

МЕТРОПОЛИТЕН-
МУЗЕЙ

НЬЮ-ЙОРК

великие
музеи
мира





МЕТРОПОЛИТЕН -

МУЗЕЙ

НЬЮ - ЙОРК

Текст под редакцией Лучии Импеллузо

великие

музеи

мира

БММ

С. 2.

Джованни ди Паоло. Сотворение мира и изгнание из рая (фрагмент). Ок. 1445

С. 4–5.

Клод Моне. Терраса в Сент-Адрессе (фрагмент). 1867

С. 6.

Жорж де Латур. Кающаяся Магдалина (фрагмент). 1638–1643

С. 140.

Лукас Кранах Старший. Суд Париса (фрагмент). Ок. 1528

Отбор произведений и их фрагментов Лучия Импеллузо

Фотографии

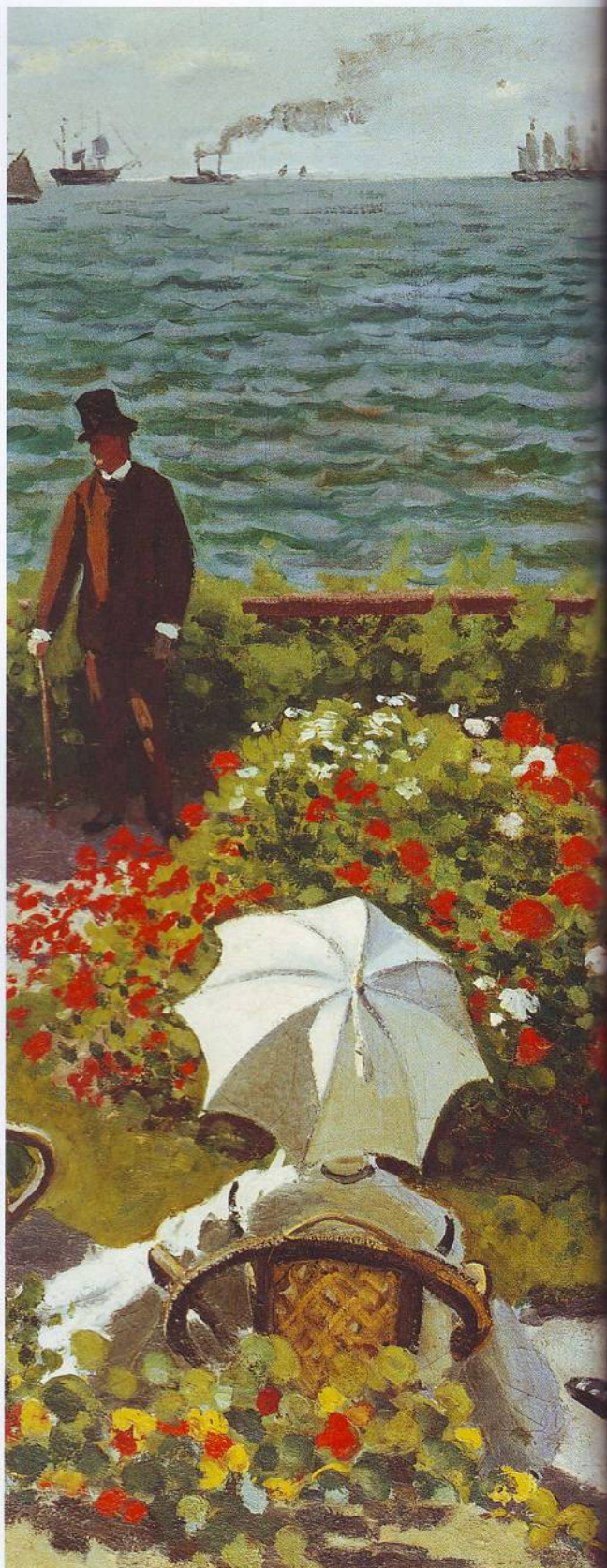
© Metropolitan Museum of Art, New York
www.metmuseum.org

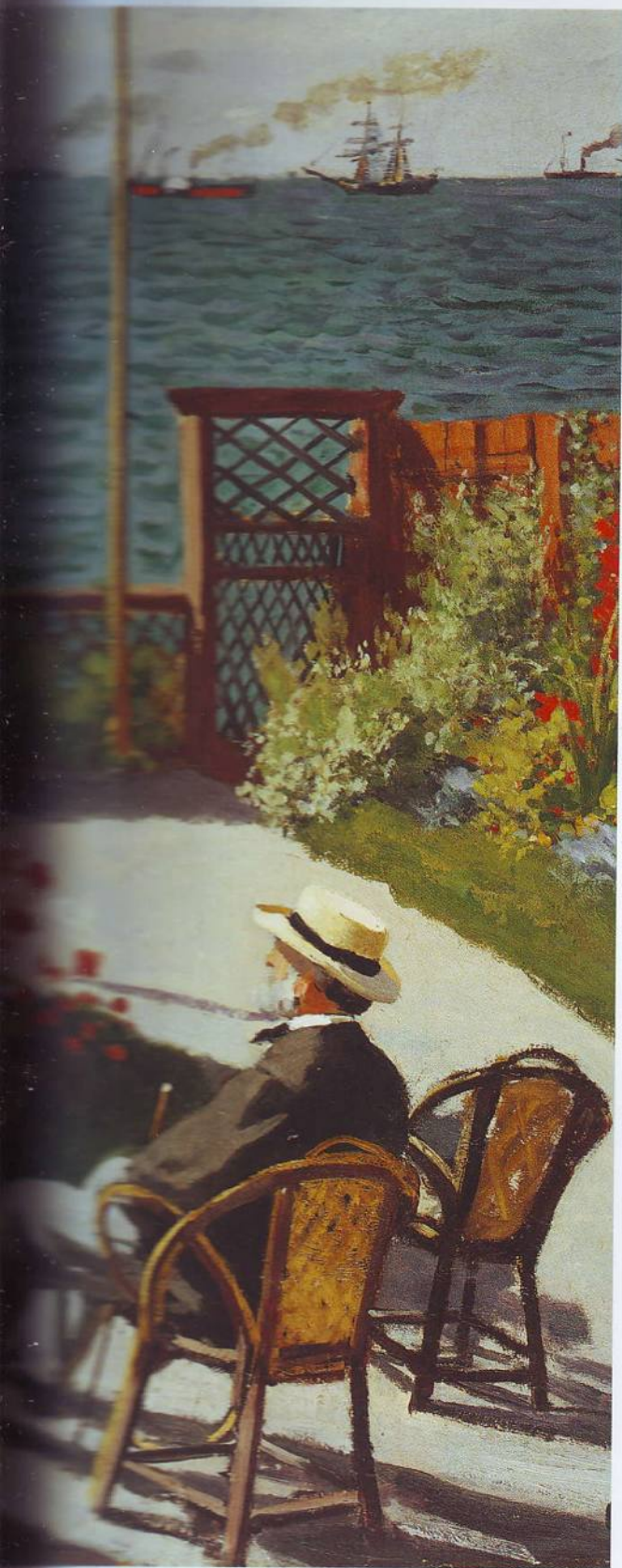
Художественный директор Джорджо Сеппи
Координатор Татьяна Паули
Редактор Миетта Молон
Иконографические исследования Фабриция Курцио
Корректурa и верстка Эластико, Милан
Картография Студии Агуилар

© 2004 Mondadori Electa S.p.A., Milano
Mondadori Libri illustrati
Prima edizione: settembre 2004

www.librimondadori.it

ISBN 88–370–2771–0
Finito di stampare nel mese di agosto 2004
presso le Artes Gráficas Toledo, S. A. U.
Printed in Spain





Содержание

7

Метрополитен-музей в Нью-Йорке

13

Живопись

131

Скульптура и декоративное искусство

141

План музея

142

Указатель



Метрополитен-музей в Нью-Йорке

«Подобно истине прекрасен, связан со временем, в котором живет, и с каждым, кто в состоянии постигнуть его».

Гюстав Курбе

Идея основать в США некий «национальный институт и галерею искусств» родилась в 1866 г. в Париже, в ресторане *Le Pré Catelan* в Булонском лесу, где 4 июля собралась группа американцев, чтобы отметить День независимости. Предложение, выдвинутое видным деятелем американской культуры, сторонником либеральных настроений Джеймсом Джеймсом, было с энтузиазмом принято присутствующими, среди которых были туристы, эмигранты, представители делового мира и правительства, которые находились во французской столице для организации Всемирной выставки в предстоящем году. Следующим шагом стало привлечение к проекту видных горожан, финансистов, художников и литераторов нью-йоркским Клубом союзной лиги, президентом которого являлся Джей. В январе 1870 г. были избраны президент Джон Тайлер Джонстон и совет попечителей, состоящий из двадцати семи человек. 17 апреля власти штата Нью-Йорк официально признали новое учреждение, которому было дано имя «Метрополитен». Музей, основной целью которого являлись «поддержка и содействие в изучении изящных искусств и их совершенствовании, поощрение популяризации любых форм искусства и в конечном счете доведение до публики культурных и творческих инициатив», должен представлять собой «более или менее полное собрание произведений, которые иллюстрировали бы историю искусств

от древности до наших дней». Однако новый институт не располагал ни настоящей коллекцией, ни зданием, оставаясь по существу абстракцией до тех пор, пока в том же 1870 г. от Дж. Абдо Даббаса, американского консула в Тарсисе, не поступил первый дар — романский саркофаг. В следующем году, благодаря общественной подписке, стала возможной покупка в Париже ста семидесяти четырех работ высочайшего качества из собраний европейской живописи XVII и XVIII вв., выставленных на продажу в связи с Франко-прусской войной. Первые приобретения были представлены публике в арендованных музеем помещениях дома 681 по Пятой авеню, где ранее располагалась танцевальная школа Додуорта.

Этих площадей оказалось недостаточно, когда в 1874 г. музей стал обладателем огромной коллекции греческих и кипрских античных произведений, поступившей в результате археологических раскопок на Кипре, организованных Луиджи Палма ди Чесолой, итальянским генералом, назначенным лично Линкольном консулом острова за храбрость, проявленную им в Гражданской войне. Тот же Чесолола прибыл в Нью-Йорк, чтобы содействовать возведению второго здания музея, по размерам превышающего предыдущее в четыре раза. На прибыль от продаж коллекции консул организовал новые раскопки на Кипре и, передав Метрополитену вторую коллекцию в 1876 г., вернулся в Нью-Йорк уже в качестве первого директора музея. В 1880 г. музей переехал в здание, построенное в Центральном парке в неоготическом стиле (в соответствии с теорией Джона Раскина) по проекту архитекторов Колвера Во и Рея Маул-



да. Предстоящий перед нами сегодня неоклассический фасад, спроектированный Ричардом Моррисом Хантом, и работы по расширению сооружения были завершены в начале XX в. сыном Ханта Ричардом Холендом.

Благодаря двум событиям именно то время стало поворотным в истории музея. В 1901 г. по завещанию владельца паровозных заводов в Нью-Джерси Джекоба С. Роджерса Метрополитен получил солидный капитал, который в 1904 г. составил пять миллионов долларов. Это гарантировало музею экономическую независимость и свободу в решении административных вопросов. Вторым важным событием стали выборы нового президента. Им стал могущественный промышленный и финансовый магнат Джон Пирпонт Морган, считавшийся тогда самым богатым человеком в мире. Он занимал этот пост до своей смерти в 1913 г. Морган руководствовался принципами принимать к рассмотрению лишь произведения, представляющие бесспорную ценность, группируя наиболее

Вверху.
Рафаэль. Мадонна
с младенцем и святыми
(фрагмент). 1504–1505

Внизу.
Робер Кампен.
Благовещение. Триптих
(фрагмент). Ок. 1425





Ян Вермер Делфтский.
Женщина с кувшином
(фрагмент). 1660–1667

значительные мировые шедевры в соответствии с исторической хронологией, что должно было наглядно иллюстрировать пути развития искусства во времени. Изменился и подход к произведениям, переданным музеем по завещению, препятствуя дарителям выдвигать какие-либо особые условия (например, неделимость их коллекций). Моргану удалось привлечь в административный совет видных бизнесменов, среди которых были Клей Фрик, Джордж Ф. Бейкер и Джон Дж. Джонсон — все увлеченные коллекционеры. В 1905 г. директором музея был избран сэр Каспар Пардон Кларк, до того возглавлявший Южно-Кенсингтонский музей в Лондоне. А один из самых компетентных американских археологов, Эдвард Робинсон, бывший хранителем античного отдела Бакстонского музея, стал сначала вице-директором, а с 1910 по 1931 г. возглавлял музей. Морган также привлёк знаменитого английского критика и живописца, проницательного ученого и искусствоведческого специалиста в области искусств Роджера

Фрая на должность хранителя живописи. Именно Фрай определил неподлинность произведений из коллекции, переданной в дар музею в 1880 г. членом попечительского совета музея Корнелиусом Вандербильтом. Она насчитывала почти семьсот рисунков, включая работы, приписывавшиеся Микеланджело, Леонардо, Рафаэлю, Тициану, Тинторетто и Рембрандту. Английский критик, которому было поручено пополнение собрания живописи, открыто заявил о серьезных пробелах коллекции, где не были представлены произведения искусства периодов от Джотто до Мантеньи, от Леонардо до Микеланджело. Единственным разделом, соответствовавшим требованиям музея, был раздел живописи XIX в., хотя в нем совсем не были представлены работы импрессионистов. Чтобы ликвидировать эти упущения, Фрай занялся нелегким делом покупки картин и обеспечения поступления даров музею, достигнув великолепных результатов примерно за пять лет, вплоть до его окончательного разрыва с Морганом в 1909 г. Их отношения никогда не были хорошими, поскольку настроения английского ученого никогда не были проамериканскими, и он никогда не скрывал своей неприязни к директору. Фрай и его ассистент Брайсон Берроуз, появившийся в музее в 1906 г., способствовали обогащению собрания Метрополитена произведениями Джотто, Карпаччо, Босха, Энгра, Делакруа, Тинторетто и Боттичелли. Затем Берроуз заменил Фрая в качестве хранителя живописи, оставаясь им с 1909 по 1934 г., и с успехом продолжал дело своего предшественника, приобретая, например,

в 1913 г. «Холм бедняков» Сезанна — первую купленную музеем работу кисти прославленного художника.

В том же году благодаря завещанию владельца крупной сети универмагов Бенджамена Олтмана коллекции пополнились более чем тысячей экспонатов, среди которых были картины, статуи, эмаль и китайский фарфор. Коллекция живописи включала такие шедевры, как двойной портрет супругов Портинари Мемлинга и работу Дюрера «Богоматерь с младенцем и святой Анной». Более того, в 1919 г. Берроузу удалось приобрести доску «Жатва» Питера Брейгеля Старшего всего за три тысячи триста семьдесят долларов. Последние серьезные пробелы в собрании живописи были восполнены в 1929 г., когда Луиза Хэвемейер завешала музеем многочисленные картины, собранные ею и ее мужем, «сахарным королем» Генри Осборном, скончавшимся около двадцати лет назад. Наследство включало почти две тысячи экспонатов, все — бесспорной ценности. Директор музея того времени Эдвард Робинсон в каталоге выставки последних поступлений писал об этом даре как об «одном из самых шедрых, когда-либо сделанных музеем». Хэвемейер, благодаря профессиональным советам ее подруги, известной американской художницы Мэри Кэссет, отдавала предпочтение современной живописи, особенно работам импрессионистов. Такие картины, вошедшие в собрания Метрополитен-музея, как «Женщина с попугаем» Курбе, «Вагон третьего класса» Домье или «Лягушатник» Моне, стали фундаментом для изучения французской живописи XIX в.

Долгое время музей состоял лишь из отделов живописи, греческого и римского искусства. Экспонаты, не соответствующие этой классификации, были обречены на хранение в качестве так называ-



емого «декоративного искусства». Среди первых самостоятельно организованных стал раздел, посвященный средневековому искусству. Значительная его часть сформировалась в 1917 г., когда Дж. Пирпонт Морган Младший окончательно передал в дар музею около семи тысяч экспонатов (деревянные скульптуры, изделия из слоновой кости и византийские мозаики), которые поначалу его отцом были предоставлены Метрополитену во временное пользование. Впоследствии коллекция расширилась благодаря приобретениям и завещаниям, среди которых — значительное наследие, переданное музею Джорджем Блюменталем, Джорджем и Фредериком Пратт, Ирвингом Антермайером. Следующим шагом отдела стало воплощение в жизнь знаменитых Клуатров. Начало этому было положено в 1914 г., когда скульптор Джордж Грей Барнард открыл музей, так и названный — *The Cloisters* («Клойстерс», ит. — «Клуатры»). Там экспонировались различные произведе-



С. 10.
Томас Коуп. Вид с горы
Нортхэмптон,
Массачусетс, после грозы —
Закат (фрагмент). 1836

Вверху.
Джозеф Мэллорд Уильям
Тёрнер. Вид Большого
канала в Венеции
(фрагмент). 1835

Внизу.
Гюстав Курбе. Женщина
с попугаем (фрагмент). 1866

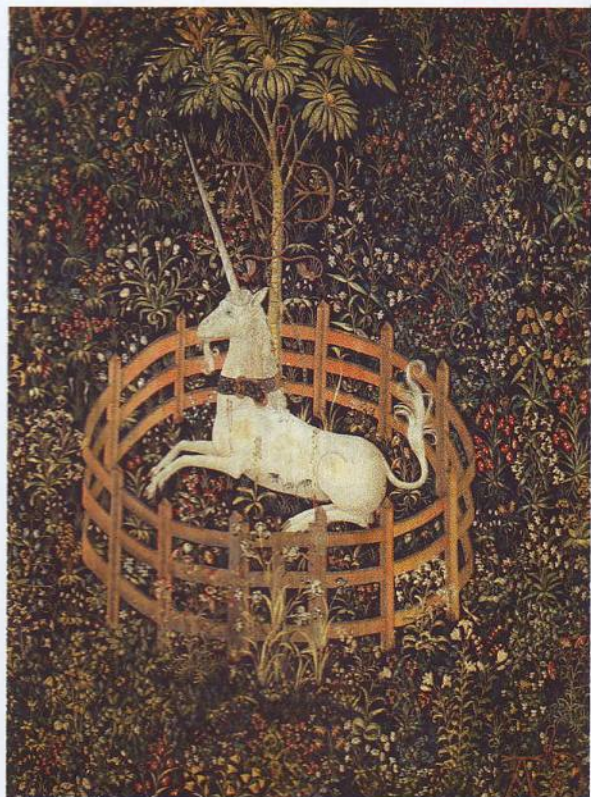


ния средневекового искусства, среди которых — четыре фрагмента арочных внутренних двори́ков, появившихся в результате десятилетних кропотливых поисков во Франции. В 1925 г. Джон Д. Рокфеллер Младший приобрел музей Барнарда и переместил его на вершину холма усадьбы Форт Трайон (высшая точка Манхэттена, откуда открывается прекрасный вид на реку Гудзон), которую он купил и предоставил в качестве общественного парка городу. Кроме того, земли Рокфеллера (примерно одиннадцать миль), лежащие на противоположном берегу реки, были застрахованы от стихийной застройки промышленными или другими архитектурными сооружениями, которые нарушили бы гармонию красоты этого места. Окончательным проектом здания Клуатров мы обязаны архитектору Чарльзу Колленсу и хранителю коллекции средневекового искусства Джеймсу Дж. Роримеру, который в 1954 г. стал директором Метрополитена и занимал эту должность до 1966 г. В 1938 г. прошла торжествен-

ная инаугурация этого отдела, включившего также и ранее купленную на средства Рокфеллера великолепную серию шпалер «Охота на единорога». Произведения европейского декоративного искусства расположились в одноименном отделе, сформированном в 1907 г. в ходе реорганизации музея, предпринятой Морганом, который передал сюда коллекцию французского фарфора XVIII в., мебель и деревянные изделия. Благодаря завещаниям и дарам отдел, включающий более шести тысяч экспонатов, превратился в один из самых больших в Метрополитене. Здесь представлены архитектурные реконструкции интерьеров различных эпох, среди которых знаменитое воссоздание дворца Губбио, французские салоны XVIII в., два английских неоклассических зала, а также патио в стиле эпохи Возрождения из двор-

ца в Велес Бланко в Испании. Подобные реконструкции встречаются и во многих других разделах. Вызывает восхищение и интерьер спальни из виллы в Боскореале (находится к северу от Помпеев), стены которой украшают фрески романских времен, и храм Дендера, который был обречен на гибель в водах озера Насер при возведении Асуанской плотины. В знак благодарности за вклад в кампанию по сохранению нубийских памятников правительство Египта даровало храм США. Собрания продолжают расширяться и становятся благодаря целенаправленным закупкам и дарам все более специализированными, образуя многочисленные отделы. Например, раздел, посвященный американскому искусству, сегодня располагает одной из самых полных коллекций живописи, скульптуры и декоративного искусства. Кроме того, музей начиная со времени своего основания обращал особое внимание на произведения XX в., которые в 1967 г. были формально объединены в самостоятельный раздел. В конце 80-х гг. было открыто крыло Лайла Эчесон Уоллес, задуманное как постоянный выставочный центр искусства XX в. (и для временных экспозиций). Метрополитен всегда организовывал временные выставки, становившиеся значительными событиями. Среди них — проходившая в 1963 г. демонстрация «Джоконды» Леонардо да Винчи, которая всего за двадцать шесть дней привлекла более миллиона посетителей.

Собрания Метрополитен-музея (двести тысяч экспозиционных площадей) являются визуальной энциклопедией искусств всех цивилизаций и эпох.



Шпалера «Пленный единорог»
(фрагмент). 1495–1505

Живописная коллекция Метрополитен-музея со временем множилась благодаря дарам и завещаниям, способствовавшим рождению замечательного собрания живописи, охватывающего периоды, начиная с древнейших времен и до наших дней. Более того, благодаря общественным фондам и частным инициативам, у руководства музея часто появлялась возможность приобретать значимые произведения, хотя иногда эти пополнения подвергались жесткой критике. Например, покупка в 1907 г. Роджером Фраем картины Ренуара «Мадам Шарпантье с детьми» (она стала первой работой французского мастера, вошедшей в общедоступную коллекцию) вызвала у людей консервативных взглядов волну негодования из-за новизны стиля. Среди самых существенных даров, полученных музеем, — собрание, переданное в 1970 г. Робертом Леманом, составлявшее сотни бесценных живописных работ европейских мастеров, и коллекция супругов Райтсман (1981), включавшая такой шедевр, как полотно Питера Пауэла Рубенса «Автопортрет с Еленой Фоурмен и сыном». Благодаря многочисленным и упомянутым выше дарам, представляющим собой пример «просвещенного либерализма» (или филантропии), Метрополитен стал одним из самых значительных музеев мира.

Богоявление

Джотто

Ок. 1320

Техника:

темпера, фон – золото, доска

Размеры:

45,1 × 43,8 см

В коллекциях:

с 1911 г.,

Фонд Джона

Стюарта Кеннеди



Доска является частью серии, представляющей картины из жизни Христа. Сегодня сохранились лишь шесть панно. Можно предположить, что из аналогичных досок состояла алтарная ниша, предназначавшаяся для капеллы Перуцци в церкви Санта Кроче во Флоренции или для капеллы Барди той же церкви. Сцена несколько необычна: здесь не только объединены темы Благовещения, отраженного на втором плане, Рождения и Поклонения волхвов, но нова также трактовка образа самого древнего из царей, который, преклонив колена в знак почтения и уронив при этом ко-

рону, берет на руки младенца Иисуса. Пластические формы, общая организация пространства и ракурс хлева, рассматриваемого снизу, свидетельствуют о продуманности композиции и мастерстве художника. Пейзаж фона решен все еще соответственно архаичным канонам: византийское влияние в изображении гор, отсутствие определенных пространственных характеристик и глубинной последовательности планов. Но, несмотря на это, Джотто прекрасно удалось передать иллюзорную пространственность архитектурных элементов — яслей и навеса, под которым возлежит Мария.



Благовещение. Триптих

Робер Кампен

Ок. 1425

Техника:

масло, доска

Размеры:

центральная
доска

64,1 × 63,2 см,
боковые створки
64,5 × 27,3 см

В коллекциях:

с 1956 г.,
коллекция
Клуатров

Падающий свет, интенсивный и резкий, окутывает предметы. Рисующие их тени, четкие и лишённые полутонов, смягчающих контуры, выделяют фигуры из внутреннего пространства. Кампен, отличающийся столь совершенной и элегантной манерой передачи таких реальных объектов, как этот сосуд для умывания, никогда не забывал о символическом значении изображаемых предметов



Присутствие Иосифа, достаточно необычное для трактовки сцены Благовещения, может быть истолковано опосредованно через тему Воплощения. Названный отец Иисуса занят изготовлением ловушки для грызунов: согласно святому Агостину, Богу удаётся «изловить» дьявола посредством Воплощения, подобно тому, как мышь попадает в мышеловку



Символом божественной природы Христа является горящая свеча. Тот факт, что здесь она изображена погашенной, заключает в себе намек на Воплощение, на момент, когда Христос стал человеком. Более того, свеча расположена точно в композиционном центре работы, тем самым подчеркивая важность темы. Изображение подсвечника, напротив, относит нас к образу Девы, которая родила Иисуса человеком





РОБЕР КАМПЕН

Робер Кампен, считающийся одним из родоначальников фламандской живописи, отличается строгим стилем и вниманием к объемной пластике фигур. Художник стал первым, кто изобразил священную картину как бытовое событие, произошедшее в городском доме. Центральное панно триптиха, называемого также «Алтарь Меродэ», посвящено тому моменту, когда увлеченная чтением Дева еще не видит архангела Гавриила, принесшего весть о будущем рождении Христа, которое здесь символизирует крошечный младенец с крестом в руке, вторгающийся в окно лучом божественного света. Интерьер, насыщенный объемами фигур, богат символическими деталями, переданными через обычные предметы, присутствие которых на картине прекрасно согласуется с реалистическим подходом, свойственным фламандской живописи. Например, лилии в вазе, находящейся в центре стола, — ясный намек на чистоту Марии, равно как и сосуд для умывания на втором плане. Перспективная организация пространства остается еще несовершенной и, кажется, подсказана художнику скорее эмпирическими наблюдениями, чем точными математическими формулами. Изображенный на правой створке Иосиф, традиционно облаченный в одежду столяра, погружен в работу. На левой створке коленопреклоненные донаторы — Ингелбрехт ди Микелен с супругой, идентифицированные благодаря гербу (центральная сцена, слева от окна).





Распятие

Ян ван Эйк

1430

Техника:

масло, доска,
перенесено
на холст

Размеры:

56,5 × 19,7 см

В коллекциях:

с 1933 г.,
Фонд Флетчера



Трудно определить, составляли ли изначально эти две доски — «Распятие» и «Страшный Суд» — диптих, являлись ли они частью триптиха или же украшали дарохранительницу. Однако известно, что они относятся к ранним произведениям Яна ван Эйка, справедливо считающегося одним из величайших фламандских живописцев XV в. Пространство в «Распятии» рассматривается сверху, что придает композиции большую глубинность. У подножия крестов — скопление разнородной толпы: солдаты в сверкающем облачении, сановники и другие персонажи, написанные с торжественной и бесстрастной отрешенностью. Застывшему безразличию центральной группы противопоставлен первый план — безутешная Дева, с трудом поддерживаемая скорбящим святым Иоанном, и окружающие их фигуры. Сила эмоционального напряжения персонажей еще более подчеркивается громоздкостью одежд, тяжело ниспадающих с плеч, будто сковывающая их бесконечную боль. О неизбежной смерти Христа возвешают и темнеющее на горизонте свинцовое небо, и восходящая (справа) луна: «Померкло солнце и сделалась тьма по всей земле», как сказано в Евангелии.

Многочисленные здания города, изображенного на фоне и представляющего Иерусалим, соответствуют фламандской архитектуре, современной художнику. Все детали выписаны с доскональной точностью, типичной для миниатюр манускриптов, которые положили начало художественной карьере ван Эйка



Страшный Суд

Ян ван Эйк

1430

Техника:

яблоко, доска,
перенесено
на холст

Размеры:

36,5 × 19,7 см

В коллекциях:

с 1933 г.,

Фонд Флетчера

Работа наделена
мистическими
надписями,
привлеченными
упомянутыми
интерпретации
образов
«действовать»
восприятию
картины не только
визуально, но
и символически:
космическое
видение,
представленное
художником,
предполагает
образованного
зрителя, который
способен читать
историческое
и символическое

Ван Эйк строил композицию «Страшного Суда», основываясь еще на средневековых канонах, предполагающих распределение на три плана, где размеры фигур в конечном счете меняются в зависимости от их важности. В верхней части расположена фигура Христа, за ней несколько ангелов, несущих орудия Страстей Господних. По сторонам от Иисуса — Мадонна и святой Иоанн, внизу — двенадцать апостолов, облаченные в белые одежды и окруженные толпой ангелов. Ниже художник разместил мертвых, поднимающихся из-под земли, из вод морских, где они томились до Судного дня. Архангел Михаил в доспехах грозно возвышается над скелетом Смерти, руки которой, распростерты подобно крыльям летучей мыши, сдерживают ужасные глубины ада, где грешники оказываются в вихре страшных чудовищ, раздирающих на куски их тела.

Каждый фрагмент, будь то пышные драпировки одежд, гербы и украшения или инкрустированные лавки, на которых восседают апостолы, — все написано с доскональной точностью. Использование столь ясного цвета и совершенство масляной техники выделяют работу художника, как важную веху для последующего этапа европейской живописи.







Шествие волхвов

Сассетта

Ок. 1435

Техника:

темпера,
золото, доска

Размеры:

21,6 × 29,8 см

В коллекциях:

с 1943 г.,

коллекция

Мейтленда

Ф. Григгса,

дар Мейтленда

Ф. Григгса



Страусы на вершине холма, по всей видимости, являются ссылкой к Книге Пророка Исаи (43, 20), где восхваляется Господь: «Полевые звери прославляют Меня, шакалы и страусы...»

Произведение Стефано ди Джованни, названного Сассеттой, относится к периоду перехода мирового искусства от готики к раннему Возрождению. В своих работах художник, следуя элегантной линейности сиенского мастера Симоне Мартини, добивается живой повествовательности средствами утонченного сказочного стиля. На картине изображено шествие волхвов по дороге в Вифлеем. Она является верхней частью доски «Поклонение волхвов» (Сиена). Поэтому звезда, указывающая восточным царям путь к хижине, где находится Иисус, расположена внизу, под караваном,

а справа, вдоль нижней части работы, обозначен край крыши хлева. Три царя изображены покидающими город в сопровождении веселой свиты придворных и шутов в одеждах эпохи, современной художнику. Примечательны такие детали, как обезьянка на осле, собаки или сокол, сидящий на руке мужчины, облаченного в красные одежды.



Веселую компанию сопровождает стая аистов, намекая на рождение Христа. Уравновешенный и гармоничный ритм, розовые очертания города, вырастающие на фоне синего неба, сообщают композиции утонченность живописной сказки.

Двойной портрет

Филиппо Липпи

ок. 1440

техника:

темпера, доска

Размеры:

64,1 × 41,9 см

В коллекциях:

с 1889 г.,

коллекция

Маркуэнда,

дар Генри Дж.

Маркуэнда



Среди произведений портретной живописи эта картина занимает особое место и не только потому, что она является первым «двойным портретом», но и потому, что она считается одним из ранних итальянских портретов, помещенных в интерьер. Первые профильные изображения, типичные для итальянской портретной живописи начала XV в., — римские императоры на монетах и медалях. Предположительно картина была написана по случаю помолвки или свадьбы. Молодой человек, выглядывающий из окна, — возможно, член семьи Сколари (исходя из герба, поверх которого лежат руки юноши), вероятнее всего это — Лоренцо Раньери Сколари, женившийся в 1436 г. на Анджоле ди Бернардо Сапити. Девушка, изысканный костюм которой призван подчеркнуть ее социальный

статус, одета в платье соответственно утонченной французской моде. Ее сложный головной убор украшен богатой вышивкой. Построенная в перспективе комната подчеркивает округлые пластические объемы, обозначенные криволинейным контуром. К продуманным характеристикам форм, привнесенным Мазаччо, и внимательным перспективным разработкам Липпи добавил тонкий линейный поиск.



Рядом с ней
Андрей расшит
вышивками,
которые составля-
ют основу (ка[та]
личность).
Портрет к изобра-
жению деталей
сложны, блеск
материалов и укра-
шений свидетель-

ствует о явном
фламандском
влиянии на стиль
произведения.
Действительно,
Липпи был среди
первых итальян-
ских художников,
познакомившихся
с североевропей-
ской живописью

Сотворение мира и изгнание из рая

Джованни ди Паоло

Ок. 1445

Техника:

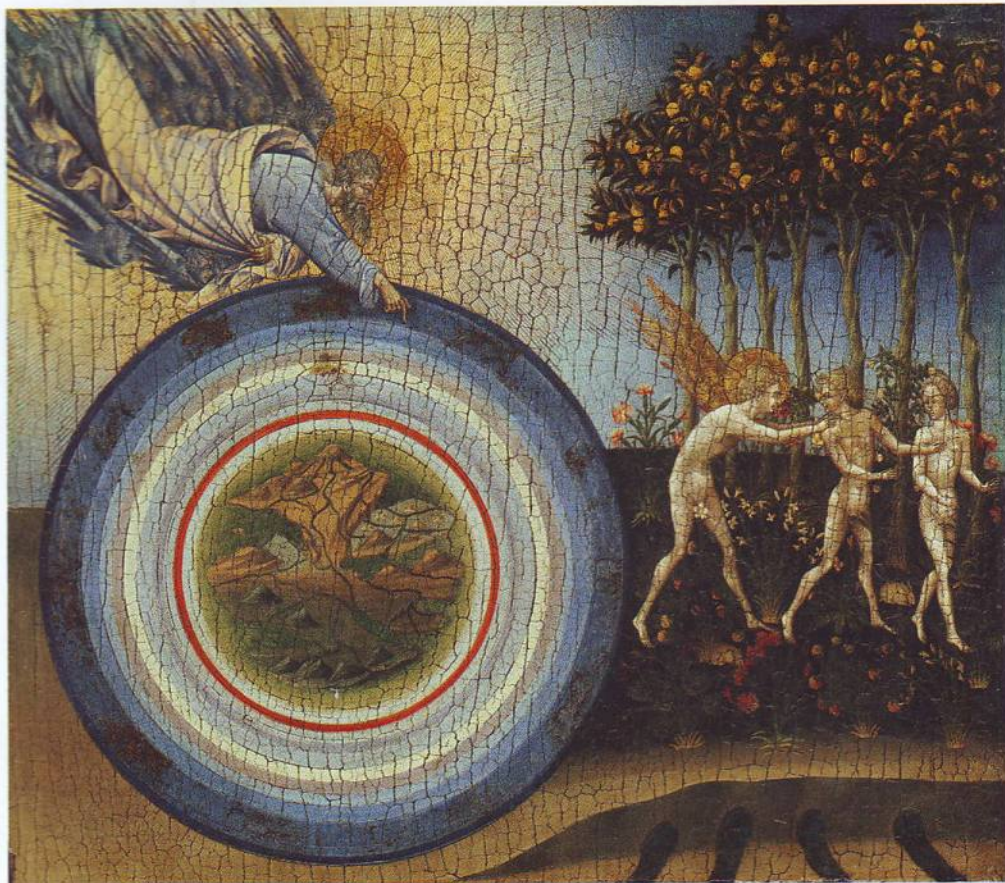
темпера,
золото, доска

Размеры:

46,4 × 52,1 см

В коллекциях:

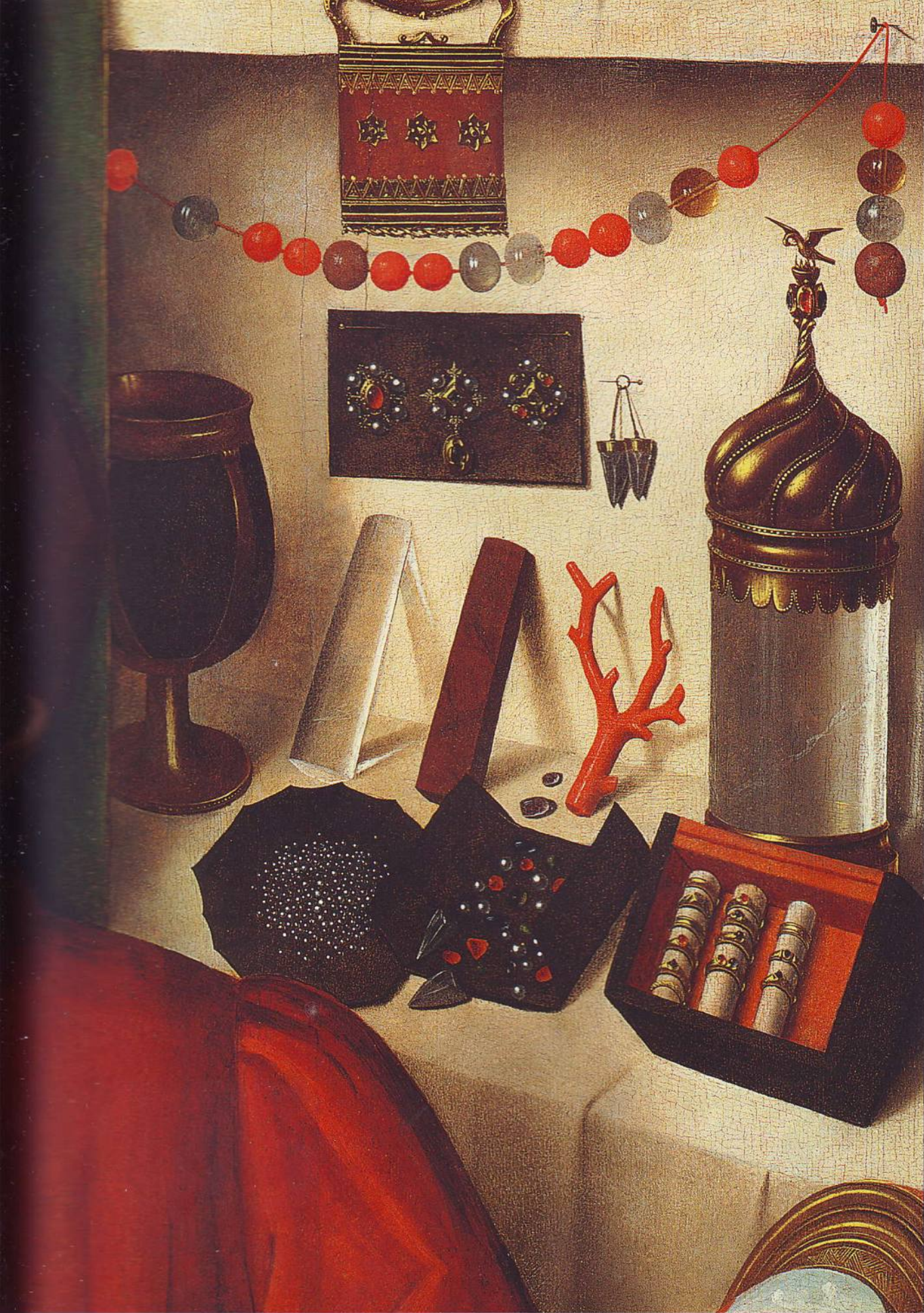
с 1975 г.,
коллекция
Роберта Лемана



Работа Джованни ди Паоло написана в сиенском стиле начала XV в., характерной чертой которого является возврат к формам и линейности позднеготического изобразительного языка. Эта доска являлась частью пределлы алтаря, основные панно которой хранятся сегодня в Галерее Уффици во Флоренции. Слева помещен поддерживаемый херувимами Творец, указующий на только что созданную Вселенную, изображенную согласно концепции Птолемея в виде концентрических кругов. Земля окружена зеленью воды, синевой воздуха и красным огнем. Далее — семь движущихся планет

и неподвижные звезды, представленные знаками Зодиака. На правой половине — сцена изгнания Адама и Евы из земного рая. На лугу растут цветы, наделенные символическим смыслом: розы, которые до грехопадения были лишены шипов; лилии, намекающие на отсутствие необходимости трудиться в Эдеме; гвоздики, греческое название которых звучит как «цветок Бога»; наконец, земляника, считающаяся райским «цветком». Внизу четыре голубые реки. Уменьшенные человеческие фигуры и стилизованный пейзаж относят нас к готическому стилю, напоминая французскую миниатюру.





Поклонение пастухов

Андреа Мантенья

Ок. 1450

Техника:

темпера, доска,
перенесено
на холст

Размеры:

37,8 × 53,3 см

В коллекциях:

с 1932 г.,
приобретено
на средства
анонимного дара

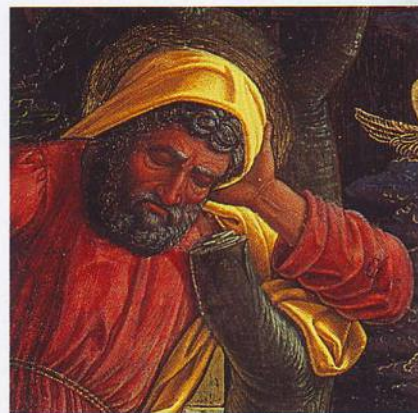
Апельсиновое дерево часто олицетворяется с деревом познания добра и зла и поэтому может быть намеком на смертный грех, но оно также ассоциируется и с искуплением человека после Страстей Господних. Изображение апельсинового дерева, на которое, отдыхая, оперся Иосиф, соответствует, скорее, второму толкованию



Иосиф всегда изображается пожилым человеком, значительно старше Марии, с тем чтобы подчеркнуть божественное происхождение Иисуса. Более того, здесь он изображен в отдалении, погруженный в сон, что еще более выявляет его простую роль хранителя при Деве и младенце, которую Иосиф принял на себя



Тыква, общепринятый атрибут как святых пилигримов, так и паломников в целом, стала символом Воскрешения: в Ветхом Завете рассказывается, как в пустыне Господь «произрастил» тыквенное дерево «и оно поднялось над Ионою, чтоб над головою его была тень и чтоб избавить его от огорчения его»

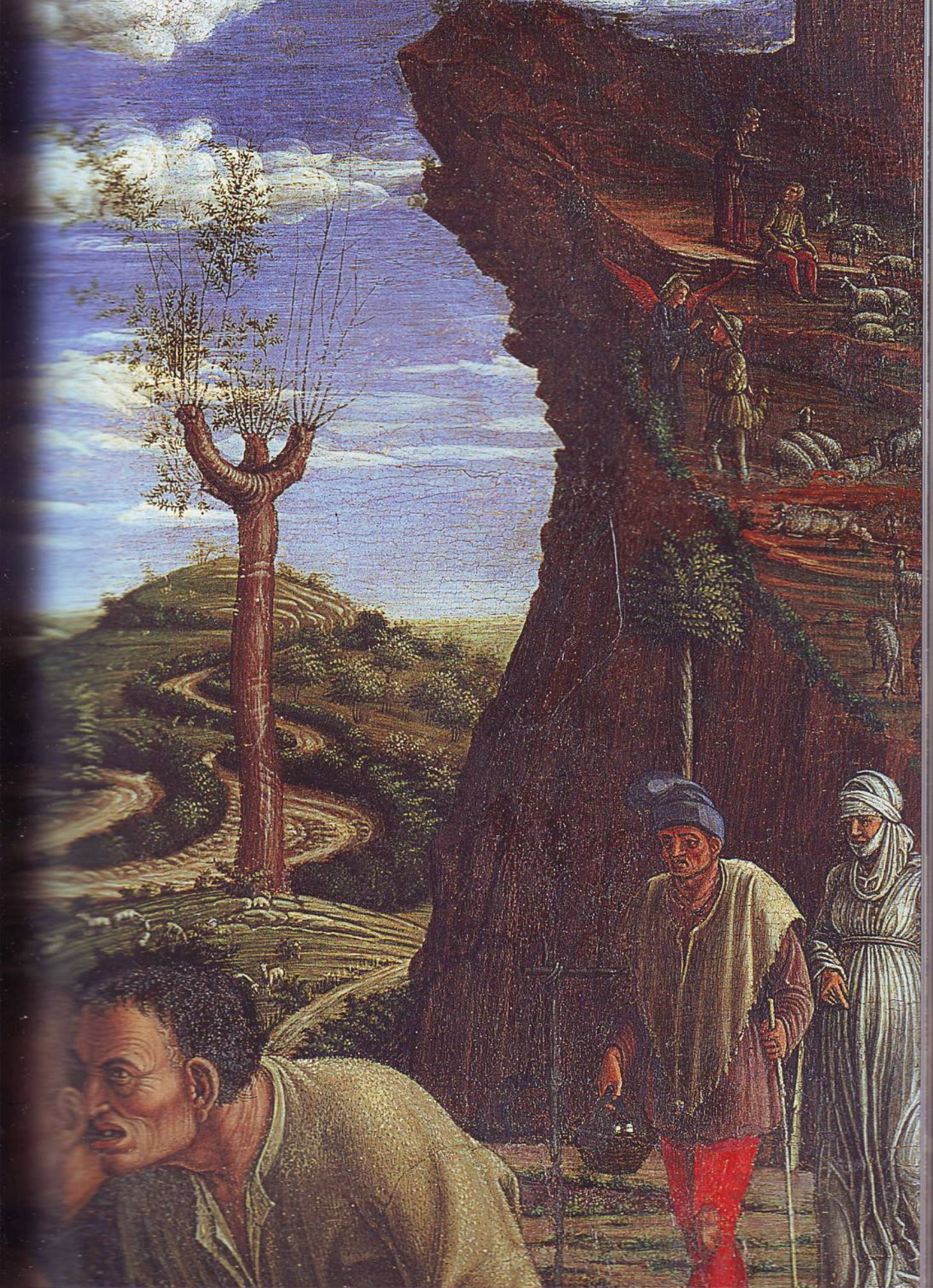




АНДРЕА МАНТЕНЬЯ

Перед нами одно из ранних произведений Андреа Мантеньи, считающегося одним из самых значительных мастеров итальянского Возрождения, проявившего особенное внимание к новому, тогда перспективному построению и к классической монументальности. Уже в этой работе художник демонстрирует абсолютное мастерство владения рисунком, цветом и пространственной глубиной. Мадонна, находящаяся в композиционном центре картины, окружена херувимами; святой Иосиф дремлет, облокотившись на дерево; два пастуха грубой наружности в почтении преклоняют колена перед Иисусом. Подобное выражение экспрессивного реализма в изображении последних, возможно, вызвано влиянием на Мантенью фламандской живописи. Пейзаж, каждая деталь которого читается в ясном свете, мягко простирается на фоне, где возвышается одинокая коническая скала, появляющаяся и в последующих работах художника. На расположенной справа горе изображены пастухи, получившие весть о рождении Спасителя. Существуют два рисунка, предворяющих эту работу: первый, изображающий Мадонну, хранится в Уффици, второй — пастухов — находится в замке Уиндсор.





Франческо д'Эсте

Рогир ван дер Вейден

Ок. 1460

Техника:

масло, доска

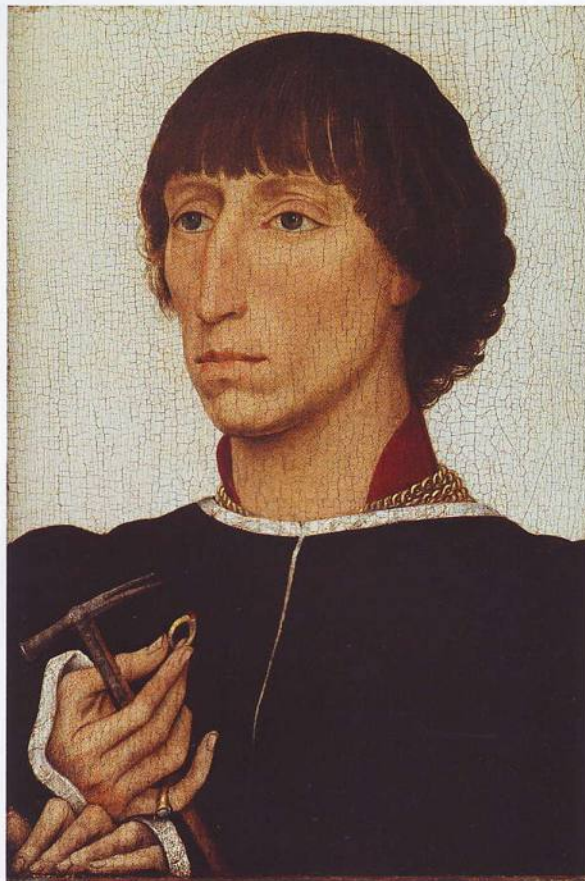
Размеры:

29,8 × 20,3 см

В коллекциях:

с 1931 г.,
коллекция
Фридсэма,
завещание
Майкла
Фридсэма

Рогир ван дер Вейден является одним из самых видных представителей фламандской живописной школы XV в. Овладев крепкой и уверенной пластикой объемов Робера Кампена (вероятно, его учителя) и переняв любовь к деталям, свойственную ван Эйку, художник пришел к яркому индивидуальному и оригинальному стилю, где образы, воплощенные с напряженным реализмом, наполнены жизненной силой и сдержанным гармоничным достоинством. На портрете изобра-



На обороте
доски изображен
герб Эстенци
и имя принца
по-французски:
FRANCISQUE

жен юный Франческо д'Эсте, незаконный сын герцога Феррары Леонелло д'Эсте. В возрасте пятнадцати лет он был приглашен ко двору Филиппа III Доброго для получения военного образования. Исключительно редко бывая в Италии, позже он окончательно обосновался в Бургундии. Основываясь на том, что юноше здесь около тринадцати лет, портрет можно датировать до 1460 г. Необычен белый фон, поскольку почти во всех своих работах художник использовал для второго плана темные тона: возможно, это было продиктовано требованиями заказчика. Поэтому хроматический контраст фигуры и фона с большей силой выявляет контуры лица и прически Франческо. Устремленный вдаль взгляд и тонкие черты лица подчеркивают ярко выраженную аристократическую отчужденность.





Портрет Томмазо Портинари

Ханс Мемлинг

Ок. 1470

Техника:

масло, доска

Размеры:

42,2 × 31,8 см

В коллекциях:

с 1913 г.,

завещание

Бенджамена

Олтмана



шего филиалом торгово-банковской компании Медичи в Брюгге, где и оставался до 1478 г. В том же году Медичи покинули город, а Томмазо решил остаться работать самостоятельно. Банкир познакомился со своей будущей женой в 1469 г. когда приезжал во Флоренцию для возобновления контракта с семьей Медичи. Год спустя отпраздновали свадьбу. Возможно, оба портрета были заказаны по этому случаю. Тонко прописанная фигура Томмазо выступает на темном фоне; на лице выделяется нос, длинный и прямой, а глаза — небольшие и близко поставленные — кажется, таят в себе осторожное выжидание.

Считается, что портреты Томмазо Портинари и его жены составляли боковые створки триптиха, центральная часть которого, предположительно изображавшая Мадонну с младенцем, утрачена. Перед нами два из наиболее утонченных и совершенных произведений Мемлинга. Изображенные на них персонажи известны и по более поздней знаменитой работе Хуго ван дер Гуса «Алтарь Портинари» (Уффици, Флоренция): это уроженцы Флоренции Томмазо ди Фолько Портинари и его жена Мария ди Франческо Бандини Барончелли. Томмазо, родившийся в 1432 г., был помощником Анджело Тани и не без коварства и интриг заместил последнего на посту управляю-

Под внешней строгостью облика молодого Томмазо скрывается человек дерзкого и амбициозного темперамента,

который несколько не смущается, используя для достижения успеха в своей финансовой деятельности

неопределенность будущности своих коронованных, вечно враждующих между собой должников



Портрет Марии Барончелли

Ханс Мемлинг

Ок. 1470

Техника:

масло, доска

Размеры:

42,2 × 32,1 см

В коллекциях:

с 1913 г.,

завещание

Бенджамена

Олтмана



улыбка коснулась ее лица. Рентгеновские исследования работы выявили, что первоначально девушка была одета иначе: положение бургундского чепца (*hennin*), изначально декорированного как и на «Триптихе Портинари» V-образными мотивами, было более вертикальным, черные драпировки ниспадали на плечи девушки, лицо которой обрамляла прозрачная вуаль. Изменения были внесены предположительно по желанию заказчика. Примечательно, что на триптихе, написанном Хуго ван дер Гусом десятью годами позже, Мария Барончелли изображена в том же платье, с тем же драгоценным колье. Ее руку украшает кольцо с двумя камнями — черным и красным. Оба портрета супругов обрамлены мраморной рамкой — прием, к которому художник прибегал и впоследствии.

Марии Барончелли было всего лишь четырнадцать лет, когда она стала женой тридцатитрехлетнего Томмазо Портинари. Соответственно бургундской моде на девушке высокий пышный убор, отделанный кружевами, длинное платье, которое подчеркивает ее положение невесты. Несмотря на юный возраст, ее облик наполнен уверенностью молодой дамы, а драгоценное кольцо указывает на ее высокое социальное положение. В отличие от безразличия мужа, ее образ кажется строгим, и, кажется, легкая



Колье Марии Барончелли украшают пятилепестковые цветы с крупными драгоценными камнями в центре, закрепленные

на золотом ожерелье тонкой работы. Роскошь украшения будто вступает в контраст со сложенными в молитве руками

Мадонна с младенцем

Джованни Беллини

1480–1490

Техника:

масло, доска

Размеры:

88,9 × 71,1 см

В коллекциях:

с 1908 г.,

Фонд Роджерса



Известный римский ученый Плиний Старший, касаясь свойств айвы, упоминает, что, если срезанную с дерева ветку посадить в землю, на ней тут же появляются

новые побеги. Основываясь на этом, можно предположить, что фрукт, изображенный в руке Иисуса, должен ассоциироваться со значением Воскрешения



ния. Беллини, известный своими алтарными картинами, пишет и божественные образы, подобные этому, где ему удается трактовать традиционный сюжет с особенным самобытным творческим вдохновением. Художник поме-

Джованни Беллини, как и Андреа Мантенья, считается наиболее значимым художником северной Италии XV в. Мастер, сформировавшийся в позднеготической среде, обнаружил необычный дар непрерывного совершенствования этого изобразительного языка, что привело его к более современной гармонии формы и цвета и в конечном счете к тоновой живописи и классической грандиозности, типичной для Высокого Возрожде-

щает фигуру Девы по вертикальной оси картины, создавая необычную асимметрию: красная драпировка и фигура младенца утяжеляют правую часть композиции. Пейзаж с Альпами вдалеке восстанавливает точное и взвешенное равновесие. Персонажи окутаны мягкой атмосферой, распространяющейся от пейзажа ясным и спокойным светом, наполняющим всю картину, вскрывая глубокую человечность воссозданных образов.

Благовещение

Сандро Боттичелли

Ок. 1485

Техника:

темпера, золото,
доска

Размеры:

19,1 × 31,4 см

В коллекциях:

с 1975 г.,
коллекция
Роберта Лемана



Сандро Боттичелли — одна из центральных фигур флорентийской живописной школы второй половины XV в. Он был самобытным носителем избранного флорентийскими художниками линейного стиля, доведенного до исключительного совершенства. Его произведения отличаются удивительной лирической тонкостью и бесконечной поэтической глубиной. Сцена Благовещения помещена в наполненный воздухом архитектурный интерьер классического стиля, построенный соответственно точной и ясной перспективной линейности. Между архангелом и Девой расположена колоннада, разделяющая картину пополам. Внутренний и строгий характер архитектуры и легкой части придает величественную тор-

жественность посланнику небес, держащему в руке традиционную белую лилию. Справа — застигнутая за чтением Дева приветствует архангела, опустив, почти закрыв в набожной покорности глаза. Ее склоненная вперед фигура словно пронизана чувством тревожного смущения, которое отражается и в интерьере комнаты, и в графике многочисленных занавесей, которые, кажется, вибрируют в нервном трепете. Между персонажами, хотя разделенными визуалью, будто возникает тонкая связь, поддерживаемая их зеркальным расположением и лучами божественного света.

В Ветхом Завете часто упоминается лилия как символ красоты, плодородия, духовного расцвета. В иконографическом контексте превалирует ее значение как символа чистоты и целомудрия. Более того, цветок стал одним из наиболее часто встречающихся атрибутов Мадонны и почти всегда изображается в сцене Благовещения



Мадонна с младенцем и святыми

Рафаэль

1504–1505

Техника:

темпера, золото,
доска

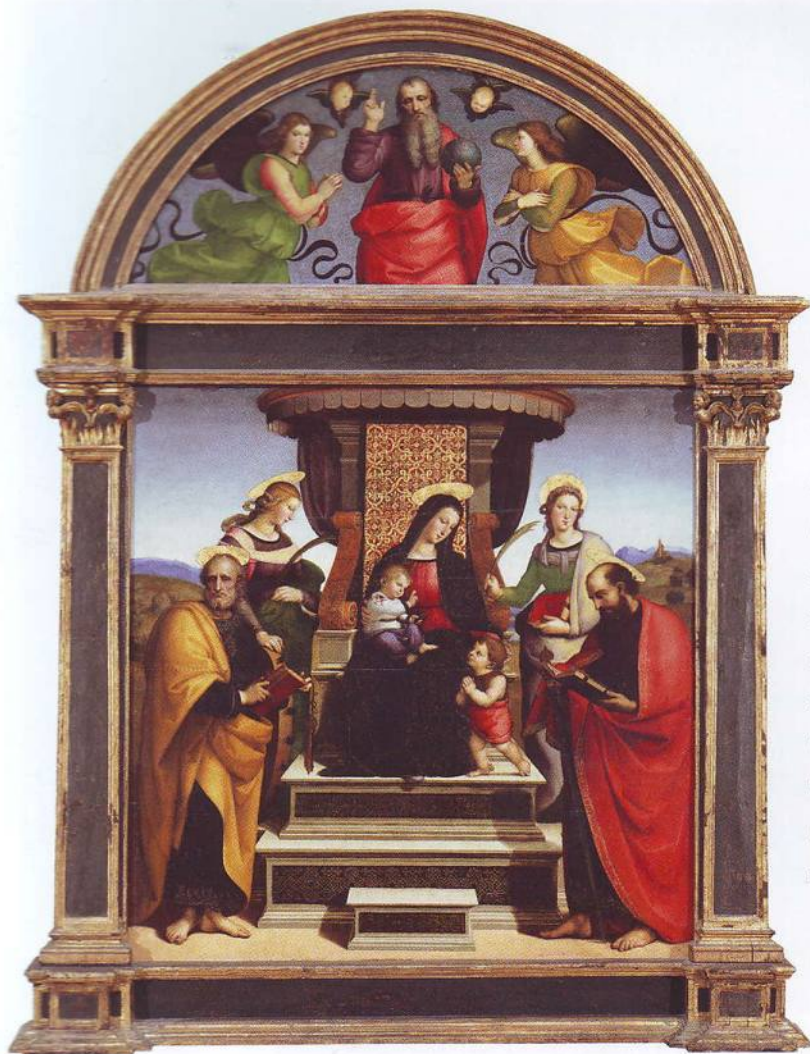
Размеры:

основная доска
169,5 × 168,9 см
люнет

64,8 × 171,5 см

В коллекциях:

с 1916 г.,
дар Дж. Пирпонта
Моргана



слева находятся святой Павел и святая Цецилия. На троне возле колен Марии стоит кроткое дитя – святой Иоанн. Влияние Перуджино, помощником которого был Рафаэль, еще чувствуется в изогнутых позах двух женских фигур, в легком наклоне их голов и в построении пространственной композиции. В то же время художник отходит от учителя в решении объемов и в трактовке цвета. Рафаэль действительно выступает как опытный колорист, придавая новый жизненный импульс персонажам, все еще ограниченным традиционной формой. Необычны их взгляды, которые не устремлены непосредственно на зрителя, но тем не менее на-

Перед нами алтарная картина, известная также как «Алтарь Колонна», считающаяся первой, написанной юным Рафаэлем. Она выполнена для монастыря Сант Антонио в Перудже. Мадонна с Иисусом на руках облачена в черное покрывало, усеянное золотом, и восседает на троне, богато декорированном в стиле Возрождения. Справа от нее мы узнаем святого Петра и святую Екатерину,

правлены в его сторону. В монументальности фигур, особенно расположенных на первом плане святых Петра и Павла, чувствуется прямое влияние Фра Бартоломмео, с которым юный художник познакомился во время путешествия во Флоренцию незадолго до окончания работы над картиной. Рама, окаймляющая произведение, хоть и не является оригинальной, но относится к той эпохе.



Охота

Пьеро ди Козимо

1505–1507

Техника:

темпера, масло,
доска

Размеры:

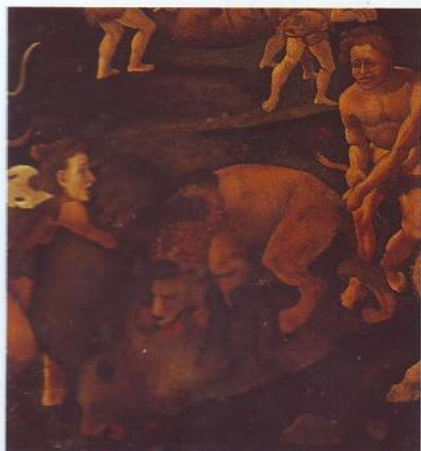
70,5 × 168,9 см

В коллекции:

с 1875 г.,
дар Роберта
Гордона

На этой стадии первобытной жизни еще не существует четкого разделения между человеком и животными с одной стороны и человеком и такими полулюдьми, как сатиры и кентавры, – с другой.

Все существа противостоят друг другу, убивая бездумно и с невиданной жестокостью, не обращая внимания на грозящую всем им беду – лесной пожар



В сценах охоты Пьеро ди Козимо изобразил человечество, находящееся еще на примитивной стадии развития, управляемое слепой жестокостью. Каждодневная борьба за добычу пищи приводит к противостоянию всех против всех, как демонстрирует этот фрагмент: медведя настиг голодный лев, но и на него нападает человек

Мотив животной первобытной жестокости раскрывается и в изображении этого жуткого мертвеца, помещенного на первом плане. Он лежит, всеми забытый, на земле. Его мускулы еще напряжены, раны источают потоки крови, словно напоминая о слепой грубой силе, от которой пал этот человек



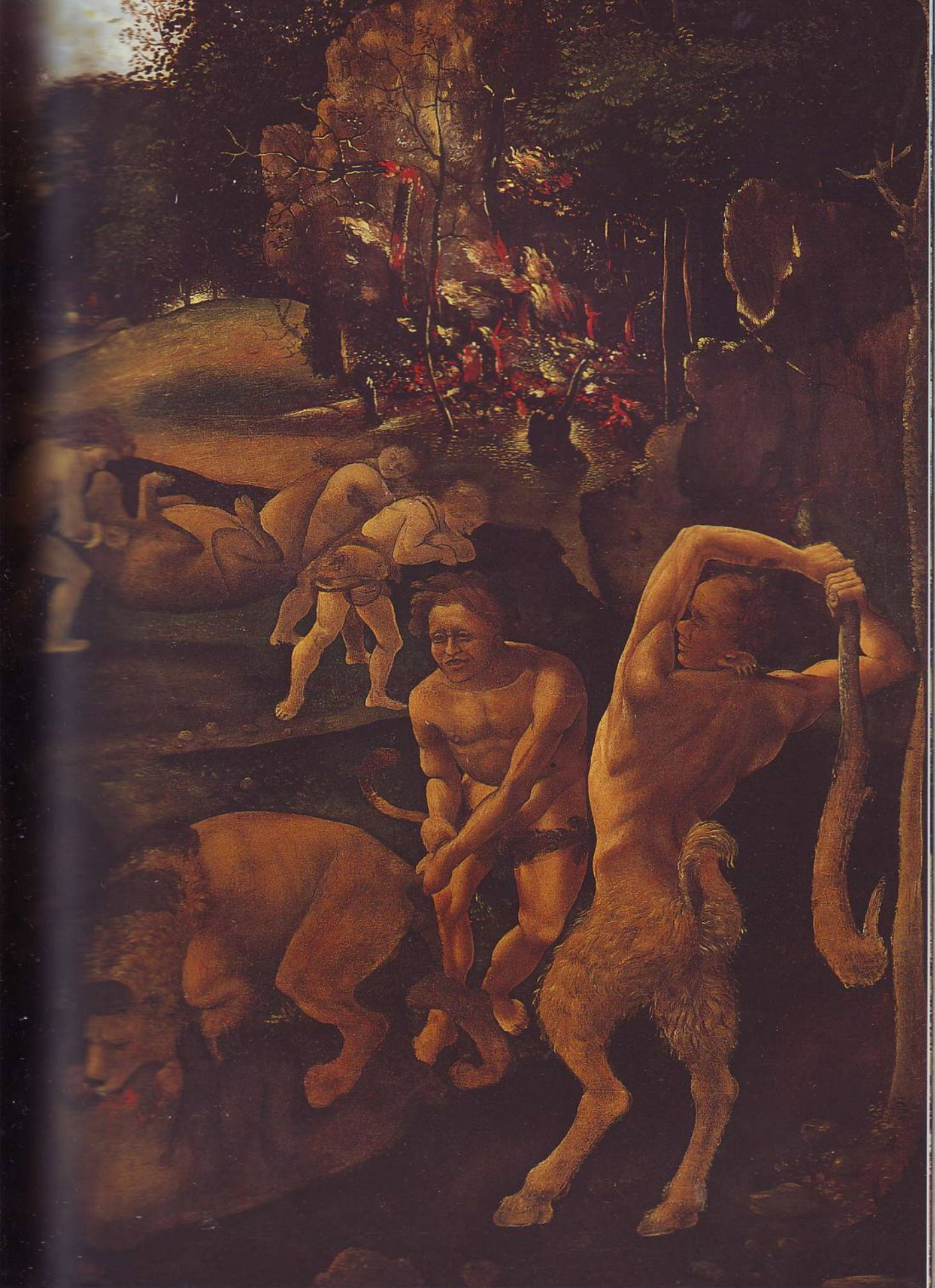


ЛЕСО ДИ КОЗИМО

Охота

Доска принадлежит к серии, состоящей из трех произведений, воссоздающих жизнь первобытных людей, когда еще не существовало металлических орудий и человек не умел пользоваться огнем. Другие панно, хранящиеся в Метрополитен-музее, также изображают охоту, а третья картина, находящаяся в настоящее время в музее Ашмола в Оксфорде, — лесной пожар. Иконографический сюжет, разбитый художником на три эпизода, довольно редок и вдохновлен философской концепцией, согласно которой человечество возникло не благодаря воле Господа, а достигало прогресса спонтанно, ступень за ступенью. Носителем этой теории был среди прочих и римский поэт Лукреций, который в своей «Природе вещей» пишет, что начало развитию человеческой цивилизации положило открытие огня (оно произошло случайно после лесного пожара, вызванного грозой), затем люди прошли через различные стадии эволюции. Живописный цикл должен был контрастировать с флорентийской культурой той эпохи, направленной на компромисс между античным мышлением и христианскими откровениями, но она идеально соответствовала индивидуальности заказчика, купца Франческо дель Пульезе. Его взгляды были открыто направлены против Медичи. Когда в 1513 г. пала Первая Флорентийская республика, он был схвачен за публичные оскорбления Лоренцо де Медичи Младшего.





Размышление о Страстях

Витторе Карпаччо

Ок. 1510

Техника:

темпера, масло,
доска

Размеры:

70,5 × 86,7 см

В коллекциях:

с 1911 г.,
Фонд Джона
Стюарта Кеннеди



Изображение нападения леопарда на оленя ассоциируется со Спасителем, убитым своими гонителями. История Спасения также отражена в пейзаже: бедный и голый, слева, он навевает мысль о смерти, тогда как справа он, наполненный цветущей пышной растительностью, напоминает о воскрешении

Славу Карпаччо принесли циклы работ для религиозных конгрегаций Венеции. Однако среди самых чарующих произведений художника фигурирует и эта культовая работа, где мертвый Христос сидит на разрушающемся троне, а по сторонам от него изображены святой Иероним, представленный отшельником, и Иов. Включение в композицию этих старцев связано с содержанием схоластических комментариев Иеронима к библейской «Книге Иова». На мраморной плите, на которой в задумчивости сидит Иов, начертана цитата из его сочине-

ний: «Я знаю, что мой Спаситель жив и что в последний день я воскресну из земли». Святой отшельник снял сабо в знак уважения, тогда как Иов указывает на свою необычную обувь, подчеркивая тем самым, что в его образе, возможно, изображен неизвестный нам заказчик работы. Сцена богата символическими деталями, связанными со смер-



тью и воскрешением: череп и кости у ног Иова; терновый венец — символ Страстей Господних; птица, парящая над тронном Христа, символизирует человеческую душу, оставляющую тело в момент кончины.

Святой Иоанн на Патмосе

Ханс Бальдунг Грин

Ок. 1510

Техника:

масло, доска

Размеры:

87,3 × 75,6 см

В коллекциях:

с 1983 г.,
приобретено на
средства фондов,
завещаний
и даров



Орел, обладающий очень острым зрением, избран как символ святого Иоанна, поскольку его сочинения содержат наиболее непосредственные и наполненные духовностью

описания Бога. Птица опустилась на книгу, искусно изображенную в сложном ракурсе. Зеленый цвет и золото контрастируют с черным оперением орла, подчеркивая контуры птицы

Произведения Бальдунга Грина, ученика Дюрера, отличаются живой фантазией, которая в сочинении с экспрессивным использованием цвета проявляется в законченных композициях, где движение фигур взволнованны и нервны. На этой работе изображен Иоанн Богослов во время своего пребывания на Патмосе, куда он был сослан императором Домицианом за свидетельство об Иисусе Христе. Согласно традиции он занят сочинением Книги Откровения. Художник, следуя Священному

Писанию, изображает Иоанна в пустынном пейзаже за работой. Перед ним возникает «одетая солнцем, с месяцем у ног своих» Мадонна с младенцем на руках. Иоанн потрясен и восхищен видением Девы в сияющем облаке. На фоне возникают изысканные картины природы, в изображении которых художник достиг мастерства утонченного пейзажиста. Библейский эпизод, столь любимый северными художниками, раскрывается Бальдунгом Грином в необычайно спокойной манере.

Отдых на пути в Египет

Герард Давид

1512–1515

Техника:

масло, доска

Размеры:

50,8 × 43,2 см

В коллекциях:

с 1949 г.,

коллекция

Жюля Бейча



Герард Давид — последний из видных живописцев XV в., работавших в Брюгге. Почти все его отличающиеся тонким анализом произведения — религиозного содержания. Хотя художник и не забывает образцов своих знаменитых предшественников, ему свойственен, однако, отказ от несущественных деталей и изобразительных излишеств. Главная сцена картины, вариантов которой существует по меньшей мере два, целиком сцентрирована на фигуре Мадонны, кормящей Иисуса, помещенной с исключи-

тельной естественностью в пейзаж. На втором плане изображена традиционная сцена бегства Святого семейства. Художник, не выказывающий любви к деталям, склонен отображать существо чистых форм, лишенных какой-либо стилистической зависимости, что придает композиции в целом дух спокойствия и сосредоточенности: произведение превращается в объект поклонения, предназначенный для религиозного созерцания. Подобная мистическая атмосфера возникает и благодаря колористической гамме, игре зеленых и синих тонов, сообщающих картине торжественное достоинство. Пейзаж фона, простирающийся до горизонта, решен в тонких оттенках голубого и зеленого и, быть может, предвосхищает пейзажную живопись Патира.



Картина бегства в Египет традиционно, как и в этом произведении, делится на два этапа: собственно бегство и последующий отдых. Давид изображает сцену

путешествия, помещая семейство в лесной пейзаж, где среди деревьев угадываются едущая на осле Мадонна с младенцем и идущий за ними Иосиф

Покаяние святого Иеронима

Иоахим Патинир

Ок. 1518

Техника:

масло, доска

Размеры:

центральное

панно (с рамой)

117,5 × 81,3 см,

боковые створки

(с рамой)

120,7 × 35,6 см

В коллекциях:

с 1936 г.,

Фонд Флетчера



Святой Антоний подвергается искушению, его рука сжимает Священное Писание и розарий, дающие ему силу. Чудовище пытается отнять священные символы, чтобы ослабить сопротивление

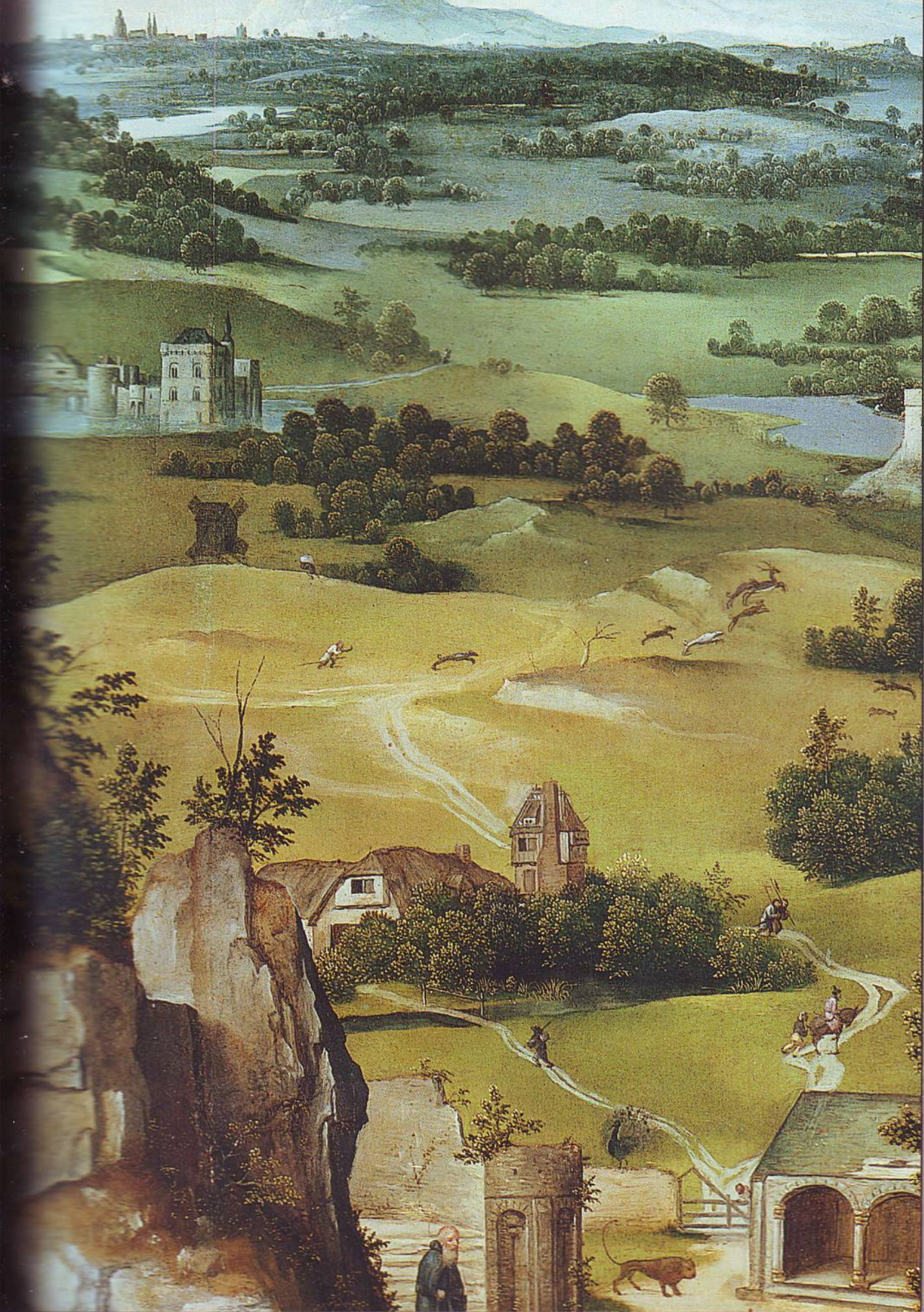
Патинир, искусство которого сформировалось в Антверпене, стал одним из основоположников фламандской пейзажной живописи. В его произведениях главенствующая роль принадлежит пейзажу: человеческие фигуры почти теряются в просторных с высоты птичьего полета глубинах ландшафтных просторах, растворяющихся на горизонте в туманных далах. Считается, что триптих был заказан художнику неким купцом. И действительно, на внешних створках помещены покровитель Нюрнберга святой Себастьян и святая Анна с младенцем — сюжет, любимый в немецкой художественной куль-

туре. На центральном панно изображен святой Иероним перед распятием, который бьет себя камнем в грудь в знак покаяния. На левой створке помещена сцена крещения Христа, на правой — святой Антоний, искушаемый демонами. Персонажи, кажется, являются лишь поводом, дающим жизнь

великолепному пейзажу. Он — главный герой триптиха — будто охватывает весь земной шар и бесконечность пространства. Пейзаж перестал быть лишь фоном, он превратился в истинную душу картины, и именно смягченный колорит, растворяющийся в голубых тонах, доносит поэтику произведения художника.







Богоматерь с младенцем и святой Анной

Альбрехт Дюрер

1519

Техника:
масло, доска
Размеры:
60 × 49,8 см
В коллекции:
с 1913 г.,
завещание
Бенджамена
Олтмана



ное произведение со временем перешло в коллекции курфюрстов Баварских. Сюжет, посвященный святой Анне, изображенной рядом с Мадонной и младенцем, был одним из излюбленных иконографических мотивов немецкого искусства. Однако в раскрытии темы Богоматери со спящим Иисусом (символ будущей смерти Христа) заметно влияние Джованни Беллини, работы которого Дюрер мог видеть во время своих путешествий по Италии. Святой Анне, рука которой как знак любви и покровительства покоится

Альбрехт Дюрер — один из выдающихся основоположников не только немецкого Возрождения, но и всего европейского искусства эпохи Ренессанса и Реформации. Великому живописцу удалось слить воедино характерные для итальянской традиции внимание к форме, щедрое использование цвета и глубину чувств со скрупулезной точностью, фантазией и обостренным, свойственным немецкой культуре видением, достигнув в этом исключительных высот. Изначально не заказ-

на плече дочери, художник придал черты сходства со своей женой Агнес: в Библиотеке Альбертина в Вене хранится относящийся к этой работе рисунок, датированный 1519 г., на котором супруга Дюрера представлена в образе святой. Тем не менее фигуры монументальны, а уравновешенная композиция наполнена глубокой эмоциональной силой, что объясняется, возможно, тем, что в период, когда Дюрер задумал писать эту картину, он был обращен в лютеранство.



Венера и Купидон

Лоренцо Лотто

1520–1530

Техника:

масло, холст

Размеры:

92,4 × 111,4 см

В коллекциях:

с 1986 г.,

приобретено

на средства,

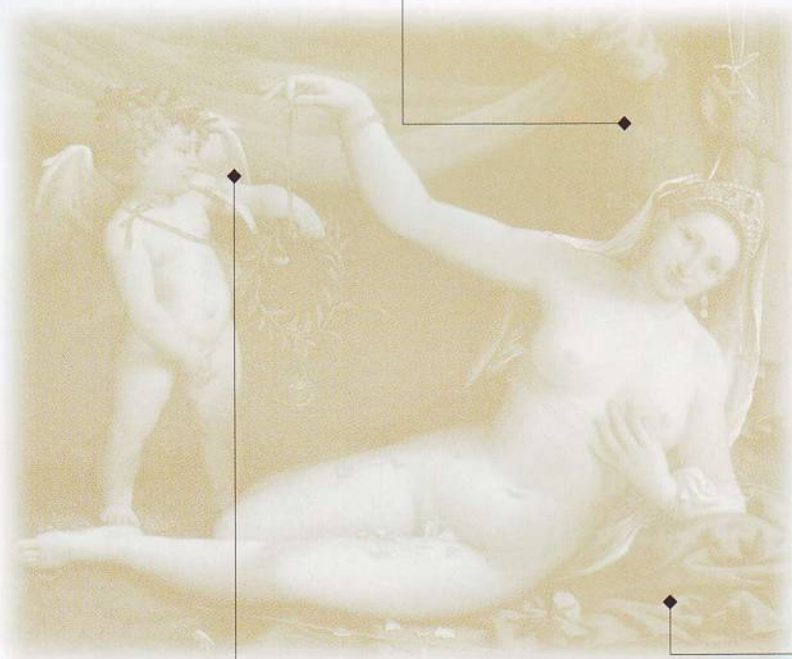
дарованные

миссис Чарльз

Райтсман



На втором плане, за головой Венеры, обращают на себя внимание ростки плюща, обвившего дерево. Главными характеристиками вьющихся растений является то, что они вечнозеленые и растут, «обнимая» стволы деревьев. Плющ ассоциировался с проявлениями любви и дружбы, став символом верности и вечной любви



На первом плане изображена змея, почти невидимая среди складок драпировок, на которой возлежит Венера. Некоторые склонны ассоциировать ее с чувством ревности. Но согласно древним верованиям эта рептилия являлась фаллическим символом, связанным с Матерью-землей, и является здесь аллегорией счастья и плодovitости



Художнику удалось удивительным образом отобразить дерзкую экспрессию и лукавство Купидона. На голове верного спутника Венеры – венке из мирта (священного для богини растения), почитавшегося в древности как символ плодородия. Это толкование поддерживается здесь и жестом божественного мальчика, знаменующим счастливый и плодотворный союз





Венера и Купидон

Лотто — один из наиболее интересных, разносторонних и самобытных художников итальянского Чинквеченто. Не известны обстоятельства заказа этой работы. Возможно, картина была написана по просьбе племянника художника Марио д'Армано. Типичная, казалось бы, для Лотто сцена представляется с иконографической точки зрения довольно сложной, давая возможности для множества интерпретаций. Самой простой является та, что толкует произведение как аллереорию счастья: иконографический строй работы, предположительно написанной по случаю свадьбы, непосредственно соответствует классическим эпитамам. В композиции доминирует фигура Венеры (не исключено ее портретное сходство с невестой), голову которой венчает великолепная диадема со свадебной фатой. Раковина, лепестки роз, которые словно только что опустились на ее лоно, и мирт являются классическими символами, идентифицирующими богиню. Другие детали композиции ассоциируются с любовью и верностью: миртовая гирлянда и кадильница, красный покров, плющ. Купидон пишет через миртовый венок, что означает пожелания плодотворности и счастливой судьбы союзу.

Суд Париса

Лукас Кранах Старший

Ок. 1528

Техника:

масло, доска

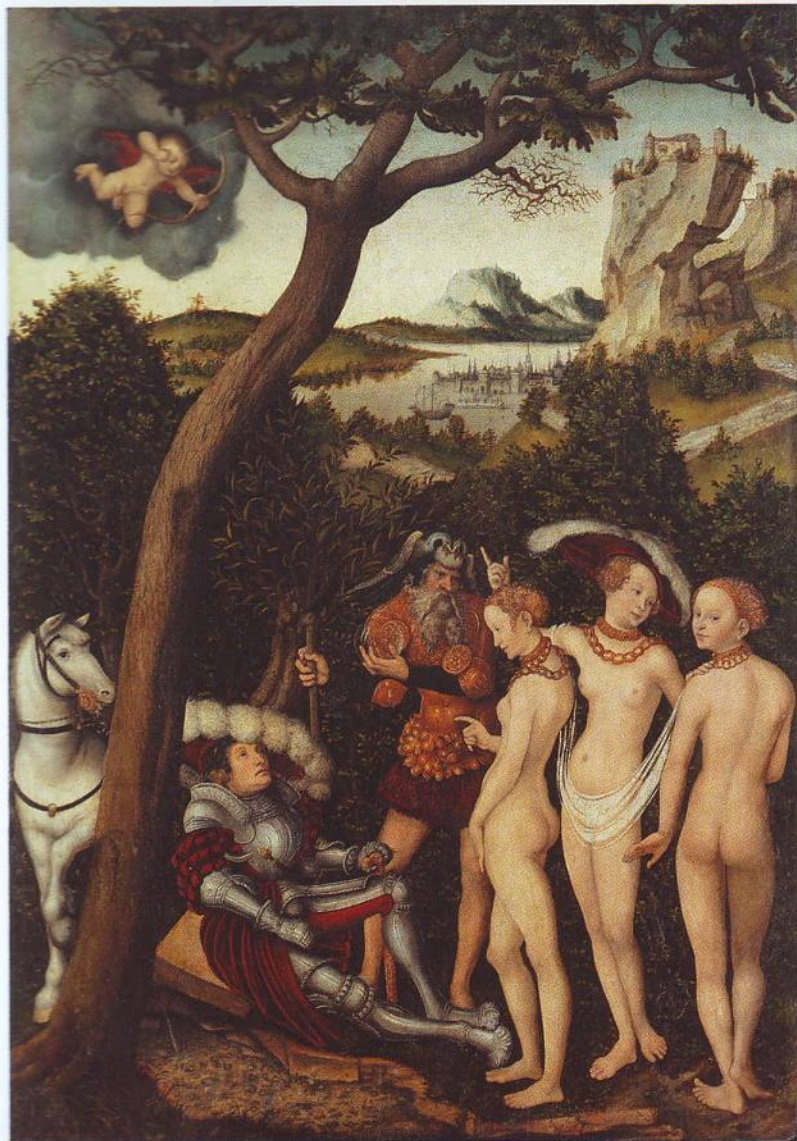
Размеры:

101,9 × 71,1 см

В коллекциях:

с 1928 г.,

Фонд Роджерса



будил ото сна Меркурий, также одетый соответственно моде XVI в. Победа Венеры предсказывается маленьким Купидоном, направляющим свою стрелу в сторону богини любви, которая, в свою очередь, указывает на небеса. Сцена разворачивается на фоне фантастического пейзажа, написанного с романтическим изяществом. Рассматривая сюжет в контексте своей эпохи, художник вкладывает в него аллегорическое послание: добропорядочный герой, в противоположность Парису, должен сохранить устойчивое равновесие между божественными дарами, олицетворяемыми тремя богинями, и отказаться от выбора между славой, силой и любовью. Кроме того, три женские фигуры позволяют Кранаху отобразить

Перед нами одна из многочисленных работ Кранаха, посвященных суду троянского царевича Париса, которому было поручено разрешить спор Юноны, Минервы и Венеры, даровав самой красивой знаменитое золотое яблоко. Юноша изображен здесь в образе рыцаря, которого про-

обнаженное женское тело. Здесь зрелый мастер преобразовывает свой живописный язык, приближаясь к использованию модулированной и ритмической линии, призванной отражать формальную элегантность, которая порой несет в себе некоторую холодность и условность.

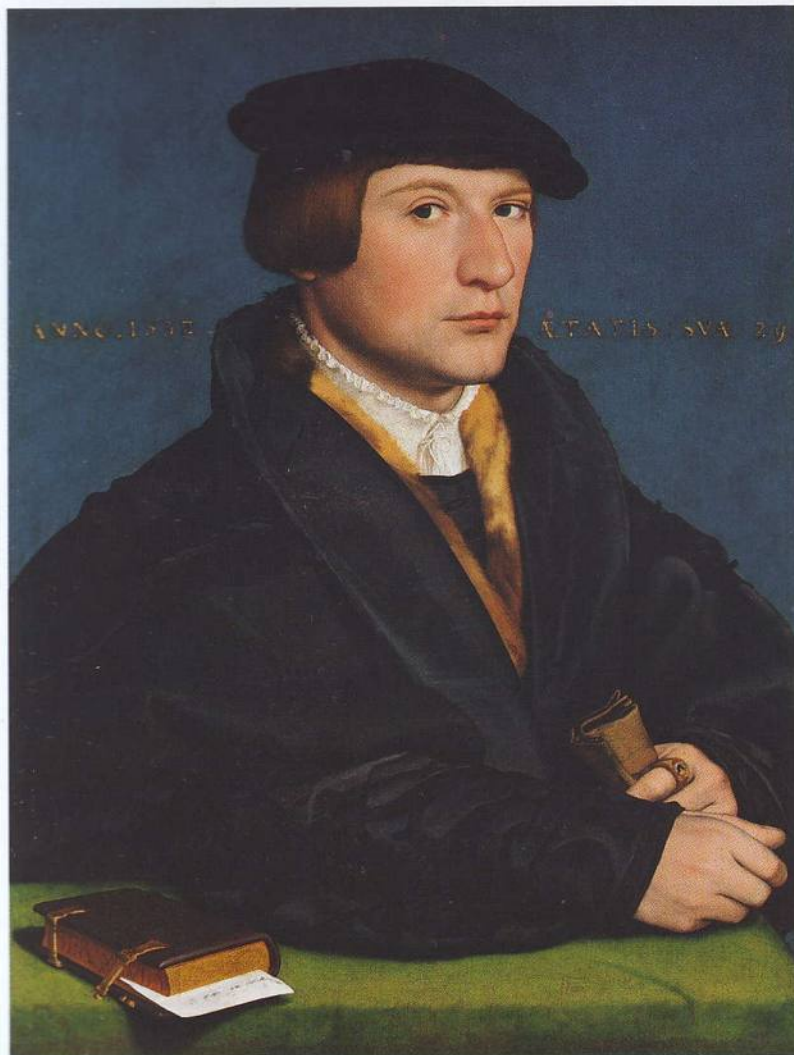


Портрет купца из семейства Ведиг

Ганс Гольбейн Младший

1532

Техника:
масло, доска
Размеры:
42,2 × 32,4 см
В коллекции:
с 1940 г.,
завещание
Эдварда
С. Харкнесса



среди немецких купцов, поселившихся в лондонском квартале Стильярд. Фигура мужчины, одетого в черное, выделяется на лазурном фоне. Лицо, повернутое на три четверти к зрителю, и ракурс правой руки образуют композиционную пирамиду, привносящую в портрет чувство статической гармонии. Образ излучает мудрое спокойствие и душевную непреклонность, подчеркнутые строгим стилем

Герб на кольце, надетом на палец молодого человека, позволил определить, что на портрете запечатлен член семьи Ведиг из Кёльна. А точнее — перед нами, скорее всего, двадцатидевятилетний Герман Ведиг III, купец и представитель Ганзейского союза, пользовавшегося специальными торговыми привилегиями в Лондоне. Приехав в Англию, Гольбейн (Хольбейн) нашел множество заказчиков

одежды. Между страницами книги, изображенной на первом плане, вложен лист, на котором читаются слова *Veritas odium parit* («Истина порождает ненависть»). Искусное владение цветом, точный рисунок, реализм и мастерское распределение объемов, соединенные с психологической насыщенностью образа, ставят Гольбейна в один ряд с выдающимися портретистами европейского Возрождения.



Портрет молодого человека

Бронзино

Ок. 1540

Техника:

масло, доска

Размеры:

95,6 × 74,9 см

В коллекции:

с 1929 г.,

коллекция

Х. О. Хэвемейер,

завещание Луизы

Хэвемейер



Бронзино, ученик и помощник Понтормо, овладел не только мастерством чувственной портретной передачи, но и умением тонкой психологической интерпретации образов. Однако в его произведениях напряженный и графичный изобразительный язык учителя смягчается в геометрически чистых формах, решенных на картине в ясном и плотном колорите. Изначально предполагали, что здесь изображен один из урбинских герцогов, но до сих пор персонаж не идентифицирован. Очевидно, перед нами интеллектual из ли-

тературных кругов, в которых вращался художник. На что наталкивают и книга, которую юноша держит в руке, и его темные одежды, характерные для тех, кто посвятил себя непростому творческому труду. Его удлиненная фигура помещена в центр прекрасно геометрически организованного, строгого архитектурного интерьера и, почти отрываясь от фона, решена в превосходной ясности жестов и четкой определенности форм. Изысканная поза, застывшая в элегантной аристократической сдержанности, кажется, отражает атмосферу утонченной возрожденческой культуры, которая, следуя естественной реальности, присущей гуманизму, приходит на смену схоластике. И декорированные гротесками стол и стул, кажется, визуально подчеркивают экстравагантность литературных форм, типичных для избранного общества того времени.



Полуоткрытая книга, которую держит юноша, очерчена с элегантностью и точностью, присущими языку художника, воссоздающего с изысканной утонченностью

малейшие детали. Жест словно выявляет почти пренебрежительное высокомерие человека, гордящегося своим положением писателя

Аббатиса Лукреция Альярди Вертова

Джованни Баттиста Морони

Ок. 1556

Техника:

масло, холст

Размеры:

91,4 × 68,6 см

В коллекциях:

с 1915 г.,

коллекция

Теодора

М. Дейвиса,

завещание

Теодора

М. Дейвиса



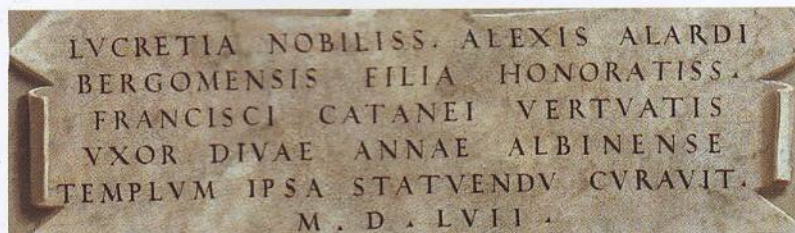
зический облик и психологию поведения. Аббатиса изображена на сером фоне, что подчеркивает монументальность ее фигуры и сообщает всей композиции определенную строгость. Приглушенные пепельные тона, однако, становятся ярче за спиной женщины, акцентируя внимание на седой голове в покрывале тонкой работы. Несмотря на искусственность выдвинутого на первый план парапета с изящной надписью на латыни, полотно отдалается от строгой стилистики официального портрета: лицо аббатисы, несущее отпечаток безжалостного времени, не отражает ни тени надменности или отчуждения. Ее сосредоточенный взгляд и намек на легкую улыбку дают ощущение искренности и правдивости.

Надпись на парапете рассказывает историю аббатисы. Дочь знатного бергамца Алессандро Альярди,

она основала в Альбино, в провинции Бергамо, кармелитский монастырь Св. Анны.

А в 1556 г. в своем завещании указала на него как на бенефициарий

Морони, известный силой своего натурализма, считается одним из самых искусных портретистов Чинквеченто. Далекий от придворной манеры Тициана, художник из Бергамо воссоздает человеческую натуру в новом ракурсе, в бытовом и естественном. Его заказчики, в большинстве своем люди, принадлежащие к зажиточному сословию ломбардской провинции, изображены в привычной для них конкретной обстановке повседневной жизни. Образы, наделенные глубокой человечностью, мастерски переданы художником через их фи-



Жатва

Питер Брейгель Старший

1565

Техника:

масло, доска

Размеры:

116,5 × 159,5 см

В коллекциях:

с 1919 г.,

Фонд Роджерса



В исторический момент, когда идеалы живописной фламандской традиции виделись растворяющимися в характерной символике маньеризма, Питер Брейгель обращается к аспектам, наиболее свойственным искусству Фландрии, — особенно к творчеству Босха. Художник отображает жизнь народа, воспроизводя реальность жестко и беспощадно. Эта работа, принадлежащая кисти уже зрелого мастера, — одна из цикла произведений, посвященных временам года (или месяцам), состоявшего предположительно из шести картин, каждая из которых изображала два месяца года. Из досок, входивших в собрание императора Рудольфа II,

сегодня сохранилось лишь пять. Три из них находятся в венском Музее истории искусства и одна — в частной коллекции в Чехии. Здесь изображены крестьяне, занятые уборкой пшеницы в жаркий летний день: уставшие, они с трудом передвигаются под палящими лучами летнего солнца. Тяжесть сельской работы улавливается и в выходящем из высокой пшеницы мужчине, которого, кажется, едва держат ноги, и в позах обращенных к нам спиной крестьян, движения которых из-за жары тяжелы и замедленны. Фигуры помещены на фоне ясного безграничного пейзажа, великолепие которого расстилается до горизонта.



Марс и Венера, связанные Любовью

Паоло Веронезе

Ок. 1570

Техника:

масло, холст

Размеры:

205,7 × 161 см

В коллекции:

с 1910 г., Фонд

Джона Стюарта

Кеннеди



Здесь главная аллегория – Целомудрие, преобразуемое Купидом в Любовь. Конь, которого амур

сдерживает мечом (на втором плане), представляет собой символ укрощенной страсти

Полотно, на котором есть автограф Веронезе, написано художником, когда он находился на пике своей славы. Картина относится к серии из пяти работ (изначально они хранились в коллекции Рудольфа II в Праге), посвященных аллегориям малопонятного содержания. Неясна символика и этого произведения: на картине, где главные фигуры – Венера и Марс, соединенные Купидом, помещен также и сюжет одного из малоизвестных

мифов, согласно которому Гераклес, повзрослев, становится бессмертным, пользуясь покровительством усыновившей его Юноны. Не исключено, что перед нами обычная, приуроченная к свадьбе картина, изображающая молодоженов. В этой, как и во всех поздних работах, чувствуется тенденция к композиционному упрощению, использованию менее яркого и вибрирующего цвета, обращенного к экспериментированию с новыми световыми эффектами, наполненными лиричными тонами. А взаимосвязь фигур с элементами окружающего их пейзажа кажется более тесной.

Вид Толедо

Эль Греко

Ок. 1597

Техника:

масло, холст

Размеры:

121,3 × 108,6 см

В коллекциях:

с 1929 г., коллек-

ция Х. О. Хэв-

мейер, завеща-

ние миссис

Х. О. Хэвемейер



Чарующий вид Толедо, города, где Эль Греко почти постоянно жил во время своего пребывания в Испании, написан ясно и четко: узнаются

стены, взметнувшиеся башни колокольни собора и Алькасар, доминирующие над суровым и девственным пейзажем

Доменико Теотокопули, известный под именем Эль Греко, — один из тех художников, творчество которых ярко отразило напряженные религиозные настроения и аскетический пыл Контрреформации в экспериментах с изобразительным языком, насыщенным мистицизмом. Несмотря на то что художник на многих своих полотнах формально изображал Толедо, это — единственная работа, представляющая чистый пейзаж. Прекрасно узнаваемые река Тахо, и мост Алькантара, однако детали пейзажа искажены для достижения большей драма-

тической экспрессии. Над городом, бывшим средоточием интеллектуальной, религиозной и художественной жизни Испании XVI в., нависает мрачная и зловещая гроза, всполохи которой расцвечивают яркой зеленью окружающий пейзаж и отражаются в «металлических» очертаниях зданий. Выбор ограниченной цветовой гаммы, наэлектризованные отблески почти неестественного света подчеркивают эмоциональное напряжение, преобразуя материальность в некую галлюцинацию, предвещающую неминуемую катастрофу на исходе бурного века.





Кавалер Рамп

Франс Халс

1623

Техника:

масло, холст

Размеры:

105,4 × 79,4 см

В коллекции:

с 1913 г.;

завещание

Бенджамена

Олтмана



вающие часть ее лица. Другой рукой Йонкер ласкает собаку – возможно, символизирующую супружескую верность. Художник заполняет первый план главными фигурами, отделяя их занавесом от едва намеченного фона, на котором просматриваются камин таверны и улыбающийся слуга, разносящий блюда. Диагональное построение композиции призвано выделить двух главных персонажей, существенно сокращая при этом визуальное пространство второго плана. Эффект естественности и яркости, столь характерный для произведений Халса, достигается также благодаря живописной технике художника, который, минуя традиционный предвари-

Один из наиболее самобытных голландских живописцев XVII в., Франс Халс изобразил в интерьере таверны деревенского кавалера Йонкера Рампа с его возлюбленной во время пирушки. Йонкер с безудержным весельем поднимает бокал, а девушка с любовью обнимает его, хотя ее движению препятствуют широкие поля шляпы, закры-

тельный рисунок, наносит на холст краски энергичными и быстрыми мазками, насыщенными неудержимой жизненной силой, определяя необычную непосредственность экспрессии образов. Подобный метод именно благодаря его характеристикам впоследствии был использован некоторыми импрессионистами, начиная с Мане.



Похищение сабинянок

Никола Пуссен

1633–1634

Техника:

масло, холст

Размеры:

154,6 × 209,5 см

В коллекции:

с 1946 г.

Фонд Гарриеса

Брисбейна Дича



Художнику удалось сообщить мифологической сцене глубокую драматическую напряженность (как свидетельствует безудержно и отчаявшееся лицо женщины на первом плане, основанную на его необычайно глубоком знании классического искусства).

Пуссен — один из выдающихся представителей классицизма XVII в. Изучение классического искусства стало для художника отправной точкой для углубления его стилистических поисков, в которых миф античности воплощается, основываясь, прежде всего, на классических идеалах Рафаэля, объединенных с вниманием к цвету, исходящему из творчества Тициана. Картина написана на тему эпизода из истории Древнего Рима: стоя на подиуме храма, Ромул приподнимает край красного плаща, тем самым давая тайный сигнал римлянам к похищению сабиня-

нок, приглашенных в Рим на праздник в честь Нептуна. Колорит, где преобладают яркие локальные тона, пронизанные золотистыми рефлексами, почерпнут художником в знаменитых «Вакханалиях» Тициана. Тщательно продуманная композиция, построенная по большим эллипсам, подчинен-



на уравновешенной симметрии. Сам автор подчеркивал, что каждое его полотно является результатом углубленного изучения предмета, воплощенного в соответствии законам античного языка, почерпнутого в римской скульптуре и произведениях классических поэтов.

Портрет Джеймса Стюарта, герцога Ричмонда и Леннокса

Антонис Ван Дейк

1634–1635

Техника:

масло, холст

Размеры:

215,9 × 127,6 см

В коллекциях:

с 1889 г.;

коллекция

Маркуэнда,

дар Генри Дж.

Маркуэнда



Антонису Ван Дейку, ученику Рубенса и художнику, снискавшему мировую известность, удалось добиться блестящей уравновешенности стиля, где условности парадного портрета, подчиненные требованиям высокопоставленных персонажей, сбалансированы с непринужденностью их лиц, порой окрашенных мимолетной улыбкой. В 1632 г. Ван Дейк переехал в Лондон, очень скоро став любимым художником короля Карла I, который пожаловал ему рыцарское звание. В качестве придворного живописца Ван Дейк демонстрирует истинное мастерство в приукрашенном отображении суверена, не обладавшего впечатляющей внешностью. По всей вероятности, художник следовал тем же принципам и в парадном портрете любимого кузена короля, представленного здесь кавалером ордена Подвязки. Художник усиливает эффект элегантности и представительной позы герцога, удлиняя про-

иколепна
работка
лей оджд,
ые
изведениях
Дейка
черкивают
имость
раженных
знажей.

Художник обычно писал лицо и руки портретируемых с натуры, а над деталями роскошных одеяний и украшениями работал в своей мастерской

порции его тела по отношению к голове. Присутствие борзой еще более подчеркивает его аристократическую осанку. Портреты Ван Дейка являются безусловной вехой в развитии английской живописной школы будущего в целом и особенно творчества Рейнолдса и Гейнсборо.



Кающаяся Магдалина

Жорж де Латур

1638–1643

Техника:

масло, холст

Размеры:

133,4 x 102,2 см

В коллекции:

с 1978 г., дар

супругов

Райтсман



В композиционный центр полотна помещено зеркало, в котором отражается горящая свеча. Поскольку зеркало – аллегория женского тщеславия, а следовательно, и власти женского обольщения, оно соответствует символу сластолюбия. Свеча, обычно отождествляемая с быстротечностью жизни, в данном случае олицетворяет свет веры

Магдалина изображена в окружении всего свойственного ей иконографических атрибутов: череп, зеркало, на земле с пренебрежением разбросаны украшения, являющиеся напоминанием о прежней жизни грешницы. Они также знак отказа от богатств и отречения от благ земных, поскольку Магдалина избрала новый путь.



Череп, издавна ассоциировавшийся со смертью, с напоминанием о недолговечности существования, часто является атрибутом святых отшельников: ясный намек на их размышления о смерти. Лежащий на коленях Магдалины, он, возможно, указывает на спокойное принятие ею завершения земной жизни



Кающаяся Магдалина

Произведение относится к так называемым «ночным сценам», которые Латур, художник несомненного живописного таланта, имя которого было надолго незаслуженно забыто, писал в основном во второй половине жизни. Тема кающейся Магдалины, изображенной здесь в момент ее обращения в христианство, встречается еще в трех полотнах художника. Женщина размышляет о бренности земного суще-

ствования и избирает путь веры. Луч, освещающий ее лицо, мягко опускается по ее длинным струящимся волосам (один из знаков, идентифицирующих персонаж), которыми она вскоре оботрет ноги Христа, омыв их своими слезами, моля о прощении свершенных грехов. Яркое пламя свечи распространяет свет в пустом пространстве комнаты, определяя объемы в их неестественной плотности и создавая атмосферу, состоящую из света и тени, погружая изображение в бесконечное безмолвие, созданное глубоким мистицизмом и тихой меланхолией. Цвет в своей хроматической сдержанности следует за светом, играя на контрасте белого и красного, и, померкнув, уходит в тень. Латур передает «ночь» — опустошенность человеческой души, которая, как утверждали писатели-мистики той эпохи, может осознать себя лишь через свет веры.

Автопортрет с Еленой Фоурмен и сыном

Питер Пауэл Рубенс

Ок. 1639

Техника:

масло, доска

Размеры:

203,8 × 158,1 см

В коллекциях:

с 1981 г., дар

супругов

Райтсман

Розы, написанные мягкими и легкими мазками, несомненно, являются символом любви. Начиная с эпохи античности роза была священным цветком Венеры. Существовала легенда, что ее лепестки были белыми, пока однажды богиня в погоне за своим возлюбленным Адонисом не поранила пальцы о шипы розы и не окрасила ее своей кровью



Пухлое розовое личико мальчика, непослушный завиток, выбившийся из-под головного убора, и живой взгляд говорят о веселом и резвом нраве этого персонажа. Внимание, с которым художник пишет сына, необычно: отражение детского своеобразия не было принято в изобразительном искусстве. Это направление развивалось медленно и постепенно, и только в XVI в. ребенок перестает быть взрослым в миниатюре и обретает образ, обладающий собственной индивидуальностью



На некоторых парных портретах иногда изображается попугай, как символ целомудрия, как главная этическая модель супруги. Считалось, что обычный крик этой птицы — «Аве», что соответствовало приветствию архангела Гавриила, обращенному к Марии в момент Благовещения. Таким образом, попугай стал символом чистоты и невинности





Автопортрет с Еленой Фоурмен и сыном

На фоне успеха фламандской живописи XVI в. искусство Рубенса было подобно настоящему взрыву безудержной жизнерадостности, заразившей всю Европу. В 1630 г., в возрасте пятидесяти трех лет, худож-

ник женился на семнадцатилетней Елене Фоурмен и переехал жить в деревню. С той поры его живописный язык обогатился новым чувственным лиризмом, наиболее полно выразившемся в портретах жены и детей. Здесь Рубенс изображен рядом с молодой женой, на которую он смотрит с бесконечной нежностью, и с маленьким Питером Пауэлом. Картина будто «сама рассказывает», выявляя с еще большей очевидностью атмосферу спокойствия и любви, исходящих от лиц и едва намеченных жестов. Семейство изображено на фоне прелестного сада (прототип «сада любви»), насыщенного символическими деталями: розовый куст за спиной Елены ассоциируется с любовными чувствами, попугай — символ материнства Марии, в то время как кариатида слева и фонтан — прямые аллегии плодovitости. Благодаря яркости колорита и непринужденной естественности фигур это произведение считается одним из шедевров Рубенса.

Портрет Хуана де Парехи

Диего Веласкес

1650

Техника:
масло, холст
Размер:
81,3 × 69,9 см
В коллекции:
с 1971 г., приобре-
тено в резуль-
тате обмена на
средства фондов
и завещаний,
объединенный
с дарами других
музеев



и строгие глаза отражают чувство гордости, прекрасно поддержанное элегантностью осанки и одеждой: кружевной воротничок (деталь, которой невозможно пренебречь) считался украшением, запрещенным для рабов, но тот же суверен избегал его носить, предпочитая более строгие наряды; темная лента, пересекающая подобно перевязи грудь, вызывающе подчеркивает его положение слуги, которому в скором времени удалось хитро-

Веласкес, глава испанской художественной культуры XVII в., является одним из основоположников реалистического направления в европейском искусстве. Перед нами портрет Хуана де Парехи, помощника художника, сопровождавшего его в путешествии по Италии. По поручению короля Филиппа IV Веласкес должен был приобрести картины для мадридского двора. Мужчина из Севильи, мавр по происхождению, представлен испанским мастером в классической позе. Его взгляд исходит от возвышенное благородство, глубокие

тью, благодаря ходатайству короля, обрести свободу. Говорят, что, когда в 1650 г. полотно было выставлено для обозрения в Пантеоне в Риме, кто-то из знатоков заметил, что все вокруг — искусство, а это произведение — правда жизни. Действительно, для Веласкеса, обладавшего величайшим даром портретиста, характерна тонкая чувственность, благодаря которой ему удалось раскрыть глубину человеческой души, отразив самые тонкие ее нюансы без лицемерия и риторики, но с огромной подчас беспощадной, откровенностью.





Аристотель перед
бюстом Гомера

Рембрандт — гений европейского искусства, мастерски, с глубоким пониманием воплощавший человеческую душу. Заказчиком этой картины был сицилийский коллекционер, богатый аристократ Антонио Руффо. На полотне изображен Аристотель, правая рука которого покоится на бюсте Гомера, а левая, согнутая в локте, слегка касается цепочки золотой цепи, на которой закреплен медальон с изображением Александра Македонского. Исторические ссылки очевидны: философ, выдающийся переводчик Гомера, познакомил европейцами с произведениями великого поэта македонского царя, который впредь не расставался с поэмами аэда

даже во время своих военных кампаний. Возможно, художник выразил таким образом связь с прошлым, беря за образец Аристотеля — современного человека в сравнении с Гомером, — размышляющего о древности: намерение рассмотреть античный мир так же, как сами древние взирали на свое мифическое прошлое. Философ, погруженный в размышления, не одинок, как это могло показаться, поскольку бюст Гомера позволяет нарушить ход времени. В том же положении может оказаться и коллекционер, который, глядя на картину, будет размышлять об Аристотеле, созерцая Гомера и устанавливая, таким образом, связь с античностью.

Автопортрет

Рембрандт

1660

Техника:

масло, холст

Размер:

80,3 × 67,3 см

В коллекции:

с 1913 г.;

завещание

Бенджамена

Олтмана



Боковой свет
высвечивает напо-
ловину погружен-
ное в тень лицо
художника.

Безжалостное вре-
мя избородило
его лоб морщи-
нами и окрасило
седой его

волосы. Несмотря
на утомленный
и тяжелый взгляд,
глаза Рембрандта
еще излучают
эмоциональную
силу, твердую
уверенность
в себе – в чело-
веке и художнике

кальности: автопортреты пред-
ставляют возможность исследо-
вать отражение различных эмо-
ций в чертах лица или позволяют
экспериментировать с нюансами
позы, манер и условных жестов.
Некоторые из автопортретов бы-
ли заказными, другие же написа-

В наследии рисунков и живописных работ
Рембрандта по меньшей мере семьдесят
пять автопортретов – своеобразный «визуальный
дневник». Однако потребность в
отображении собственной жиз-
ни и в постоянном физиономи-
ческом анализе не является лишь
признаком акцентированного
автобиографического интереса
или уверенности в своей уни-

ны для семьи, но нельзя исключить, что их немалое
количество, особенно поздние работы, предстан-
яют собой некое подобие визуальной автобиогра-
фии. Это полотно, композиция
которого достаточно строга, –
одно из немногих, где художник
предстает в трогательном образе
мужчины, который выглядит
старше своих пятидесяти четы-
рех лет.



Женщина с кувшином

Ян Вермер Делфтский

1660–1667

Техника:

масло, холст

Размеры:

45,7 × 40,6 см

В коллекциях:

с 1889 г.;

коллекция

Маркуэнда,

дар Генри

Дж. Маркуэнда



Произведения Вермера, отображая простые повседневные сцены, заключают в себе, следуя духу эпохи, множество инсказательных посылов. Кувшин, изображенный

на полотне, может интерпретироваться по-разному: аллегория воздержанности, инструмент физической и нравственной чистоты, но также может символизировать сексуальность

занималась своим туалетом: согласно традиционной символике, распространенной в Голландии XVII в., тема мытья олицетворяла невинность и чистоту. Композиция в целом построена на игре гармоничных желтых и голубых тонов, кото-

Полотно, первоначально приписываемое кисти Габриеля Метсю, — одно из серии картин, представляющих женскую фигуру, помещенную в интерьер. Этот сюжет занимал Вермера в начале 60-х гг. Молодая женщина, открывающая правой рукой окно, в левой руке держит медный кувшин. Глаза полупушены, взгляд направлен в окно, поза статична. Кувшин и таз, накидка на ее плечах говорят о том, что она, вероятно,

рые подчеркивают безмятежность настроения. Удивительно передан эффект луча света, который, проходя через стекло, отражается холодными голу-



боватыми отблесками на стене и на лице девушки. Географическая карта наталкивает на мысли об аллегории с Голландией, помыслы которой устремлены к морю. Какими бы ни были толкования, поражает удивительное средоточие на простой будничной жизни.

Хлебное поле

Якоб ван Рёйсдал

Ок. 1670

Техника:

масло, холст

Размер:

100 × 130,2 см

В коллекции:

с 1913 г.;

завещание

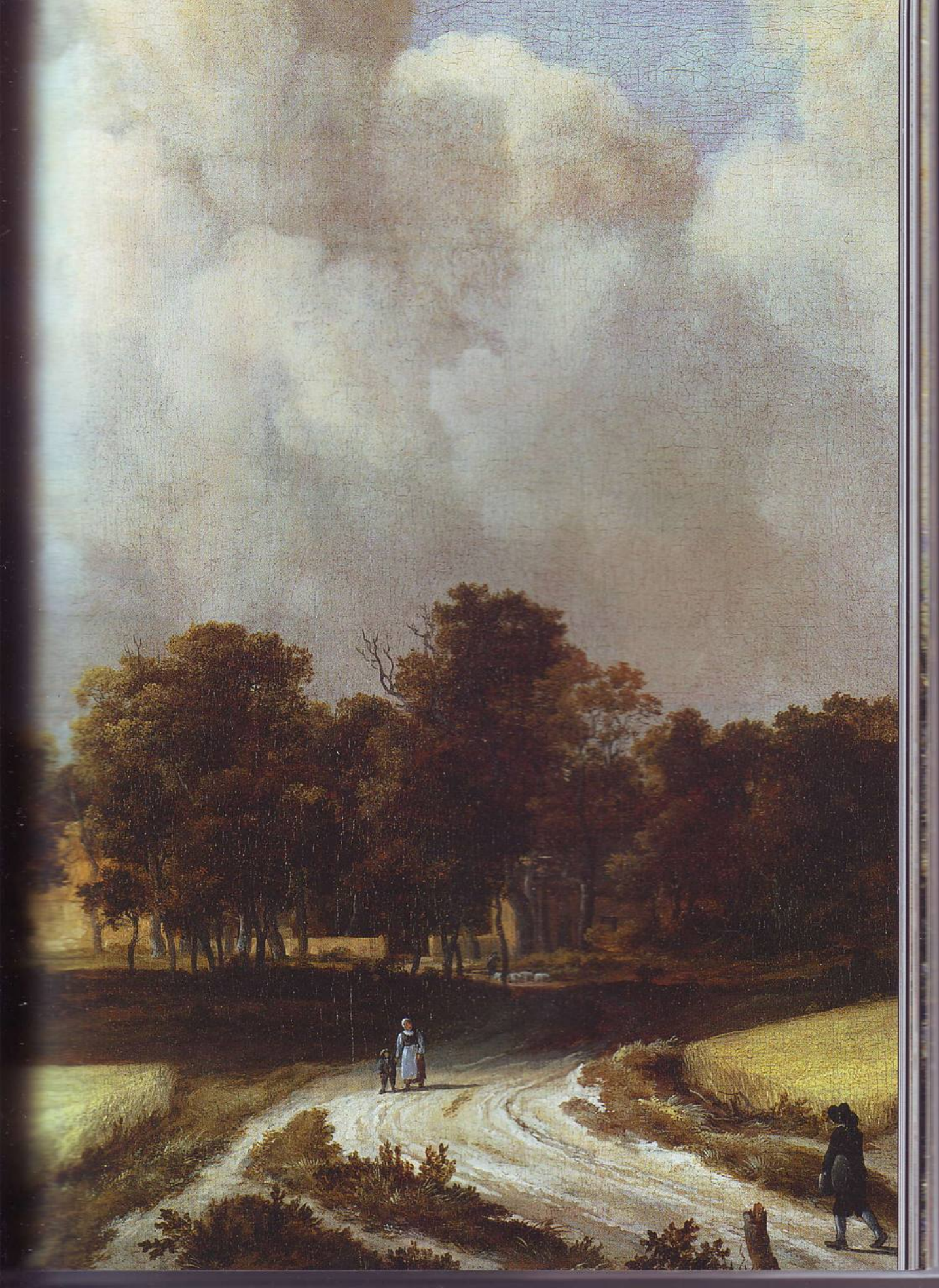
Бенджамена

Олтмана



Якоб ван Рёйсдал, выдающийся голландский мастер пейзажного жанра, запечатлел на полотне удивительный образ родной земли. Равнинные просторы, отображенные как живое существо, представляются одушевленными всеподчиняющей силой природы. Композиция картины построена на центральной перспективе, поддержанной дорогой на первом плане, разделяющей композицию на две части. Своим слегка извилистым движением она вовлекает взгляд зрителя к строениям, через деревья проглядывающим на фоне. Низкий горизонт позволяет облачному небу, занимающему две трети полотна, развернуться во всю свою ширь. Кое-где солнечным лучам удастся пробиться

сквозь тучи, золотом разливаясь по полям, отражаясь разными оттенками в свете и тени. Три одинокие фигуры, различимые на дороге, — женщины с ребенком и идущий им навстречу путник, — кажутся потерянными в величественной картине природы, будто демонстрируя, что жизнь подчиняется не человеческим, а высшим законам. Сухие ветви и стволы деревьев на первом плане, по-видимому, отражают концепцию *vanitas* («тщета») — бренности земного существования. Состояние покоя, доминирующее в композиции, нарушается легким трепетом и едва заметной меланхолической тревогой, отражающими романтический драматизм темперамента художника.



Аллегория Веры

Ян Вермер Делфтский

Ок. 1670

Техника:

масло, холст

Размеры:

114,3 × 88,9 см

В коллекции:

с 1931 г.;

коллекция

Фридсма,

завещание

Майкла

Фридсма



Распятие, кубок и Библия, помещенные на столе, расположенном рядом с девушкой, подчеркивают основополагающую роль в католической религии таинства Евхаристии и жертвы Христа. Контрреформа, особенно в открытой полемике с доктриной протестантизма, касающейся символической ценности, вмняемой хлебу и вину, признавала за Причащением особенную роль

Отталкиваясь от определений Рипы, Вермер переосмыслил их, перемешав между собой четыре толкования Веры, приведенных перуджинским ученым. Довольно жесткое изображение змеи, придавленной тяжелым камнем, — прямой намек на Зло, поверженное благодаря великой жертве, принесенной Христом во имя спасения человечества



Яблоко, лежащее у ног Веры, согласно христианской традиции представляет запретный плод из райского сада, сорванный Евой, искушенной змеем, и поэтому ставший символом грехопадения человека и смертного греха. В действительности в Священном Писании не говорится, к какому виду относилось дерево познания. Но латинское слово *malum* означает и *male* («зло») и *malum* («яблоня»), отсюда следует, что дерево могло быть и яблоней





Аллегория Веры

ное олицетворение чистоты и истины. Рука, прижатая к груди, указывает на глубину веры, исходящей из самого сердца. На стене помещена репродукция картины антверпенского живописца Якоба Йорданса «Распятие», которая еще более убедительно подчеркивает

Картина, отличающаяся от других работ художника необычно большими размерами, заключает в себе недвусмысленный символический посыл. Расположенный на первом плане богато декорированный занавес, похожий на шпалеру, вводит зрителя в сцену, отображающую воплощение Веры. Она окружена символическими атрибутами, перечисленными в знаменитой книге Чезаре Рипы «Иконология», переведенной в середине XVII в. на голландский язык. Белый и голубой цвета — очевид-

ет значение сцены. Интересно, что изображенная на полотне картина была собственностью Вермера и упоминалась в инвентарном списке имущества художника, составленном после его смерти. Сдержанность композиции и более строгий колорит проявляются в поздних произведениях художника. Им сопутствует заметное влияние классических концепций, которые постепенно распространялись в голландском искусстве той эпохи. Нельзя исключать, что полотно было написано по заказу.

Веселая компания на веранде

Ян Стен

1673–1675

Техника:

масло, холст

Размеры:

141 × 131,4 см

В коллекции:

с 1958 г.,

Фонд Флетчера



ких или символических посылов, которые осложняют впечатление. Представленная здесь сцена может содержать и назидательную идею — предостережение блудливую нраву: центром композиции предстает на первом плане женщина в голубых одеждах, небрежность манер которой, пренебрежительный взгляд и ухмылка являются очевидными признаками охмелевшего человека. Кроме того, согласно традиции, красные туфли, надетые на ней, были типичной принадлежностью

Стен — художник, отличающийся необычайной самобытностью, — один из основоположников голландского искусства XVII в. Его так называемая «жанровая» живопись не навеяна историческими, религиозными или мифологическими сюжетами, а отображает живые семейные картины или эпизоды пирушек в тавернах. Эти работы можно рассматривать и как незамысловатые свидетельства особенностей повседневной жизни той эпохи, и как непростые переплетения аллегоричес-

«легкомысленных» женщин. Цель картины, помимо изображения пирушки в веселой компании, — преподнести нравственный урок, не прибегая, однако, к серьезному и менторскому тону, но с сочувственным участием того, кто знает, что человек легко становится жертвой инстинктов.



Невозможно уклониться от потока жизнелюбия и веселья, исходящих от полотна, на котором Стен изобразил и себя:

это сидящий в стороне на стуле мужчина, дружок подмигивающий и держащий в руке кувшин с вином

Мещетен

Жан-Антуан Ватто

1718–1720

Техника:

масло, холст

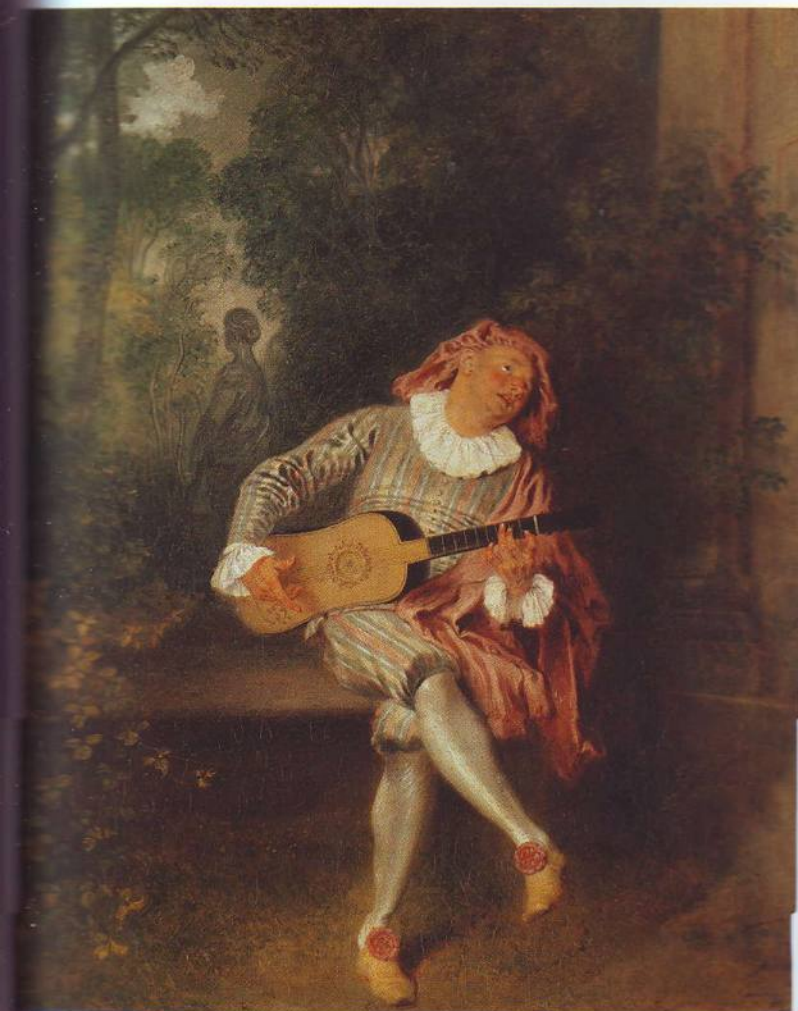
Размеры:

55,2 × 43,2 см

В коллекциях:

с 1934 г.,

Фонд Манси



Статуя в глубине
изысканного
парка,
изображающая
женщину,
намекает
на возлюбленную
Мещетена,
безответную
к его чувствам
и безразличную
к любовным
напевам
несчастливого



нам, посвященным маскам и театру. Эта картина, изначально задуманная в форме овала, изображает одного из персонажей итальянской комедии дель арте Мещетена, доверчивого кавалера-служу, постоянно страдающего от безответной любви. Стена сбоку и направленный вверх

Изысканный выразитель стиля жизни, возникшего во Франции в XVIII в. с началом распространения рококо, Ватто отображает новое общество, утверждавшее изящные манеры, праздники и музыку. В его произведениях, будь то влюбленные парочки или бал при дворе, привлекает внимание фон, изображающий пейзаж хоть и идеализированный, но наполненный непреходящим чувством грусти. Тот же дух свойственен и полот-

взор героя говорят о том, что, по-видимому, он поет серенату под окном возлюбленной. Лесной пейзаж, написанный в утонченных мягких тонах, берет на себя роль театрального задника для фигуры, освещенной пучком колеблющегося перламутрового света. Картину купил друг художника Жан де Жюльен, а после его смерти в 1767 г. она перешла в коллекции российской императрицы Екатерины, где и оставалась до 1931 г.

Триумф Мария

Джованни Баттиста Тьеполо

1729

Техника:

масло, холст

Размеры:

558,8 × 326,7 см

В коллекции:

с 1965 г.,

Фонд Роджерса



Полотно больших размеров относится к серии из десяти картин, посвященных известным эпизодам истории античного Рима и предназначенных для роскошного зала в Ка'Дольфин, венецианской резиденции патриарха Аквилеи Дионисио Дольфина. Картины, заключенные в рамы, выполненные в технике *trompe-l'oeil* (дословно «обман зрения»), покинули стены дворца в 1870 г. В Метрополитен-музее хранятся еще два произведения из этой серии — «Взятие Карфагена» и «Битва при Верчелли». Другие же семь разделили между собой Санкт-Петербург и Вена. Полотно изображает приведенного пленником в цепях в Рим нумидийского царя Югурта, поверженного в конце в 107 г. до н. э. Гаем Марием после жестокой войны, длившейся шесть лет. Серия представлена с соблюдением правил античного римского церемониала: триумф был одной из наивысших почестей, оказываемых сенатом полководцу-победителю, который, сопровождаемый знаками военного отличия и военными

трофеями, проезжал по улицам Рима на пышной колеснице, запряженной белыми конями. Это произведение является переходным в творчестве художника, отражая и юношеский период, и стиль зрелого мастера: дух напыщенности и высокопарности серии обогащен световым решением, гармонично объединяющим фигуры и окружение, и великолепным чувством цвета, почерпнутым художником в венецианской художественной культуре XVI в., особенно в творчестве Веронезе. В левой части полотна, перед военным, несущим факел, Тьеполо изобразил самого себя.



Мыльные пузыри

Жан-Батист-Симеон Шарден

Ок. 1739

Техника:

масло, холст

Размеры:

61 x 63,2 см

В коллекции:

с 1949 г.

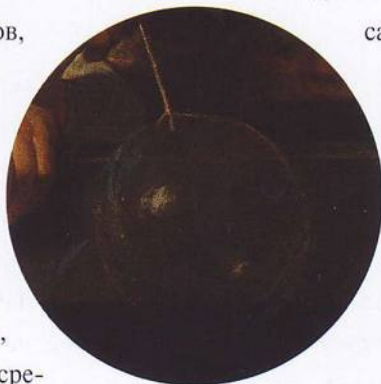
Фонд Вентури



дованно через структуру камня, окружающего его подобно раку. видны любопытные глаза мальчика, который, должно быть, встал на цыпочки, чтобы наблюдать за происходящим. Композиция наполнена ощущением спокойствия и словно повисшей тишины: это безмолвие внутреннего мира, где между фигурами нет никакой связи и где они живут

Далекая от вымышленных изысканных сюжетов и вычурных фантазийных картин празднеств и балов, столь дорогих аристократии XVIII в., эта сценка из обыденной жизни написана Шарденом с любовью и вниманием к правдивости отображения предметов, даже самых скромных. Художник написал множество версий этого полотна, где мальчик, пытающийся надуть большой мыльный пузырь, опирается о подоконник, на котором стоит стакан с мыльной водой. Сбоку от юноши, лицо которого рассматривается опосред-

самостоятельной жизнью, с собственными жестами, в безвременной неподвижности. Реальность, к которой обращается Шарден, не несет в себе никакой особой идеи. Художник внимательно наблюдает и ловит взглядом мгновения. Как он сам утверждал: «Краски необходимы, но пишу я чувством».



Тема мыльных пузырей довольно часто встречалась в фламандской живописи XVII в., и в последующем веке она появляется во Франции.

Обычно пузыри интерпретируются как *vanitas* («тщета») — символ хрупкости и бренности человеческого жизни

Туалет Венеры

Франсуа Буше

1751

Техника:

масло, холст

Размеры:

108,3 × 85,1 см

В коллекциях:

с 1920 г.,

завещание

Уильяма

К. Вандербильта



Тема туалета Венеры появилась в венецианской живописи в конце XV – начале XVI в. и распространилась по всей

Европе, став, в конце концов, одной из наиболее характерных в изображении богини любви

произведений художника. Это полотно в паре с картиной «Венера в ванной» (сегодня хранится в Национальной галерее в Вашингтоне) было заказано маркизой де Помпадур для украшения роскошной ванной комнаты замка Бельведер. Обнаженная богиня,

в предыдущем веке представлявшаяся в парадном и помпезном стиле, обретает более изящный облик: художник пытается превознести еще незрелую, но в то же время возбуждающую женственность. Венера окружена своими атрибутами (голубка, розы, жемчуг), которые, вместе с посеребренной раковиной, напоминают о ее рождении из морской пены. Несмотря на тщательно выписанную роскошь, полотно несколько не вульгарно.

Буше считается непревзойденным мастером «галантной» живописи, предметом которой были сладострастные и чувственные сцены, очень модные при дворе Людовика XV. Более того, благодаря протекции фаворитки короля мадам Помпадур Буше стал первым живописцем суверена. Декоративная изысканность, элегантный рисунок, богатый и яркий колорит, обостренное внимание к дерзким деталям — элементы, характерные для





Любовное письмо

Жан-Оноре Фрагонар

Ок. 1770

Техника:

масло, холст

Размеры:

83,2 × 67 см

В коллекции:

с 1949 г.,

коллекция

Жюль Бейча



Слова записки могут быть ссылкой на анонимного кавалера, или, если прочесть *Cuvillere*, то эта девушка – Мари Эмиль Буше, которая в 1773 г. вышла замуж за архитектора Шарля Этьена Габриэля Кювилье



в букет цветов, который она держит в руках. Порозовевшие щеки и легкая улыбка на губах подсказывают, как мил ее сердцу отправитель. Солнечный луч, проникающий из окна в комнату, колеблется и моделирует линии девушки, окрашивая ее платье и голубыми бликами рисуя ее

Великий основоположник французской живописи XVIII в. Жан-Оноре Фрагонар, впитав опыт Буше и Ватто, развил собственный живописный язык и изысканный стиль. Певец любви и природы, детства и семейной жизни, художник оставил после себя довольно разнообразные произведения. На этой картине изображена девушка, застигнутая врасплох в своей комнате за письменным столом во время чтения письма, вложенного

живыми и воздушными мазками. Прелесть сценки исходит из изысканной спонтанности и кажущейся импровизированности композиции, выполненной в духе реализма, но без тени назойливости. Личность портретируемой неизвестна, но, исходя из текста записки, можно предположить, что перед нами дочь Франсуа Буше – Мари Эмиль, родившаяся в 1740 г. Оставшись вдовой в 1773 г., она вышла замуж за друга своего отца.

Портрет госпожи Уинтроп

Джон Синглтон Копли

1773

Техника:

масло, холст

Размеры:

90,2 × 73 см

В коллекциях

с 1931 г.,

Фонд Морриса

К. Джесапа



Изображение
гладкой
лакированной
поверхности
стола, в котором
отражаются руки
женщины,

обнаруживает
мастерство
художника
и безукоризненное
владение
живописной
техникой

жаемых им персонажах осязаемы как их физическое и нравственное присутствие, так и социальная значимость. Более того, этот портрет свидетельствует о дости-

жениях того напряженного реализма, который стал основой произведений художника. Женщина, жена видного американского астронома, изображена в позе, полной достоинства. Свет равномерно охватывает фигуру, почти неуловимо уходя в тень; эта техника, соединенная с поисками легкого и утонченного колорита, пришла к Копли из практики углубленной гравюры, которой занимался художник во время своего обучения в Бостоне.

Примерно в середине XVIII в. американские колонии начали утверждаться как политические величины, каждая из которых обладала собственной национальной культурой. Власть концентрировалась вокруг торговой элиты, которая страстно стремилась ко все большему обладанию модными предметами роскоши. Выразителем идей этого нового, находящегося на подъеме социального класса стал Джон Синглтон Копли. В изобра-

Портрет полковника гренадеров Джорджа Кауссмейкера

Джошуа Рейнолдс

1782

Техника:

масло, холст

Размеры:

238,1 × 145,4 см

В коллекции:

с 1920 г.,

завещание

Уильяма

К. Вандербильта



тельность и непосредственность восприятия, использование насыщенных цветов и ярких полутонов складывались в утонченные композиции, выполненные в мягком классическом духе. Портрет блестящего военного, которому здесь, должно быть, тридцать три года, предельно выражает его социальную значимость, представляя его в полный рост в форме королевского офицера на фоне типично английского пейзажа. Полковник запечатлен в элегантной, подчеркнуто небрежной позе, которая на самом деле таит в себе внимательную работу художника; динамика удлиненной шеи лошади (которая почти по-человечески выразительна) повторяется в изгибе ствола дерева, на которое опирается мужчина, подчеркивая благородность его осанки. В быстрых энергичных красочных мазках, в свободном и целостном решении поверхностей прослеживается безусловное влияние произведений Рубенса, которые Рейнолдс имел возможность увидеть во время путешествия по Нидерландам.

Видный теоретик искусства, мастер идеализированного портрета, первый президент Королевской академии художеств Рейнолдс является одним из основоположников англосаксонской живописи XVIII в. После долгого путешествия по Италии стиль художника обрел законченность и рафинированность. Пластическая убедительность и непосредственность восприятия, использование насыщенных цветов и ярких полутонов складывались в утонченные композиции, выполненные в мягком классическом духе. Портрет блестящего военного, которому здесь, должно быть, тридцать три года, предельно выражает его социальную значимость, представляя его в полный рост в форме королевского офицера на фоне типично английского пейзажа. Полковник запечатлен в элегантной, подчеркнуто небрежной позе, которая на самом деле таит в себе внимательную работу художника; динамика удлиненной шеи лошади (которая почти по-человечески выразительна) повторяется в изгибе ствола дерева, на которое опирается мужчина, подчеркивая благородность его осанки. В быстрых энергичных красочных мазках, в свободном и целостном решении поверхностей прослеживается безусловное влияние произведений Рубенса, которые Рейнолдс имел возможность увидеть во время путешествия по Нидерландам.



В одном из своих знаменитых «Выступлений» Рейнолдс писал: «В отличие от человеческой фигуры, животное или любой неодушевленный предмет

благодаря кисти гениального живописца может обрести большую ценность, а также способность передавать чувства и вызывать эмоции»

Портрет Лавуазье с женой

Жак-Луи Давид

1788

Техника:

масло, холст

Размеры:

259,7 x 194,6 см

В коллекциях:

с 1977 г.,

приобретена на
средства супругов
Райтсман



эмпириков (еще до прихода эпохи просветительства), которые в центр внимания ставили личность, способную внушать уважение благодаря своим способностям, независимо от рангов и привилегий. Таким образом, портрет стал выразителем определенных позиций и становился доступен любому человеку, утвердившемуся в обществе. Лавуазье — ученый-химик, известный своими исследованиями, касающимися кислорода, пороха и химического состава воды. Давид сообщает почти домашнюю приветливость образу ученого, сидящего за столом в окружении рабочих приборов. Рядом стоит его жена. Лежащая перед Лавуазье рукопись — вероятно, его «Трактат по элементарной химии», опубликованный год спустя после написания портрета.

Портрет Лавуазье с женой считается не только одним из лучших произведений Давида, но и значительной ступенью в развитии портретной живописи XVIII в. Европа второй половины XVIII в. пережила существенные политические, экономические и социальные преобразования, начало которым было положено в Англии и во Франции. Новые заказчики больше не признавали формы патристического светского портрета, бывшего достоянием аристократии, высшего духовенства и высокопоставленной буржуазии, а хотели быть запечатленными в максимально реалистичной манере. Не были чужды этому новому подходу как революционные просветительские теории, так и идеи английских



Слева, за спинами супругов, в кресле лежит альбом для рисунков, принадлежащий жене ученого, художнице Мари-Анн-Пьеретт Полз, которая, очевидно, была ученицей Давида и проиллюстрировала трактат мужа

Портрет донна Мануэля Осорио и Сунига

Франсиско Гойя

Ок. 1792

Техника:

масло, холст

Размеры:

127 × 101,6 см

В коллекции:

с 1949 г.,

коллекция

Жюль Бейча



Три любопытных большеглазых кота внимательно наблюдают за сорокой. Религиозная культура считает кота роковым животным, отождествляемым с дьяволом и со злом вообще. Исходя из этого, идея картины преобразуется в нравственное предупреждение, становясь напоминанием о кознях, которые зло уготовило человеческой душе

Еще в Средние века сорока считалась домашней птицей, особо любимой малышами. Более того, на некоторых полотнах эпохи Возрождения, изображающих Мадонну с младенцем, Иисус держит птицу в руках или за шнурок, привязанный к ее лапке. Начиная уже с древних времен, птица, равно как и бабочка, была символом человеческой души, покидающей тело в момент смерти

Символическое значение клетки с птицами исходит из Священного Писания и соответствует «обману». Гойя, изображая спутников малыша, ставит акцент на иносказательном духовном послании, противопоставляя наивную невинность ребенка коварным иллюзиям, которыми он должен опасаться в течение жизни





Портрет дон Мануэля
Осорио и Сунига

маленького Осорио, родившегося в 1784 г., — одно из серии семейных портретов, заказанных графом Альтамира. Ребенок, одетый в костюм ярко-красного цвета, помещен на монохромном фоне,

Гений Гойи был уникальным явлением в испанском искусстве рубежа XVIII — XIX вв., которое он возвысил до величия прежних времен. Творчество художника прошло через последний период рококо, достигнув порога реализма и раскрывшись в огромном разнообразии сюжетов. В портретах, почти на столетие предвосхищающих романтические идеи, испанскому мастеру удалось раскрыть психологическую сущность персонажей через внешний облик. Это полотно, изображающее

что акцентирует внимание на его фигуре. В руках малыша шнурок, привязанный к лапке сороки, которая, оправдывая свою славу «воровки», держит в клюве визитную карточку художника, который таким оригинальным приемом помещает свою подпись на работе. Другие животные, изображенные на картине, заключают в себе символический смысл, указывающий, сколь иллюзорна граница между наивным детским миром и подстерегающими его силами зла.

Портрет Джорджа Вашингтона

Гилберт Стюарт

1795

Техника:

масло, холст

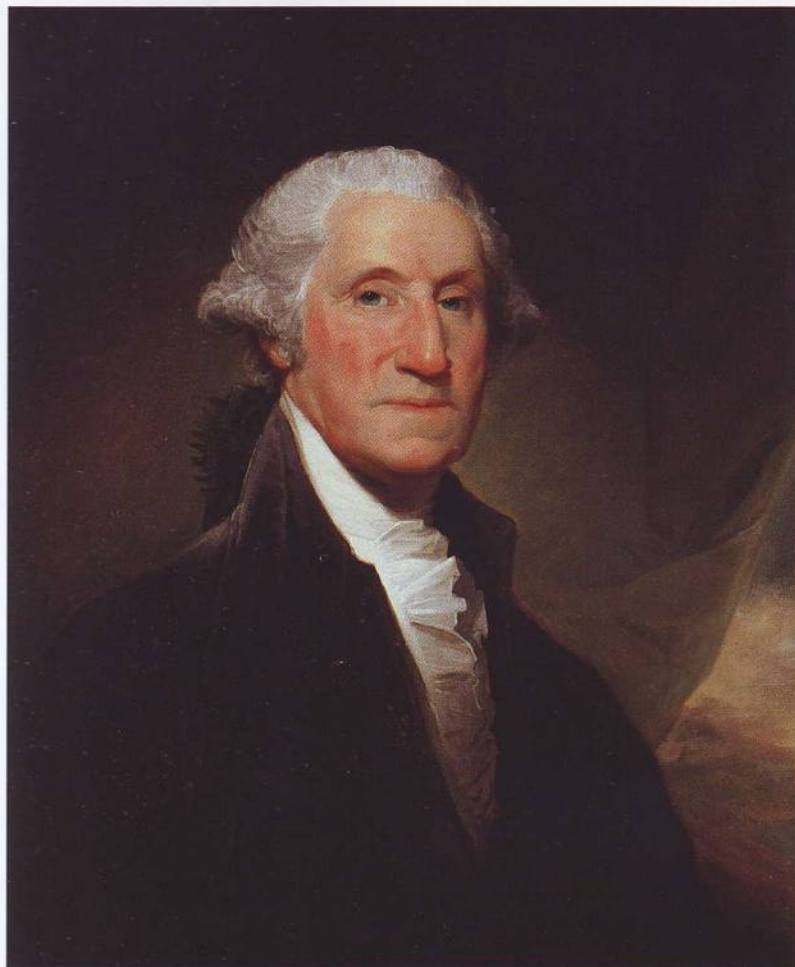
Размеры:

76,8 × 64,1 см

В коллекциях:

с 1907 г.,

Фонд Роджерса



Поза и взгляд первого президента выражают строгость и нравственную непреклонность, которые указывают на то, что он осознавал тяжесть принятых на себя обязанностей. Однако картина далека

от прославляющих и идеализированных портретов государственных мужей: точность художественной подачи позволяет обнаружить более человеческий и правдоподобный облик персонажа, уже ставшего легендарным

которых он отталкивался от опыта английских художников, сохраняют безыскусственный и прямолинейный реализм, питаемый истинно американским прагматизмом. Славу художника, увековечившего множество известных людей, включая пять первых американских президен-

Гилберт Стюарт выделяется среди американских живописцев, поскольку, отталкиваясь от европейских образцов, он раскрыл собственный талант портретиста, отличающегося проницательностью и точностью. Достигнув высот славы в Лондоне, художник вернулся в Америку, обретя и здесь немало поклонников. Однако произведения Стюарта, в композиционном строе и стиле

тов, составили прежде всего многочисленные портреты Джорджа Вашингтона. Первый из них, написанный в 1795 г., был настолько высоко оценен, что художнику были заказаны 32 его копии (18 из них известны и сегодня), часть из которых предполагалось вывесить в общественных местах. Полотно, хранящееся в Метрополитене, — одна из первых и самых удачных копий.



Собор в Солсбери

Джон Констебл

Ок. 1825

Техника:

масло, холст

Размеры:

87,9 × 111,8 см

В коллекциях:

с 1950 г.,

завещание

Мэри Стиллман

Харкнесс



Люди, изображенные на полотне слева, — епископ Джон Фишер с женой. Супруги помещены на том же месте, что и на полотне, не понравившемся Фишеру (сегодня находится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне)

Констебл, первый из великих английских пейзажистов XIX в., — певец неба и облаков, английских равнин с наполненным воздухом тишиной зелеными пастбищами, одушевленной жизненной энергией природы. Идея правдивого, максимально приближенного к оригиналу пейзажа настойчиво возвращала художника к одним и тем же ландшафтам или архитектурным памятникам (это предвосхитило подобное отношение к натуре Моне и Сезанна). В 1820—1830 гг. Констебл часто бывал в соборе Солсбери, делая эскиз

за эскизом памятника XIII в., выбирая разные ракурсы и погодные условия. В 1822 г. епископ Фишер заказал художнику картину, но принял работу не слишком благосклонно из-за грозового неба. Констебл написал новую версию, и представленное здесь полотно является эскизом к ней. Ко-



леблющийся серебристый свет, рассеянный в небе, ложится отблесками на окружающий пейзаж. Солнечные лучи освещают собор, создавая чудесную гармонию, в которой природа и рукотворное произведение человека кажутся единым целым.

Вид Большого канала в Венеции

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер

1835

Техника:

масло, холст

Размеры:

91,4 × 122,2 см

В коллекции:

с 1899 г.,

завещание

Корнелиуса

Вандербильта



Выдающийся английский пейзажист Тёрнер отдалился от аналитической точности Констебла, сосредоточившись на свете и цвете. Художнику удалось, пренебрегая очертаниями фигур, создать композиции, где господствует воздух, пронизанный вибрирующим светом. Наверное, ни один из городов не был столь созвучен его постоянным художественным поискам, как Венеция, где живописец бывал многократно. Эта veduta, написанная Тёрнером на вершине его славы, изображает Большой канал со стороны церкви Санта Мария делла Салуте, которая видна справа. Слева, за плечой

дворцов, просматриваются колокольня собора Св. Марка и Дворец дождей. Тёрнер использует рисунок (которым он владел в совершенстве) для придания композиции эффекта глубины, хотя его больше интересует воссоздание на холсте радостной атмосферы Венеции, прозрачности неба и воды, в которых контуры фигур и зданий растворяются, превращаясь в чистый свет. Эта картина, экспонировавшаяся вместе с другими четырьмя работами Тёрнера на выставке, организованной Королевской академией в 1835 г., была признана одним из самых привлекательных произведений художника.



Вид с горы Холийок, Нортхэмптон, Массачусетс, после грозы — Заводь

Томас Коул

1836

Техника:

масло, холст

Размеры:

130,8 × 193 см

В коллекции:

с 1908 г.,

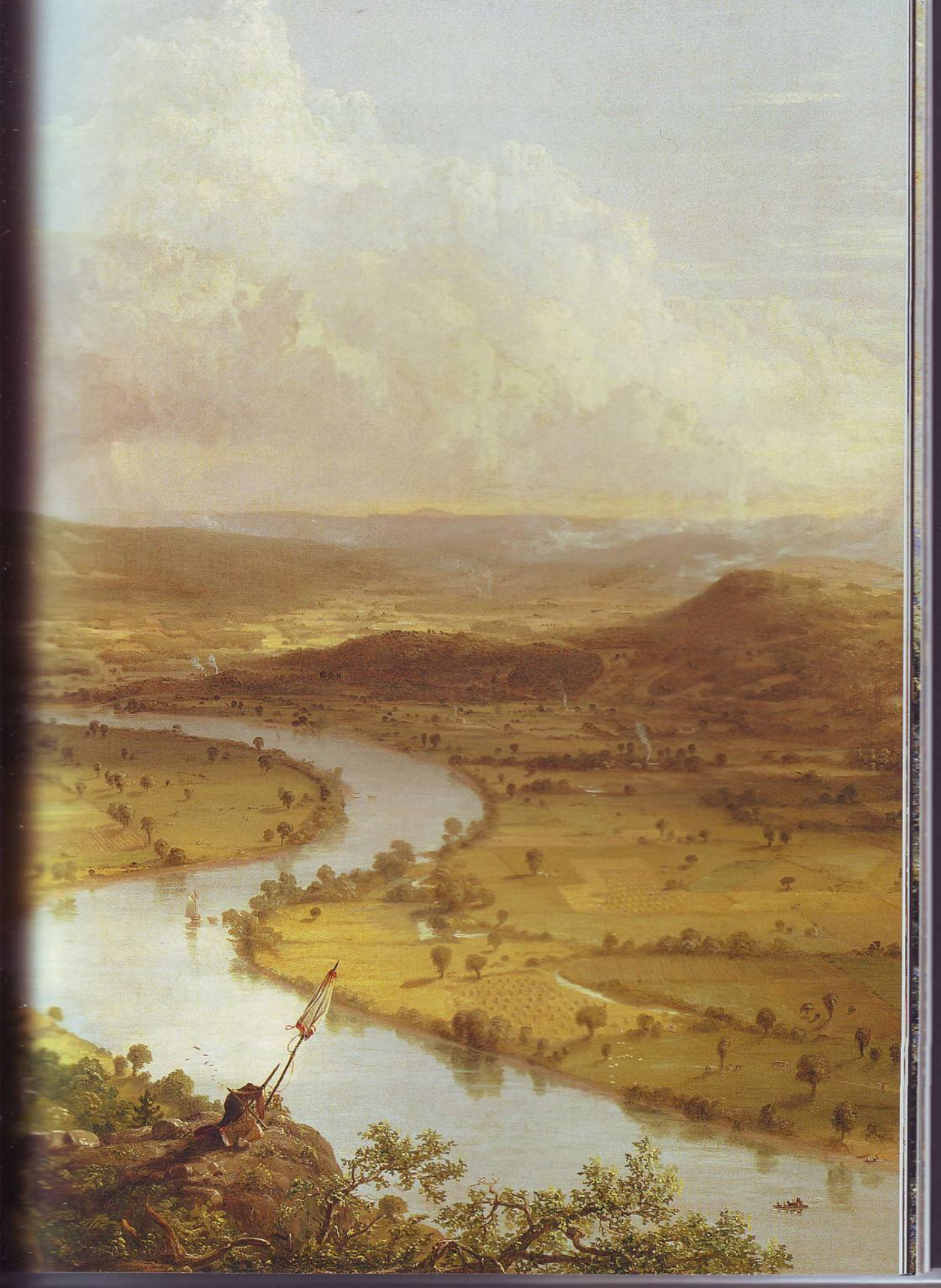
дар миссис

Расселл Сейдж



Томас Коул — теоретик и один из основателей знаменитой американской школы пейзажа *Hudson River School*. Он родился в Англии, но скоро переехал в Соединенные Штаты. Коул был поражен необозримостью пространств еще неоскверненных американских земель. Реалист и вместе с тем романтик, он воспринимал природу «религиозно», видя во всех ее проявлениях божественное начало. Таков и этот пейзаж, где передано состояние после грозы, отблески которой еще видны слева. В нижней части картины художник изобразил самого себя, почти потерянного в зарослях. Как и любое другое осязаемое присутствие человека, оно лишь подчеркивает необозримость

мироздания. Божественная власть природы обнаруживает свою силу прежде всего в грозном небе и в рассеченном молнией дереве. Над долиной, по которой причудливо извивается река Коннектикут (картина известна еще как «Заброшенная излучина реки»), только что прошла гроза, и природа, напоенная прозрачным чистым воздухом, окутана тишиной. Священная миссия художника заключается в сохранении на холсте нетронутой природы Америки, прежде чем разрушительная сила человека ее осквернит. Именно девственность этих мест отличала американский континент от ландшафтов старой Европы, насквозь пропитанной цивилизацией.



Торговцы пушниной, плывущие по Миссури

Джордж Калед Бингем

Ок. 1845

Техника:

масло, холст

Размеры:

73,7 × 92,7 см

В коллекции:

с 1933 г.,

Фонд Морриса

К. Джесала



Загадочная фигура животного, идентифицируемая как медведь или лиса, помещена на носу лодки. Она создает контраст с фигурой торговца (его грубое лицо типично для людей, привыкших к «дикому» образу жизни) и с лежащей фигурой сына охотника, уравновешивая, таким образом, игру распределения «веса» на лодке.

Бингем, один из величайших выразителей американского мифа, пишет прежде всего сцены, рассказывающие о повседневной жизни Среднего Запада (особенно на великих реках Миссисипи и Миссури). Здесь изображены два охотника, спускающиеся по реке, чтобы доставить свою добычу на городской рынок. Фигуры окутывает слабый свет восходящего солнца, лодка скользит по воде, где отражаются неподвижные тени. Чувство глубины достигается благодаря тонкому распределению параллельных планов — свидетельство



того, что художник был знаком с европейской живописью. В то же время утонченная пространственная освещенность смягчает контуры, погружая сцену в некое почти ирриальное измерение. Охотники за пушниной считались героями, поскольку они делали первые шаги, закладывая основы для коммерции и способствуя таким образом прогрессу. Бингем, состоявший в демократической партии, наделял подобные сцены и политическим смыслом: его полотна возвращают к оптимизму так называемой «джексоновской демократии».

Охотники за пушниной считались героями, поскольку они делали первые шаги, закладывая основы для коммерции и способствуя таким образом прогрессу. Бингем, состоявший в демократической партии, наделял подобные сцены и политическим смыслом: его полотна возвращают к оптимизму так называемой «джексоновской демократии».

Портрет принцессы де Брольи

Жан Огюст Доминик Энгр

1851–1853

Техника:

масло, холст

Размеры:

121,3 × 90,8 см

В коллекциях:

с 1975 г.,

коллекция

Роберта Лемана



Роберт Леман приобрел картину (позже в числе своей бесценной коллекции он даровал ее музею) у прямых наследников принцессы, которые до сих пор хранят великолепные украшения, изображенные на портрете



щает сдержанность мечтательному и томному взгляду, сопровождаемому легким намеком на улыбку. Поражает мастерство художника в материализованном изображении украшений, парчи кресла, прозрачности кружев. Кажется, что слышен шелест блистающего платья из голубого

Портрет принцессы де Брольи, женщины редкостной красоты, пользовавшейся большим уважением в своем окружении, является типичным художественным воплощением образа аристократии Второй империи. Свет, справа озаряющий левую сторону, следует композиционной схеме, любимой художником. Энгр придает даме позу, подчеркивающую благородство ее осанки, и в то же время сооб-

шелка, который отражает малейшие изменения света в тонких модуляциях оттенков и отливающих всеми цветами полутонов. Искусство Энгра, несправедливо ославленное как холодный классицизм, в реальности — поиск высших и вечных ценностей в рамках классических традиций, гордым продолжателем которых себя чувствовал художник.

Мальчик со шпагой

Эдуард Мане

1861

Техника:
масло, холст
Размеры:
131,1 × 93,4 см
В коллекции:
с 1889 г., дар
Эрвина Дейвиса



На полотне предположительно изображен Леон Кулла-Ленхофф, сын Мане и Сюзанны Ленхофф, голландки по происхождению, преподавательницы фортепьяно, с которой художник познакомился в 1849 г. и женился на ней спустя четырнадцать лет. Мальчик, которому на картине около десяти лет, одет в костюм пажа испанского королевского двора. Его фигура выделяется на темном фоне, освещенная прямым ярким светом, который лишает

изображение мягких глубоких теней. Живописному языку Мане свойственно плоскостное и смелое использование цвета — очевидная дань уважения произведению Веласкеса, которое французский живописец своеобразно переосмыслил. У художника, побывавшего в Испании лишь в 1865 г., была коллекция костюмов, в которые он облачал модели, создавая серию фантазийных композиций. Мане не скрывал надуманной природы этих работ, даже, кажется, акцентировал их некоторую отстраненность от реальности, как и на этом полотне: мальчику подчеркнуто трудно удерживать шпагу. Этот изобразительный язык, обращенный к золотому веку испанского искусства, был высоко оценен критикой, исключительно благосклонной к картине, экспонировавшейся пять раз в течение шести лет после того, как работа над ней была завершена. Картины Мане «Мальчик со шпагой» и «Женщина с попугаем» (также хранится в Метрополитен-му-

зее) стали первыми работами французского художника, поступившими в общедоступную американскую коллекцию.



Мальчик с трудом скрывает, сколь нелегко ему держать большую и тяжелую шпагу, которую Мане одолжил у своего друга художника Шарля Мажино. Лишь спустя годы Леон вспомнил, что позировал Мане для этой картины

Вагон третьего класса

Оноре Домье

1863–1865

Техника:

масло, холст

Размеры:

65,4 × 90,2 см

В коллекциях:

с 1929 г.,

коллекция

Х. О. Хэвемейера,

завещание Луизы

Хэвемейер



В строгом и лишенном ненужной патетики стиле, немногими, но энергичными мазками Домье пишет изобразительное морщинами лицо старухи. Ее глаза безропотны и усталы. Взгляд, затерявшийся в пустоте, отражает тяжесть повседневных лишений

Оноре Домье, график, живописец и скульптор реалистического направления, был любим публикой за его острые карикатуры, печатавшиеся сатирическими газетами XIX в. Посредством ярких беспощадных обличений он раскрывал нужды народных масс и средних слоев городского населения эпохи великой промышленной революции. Примерно в 1839 г. художник обратился к работе над композициями, изображающими людей в транспорте. Его предпочтения были отданы феномену той эпохи — железной дороге, с ее разнородной толпой, покачивающейся в такт с движением битком набитых вагонов. На этом полотне Домье с от-

личающей его блестящей непосредственностью критика изображает вагон третьего класса, наполненный людьми, едва освещаемыми светом из окон. Изможденные лица персонажей отражают безропотное подчинение трудностям обыденной жизни. Женщина на первом плане кормит младенца, а сломленный усталостью мальчик, сидящий рядом со старухой, забылся

сном. Кажется, что тень улыбки — единственной на картине — пробежала по его лицу, которое художник пишет с особым вниманием, возможно, чтобы показать безоружную наивность мира детей перед лицом страданий и нищенской жизни.



Женщина с попугаем

Гюстав Курбе

1866

Техника:

масло, холст

Размеры:

129,5 × 195,6 см

В коллекции:

с 1929 г.,

коллекция

Х. О. Хэвемейера,

завещание Луизы

Хэвемейер



Гюстав Курбе основным полем исследований для своих произведений избрал обыденную жизнь, стараясь освободить ее от любых наслоений — философских, теоретических, нравственных, религиозных или политических. Он отказывается от любых схем, условностей, предубеждений, вкусов. Реализм не только является эстетической основой для художника, но также раскрывает его нравственные принципы. Женщина, изображенная Курбе, — не одалиска или романтическая героиня, а обычная девушка, лениво лежащая в одиночестве на диване и играющая со своим попугаем. Колорит сведен до немногих основных цветов — белого, зеленого и коричневого — с един-

ственным ярким красочным акцентом на оперении птицы. На почти монохромном фоне орнаментального ковра и едва намеченного пейзажа выделяется тело девушки, от которого исходит непосредственная и неосознанная чувственность, великолепно переданная художником. Картина, экспонировавшаяся в Париже на Салоне 1866 г., не была принята критикой и благонамеренной буржуазией, которые возмущались отсутствием вкуса, неуклюжестью позы и растрепанностью волос модели. Однако Мане положительно оценил работу и в том же году написал ее версию, также названную «Женщина с попугаем» (хранится в Метрополитен-музее).



Терраса в Сент-Адрессе

Клод Моне

1867

Техника:
масло, холст
Размеры:
98,1 x 125,5 см
В коллекции:
с 1967 г.,
приобретено
на средства
специальной
фондовой комиссии
друзей музея



Моне — одно из самых выдающихся имен в истории импрессионизма. Художник написал эту картину, когда находился в гостях у своей тети в Сент-Адрессе на побережье Нормандии. Два персонажа, сидящих на террасе спиной к зрителю, — отец и тетя Моне. Две стоящие на втором плане фигуры идентифицированы как кузина художника и, возможно, ее отец. На горизонте видны многочисленные суда, а рыбацкие лодки, расположенные ближе к наблюдателю, напоминают о традиционной экономической специализации этого района. Интенсивность освещения и направление теней на террасе

подсказывают, что это — позднее утро. Отрабатывая «использование световых и цветовых эффектов» (как определял сам художник), Моне удалось достичь оригинального видения реальности, пользуясь свободными широкими мазками и интенсивными чистыми цветами. Композиция, точка рассмотрения которой приподнята, разделена на три горизонтальных плана, которые, кажется, разворачиваются параллельно плоскости картины, вместо того чтобы создавать иллюзию ее глубинности. Изобразительная техника исходит к японской гравюре, почитателями которой были многие импрессионисты.



Макс Шмитт в лодке

Томас Икинс

1871

Техника:
масло, холст
Размер:
82,6 × 117,5 см
В коллекции:
с 1934.,
приобретено
на средства
Фонда Альфреда
Н. Паннита
Эндаумента
и дара Джорджа
Д. Претта



Несмотря на серьезное внимание к деталям, некоторые из них, например, каменный дом и заросший склон, выписаны в том же колорите, но с большей свободой

Икинс изобразил своего друга Макса Шмитта на каное в ясный летний день на реке Скул-килл, вблизи Парка Фермаунт в Филадельфии. Художник сам увлекался греблей, а потому невдалеке поместил и себя, удаляющимся в лодке. Реальность прозрачного воздуха и сверкающего света почти слепит глаза наблюдателю сцены, атмосфера которой, кажется, предвещает приближение грозы. Это впечатление исходит и от поз двух застывших фигур мужчин, взгляды которых остановились на поверхности воды. Подобная недвижимость свойственна и фотографии, которую

художник широко использовал, считая ее прекрасным способом исследования реальности. Несмотря на чувство остановленного времени, полотно не является холодным фотографическим воспроизведением — оно наполнено чувством. Благодаря



Икинсу, любителю жизни под открытым небом, в панораме истории искусств появился новый образ спортсмена, до той поры бывшего прерогативой классической скульптуры. Спорт, испокон века считавшийся аристократическим времяпровождением, постепенно занимает важное место в общественной жизни конца XIX в.

В лодке

Эдуард Мане

1874



Техника:

масло, холст

Размеры:

97,2 × 130,2 см

В коллекциях:

с 1929 г.,

коллекция

Х. О. Хэвемейера,

завещание Луизы

Хэвемейер

Художник изображает своих персонажей с тонким юмором, что чувствуется во взгляде девушки, смущенной манерами новоявленного моряка

Картина написана летом 1874 г. в Аржантёе, небольшом курортном городке, расположенном к северо-востоку от Парижа на берегу Сены и избранном столичными жителями, любящими проводить приятные часы на воде. Именно здесь, где и импрессионисты предпочитали заниматься живописью на пленэре, Мане работал рядом с Ренуаром и Моне. Встреча с этими художниками во многом определила выбор светлого яркого колорита полотна и типично импрессионистской темы — развлечения средней парижской буржуазии. Изображенный мужчина — шурин художника Рудольф Ленхофф;



личность женщины не установлена. Сцена рассматривается с очень высокой точки, что превращает воду в своеобразную голубую стену, напоминающую лишенный глубины сценический задник, вертикально вырастающий за фигурами. Подобная техника прослеживается и в японских гравюрах,

большой интерес к которым всегда выказывал, как и многие импрессионисты, Клод Моне. На этом полотне французский художник отходит от темного колорита, почерпнутого в испанской живописи, обращаясь к более яркому цветовому решению, основанному на белых, синих и коричневых тонах.

Балетный класс

Эдгар Дега

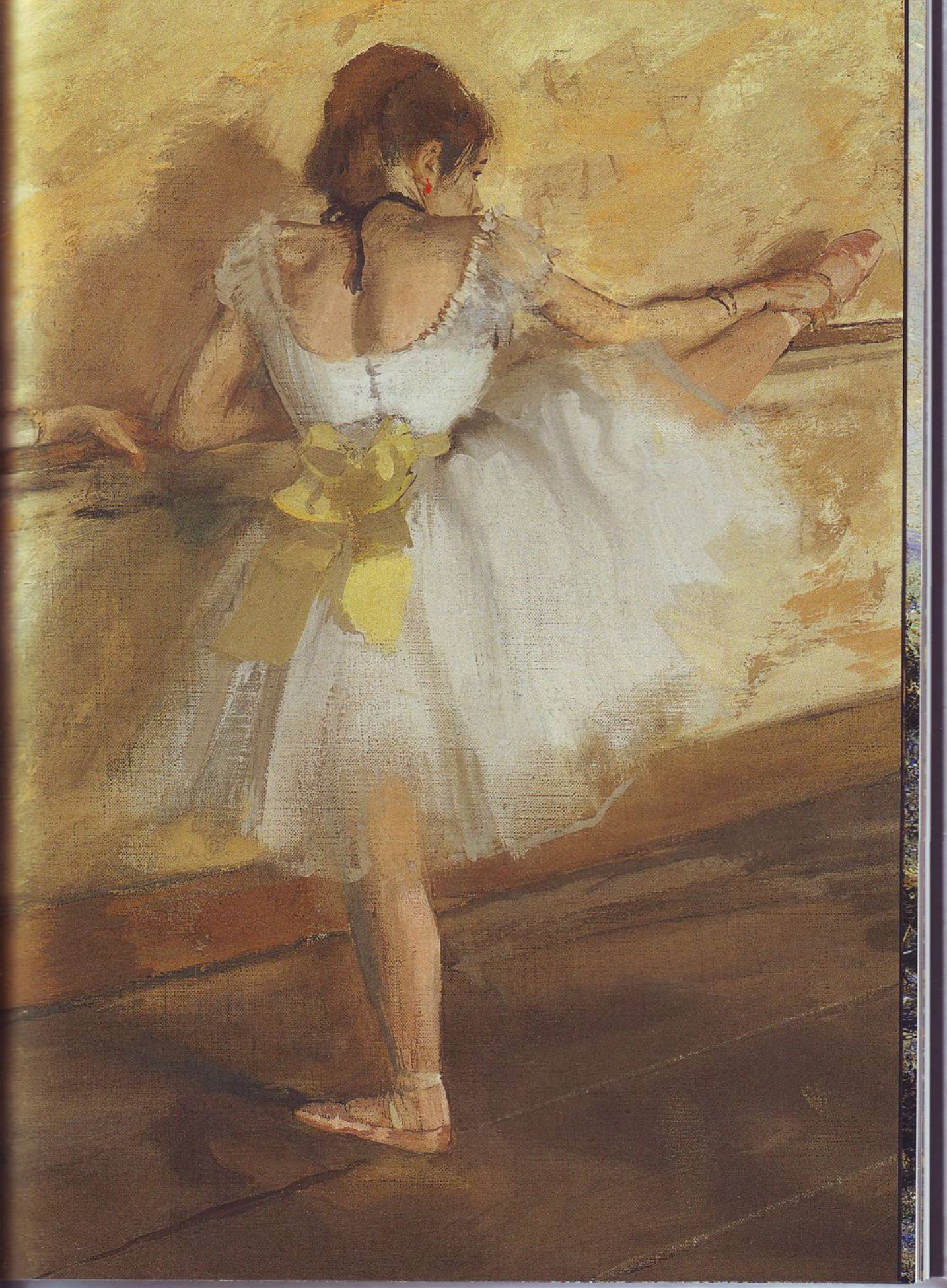
1876–1877

Тематика:
Современность
Тема: балет
Размеры:
75,5 × 81,5 см
В коллекции:
с 1929 г.
коллекция
Х. О. Хаманова,
заместитель директора
Художественного музея



Дега мало интересовали природа и праздники, проходившие на Сене. Художник отдавал предпочтение миру современной жизни, особенно театру и балету, а точнее — балеринам, запечатленным на его полотнах в самые разнообразные моменты: во время репетиций, премьер, в минуты отдыха — сцены, которые художнику удалось уловить, главным образом благодаря его мастерскому владению рисунком и смелым перспективным ракурсам. На самом же деле свежая непосредственность его картин — следствие серьезной работы над

формой и структурой композиции. Сам Дега признавал: «...Все, что я делаю, — результат размышлений и изучения работ великих мастеров. О живописи, спонтанности, темпераменте... я ничего не знаю». На этой картине французский художник устанавливает визуальную связь между очертаниями лейки, стоящей на полу, и балериной, помещенной справа спиной к зрителю: ее левая рука повторяет изгиб боковой ручки сосуда, поворот головки верхней, поднятая нога, на которой лежит рука девушки, перекликается с формой носика лейки.



Мадам Шарпантье с детьми

Пьер-Огюст Ренуар

1878

Техника:

масло, золото

Размеры:

153,7 x 190,2 см

В коллекции:

с 1907 г.

коллекция

Катрин Лорин

Вольф,

Фонд Вольф

Маргерит Лемонье, родившаяся в 1848 г., в 1872 г. вышла замуж за издателя Жоржа Шарпантье, который поддержал

ее увлечение искусством и предоставил ей возможность открыть в их доме салон для политиков и художников.

Большая поклонница импрессионистов, она поддерживала их посредством журнала *La vie moderne*



Натюрморт, помещенный на втором плане, являет собой господство не скрывающей жесткостью рисунка красок, пламени цвета и вибрирующей в лучах света. Марсель Пруст в своем цикле романов «В поисках утраченного времени», определяя мадам Шарпантье как «комедийную маленькую буржуа», выражает восхищение этой «живописью», сопоставимой с лучшими произведениями Тициана.



Эмиль Золя был крестным отцом Поля Шарпантье, родившегося в 1875 г. Длинные белые кудри и такое же платье, как у сестры, делают Поля похожим на девочку. В те времена было принято одевать одинаково маленьких мальчиков и девочек, поэтому их было довольно трудно различать





ПЬЕР-ОГЮСТ РЕНУАР

Работа над этим произведением относится к важному этапу в художественной карьере Ренуара: благодаря благосклонности мадам Шарпантье картина экспонировалась на Салоне 1878 г. Более того, в салоне супругов, где вечерами по пятницам собирались политики, писатели и знаменитые художники, Ренуар познакомился с влиятельными людьми, благодаря которым у него появилось много заказчиков. На фоне «японской комнаты», или малого салона, художник написал портрет мадам Шарпантье с сидящим на стуле сыном Полем и дочерью Жоржет, расположившейся на спине покорного ньюфаундленда. Художнику удалось добиться удивительного равновесия между классической пирамидальной композицией фигур и непосредственностью их жестов и чувств, переданных немногими быстрыми сверкающе-теплыми мазками. Супруги Шарпантье, которым очень понравилась картина, воспользовались своими связями, чтобы она была благосклонно оценена строгим жюри Салона. Полотно получило одобрение и публики, и критики, пораженных и техническим мастерством художника, и эмоциональностью, с которой донесена нежность чувств матери и ее детей.

Остров мертвых

Арнольд Бёклин

Ок. 1880

Техника:

масло, доска

Размеры:

73,7 x 121,9 см

В коллекции:

с 1926 г.

Фонд

Рейзинджера

Искусство Арнольда Бёклина, художника классической формации, принявшего символизм, остается, однако, чуждым типично французской декадентской атмосфере. Его произведения отличает двойственность, рожденная контрастами сна и реальности, вымышленного мира и жизни, остановленными вне времени в тревожащей неподвижности. Художник воссоздает Вселенную, фантастическую и вымышленную, насыщенную мифами и древними легендами, отражающими беспокойство человека. В 1880–1886 гг. Бёклин написал помимо этой по меньшей мере четыре версии «Острова мертвых», одна из которых утрачена, другие же находятся

в различных немецких музеях. Доска, хранящаяся в Метрополитен-музее, первой была завершена художником. Она была ему заказана Марией Берна, которая, оставшись вдовой, настоятельно просила швейцарского художника о картине, раскрывающей тему траура. Сцена изображает ирреальную, но в то же время наполненную тревогой природу, которая, подобно зеркалу, передает глубоко субъективное состояние души. Бёклин в своем письме к Марии Берна писал в 1880 г.: «Попытка изобразить мир царства теней подобна вере услышать легкий свежий ветерок, покрывающий рябью море, не желая нарушать тишины какими-либо слышимыми звуками».





Техника:

масло, холст

Размеры:

65,4 × 81,3 см

В коллекциях:

с 1951 г.,

завещание

Уильяма Черча

Осборна



Несмотря на обозначившийся в 80-е гг. XIX столетия кризис импрессионизма, Моне, не желавший менять своих позиций или идти, подобно Сёра, на какие-либо интеллектуальные эксперименты, невозмутимо продолжает свои поиски света и цвета. В феврале 1883 г. он на некоторое время обосновался в Этрета, где всегда черпал вдохновение для своих полотен. Художник был очарован великолепием естественной красоты белоснежных утесов и пляжей, расщелинами Порт д'Амон, Порт д'Аваль и Манпорт. Именно Манпорт в ветреный

день и изображен на полотне: огромная скала высится на фоне неба, заполненного облаками, движение которых передается широкими красочными мазками. Светящееся тепло солнечных лучей, переливающихся всеми цветами, окутывает скалу, тогда как волны пенящегося моря, переданные быстрыми белыми мазками, с шумом разбиваются о нее. Внушительные размеры скалы, которая «ступила гигантской ногой в море», подчеркиваются двумя микроскопическими фигурками на каменной гряде под аркой.



Портрет мадам Х

Джон Сингер Сарджент

1884

Техника:

масло, холст

Размеры:

208,6 × 109,9 см

В коллекции:

с 1916 г.,

Фонд Артура

Холлока Херна



Первоначально бретелька платья была написана приспущенной, и правое плечо оставалось обнаженным. Деталь, впоследствии измененная, вкуче с откровенным декольте наделала много шума



за французского банкира Пьера Гатро, став одной из самых знаменитых парижских красавиц конца XIX в. Сарджент, познакомившийся с ней в 1881 г., был потрясен ее обаянием. Работа над портретом началась в следующем году, длилась долго и не без сомнений. Наконец, в 1884 г. полотно было представлено на Салоне под названием «Портрет мадам Х». Картина вызвала настоящий скандал, и мнение критики и публики было настолько безжалостно, что Сарджент навсегда покинул Париж, переехав в Лондон, где он стал самым модным портретистом высшего английского общества. Несмотря на то что эта работа не обнаруживает типичной для произведений американского художника виртуозности, она считается одной из лучших его картин благодаря элегантности позы и яркой характерности фигуры, в которых угадывается влияние Веласкеса.

Искусство художника высокопоставленной буржуазии Сарджента отличается эстетствующая элегантность, навеянная живописью Веласкеса и Мане. Этот один из самых известных портретов художника изображает Вирджинии Авеню. Она родилась в 1859 г. в Новом Орлеане и вышла замуж

Гора Св. Виктории

Поль Сезанн

Ок. 1885

Техника:

масло, холст

Размеры:

65,5 × 81,5 см

В коллекциях:

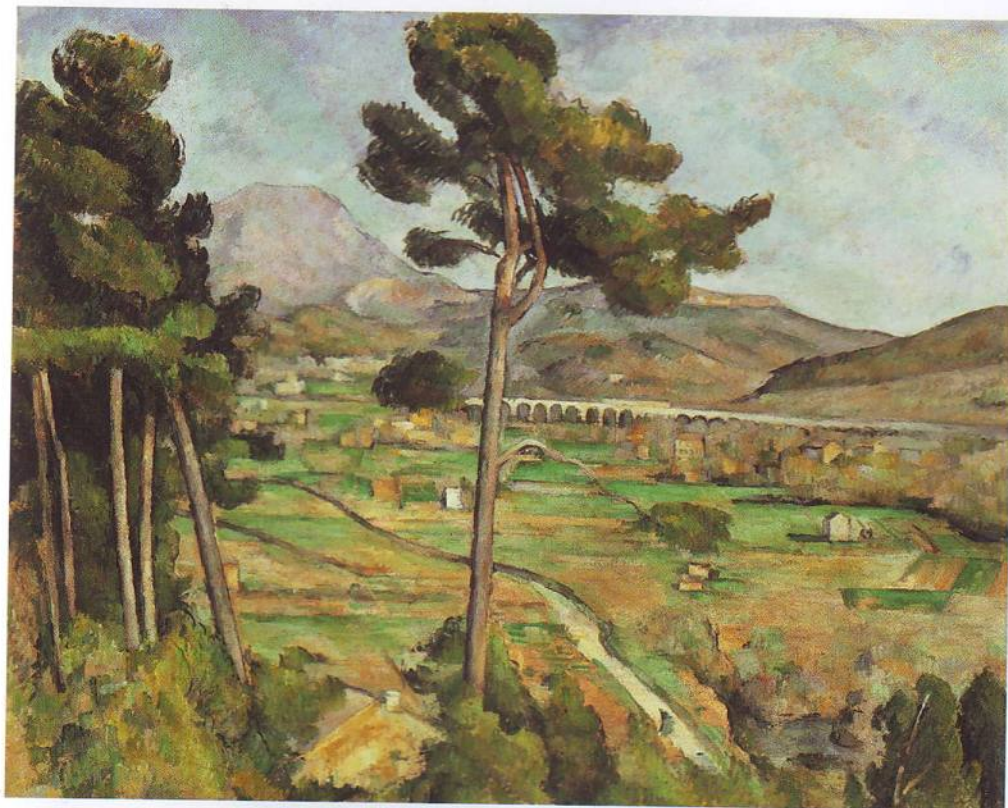
с 1929 г.,

коллекция

Х. О. Хэвемейера,

завещание Луизы

Хэвемейер



Слева, вдалеке, среди очертаний холмов высится неповторимый силуэт горы Св. Виктории, которая фигурирует на многих полотнах художника, написанных в 1885–1887 гг.

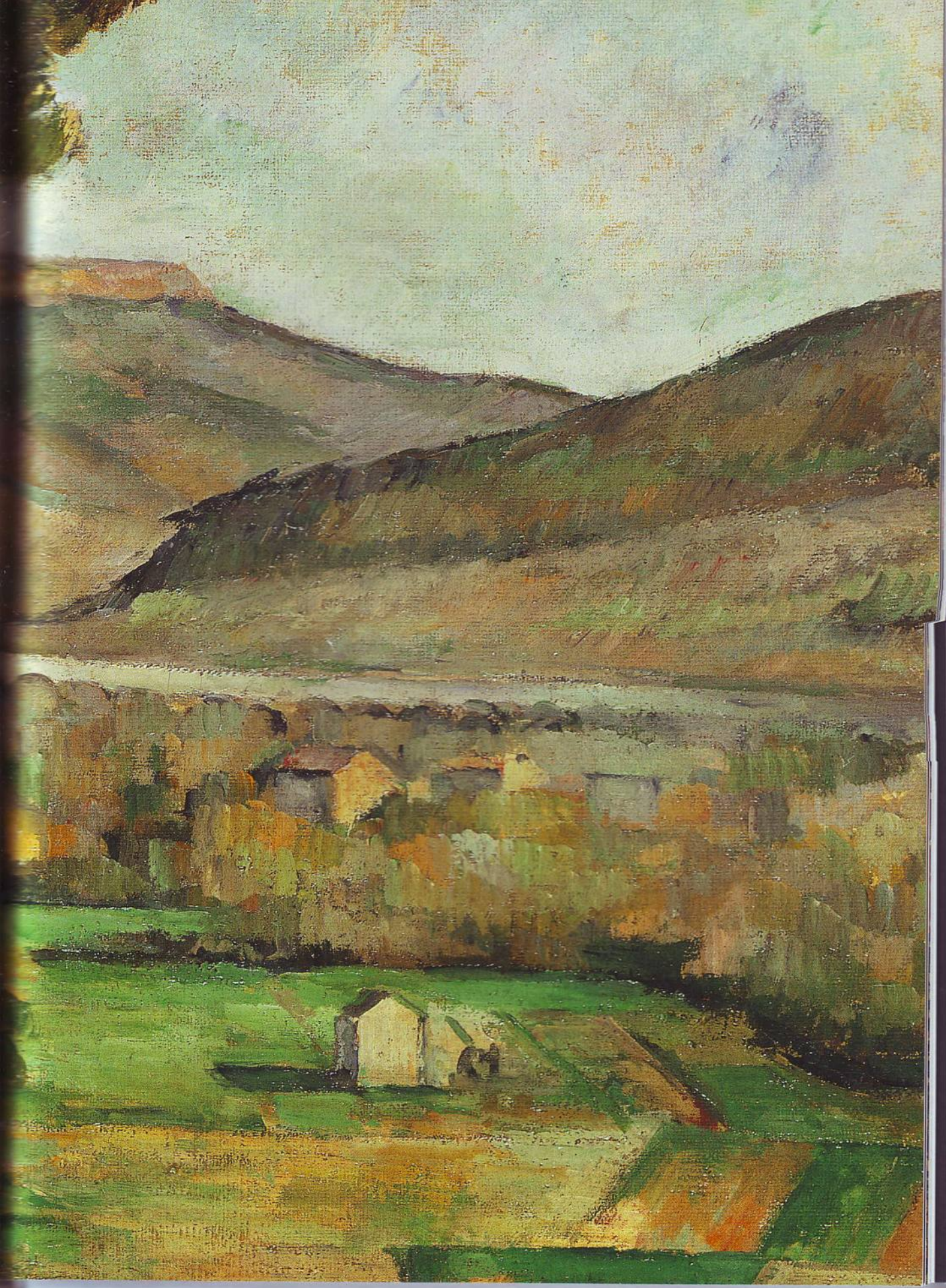
Гора Св. Виктории виднеется на фоне слева. Сосна, высающаяся на первом плане, является композиционной осью картины, деля ее на две части. Сцена прекрасно уравновешена благодаря диагональному движению дороги и горизонтальному направлению виадука, расположенного вдалеке. Вместе с деревом они определяют геометрический строй, в рамках которого организуется цельная композиция. Несмотря на то что Сезанн в 1874 г. участвовал в выставках вместе с импрессионистами, он не разделял их «поэтики схваченного луча, рас-

творяющего форму». Напротив, он стремился зафиксировать природу в ее незыблемых и вечных ценностях, пластически конструируя формы до достижения строгого равновесия объемов. В его пейзажах, портретах и натюрмортах именно цвет выявляет материальные формы, определяя пространство

соответственно геометрическим и структурным законам. Гармония, которой добился Сезанн в своих произведениях, представляет собой слияние интуитивного созерцания с реальностью и осознанным ее восприятием, совмещенными с натурой.







Кипарисы

Винсент Ван Гог

1889

Техника:

масло, холст

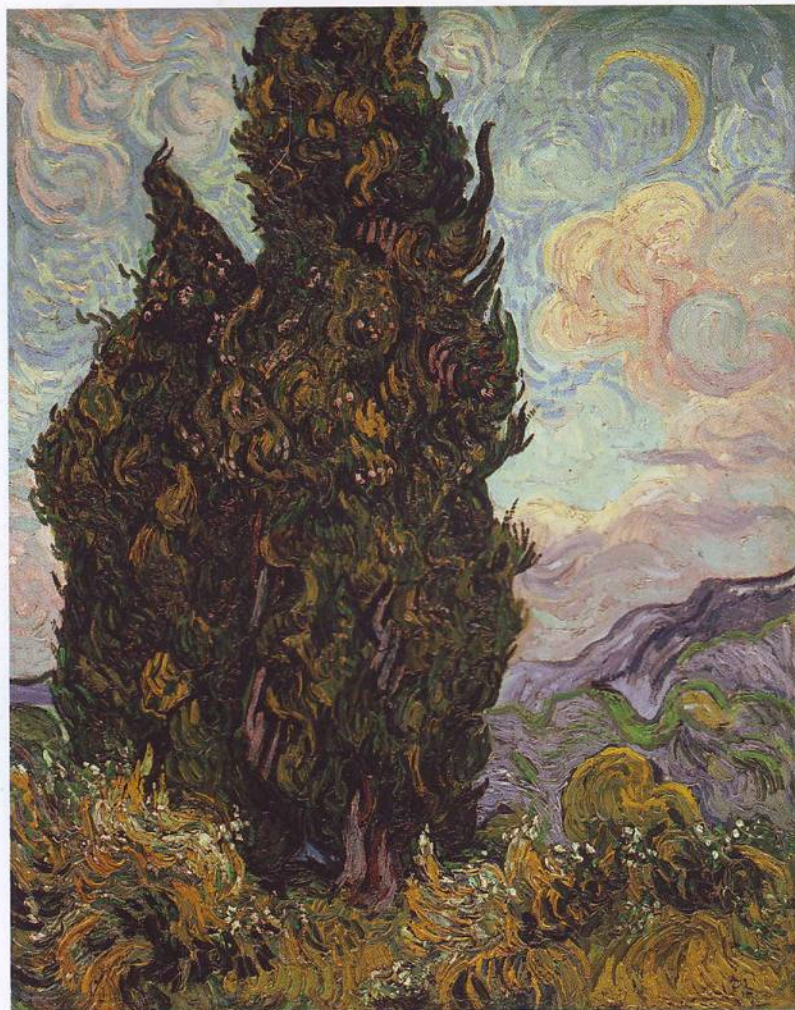
Размеры:

93,4 × 74 см

В коллекциях:

с 1949 г.,

Фонд Роджерса



Заросли ежевики под кипарисами, по мнению самого Ван Гога, переданы посредством довольно тяжелой палитры.

Насыщенные цветом мазки и спиралевидные формы характерны для периода, который художник провел в Сент-Реми

дачей для живописца. Художник использовал в изображении кипарисов те же средства художественной выразительности (*tache noir* — «черная точка»), которыми

В конце апреля 1899 г. Ван Гог неожиданно решил лечь в психиатрическую больницу, где ему было позволено продолжать занятия живописью. Именно в это время художник написал знаменитые кипарисы, поразившие его настолько, что он говорил о них: «...прекрасны, как египетский обелиск». Отобразить зеленое дерево, особенно его темную крону, названную Ван Гогом «черным пятном в солнечном пейзаже», оказалось сложной за-

обычно пользовался для воспроизведения человеческой фигуры. Подобный ход, помимо придания особого значения кипарисам, наделяет их, по сути, человеческими характеристиками. Похоже, что Ван Гог остался очень доволен своей работой. В одном из писем брату Тео он описал ее следующим образом: «Деревья огромны и могучи. Первый план с кустами ежевики и подлеском очень низок. Позади — лиловые холмы, зелено-розовое небо с луной».

Аве, Мария (Ia Orana Maria)

Поль Гоген

1891

Техника:

масло, холст

Размеры:

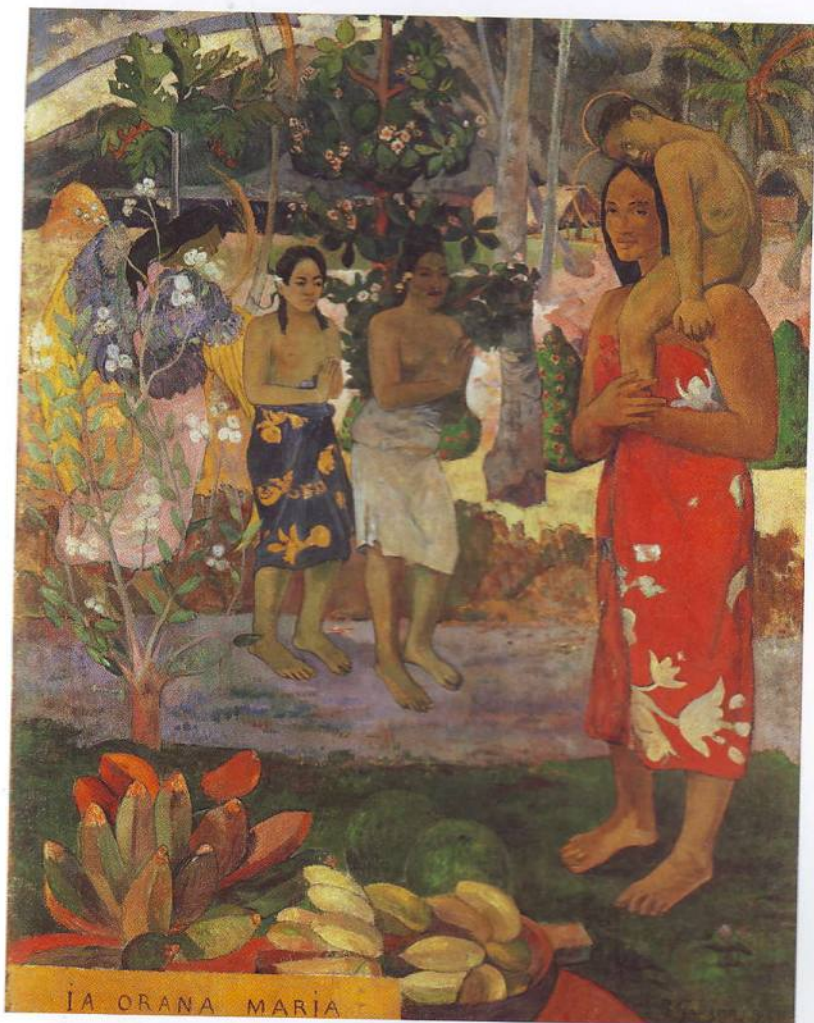
113,7 × 87,6 см

В коллекциях:

с 1951 г.,

завещание Сэма

А. Левизона



Колорит
натюрморта
отталкивается от
красных и синих
цветов парео и от
желтого – крыльев
ангела. Фрукты
представлены

как дары,
возможно,
чтобы
подчеркнуть
смешение
языческих
и христианских
традиций

и нимбы над головами Марии и Иисуса). Вся остальная сцена построена в стилистике маори: персонажи облачены в таитянские парео, такие же экзотические,

Это одно из первых произведений, которое Гоген написал на Таити, где он оказался в поисках чистой действительности, неоскверненной и девственной, вдали от мира хаоса и фальши Парижа. Произведение относит нас к теме Благовещения, что отражено и в названии. Изогнутая фигура посланника небес, слегка наклоненная вперед с опущенной в знак религиозного почтения головой, исходит к христианской традиции (как

как и пейзаж вокруг них. Позы двух девушек с молитвенно сложенными руками напоминают танцовщиц, изображенных на барельефах яванского храма в Боробудуре, фотографию которых хранил художник. Сам Гоген был удовлетворен картиной и выразил желание подарить ее парижскому Музею Люксембургского дворца, но полотно, однако, было отвергнуто его директором Леонсом Бенедитом.

Портрет Гертруды Стайн

Пабло Пикассо

1906

Техника:

масло, холст

Размеры:

100 × 81,3 см

В коллекциях:

с 1946 г.,

завещание

Гертруды Стайн;

© 1999 Erstate

di Pablo Picasso/

Artists Rights

Society (ARS),

New York



Пикассо пишет
лицо Гертруды,
подчеркивая
утяжеленные
брови, что делает
его похожим
на маску.
Простые мазки,

воспроизведение
форм, освобожден-
ных от лишних
деталей, и монументальность
головы, кажется,
наделяют силой
весь портрет

Знаменитая американская писательница Гертруда Стайн обосновалась в Париже в 1903 г. и стала одним из первых меценатов и коллекционеров произведений современного искусства, особенно картин Пикассо и кубистов. И именно испанский художник, который работал в Париже уже в течение пяти лет, начал писать ее портрет зимой 1905/06 гг., в тяжелый для своей художественной карьеры период, когда обозначился его поворот в сторону нового изобразительного языка. Сама

Гертруда вспоминала: «Его рисунок стал более жестким, мазок — менее динамичным, цвет — более энергичным». Писательница позировала художнику не менее восьмидесяти вечеров. Но Пикассо не был удовлетворен работой, особенно ему не нравилась голова. В конце концов оставив полотно незавершенным, он отправился в Испанию, где был очарован иберийской скульптурой. По возвращении из путешествия художник буквально на одном дыхании закончил портрет.

Скульптура и декоративное искусство

Почти все из восемнадцати отделов Метрополитен-музея изначально возникли благодаря дарам. Затем стало возможным покупать произведения и организовывать настоящие кампании по сбору средств для приобретения экспонатов, как, например, в случае с разделами Ближнего Востока или Египетского искусства. В отделах музея, истинных «музеях в музее», хранятся свидетельства материальной культуры разных эпох из разных частей света: от Америки до Азии, от Европы до исламских регионов, от античной Греции и Италии, включая этрусскую и романскую цивилизации, до Африки, где особое внимание уделено Египту. Достойны внимания как произведения американского искусства, составляющие ядро собрания, так и экспонаты, положившие начало отделу Европейского декоративного искусства, в основном относящиеся к эпохе Средневековья.

Голова эламского царя из Хамадана (Голова сановника)

2 тысячелетие до н. э.

Техника:

бронза

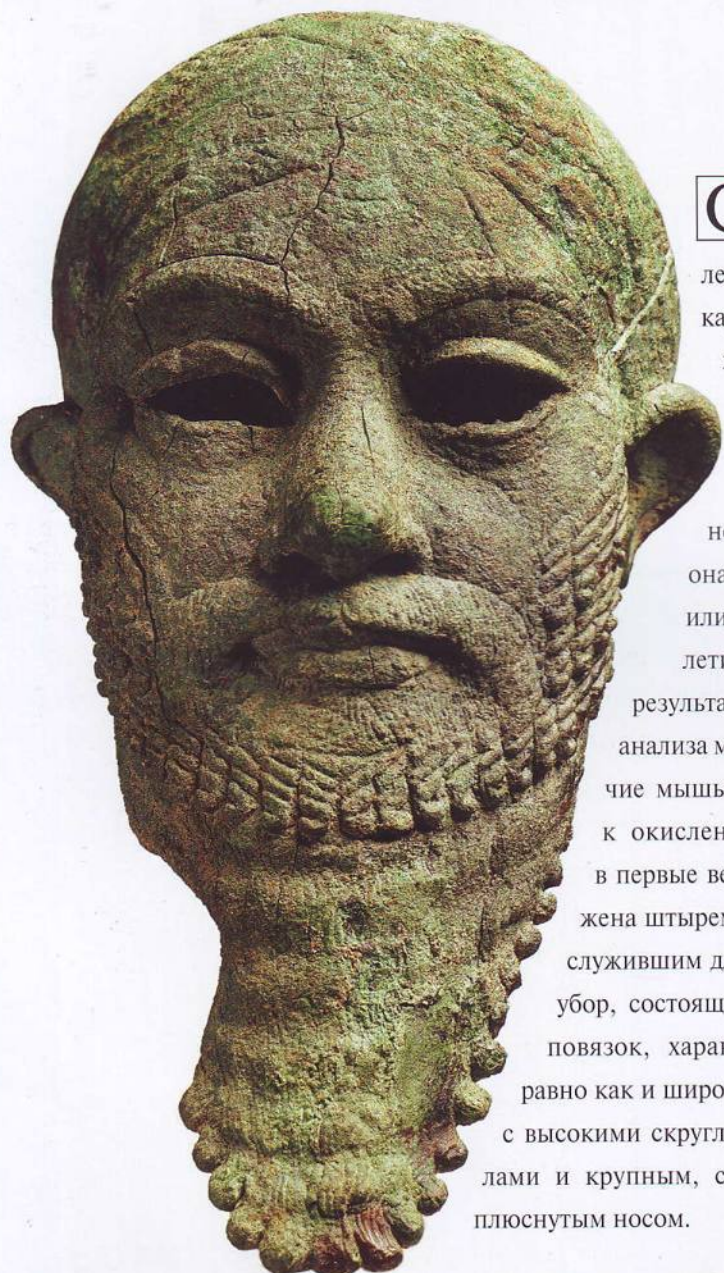
Размеры:

высота 34,3 см

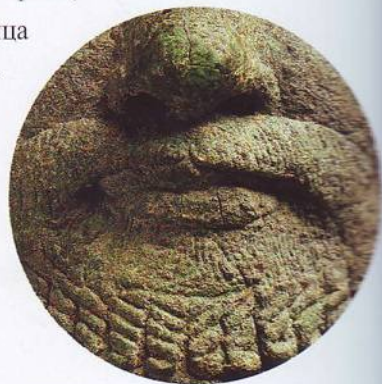
В коллекциях:

с 1947 г.,

Фонд Роджерса



Среди самых ценных произведений древнего искусства Ближнего Востока — великолепный портрет высокопоставленного сановника, являющийся свидетельством высочайшего художественного уровня, которого достигла культура западного Ирана. Скульптура, приобретенная на антикварном рынке, стала известной в 1931 г. и была признана подлинной. Сегодня почти единодушно считается, что она относится к последним векам 3 тысячелетия или максимум — к первым десятилетиям 2 тысячелетия до н. э. Правильное датирование является результатом не только стилистического анализа, но и анализа металла, который определил в его составе наличие мышьяковой меди (придававшей бронзе стойкость к окислению), которую перестали использовать уже в первые века 2 тысячелетия. Полая внутри голова снабжена штырем, расположенным у основания шеи, возможно служившим для ее крепежа к телу. Своеобразный головной убор, состоящий из перекрещенных, закрывающих волосы повязок, характерен для Ирана, равно как и широкая форма лица с высокими скругленными скулами и крупным, слегка приплюснутым носом.



Решающим для определения даты явилось выявление ряда иконографических элементов, среди которых —

техника отделки бороды, разделенной на различно обработанные части, или графика

передачи бровей. Все это свидетельствует о влиянии аккадского и неосумерского искусства

Стела Меттерниха

XXX династия, 360–343 гг. до н. э.

Техника:

граувакка

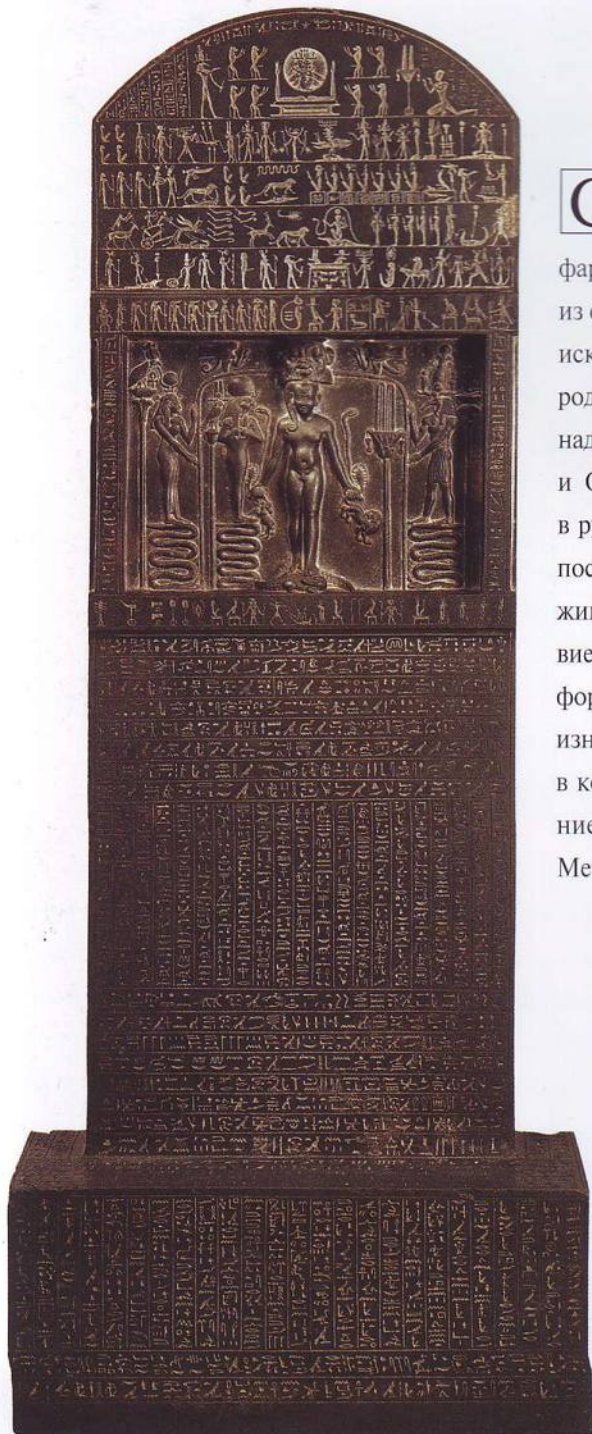
Размеры:

83,5 × 35,7 см

В коллекциях:

с 1950 г.,

Фонд Флетчера



Стела относится к периоду царствования Нектенебоса II, которое обозначило конец династиям фараонов египетского происхождения. Перед нами один из самых элегантных и сложных образцов магических стел, искусно вырубленных из граувакки — твердой песчаной породы. Мастерство художника чувствуется в четкости резьбы надписей. В центре помещен Гор-ребенок, сын Исиды и Осириса, с двумя крокодилами и двумя скорпионами в руках. Гор — бог, чаще других встречавшийся на стелах, посвященных исцелению от болезней и защите от опасных животных. В верхней части изображено ночное путешествие солнца через мир теней, а надписи содержат тринадцать формул против яда и болезней: целитель должен был произносить их громким голосом, либо омыть больного водой, в которую он предварительно окунал камень. Свое название стела получила по имени австрийского канцлера Меттерниха, который получил ее в подарок в 1828 г.

Непрерывное присутствие фигуры Гора на магических стелах, подобных этой, берет начало в легенде, также переданной в надписях, вырубленных на базальте. Согласно ей, Гор-ребенок был исцелен Тотом, когда отравился ядом на равнинах дельты Нила



Краснофигурный килик-кратер

Евфроний и Эвкситий

Ок. 515 г. до н. э.

Техника:

терракотта

Размеры:

высота 45,7 см

В коллекциях:

с 1972 г.,

приобретено

в результате

обмена

на средства

завещаний

и даров



На рубеже VI в. до н. э. греческая техника росписи керамических изделий перешла к краснофигурному стилю. Новый способ заключался в нанесении черного лакового фона на вазу, при этом фигуры оставались натурального цвета глины. Это дало возможность добиваться большей пластической и изобразительной выразительности и значительно тщательнее обрабатывать детали. Один из самых известных вазописцев, принявших новый метод, Евфроний избирал очень разные темы для своих произведений: от мифологии до спорта, от сцен, изображающих пиры, песнопения и танцы, до эротических сюжетов. Шедевром художни-

ка считается именно этот кратер, на котором изображен эпизод из «Илиады»: перенесение тела принца Ликии Сарпедона, погибшего в схватке со знаменитым другом Ахилла Патроклом. Гипнос (Сон) — слева и Танатос (Смерть) — справа под покровительством Гермеса несут тело героя на его родину для погребения. Композиция сбалансирована в гармоничном чередовании красного и черного, поддержанном также в рисунке орнаментальных мотивов фризов. Наверху кратера есть подписи Евфрония и гончара Эвксития. Кроме того, имя каждого персонажа, так же как и двух художников, указано в надписях красного цвета.



Шпалера «Пленный единорог»

1495–1505

Техника:

шерсть, шелк,
металлические
нити

Размеры:

368 × 251,5 см

В коллекциях:

с 1937 г.,
дар Джона
Д. Рокфеллера



ется. Пятая шпалера, от которой сохранился лишь фрагмент, передает сцену поимки единорога, заснувшего на коленях у девушки. На шестой — тело убитого животного охотники переносят в замок. И, наконец, на последней — возвращенный к жизни единорог находится в сказочном цветущем саду под гранатовым деревом (очевидная ссылка на тему Воскрешения). С этой легендой всегда ассоциировалось изображение Страстей Господних, даже несмотря на то, что единорог общепринято считается символом чистоты и девственности. Анализ стиля и техники изготовления шпалер позволяет предположить, что они были вытканы в Брюсселе по рисункам художника, которому был хорошо знаком французский стиль.

Перед нами последняя из семи шпалер серии «Охота на единорога». Первая представляет начало охоты, на второй мифическое существо изображено рядом с фонтаном, на третьей оно пытается спастись бегством, на четвертой — обороня-

ется. Смешение христианского символизма с натуралистическими элементами, аллегорически связанными с любовью и плодovitостью, позволяет заключить, что шпалеры могли быть выполнены к свадьбе, хотя личности заказчиков неизвестны.



Кабинет из дворца Губбио

1479–1482

Техника:

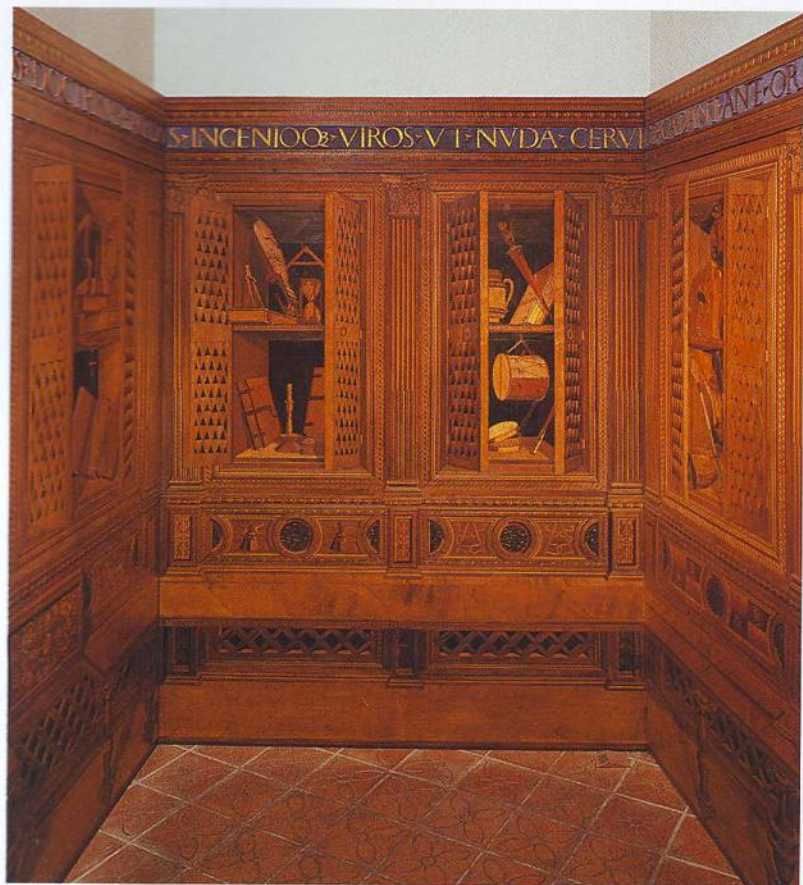
инкрустированные
орех, розовое
дерево, дуб
и древесина
фруктовых
деревьев
на основе ореха

Размеры:

4,85 × 5,18 × 3,84 м

В коллекциях:

с 1939 г.,
Фонд Роджерса



рой и положить начало знаменитому «диалогу с древними», столь близкому гуманистическим взглядам. Облицовка стен деревом произведена в технике интарсии — редкий случай использования этого способа в итальянском Возрождении. Выполненные предположительно Баччо Понтелли по картонам Франческо ди Джорджо Мартини и других художников инкрустации создают великолепные перспективные иллюзии в изоб-

На иллюстрации представлена лишь одна из четырех инкрустированных деревом стен, которые вместе с кессонированным потолком украшали кабинет Федерико да Монтефельтро во дворце Губбио, за образец которого была взята аналогичная комната герцогского дворца в Урбино. Интерьер кабинета сегодня полностью реконструирован в стенах музея. Кабинет был убежищем, где его хозяин мог заниматься литерату-

ражении шкафа. Некоторые его отделения закрыты, а за приоткрытыми решетчатыми дверцами видны предметы и инструменты, отвечающие научным и художественным увлечениям герцога Урбино.



Изготовление инкрустаций основывалось на технике мозаики, представляющей собой соединение отличающихся по текстуре и цвету

пластин дерева, вырезанных по картонным шаблонам таким образом, чтобы части идеально совпадали друг с другом

Четырнадцатилетняя балерина

Эдгар Дега

Ок. 1880

Техника:

бронза, частично раскрашенная, юбка из кисеи, в волосах атласная лента, основа из дерева

Размеры:

высота 99,1 см

В коллекциях:

с 1929 г., коллекция Х. О. Хэвемейера, завещание Луизы Хэвемейер



Мари ван Гетем, происходившая из бельгийской семьи, жившей в Париже, как и ее две сестры, была ученицей кордебалета Парижской Оперы. Дебютировала на сцене в 1888 г.

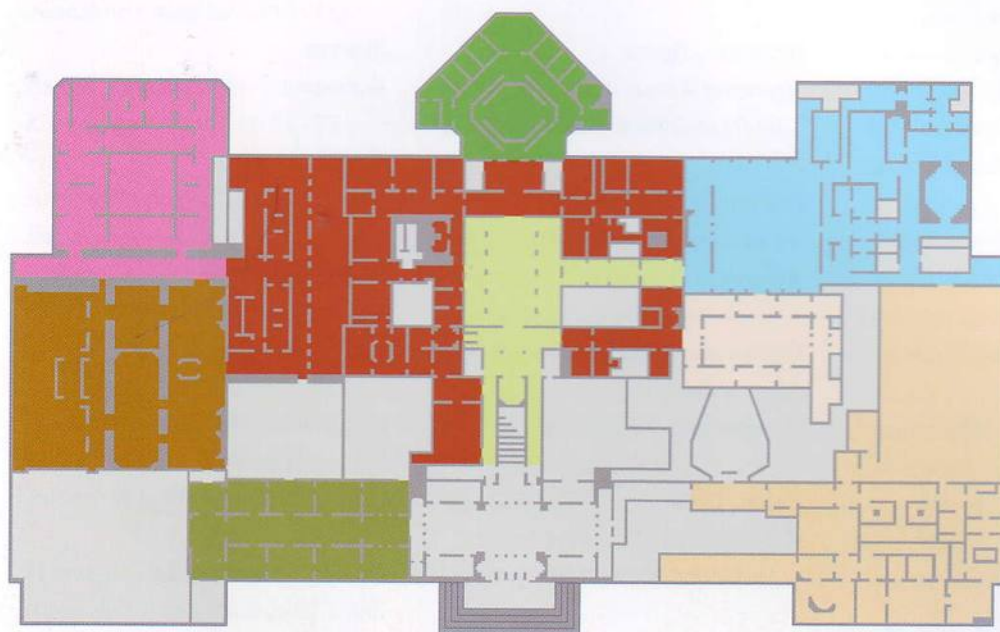


Точно неизвестно, когда Дега начал заниматься скульптурой, хотя большинство исследователей его творчества и называют 60-е гг. XIX в. Только после смерти Дега в 1917 г. некоторые из его многочисленных восковых скульптур, найденных в мастерской (сохранилось их около семидесяти), были отлиты в бронзе. Подталкиваемый неустанными поисками и экспериментированием с новыми технологиями, которые позволили бы ему уловить истинную душу его объектов, Дега использовал простые обыденные материалы, разрушая концепцию скульптуры как «возвышенного искусства», совместимого исключительно с такими благородными материалами, как мрамор или бронза. На балерине пачка из кисеи, а волосы подвязаны атласной лентой. На лице ее — напряжение, соответствующее неестественной позе, и некоторая робость, присущая начинающим балеринам. Скульптура была отлита в бронзе в 1929 г. Оригинальное восковое произведение, созданное в 1880 г., было подчеркнуто натуралистическим: атласные туфельки, покрытый тонким слоем воска корсаж, помада на губах и парик из конского волоса. Единственное из пластических произведений Дега, представленных публике при жизни художника на шестой выставке импрессионистов, было встречено полным неодобрением посетителей.



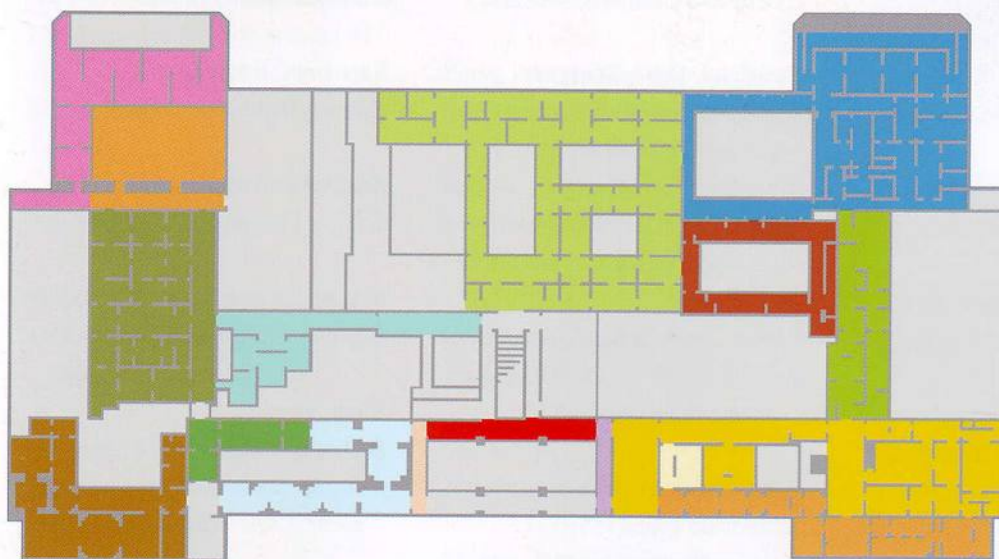
План музея

Первый этаж



- Американское крыло
- Оружие и доспехи
- Искусство Африки, Океании и Америки
- Египетское искусство
- Скульптура и декоративное искусство Европы
- Греческое и римское искусство
- Средневековое искусство
- Коллекция Роберта Лемана
- Современное искусство

Второй этаж



- Американское крыло
- Древнее искусство Ближнего Востока
- Искусство Кореи
- Искусство Китая
- Рисунки, гравюры и фотографии

- Европейская живопись и скульптура XIX в.
- Современное искусство
- Искусство Юго-Восточной и Южной Азии
- Искусство Центральной Азии
- Искусство Азии

- Европейская живопись
- Искусство Кипра
- Исламское искусство
- Искусство Японии
- Музыкальные инструменты

Указатель

Бальдунг, Ханс,
по прозвищу Грин
Святой Иоанн на Патмосе 47

Бёклин, Арнольд
Остров мертвых 120–121

Беллини, Джованни
Мадонна с младенцем 38

Бингем, Джордж Калед
Торговцы пушниной,
плывущие по Миссури 106

Боттичелли, Сандро
Благовещение 39

Брейгель, Питер, Старший
Жатва 62–63

Бронзино, Анджело
Портрет молодого человека 60

Буше, Франсуа
Туалет Венеры 91–93

Ван Гог, Винсент
Кипарисы 128

Ван Дейк, Антонис
Портрет Джеймса Стюарта,
герцога Ричмонда
и Леннокса 71

Ван Рёйсдал, Якоб
Хлебное поле 82–83

Ватто, Жан-Антуан
Меццетен 87

Веласкес, Диего
Портрет Хуана
де Парехи 76–77

Вермер Делфтский, Ян
Женщина с кувшином 81
Аллегория Веры 84–85

Веронезе, Паоло
Марс и Венера,
связанные Любовью 64

Гоген, Поль
Аве, Мария
(Ia Orana Maria) 129

Гойя, Франсиско
Портрет дона Мануэля
Осорио и Сунига 98–99

Гольбейн, Ганс, Младший
Портрет купца
из семейства Ведиг 58–59

Давид, Герард
Отдых на пути в Египет 48

Давид, Жак-Луи
Портрет
Лавуазье с женой 97

Дега, Эдгар
Балетный класс 116–117
Четырнадцатилетняя
балерина 139

Джованни ди Паоло
Сотворение мира
и изгнание из рая 26–27

Джотто
Богоявление 14–15

Домье, Оноре
Вагон третьего класса 109

Дюрер, Альбрехт
Богоматерь с младенцем
и святой Анной 52–53

Евфроний и Эвкситий
Краснофигурный
килик-кратер 134–135

Икинс, Томас
Макс Шмитт в лодке 114

Кампен, Робер
Благовещение. Триптих 16–19

Карпаччо, Витторе
Размышление о Страстях 46

Констебл, Джон
Собор в Солсбери 101

Копли, Джон Синглтон
Портрет госпожи Уинтрон 95

Коул, Томас
Вид с горы Холийок,
Нортхэмптон, Массачусетс,
после грозы – Заводь 104–105

Крапах, Лукас, Старший
Суд Париса 56–57

Кристус, Петрус
Святой Элигий 28–29

- Курбе, Гюстав**
Женщина с попугаем 110–111
- Латур, Жорж де**
Кающаяся Магдалина 72–73
- Липпи, Филиппо**
Двойной портрет 25
- Лотто, Лоренцо**
Венера и Купидон 54–55
- Мане, Эдуард**
Мальчик со шляпой 108
В лодке 115
- Мантенья, Андреа**
Поклонение пастухов 30–33
- Мемлинг, Ханс**
Портрет Томмазо Портинари 36
Портрет Марии Барончелли 37
- Моне, Клод**
Терраса
в Сент-Адрессе 112–113
Этрета 122–123
- Морони, Джованни Баттиста**
Аббатиса Лукреция
Альярди Вертова 61
- Патинир, Иоахим**
Покаяние святого
Иеронима 49–51
- Пикассо, Пабло**
Портрет Гертруды Стайн 130
- Пуссен, Никола**
Похищение сабинянок 70
- Пьеро ди Козимо**
Охота 42–45
- Рафаэль Санти**
Мадонна с младенцем
и святыми 40–41
- Рейнолдс, Джошуа**
Портрет
полковника гренадеров
Джорджа Кауссмейкера 96
- Рембрандт,**
Харменс ван Рейн
Аристотель
перед бюстом Гомера 78–79
Автопортрет 80
- Ренуар, Пьер-Огюст**
Мадам Шарпантье
с детьми 118–119
- Рогир ван дер Вейден**
Франческо д'Эсте 34–35
- Рубенс, Питер Пауэл**
Автопортрет с Еленой
Фоурмен и сыном 74–75
- Сарджент, Джон Сингер**
Портрет мадам Х 124
- Сассетта**
Шествие волхвов 24
- Сезанн, Поль**
Гора Св. Виктории 125–127
- Стен, Ян**
Веселая компания
на веранде 86
- Стюарт, Гилберт**
Портрет Джорджа
Вашингтона 100
- Тёрнер,**
Джозеф Мэллорд Уильям
Вид Большого канала
в Венеции 102–103
- Тьеполо, Джованни Баттиста**
Триумф Марии 88–89
- Фрагонар, Жан-Оноре**
Любовное письмо 94
- Халс, Франс**
Кавалер Рамп 68–69
- Шарден, Жан-Батист-Симеон**
Мыльные пузыри 90
- Эйк ван, Ян**
Распятие 20
Страшный Суд 21–23
- Эль Греко**
Вид Толедо 65–67
- Энгр, Жан Огюст Доминик**
Портрет принцессы де Броли 107
Голова эламского царя
из Хамадана
(Голова сановника) 132
- Стела Меттерниха* 133
- Шпалера**
«Пленный единорог» 136–137
Кабинет из дворца Губбио 138

УДК 030
ББК 85.101
М54

METROPOLITAN MUSEUM. NEW YORK

М54 Метрополитен-музей. Нью-Йорк/Пер. с ит. – М.: БММ АО, 2005. – 144 с.: ил.

Музей, основанный в 1886 г., всегда отличала серьезная и дальновидная политика, опирающаяся на ценные рекомендации специалистов в области искусства. Сегодня 200 тысяч квадратных метров экспозиционных площадей Метрополитен-музея является своеобразной визуальной энциклопедией искусства всех культур и всех эпох.

ISBN 88-370-2771-0 (ит.)
ISBN 5-88353-240-3 (рус.)

© Metropolitan Museum of Art, New York
© 2004 Mondadori Electa S.p.A., Milano
Mondadori Libri Illustrati
Prima edizione: settembre 2004
© Бертельсманн Медиа Москау АО, 2005
© Перевод с итальянского БММ АО, 2005

Переводчик **М. А. Беляева**
Редактор **Л. А. Лебедева**
Выпускающий **Ю. В. Рунова**
Корректоры **Н. А. Карелина, Т. И. Нарва**
Оператор компьютерной верстки **А. В. Забородько**

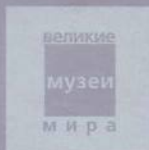
Общероссийский классификатор продукции,
ОК-005-93, том 2; 95 300 – книги, брошюры

Подписано в печать 25.04.2005 г.
Тираж 3000 экз.
Печать офсетная.
Гарнитура «Ньютон».
БММ АО: Москва, 1-й Рижский пер., д. 2, стр. 1, 9.

Отпечатано в Испании.

Все права защищены. Запрещается полное или частичное использование и воспроизведение текста и иллюстраций в любых формах без письменного разрешения праволадельца.

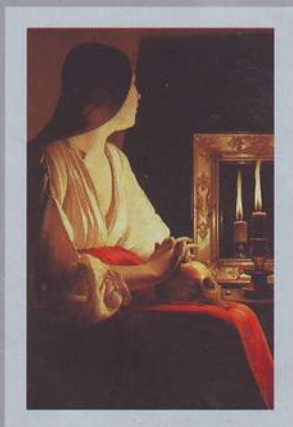
По вопросам приобретения книг Бертельсманн Медиа Москау по издательским ценам
просьба обращаться по адресу: Москва, 1-й Рижский пер., д. 2, стр. 1, 9.
Тел.: 686-4711, 686-4772.



Шедевры живописи и скульптуры, история изобразительного искусства, неизвестное о прославленных музеях – в новой серии книг, помогающих увидеть и прочувствовать произведения искусства всех времен и народов.

В книге красочно представлены и сопровождаются серьезными и доступными комментариями и любимые всеми работы мастеров, и менее известные произведения.

Радость соприкосновения с бесценными коллекциями, историй музея, его преобразованиями во времени, детальное изучение шедевров в свете современного взгляда на искусство, шедевров, олицетворяющих историю и культуру народов.



ISBN 5-88353-238-1



9 785883 532381