрер Старший в возрасте 70 лет». Известно несколько версий портрета. Хотя голова модели выписана тщательно, картина не была закончена.

На данном портрете отец, естественно, выглядит старше, чем на упомянутом раннем полотне, его губы стали тоньше, черты лица – острее, взгляд – пронизательнее. Одним словом, он постарел, и художник бескомпромиссно констатирует это. Через пять лет отец скончался.

На следующий год после создания этого портрета Дюрер написал автопортрет, ныне хранящийся в музее Прадо в Мадриде. Вполне возможно, что две работы висели в одной комнате в доме художника или даже были задуманы как парные: они одного размера и полуфигурные. Несмотря на различие моделей в одежде (естественное при их разнице в возрасте), портреты гармонично сочетаются.

В 1636 главами города Нюрнберг оба полотна были преподнесены герцогу Арунделю для передачи в дар английскому королю Карлу I. В 1650 картины продал Кромвель. «Портрет отца» остался в Англии, и впоследствии, в 1904, его приобрела Национальная галерея.



**ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ
(1472–1553)
Портрет Иоганна Фридриха Великодушного
1509. Дерево, масло. 42х31,2**

Лукас Кранах Старший (Лукас Зюндер, взявший в качестве своей фамилии название родного города, который в те времена именовался Кранах) – немецкий живописец и график эпохи Возрождения, мастер портрета, жанровых и библейских композиций, придворный живописец саксонских курфюрстов, сторонник идей Реформации и друг Лютера.

На представленном портрете изображен старший сын курфюрста Саксонского Иоганна Твердого Иоганн Фридрих, впоследствии получивший прозвище Великодушный. Он стал курфюрстом Саксонским в 1532 после смерти отца. Художник состоял на службе при дворе и был воспитателем Иоганна Фридриха. На этом портрете наследнику всего шесть лет, мальчик с пышными волосами и миловидным лицом похож на девочку. Нарядное платье зеленого цвета и шляпа с пером усиливают это впечатление. Только печальные глаза ребенка смотрят не по-детски мудро.

Эта работа является парной к портрету отца (обе картины экспонируются в Национальной галерее). Однако такое соотношение изображений отца и сына необычно. Как правило, парными создавались портреты представителей одного поколения, например супругов или братьев; вместо сына должна была быть запечатлена жена Иоганна Твердого и мать Иоганна Фридриха Великодушного София Мекленбургская, но она умерла при родах.

Спустя более 20 лет Кранах напишет еще несколько портретов курфюрста и останется верным ему, даже когда тот будет в опале у императора Карла V. Однако в поздних работах уже невозможно узнать того шестилетнего мальчика.





ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ
(1497/1498–1543)
Послы
1533. Дерево, масло. 207x209,5

Редкая картина вызывает такие горячие споры и дискуссии по поводу своего содержания, как «Послы» Ганса Гольбейна Младшего. На ней запечатлены двое богатых и образованных людей. Слева, как установлено, – 29-летний французский посол в Англии Жан де Дентевиль, справа – Жорж де Сельв, епископ Лавуа, посетивший Лондон в апреле 1533. Молодому человеку 25 лет, поразительно, сколько важных миссий ему было доверено в этом возрасте – он являлся посланником при Венецианской республике и в Ватикане.

Представители интеллектуальной элиты запечатлены в окружении всевозможных предметов, свидетельствующих об их интересах. Изображено множество измерительных инструментов, необходимых, чтобы ориентироваться во времени и в пространстве. Их чрезвычайно интересно рассматривать. Например, на сторонах многогранника солнечных часов указаны в качестве ориентира разные точки, это связано с временными поясами. Поскольку послы много ездили (в ту эпоху часовые пояса не были установлены де-юре, они существовали де-факто), то такие часы помогали им ориентироваться в местном времени и соотносить его с лондонским. Также художник нарисовал книги, в их числе сборник лютеровских гимнов. Здесь же – физические приборы и музыкальные инструменты, на центральном месте – лютя, футляр для флейт. Самый загадочный предмет, определить который долгое время не удавалось, – лежащий на полу чрезвычайно видоизмененный оптически (с точки зрения ракурса изображения)... череп. Картина – не просто портрет, она несет некое символическое послание. Череп, безусловно, вносит в нее мотив бренности земного существования – «Memento mori» (с латинского – «Помни о смерти»). Некоторые предметы могут быть прочитаны как намек на произошедший религиозный раскол и жаркие, связанные с ним дискуссии, в этом ключе истолковывается оборванная струна люти.



**ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ
(1497/1498–1543)
Портрет Кристины Датской,
герцогини Миланской
1538. Холст, масло. 179,1x82,6**

Ганс Гольбейн Младший – немецкий живописец и график эпохи Возрождения, один из величайших портретистов западноевропейского искусства. Долгое время он являлся придворным художником английского короля Генриха VIII.

В эпоху, когда не было другого способа получить представление о внешности человека (например, фотографии), придворные художники писали портреты для своих патронов, преследуя, прежде всего, цель достичь максимального сходства с моделью. Так, Гольбейн создавал портреты возможных кандидаток (многочисленных, как известно) на роль жены Генриха VIII. Порой бывало, как в известном случае с Анной Клевской, что портрет давал приукрашенный образ будущей невесты. Увидев ее в реальности, король был несказанно разочарован. Брак быстро распался, и Анна была сослана в отдаленное ей имение. Портрет Кристины возник по аналогичной причине: король намеревался свататься к ней, и ему, естественно, хотелось иметь хоть какое-то представление о девушке. Так к Кристине был командирован Гольбейн.

Кристина, младшая дочь короля Дании Кристиана II и Изабеллы Австрийской, родилась в 1522. В 1533 в одиннадцатилетнем возрасте она была обручена с герцогом Миланским, но через два года он умер. Кристина жила в Брюсселе, там в 1538 ее посетил Гольбейн. Исторические источники утверждают, что она позировала художнику всего три часа. Несмотря на то что со смерти мужа прошло уже три года, Кристина все еще носила по нему траур. Такой дама и изображена на портрете, однако вряд ли король устроил бы скорбный вид невесты. Поэтому Гольбейн придал обаяние и прелесть еще юному лицу Кристины, говорящему отнюдь не только о ее глубоком трауре... Королю она отказала.

ИСКУССТВО ГОЛЛАНДИИ



Рембрандт Харменс ван Рейн. Пир Валтасара. Около 1636–1638. Фрагмент



**ХЕНДРИК БАРЕНТС АВЕРКАМП
(1585–1643)**

**Катание на коньках за городскими стенами
Около 1615. Дерево, масло. 58x89,8**

Хендрик Барентс, один из крупнейших голландских живописцев эпохи барокко, вошел в историю искусства под прозвищем Аверкампа, что означает «немой из Кампена», он действительно был глухонемым. Существует определенная закономерность: отсутствие какого-то

из чувств у человека часто обостряет другое. Известна предрасположенность незрячих к музыке (образ в искусстве и литературе – «слепой музыкант»), отсутствие слуха обостряет зрение.

Художественная манера Аверкампа в значительной степени сформировалась под влиянием Питера Брейгеля Старшего, но он создал свой, более декоративный стиль, остался чужд социальной проблематике великого предшественника. Поразительная тонкость живо-



писной палитры и разнообразие проявились очень ясно и ярко уже в картинах раннего периода творчества, это были, главным образом, зимние пейзажи и виды.

Для всех работ художника характерен высокий горизонт, позволявший изобразить широкое пространство. Как правило, это затянутые льдом река, пруд или канал, на которых весьма многолюдно. Кажется, все население города или деревни пришло покататься на коньках, царит приподнятое настроение.

Искусство Аверкампа не претерпело кардинальных изменений, и по этому произведению можно составить ясное представление о его стиле. Художник прекрасно передал неуловимо меняющееся освещение зимнего дня, его серебристую цветовую гамму, ощущается холодная прозрачность зимнего неба. Мельчайшие детали, фигурки выписаны мастером с тщательностью, свидетельствующей о любви к изображаемому.



ФРАНС ХАЛС
(1581/1585–1666)
Портрет молодого человека с черепом (Ванитас)
1626–1628. Холст, масло. 92,2х80,9

Франс Халс – один из наиболее известных живописцев золотого века голландского искусства.

В сущности, данный портрет не является портретом: притом что молодой человек часто идентифицируется как Гамлет, картина скорее всего представляет собой традиционную для голландского искусства аллегория «Vanitas» (с латинского – «пустота»), то есть суетность в смысле эфемерности и тщеты земных богатств. Доказательством того, что в основе сюжета лежит эта тема, служит череп, напоминающий о смерти.

Нидерландская традиция изображать держащего череп юношу восходит к гравюрам XVI века. Его экзотическое одеяние напоминает живописную манеру утрехтских мастеров, следовавших новым тогда приемам Караваджо. Но в работе Халса есть существенное отличие: фигура не выступает из тени на свет, как обычно у художников вышеназванной школы, а освещена сзади. Здесь присутствует эффект «trompe l'oeil» (с французского – «обманка» – иллюзорное воспроизведение живописными средствами реальных предметов или фигур, вызывающее эффект присутствия подлинной натуры, а не изображения) – череп изображен так, словно он за пределами плоскости картины. Все это свидетельствует о большом мастерстве автора.



РЕМБРАНДТ ХАРМЕНС ВАН РЕЙН
(1606–1669)
Автопортрет в возрасте 34 лет
1640. Холст, масло. 102х80

Рембрандт – голландский живописец, рисовальщик и офортист, один из величайших мастеров XVII века.

К началу 1640-х жизнь и художественная деятельность Рембрандта приобрели стабильность и размеренность. На данном автопортрете изображен уверенный в себе рассудительный человек, одетый в соответствии с итальянской модой XVI века. Кстати, именно эта особенность позволила исследователям провести параллель между представленным портретом и работами Рафаэля (напрашивается сравнение с «Портретом Бальдассаре Кастильоне», 1515, Лувр, Париж) и Тициана («Портрет мужчины в голубом плаще», 1510, Национальная галерея, Лондон). Рембрандт увидел картину Рафаэля в 1639 на аукционе в Амстердаме и даже сделал рисунок с нее, ныне хранящийся в Музее Альбертина в Вене. Создается впечатление, что художник намеренно ссылается на своих знаменитых предшественников и хочет представить себя в традиции великих старых мастеров.

**ВИЛЛЕМ КАЛФ
(1619–1693)**

**Натюрморт с питьевым рогом, принадлежащим гильдии стрелков святого Себастьяна, лобстером и бокалами
Около 1653. Холст, масло. 86,4x102,2**

Виллем Калф был одним из ведущих мастеров натюрморта в Голландии XVII века. В своих зрелых работах художник создал тип гармонично сгруппированного натюрморта с дорогими, богато украшенными предметами (большей частью бутылками, тарелками, бокалами) из отражающих свет материалов – золота, серебра, олова или стекла. Его искусство достигло вершины в амстердамский период творчества в завораживающих, получивших общее наименование «роскошных натюрмортах».

Набор предметов в таких картинах не символизировал идею бренности и тщеты земного существования, а олицетворял богатство Голландской республики. Тем не менее определенные символы в данном натюрморте имеются. Так, питьевой рог, до сих пор существующий шедевр амстердамских ювелиров, хранящийся в Историческом музее в Амстердаме, поддерживается скульптурной группой из двух римских воинов и святого Себастьяна, считавшегося покровителем городской гильдии стрелков (он был подвергнут пытке римскими воинами-лучниками). Поскольку все в полотне говорит о гильдии святого Себастьяна, то логично предположить, что работа написана для нее. Гильдия была очень богатой, и «роскошный натюрморт» Калфа соответствовал ее статусу.







ПИТЕР ХЕНДРИК ДЕ ХОХ
(1626 – после 1684)
Дворик
1658. Холст, масло. 73,5x60

Питер Хендрик де Хох – голландский живописец делфтской школы, прославившийся изображениями интерьеров и повседневных жанровых сцен.

В картине, передающей эпизод из жизни городского дома, мастером заботливо перечислены мелкие, тонко подмеченные подробности. Чистый, прозрачный свет делает живопись правдоподобной, а две фигуры казались бы навечно заключенными в замкнутом мирке дворика, если бы не отворенная на улицу калитка. Открытый пролет двери был излюбленным приемом де Хоха, он часто писал темный передний план с распахнутой дверью, ведущей в ярко освещенные внутренние покои. В картине царит атмосфера спокойной повседневности и одновременно присутствует ощущение, что простота и тишина сами по себе прекрасны. Ранние произведения художника изображают двух-трех персонажей, занятых домашними делами в комнатах, залитых светом. В поздних работах живописец оставил эти чудесные светлые простые дома ради достаточно претенциозных сцен светской жизни. Люди на его полотнах стали богаче, но сами картины оскудели и потеряли свои световые достоинства.





**ЭМАНЮЭЛ ДЕ ВИТТЕ
(1616/1617–1692)
Интерьер Старой церкви в Амстердаме во время службы
Около 1660. Холст, масло. 79,1х63,1**

Эманюэл де Витте – нидерландский художник, мастер интерьерного и бытового жанров.

В Национальной галерее хранятся две картины Витте – обе изображают Старую церковь в Амстердаме. Помещение храма представлено на них с разных точек зрения. Живописец в результате многолетнего художественного опыта в сравнительно узкой специализации достиг необычайного мастерства в передаче перспективы большого соборного пространства. Причем ему одинаково удавались как изображения реальных церквей, так и художественные фантазии на темы их интерьеров. Справедливости ради нужно отметить, что во второй половине жизни, после 1650, мастер обратился к изображению светских интерьеров, опыт оказался положительным. Таким образом, картины Витте, хотя и ограничены узкой тематикой, представляют внутри нее необычайную художественную ценность. Зритель ощущает себя внутри собора, сопричастным традиционной жизни нидерландцев, свидетелем их каждодневных дел и привычек. Привлекает внимание и социальный аспект, пространство разделено на две части: в задней происходит проповедь, на ней – исключительно мужчины, в ближней по-светски общаются женщины и дети. Кажется, будто это продолжение улицы, здесь присутствуют даже собаки (их всегда можно увидеть в церковных интерьерах мастера).





ЯН ВЕРМЕР ДЕЛФТСКИЙ
(1632–1675)
Дама у вирджинала
Около 1670–1672. Холст, масло. 51,8х45,2

Ян Вермер Делфтский – крупнейший мастер нидерландской жанровой и пейзажной живописи, величайший представитель золотого века голландского искусства.

В Национальной галерее хранятся две картины художника, обе с музыкальными, а конкретно – с клавирными сюжетами. Произведения изображают молодую женщину за вирджином и помимо сцены музицирования заключают в себе некий аллегорический смысл: в их содержательном контексте прослеживается любовная тематика.

На полотне изображена комната с висящими на стене двумя картинами. На одной – Амур, держащий игральную карту (по утверждению экспертов Галереи) или письмо (и тогда, конечно, оно любовное). На парной картине Вермера в качестве украшения показанного интерьера тоже имеется живописная работа. Как установлено, мастер воспроизвел «Сводню» Дирка ван Бабюрена (Музей изящных искусств, Бостон), таким образом вновь затронул данную тему.

Документальных свидетельств об обстоятельствах и времени создания полотна, как и большинства произведений Вермера, не сохранилось. Его датировка основывается на стилистических особенностях письма художника.

ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДОВ И ФЛАНДРИИ



Ян ван Эйк. Портрет мужчины (Автопортрет ?). 1433



**РОБЕР КАМПЕН
(1378/1379–1444)
Мужской портрет
Около 1435. Дерево, темпера. 40,7х28,1**

Робер Кампен – нидерландский живописец, один из родоначальников искусства Раннего Возрождения в своей стране. Имя художника встречается во многих старинных документах, но без указания созданных им произведений. В начале XX века выдвигалась гипотеза о его тождестве с анонимным мастером из Флемаля, довольно обширный круг работ которого был уже известен. В настоящее время эта версия принята большинством ученых.

Портреты Кампена представляют собой поразительное явление в нидерландской живописи XV столетия. Они отличаются от довольно условных профильных портретов предыдущего века предельной точностью написания модели, ее индивидуальных черт. Художник создал новый тип композиции: погрудное изображение человека в три четверти, данное на нейтральном фоне. Герой на картине предстает именно таким, каков он в жизни. Живописец далек от мысли приукрасить его, не скрывает никакие физические недостатки. На полотне – типичный бюргер, выражение смирения и набожности вытеснено чувством собственного достоинства.



**РОБЕР КАМПЕН
(1378/1379–1444)
Женский портрет
Около 1435. Дерево, темпера. 40,6x28,1**

Портрет женщины и портрет мужчины, как считает большинство исследователей, являются парными и, возможно, первоначально они были соединены вместе. Об этом свидетельствуют не только их одинаковый размер, но и композиционно-стилистические особенности. Моделями были зажиточные граждане города Турне, где работал Робер Кампен. Установлено также, что они являлись супругами. На обеих работах герои предстают погрудно и занимают все пространство картины. Художнику, с одной стороны, удалось создать две индивидуальности, с другой – очевидное двуединство пары. Хотя взгляды четы не встречаются, лица обращены друг к другу. Притом что лицо женщины несколько меньше и более ярко освещено, чем лицо мужчины, в их абрисах усматривается определенная симметрия. Оба портрета являют собой пример высочайшего живописного мастерства Кампена. Они устанавливают планку, которая еще долго была недостижимой не только на его родине, но и во всей Европе. Именно это искусство оказало огромное влияние на весь ход художественного процесса в Европе в XVI веке.



**ЯН ВАН ЭЙК
(около 1390–1441)
Чета Арнольфини
1434. Дерево, масло. 82,2х60**

Ян ван Эйк – фламандский живописец Раннего Возрождения, выдающийся мастер портрета, автор картин на религиозные сюжеты, один из первых художников, освоивших работу масляными красками.

«Чета Арнольфини» – признанный шедевр Ван Эйка. Он завораживает с первого взгляда и надолго приковывает внимание. Возникает осознание серьезности запечатленного момента, наличия некоего символического смысла. Над его разгадкой размышляли крупнейшие искусствоведы, пытались понять значение множества предметов. Долгое время считалось, что здесь изображен Джованни ди Арриджо Арнольфини со своей супругой Джованной Ченами, но в 1997 было установлено, что они заключили брак в 1447, через тринадцать лет после создания работы и спустя шесть лет после смерти Ван Эйка. Сейчас полагают, что на картине – двоюродный брат Джованни ди Арриджо Джованни ди Николао с женой, имя которой неизвестно. Арнольфини принадлежал к купеческому роду из Луки и жил в Брюгге (между Италией и Нидерландами в то время были очень тесные контакты).

Супружеская чета показана в интерьере очень богатого дома. Витиеватая латинская надпись означает: «Ян ван Эйк был здесь 1434». Кроме нее и самого факта создания портрета присутствие художника подтверждается его отражением в зеркале на задней стене комнаты.

Широкое истолкование произведение получило как документ, зафиксировавший акт бракосочетания. В этом ключе интерпретируются свеча (поскольку она одна и горит над Джованни, то делали вывод, что портрет посмертный: жена Арнольфини умерла при родах), туфли (символика восходит к Ветхому Завету, по законам которого их нужно снимать, вступая в святое место, а место бракосочетания для нидерландцев было таковым) и собачка (она считалась символом супружеской верности). Однако дискуссия по поводу содержания работы все еще продолжается.





ИЕРОНИМ БОСХ
(около 1450–1516)
Осмеяние и коронование терновым венцом
Около 1490–1500. Дерево, масло. 73,5x59,1

Иероним Босх – нидерландский художник, крупнейший мастер Северного Возрождения, один из самых загадочных живописцев в истории западного искусства. Босх написал целую серию полуфигурных сцен Страстей. Представленная картина – самая ранняя.

Увенчание Христа терновым венцом являлось одним из видов Его осмеяния, учиненного римскими воинами. Корона (венец) была древним символом силы, правления и почета. То, что она сделана из терновника вместо листьев лавра, использовавшегося для плетения венков героям и поэтам, – еще один акт поругания.

Примечательно, что усиливающаяся от столетия к столетию экспрессивность передачи мук Спасителя отразилась и в размере колючек терния: поначалу венец был с небольшими шипами, но в XV–XVI веках, особенно у северных мастеров – немецких и нидерландских, – они стали огромными, именно такие у Босха. Римский характер сцены передавался многими деталями, живописец изображает латные рукавицы у воинов.



**ЯН ГОССАРТ (МАБЮЗЕ)
(около 1478–1532)
Поклонение волхвов
1510–1515. Дерево, масло. 177,2x161,8**

О Яне Госсарте часто говорят как о родоначальнике романтизма, он был одним из первых фламандских художников, кто посетил Италию, усвоил определенные тенденции итальянского искусства своего времени и привнес их в нидерландскую живопись.

«Поклонение волхвов» – наиболее значительное из ранних творений, созданное вскоре после возвращения. Эта большая картина предназначалась для алтаря в часовне Девы Марии в аббатстве Святого Адриана в Герардсбергене, недалеко от Брюсселя. Ее заказал местный дворянин, который там должен был быть похоронен.

Сцена поклонения представляет Каспара коленопреклоненным перед Христом, сидящим на коленях у Марии, и преподносящим золотые дары. Зная традицию наделять старшего из волхвов чертами донатора, можно предположить, что в герое можно увидеть заказчика картины. Слева от Девы Марии стоит чернокожий Балтазар со своей свитой, справа за Каспаром – самый младший, Мельхиор, тоже в окружении людей. На заднем плане видна фигура выходящего из дома Иосифа, в этой сцене он всегда играет второстепенную роль. Все действие изображено на фоне руин: по традиции, обветшавшая лачуга, в которой родился Младенец, символизировала Ветхий Завет, который будет заменен Спасителем на Новый.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ
(между 1525 и 1530–1569)
Поклонение волхвов
1564. Дерево, масло. 111,1х83,2

Питер Брейгель Старший, или Мужичкий, – великий нидерландский живописец и рисовальщик.

Художник три раза обращался к евангельскому сюжету поклонения волхвов. Первая картина, хранящаяся в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе, была создана между 1556–1562. Она написана не на деревянной доске, а на холсте и довольно плохо сохранилась. Вторая представлена здесь, а третья, находящаяся в Собрании Оскара Рейнарта в Уинтертуре, выполнена в 1567.

На первый взгляд кажется, что данная работа соответствует католической иконографии: Святое семейство – в центре, Младенец – на руках Девы Марии, часть Ее лица закрыта покрывалом, позади – Иосиф, волхвы преподносят дары, как обычно, старший, коленопреклоненный Каспар, – золото. В представлении людей еще со времен Средневековья волхвы символизировали три известные тогда части света – Европу, Азию и Африку. Таким образом, Бальтазар изображался чернокожим и олицетворял Африку.

При всей традиционности картину не приняли верующие: если с шаржированными образами второстепенных участников действия еще можно было смириться, то образ Иосифа являлся неприемлемым. Он не излучает набожность, а, наоборот, явно демонстрирует полное равнодушие к происходящему. В подобной трактовке канонического сюжета – весь Брейгель.





КВЕНТИН МАССЕЙС
(1466–1530)
Гротесковый портрет старухи («Безобразная герцогиня»)
Около 1513. Дерево, масло. 64,2х45,5

Квентин Массейс – один из крупнейших представителей антверпенской школы живописи. С него обычно начинают историю нидерландского Возрождения.

Картина «Гротесковый портрет старухи» всегда привлекала внимание, по-разному интерпретировалась, долгое время как сатира на старость. В этом ключе анализировался тот факт, что Леонардо да Винчи, питавший интерес ко всяким аномалиям, сделал с нее два рисунка. В данном ряду уместен гораздо более поздний пример – работа Б. Строцци «Старая кокетка» (около 1637), хранящаяся в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве. В пользу такой трактовки говорит цветок в руке «герцогини», традиционный символ бренности в европейской живописи.

Но возможно и другое объяснение появления этого произведения. Как установили медики, на нем изображена женщина, страдающая болезнью Педжета – редким недугом, характеризующимся аномалией строения костей. Если так, то работа – не карикатура, а раннее свидетельство заболевания, которое было изучено и описано сэром Джеймсом Педжетом лишь в 1877. Картина в данном случае оказывается одновременно и «монументом» (творением искусства), и «документом» (историческим свидетельством в той или иной области). И если первое – цель художника, то второе, как правило, – непроизвольное следствие творчества. Восприятие и оценка шедевра в значительной степени зависят от точки зрения зрителя.



**ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
(1577–1640)
Дама в соломенной шляпке
Около 1625. Холст, масло. 79х55**

Питер Пауль Рубенс – великий фламандский художник, как никто другой воплотивший жизненность и чувственность европейской барочной живописи. Хотя он был знаменит масштабными работами на мифологические и религиозные темы, также являлся виртуозным мастером пейзажа и портрета.

Шляпа – столь характерная деталь в данном произведении, что часто из его названия вообще опускается слово «дама». Сколько поколений зрителей слышало, читало в книгах, рассматривало картину с этим названием, не «спотыкаясь» о его несуразность! Разве шляпка здесь соломенная, тем более с таким пером? Конечно же, это роскошная фетровая шляпа, модная в XVII веке. Рубенс и себя не раз писал в ней. Вспоминаются слова Козьмы Пруtkова: «Если на клетке слона прочтешь надпись “буйвол” – не верь глазам своим». Ошибка в названии возникла в XVIII веке во Франции, где в одном из каталогов работ художника полотно было записано: «Le Chapeau de Paille» («Соломенная шляпа»). Это, конечно же, описка: вместо «raille» должно быть «roil» (с французского – «фетр»).

На картине изображена прекрасная женщина – Сусанна Фурман, дочь антверпенского торговца гобеленами и шелком, вышедшая замуж. Мастер написал ее свадебный портрет с обручальным кольцом, которое привлекает к себе внимание и могло бы, как и шляпа, фигурировать в названии в качестве отличительной детали работы.

В 1630 Рубенс взял в жены ее младшую сестру Елену. Он создал столь же восхитительный портрет супруги в подобной шляпе, где ее никто не назвал «соломенной»!



**АНТОНИС ВАН ДЕЙК
(1599–1641)
Конный портрет Карла I
Около 1637–1638. Холст, масло. 367х292,1**

Антонис ван Дейк – фламандский живописец, мастер портрета, мифологической и религиозной картины, офорта.

В 1625 Карл I стал преемником своего отца Якова (Джеймса) I как король Великобритании и Ирландии. С 1632 Ван Дейк был назначен придворным художником и постоянно писал короля и его супругу, королеву Генриетту Марию. Всего он создал 35 портретов монарха, семь из них – конные. Эти картины полностью удовлетворяли короля, поскольку передавали его убежденность в божественном предназначении править страной. Ван Дейк своим искусством утверждал титул – «Карл – король Великой Британии».

На данном портрете Карл I представлен как король-воин на великолепном коне, в рыцарских доспехах и с командным жезлом в руке, как если бы руководил своими рыцарями. Он облачен в так называемые гринвичские доспехи (изготавливавшиеся в XVI веке в Гринвиче в Англии). Показательно, что работа, вероятно, преднамеренно напоминает «Портрет императора Карла V перед битвой при Мюльберге» кисти Тициана (1548), хранящийся в Прадо в Мадриде. На ней император тоже предстает как воин, он только что одержал победу над Протестантской лигой в Мюльберге. Сравнение портрета Ван Дейка с произведением Тициана должно было внушить зрителю мысль о Карле I как о таком же защитнике веры.



**АНТОНИС ВАН ДЕЙК
(1599–1641)**

**Леди Элизабет Тимбелби и Дороти, виконтесса Андоверская
Около 1637. Холст, масло. 123,1x149**

На парадном портрете Ван Дейк запечатлел двух сестер-католичек (в Англии официальной церковью была англиканская), Элизабет Тимбелби и Дороти, виконтессу Андоверскую, накануне свадьбы одной из них. В этой работе «считывается» несколько биографических обстоятельств: Элизабет, стоящая слева, к моменту создания полотна, в 1634, уже благополучно вышла замуж. В руках у невесты – Дороти, чей брак состоялся в 1637 (по этому случаю и была написана картина), – корзина с цветами. Это один из символов, который зритель того времени ясно понимал: атрибут святой Доротеи, покровительницы всех невест. Амур указывает, что планируемый союз заключается по любви. Известно, что Дороти сбежала со своим женихом Чарльзом Говардом прежде, чем состоялось их бракосочетание.

Этот двойной портрет обладает замечательными художественными достоинствами. Мастер прекрасно передал блеск атласных платьев красавиц, тонко выписал искусно завитые волосы и ювелирные украшения, которые оттеняют их прелестные лица.



**ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
(1577–1640)
Осенний пейзаж с замком Стен
Около 1636. Холст, масло. 131,2х229,2**

В 1635 Питер Пауль Рубенс купил усадьбу Стен недалеко от Антверпена. Там он наслаждался радостями сельской жизни свои последние пять лет. Примечательно, что на могильной плите художника в церкви Святого Якова в Антверпене было согласно его желанию выбито: «Лорд Стен».

Это произведение дает несколько романтическое и идеализированное представление о ландшафте, окружавшем замок, который сохранился до наших дней. Известно, что в действительности местность здесь равнинная, менее эффектная. Живописец передал настроение поздней осени: ощущается холодное утреннее дыхание, восходящее солнце освещает стены строения. На переднем плане показана бытовая сцена: загружается телега, неподалеку, выслеживая куропаток, притаились охотник с собакой.

Исследователями установлено, что картина, как не раз было у Рубенса, по мере работы мастера над композицией вырастала в размерах. Первоначально он задумывал небольшой пейзаж, но в окончательном виде произведение состоит не менее чем из 17 частей. Это один из лучших пейзажей во фламандском искусстве XVII века.

ИСКУССТВО ИСПАНИИ



Диего Веласкес. Портрет Филиппа IV в коричневом и серебряном. Около 1631–1632



**ЭЛЬ ГРЕКО
(1541–1614)**

**Изгнание торгующих из храма
Около 1600. Холст, масло. 106,3х129,7**

Эль Греко – испанский художник, по происхождению грек, уроженец острова Крит.

Рассказ об очищении храма от торгующих приводят все четыре евангелиста. Однако у синоптиков это одно из последних деяний Христа, тогда как по Иоанну – начало Его общественного служения. Разное местонахождение события в жизнеописании Спасителя и некоторые другие различия дали основание считать, что Иисус дважды предпринимал попытку очистить храм. Первая была для народа полной неожиданностью, вторая же, произошедшая примерно три года спустя, стала одной из непосредственных причин Его смерти: «Услышали это книжники и первосвященники и искали, как бы погубить Его». Особая значимость этого сюжета в том, что Христос впервые всенародно провозгласил себя Сыном Божиим, назвав Бога своим Отцом.

Эль Греко несколько раз на протяжении творческой жизни обращался к этому сюжету – в Италии и Испании. Представленный вариант с удлинёнными фигурами и яркой красочной палитрой, вероятно, был написан в Толедо.





**ФРАНСИСКО ДЕ СУРБАРАН
(1598–1664)
Святая Маргарита Антиохийская
1630–1634. Холст, масло. 163x105**

Большинство произведений Сурбарана с образами святых дев было заказано художнику в виде серий и в основном исполнено его помощниками. В 1647 он получил заказ на 24 такие картины для монастыря в Лиме, еще через два года – на 15 для Буэнос-Айреса. Однако работа со святой Маргаритой Антиохийской была написана раньше и, несомненно, является творением самого мастера.

Маргарита Антиохийская – легендарная христианская дева-мученица. Ее житие повествует, что префект антиохийский пожелал жениться на ней, но она отказала, сказав, что является Христовой невестой. Деву подвергли жестокому мучению и заточили в подземную темницу. Туда в виде дракона явился сатана и сожрал ее. Но крест, который она держала в руках, заставил монстра разверзнуться, и Маргарита вышла наружу. Она была обезглавлена после молитвы о том, чтобы беременные женщины, воззавшие к ней, смогли безопасно родить своих чад, подобно тому, как сама она появилась невредимой из чрева дракона. Некогда Маргарита была почитаемой христианской святой, поскольку считалась покровительницей рожениц. Однако из-за отсутствия доказательств подлинности истории в 1969 она была исключена из церковного календаря. Сурбаран создал мирской образ, резко контрастирующий со всем строем испанской религиозной живописи XVII века. Это практически портрет крестьянки: она изображена с пастушеским посохом, в соломенной шляпке, с домотканой сумкой с затейливым орнаментом. О том, что на полотне – святая, можно догадаться лишь по традиционным атрибутам – дракону и книге в ее руке – безусловно, Библии.



**ДИЕГО ВЕЛАСКЕС
(1599–1660)**

**Венера перед зеркалом
Около 1647–1651. Холст, масло. 122,5x177**

Представленная работа – единственная картина Диего Веласкеса, на которой запечатлена обнаженная женская фигура. Это объясняется резко отрицательным отношением испанской церкви к подобным изображениям. Однако в королевской коллекции было много подобных произведений на мифологические сюжеты, например Тициана и других художников эпохи Возрождения. По документам известно, что Веласкес написал еще несколько похожих полотен, но они не сохранились.

Венера, богиня любви, была самой прекрасной богиней античного мира и считалась персонификацией женской красоты. Живописец показал ее с сыном Купидоном. Он держит зеркало так, чтобы она могла видеть и себя, и того, кто ее созерцает. Этот прием за сто лет до Веласкеса изобрел Тициан специально для изображения богини («Венера с зеркалом», 1550-е, Национальная галерея искусства, Вашингтон), она тоже представлена с Купидоном.

Впервые картина упоминается в 1651 как хранящаяся в коллекции молодого сына тогдашнего премьер-министра Испании, знаменитого своей любвеобильностью и покровительством искусству. Впоследствии он стал маркизом дель Карпио и вице-королем Неаполя. Этот статус позволял ему заказывать подобные полотна, не опасаясь преследований инквизиции. В доме маркиза работа висела вместе с венецианской картиной XVI века, изображавшей обнаженную нимфу. Одним словом, «Венера перед зеркалом» оставалась уникальной в испанском искусстве вплоть до появления «Махи обнаженной» Франсиско Гойи, вдохновленного шедевром Веласкеса.

Произведение известно под названиями «Туалет Венеры» и «Венера и Купидон». В Национальную галерею оно попало в 1906 из английского поместья Рокеби-Парк в графстве Йоркшир, поэтому получило еще одно название – «Венера из Рокеби». Специалисты Галереи считают, что Купидон и лицо Венеры в зеркале были переписаны в XVIII веке.



**ФРАНСИСКО ДЕ ГОЙЯ
(1746–1828)
Портрет донны Исабель де Порсель
До 1805. Холст, масло. 82х54,6**

Картина была задумана как парная к портрету мужа донны Исабель де Порсель, дон-а Антонио де Порсель. Супруги были близким друзьями Гойи, и он, гостя в их доме, в знак благодарности за радушие написал их. Сложилось так, что портрет мужа попал в Буэнос-Айрес и хранился в жокей-клубе, но случившийся пожар уничтожил его. Портрет донны Исабель де Порсель, почти наверняка тот, который Гойя отобрал для выставки в Академии Сан-Фернандо в Мадриде в 1805, там и оставался. В 1896 его приобрела Национальная галерея. Исследование картины в рентгеновских лучах показало, что он написан поверх изображения мужчины в военной форме.

Донна Исабель на представленном холсте одета как маха. В Мадриде XVIII века этот стиль ассоциировался с женщиной из низов общества, легкого поведения. Но к концу столетия и в начале следующего он по нескольким причинам вошел в моду в аристократических кругах: как выражение национально-патриотического духа и, вероятно, поскольку подчеркивал женскую загадочность и красоту непременной черной мантильей и высокой талией. Такое платье оправдывает позу модели, которая характерна для фламенко: левая рука согнута в локте и упирается в бедро, тогда как торс и голова резко повернуты в противоположном направлении. Не будь она связана с образом махи, воспринималась бы очень вульгарно. На картине же наряд и поведение – выражение игры аристократки в нечто рискованное. Конечно, это не могло быть сделано без «разрешения» самой Исабель (в облике махи Гойя изобразил даже королеву Марию Луизу Пармскую).

ИСКУССТВО ИТАЛИИ



Рафаэль Санти. Мадонна с гвоздиками. Около 1506–1507



**ПАОЛО УЧЧЕЛЛО (ПАОЛО ДИ ДОНЕ)
(около 1397–1475)
Битва при Сан-Романо
Около 1438–1440. Дерево, темпера. 182х320**

Паоло Уччелло – итальянский живописец, представитель флорентийской школы кватроченто.

Лондонская картина являет одну из трех сцен цикла «Битва при Сан-Романо». Ее сюжет – Николо да Толентино ведет в бой флорентийское войско. Две другие хранятся в Лувре в Париже и Галерее Уффици во Флоренции. Цикл предназначался для палаццо Медичи, городского дворца самой могущественной флорентийской семьи. Три работы запечатлевают победу флорентийских войск в сражении в 1532.

Среди новаторов раннего флорентийского Возрождения Уччелло, совершенно поглощенный идеями воплощения перспективы в живописи, являлся самой экстравагантной фигурой. Джорджо Вазари писал о нем: «Будучи одаренным от природы умом софистическим и тонким, Уччелло не находил иного удовольствия, как только исследовать какие-нибудь трудные и неразрешимые перспективные задачи». По свидетельствам современников, он был настолько этим увлечен, что дни и ночи рисовал предметы в разных ракурсах, всякий раз усложняя задачу. Когда жена напоминала ему, что пора спать, он, с трудом оторвавшись от своих занятий, восклицал: «Какая сладостная вещь – перспектива!»

Его картины и представленная в частности производят впечатление почти абстрактной ирреальности, демонстрируют волнующую игру дерзких ракурсов сраженных лошадей, длинных копий, строгость геометрических форм. Это вписано в фантастический пейзаж, исполненный в сумрачных тонах. Примечательно, что все, не имеющее отношения к перспективе, оставляет художника равнодушным. Именно поэтому на его картинах нет... неба. Оно как бездонная глубина, не поддающаяся измерениям, совершенно выпадает из поля зрения Уччелло. Горизонт его работ поднят очень высоко, и все пространство отдано земным делам.

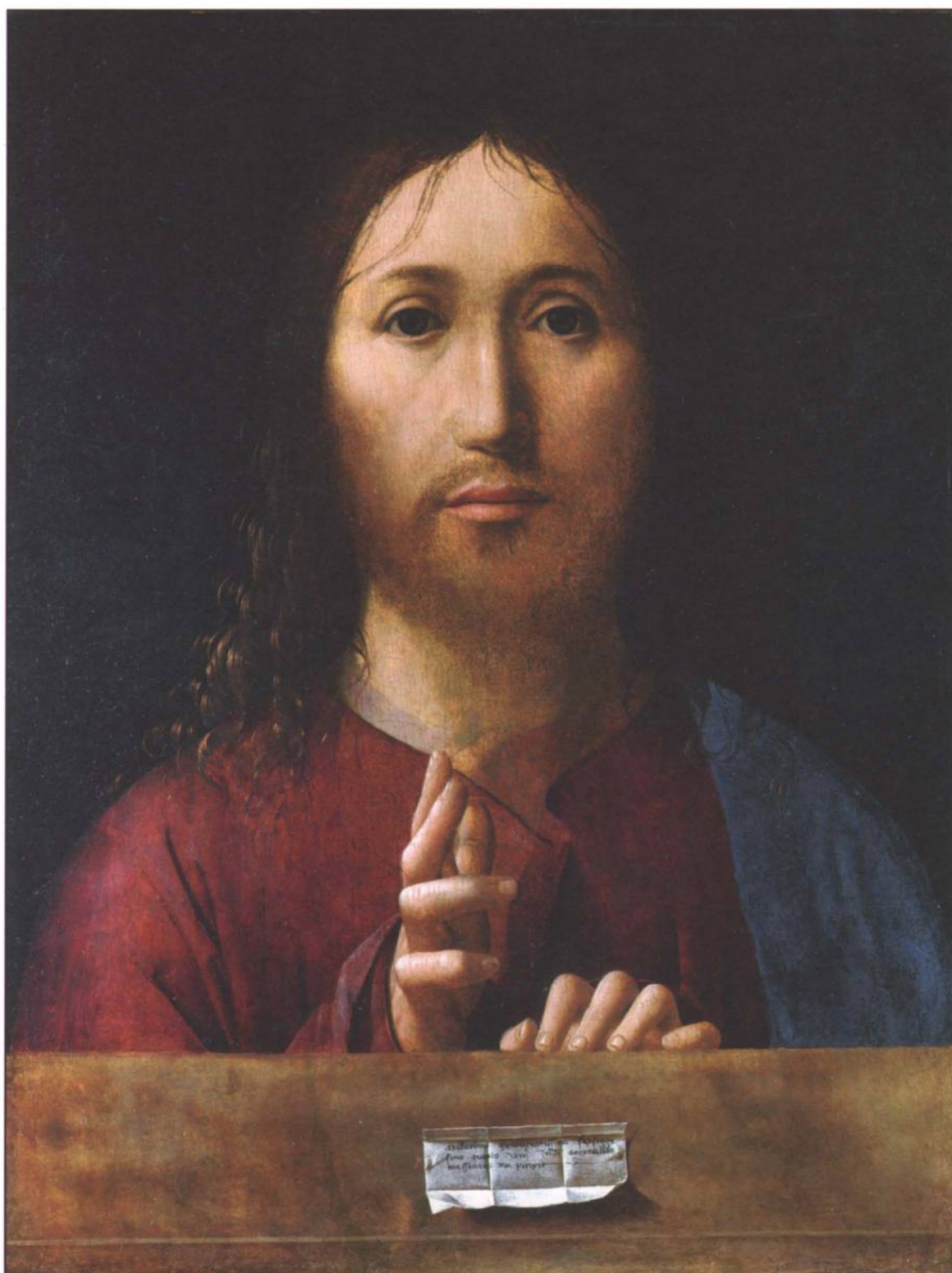




**ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА (ПЬЕРО ДИ БЕНЕДЕТТО)
(около 1416/1420–1492)
Крещение Христа
1450-е. Дерево, темпера. 167х116**

Пьеро делла Франческа – итальянский живописец и теоретик, представитель Раннего Возрождения.

Среди множества картин западных мастеров на тему крещения Христа данная работа занимает особое место ввиду замечательных художественных качеств, а также исключительной сложности иконографии. В центре – Иисус, стоящий по щиколотку в реке, руки сложены в католическом молитвенном жесте. Рядом – Иоанн Креститель льет воду ему на голову (крещение обливанием). Позади этой группы – раздевающийся мужчина, готовящийся к таинству (намек на крещение множества народа). Над головой Спасителя парит голубь – Святой Дух. На заднем плане – группа людей восточного типа. Неясно, кто они, что означают их позы и жесты, яркая одежда. Еще более загадочны три ангела: они не поклоняются Христу, один, как кажется на первый взгляд, не обращает внимания на главное действие, но при этом устанавливает непосредственный контакт со зрителем и как бы приглашает принять участие в происходящем. Подобные позы и жесты ангелов никогда не встречались в контексте крещения Христа.



АНТОНЕЛЛО ДА МЕССИНА
(около 1430–1479)
Благословляющий Христос
Около 1465. Дерево, масло. 38,7х29,8

Антонелло да Мессина – видный представитель южной итальянской школы живописи Раннего Возрождения. Зрелое творчество мастера являет собой сплав итальянских и нидерландских элементов.

Образ благословляющего Христа является вариантом иконографического типа, получившего определение «Salvator Mundi» (с латинского – «Спаситель Мира»). Христос изображен без державы, символа власти, и не коронованным. Его всепроникающий взгляд и благославляющий жест приковывают внимание. Рука, поднятая над рамой, написана с явным перспективным сокращением. Она должна была поражать современников иллюзией, будто выступает за плоскость картины и направлена непосредственно к стоящему перед ней зрителю. Внимательный взгляд обнаружит, что часть живописного слоя стерта, и под ним видно несколько иное первоначальное положение руки.

Примечательно, что одним-двумя десятилетиями позже подобный образ дважды создаст Ганс Мемлинг. Это доказывает, что не только нидерландские мастера влияли на итальянских современников, было и наоборот.



**САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ
(1445–1510)**

Венера и Марс

Около 1485. Дерево, темпера. 69,2х173,4

Боттичелли (Флессандро ди Мариано Филиппеи, прозванный Сандро) – великий итальянский художник флорентийской школы эпохи Возрождения.

На представленной картине Венера, античная богиня любви, изображена в полулежачем положении, правой рукой опирающейся на подушку. Она внимательно смотрит на бога войны, лежащего напротив нее. Сцена происходит в миртовом гроте (мирт – растение Венеры). Марс погружен в глубокий сон, который не могут прервать играющие вокруг фавны, самые веселые персонажи полотна, изображенные согласно античной традиции рогатыми, козлоногими и хвостатыми. Они развлекаются с оружием бога: один трубит в раковину Марсу прямо в ухо, другой нахлобучил на голову его огромный шлем, третий, вылезая из-под руки бога, приспособил себе его нагрудный панцирь. Одним словом, Марс обезоружен.

Очевидно, что картина имеет аллегорический смысл, как и все, связанное с античной мифологией. Основная ее идея – любовь побеждает войну или любовь побеждает все. Эта общая концепция восходит к идеям итальянского гуманиста Марсилио Фичино, который, в частности, утверждал, что Марс выделяется между планетами, ибо делает людей сильнее, однако Венера господствует над ним. Часто в соединении с Марсом или в противостоянии ему она не дает проявить недобрые свойства и смирляет его. Марс же никогда не господствует над Венерой.

Помимо основной идеи многое в работе может быть объяснено в символическом ключе. Например, вокруг Марса вьется рой ос (о них ничего не говорится в мифе). Дело в том, что картина была написана по заказу одного из членов семьи Веспуччи, а осы отразили игру слов: «Веспуччи» – «Веспа» (с итальянского «vespa» – «оса»).



ФИЛИППИНО ЛИППИ
(около 1457–1504)
Мадонна с Младенцем и святыми Иеронимом и Домиником
Около 1485. Дерево, масло. 203,2х186,1

Филиппино Липпи – итальянский живописец эпохи Возрождения, мастер флорентийской школы, ученик Сандро Боттичелли, причем некоторые исследователи считают его талант более мощным.

Этот алтарь был написан для погребальной капеллы семьи Ручеллаи в новой церкви Сан-Панкратио во Флоренции, принадлежавшей валломброзианцам, реформированным бенедиктинским монахам.

Дева Мария, кормящая Младенца Христа, представлена в наиболее древнем иконографическом типе «Virgo Lactans» (с латинского – «Дева Кормящая»). Образ был выражением культа, широко распространившегося в Италии в XIV веке, когда многие церкви провозглашали, что именно у них хранится святая реликвия – молоко Девы Марии.

Образ Богоматери с Младенцем и фигурами святых по обеим сторонам встречается в христианском религиозном искусстве с древних времен. Святой Иероним как переводчик Библии персонифицирует теологическую ученость; живший в пустыне и предававшийся покаянию, он изображен в виде отшельника. Святой Доминик, основатель доминиканского ордена, облачен в его одежду – белую тунику и наплечник под длинный черный плащ с капюшоном. Он держит лилию (знак целомудрия) и книгу (Евангелие).

Детали, на первый взгляд кажущиеся малозаметными и второстепенными, имеют важное символическое значение. Они составляют некие декорации к образам главных героев. Так, на заднем плане позади Девы Марии с Младенцем, далеко на склоне холма, изображена фигура на осле – это, безусловно, муж Марии святой Иосиф. Святой Иероним показан на фоне пещеры, вход в которую охраняет лев, его традиционный атрибут (по легенде, святой излечил зверя, вынув занозу из лапы, и тем самым приручил его). Справа, позади святого Доминика, на дальнем плане изображено здание богадельни – намек на его милосердную деятельность.

Все многочисленные и разнообразные компоненты, важные для алтарного образа, соединены художником в единое гармоничное целое, что делает это творение шедевром итальянского искусства XV века.



**ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
(1452–1519)**

Мадонна в скалах

Около 1491–1509 или 1506–1508. Холст, масло. 189,5x120

По-видимому, творения Леонардо да Винчи обречены на нескончаемые дискуссии по поводу их содержания, истории создания, последующей судьбы, техники письма, генезиса и влияния. Картина «Мадонна в скалах» – не исключение: связана ли она с более ранней луврской работой (1483–1484/85), почему мастер решил написать этот сюжет повторно, создать его второй вариант (серьезные исследователи не называют данное полотно копией)?

В оригинале художник разработал сюжет по заказу францисканского монашеского Братства Непорочного зачатия Девы Марии для часовни церкви Сан-Франческо Гранде в Милане (сохранилась документация об условиях и всех стадиях работы). Живописец изобразил Мадонну, Младенца Христа, поднявшего руку в благословляющем жесте, маленького святого Иоанна и архангела, скорее всего Уриэля, ассоциирующегося с ним. В Национальной галерее хранятся две панели для этого сюжета с изображением музицирующих ангелов, но первоначально они принадлежали луврской картине.

Иконография полотна богата и сложна. Возможно, Мадонна показана в скалах в связи с францисканской теологией, так как святой Франциск получил свои стигматы, молясь Христу возле горы с трещинами и расщелинами. И это только один скрытый смысл отдельного элемента, которых в работе множество.



ДЖОВАННИ (ДЖАМБЕЛЛИНО) БЕЛЛИНИ
(1430(?)-1516)
Мадонна луговая
Около 1500. Дерево, темпера. 67,3х86,4

Джованни Беллини – итальянский живописец, ведущий мастер венецианской школы Раннего Возрождения, крупнейший представитель целой династии художников.

Мадонна с Младенцем изображалась столь часто и с таким количеством вариантов – в интерьере, на пейзажном фоне, в окружении множества святых, донаторов и других «уточняющих» подробностей, что в названии картины стало необходимо указывать какую-нибудь особенность, характерную именно для нее. Так, данный образ Богоматери с Младенцем получил известность как «Мадонна луговая» или «Мадонна на лугу» (сравните с леонардовской «Мадонной в скалах»). Именно тщательно разработанный пейзаж с множеством элементов – человеческой деятельностью, архитектурным мотивом, чудесной передачей воздуха и освещения – делает этот образ уникальным.

Ключевые фигуры тоже несут на себе печать руки мастера. Мадонна молится над спящим на ее коленях Младенцем. Его поза очень естественна и вместе с тем символична: композиция двух фигур не может не вызвать в воображении образ будущего оплакивания Христа – так же одиноко сидящей Девы Марии с мертвым Христом, лежащим у Нее на коленях. Эта аллюзия, безусловно, преднамеренная, но она «вплетена» в картину в высшей степени художественно и проходит в сознании зрителя сопровождающим «мотивом» к основному сюжету работы. Многие, казалось бы, случайные, бытовые детали тоже должны быть истолкованы (традиционно для старых мастеров). Так, слева от Мадонны на заднем плане изображена болотная птица, возможно, кран, она охотится на змей. Вероятно, это олицетворение борьбы Добра со Злом.



**МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)**

**Положение во гроб
Около 1500–1501. Дерево, масло. 161,7х149,9**

«Положение во гроб» – ранняя незаконченная картина Микеланджело Буонарроти, на которой показано, как тело Христа, снятое с креста, переносится к гробу.

Исследователи отмечают в этой работе некоторые противоречия с традиционной иконографией данного сюжета, которые затрудняют однозначную идентификацию персонажей. Святой Иоанн Евангелист обычно изображается в красном одеянии и с длинными волосами. Значит, здесь он – слева от Христа и участвует в переносе Его тела, хотя, как правило, он не делает этого, а стоит рядом с Девой Марией, поддерживая и утешая Ее. Другие персонажи – вероятно, Никодим (принесший мирру и алоэ, чтобы забальзамировать тело) и Иосиф Аримафеин (богатый член Синедриона и тайный ученик Христа, получивший у Пилата разрешение снять тело с креста). Коленопреклоненная фигура слева – видимо, Мария Магдалина. Образ Мадонны лишь намечен в общих чертах в правом нижнем углу, она всегда – по правую руку Христа.



ДЖОВАННИ (ДЖАМБЕЛЛИНО) БЕЛЛИНИ
(1430(?)–1516)
Портрет дожа Леонардо Лоредано
Около 1501–1502. Холст, масло. 61,6х45,1

Великий художник, второй сын Якопо Беллини, основателя династии, всегда был в эпицентре политической и духовной жизни Венеции. Мастер умер в возрасте 86 лет.

«Портрет дожа Леонардо Лоредано» – один из самых поразительных портретов в европейском искусстве. На этом полотне он представлен в официальном облачении, в котором традиционно изображались правители Венеции на парадных портретах. Работа написана в популярном в то время стиле портретных бюстов, образцами которого были памятники римской скульптуры.

Картина выполнена в самом начале двадцатилетнего правления дожа. Его стальной взгляд не оставляет сомнений в жесткости будущего правления, отмеченного почти не прекращавшейся борьбой Венецианской республики с многочисленными врагами. Портрет обладает магическим воздействием: чем дольше смотришь на него – тем больше он приковывает к себе. Дож не был монархом, царем или королем, но зритель ощущает его исключительность. И это исключительность личности, а не сана.



ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО
(1488/1490–1576)
Вакх и Ариадна
1520–1523. Холст, масло. 176,5x191

Работа «Вакх и Ариадна», заказанная для так называемой Алебастровой комнаты во дворце герцога Альфонсо д'Эсте в Ферраре, принадлежит знаменитой серии картин Джованни Беллини, Тициана и Доссо Досси. Герцог пригласил для росписи дворца Микеланджело и Рафаэля, но, не получив их согласия, смирился с кандидатурой еще малоизвестного тогда Тициана. Художник выполнил три работы: «Поклонение Венере» (1518–1520, музей Прадо, Мадрид), «Вакх и Ариадна» и «Вакханалия» (около 1523–1524, музей Прадо, Мадрид). Программа цикла была предложена одним из гуманистов знаменитого интеллектуального окружения герцога. Литературными источниками стали сочинения античных авторов, Катулла и Овидия.

Ариадну, покинутую Тесеем на острове Наксос, явился утешить Вакх. Тициан изображает момент первой встречи героев. Вакх выходит из лесной чащи со своей многочисленной свитой и устремляется к Ариадне, которая пугается его. В этой композиционно сложной сцене все персонажи и их действия объясняются античными текстами. Свита Вакха совершает свои обряды: один сатир демонстрирует, как его обвивают змеи, другой размахивает телячьей ногой, в то время как сатир-малыш тащит за собой голову животного. Овидий в произведении «Фасты» описывает, как Бахус сам покинул Ариадну, чтобы совершить путешествие на Восток. По этой версии встреча, следовательно, является их соединением после его возвращения, что согласуется с присутствием леопардов, которые везут колесницу.

Картина Тициана не только демонстрирует замечательное мастерство еще молодого художника, но и свидетельствует о его широкой эрудиции.



ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
(1528–1588)
Поклонение волхвов
1573. Холст, масло. 355,6х320

Трое явившихся с Востока волхвов, следуя за путеводной звездой, отыскивали Марию с Младенцем в Вифлееме: «И, войдя в дом, увидели Младенца с Мариєю, Матерью Его, и, пав, поклонились Ему; и, открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну». В эпоху Возрождения художники и Веронезе в частности изображали дом, где родила Дева Мария, в виде обветшалой постройки – она символизировала Ветхий Завет, заменить который Новым явился в мир Христос. На картине видно, что этот «дом» пристроен к развалинам величественного здания в классическом стиле с триумфальной аркой на заднем плане – указание на Рим. На переднем плане – волхвы со свитой. Помимо евангельских персонажей Веронезе, как обычно, вводит в сцену множество других участников, превращая совершенно в своем стиле возвышенный акт поклонения Младенцу (то есть признания Его Божественной природы) в пышное празднество.

Доминирующей в картине диагонали, которую образует льющийся с небес поток света с фигурками ангелов на нем, «отзывается» другая, прочерченная под прямым углом к этому лучу – из фигур волхвов. Мадонна с Младенцем находятся на пересечении линий – замечательное и уникальное композиционное решение!

Произведение датировано, римские цифры выведены на нижней ступени лестницы (внизу справа). Оно было написано для церкви Сан-Сильвестро в Венеции и оставалось там, пока в XIX веке ее не перестроили. «Поклонение волхвов» – это не алтарный образ, картина висела на стене нефа рядом с алтарем братства святого Иосифа.



**ЯКОПО (РОБУСТИ) ТИНТОРЕТТО
(1518 или 1519–1594)
Происхождение Млечного пути
Около 1575. Холст, масло. 149,4х168**

Якопо Тинторетто – великий художник венецианской школы Позднего Ренессанса.

Произведение было написано по заказу императора Священной Римской империи Рудольфа II для украшения его пражской резиденции. Это одно из лучших полотен мастера на сюжет из античной мифологии. Другое название данного сюжета – «Нрав Геркулеса». На замечательной своими живописными достоинствами картине множество персонажей и деталей, имеющих аллегорическое и символическое значение. В нижней части – амур, он держит стрелы и зажженный факел – атрибуты пламенной любви. Сеть в руках правого амура, по-видимому, намекает на обман, к которому прибег Юпитер, чтобы обессмертить своего сына. Орел, величественная птица, парящая рядом с богом, считался его посланцем, а порой даже персонифицировал его. Он держит в когтях предмет, похожий на двухконечную вилку, символизирующую пучок языков пламени. Это попытка автора изобразить молнию, признак бога-громовержца. Справа – пара павлинов, они традиционно сопровождают Юнону, богиню неба и покровительницу брака.



**МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДЕ КАРАВАДЖО
(1573–1610)**

Ужин в Эммаусе

1601. Холст, масло. 141x196,2

Микеланджело Меризи де Караваджо – итальянский художник, реформатор европейской живописи XVII века, один из крупнейших мастеров барокко.

Вскоре после того, как Христос был распят и воскрес, Клеопа и другой его безымянный ученик отправились в Эммаус – селение неподалеку от Иерусалима. По дороге их повстречал Иисус, Он присоединился к ним, но путники Его не узнали. В Эммаусе они пригласили Его в дом, говоря: «Останься с нами, потому что день уже склонился к вечеру». «И Он вошел и остался с ними. И когда Он возлежал с ними, то, взяв хлеб, благословил, преломил и подал им. Тогда открылись у них глаза и они узнали Его; но Он стал невидим для них».

Новаторская трактовка сюжета делает эту картину Караваджо уникальным явлением. Христос предстает на картине безбородым, возбуждение учеников, осознавших, что перед ними Учитель, выражено их экспрессивными жестами и мимикой. Кроме того, Караваджо делает яркий акцент на натюрморте, который имеет символическое значение. Было предпринято множество попыток раскрыть его. Курица на тарелке истолковывается как символ смерти, черный виноград также указывает на нее, а белый является олицетворением Воскресения. Еще одним символом Воскресения является гранат. Яблоки в системе значений «читаются» двояко: и как плоды благодати, и как указание на первородный грех, искупленный кровью Христа. Обращает на себя внимание то, что в реальности весной, когда происходит действие сюжета, такие фрукты не могли быть на столе. Это лишь доказывает их символическое значение.

Картина была написана для римского аристократа и банкира Чириако Маттеи. За работу 7 января 1602 Караваджо получил 150 крон. Позднее произведение приобрел кардинал Сципион Боргезе.



**КАНАЛЕТТО
(1697–1768)**

**Двор каменщиков
Около 1725. Холст, масло. 123,8х162,9**

Джованни Антонио Каналь по прозвищу Каналетто – итальянский художник, глава венецианской школы ведутистов (с итальянского «veduta» – «вид»), мастер городского пейзажа в стиле барокко.

Так сложилось, что в Англии оказалось довольно много произведений Каналетто. Это объясняется тем, что многие молодые аристократы, завершая цикл своего обучения, совершали образовательные поездки в Италию. В Венеции они видели множество картин Каналетто с видами города и с удовольствием их приобретали. Кстати, когда художник оказался в Англии и работал в Лондоне, его произведения не пользовались большим успехом, он был вынужден вернуться на родину.

«Двор каменщиков» является одной из лучших работ Каналетто. Представление о нем мастера основывается, в первую очередь, на полотнах, изображающих привлекательные виды Венеции, а этот живописный шедевр по своей тематике в его наследии стоит особняком. На картине изображено не празднество, не торжественный выезд дожа, не регата на Большом канале... Но, тем не менее, перед зрителем все тот же Большой канал, каким он был во времена Каналетто: с рабочим кварталом на берегу. Даже самую прозаическую тему – труд каменотесов – художник воплотил очень поэтично. На заднем плане изображена церковь и колокольня Санта-Мария делла Карита. В 1841 звонница неожиданно обрушилась, не повредив храм, и с тех пор восстановлена не была. Так что картины живописца с ее видами, в частности эта, не только представляют художественную ценность, но и являются документами эпохи.

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ



Эдгар Дега. Мисс Лала в цирке Фернандо. 1879





**КЛОД ЛОРРЕН
(1600–1682)**

**Отплытие святой Урсулы и одиннадцати
тысяч дев**

1614. Холст, масло. 112,9x149

Клод Лоррен (настоящая фамилия – Желле или Желле) – французский живописец и гравёр пейзажей.

Святая Урсула – легендарная мученица, которая была убита вместе с одиннадцатью тысячами своих спутниц. Житие Урсулы имеется в «Золотой Легенде» Якова Воррагинского, откуда художники черпали подробности обстоятельств ее жизни и смерти. Сюжетом картины Лоррена служит один из последних эпизодов жития – отъезд святой из Рима после паломничества к Папе Римскому Кириаку. Это объясняет многолюдность сцены и присутствие в свите одних дев. Сама Урсула изображена с традиционным атрибутом – белым знаменем с красным крестом Воскресения. У дев другой атрибут – лук и стрелы, «инструменты» мученической смерти святой. Здание слева является архитектурным мотивом, определенно указывающим на Рим, – это часовня-ротонда Тьемпетто ди Сан-Пьетро, памятник Донато Браманте. Таким образом, можно утверждать, что Лоррен изобразил паломниц отправляющимися в свой последний путь, в Кёльн, где их ждала смерть.



НИКОЛА ПУССЕН
(1594–1665)
Поклонение золотому тельцу
1633–1634. Холст, масло. 153,4х211,8

Никола Пуссен – французский живописец, основатель стиля «классицизм».

«Поклонение золотому тельцу» было задумано художником как парная картина к «Переходу через Черное море» (1633–1634, Национальная галерея Виктории, Мельбурн). Обе они были написаны для Амадео даль Поццо, кузена Кассиано даль Поццо – главного римского покровителя художника. До 1945 работы висели вместе, пока Национальная галерея не приобрела более позднюю.

Золотой телец – в Ветхом Завете золотой (либо позолоченный) идол быка, поставленный Аароном по требованию народа, обеспокоенного долгим отсутствием Моисея, говорившего с Яхве на Синайской горе. Золотому тельцу поклонялись либо как воплощению самого Бога, либо как культовому животному, служившему своеобразным тронem для Бога. Возможно, рассказ о гневе Яхве и низвержении золотого тельца Моисеем отражает реальную борьбу с культом. В новоевропейской культуре золотой телец – символ наживы, власти денег, богатства, алчности.

Как и другие картины Пуссена, «Поклонение золотому тельцу» наполнено множеством персонажей, все они вовлечены в действие, а композиция составляет единое целое. В этом Пуссен был непревзойденным мастером и использовал свои находки в полной мере, воплощая их в разных композициях и контекстах. Обнаруживать такие параллели очень увлекательно. Так, танцующую перед тельцом группу художник заимствовал из более ранней работы – «Вакханалия перед статуей Бахуса» (1632–1633, Национальная галерея, Лондон), обратив ее... на 180 градусов! Неизвестно, думал ли живописец, что зритель этого не заметит, или, наоборот, рассчитывал на его проницательность?



ЖАН АНТУАН ВАТТО
(1684–1721)
Песня о любви
1715–1718. Холст, масло. 50,8х59,7

Жан Антуан Ватто – французский живописец и рисовальщик, основоположник и крупнейший мастер стиля рококо. С 1712 Ватто стал вхож в Академию живописи и ваяния, основанную в Париже в 1648, но еще долгое время не состоял в ней. Парадоксальность ситуации была в том, что его картины не вписывались ни в какие академические жанры. Художнику пришлось представить еще ряд полотен, пока за «Паломничество на остров Киферу» он наконец в 1717 не был избран полноправным членом.

Круг образов, которые занимали Ватто, был уже необычайно популярен в парижском высшем свете и владел творческими умами: нет почти никакой разницы между, например, сюжетами картин автора и названиями клавесинных пьес Франсуа Куперена («Колокола Киферы» из сюиты XIV, 1722). Основным жанром творчества живописца являлись «галантные празднества»: аристократическое общество, расположившееся на лоне природы, занятое беседой, танцами, музицированием и флиртом. Картина «Песня о любви» – одна из награвированных Ле Басом и включенных в публикацию произведений Ватто, которую друг художника, Жан де Жульенн, издал в 1736. В ней работа была названа «Гамма Любви» и стала очень популярна.

Марсель Пруст так охарактеризовал Ватто: «И любовь, и удовольствия на его полотнах полны грусти. <...> он первым изобразил современную любовь – имеется в виду: любовь, в которой беседа, вкус к разного рода жизненным удовольствиям, прогулки, печаль, с какой воспринимается преходящий характер и праздника, и природных явлений, и времени, занимают больше места, чем сами любовные утехы, – то есть, что он изобразил любовь как нечто недостижимое в прекрасном убранстве».



**ЖАН ОГЮСТ ДОМИНИК ЭНГР
(1780–1867)
Руджиеро, освобождающий Анжелику
1819–1839. Холст, масло. 47,6х39,4**

Жан Огюст Доминик Энгр – французский живописец, общепризнанный лидер европейского академизма XIX века. Полотно «Руджиеро, освобождающий Анжелику» – поздняя уменьшенная версия картины, написанной художником для Людовика XVIII в 1818, ныне находящейся в Лувре.

Анжелика – дочь катаяского царя в «Неистовом Роланде» – романтической эпической поэме итальянского поэта Ариосто (1474–1533) о войне христиан с сарацинами во времена Карла Великого. В героиню были влюблены несколько рыцарей – христиан и язычников. Среди них помимо героя поэмы Роланда был Руджиеро, один из языческих рыцарей-победителей. Далее сюжет очень похож на тему Персея и Андромеды. Анжелика прикована цепями к скале на морском берегу, на нее готово напасть морское чудовище. Рыцарь, приехав на гиппогрифе (мифологическое животное, наполовину – конь, наполовину – грифон), ослепил монстра волшебным мечом и надел на мизинец Анжелики магическое кольцо, которое будет ее защищать. Руджиеро освобождает девушку от оков, они садятся на крылатое животное и вместе уносятся вдаль.



**ЖАН ОГЮСТ ДОМИНИК ЭНГР
(1780–1867)
Портрет Инесс Муатесье
1856. Холст, масло. 120х92,1**

Жан Огюст Энгр прославился как портретист, хотя сам считал портрет низшим жанром в сравнении с исторической живописью. С 1806–1824 он жил в Италии и изучал античное искусство и творчество художников Возрождения.

Когда банкир Сигисберт Муатесье заказал Энгру портрет своей жены, Марии-Клотильды-Инесс, он отказался от работы, но позже, увидев молодую женщину, был покорен ею и взялся за картину. Можно предположить, что Муатесье представлялась ему олицетворением классической красоты. Однако произведение не было закончено сразу: мастер дописал портрет через семь лет.

Судя по всему, создавая этот холст, Энгр вдохновлялся образцами Ренессанса: поза модели очень близка положению богини на римской фреске в Геркулануме. По первоначальному замыслу автор хотел запечатлеть и дочь Инесс, Катерину, но к моменту завершения портрета она повзрослела, и Энгр отказался от неизбежного анахронизма.

Прежде чем был закончен этот, Энгр создал другой портрет Инесс (1861, Национальная галерея искусств, Вашингтон). На нем она изображена в рост и также представлена как идеал античной красоты (но модель пополневшая).



ГЮСТАВ КУРБЕ
(1819–1877)
Девушки на берегу Сены
До 1857. Холст, масло. 96,5x130

Жан Дезире Гюстав Курбе – французский живописец, график, скульптор, общественный деятель, один из последних мастеров романтизма, представитель и теоретик реализма.

Картину «Девушки на берегу Сены» большого размера Курбе выставил в 1857 в Салоне в Париже. Сейчас она хранится в собрании, экспонирующемся во французской столице в Малом дворце. Сохранилось довольно много этюдов к ней, и данное лондонское полотно считается одним из них.

Выставленная работа вызвала острую полемику, литератор Т. Готье писал о ней: «"Девушки на берегу Сены" (какое странное название, между прочим) возвращают нас к тому экстравагантному жанру, которому художник обязан своей известностью. Это звучный удар по там-таму общественного мнения, цель которого заставить обернуться невнимательную толпу. Две толстые девицы, для которых была бы слишком велика честь, если бы их назвали лоретками, растянулись на траве на берегу реки, одна животом вниз, другая – на боку, нелепо наряженные в безвкусные туалеты... Из-за дерева, листья которого кажутся вырезанными из зеленой бумаги, виднеется в глубине полотна вода, голубизна которой напоминает скорее Неаполитанский залив, чем Сену. Все это вместе образует довольно фантастический пейзаж, который можно увидеть в провинциальных трактирах. Что касается девицы, лежащей на животе, то, если бы она захотела встать, снять одежды на берегу и окунуть в воду кончик ноги, как античная нимфа, она не произвела бы того впечатления рельефности, как Венера на выставке в Мон-Плезир. Никакие формы не выступают под платьем. Г-н Курбе все израсходовал за один раз. И все же есть в этой нарочито гротесковой картине великолепные по цвету куски, настоящее чудо, как вышитая шаль. На вульгарном лице второй спящей чувствуется биение жизни и легкая испарина сна. Руки, шея, щека первой девицы очень верны по тону, они так тонко и крепко написаны, что редко можно встретить у других».



ЭДУАРД МАНЕ
(1832–1883)
Музыка в Тюильри
1862. Холст, масло. 76,2х118,1

Эдуард Мане – французский художник, один из родоначальников импрессионизма.

Сад Тюильри в самом центре Парижа – излюбленное место отдыха горожан в XIX веке. Десятки, сотни свидетельств этому содержатся в произведениях литературы, живописи и музыки. Как Садовое кольцо в Москве когда-то действительно являлось садовым, так и Тюильри был садом (сейчас это скорее сквер). Можно понять, почему это место было столь привлекательным, особенно для прогулок с детьми, которые у Мане изображены на переднем плане. Вспоминается пьеса М. Мусоргского «Тюильрийский сад» («Ссора детей после игры») из цикла «Картинки с выставки», возможно, лучший музыкальный образ Тюильри. Художник в названии картины прямо указывает на то, что в нем звучит музыка: видимое воодушевление толпы – ее следствие. Среди персонажей Мане изобразил себя и свое семейство, а также Ш. Бодлера, Т. Готье, Ж. Оффенбаха.

Это произведение – первая большая работа художника, отображающая современную городскую жизнь. Он купался в этой атмосфере, делал зарисовки, уже вынашивая план большого полотна, показывал их друзьям, встречая одобрение и восторги. Наконец оно было написано. И каков эффект? Салон его отверг. Даже друзья не поняли, что же хотел изобразить художник. На защиту встал молодой Эмиль Золя. Он заявил, что «когда-нибудь поймут, наконец, какое место Эдуард Мане занимает в той переходной эпохе, которую переживает сейчас французская школа живописи. Он останется в ней как характерное и наиболее индивидуальное явление». Позже Золя напишет роман «Творчество», прототипом героя которого станет Мане.



**ПЬЕР ОГЮСТ РЕНУАР
(1841–1919)
Зонтики
1881–1886. Холст, масло. 180,3x114,9**

Пьер Огюст Ренуар – французский живописец, график и скульптор, один из представителей импрессионизма.

...Шумная многолюдная парижская улица. Дождь. Множество зонтиков. Оригинальная мысль: передать суету, суетолю и, как всегда у Ренуара, французские и даже чисто парижские очарование и шарм (мастер далек от психологизма) через скопление и толкотню... зонтиков. Художника занимает идея запечатлеть краткий миг, сиюминутное событие. Для этого, кажется, ничего не нужно – ни выстраивать сцену, ни заботиться о действиях и взаимодействиях персонажей. Нужно лишь ухватить момент. Картина воплощает идеал устремлений двух искусств – живописи и фотографии: от первой – одухотворенность восприятия, от последней – «моментальность» (художник даже отсекает фигуры по краям, как бывает на фотоснимках).

Но при всей «моментальности» события само полотно было написано не одномоментно (судя по дате создания). Ренуар обращался к нему дважды на протяжении своей карьеры. Начал его, будучи «чистым» импрессионистом, но вскоре стал испытывать разочарование в этом стиле. На живописца оказало сильное влияние впечатление от путешествия в Италию, в результате чего он обратился к более старым художественным методам, в частности к искусству Ж. О. Энгра, в картинах появился отчетливый контур фигур. Вернувшись через несколько лет к этой работе, Ренуар переписал фигуру слева.

Быстрые перемены, происходившие во французской моде, позволили исследователям датировать картину – второе обращение мастера к ней произошло в 1886.



КАМИЛЬ ЖАКОБ ПИССАРРО
(1830–1903)
Кот-де-Бёф близ Понтуаз
1877. Холст, масло. 114,9x87,6

Камиль Жакоб Писсарро – французский живописец, один из первых представителей импрессионизма.

На данной картине изображен склон холма в окрестностях так называемого Эрмитажа, который примыкает к Понтуазу. Писсарро жил в этих местах большую часть времени – в период с 1866 по 1883. Здесь он познакомился и близко сошелся с П. Сезанном, оказав на него заметное влияние. Тесные отношения сложились с П. Гогеном, который несколько лет был его учеником.

Художник замечательно передал меланхолическое настроение осени: деревья стоят уже почти голые, трава пожелтела, нет признаков человеческой деятельности. Лето прошло...

Мастер писал свои картины в мягкой сдержанной гамме. В отличие от большинства импрессионистов он тяготел к законченному и ясному построению композиции, большей пластической определенности форм.

В год создания работа была представлена на выставке в Париже, которая теперь известна как Третья выставка импрессионистов. Живописец очень гордился этим произведением, и оно оставалось во владении его семьи до 1913.





КЛОД ОСКАР МОНЕ
(1840–1926)
Вокзал Сен-Лазар
1877. Холст, масло. 54,3х73,6

Клод Моне – выдающийся французский живописец, главная фигура импрессионизма.

Возвратившись из Лондона, куда Моне вынужден был уехать после трагических событий Франко-прусской войны 1870–1871, он обосновался под Парижем, на берегу Сены. В январе 1877 художник вернулся в небольшую квартиру и студию поблизости от вокзала в Сен-Лазаре. Неожиданным образом темой нескольких картин стал этот индустриальный район. На Четвертой выставке импрессионистов, которая открылась в Париже в апреле того же года, он представил семь работ на тему... железнодорожной станции.

Казалось, что может быть общего между импрессионизмом и паровозами на вокзале? Оказывается (Моне показал это чудесным образом), самые что ни на есть прозаические вещи могут заключать в себе удивительную поэзию. Следовательно, все зависит не от объекта изображения, а от субъекта, пишущего его, не от того, что выбирается для изображения, а от того, кто на это смотрит и как это воплощает. Примечательно, что почти в это же время другой великий творец – Ж. Бизе – писал оперу «Кармен», местом действия которой оказалась... табачная фабрика.

Нужно признать, что паровозы на этих картинах Моне выглядят не как монстры, а, можно сказать, грациозно, хотя всех в то время захватывало ощущение силы, мощи и скорости этих исполинских машин. Неслучайно одно из ранних произведений – картина У. Тернера «Дождь, пар и скорость» (см. стр. 22) – было также вдохновлено этим образом и кругом мыслей. Тем не менее как во времена Тернера, так и при Моне общество считало, что данная тема далека от искусства. Зритель по прошествии полутора столетий, вероятно, в большей степени в состоянии оценить их художественную ценность, чем современники мастера.

**ЖОРЖ СЁРА
(1859–1891)
Купание в Аньере
1884. Холст, масло. 201х301**

Жорж Сёра – французский художник-постимпрессионист, основатель неоимпрессионизма, создатель метода живописи, получившего название «дивизионизм» или «пуантилизм».

Сёра во многом оказался чужд течению импрессионизма. Никому из импрессионистов не пришло бы в голову «дорабатывать» картину, написанную на пленэре, в мастерской. Все их достижения заключаются в способности поймать и передать само состояние природы – ее воздуха, освещения, неуловимых перемен от воздействия атмосферы. Сёра работает не так. Притом что он писал множество этюдов на пленэре (так было и при создании этого холста), мастер «прогонял» их через критический отбор в студии. В большей степени, чем у любого другого художника его времени, у Сёра чувство подчинено рассудку. В сущности, иначе и не могло быть при избранном им техническом методе пуантилизма. Волшебное впечатление от картин, созерцаемых на известном расстоянии, только с которого отдельные мазки чистых красок соединяются в тончайшую гамму оттенков (суть пуантилизма именно в этой иллюзии), не могло быть создано по наитию. У живописца имелась своя концепция сочетания отдельных чистых тонов. Рассматривая произведение близко, можно понять, как из отдельных мазков складывается волшебный образ.







**ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
(1853–1890)
Подсолнухи
1888. Холст, масло. 92,1x73**

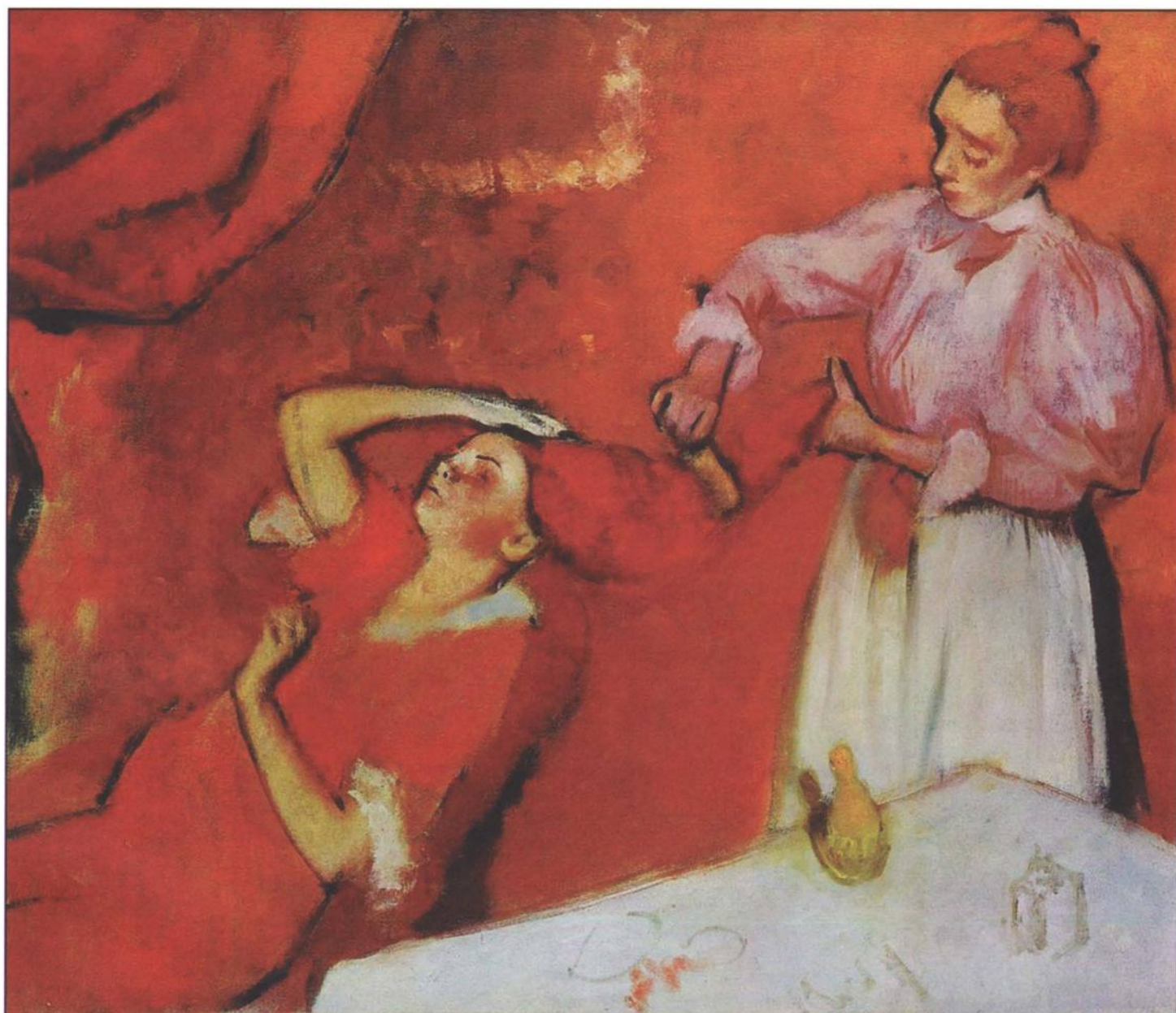
Винсент Ван Гог – выдающийся нидерландский художник-постимпрессионист.

Подсолнухи имели для мастера особое значение. Он написал два цикла картин с ними: парижский (1887, две картины с лежащими цветами) и арльский (1888, четыре работы с цветами в графине). Затем живописец сделал несколько вариантов этих произведений. Все они до сих пор вызывают дискуссию в кругах искусствоведов и стали своего рода «брендом». «Подсолнухи» Ван Гога имеют такое же значение в его творчестве, как «Джоконда» для Леонардо, «Сикстинская Мадонна» для Рафаэля, «Черный квадрат» для Малевича. Эти полотна в определенном смысле являются «синонимами» художников.

Арльский цикл, в который входит лондонская картина, предназначался для украшения комнаты друга живописца, Поля Гогена, в так называемом Желтом доме в Арле, на юге Франции, которую Ван Гог арендовал. Оба художника творили там вместе в октябре – декабре 1888.

В работе над циклами Ван Гог применил особую технику письма – импасто. Ее суть в том, что краски наносятся очень густым слоем и применяются не только традиционные кисти, но еще и нож. Так создавалась особая шероховатая поверхность, рельефный рисунок.

«Подсолнухи» не раз копировали (подделывали), зачастую преуспевая в техническом отношении, но никогда – в «личностном».



**ЭДГАР ДЕГА
(1834–1917)
Расчесывание волос
Около 1896. Холст, масло. 114,3х146,7**

Эдгар Дега – французский живописец, один из видных представителей импрессионизма. Произведения Дега невозможно спутать ни с чьими другими. Это следствие не только манеры письма, но, быть может, в первую очередь совершенно необычного круга тем художника, во всяком случае, зрелого периода творчества.

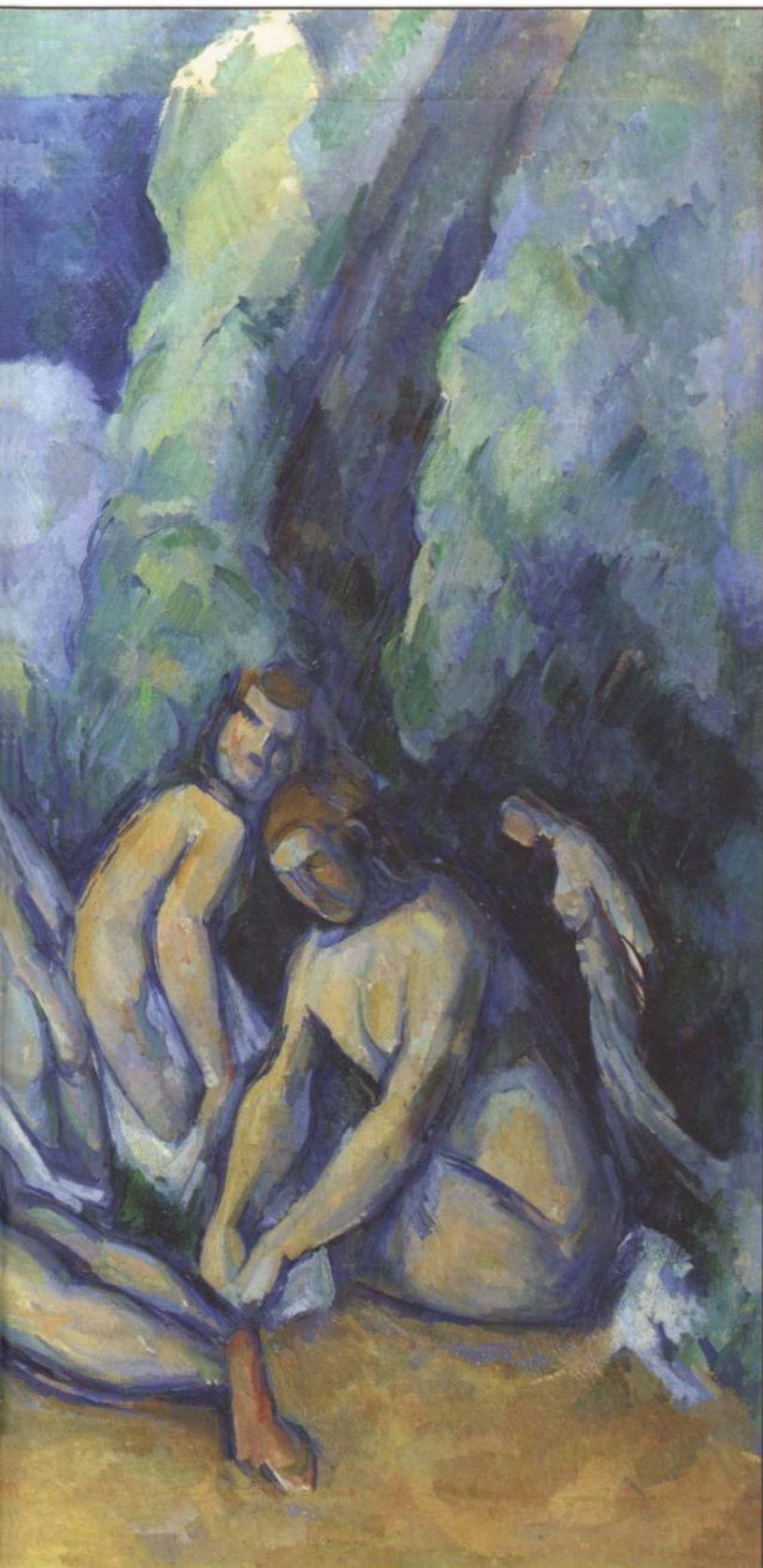
Данная картина относится к позднему периоду, она основана на нескольких этюдах и одной более ранней пастели. С точки зрения живописи полотно очень смелое, поскольку Дега задался целью создать его в одной цветовой гамме. Своеобразная трактовка сюжета и монохромность письма являются характерной особенностью почерка мастера этого времени.

Возвратившись во Францию после поездки в Америку, Дега начал посещать танцевальные классы, проявляя интерес к закулисной жизни балерин. Появилось множество работ на тему их репетиций, профессиональных привычек, нравов и быта. Все это «звучало» абсолютно по-новому в сравнении с представлениями о «парадной» стороне профессии (у живописца есть и такие картины). И хотя представленный холст, сюжет которого повторяется у Дега не раз, не относится к жизни именно балетных артисток, он свидетельствует об увлечениях художника. Его волновала женщина всецело – ее настроение, действия, поступки. Об этом говорил сам мастер.

Поскольку Дега изображал своих моделей, ничуть не приукрашивая их, если не сказать, демонстрируя в видах, которых сами они постарались бы избежать (живописца в гримерных балерин принимали как совершенно своего человека и не обращали на него никакого внимания, он никого не смущал), бытовало мнение, что он был женоненавистником. Художник не был женат и не имел детей, но к женщинам относился с благоговением.

Картина «Расчесывание волос» некоторое время принадлежала Матиссу.





**ПОЛЬ СЕЗАНН
(1839–1906)**

**Большие купальщицы
Около 1894–1905. Холст, масло. 127,х196,1**

Поль Сезанн – французский живописец, представитель постимпрессионизма, который в натюрмортах, пейзажах и портретах стремился с помощью градаций чистого цвета, устойчивых композиционных построений выявить неизменные качества предметного мира, его пластическое богатство, логику структуры, величие природы и органическое единство ее форм.

Сезанн выработал свою систему единообразных прямоугольных мазков, спускающихся по диагонали полотна (обычно от верхнего правого угла к нижнему левому) и покрывающих весь холст. Он менял направление мазка не только в разных работах, но и на разных участках одной картины, при этом всегда строго следил за тем, чтобы внутри каждого участка мазки сохраняли одинаковую форму и ложились строго параллельно. Такая техника придает его живописи сходство с тканой или даже ковровой поверхностью и ощущение ритмического движения.

Идеей, занимавшей Сезанна в конце жизни, было написать большое полотно с обнаженными фигурами купальщиц. К ее воплощению художник шел долго и создал ряд картин на эту тему. Одну из версий приобрел П. Пикассо, А. Матисс тоже имел эту работу. Посылая его в дар парижскому музею Пти-пале, он написал: «Этот холст был моей собственностью на протяжении тридцати семи лет. Он поддерживал меня в критические моменты моего творческого пути, я черпал в нем мою веру и стойкость».

Среди множества этюдов и эскизов выделяются три большие работы, относящиеся к последним годам жизни художника. Это данная картина, а также «Большие купальщицы» из Художественного музея в Филадельфии и произведение под таким же названием, принадлежащее фонду Барнса в Марионе в США. Один из крупнейших исследователей творчества Сезанна Т. Рефф резюмирует значение упомянутых полотен: «В гораздо большей степени, чем его последователи, Сезанн со своими поздними "Купальщицами" стоит на переломе европейского искусства, ностальгически оглядываясь на старую традицию и предсказывая новую».

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: *А. Майкапар*
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 11 «Лондонская Национальная галерея»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **К. Лоррен. «Отплытие царицы Савской».**
Фрагмент

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

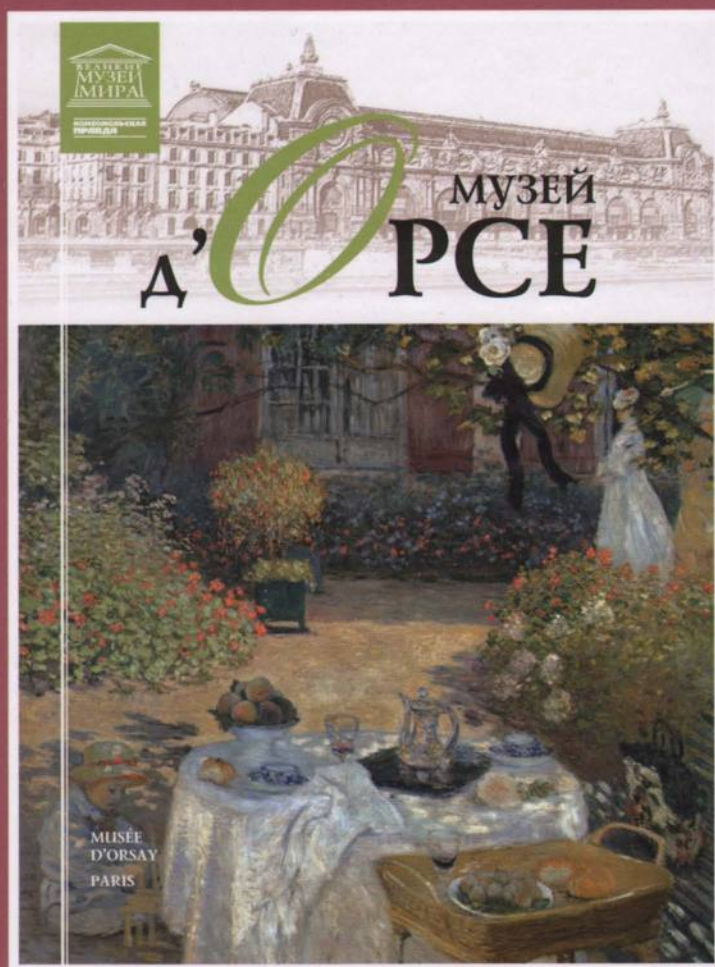
Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BALTIC”, Латвия
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 11. 11. 2011
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 6,0
№100882

2011 год



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Музей д'Орсе представляет одно из интереснейших собраний изобразительного и прикладного искусства, крупнейшую в мире коллекцию французской живописи и скульптуры, охватывающую сразу несколько направлений: от неоклассицизма и романтизма до импрессионизма, экспрессионизма и стиля модерн (ар-нуво). В экспозиции музея — знаменитые полотна Мане, Энгра, Делакруа, Моне, Дега, Гогена, Тулуз-Лотрека, Ван Гога и других.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-250-9



4 607071 484218