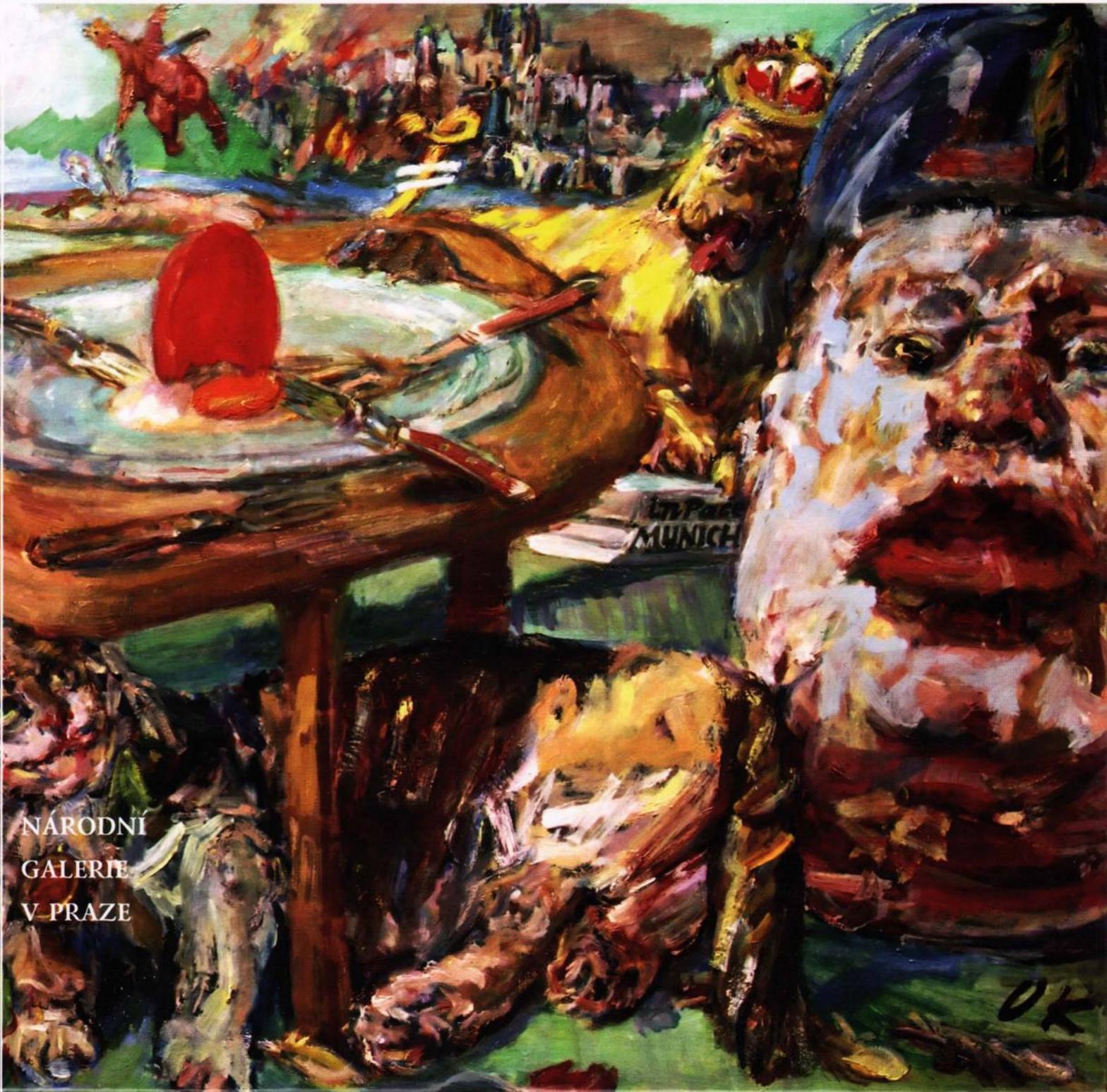


ВЕЛИКИЕ
МУЗЕИ
МИРА

КОМСОМЛЬСКАЯ
ПРАВДА

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ



NÁRODNÍ
GALERIE
V PRAZE

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ

ПРАГА

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| Предисловие | 3 |
| Средневековое искусство | 7 |
| Искусство XVI–XVII веков | 17 |
| Искусство XVIII–XIX веков | 45 |
| Искусство конца XIX – первой половины XX века | 61 |



▲ Штернбергский дворец

Официальный сайт музея: www.ngprague.cz

Адрес музея: Dukelských hrdinů 47, Prague 7 – Holešovice.

Проезд:

На трамвае: № 1, 5, 8, 12, 14, 17, 25, 26 до станции «Strossmayerovo nám»; на метро линия С до станции «Vltavská».

Телефон: (+ 420) 224 301 111, (+ 420) 224 301 122.

Часы работы:

Ежедневно: 10:00–18:00.

По понедельникам музей закрыт.

Цены на билеты:

полный – 250 czk,

льготный – 120 czk.

Право на льготу имеют дети от 6 до 15 лет, школьники, студенты очной формы обучения, граждане старше 65 лет.

Детям до 6 лет, инвалидам, учителям, сопровождающим экскурсионные группы, вход бесплатный.

Кассы прекращают работу за 30 минут до закрытия музея.

Фото- и видеосъемка:

Фотографирование и видеосъемка разрешены без вспышки и применения дополнительного оборудования, строго для личного использования.

Информация для посетителей:

Верхнюю одежду, зонты, сумки, рюкзаки и детские переноски, сумма измерений которых по длине, ширине и высоте превышает 30x40x40 см, посетитель обязан сдать в раздевалку. Ценные вещи и документы необходимо оставлять в камере хранения. Штраф за потерю номерка – 100 czk.

В залах музея строго запрещено курить, касаться экспонатов и витрин, употреблять пищу и напитки, пользоваться мобильным телефоном.

Численность экскурсионной группы не должна превышать 30 человек.





В ноябре 1885 на побережье одного из островов близ Норвегии выбросило тушу полосатика. Пока огромной находке удивлялись туземцы, на место явления кита народу прибыли представители китобойной компании: тушу быстренько оприходовали, а над скелетом задумались – он был столь огромен, что выбрасывать жалко, но и в хозяйстве вроде как негде использовать.

В итоге пришли к авантюрной идее: а не продать ли хребет с костями? Музеев, пожелавших купить скелет кита небывалых размеров, нашлось много, но вот заплатить цену, которую китоловы назвали... Раскошелиться на 2500 златых (бешеная сумма по тем временам!) решился только Национальный музей Праги.

По случаю прибытия скелета в столицу Чехии местный бомонд собрался на вечеринку, которую устроили прямо... между ребер кита. Кстати, из-за размеров установка нового экспоната длилась целый год, пришлось даже удалить семь позвонков, иначе он не поместился бы ни в один зал огромного музея.

Этот скелет и в наши дни остается одним из самых заметных экспонатов Национального музея Праги. А всего их здесь более 20 миллионов из разных областей: геология, палеонтология, гидробиология, ботаника, зоология, антропология, археология, этнография, нумизматика, история театра, физической культуры и спорта, Ближнего Востока и Африки, музыковедение... И, конечно, предметы искусства, ради которых музей в свое время и создавался.

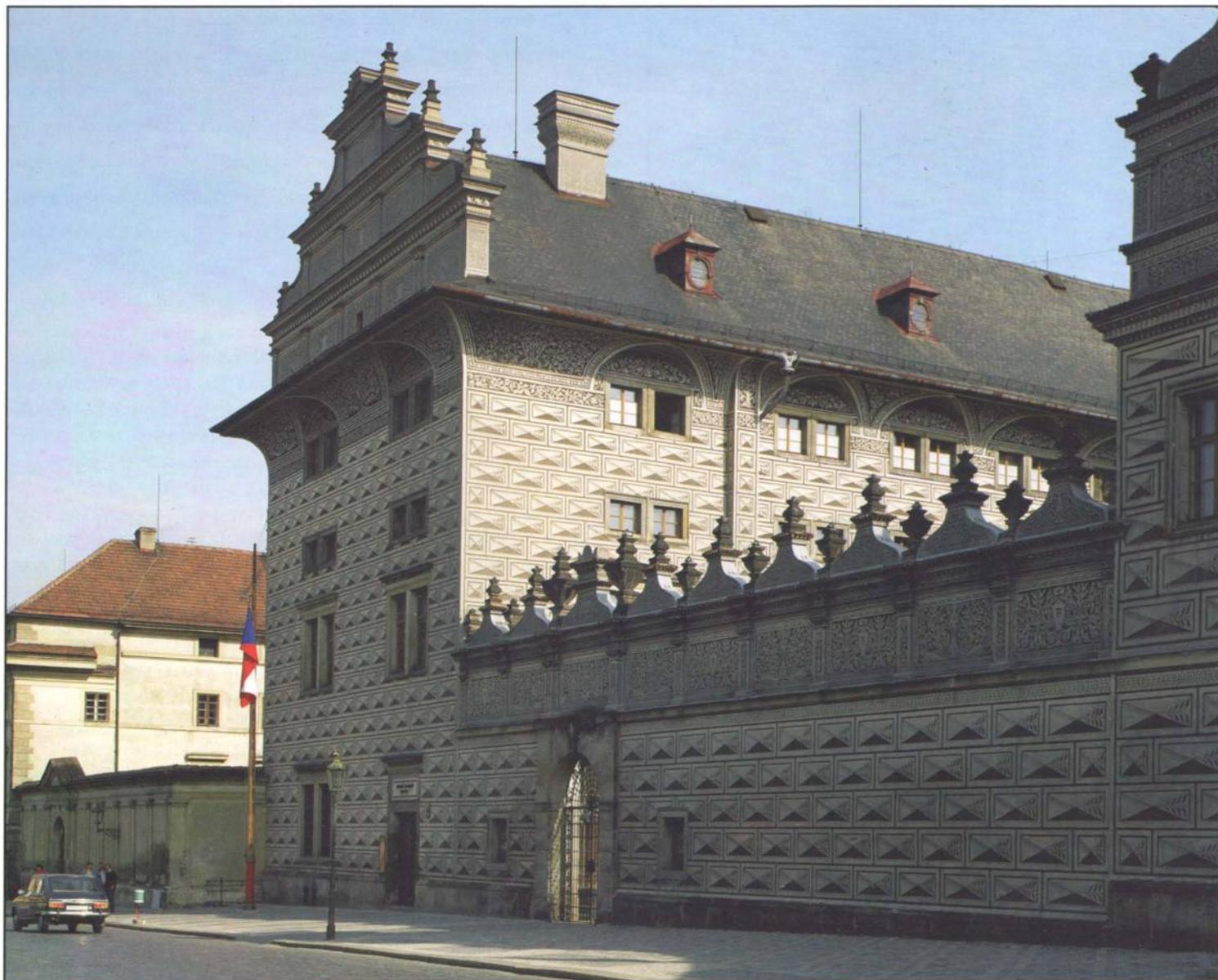
Богатая художественная традиция Чехии берет свое начало в эпохе Средневековья. Многие яркие и значимые для развития общеевропейской культуры произведения искусства были созданы здесь еще в XIV веке. С 1347 Прага стала резиденцией императора Священной Римской империи Карла IV и вместе с королевскими замками и монастырями активно включилась в художественную жизнь Европы.

Стиль, в котором выполнены произведения, прославившие чешских мастеров, называется стилем интернациональной готики. От обширного наследия той поры сохранились немногочисленные, но выдающиеся памятники, большая часть из них находится сейчас в Национальной галерее Праги.

Во второй половине XVI века в Праге, при дворе страстного любителя искусств императора Рудольфа II, возникло общество, названное кругом рудольфинцев. В него входили ученые и астрологи, алхимики, художники и поэты. Очень скоро оно стало центром нового художественного направления – маньеризма. Император и его окружение не только коллекционировали произведения живописи различных стран, но и приглашали в Прагу прославленных европейских художников, которые создали здесь немало замечательных работ.

Возникшие в Чехии в XVI–XVII веках богатые собрания живописи серьезно пострадали во время Тридцатилетней войны (1618–1648). Многие ценности были вывезены и проданы. К концу XVIII столетия страна потеряла немало замечательных работ. В кругах чешской интеллигенции возникла мысль об

◀ **Дворец Кинских**



▲ Шварценбергский дворец

организации учреждения по охране художественных ценностей. В 1796 в Праге было основано Патриотическое общество любителей изящных искусств, в задачу которого входило «возрождение искусств и вкусов», ограничение вывоза картин за рубеж. В этих целях сразу после основания общества создали галерею, многие просветители-патриоты передали ей в дар свои собрания, а для постоянных экспозиций стал использоваться Чернинский дворец Пражского кремля. Некоторое время спустя экспозиции разместились в здании Штернбергского дворца. Фонды музея очень быстро пополнялись благодаря частным коллекционерам.

Новый этап в развитии галереи Праги наступил в 1877 после назначения ее инспектором художника Виктора Барвициуса, который установил прочные связи с ведущими европейскими музеями, организовал закупку выдающихся произведений современного искусства и активно занимался реставрацией и атрибуцией уже имеющихся картин. Во время его руководства строился Рудольфиниум – Дом искусств, где были предусмотрены оборудованные по последнему слову техники залы.

Новая экспозиция открылась 7 февраля 1885. Собрание пополнялось произведениями чешского искусства поздней готики и барокко, а также большим

количеством картин австрийских и немецких художников XVII–XIX веков. Однако если работы старых чешских мастеров были первоклассными, то во вторую группу попадали средние и второстепенные картины, которые закупались с учетом вкусов и пристрастий руководителей Общества любителей изящных искусств и подчинявшегося ему Объединения искусств. В качестве противовеса в 1901 в Праге была создана Галерея современных искусств, ставшая выражением передовых культурных и национально-политических устремлений. Здесь начали собирать произведения чешского искусства XIX столетия и современности, а также новаторские работы европейских художников.

Уже в конце 1920-х существование сразу двух пражских галерей на средства частных лиц было делом весьма затруднительным. Чтобы решить финансовые проблемы, в 1936 они были национализированы, а в 1949 обе стали единой Национальной галереей. Сейчас она представляет собой огромный музей, многочисленные экспозиции которой, посвященные чешскому и европейскому искусству от Средних веков до наших дней, размещаются в разных исторических постройках в центре города. А ядром знаменитого музея по-прежнему остается древний Штернбергский дворец, где размещена самая ценная и интересная часть коллекции – собрание картин старых мастеров.

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО



Мастер Тржебоньского алтаря. Положение во гроб. Около 1380–1390



МАСТЕР ВЫШЕБРОДСКОГО АЛТАРЯ
Рождество Христово
Около 1350. Дерево, темпера. 99,5x93

После того как в 1347 Прага стала резиденцией императора Священной Римской империи Карла IV, замки и монастыри Чехии активно включились в культурно-историческую жизнь Европы. Освоив передовые достижения итальянского треченто (Проторенессанса), французских, бургундских и национальных миниатюристов, чешская школа станковой живописи достигла совершенства и заняла ведущие позиции в искусстве второй половины XIV века.

Наиболее видным ее представителем был мастер образов алтаря из храма Вознесения Девы Марии цистерцианского монастыря в Высшем Броде. В своем творчестве этот неизвестный художник талантливо соединил итальянский опыт с наследием готической традиции и приемами византийской иконописи. В результате такого синтеза возникла его собственная манера, не имевшая прямых аналогов в современной живописи. Многостворчатый алтарь состоял из девяти картин квадратного формата, выполненных на сюжеты из Нового Завета. Мастер, стремясь приблизить религиозные образы к людям, сосредоточивает внимание на моментах проявления человеческих взаимоотношений и эмоций. Всегда продуманное цветовое решение зависит у него от тематики и настроения сцен.

«Рождество Христово» – лучшая работа цикла, видно, что выполнивший ее художник знал основы композиционных построений и способы передачи глубины пространства, которыми владели итальянские живописцы эпохи треченто. Влияние византийских образцов XIV века чувствуется в красоте и нежности колорита, спокойном величии Богородицы. В сцене «Рождества Христова» условный пейзаж сосуществует с трехмерными, скульптурно моделированными фигурами, что особенно заметно в изображении Девы Марии, которая, обняв Младенца, располагается на ложе под крытым дранкой навесом. Некоторые эпизоды, написанные весьма реалистично, говорят о наблюдательности художника: почти жанрово показаны старец Иосиф и пожилая повитуха, наливающие в деревянную лохань воду для купания новорожденного Христа. Убедительно изображены домашние животные: ослик и корова, жующие



МАСТЕР ВЫШЕБРОДСКОГО АЛТАРЯ
Воскресение Христово
Около 1350. Дерево, темпера. 99,5x93

сено, жмущиеся друг к другу овцы и возвращающееся с пастбища стадо коз. Точный рисунок и гибкие контуры сочетаются с выразительностью цветовой гаммы: мерцающие розово-красные тона варьируются от светлых, напоминающих блеск эмали, до глубоких и ярких, похожих в своей звучности на витраж.

«Воскресение» – еще одна работа, где можно обнаружить удачный синтез новых и традиционных художественных приемов живописи. Иконография этого сюжета необычна и нова для своего времени – здесь изображено само событие воскресения Христа, которое не видел и о котором не свидетельствовал ни один человек. XIV век был временем кризиса в католическом мире, когда на фоне нестроения в церковной жизни появилось много визионеров – людей, утверждавших, что им являются Христос и Дева Мария. На основании этих откровений изменилась иконография религиозных изображений. И, в частности, данного сюжета, где наряду с женами-мироносицами и явившимся им Ангелом стали представлять стражников, пораженных видением восстающего из гроба Спасителя. Вышебродский мастер вводит новшества очень осторожно. По средневековой традиции он совмещает несколько одновременных событий в одной композиции, показывая сразу воскресение и явление Христа Марии Магдалине. Художественная манера также соединяет разные приемы: моделировка ликов темными тенями и сложные ракурсы фигур напоминают работы сиенских живописцев. По итальянскому образцу сконструирован и перспективно изображенный саркофаг, в то же время художник, верный готическому и византийскому наследию, сохраняет плоскость золотого фона, декоративную линейность в трактовке драпировок и условную цветовую символику. Мастер Вышебродского алтаря попытался дать психологическую характеристику некоторым образам – лица стражников, увидевших воскресшего Христа, полны удивления и страха. Однако общее спокойное, повествовательное настроение картины подавляет признаки драматического волнения, и основные герои сцены остаются невозмутимыми.



ТЕОДОРИХ
Святой Иероним
Около 1370. Дерево, темпера. 114x105

Для стиля чешской живописи 1360-х характерны крепко моделированные пластические формы, коренастые, массивные фигуры и живость манеры исполнения. Первым мастером пражского цеха художников в это время становится Теодорих. Занимая видное место при дворе, он сопровождал императора во время коронационной поездки в Рим, где познакомился с итальянским искусством XIV века. В 1365 живописцу было поручено украшать Карлштейн – расположенную близ Праги загородную резиденцию Карла IV.

Здесь, в капелле Святого Креста, мастер создал 129 картин с погрудными изображениями святых.

Ансамбль расположенных тремя горизонтальными рядами своеобразных «сакральных портретов» (отличных от иконописных индивидуализированных образов) целиком заполнил стены часовни. Мощные полуфигуры, выступающие за обрамление досок, показаны на золотом орнаментальном фоне. В образах Теодорих воплотил могучие характеры – святые имеют сильные руки, крупные, объемные черты лица. Звучность красочной гаммы сообщает им дополнительную внутреннюю энергию. Индивидуальность каждого выражена с небывалой для той эпохи яркостью, ощущается суровое и настойчивое утверждение человеческой личности.



ТЕОДОРИХ
Святой Григорий Великий
Около 1370. Дерево, темпера. 115x105

Цикл из 129 картин Теодориха – оригинальное явление не только в чешской, но и в европейской живописи XIV столетия. Впервые средневековый художник попытался столь конкретно показать особенности внешности и характеров святых. Вероятно, создавая данные портреты, он воплощал в них некоторые основные человеческие черты, наблюдаемые в жизни. Мастер снабжает отцов и учителей церкви сословными регалиями, книгами и люпитрами для письма и чтения, то есть стремится охарактеризовать их как представителей определенного социального круга и профессии. Святой Иероним, переводчик Библии на латинский язык, облачен в красную

кардинальскую мантию и держит в руках полуоткрытый кодекс в дорогом переплете. Оторвавший взгляд от разложенной на столе книги Григорий Великий показан в папской тиаре. Чтобы индивидуальные черты были максимально видны, художник изображает лица в профиль и в трехчетвертном ракурсе, но их выражение его мало интересует, ведь он пишет не земных людей, а бесстрастных святых. Плоскость золотого фона подчеркивает объемность и пластическую мощь фигур. Не имеющая пространственной глубины, она как бы выталкивает их вперед, приближая к зрителю и одновременно монументализируя образы.

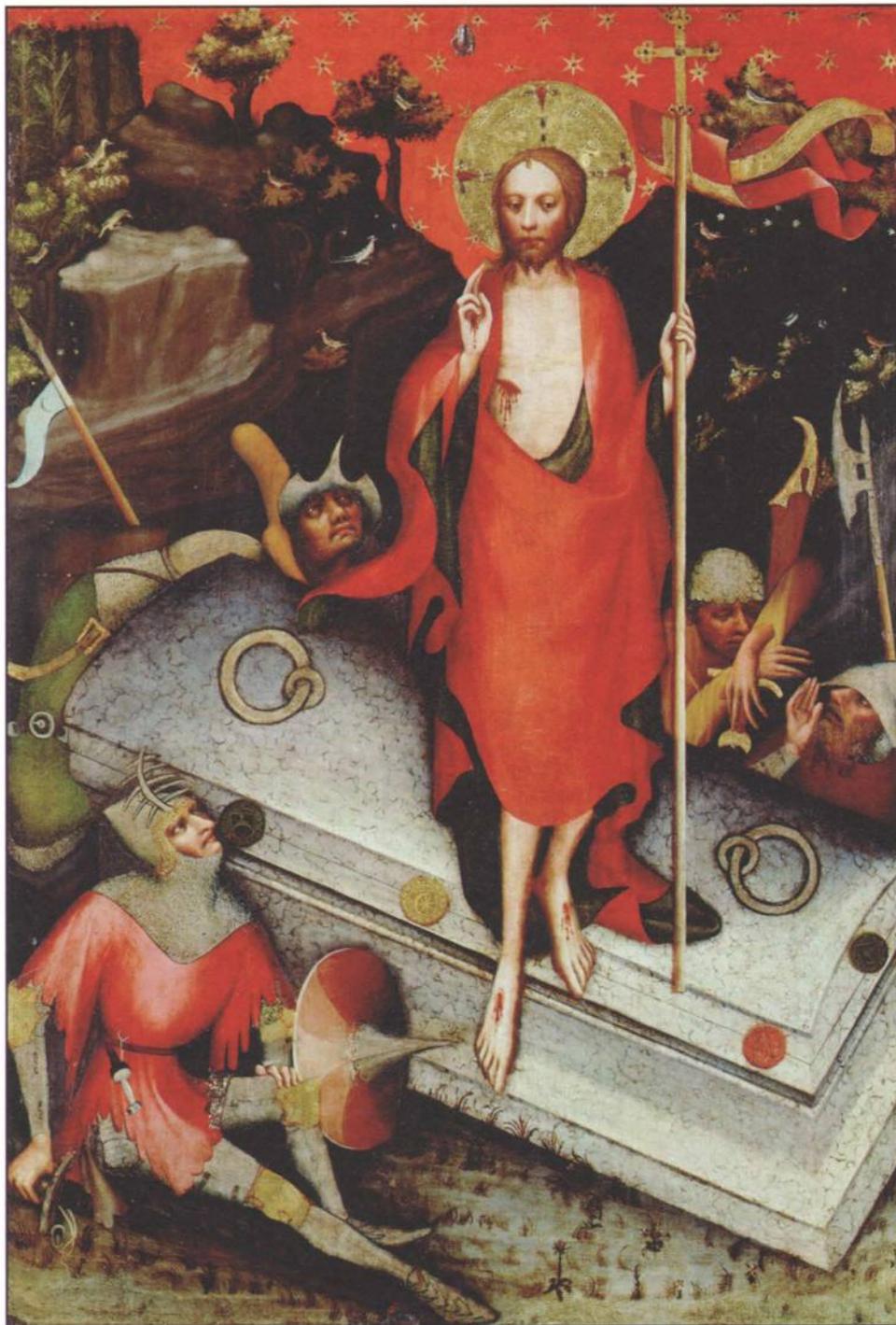


МАСТЕР ТРЖЕБОНЬСКОГО АЛТАРЯ
Моление о чаше
Около 1380–1390. Дерево, темпера. 132x92

Алтарь для церкви августинского монастыря города Тржебоня на юге Чехии, выдающееся произведение стиля интернациональной готики, был создан в начале 1380-х неизвестным чешским художником, условно называемым Мастером Тржебоньского алтаря. Из четырех или пяти алтарных створок с изображением страстей Христовых в настоящее время сохранились только три: «Моление о чаше», «Положение во гроб» и «Воскресение».

Все композиции живописец предпочел выстроить по диагонали. В двух последних сценах ее создают очертания гроба, а в «Молении о чаше» – горный рельеф. Такое решение вносит в картины напряженную динамику, которую усиливает предельно насыщенный колорит. Пламенеющие красные, ослепительно-белые и сияющие золотом силуэты выступают из темной глубины фона, как фантастические видения. Художник стремится передать глубокие и сильные, доходящие подчас до аффекта переживания.

В сценах страстей Христовых господствуют до крайности напряженные эмоции, а взаимоотношения людей иногда переходят в открытый моральный конфликт. В картине «Моление о чаше» автор композиционно подчеркнул трагическое одиночество Христа, поместив его на первом плане. Мучающемуся в сомнениях Спасителю противопоставлены безмятежно спящие, непонимающие Его апостолы. Они отделены от своего Учителя диагональной линией скалистого оврага. А вдалеке, за другой темной диагональю – наклоненным стволом дерева, – уже видны головы Иуды и стражников. Лица во всех трех композициях отличаются подчеркнутой индивидуальностью.



МАСТЕР ТРЖЕБОНЬСКОГО АЛТАРЯ
Воскресение Христа
Около 1380–1390. Дерево, темпера. 132x92

В трактовке фигур тржебоньский мастер возвращается к готическому идеалу: они тонкие, хрупкие и удлинённые. Художник всячески пытается одухотворить изображение: свет проникает в сгущающийся сумрак как носитель духовного начала, ярко выделяя основных героев сцен. Самая сильная картина алтаря – это «Воскресение Христа». Живописец изображает восстание Спасителя из гроба как чудесное видение, представшее взорам изумленной стражи. Мастер показывает воинов не спящими и не бодрствующими, но находящимися в состоянии полудремы: они и сами не понимают, во сне им явился Воскресший или наяву. Гамма чувств, обуявших охранников, имеет множество градаций. Один удивленно смотрит прямо на Христа, другой замер в оцепенении и глядит отрешенно, третий сильно напуган и боится поднять глаза на исходящий от саркофага свет, четвертый еще спит. Каждый из них обладает своим характером – лица грубы и непривлекательны, но отличаются своеобразием и жизненным реализмом, в то время как картина в целом фантастична и таинственна. Яркий свет выхватывает из темноты лишь фрагменты погруженных во мрак фигур, пламенеют развевающиеся пелены Спасителя, красным огнем горят небеса, к ним поднимается похожий на солнечный диск золотой нимб Христа, озаряется камень гроба, и светлые искры вспыхивают даже на страшных черных скалах. Противостояние света и тьмы, добра и зла, духа и материи приобретает здесь напряженное драматическое звучание. Колористические контрасты предельно усилены, они несут важную смысловую нагрузку: светящийся красный тон – символ Воскресения и вечной жизни, а глухой темный, почти черный – знак смерти и небытия.



МАСТЕР ТРЖЕБОНЬСКОГО АЛТАРЯ
Роудницкая Мадонна
Около 1390. Дерево, темпера

Роудницкий образ Богоматери относится к типу «прекрасных» или «милостивых мадонн». Манеру, в которой выполнено это произведение поздней готики, иногда называют «мягким стилем» или стилем «интернациональной готики». Он был распространен в изобразительном искусстве Западной и Центральной Европы в последней четверти XIV века. В Чехии данный стиль получил особенную, неповторимую окраску, ибо ее искусство находило идеалы не столько в классической готике, сколько в собственных художественных традициях начала века и в византийской иконописи. Этот источник вдохновения стал особенно значимым в последней четверти столетия, в период усиливающегося культа Девы Марии. Тяготение чешских мастеров к одухотворенным и возвышенным образам определило название выработанного ими стиля – «прекрасный». В нем работал мастер Тржебоньского алтаря.

«Роудницкая Мадонна» – это первое в живописи изображение Богородицы, выполненное в новой манере. Художник стремился подчеркнуть мягкость и нежность объемно-пластических форм, благородство чистых контуров фигуры, насыщенную красочность локальных цветов. Юная Мария, склонив голову, смотрит взором, полным любви и нежности, на Младенца, не видя больше никого и ничего в окружающем мире. Изображение предельно лаконично, здесь нет ни одного символического предмета, который мог бы отвлечь внимание зрителя от главной темы – любви матери к своему ребенку. Утонченный, идеализированный образ располагается на сияющем золотом фоне, который олицетворяет светоносный эфир. Цвет одежд Девы Марии тоже символичен, Богоматерь почиталась как Царица Небесная, поэтому в Ее облачениях присутствуют два цвета – красный и синий: монарший пурпур и синева небес. Точность пластической лепки форм лица в данном произведении доведена до предела. Эта особенность роднит живописный образ со скульптурными мадоннами «прекрасного стиля».



НЕИЗВЕСТНЫЙ ЧЕШСКИЙ ХУДОЖНИК
Святой Варфоломей и святой Фома
Фрагмент «Ерженьской эпитафии»
1395. Дерево, темпера. 65,5x49,5

Образы святого Варфоломея и святого Фомы были написаны темперой на доске эпитафии, установленной в соборе Святого Витта в 1395 на могиле недавно умершего и погребенного там пражского каноника Яна Ерженьского. Эта единственная сохранившаяся картина является правой частью большой композиции, в центре которой были представлены Богородица с Младенцем, а слева – святые и молящийся каноник.

Облаченные в яркие, ниспадающие каскадом сложных складок одежды, они стоят на узкой полосе земли. Сверкающий золотой фон, на котором ясно вырисовываются силуэты слегка удлинённых фигур, лишен каких-либо намеков на пространственную глубину. Он, как и сложный рисунок драпировок, призван не подчеркнуть формы тел, а, напротив, скрыть и дематериализовать их. Лишь индивидуально трактованные лица и кисти рук святых моделированы светотенью и проработаны до мельчайших подробностей. Бесчисленные изгибы ткани цветных плащей ложатся прихотливым узором, динамичным и декоративным одновременно. Выразительные и насыщенные краски контрастных тонов наделяют образы внутренней энергией и усиливают эмоциональное напряжение картины.

Фигуры апостолов не просто изображены рядом, они едины, неизвестный художник связал их композиционно. Видно, как внизу зеленый плащ перекрывает красный, как сближены контуры одежд апостолов, разделенные лишь тонкой золотой полосой, превращающейся в вертикаль копья Фомы, которое вверху соприкасается с мечом Варфоломея.



НЕИЗВЕСТНЫЙ ЧЕШСКИЙ ХУДОЖНИК
Мадонна из собора Святого Вита в Праге
Около 1420 (?) Дерево, темпера. 89x77

Изображение Девы Марии с Младенцем из собора Святого Вита в Праге, репрезентативное и исполненное торжественности, заключено в золоченую рельефную раму. (Вполне возможно, что это выразительное и богатое обрамление отсутствовало в оригинальном варианте.)

Юная Мадонна, слегка наклонив голову, держит в руках дитя, как бы показывая его верующим. Взгляды Марии и Младенца обращены к зрителям, образы ищут контакта с людьми. Выдвигая пластически убедительно трактованные фигуры на передний план, художник приближает их к человеку. Контраст с плоскостным золотым фоном усиливает скульптурность изображения, которое, кажется, стремится выйти за пределы доски, в реальное пространство собора. Реализм и жизненность жестов придают композиции живость и непосредственность. Это очень характерное произведение эпохи интернациональной готики, когда мастера стали наделять создаваемые ими религиозные образы человеческими чувствами и эмоциями: Богородица превращается в нежную молодую мать, а Младенец Иисус – в подвижного и немного шаловливого ребенка. С помощью точной светотеневой моделировки и разнообразия оттенков цвета художник умело передает объемность форм и почти осязаемую тяжесть ниспадающего глубокими складками плаща Марии. Пространственные ракурсы фигур отличаются сложностью и реализмом. Младенец изображен так натуралистично и естественно, что, глядя на Него, можно понять законы строения маленького тела. Влияние на автора этой работы современных ему скульптур «прекрасного стиля» столь очевидно, что позволяет некоторым исследователям считать создателем картины мастера, выполнившего знаменитую крумловскую Мадонну.

ИСКУССТВО XVI–XVII ВЕКОВ



Питер Пауль Рубенс. Клеопатра. Около 1615



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
(1471–1528)
Праздник четок
1506. Дерево, масло. 162x194,5

Одну из своих лучших живописных работ, «Праздник четок», Альбрехт Дюрер написал в Венеции, где проживал с 1505. Алтарный образ, представляющий Деву Марию с Младенцем Христом, был заказан немецкими купцами для церкви Святого Варфоломея, в которой они молились и где были погребены представители многих богатых германских семей. Высокую оценку этой картине сам художник давал в письме Виллибальду Пиркхеймеру. Он стремился доказать, что может превзойти в колорите венецианских мастеров, славившихся своей виртуозной работой с цветом. «Я заставил замолчать тех живописцев, которые считали меня только хорошим гравером, отказывая в мастерстве владения кистью. Теперь все говорят, что не видели более красивых красок». Дюрер действительно создал шедевр, который вызвал восхищение заказчиков. Он даже опасался, что местные живописцы из зависти могут его отравить.

Картина имеет два названия «Праздник четок» и «Праздник розового венка». Дело в том, что и «четки», и «розовый венок» в итальянском языке означаются одним словом – «rosario». Сюжет этой алтарной композиции связан с обычаем монахов доминиканского ордена, использовавших в молитвенной практике четки с красно-белыми звеньями. Такая окраска имела глубокий смысл: белый цвет символизировал радости Девы Марии, а красный – страдания Христа. В 1474 доминиканец Якоб Шпренгер ввел обычай отмечать особый памятный день, именуемый Праздник четок или Праздник розового венка. Это торжество, свершающееся на небесах и земле, изобразил Альбрехт Дюрер.

В центре композиции на троне восседает Богоматерь с Младенцем. Над ее головой два ангела держат массивную золотую корону. Вокруг престола расположены коленопреклоненные фигуры молящихся: слева – духовенство во главе с папой Юлием II, справа – император Максимилиан I со свитой. Мария, Младенец Иисус и святой Доминик увенчивают собравшихся венками, сплетенными из белых и красных роз. Эта чудесная работа показывает, что Дюрер, освоив достижения итальянской школы, не потерял навыков, присущих мастерам Северного Возрождения. Подобно венецианским художникам, он представил Деву Марию в образе Царицы Небесной на величественном троне, под балдахином из зеленого бархата, на фоне пронзительно-голубого неба и дивного пейзажа с тающими в туманной дымке силуэтами гор. Глубокие и звонкие краски сияют, как драгоценные камни, создавая настоящую феерию цвета. Художник нашел необычайно выразительные оттенки голубого, зеленого и красного, которые, переливаясь на солнце, обретают прозрачность, не теряя при этом насыщенности. Дюрер мастерски владеет объемно-пластической моделировкой, великолепно совмещает пространственные планы и компоует фигуры, но при этом остается предельно точным в трактовке мельчайших деталей. В свою масштабную алтарную композицию он ввел несколько реальных лиц (в том числе, себя самого) и создал прекрасные портреты известных современников: папы Юлия II и императора Максимилиана I, главы Аугсбургского торгово-банковского дома Фуггеров Якоба Богатого и его брата Ульриха.





**ГАНС БАЛЬДУНГ ГРИН
(1484–1545)
Мучение святой Доротеи
1516. Дерево, темпера. 78x61**

Картина «Мучение святой Доротеи» талантливого художника дунайской школы Ганса Бальдунга Грина относится ко времени его жизни в городе Фрейбурге, где мастер трудился над большим алтарем собора. Грандиозный церковный заказ прославил живописца, которого высоко ценили богатые горожане. В более скромных по размеру работах, сделанных для частных лиц, он проявил всю глубину своего дарования. Художник предельно точен в деталях, как было положено в кабинетных картинах, но даже в маленьком произведении он остается монументалистом: выдвигает объемные фигуры главных действующих лиц на передний план, приближая их к зрителю, и разворачивает событие на фоне грандиозного зимнего пейзажа с горами и руинами на горизонте.

Мастер изобразил вместе сразу два эпизода из истории святой Доротеи: рядом со сценой казни мученицы он представил Младенца Христа, который, услышав молитву святой, принес ей в утешение корзину свежих роз. Картина, построенная как подробный рассказ, наполнена множеством людей, по-разному реагирующих на происходящее. Трех основных персонажей Бальдунг Грин выделяет интенсивным цветом: обреченная на смерть Доротея облачена в платье багряного цвета, на палаче желтый костюм с темно-зелеными рукавами, а стоящий поодаль прототариус Теофил показан в длинном золотом одеянии.

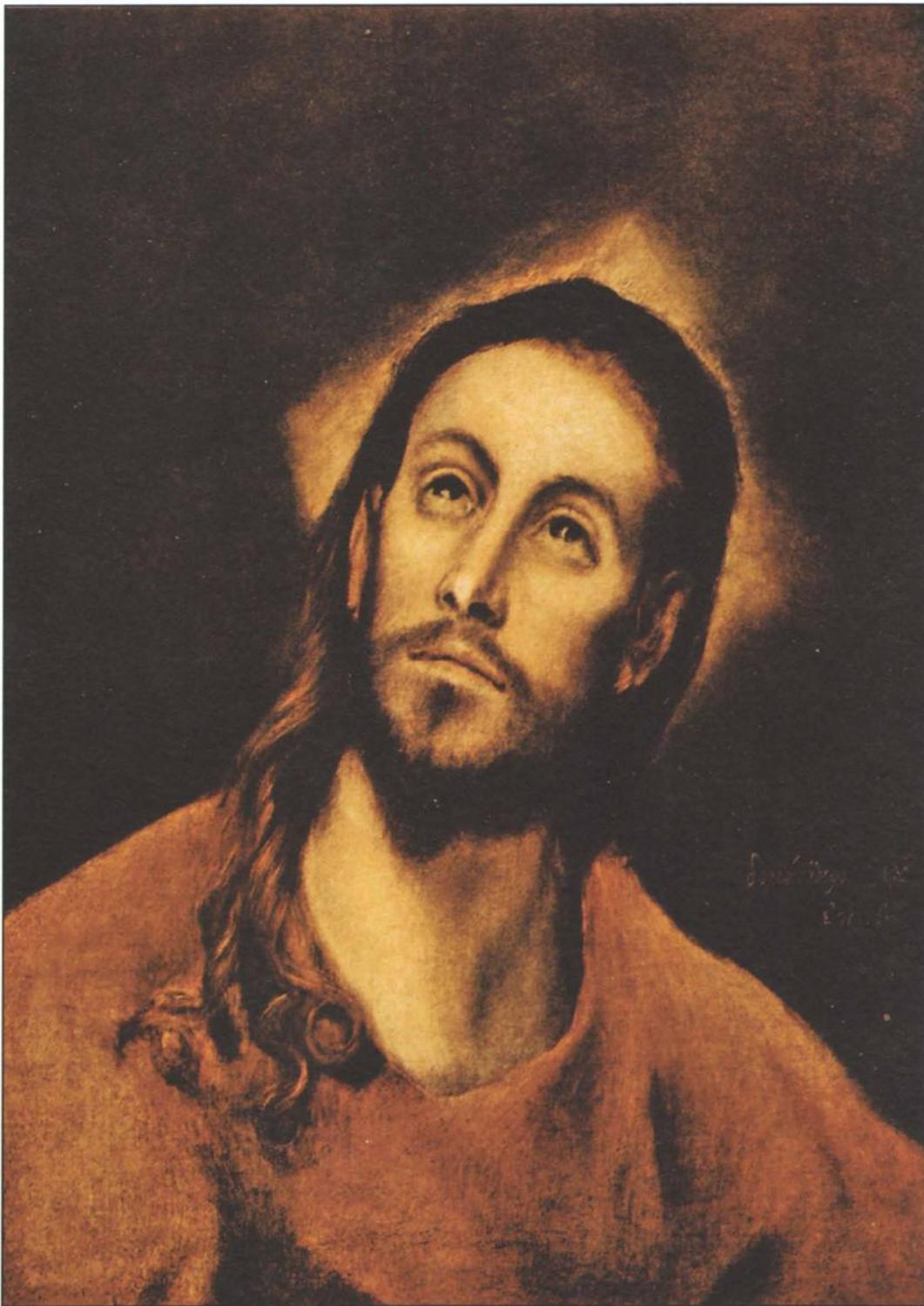
Согласно преданию, трагическое событие казни свершается в зимнее время, что дает художнику возможность изобразить заснеженные поля и холмы. Белый цвет снега и льда на картине видоизменяется, впитывая в себя сероватые, бледно-голубые и коричневые оттенки. Безжизненные темные стволы и ветви деревьев сложным узором вырисовываются на светлом фоне, а над замершей горной долиной нависает неприветливое, сизое небо. Живописец мастерски воспроизводит образ застывшей на морозе природы, которая становится символом холодного и жестокого мира, ведущего лучших людей на мучительную казнь.



**АНЬОЛО БРОНЗИНО
(1503–1572)
Портрет Элеоноры Толедской
1543. Дерево, масло. 46x59**

Художник-маньерист Аньоло Бронзино, с 1533 служивший во Флоренции при дворе Козимо I Медичи, будучи хорошо образован, писал картины на религиозные и мифологические темы и сочинял стихи, но настоящую славу снискал как портретист. Бронзино создал тип парадного портрета, в котором отчужденная замкнутость образа сочетается с торжественной неподвижностью композиции, остротой рисунка, холодным колоритом, бесстрастной точностью деталей и нарядной декоративностью.

На данном погрудном изображении представлена супруга герцога в возрасте 23 лет. Молодая женщина показана в фас, ее вынесенный на передний план картины корпус монументализирует образ. Тем не менее художник, в отличие от своих предшественников, мастеров Возрождения, эмоционально не приближает свою героиню к зрителю. Гордая красавица в прекрасно выписанном ярком наряде смотрит куда-то вдаль, ее губы надменно сжаты. Дама предельно сдержана, высокомерна и холодна. Зато можно полюбоваться красотой золотого шитья на платье и обилием драгоценных украшений, свидетельствующих о высоком социальном статусе правительницы Флоренции. Композиция картины статична и уравновешена. Весь строй изображения обусловлен строгим придворным этикетом, которому с детства была подчинена жизнь Элеоноры Толедской. Дочь испанского вице-короля Неаполя в 1539 в возрасте семнадцати лет была выдана замуж. Жениху было девятнадцать. У супругов родилось одиннадцать детей, большинство из них умерли в детском или юношеском возрасте.



**ЭЛЬ ГРЕКО (ДОМЕНИКОС ТЕОТОКУПУЛИ)
(1541–1614)
Изображение Христа
1580 (?) Холст, масло. 61x46**

Данная картина, изображающая Христа, принадлежит кисти испанского художника, критянина по происхождению, Доменикоса Теотокупули, которого на новой родине звали Эль Греко. Это небольшое полотно, как и другие работы, живописец подписал своим настоящим именем, однако время создания произведения неизвестно. Похожая композиция имеется в коллекции Художественного института Макнея в американском городе Сан-Антонио в Техасе, она датируется 1580–1585. Представленный образ более спокойный и чуть менее экзальтированный, возможно, выполнен немного раньше.

Будучи глубоко верующим человеком и начав свою творческую жизнь как иконописец, Эль Греко не единожды изображал Христа. Несмотря на оригинальность художественной манеры мастера, большинство таких картин укладывается в рамки традиционных канонов. Только несколько полотен и в их числе пражское создают совершенно необычный образ Спасителя. На темном фоне полотна высвечивается молодое одухотворенное лицо с обращенным ввысь взглядом полных слез глаз, а вокруг слегка запрокинутой головы сияет ромбовидный нимб. Этот пронзительный и глубоко эмоциональный лик иногда считают изображением Христа в пустыне.



**АДАМ ЭЛЬСГЕЙМЕР
(1578–1610)
Пейзаж с храмом Весты в Тиволи
Около 1600. Дерево, масло. 23,5х33,5**

Талантливый немецкий живописец Адам Эльсгеймер, получивший первые уроки мастерства во Франкфурте-на-Майне, большую часть жизни провел в Италии, куда уехал двадцатилетним юношей. Здесь молодой человек начал активно общаться с нидерландскими художниками. С 1598–1600 он работал в Венеции, а в 1600 переехал в Рим. Мастер, усвоив и творчески переработав уроки нидерландской, венецианской и римской художественных школ, создал свой неповторимый, сугубо индивидуальный стиль.

Пейзаж с храмом Весты в Тиволи, написанный Эльсгеймером сразу после прибытия в Рим, является одним из его лучших произведений. Впечатление от древней архитектуры Вечного города окрашено нежным, лирическим чувством. Руины античного храма светлым силуэтом вырисовываются на голубом небе, слегка окрашенном в розоватые тона заката. В водах тихой реки отражаются отблески зари и раскидистые кроны деревьев. С помощью тонкой градации цвета и светотени мастер добивается ощущения необычайной пространственной глубины. С правой стороны передний план картины темен, его заполняет пышная зелень разросшейся на высоком берегу рощи, тогда как левая часть композиции открывается широким просветом, уводящим взгляд зрителя в светлую долину реки. На фоне затененных деревьев размещены маленькие женские фигурки, подчеркнута выявленные освещением и ярким цветом. Хотя работа выполнена в небольшом формате, а все детали изображения прописаны с ювелирной точностью, продуманность лаконичной трехплановой композиции сообщает ей величественную широту, сравнимую с размахом живописи итальянского барокко.

Адам Эльсгеймер был одним из создателей классического пейзажа. Его творчество оказало большое влияние на голландских мастеров академического направления, французских и немецких художников XVII–XVIII веков, изображавших античных героев на фоне величественных ландшафтов с горами и руинами.

**ХУСЕПЕ ДЕ РИБЕРА
(1591–1652)
Святой Иероним
1644. Холст, масло. 146x198**

На полотне испанского живописца Хусепе Рибера изображен христианский богослов IV века Иероним Стридонский, который Западной церковью причислен к лику святых, а в православном мире почитается как блаженный. Главный труд Иеронима – латинский перевод Святого Писания, известный под названием «Вульгата», поэтому начиная с эпохи Возрождения его изображали как ученого, сидящего в кабинете над раскрытой на столе книгой.

Совсем другой образ создает Рибера, его герой – это суровый отшельник, отказавшийся от мирских благ. Художник натуралистично показывает изможденное тело склонившегося над развернутым свитком и погруженного в размышления старца. Рядом на темном столике виднеется череп – христианский символ тщеты и бренности жизни, призванный постоянно напоминать аскету о смерти. Живописец как всегда стремится к точности воспроизведения характерного, включая множество подробностей и особенностей формы. Его рисунок и моделировка тщательны, но обобщенная энергичная лепка объемов большими массами света и тени определяет впечатление монументальности. Картина освещена ярким светом, а человеческая фигура, показанная с предельной пластической ощутимостью, почти вплотную придвинута к зрителю. Напряженные цветовые контрасты усиливают драматическую выразительность сцены. На темном фоне пламенеет красная мантия, а свиток пергамента кажется снежно-белым. Резкое, почти театральное освещение выхватывает из темноты полуобнаженный старческий торс, морщинистое лицо, лысеющий лоб и выразительные руки святого отшельника, придавая полотну поразительно реалистичный характер.

Известно, что Хусепе Рибера в юности вел жизнь бедного скитальца, много писал с натуры, ища моделей для своих персонажей среди уличных бродяг, рыбаков, носильщиков и даже тюремных заключенных. Художник, обладая обостренным чувством трагического, мастерски умел передавать это настроение в своих картинах. Его искусство, пронизанное духом испанского спиритуализма XVII века, исполнено сильных страстей и переживаний, сила которых выражается в мощных контрастах светотени, ведущих свое происхождение от манеры итальянского художника Караваджо.







РУЛАНТ ЯКОБС САВЕРЕЙ
(1576–1629)
Рай
1618. Дерево, масло. 55x107

Рулант Саверей, фламандский живописец, умело изображавший животных, птиц и рыб, был приглашен в Прагу императором Рудольфом II, который слыл коллекционером как живых образцов фауны далеких стран и континентов, так и чучел. Художник по заказу монарха писал уникальные композиции лесных ландшафтов пражских окрестностей и экзотических птиц и животных. Он также служил куратором знаменитой Кунсткамеры («кабинета редкостей»), куда входил богатейший



зверинец. Эта должность позволила Саверею в деталях ознакомиться с повадками и инстинктами многих необычных животных. Фантазия мастера на основе реальных наблюдений создавала свой волшебный мир зверей.

Красота природы Тироля и немецкой Швейцарии, где путешествовал художник, произвела на него неизгладимое впечатление, и он стал писать исключительно горные лесистые местности с водопадами. В свои ландшафты Саверей в изобилии помещал фигуры разных зверей и птиц, это давало ему повод называть такие картины «Земным эдемом», «Ноевым ковчегом», «Орфеем, умирившим животных звуками лиры». К прекрасным образцам подобных работ относится и «Рай». Верность рисунка, сильный, хотя и несколько условный вследствие избытка голубоватых тонов, колорит, обдуманность композиции и неповторимая сказочная атмосфера являются неоспоримыми достоинствами фламандского художника, принесшими ему славу среди современников.





ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ
(1601–1678)
Крестьянская драка
1622. Дерево, масло. 47x52

Питер Брейгель Младший, сын знаменитого нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего, унаследовав профессию отца, начал свое творчество с копирования его прославленных полотен. Позже молодой живописец стал работать с эскизами и набросками родителя, создавая на их основе собственные вполне самостоятельные произведения. Постепенно сложился его стиль. Мастер черпал сюжеты из двух тематических рядов: образы Страшного суда и сцены крестьянского быта. В первом случае он следовал примеру Иеронима Босха, во втором – своего отца, по манере художник также походил на него, с той разницей, что изображения на его картинах стали детальнее и резче, а красочная гамма насытилась яркими цветовыми контрастами.

Во второй половине жизни мастер по преимуществу писал картины обыденной жизни простых людей. И хотя эти работы не так глубоки по смыслу, как полотна его великих предшественников, они поучительны и забавны. Творчество Питера Брейгеля Младшего, имевшее большой успех у современников, открывало для зрителей мир крестьянских нравов, буйных, грубых, но простых и непосредственных. Данная композиция показывает разгар лихой потасовки, разгоревшейся после ссоры за карточным столом. Все полетело кувырком: опрокинута скамья, вслед за ней падает на землю перепуганная женщина. По ничтожному поводу люди дерутся с энергией, достойной лучшего применения. Они толкаются ногами и руками, замахиваясь друг на друга всем, что попало под руку. Однако крестьяне вовсе не ожесточены, их лица выглядят скорее удивленными, чем злыми. Драка здесь – это просто глупое занятие, настоящая жизнь показана на заднем плане картины, где добрые жители деревни танцуют и мирно прогуливаются, наслаждаясь редким отдыхом в праздничный летний день.



**ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
(1577–1640)
Портрет Амброджио Спинолы
1625–1628. Дерево, масло. 117x85**

На портрете Питера Пауля Рубенса изображен Амброджио Спинола, профессиональный воин из Генуи, который был главным советником правительницы Нидерландов эрцгерцогини Изабеллы, а после возобновления войны с Голландией стал главнокомандующим армии. Живо интересующийся государственными делами живописец поначалу не доверял этому иноземцу, но затем высоко оценил его бесспорные достоинства. В письме к другу художник называет Спинолу «человеком великого благоразумия и скромности». Военачальник в свою очередь уважал Рубенса за активную политическую деятельность и талант.

На портрете Амброджио Спинола показан в полный рост, он облачен в дорогие одежды и доспехи. До блеска начищенная кираса защищает грудь полководца, его левая рука лежит на эфесе шпаги, позади виден роскошный красно-белый плюмаж тяжелого шлема. Тонкое лицо Спинолы выражает его природную проницательность, а взгляд умных глаз внимателен и насторожен.

Рубенс создал тот тип парадного портрета, который, став эталоном, надолго определил направление развития этого жанра во Фландрии, Италии, Франции, Испании и Англии.



**АНТОНИС ВАН ДЕЙК
(1599–1641)
Святой Бруно
До 1620. Холст, масло. 97,5x78**

Картина «Святой Бруно», как предполагают, выполнена фламандским живописцем Антонисом ван Дейком в ранний период его творчества, когда юный художник, уже принятый в гильдию Святого Луки и имевший свою мастерскую, помогал Питеру Паулю Рубенсу расписывать церковь иезуитов в Антверпене.

На данном полотне святой Бруно изображен во время молитвы в своей келье. Сильный светлый корпус его фигуры показан в три четверти на фоне наполовину занавешенного яркой тканью окна, в котором едва различимы голубые дали окрестного пейзажа. Чтобы придать облику святого величие и монументальность, художник располагает его на переднем плане картины, максимально приближая своего персонажа к зрителю. Ван Дейк подчеркивает мощь идеализированного образа с помощью потока света, падающего сверху. Освещение здесь несет важную смысловую нагрузку: свет – это символ Христа, именно к нему устремлен взор святого Бруно. Портретно трактованное лицо изображено крупно и смело, внимание мастера сосредоточено на нем и на руках героя. Какие-либо дополнительные атрибуты в работе отсутствуют, а одежда предельно упрощена. Драпировки выполнены широкими мазками с сильными световыми эффектами и глубокими тенями. Полотно выдержано в теплой цветовой гамме, построенной на сочетании красных, бежевых и коричневых тонов.





**СИМОН ДЕ ВОС
(1603–1676)**

**Аллегория времен года и возрастов человека
1635. Дерево, масло. 49х64**

На небольшой картине «Аллегория времен года и возрастов человека» фламандский художник Симон де Вос обращается к теме быстротечности жизни, которая была очень актуальна для XVII века, когда философы, поэты и живописцы толковали о бренности бытия. Однако сюжет, выбранный мастером для воплощения задуманного мотива, весьма оригинален и сильно отличается от привычных для эпохи барокко картин, изображающих «Vanitas» («тщету», «мирскую суету») с неизменным черепом на первом плане. Симон де Вос обращается к известным еще с XIV века аллегориям времени: персонажам возрастов человека и времен года. Он совмещает эти образы, давая им неожиданную трактовку, исполненную духом нового времени. Художник поступает так же, как и мастера современного фламандского натюрморта, наделяя иносказательную картину жизненной убедительностью и реализмом.

Персонафикации возраста показаны как пирующие на лоне природе пары, которые сидят на красивой поляне вокруг разложенной на белой скатерти снеди: хлеба, мяса, вина, устриц и фруктов. С левой стороны изображена Юность – это нарядно одетые, прелестные и улыбчивые молодые люди. У ног пары устроилась собачка – символ верности, а на огромном кусте над их головами распустились розы. В центре картины располагается композиционная группа, воплощающая Зрелость – это дородный полуобнаженный толстяк с кубком вина в левой руке, позади которого можно видеть современно одетого мужчину средних лет и голову бородатого Силена. Много работавший в студии Рубенса, Симон де Вос явно позаимствовал внешность самого выразительного из этих персонажей у своего прославленного патрона, представляющего таким образом античного Вакха. Сошедшим с мифологических картин выглядит и сопровождающий дородного гуляку амур. Над веселой компанией склонилось могучее дерево с пышной кроной, увитое виноградной лозой, отягощенной крупными гроздьями созревших бурых ягод. Завершает рассказ расположенная в правой части картины пара пожилых людей, символизирующих последнюю стадию человеческой жизни. Белобородый старец, отвернувшись от своей жены, греет у жаровни холодеющие руки. За их спинами виден обледеневший ствол засохшего дерева, а на дальнем плане – пустынный зимний пейзаж.



**РЕМБРАНДТ ХЕРМЕНС ВАН РЕЙН
(1606–1669)
Ученый в кабинете
1634. Холст, масло. 145x134,9**

Представляя ученого в кабинете, Рембрандт использует сложившийся в XVII веке во Фландрии тип изображений человека за своим профессиональным занятием. Но ему, в отличие от фламандских мастеров, удается избежать ощущения позирования модели, благодаря чему картина, теряя черты официальности, становится более естественной. Стремясь к максимальной жизненности, Рембрандт точно передает положение огромного фолианта на пюпитре и легкое недовольство во взгляде ученого: так смотрит человек, потревоженный за любимым делом. Несколькими годами ранее, в 1629, в Лейдене художник уже обращался к подобному сюжету. Он по заказу написал портрет ученого (Национальная галерея, Лондон). Переработав полученный опыт, мастер обогатил образ: на представленном холсте не просто серьезный и образованный интеллектуал, а мудрый, много переживший старец. Для картины выбрана необычная и весьма живописная модель. В это время художник был знаком с богатым купцом Эйленбурхом, и ему часто позировали евреи амстердамского гетто. Данный портрет прежде даже именовали «Раввин».

По сравнению с лондонским полотном в этой работе увеличивается и усложняется арсенал выразительных средств, которые использует Рембрандт. Эффекты света, оставаясь мощными и впечатляющими, приобретают большую изысканность, а колорит картины – теплоту и благородство. Удивительным мастерством отличается и живописная манера: мазок кладется строго по форме, выявляя ее особенности. Художнику удается почти осязаемо передать мягкость желтоватой кожи рук уже состарившегося человека, гладкую поверхность книжного листа и рыхлую ткань скатерти. Портрет покоряет глубиной психологической характеристики и искренним вниманием к внутреннему миру модели, отличающимися зрелое и позднее творчество великого голландского живописца.





ФРАНС ХАЛС
(1581/1585–1666)
Портрет Яспера Схаде ван Веструма
1645. Холст, масло. 80х68

Портрет Яспера Схаде ван Веструма – прекрасный образец позднего творчества Франса Халса. Картина отличается тонкостью психологической характеристики и живописным мастерством. Яспер Схаде, будучи судьей Утрехта, занимал весьма высокое положение в обществе. Художник создал образ молодого, привлекательного, хотя и не волевого человека, одетого богато, но неброско. Однако умное лицо судьи, на котором блуждает печальная улыбка, уже несет отпечаток горечи и разочарования. Кажется, что за внешним благополучием этот господин скрывает опасную болезнь или глубокую неудовлетворенность жизнью.

Цветовая композиция картины строится на напряженных контрастах черных и белых тонов, оттененных редкими красно-коричневыми пятнами. На этом полотне тончайшие переходы карнации особенно выигрывают при сопоставлении со сдержанно-холодными красками, которыми исполнены наряд модели (камзол Яспера написан черным, а воротник и манжеты рубашки белым цветом) и выдержанный в темно-оливковой гамме фон портрета. Наделенный множеством градаций черный цвет Халса лишился здесь тяжести и глухости, став по выразительности практически равным другим цветам спектра.

Представляя человека предельно реалистично, голландский живописец не возвеличивает портретируемого, предоставляя ему возможность быть самим собой даже в заказном парадном полотне.



ЯН ВАН ГОЙЕН
(1596–1696)
Корабли на спокойном море
1646. Дерево, масло. 51x66

Эту, как и другие картины талантливого голландского пейзажиста Яна ван Гойена, созданные в 1640–1650-х, отличает ясное, светлое настроение. В композиции с низким горизонтом доминирует необъятное небо, по которому плывут освещенные скупым северным солнцем кучевые облака. Их столкновение и противоборство сообщаются чуть движущейся воде, в которой они отражаются. Художник изображает вид на спокойное море из тихой голландской бухты. Небольшие торговые суда в предзакатный час возвращаются в мирный порт, а их темные силуэты скользят по зеркальной глади залива. У пристани причалены лодки, а вдали у горизонта едва различимы крошечные городские строения и паруса стоящих на рейде кораблей. Вся картина дышит покоем: размеренно-нетороплива жизнь людей под покровом величественных небес. Ван Гойен мастерски передает едва уловимые оттенки морской воды, неба и переменчивой световоздушной среды. Серебристое трепетание напоенного влагой воздуха и рассеянное облачное свечение становятся у него почти осязаемыми. Выполненная в единой цветовой гамме марина отличается тонкой поэтичностью образного строя и деликатностью живописной манеры. Художник придает морскому пейзажу характер случайно увиденного фрагмента жизни природы, чем сообщает полотну особую живость и непосредственность.



**ВИЛЛЕМ КЛАС ХЕДА
(1594–1680/1682)
Натюрморт с оловянной кружкой
1632. Дерево, масло. 80x68**

Крупнейшим мастером голландского натюрморта раннего периода был работавший в Харлеме Виллем Хеда. Его излюбленный мотив, повторяющийся во многих работах, – это так называемый завтрак, то есть изображение накрытого стола, на котором размещены блюдо с хлебом или пирогом, серебряный либо оловянный кубок, стеклянный бокал, тарелки и ножи. На данной картине представлены все названные предметы и в добавление к ним несколько раковин с устрицами и яичная скорлупа. Художник рисует предельно обыденную картину с теми продуктами и посудой, которые можно было видеть на столе голландского горожанина. Однако простота мотива – лишь обманчивая видимость, за которой всегда скрывается иносказательный смысл. Самый крайний реализм в натюрморте XVII века естественно сочетается с аллегорией. И чем правдивее изображались предметы, тем интереснее для зрителя становилась загадка их символики.

К началу столетия в Нидерландах сложился обширный словарь иносказаний, знакомый каждому образованному человеку. С его помощью он мог сам трактовать образы натюрморта. Чаще всего раскрытые раковины были знаком обманчивости плотских удовольствий (тот же смысл имели плоды лимона, красивые снаружи и очень кислые на вкус). Стеклянные или хрустальные бокалы символизировали хрупкость земного бытия, а оставшийся в сосуде напиток – не до конца прожитую жизнь. Хлеб и красное вино напоминали об искупительной жертве Христа, яйцо воспринималось как символ Воскресения, а пустая скорлупа означала тленность лишнего души тела.

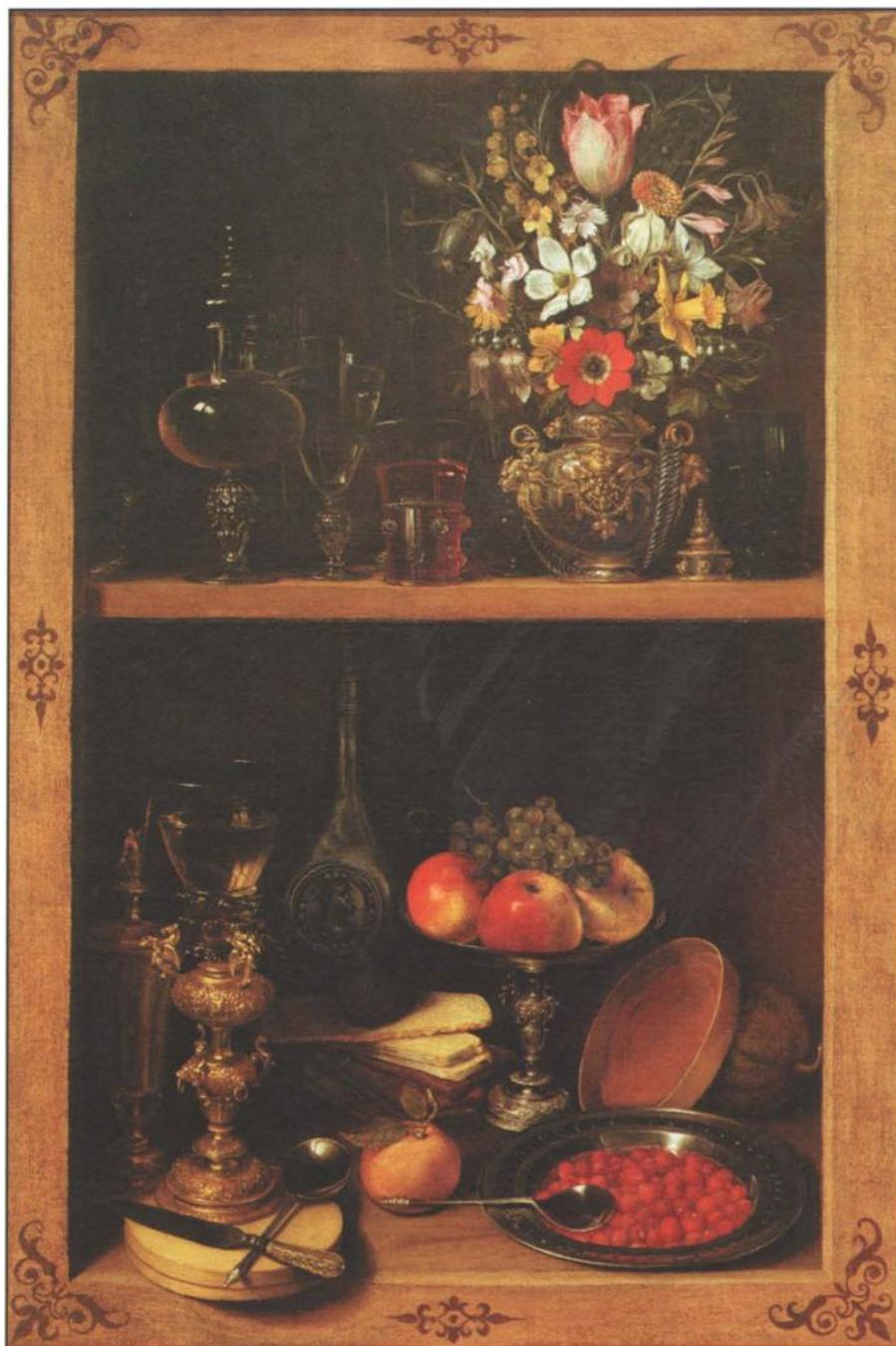


ЯН ДАВИДС ДЕ ХЕМ
(1606–1684)
Натюрморт с фруктами
1652. Дерево, масло. 42x35,5

Фламандский художник Ян Давидс де Хем является замечательным мастером натюрморта второй половины XVII века. Он прославился изображением цветов и умением создавать сложные композиции. Фламандские произведения, в отличие от голландских, более динамичны и ярки, а составляющие их предметы поражают разнообразием.

«Натюрморт с фруктами» представляет все богатства природных даров. Здесь и чудесные розы, и бокалы с вином, и гора орехов в дорогой фаянсовой тарелке, и полуочищенный от кожицы лимон, и красные вишни на серебряном блюде, и переливающиеся в перламутре раковин свежие устрицы. Дополняют эту радующую глаз картину две порхающие над столом разноцветные бабочки. Перед зрителем так называемый роскошный натюрморт, но он вовсе не является хвалебным гимном жизненным радостям, как можно подумать, а, напротив, призывает к отказу от излишеств.

Изображение словно говорит, что вся эта красота недолговечна. Дивные розы цветут лишь краткий миг, одна уже упала, и скоро облетят ее нежные лепестки. Так же краток и человеческий век. Плоды земли прекрасны, но все они тленны: по листку ползет червяк, который точит орехи и фрукты. В нижнем регистре композиции, на столе, расположены лимон и раскрытые раковины, означающие обман и пустоту мирских удовольствий, а в верх полотна устремляются кубки с красным вином, символизирующим кровь Христову, еще выше летают бабочки – образ, означающий спасение праведных душ.



ГЕОРГ ФЛЕГЕЛЬ
(1566–1638)
Кладовая
1610. Холст, масло. 92x62

«Кладовая» Георга Флегеля – это интересная разновидность натюрморта, называемая «обманка», или «тронпляя» (с французского «trompe l'oeil» – «обман зрения»). Особенность такой картины состоит в том, что ее автор пытается выдать свое рукотворное изображение за фрагмент реального мира. Правильно воспринять «обманку» можно лишь в оригинале: даже самая хорошая репродукция не способна передать всю полноту создаваемого ею ощущения. В значительной степени это объясняется тем, что нужный эффект иллюзии обычно связан с местом расположения и размером работы, всегда воспроизводящей изображаемые объекты в натуральную величину. Кроме того, чтобы тронплеи выглядели как можно более естественными, их никогда не вставляли в раму.

Искусству создания обманок Георг Флегель научился у мастеров голландского натюрморта, которые первыми обратились к этому жанру. Художники использовали множество приемов, чтобы вызвать у зрителя желание дотронуться до представленных на холсте вещей. Один из них – живописную имитацию ниши, углубленного в стену шкафчика – и использует в своей работе Флегель. Его полотно представляет затемненную кладовую, на двух полках которой расставлены напитки в кувшинах, фрукты, хлеб, посуда и ваза с цветами. Виртуозная иллюзорность манеры изображения должна была заставить неожиданно увидевшего эту картину человека задуматься, двухмерная живопись перед ним или трехмерные реальные объекты?

Несмотря на то что главной задачей подобных произведений было лишь введение зрителя в заблуждение, они обладают всеми достоинствами натюрморта XVII века, включая и присущие ему смысловые ассоциации.



ГЕОРГ ФЛЕГЕЛЬ
(1566–1638)
Натюрморт с гвоздиками
1630–1635. Дерево, масло. 22x18

Георг Флегель, усвоивший художественные навыки изображения фруктов, цветов, сосудов и разнообразной снеди в мастерской странствующего фламандского художника Лукаса ван Валькенборха, стал первым немецким живописцем рубежа XVII–XVIII веков, который подобно харлемским и антверпенским мастерам посвятил себя искусству натюрморта. Он создал на своих картинах целый мир осязаемых вещей, изображенный с детальной точностью и олицетворяющий гармонию и порядок бытия. Флегель, будучи мастером так называемых обманок, иллюзионистический эффект которых мог заставить зрителя поверить, что перед ним реальные предметы, с пристальным вниманием изучал каждый изображаемый им объект. На его полотнах плоды, растения, насекомые, кубки и вазы показаны столь детально, что выглядят как объединенные вместе экспонаты весьма ценящихся в XVII и XVIII веках коллекций редкостей.

Вместе с тем предметы на картинах художника сохраняют всю смысловую нагрузку, которую они имели в нидерландской живописи того времени. В «Натюрморте с гвоздиками» прозрачный сосуд означает хрупкость брэнной физической природы человека, а насекомое на пробитом яйце – ее поврежденность грехом. Муха обычно считалась образом зла, смерти, порока, скупости. Вода – символ очищения и крещения, две гвоздики с красными и белыми лепестками напоминали о чистоте и страданиях Христа, а хлеб – об искупительной жертве и спасении человека.





**АБРАХАМ МИНЬОН
(1640–1679)**

**Натюрморт с фруктами и чашей
Около 1670. Дерево, масло. 35x46,5**

Абрахам Миньон, немецкий художник и видный мастер натюрморта, первые уроки живописи получил в своем родном городе – Франкфурте-на-Майне, позже работал в Ветцларе и Амстердаме, проходил обучение у Яна Девидса де Хема в Утрехте. Там в 1669 молодой человек вступил в гильдию Святого Луки. Миньон успешно писал натюрморты в традиции северных мастеров. На его картинах представлено все изобилие природы: цветы, фрукты, диковинные плоды, рядом с которыми обычно располагается весьма дорогая столовая утварь. Искусная живописная манера и продуманность композиции придают полотнам этого замечательного художника особую красоту и изысканность. Его работы высоко ценились немецкими коллекционерами уже в XVIII столетии, а в следующем веке стали образцами для мастеров стиля бидермейер.

В «Натюрморте с фруктами и чашей» Миньон проявил максимум своих умений: тонко и скрупулезно прорисованы детали изображаемых объектов, их формы красивы и изящны. Пирамидальная композиция выверена и уравновешена, в ней каждый предмет занимает строго определенное его символическим значением место. Картина наполнена философско-религиозными ассоциациями в духе «vanitas» – аллегии бренности земного существования человека. Здесь можно видеть раскрытые и перевернутые раковины, олицетворяющие пустые плотские удовольствия, и наполовину очищенный лимон, который, как мирские соблазны, обманывает своей внешней привлекательностью, будучи кислым внутри, и сломанные ветки растений – образы скоротечности и бренности жизни. Поодаль располагаются предметы, призванные напомнить о спасении души: лопнувший плод граната и белый хлеб – символы жертвы Христа, прозрачный сосуд с чистой водой – знак Крещения.



АДРИАН ВАН ДЕР ВЕРФФ
(1659–1722)
Геркул и Деянира
1699. Дерево, масло. 38,5x27,8

Адриан ван дер Верфф, один из известнейших голландских живописцев своего времени, прославился полотнами на античные сюжеты. Его пронизанные тонким эротизмом образы имели большой успех у европейских аристократов. Художник был приглашен в Гейдельберг, ко двору Иоганна Вильгельма, курфюрста Пфальца, где получил признание и прожил вплоть до смерти этого государя.

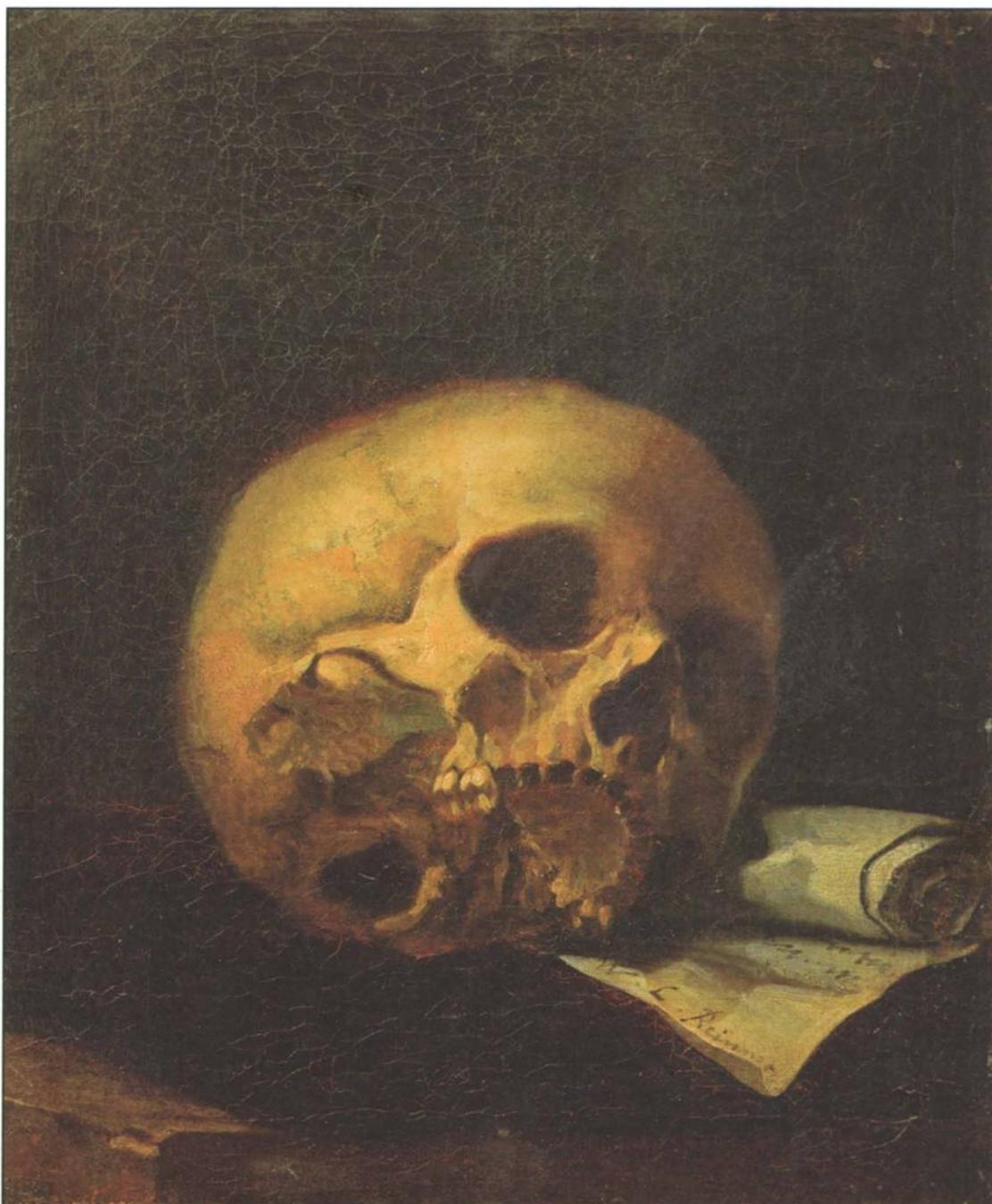
История любви Геракла и Деяниры, заимствованная из древнегреческой мифологии, была очень популярна в классическом искусстве XVII–XVIII веков. Отважную красавицу Деяниру Геракл взял в жены по просьбе ее погибшего брата, этолийского героя Мелеагра, которого встретил в Аиде. Однажды, услышав, что возлюбленный собирается жениться на другой, и желая напомнить о совершенном ради нее подвиге, Деянира пропитала хитон кровью кентавра, убитого защищавшим ее Гераклом, и послала его мужу. Но кровь, в которую со стрелы героя попала желчь лернейской гидры, стала ядом и вызвала мучительную смерть Геракла. Узнав о том, что погубила мужа, Деянира покончила с собой. Эта трагическая история была хорошо известна образованным людям XVII–XVIII столетий, она стала образом «идеальной» любви.

В картине Адриана ван дер Верффа античный сюжет – лишь повод для изображения красивой пары: мужественного, сурового Геракла и прекрасной, нежной Деяниры. Свое внимание художник сосредоточивает на женской фигуре, которая выделена ярким светом и оттенена красным шелком покрывала.

ИСКУССТВО XVIII–XIX ВЕКОВ



Антон Граф. Портрет Иоганна Готлиба. Конец 1790-х



ВЕНЦЕЛЬ ЛОРЕНС РЕЙНЕР
(1689–1743)
Натюрморт с черепом
Около 1710. Холст, масло. 35x29

Венцель Лоренс Рейнер прославился во второй половине XVII – XVIII веке в качестве декоратора дворцов и замков Чехии. Он писал также и станковые картины, которые ныне представлены в пражской Национальной галерее.

«Натюрморт с черепом» – одна из таких работ. Она представляет собой типичный образец известных в то время композиций, которые назывались «Memento mori» (с латинского – «помни о смерти») или «Vanitas» (с латинского – «пустота, тщетность, бесполезность, ложность, бессодержательность»). Целью подобных изображений было напомнить людям, что мирские удовольствия – лишь обман, человек смертен и ему в течение короткого срока земного бытия нужно не увлекаться плотскими радостями, а думать о Боге и готовить себя к вечной жизни. Этот тип натюрморта, зародившийся в XVII столетии в университетском Лейдене, получил название «ученый». Он требовал от зрителя знания Библии и традиций религиозной символики. Иногда на представленных на картине страницах книг или свитках можно было прочесть цитаты из Святого Писания или из произведений античных авторов, посвященные теме «суеты сует»: «Всякая плоть – трава, и вся красота ее – как цвет полевой» (из Книги пророка Исаии), «Прошедший мимо розы, не ищи ее более» (Гораций). Но к XVIII веку этот смысл уже подразумевался сам собой, и картины не нуждались в пояснениях. Натюрморт Рейнера лаконичен, в нем показан только череп – символ бренности, лежащий на свернутом, пожелтевшем от времени листе бумаги, который обычно служил образом бесполезных перед лицом смерти знаний. Вырисовывающееся на темном фоне изображение весьма натуралистично, отчего его суровый смысл становится наглядным и даже пугающим.



**ФРАНЦ АНТОН ГАРТМАН
(1694–1728)**

**Пейзаж со сценой охоты на медведя
Первая треть XVIII века. Медь, масло. 31,1x38,7**

Небольшая по размеру картина на меди Франца Антона Гартмана, изображающая пейзаж со сценой охоты на медведя, благодаря своей четкой, классической композиции выглядит весьма внушительно и величественно. Могучие деревья с раскидистыми кронами обрамляют группу загонщиков с собаками, атакующих бурого медведя, а за опушкой леса открывается широкий вид на просторную, светлую горную долину.

Изображение делится на три плана: впереди разворачивается динамичная многофигурная сцена охоты, в глубине картины можно увидеть элегантную даму и кавалера, гордо восседающих на красивых, породистых лошадях, а вдали – тонушие в голубоватой дымке контуры невысоких гор. На темном переднем плане фигуры людей и животных, отчетливо выявленные цветом и светом, объаты движением и одержимы азартом борьбы. Вторит этой неистовой схватке и природа: стволы и корни дубов изгибаются, на трепещущих от ветра листьях деревьев играют беспокойные солнечные блики. Занятые друг другом всадники пребывают в ином, гораздо более спокойном настроении. Эту пару аристократов мало заботит драматическое действие. Для них охота – лишь увеселительная прогулка и повод для флирта на фоне красивого пасторального пейзажа. Совершенно безмятежна природа на заднем плане картины. Тихая и ясная долина дышит миром. Сюда не доносятся ни ярость битвы, ни волнения влюбленных сердец.



**АНТОНИО КАНАЛЕТТО
(1697–1768)
Лондон. Темза с видом на город
и собор Святого Павла
1746–1747. Холст, масло. 118x238**

В период 1746–1750 венецианский живописец Антонио Каналетто, прославившийся изображением vedute, то есть городских видов, работал в Англии, куда был приглашен почитателями его таланта. Годы, проведенные в столице страны, для мастера были очень плодотворными: там он создал даже автопортрет на фоне собора Святого Павла. Как и в Венеции, в Лондоне Каналетто писал соборы, дворцы и сцены многолюдных празднеств, однако лучшими его работами были изображения широких водных просторов.



В коллекции Национальной галереи Праги ныне хранятся две такие vedute. Одна из них, «Лондон. Темза с видом на город и собор Святого Павла», изображает широкую спокойную гладь реки, по которой чинно движутся нарядные королевские галеры, снуют лодки мелких торговцев и небольшие парусные корабли. Вдалеке за Темзой показан оживленный берег Лондона, на горизонте различимы силуэты зданий и грандиозный купол собора Святого Павла. Использование камеры-обскуры дает художнику возможность точно зафиксировать ракурс избираемого пейзажа и верно, согласно правилам прямой перспективы, выстроить пространство картины.

Каналетто с топографической точностью запечатлевает на vedute панораму Лондона, создавая, по своему обыкновению, настоящий портрет этого города. Но, будучи истинным итальянцем, он намеренно избирает для композиции те черты облика английской столицы, которые напоминают ему далекую родину: купол собора вызывает в памяти образ собора Святого Петра в Риме, нарядные суда похожи на гондолы Венеции, а солнце светит по-южному приветливо.



АНТОНИО КАНАЛЕТТО
(1697–1768)
Вид на Лондон
1747. Холст, масло. 118x238

Иначе решена другая написанная в Англии картина Каналетто, представляющая вид на Лондон. Ведута, построенная по принципу угловой перспективы, открывает панорамный вид на широкую реку, окруженную впечатляющими постройками. Здесь показана Темза в ранний предзвездный час, когда деловая суета еще не успела охватить прибрежные кварталы, в темной воде отражаются кучевые облака, а розовые отблески



зари вступают в перекличку с красноватыми стенами дворцов. Легкие суда, скользящие по прозрачной глади реки, не нарушают ее величественного покоя, они кажутся крошечными по сравнению с необъятным водным простором. Высокая точка зрения, выбранная художником, не позволяет зрителю рассмотреть все неприглядное и мелкое, а дает возможность любоваться спокойной красотой дальнего вида. Утро прохладно и пронизано влагой – это атмосфера северного города, чьи краски сдержанны и глубоки, а воздух плотен и свеж. Каналетто варьирует силу тона, передавая все более дифференцированные градации света и тени, смягчая геометрическую четкость планов, объемов зданий, приводя к единому тональному звучанию цвета неба, облаков, воды и архитектуры. Картина создает не праздничное, а лирическое настроение, созвучное раннему утру просыпающегося города.



КАРЛ ШПИЦВЕГ
(1808–1885)
Уснувший часовой
1848. Холст, масло. 35x30

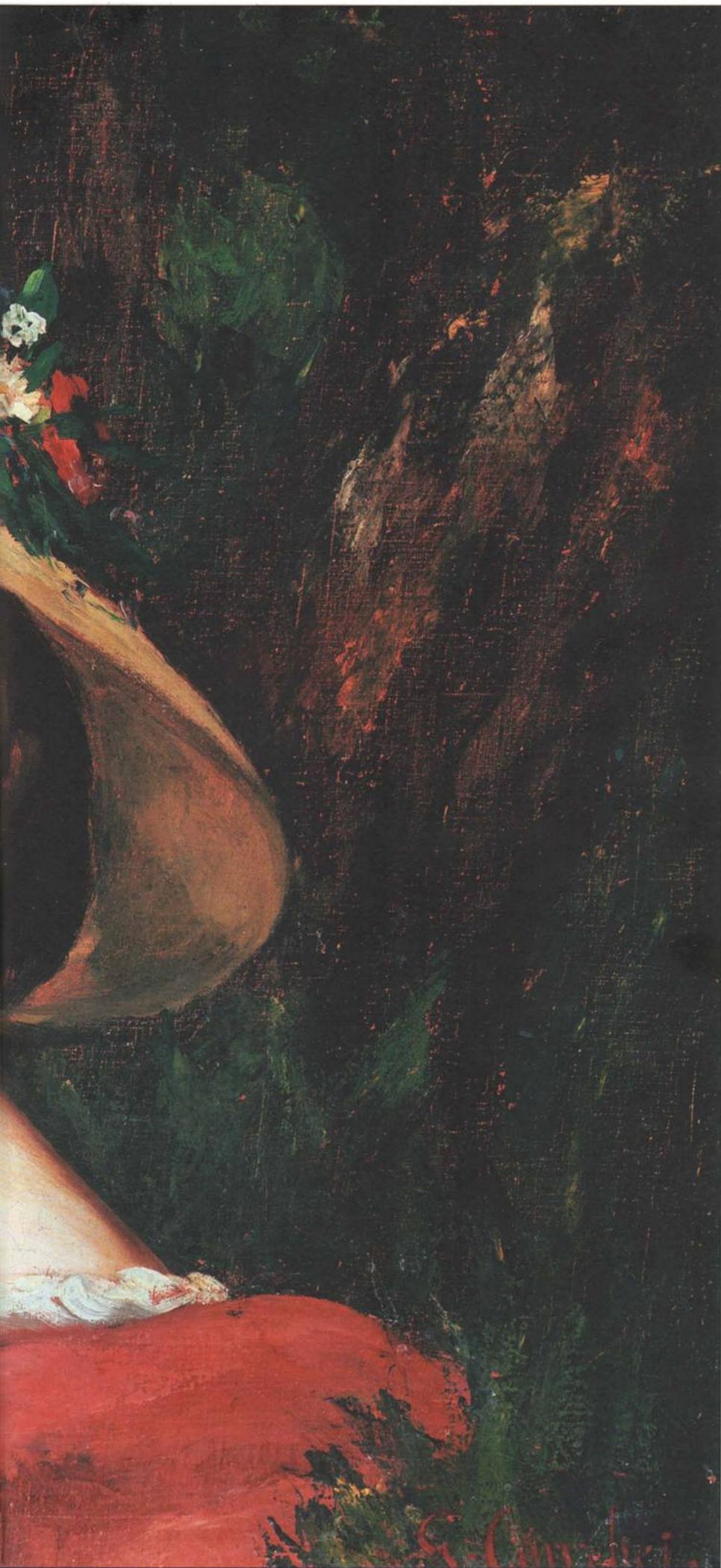
Творчество Карла Шпицвега, одного из ярких представителей стиля бидермейер, посвящено изображению тихих радостей «маленького человека», городского жителя. В этих добрых и немного ироничных произведениях заметны внимательность и умение подмечать детали. Полотна отличаются уравновешенной композицией и выразительной игрой светотени. Бидермейер – одно из направлений романтизма, его основная черта – идеализм, уход от тревожных реалий в прекрасный вымышленный мир. Однако картины немецких художников лишены пафоса борьбы и бурных страстей, выражая настроения бюргеров, они тонко, с любовью изображают природу и бытовые сценки. Стиль получил свое название по псевдониму Готлиб Бидермейер, который взял себе автор остроумных эпиграмм, поэт Людвиг Эйхродт. Слово «Bieder» переводится как «простодушный, обывательский», а «бидермейер» означает «простодушный господин Майер».

Карл Шпицвег в 1830–1840-е много путешествовал, в Англии познакомился с творчеством Джона Констебля, а во Франции восхищался работами Эжена Делакруа и художников барбизонской школы. В конце 1850-х живописец поселился в Мюнхене и с увлечением писал пейзажи.

В картине «Уснувший часовой» романтический лиризм соединяется с тонким чувством юмора. Видна старинная башня, овеянная легендами прошедших веков, и заросшая плющом полуразрушенная стена крепости, освещенная ласковым солнцем. Разнежившись среди этой идиллии, растянулся и спит как младенец, забыв про свой долг, часовой. В самом названии картины заключена изрядная доля иронии, художник посмеивается над своим горе-героем, но делает это совершенно беззлобно. В уютном мире Карла Шпицвега, где так чудесен свет небес, а природа, строения и люди дышат покоем и тишиной, нет места злу, здесь некого бояться, и даже тот, кто обязан быть на стороже, может вздремнуть часок-другой.







**ЖАН ДЕЗИРЕ ГУСТАВ КУРБЕ
(1819–1877)
Голова молодой девушки
1857. Холст, масло. 46x55,5**

После того как была выставлена картина Гюстава Курбе «Похороны в Орнане» (Лувр, Париж), на живописца обрушился шквал критики. Его упрекали в обезображивании природы и пристрастии к уродливому. В ответ на эти обвинения художник начал писать «красивое», прежде всего – привлекательных женщин. Курбе изображал и богатых, нарядных дам, но лучше ему удавались образы простых жизнерадостных девушек. К таким работам и принадлежит данное произведение.

Небольшая картина представляет милую девушку в украшенной полевыми цветами шляпке, отбрасывающей тень на ее лицо, на котором трепещут солнечные блики. Полотно поражает убедительной жизненностью. Это почти натурный этюд, кажется, что Курбе увидел свою модель летним днем во время воскресного пикника и, плененный непосредственностью и красотой девушки, запечатлел ее на своей картине. Очевидно, что художник работал на пленэре – под влиянием света палитра его картины обогащается более яркими красками, одновременно выявляется и структура мазка. Он пишет плотно, пастозно, энергично лепит объемы густым цветом.

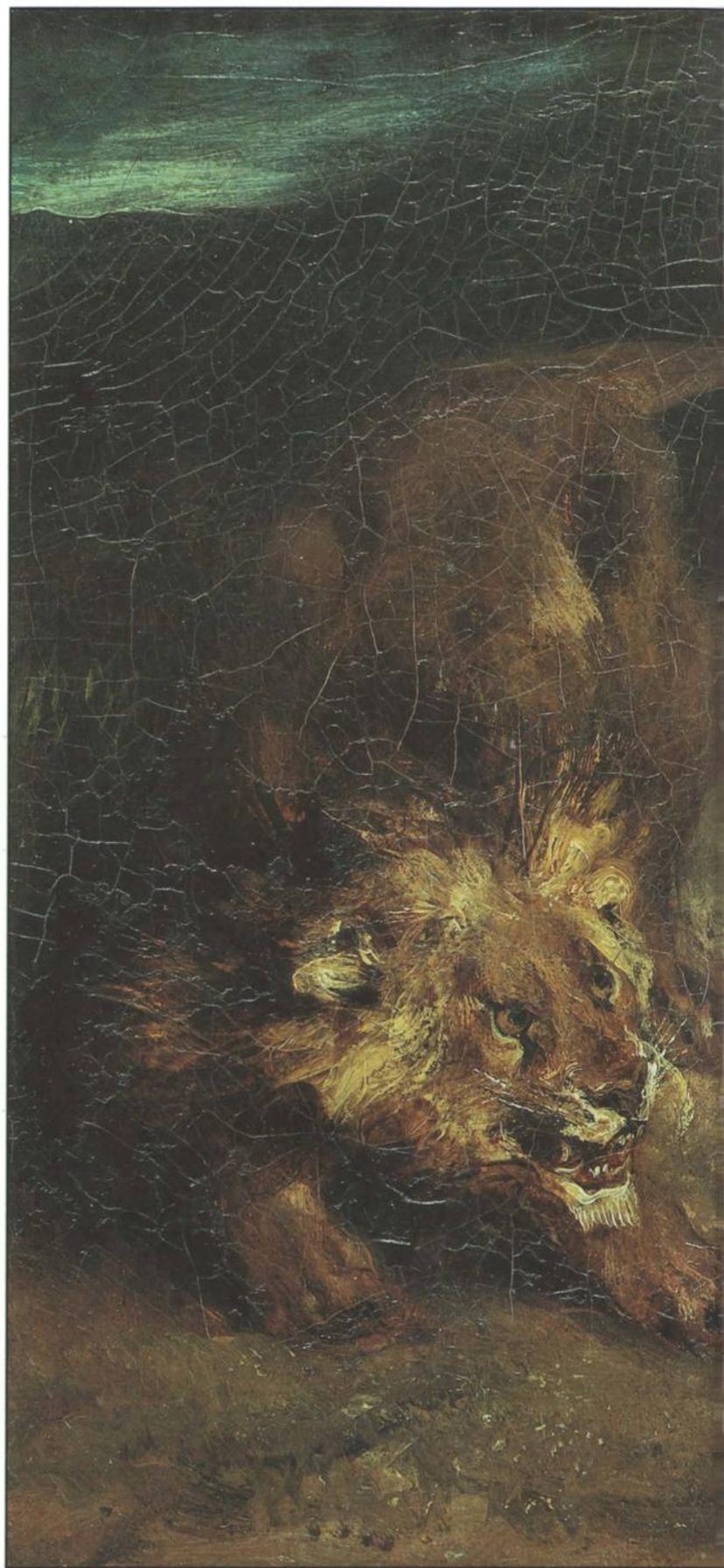
Свое искусство, воссоздающее жизнь в ее течении, утверждающее материальную значимость мира и отрицающее художественную ценность того, что нельзя воплотить в осязательно-предметных формах, Курбе называл позитивным. «Я люблю вещи такими, каковы они есть, и заставляю их служить мне, – говорил он. – К чему искать в мире то, чего в нем нет, и силой воображения менять то, что в нем есть?»

**ЭЖЕН-ФЕРДИНАНД-ВИКТОР ДЕЛАКРУА
(1798–1863)
Тигр и лев
1856. Холст, масло. 23х30,5**

Эжен Делакруа любил изображать романтические сцены противостояния животных. Он писал буйвола и льва, тигра и змею. Хищники из породы кошачьих почти всегда были персонажами таких картин, художника завораживали их сила и грация, величие и ярость, жестокость и красота. Внимательное наблюдение за зверями в вольерах зоопарка помогало Делакруа понять их повадки и нрав. С неменьшим усердием и азартом он изучал и полотна старых мастеров с изображением могучих животных. Особенно нравилась французскому живописцу «Охота на львов» Рубенса, он даже написал несколько собственных версий этого сюжета.

В 1832 художника включили в состав официальной дипломатической миссии, направленной с визитом в Марокко, и у него появилась возможность увидеть царя зверей в дикой природе. Темперамент и мощь львов особенно импонировали создателю романтических картин. «Когда Делакруа пишет – это лев, терзающий добычу», – говорили о нем. Тигры, как и пантеры, волновали фантазию мастера не только своим свирепым нравом, но и экзотической яркостью облика.

Сопоставить льва и тигра, двух равных по силе, но разных и не встречающихся друг с другом в природе хищников, – задача, достойная кисти романтика. Художник представляет целиком вымышленную картину: под покровом темноты ко льву осторожно подкрадывается тигр. Распластавшись по земле всем своим гибким и длинным телом, он протянул правую лапу к противнику и, кажется, вот-вот бросится на него. Лев грозно рычит, прижав к голове уши, он тоже готов к схватке. Делакруа показывает напряженный момент, когда хищники еще не начали борьбу, они только демонстрируют свою силу, пугая один другого. Еще минута – и выбор будет сделан: звери или совяются в яростный клубок, или разбегутся. Встреча льва и тигра происходит ночью, сцена освещена неверным светом луны, который выхватывает из мрака фигуры животных и сухую каменистую почву. На дальнем плане слегка светлеет горизонт, во мгле уже забрезжил рассвет. Диагональная композиция и световые эффекты сообщают картине динамизм и таинственность.







**ЭЖЕН-ФЕРДИНАНД-ВИКТОР ДЕЛАКРУА
(1798–1863)**

**Пантера, нападающая на всадника
Около 1855. Холст, масло. 28,5x23,5**

Схватка человека с диким животным – один из любимейших мотивов самого яркого представителя французского романтизма Эжена Делакруа. Великолепный, мощный и безудержный зверь был олицетворением яростной стихийной силы, так увлекавшей художников этого направления. Мужественное противостояние хищнику ставило человека на грань жизни и смерти, обостряло чувства и было чревато трагедией. Делакруа обожал диких животных, он постоянно посещал зоопарк, где делал массу набросков, а неудержимая фантазия подсказывала художнику все новые и новые повороты подобных сюжетов.

Мастер написал «Поединок арабского воина со львом» и «Пантеру, нападающую на всадника». Если в первой работе главным действующим лицом является человек, то во второй основной герой – хищник, ведь другое название картины – «Охота пантеры». Именно это опасное, страшное, но в то же время исполненное грациозной силы животное больше всего занимает Делакруа. Пятнистый, переливающийся темным золотом гибкий силуэт пантеры – центр композиции, притягивающий взгляд зрителя. Лицо всадника недоработано, зато необычайно красивый белый конь и вцепившийся в него хищник изображены во всем своем великолепии. Извивающееся тело схватившей добычу дикой кошки задает ритм вихреобразному движению всех персонажей картины. Сильные контрасты белых, рыжих, черных, бледно-бирюзовых и багряных цветов сообщают дополнительную динамику этой бурной сцене. Исход битвы не решен, картина кажется незаконченной, а все в ней – зыбким и подверженным изменениям.



**ОНОРЕ ДОМЬЕ
(1808–1879)
Семья на баррикаде
1848. Дерево, масло. 92x73**

Творчество французского живописца, скульптора и графика Оноре Домье в Галерее Праги представлено двумя живописными произведениями. Картина «Семья на баррикаде» принадлежит к лучшим работам мастера. Она является окончательным вариантом темы, которую он ранее разрабатывал в других произведениях. В центре композиции – четыре фигуры: пожилого мужчины, мальчика, девушки и старой женщины. Это члены одной семьи, пришедшие на баррикаду. Их лица выделены резким светом, напряженные контрасты золотисто-желтого, красного, синего, зеленого цветов, а также особая манера живописи извилистыми, неровными мазками поверх красочного слоя – все это насыщает картину драматическим пафосом. Домье передает не какой-нибудь определенный эпизод революционных дней (художник пережил три революции), а выражение порыва, экстаза. Освещение, уподобляясь свечению театральных подмостков, обрисовывает фигуры сияющим молниевидным контуром. Во французском искусстве этого времени нет более зоркого реалиста, чем Оноре Домье, но вместе с тем его внутренний настрой романтичен.

Домье не писал природу, он – первый в истории европейского искусства художник-урбанист. В XIX веке власть города значительно возросла, городской водоворот втягивал и перемалывал человеческие судьбы, богатство и нищета соседствовали, сталкивая людей в жестоких социальных конфликтах. Художник как никто другой знал повседневную жизнь города, но ему удавалось избегать будничности и прозаизма в своих работах. Цвет и свет наполняют картины Домье энергией, персонажи часто показываются в необычные, переломные моменты жизни, их душевное состояние обостряется почти до гротеска, во всем ощутимо присутствие романтического духа.



ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ РЕПИН
(1844–1930)
Портрет матери
1867. Холст, масло. 62,5x50

На данном портрете изображена мать художника, Татьяна Степановна Репина, урожденная Бочарова. Эта ранняя работа молодого живописца была исполнена во время каникул, когда он, тогда еще студент Петербургской Академии художеств, гостил у родителей на Харьковщине в слободе Осиновке. Картина, написанная с вниманием и любовью, создает образ сильной и серьезной, но в то же время доброй и мудрой женщины, к которой зритель сразу же проникается симпатией и уважением. Доброжелательное лицо Татьяны Степановны теплым золотистым тоном ясно выделяется на густой тени фона, а ее платье и шаль выполнены темно-синим и голубыми цветами. Все это производит очень яркое впечатление, небольшое полотно выглядит монументально и торжественно, на нем – волевая и умная женщина, настоящая хозяйка дома. В те времена доля солдатской жены была нелегкой. Мужа постоянно отправляли в далекие походы, а Татьяна Степановна, живя с детьми в военном поселении, чтобы прокормить семью, была вынуждена много трудиться на самых тяжелых и грязных работах. Обладая твердым характером, она мужественно боролась с нуждой: шила на заказ шубы, выполняла казенные повинности. Но, несмотря на тяжелую жизнь, мать И. Е. Репина, будучи образованной женщиной, смогла приобщить детей к книгам. Она обучала грамоте не только своих чад, в ее доме собиралось более десяти ребятишек, которых женщина учила читать и писать. Татьяна Степановна разобралась в живописи и воспитала в сыне любовь к искусству.

ИСКУССТВО КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА



Анри де Тулуз-Лотрек. В «Мулен-Руж». Две танцующие женщины. 1892





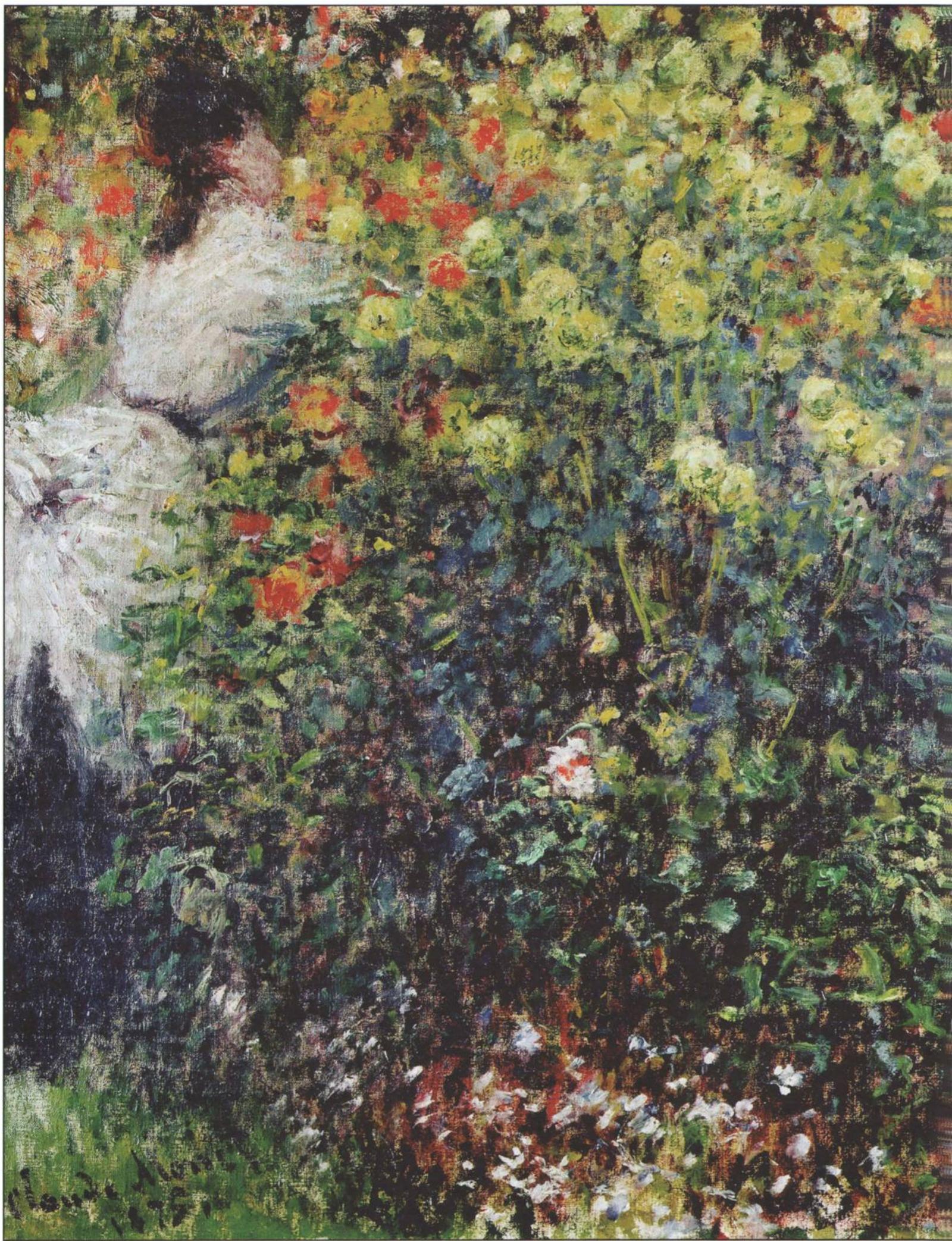
ГЮСТАВ МОРО
(1826–1898)
Фаэтон и три женщины
Без даты. Холст, масло. 33x41

Гюстав Моро, французский художник, оказавший огромное влияние на искусство символизма, сам не считал себя приверженцем этого направления. Разносторонне образованный, большой ценитель прекрасного, он был знатоком античного и ренессансного искусства, увлекался изучением древних священных текстов. В поле его зрения в разные периоды жизни оказывались Библия и Коран, мифология Древней Греции и Египта.

Прочные традиции связывают живопись Моро с классическим художественным наследием: виртуозная техника рисунка, точная светотеневая моделировка форм, смелые и свободные композиционные решения, красивый цвет и, конечно же, тематика картин. Миф о Фаэтоне прославил живописца, представившего свою большую акварель «Фаэтон» на Всемирной выставке 1878. Эта работа произвела огромное впечатление на зрителей. Художник Одилон Редон писал: «Это произведение способно влить новое вино в меха старого искусства. Видение художника отличается свежестью и новизной... При этом он следует склонностям своей собственной натуры».

Таинственная и трагическая история Фаэтона сильно привлекала обладавшего живым воображением Моро и не раз служила ему источником вдохновения. Древний миф рассказывает о юном сыне бога солнца Гелиоса, который упросил отца дать ему возможность управлять конями священной золотой колесницы и выехал на ней на небосклон. Не сдержав бег горячих скакунов, он позволил им так приблизиться к земле, что палящий солнечный жар едва не погубил все живое. Лишь вмешательство Зевса, чья молния разбила упряжку, остановило катастрофу, но Фаэтон погиб, упав с высоты небес.

Представленная картина показывает начало этой трагедии, когда мать и сестры героя, не сумев отговорить его от необдуманной и грозящей неминуемой гибелью затеи, удаляются прочь, а богини судьбы, напротив, подталкивают на опасный поступок. Три женщины стремятся спасти и три – погубить. Герой слушает последних, и ему выпадает смертельный жребий. Художник разрабатывает одну из своих любимых тем – человек на распутье, в мире, где все неясно, хотя и предопределено, прекрасно, но опасно и непостижимо. Вся жизнь Моро старался познать непознаваемое и выразить невыразимое. Его картины недосказаны и полны таинственных намеков. В этом живописец далек от идеалов классики, предполагавшей законченность форм и четкую продуманность совершенных образов.





**КЛОД МОНЕ
(1840–1926)
Девушки среди георгинов
1875. Холст, масло. 54х65,5**

Картина Клода Моне, изображающая девушек среди зарослей георгинов, отличается звучностью красок, разнообразием и яркостью колорита. Используя импрессионистическую технику изображения, при помощи хроматического сопоставления чистых цветов художник значительно уменьшает количество темных тонов. Манера его письма легка и свободна. Моне целиком отдается очарованию захватившего его мотива: две юные девушки срезают с огромного куста георгины для букетов. Многочисленные зарисовки с натуры дают живописцу возможность создать на холсте органическое единство природного окружения и человеческих фигур. Сохраняя свежесть впечатления, он не стремится к полной законченности. Перед зрителем как бы кадр из киноленты под названием «Жизненные наблюдения». Известно, что Моне писал листву только при ярком солнечном свете, чтобы наиболее точно передать игру света и тени. На данном полотне ему мастерски удалось также воспроизвести и разнообразие оттенков листвы: нежно-золотистых, насыщенно-изумрудных и ярко-бирюзовых. Будучи увлеченным садоводом, художник очень любил цветы. Не ища одной лишь точности и ограничиваясь иногда суммарным изображением растений, он всегда тонко чувствовал их природу. Именно обилие освещенных солнцем цветов и создает мажорное настроение рассматриваемой работы.

Моне был не слишком заинтересован в детализации образов девушек. Лицо одной из них зритель видит издалека, другая предстает перед ним как тонкий светлый силуэт. Человеческие фигуры едва намечены, они мелькают, почти растворяясь, в сотканном из зелени и ярких соцветий пейзаже. Кажется, что художника интересуют не конкретные персонажи, а общий мотив юности как сада жизни, поры свежести, красоты и света.





**ЖОРЖ СЁРА
(1859–1891)
Мария («Онфлёр»)
1886. Холст, масло. 54,5х64,5**

Летом, начиная с 1885, Жорж Сёра несколько недель провел на побережье Ла-Манша, на юге Нормандии. Живописные виды расположенного в устье Сены Онфлёра всегда привлекали художников. «Здесь места – это рай, – писал Фредерик Базиль, которого летом 1864 увлек туда с собой Клод Моне. – Нигде больше не увидишь таких тучных лугов и таких красивых деревьев; повсюду бродят коровы и резвятся дикие лошади. Море, а скорее, невероятно широкая Сена, являет собой дивный горизонт для огромной массы зелени...»

Жорж Сёра, любивший писать морские виды, надеялся на плодотворную работу в Онфлёре, где он взялся сразу на несколько марин. Следуя своему творческому методу, живописец начинал работу на пленэре, а потом дорабатывал ее в мастерской. Его скрупулезная техника письма точками – пуантилизм – требовала много времени, усилий и трудолюбия. Уравновешенное спокойное состояние и светозарность отличают картины Сёра, созданные в это время. Художника не интересуют ни деятельная суeta в порту, ни пестрая жизнь на морском берегу. Он придает большое значение освещению, сосредоточивая свое внимание на передаче многообразных изменений в природе.

На данном полотне представлено большое грузовое судно «Мария», стройный темный корпус которого выделяется на светлом фоне пристани. В высь предрассветного неба устремляются мачта и дымовая труба накрепко пришвартованного толстыми канатами к причалу корабля. Сёра с большой заинтересованностью работает над мотивом, где, как и во многих его картинах, обнаруживается метафорическое значение. Изображение вместе энергии пара и элементов парусной оснастки судна воспринимается художником как символ противопоставления обновленных, современных средств изобразительного языка и устаревшей традиции.

Картины Жоржа Сёра имели большой успех у публики. В одной из парижских газет от 19 сентября 1886 было написано: «Марины мсье Сёра, спокойные и меланхоличные, расстилаются, с их однообразным плеском волн, вплоть до отдаленной линии горизонта, где соединяются с небом. Эта суровая живопись не заботится о приятном для глаз цвете, о пафосе исполнения, у нее горьковатый и соленый привкус...»



ПОЛЬ ГОГЕН
(1848–1903)
Доброе утро, господин Гоген!
1889. Холст, масло. 113х92

Картина Поля Гогена «Доброе утро, господин Гоген!» была написана под впечатлением от известного полотна Гюстава Курбе «Встреча», которое вызвало много шуток и эпиграмм и было прозвано критиками «Доброе утро, господин Курбе!». Эту работу Гоген увидел в 1854 в Монпелье и создал ее иронический антипод, дав совершенно иной ответ на заданную автором тему взаимоотношений творца и публики. Произведение Курбе – панегирик самому себе, автопортрет с друзьями на фоне красивого сельского пейзажа, где рослый статный художник встречается своего мецената и почитателя Брюйя, сопровождаемого слугой. Художник и знаток беседуют об искусстве на залитой солнцем скале, которая, как постамент памятника, возносит их над мирным идиллическим ландшафтом.

Совсем иную картину рисует Поль Гоген. Он тоже изображает себя на фоне пейзажа, но это совсем другой мир. Посреди бретонского захолустья под темным небом со снеговыми облаками бредет, нахлобучив на лоб берет и закутавшись в длинное пальто, художник. Он встречается крестьянку в бесформенной одежде, которая, не замедляя шага, едва поворачивает голову, чтобы взглянуть на прохожего. Обе фигуры утопают в дорожной грязи, находясь в холодном и неуютном окружении пожухлых трав, кустов, сугробов и голых деревьев. Между живописцем и безликой женской фигурой – забор из прутьев, символ разъединения и непонимания. Художник показывает, что повстречавшимся людям нет дела друг до друга, а окружающая природа крайне неприветлива к ним двоим.



**ПЬЕР-ОГЮСТ РЕНУАР
(1841–1919)
Любовники
Около 1880–1890. Холст, масло. 176x130**

На полотне Огюста Ренуара «Любовники» изображена трогательная камерная сцена встречи влюбленных молодых людей на лоне природы, которые, удалившись от шумного общества, укрылись от нескромных взглядов и летнего зноя в тени деревьев на высоком берегу реки. Это свидание – мимолетный счастливый миг, как бы случайно выхваченный из потока жизни. Мерцающие светоносные краски и свободный прозрачный мазок усиливают впечатление трепетности и изменчивости изображенного.

Художник представляет взору зрителя юную рыжеволосую даму в нарядном платье, которая, удобно расположившись на мягкой траве, благосклонно внимает признаниям прильнувшего к ней кавалера. Улыбчивая девушка миловидна и жизнерадостна, и живописец не скрывает своего восхищения ее красотой. Любуясь грацией и прелестной непосредственностью очаровательной женщины, Ренуар пишет ее фигуру нежными, пастельными тонами, окружая ореолом из вибрирующих серебристо-жемчужных рефлексов.

Едва уловимые блики света скользят по земле и листьям склоненных над рекой деревьев, веселыми солнечными зайчиками играют на лицах и одежде молодых людей. Художник смело вводит цветные тени, мастерски передавая легкость и прозрачность световоздушной атмосферы знойного полдня. Залитое солнцем произведение дышит радостью жизни и теплом летнего дня. Ренуар стремится придать естественность природному окружению фигур: пронизанная светом листва, трава и цветы не просто служат фоном, а создают особую поэтическую среду.



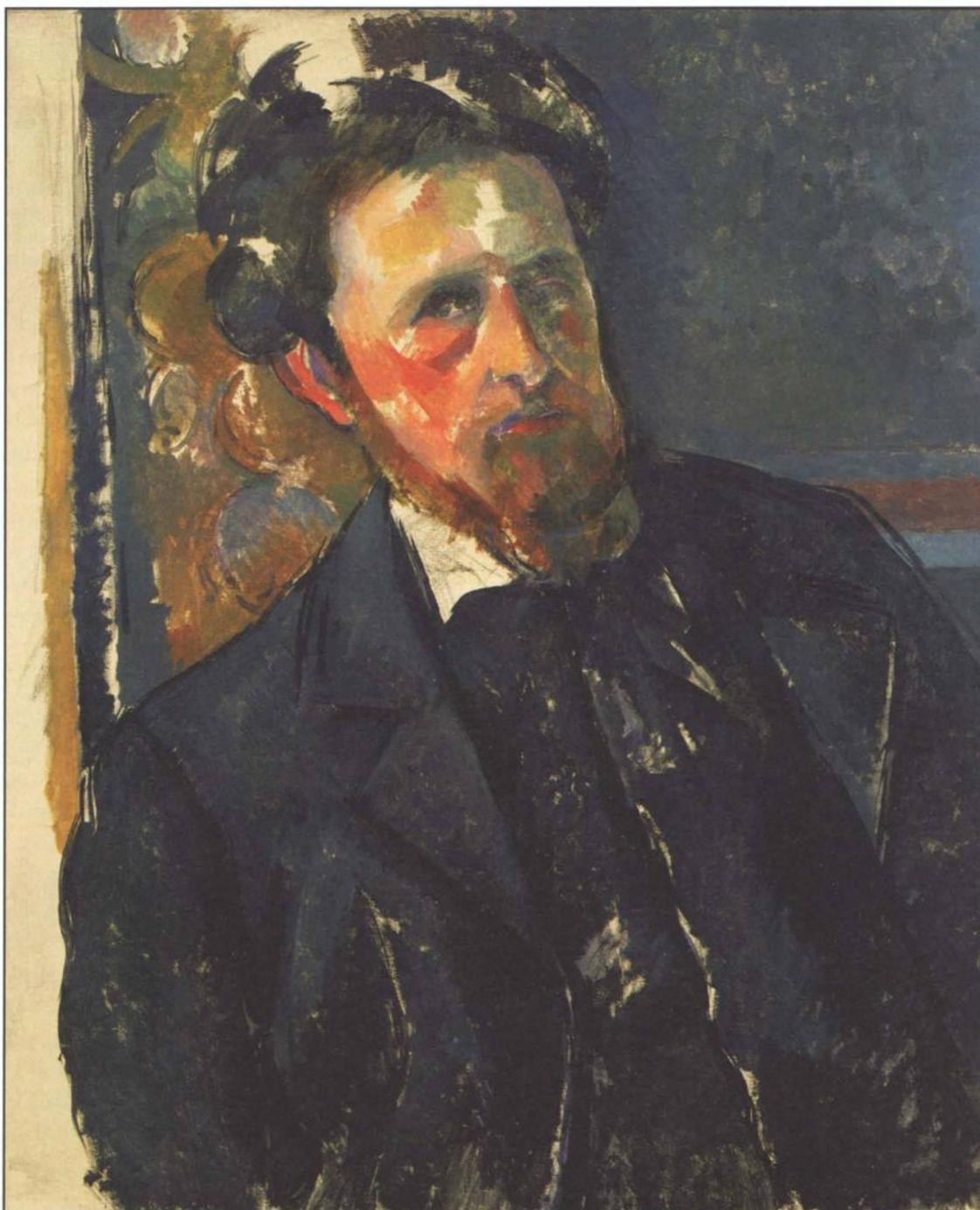


**ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
(1853–1890)**

**Зеленое пшеничное поле с кипарисом
1889. Холст, масло. 73,5x92,5**

Картина Ван Гога «Зеленое пшеничное поле с кипарисом» была написана во время его пребывания в лечебнице Святого Павла для душевнобольных в Сен-Реми, где он пробыл почти год. В начале июня 1889 доктор Пейрон разрешил художнику выходить за ограду парка и писать в окрестностях монастыря Сен-Поль. Ваг Гог, истосковавшийся по «утешающему искусству», начал изображать живописные пейзажи: оливковые рощи, кипарисы, засеянные пшеницей поля. Особенно ему нравились кипарисы, возносящие к небесам свои кроны, похожие на языки черного извивающегося пламени. «Кипарисы все еще увлекают меня. Я хотел бы сделать из них нечто вроде моих полотен с подсолнечниками; меня удивляет, что до сих пор они не были написаны так, как я их вижу. По линиям и пропорциям они прекрасны, как египетский обелиск. И какая изысканная зелень! Они – как черное пятно в залитом солнцем пейзаже», – писал в это время художник. Ван Гог начал почти всегда вводить в изображение южной природы эти деревья, говоря, что они – «самая характерная черта провансальского пейзажа». Однако исследователи творчества живописца объясняют такое пристрастие тем, что эти деревья в Средиземноморье издревле были знаком скорби и смерти. Картины 1888–1889 наделены особой символикой образов, связанной со специфическим мировосприятием Ван Гога в этот период.

Художник разделяет пространство своих полотен на два противостоящих друг другу и взаимодействующих между собой мира – «северный» и «южный», а столкновение предметов и цветов начинает подчиняться этому разделению. Югу соответствуют ночь, верх (небо), смерть, кипарис, черный, темно-синий и ярко-желтый тона. Северу – день, низ (земля), жизнь, поля, зеленые и голубые цвета. Большинство этих элементов присутствует на картине «Зеленое пшеничное поле с кипарисом», например, видно, как посреди колышущегося от ветра поля незрелой пшеницы возвышается темный силуэт кипариса. Возносясь от земли, он, словно древний бесстрастный монумент, соединяет трепещущий океан зеленых, слегка тронутых золотом колосьев с предгрозовым суровым небом. Новая смысловая нагрузка меняет живописную манеру художника. Отвергнув классические уроки, полученные в Арле, Ван Гог возвращается к характерной для его ранних работ экспрессивности. Формы на картине становятся подчеркнута драматичными, охваченные единым движением, они подчинены напряженному ритму.



ПОЛЬ СЕЗАНН
(1839–1906)
Портрет Иоахима Гаске
1896–1897. Холст, масло. 65,5x54,5

На данном «Портрете Иоахима Гаске» изображен образованный, литературно одаренный юноша, талантливый лирик, с которым художник сблизился в Эксе. «Голубоглазый студент», как прозвали молодого человека его друзья, едва успев сдать экзамен на степень бакалавра, стал выпускать собственный журнал, а в 23 года женился на красивой девушке, музе новопровансальских поэтов, Марии Жирар. В это счастливое время он и познакомился с Полем Сезанном, полотна которого покорили его с первого взгляда. Пожилой художник и воспевающий радость жизни юный литератор быстро нашли общий язык. Они часто беседовали, совершая долгие прогулки по окрестностям.

Сезанн, будучи другом семейства Гаске, хотел написать портрет не только самого Иоахима, но также его отца и жены. Однако даже эта единственная работа не была закончена. Полагая, что в человеке сконцентрированы особый порядок, стойкость и самодисциплина, которых лишена природа, Сезанн в поздний период творчества очень серьезно относился к выбору моделей, предпочитая запечатлевать людей, склонных к размышлению и способных пристально вглядываться в окружающий мир. Но эта задача оказалась для художника довольно трудной, большие проблемы возникали, когда портретируемый (как Иоахим Гаске) обладал тонкой душевной организацией. Пытаясь найти способ изображения, выявляющий не только внешнее сходство, но внутреннюю сущность модели, Сезанн нарушил пропорциональный строй фигуры, усиливая материальную плотность цвета. Но увидев, что все эти усилия не позволяют в полной мере раскрыть образ, требовательный к себе художник оставил картину незавершенной.



**АНРИ РУССО
(1844–1910)
Автопортрет
1890. Холст, масло. 146x113**

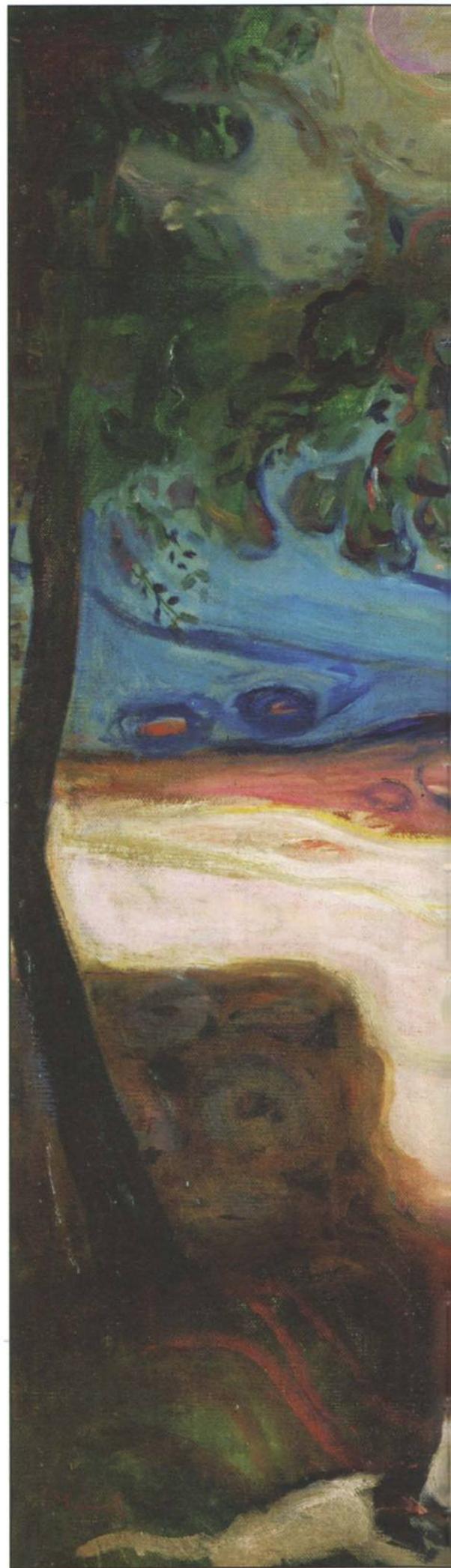
Данный «Автопортрет» входит в число картин, которые французский художник-примитивист Анри Руссо называл «портреты-пейзажи». Здесь представлены сразу два мотива: вид Парижа с мостом через Сену, домами со множеством печных труб и Эйфелевой башней на горизонте и исполненная достоинства фигура живописца, увенчанная, словно нимбом, артистическим беретом. Руссо изобразил себя в строгом черном костюме на берегу реки, на фоне парусника, украшенного яркими флагами. Позади него в небе летит воздушный шар. В руках мастер держит кисть и палитру, на которой можно прочесть два имени – Клеманс и Жозефина – так звали двух любимых женщин Анри Руссо.

Клеманс Бутар была его первой женой, она родила ему детей, семь из которых умерли в младенчестве от туберкулеза. С ней Руссо прожил 19 лет, вплоть до ее смерти в 1888. С Жозефиной Нури – второй своей супругой – живописец сочетался браком годом позже. Когда в марте 1890 Руссо представил «Автопортрет» в Салоне независимых, имени «Жозефина» на нем еще не было. Мастер приписал его только в год свадьбы. Это не единственная правка, внесенная в картину после первого показа. Художник фиксировал на полотне те изменения, которые с годами происходили в его жизни. Так, когда в 1901 он стал преподавателем Филотехнической школы, на лацкане пиджака появился соответствующий значок. С течением времени к своему изображению Руссо добавлял все больше и больше седины. Первоначальная реакция публики на «портрет-пейзаж», как и на многие другие работы живописца, была неоднозначной. Необычная картина даже подвергалась насмешкам и издевательствам со стороны критиков.

**ЭДВАРД МУНК
(1863–1944)
Танец на пляже
1900–1902. Холст, масло. 99x96**

В данном произведении Эдвард Мунк обращается к теме вечного движения в противоречивом и многоликом мире людей, которую он разрабатывал начиная с середины 1890-х в обширном цикле «Фриз жизни», который так и остался незаконченным. Полотна этой серии выполнены в едином символическом ключе, каждая отдельная форма участвует в общем динамическом ритме, создавая сложный и выразительный орнаментальный арабеск рисунка. Все эти картины написаны в Осгорстранде, деревне на берегу Осло-фьорда, куда Мунк после первого посещения в 1889 часто приезжал работать.

В «Танце на пляже» видны любимые художником образы: северное море, гибкие деревья с темно-зеленой листвой и две юные девушки, кружащиеся в неудержимом вихре. Одна из них блондинка, другая с рыжими волосами: словно художник хотел объединить в картине главные женские типы своей страны. Господствующие тона картины очень красивы – это звонкий голубой – цвет воды, в которой отражается небо, и изумрудно-зеленый – цвет листвы. Краски, как формы и линии полотна, символичны: море, небо, растения и динамичные человеческие фигурки воплощают царство жизни. Танцующие девушки изображены в середине композиции, на полосе песчаного пляжа, похожей на мост между мирами. Ветви деревьев образуют над ними зеленую арку, а синева моря и небес служит основой, на которой возникает их абрис.









ЭДВАРД МУНК
(1863–1944)
Пейзаж в Травемюнде
1907. Холст, масло. 78x102

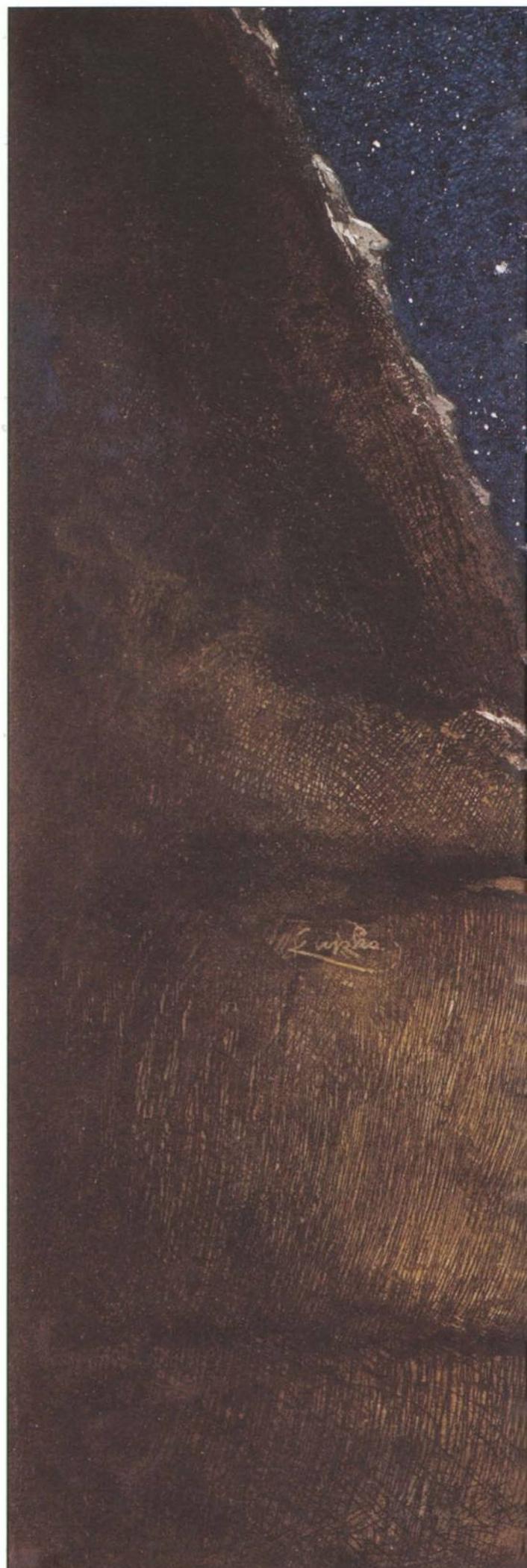
С 1900 по 1907 знаменитый норвежский художник Эдвард Мунк проживал по преимуществу в Германии – Берлине, Варнемюнде, Гамбурге, Любеке и Веймаре. Летом 1907 он отправился отдыхать на Балтику в Травемюнде – пригород Любека, расположенный в устье реки Траве при ее впадении в Любекский залив. В небольшом поселении рыбаков и моряков, ставшем популярным морским курортом, живописец плодотворно работал, создавая изображения отдыхающих людей и местной природы. Написанный в этот период творчества «Пейзаж в Травемюнде» раскрывает особенности колористического дарования Мунка, отражающие его взгляды на окружающий мир.

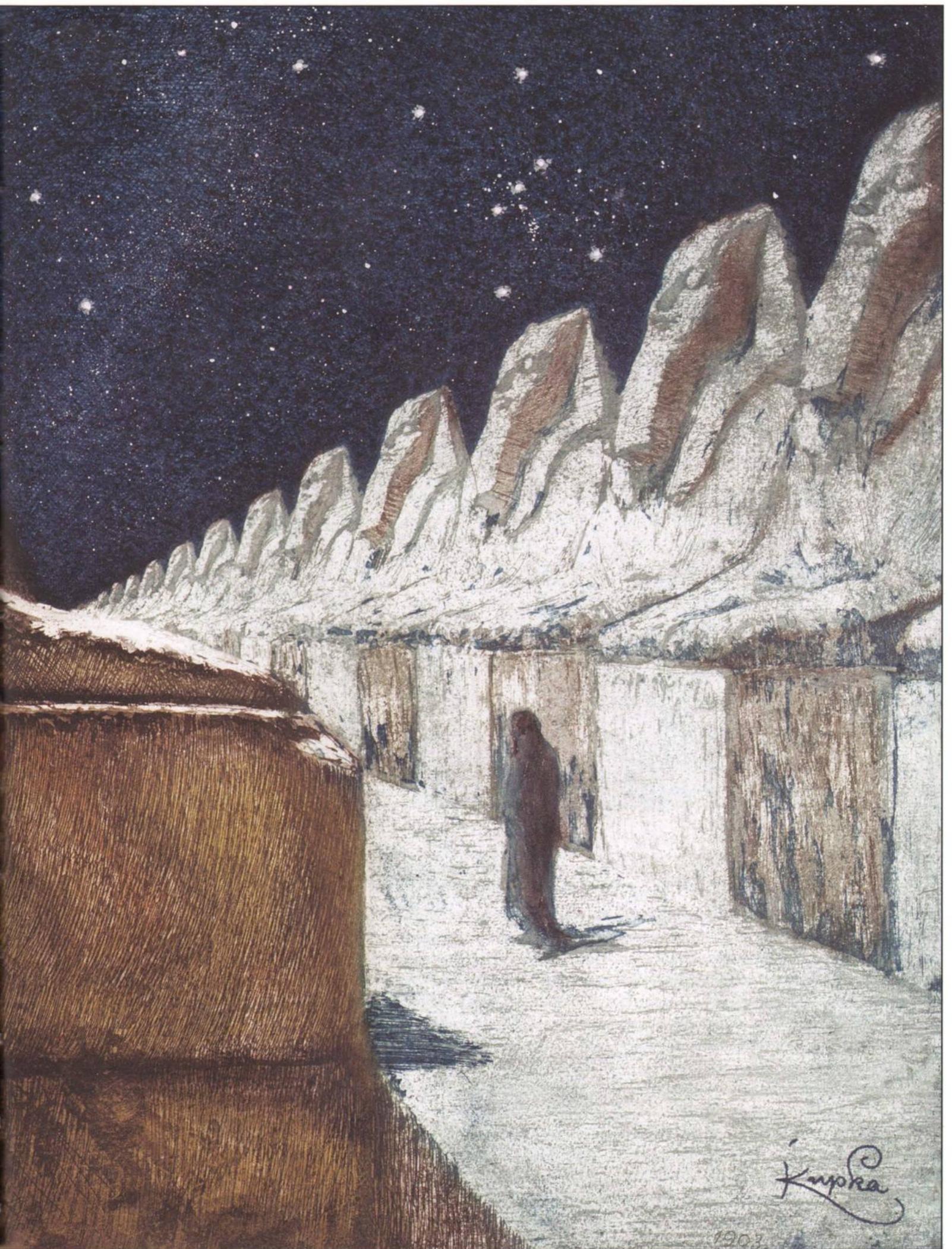
Цветовая гамма картины построена на сочетании светлых и холодных тонов воды, трав и облаков с теплыми красками отблесков зари, грунта сельской дороги и черепичной крыши затерянного среди приморских равнин дома. Художник запечатлел то время суток, которое бывает на балтийском побережье в предрассветные часы и в вечерних сумерках, когда свет будто спорит с темнотой, а между природой и внимательно наблюдающим за ней человеком возникает глубокая поэтическая связь. От ландшафта, изображенного на картине, исходит ощущение грусти и меланхолии. Жесткий контурный рисунок и цветовые диссонансы усиливают трагическое звучание полотна. Красочные пятна, которые наравне со зданием, растениями, рекой, морем и землей являются участниками рассказа, наделяют пейзаж особой выразительностью, позволяя живописцу добиться равноправия образного и абстрактного начал.

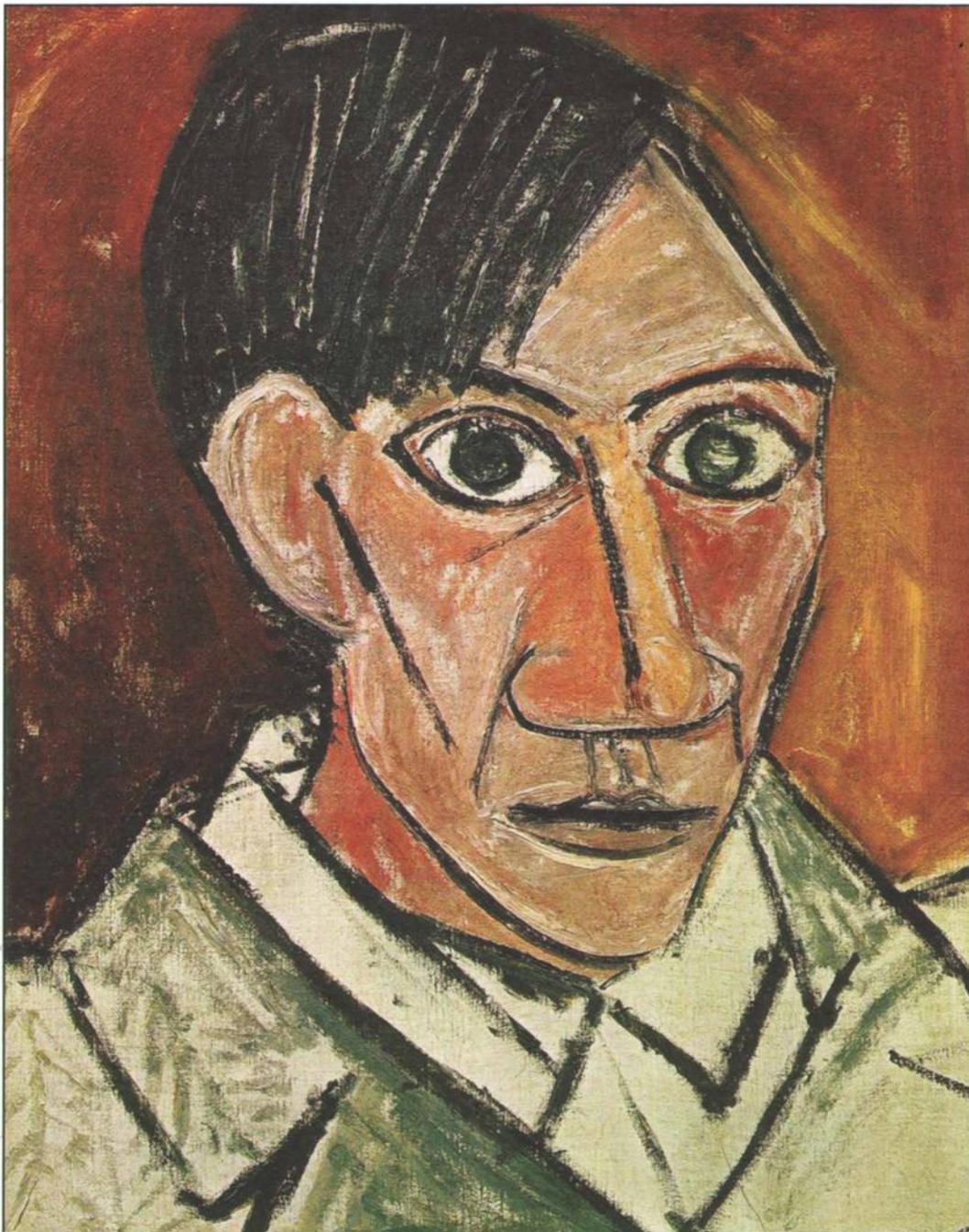
ФРАНТИШЕК (ФРАНК, ФРАНСУА) КУПКА
(1871–1957)
Путь тишины II
1903. Акватинта. 34x35

Ранняя работа Франтишека Купки «Путь тишины II», входившая в серию картин под названием «Голос тишины», была создана в период увлечения художника теософскими теориями, когда он иллюстрировал книги философско-религиозного содержания, в их числе многотомный труд Э. Реклю «Человек и земля». В поисках ответа на вечные вопросы о жизни и смерти живописец заинтересовался мистикой и учениями дохристианских цивилизаций.

Сюжет данной картины навеян образами древнеегипетского искусства и мифологии. Под высоким звездным небом по аллее сфинксов движется одинокий человек. Его хрупкая фигура в темных одеждах отчетливо выделяется на белом фоне грандиозных скульптур. Диагонально разворачивающаяся перспектива дальнего пути настойчиво увлекает взгляд зрителя в глубину. В мерном и величественном ритме уходит в таинственную и непостижимую даль дорога – символ вечного странствия души в неведомых мирах бесконечной вселенной. Художественная манера Купки вполне традиционна и в соответствии с духом изображаемого сюжета предельно лаконична и проста, а цветовая гамма строга, сдержанна и символична.



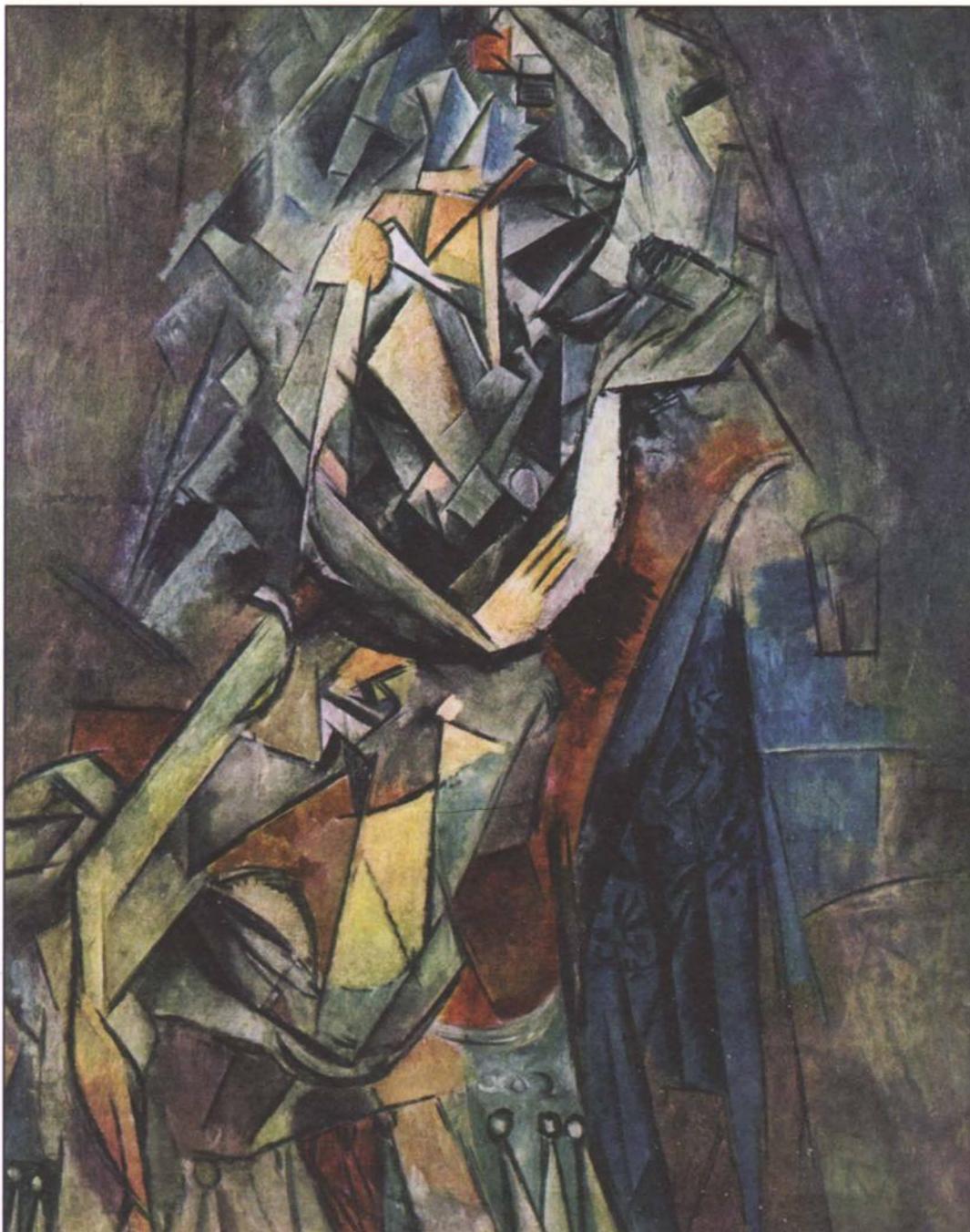




ПАБЛО ПИКАССО
(1881–1973)
Автопортрет
1907. Холст, масло. 50x46

Пабло Пикассо написал довольно много собственных изображений и, что интересно, в разных художественных стилях. Представленный автопортрет был создан в так называемый африканский период. К этому времени творческая манера мастера претерпела значительные изменения, став весьма неожиданной и новаторской для своего времени. В 1905 под впечатлением живописи Сезанна он стремился придать формам больше простоты, материальной весомости и значительности. Эти тенденции усилились во время поездки летом 1906 в Андорру, где Пикассо впервые обратился к примитивизму, чувственному и формальному. К 1907 уже были созданы самые известные и новаторские работы этого периода творчества – «Обнаженные» и «Авиньонские девицы» (обе сейчас находятся в Музее современного искусства в Нью-Йорке).

Как и в названных знаменитых полотнах, в «Автопортрете» своеобразно сочетаются различные влияния: Сезанна, испанской скульптуры и африканского искусства, которое (хотя сам художник отрицал это) являлось одним из основных источников кубизма. Образ, который создал живописец, очень необычен. Он безжалостно превратил формы своего лица в геометрические блоки, намеренно утрируя и огрубляя облик. Работая жесткой линией, Пикассо лишает картину светотени, броский и абстрактный темно-красный фон усиливает плоскостность и экспрессивность автопортрета. Печальный, серьезный и встревоженно-напряженный человек смотрит с картины, кажется, что какая-то затаенная боль превращает его лицо в маску, за которой он пытается спрятать свою глубоко ранимую душу. «Кто грустен, тот искренен», – считал художник.



ПАБЛО ПИКАССО
(1881–1973)
Женщина, сидящая в кресле
Около 1910. Холст, масло. 94x75

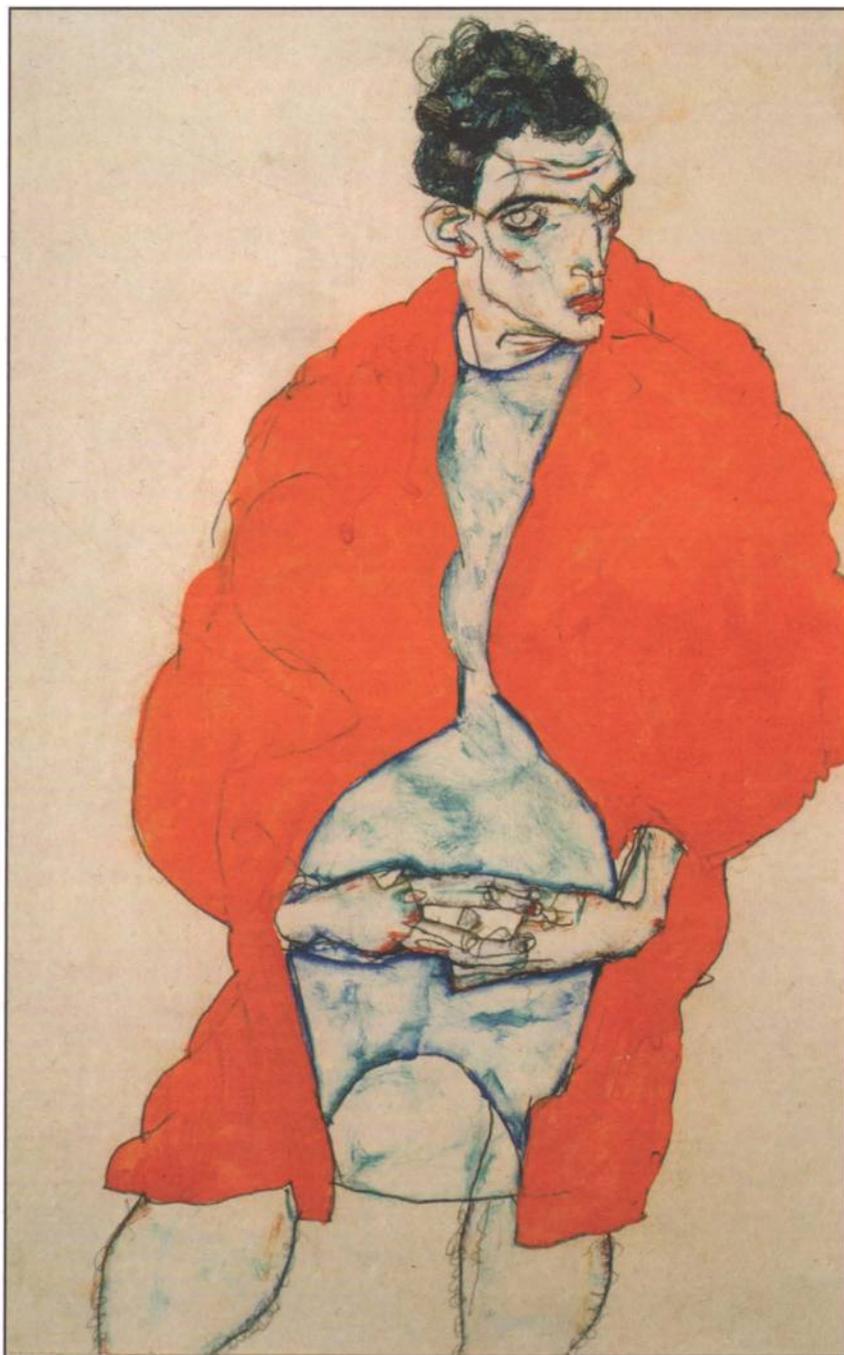
Желая представить на своих картинах интересующий объект во всей полноте его возможных ракурсов, Пабло Пикассо стал соединять в изображении сразу несколько видов одного и того же предмета, запечатлевших разные точки зрения на него. Художник старался показать вещи реального мира и людей не только так, как их видит глаз, но и в формах, доступных мысленному взору и рассудку. Он стал разделять свои живые и неживые модели на напоминающие геометрические фигуры фрагменты, разрывая их, как цельный лист бумаги, на неровные куски, а потом самопроизвольно соединяя эти угловатые «детали» в том порядке, который, по его мнению, в большей мере выражал собственную суть изображаемого. Перспектива исчезла, палитра стремится к монохромности, и, хотя первоначальная цель кубизма состояла в том, чтобы более точно и убедительно, чем с помощью традиционных приемов, воспроизвести содержание и форму объекта, образы на картинах Пикассо иногда превращались в непонятное смешение различных геометрических элементов.

Картина «Женщина, сидящая в кресле» написана во вторую фазу кубического периода в творчестве знаменитого испанского живописца. Эта работа выполнена в стиле так называемого аналитического кубизма, к которому он обратился в 1909. Художник превращает образ в дробный узор мелких геометрических фигур, сквозь которые проглядывает изобразительный мотив: в центре композиции – кисть тонкой руки с длинными пальцами. В таких полотнах большое значение приобретает выразительность заново созданной орнаментальной формы и градаций цвета, тяготеющего к единому тону. В данном случае в красочной гамме картины преобладают серо-голубые оттенки.



ЭГОН ШИЛЕ
(1890–1918)
Беременная женщина и смерть
Около 1910. Холст, масло

«Alles ist lebend tot» («Все, что живет, – мертво»), – говорил австрийский художник Эгон Шиле. Смысл данного высказывания заключается в том, что в любом живом существе этого мира таится зерно саморазрушения, а жизнь – только смерть перед возрождением. Однако эта неизбежность гибели, заключенная внутри любого земного существа, лишь усиливает яркость последней. Во многих своих работах живописец стремился показать, что нет четкой границы между здоровьем и болезнью, а усиление жизни и приближение смерти – вовсе не противоположные процессы. В 1910 он делал много зарисовок в гинекологической клинике: беременные женщины являлись для художника своеобразным символом единства между жизнью (даже двумя жизнями – матери и будущего ребенка) и угрозой смерти. Темное и светлое, ярко-красные и черные цветовые пятна сосуществуют на его полотне так же, как в видимом мире пребывают рядом красота и безобразие, добро и зло, боль и радость. Смерть, болезнь, страдание обостряли в сознании Шиле ощущение ценности жизни и красоты.

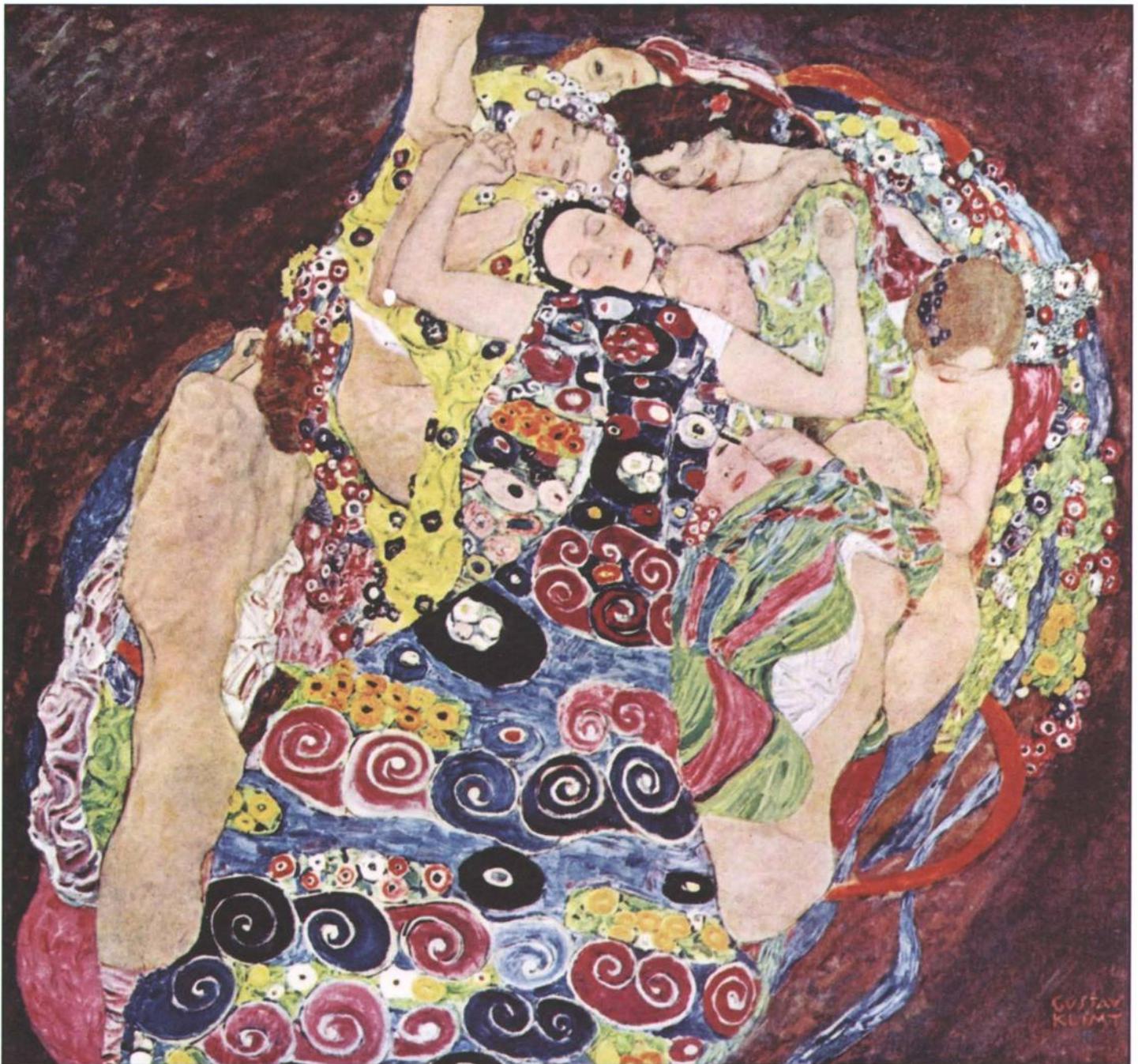


**ЭГОН ШИЛЕ
(1890–1918)
Автопортрет**

1914. Бумага, гуашь, черный мел. 46x30,5

У австрийского экспрессиониста Эгона Шиле на протяжении всего творчества автопортрет оставался неизменным, постоянно выступающим на первый план мотивом. Художник создал около сотни собственных изображений. Живописец с особым вниманием наблюдает за собой, изучая объект с маниакальной настойчивостью. Ему всегда нравилось фиксировать свой облик и позы. Жесты на автопортретах Шиле часто нарочиты и неестественны, а между индивидуальностью художника и ее изображением часто возникает напряженное отчуждение, похожее на противостояние и неприятие зеркального отражения.

Это можно наблюдать на данном рисунке. Белый фон листа абсолютно нейтрален. Мастер, работая жесткой линией и броским цветом, лишает свое тело уверенности и придает движениям резкий, нервный характер. Очертания фигуры неправильны и угловаты. Единственный яркий, кричащий оранжевый тон усиливает экспрессию. Шиле как портретиста мало занимает внешняя физическая форма и совершенно не интересуют такие категории, как гармония и красота. Но изображенный облик имеет внутреннее, глубинное сходство с моделью. Писатель и критик Артур Рёслер так описывал Эгона Шиле: «...Он имел высокое, тонкое, податливое тело с узкими плечами, длинными руками и длинными пальцами на костистых руках. Его лицо было загорелым, безбородым и окружалось длинными темными, непослушными волосами. Его широкий, угловой лоб прорезали горизонтальные линии, что придавало его лицу трагическое выражение, казалось, его все время грызет изнутри неизбывная тоска. Его лаконичный стиль говорить афоризмами в сочетании с его взглядом производили впечатление глубокого внутреннего благородства».



**ГУСТАВ КЛИМТ
(1862–1918)**

Дева

1912–1913. Холст, масло. 190x200

Густав Климт – австрийский живописец, один из ярких представителей модернизма, создавший свой неповторимый стиль, который эпатировал и восхищал современников. Его отец, выходец из Чехии, был гравером и ювелиром. Климт, продолжая семейную традицию, поступил в Венскую школу прикладного искусства и начал свою творческую жизнь как успешный декоратор. В 1890–1891 он расписал своды большой лестницы Музея истории искусств в Вене. Выработанной в эти годы орнаментальной манере художник остался верен и в более поздних своих произведениях.

Работы Климта отличаются плоскостью, мозаической многоцветностью прозрачных красок и извилистыми, витиеватыми линиями контуров. «Дева» – одна из лучших картин художника. В яркий ковер из орнамента и абстрактных форм вплетаются нежные и гибкие женские тела, показанные в разных, порой необычных ракурсах. Юные лица очаровательны и безмятежны, а плавные движения силуэтов полны томной неги. Но красавицы еще не пробудились ото сна, им неведомы страсти и чувственная любовь. Как фантастическим венком девы окружены россыпью полевых цветов. Да и сами они напоминают букет бутонов чудесных растений, которые только начинают раскрываться навстречу солнцу. Колористическая гамма, включающая розовые и сиреневые тона утренней зари, синие – неба и нежно зеленые – молодой листвы, вторит весеннему настроению картины. Живописец творит особый мир, странный и непостижимый, сотканный из необычных узоров, вовлекающих в себя людей, одежды и цветы. Он далек от реальности, но в то же время основан на ней.

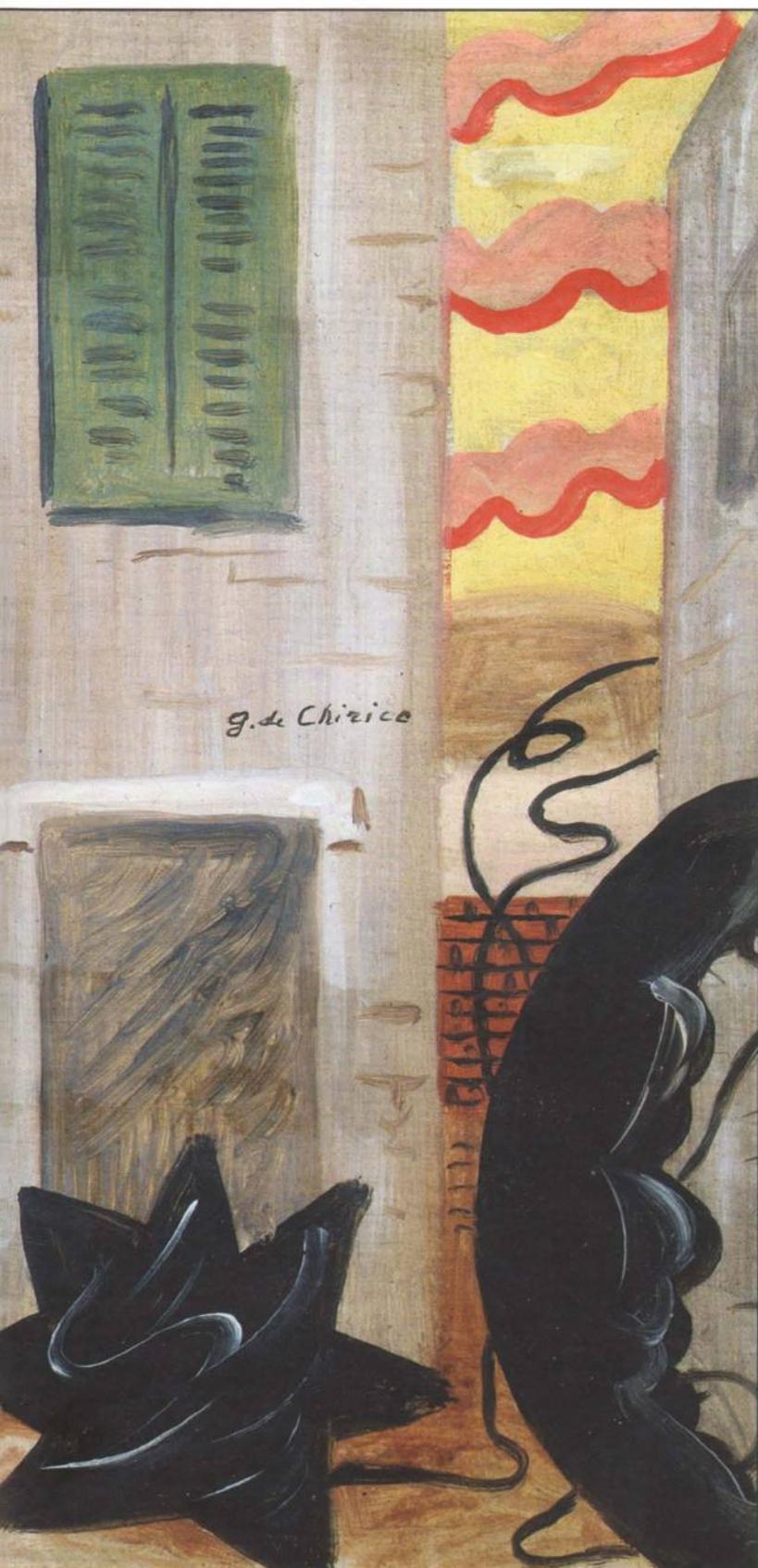


ГУСТАВ КЛИМТ
(1862–1918)
Унтерах, усадьба на озере Аттерзее
1908. Холст, масло. 110x110

Густав Климт, известнейший австрийский живописец, большую часть своей жизни провел в Вене, покидая ее лишь для того, чтобы отдохнуть несколько летних недель на альпийском озере Аттерзее. Этот огромный, площадью 46 км², чистейший водоем очень привлекал художника. Отличавшийся спортивной выправкой и крепким телосложением, он любил здесь подолгу плавать и заниматься греблей. Отдыхая в живописных местах, Климт охотно писал пейзажи. Эти полотна, созданные для себя, не привлекали большого внимания современной критики. Однако в настоящее время пейзажи прославленного австрийского мастера по праву получили высокую оценку.

Одна из лучших таких работ – изображение усадьбы Унтерах. Здесь, как и в других пейзажах Климта, заметно влияние импрессионистов (в частности, манеры Моне), но вся картина пронизана мироощущением символизма. Художник создает новую реальность, изысканную и загадочную, кажется, что это не уголок альпийской природы, а чудесное видение, представшее во сне, когда творец видит иные миры. Белое здание и пронзительно зеленые деревья смотрятся в прозрачные воды озера. Отражение почти сливается с объектами, создавая единое, замысловатое, орнаментальное целое. Мазки становятся мелкими и дробными, их очертания разрушаются. Технически это напоминает импрессионизм. В пейзажах, как и в своих портретах, живописец словно составляет мозаики, совмещая натурализм с условностью. Декоративная трактовка поверхности обнаруживает характерное для эпохи модерна влияние Востока. Здесь, как в портретах и аллегориях, орнаментально выразительные формы и контуры вырисовываются на почти плоскостном фоне.





ДЖОРДЖО ДЕ КИРИКО
(1888–1978)
Восходящее солнце
1930. Дерево, темпера

Джорджо де Кирико, итальянский художник и теоретик искусства, по праву считающийся одним из предвестников сюрреализма в современной живописи, во второй половине жизни отошел от новаторских идей, ища вдохновения в образах классического искусства. После успеха на парижской выставке 1925 он все чаще стал заимствовать сюжеты для своих картин из греко-римской мифологии. Древняя средиземноморская цивилизация была родной для мастера, который родился и провел детство и отрочество в Греции, а юность и зрелые годы – в Италии.

Восходящее солнце – символический образ античного мира, времени зарождения европейской культуры. На картине с таким названием де Кирико показывает, как солнце своими похожими на человеческие руки лучами ласкает золотое небо и песчаный берег, дотрагиваясь до фрагментов древней архитектуры, лежащих у подножия небольшого, стилизованного в античном духе храма, увенчанного треугольным фронтоном, который опирается на полуколонны ионического ордера. По близости видны огромные, выброшенные на берег морские звезды. Моря не видно, но зато перед зрителем – его обитатели. Античная цивилизация была приморской, все ее крупные центры не удалялись от берега далее чем на 60 км. Напротив древнего храма стоит условно изображенный, но узнаваемый типичный итальянский домик со ставнями, возможно, символизирующий преемственность культур. Хотя живописец и проникся интересом к классическому наследию, его художественный язык и образный строй еще тесно были связаны с предыдущим периодом творчества. Вся картина – это набор знаков, увиденных как бы во сне или видении. Очевидно, однако, что оно возникает в воображении художника не спонтанно, а является плодом размышлений и раздумий, облеченных в форму случайной фантазии.



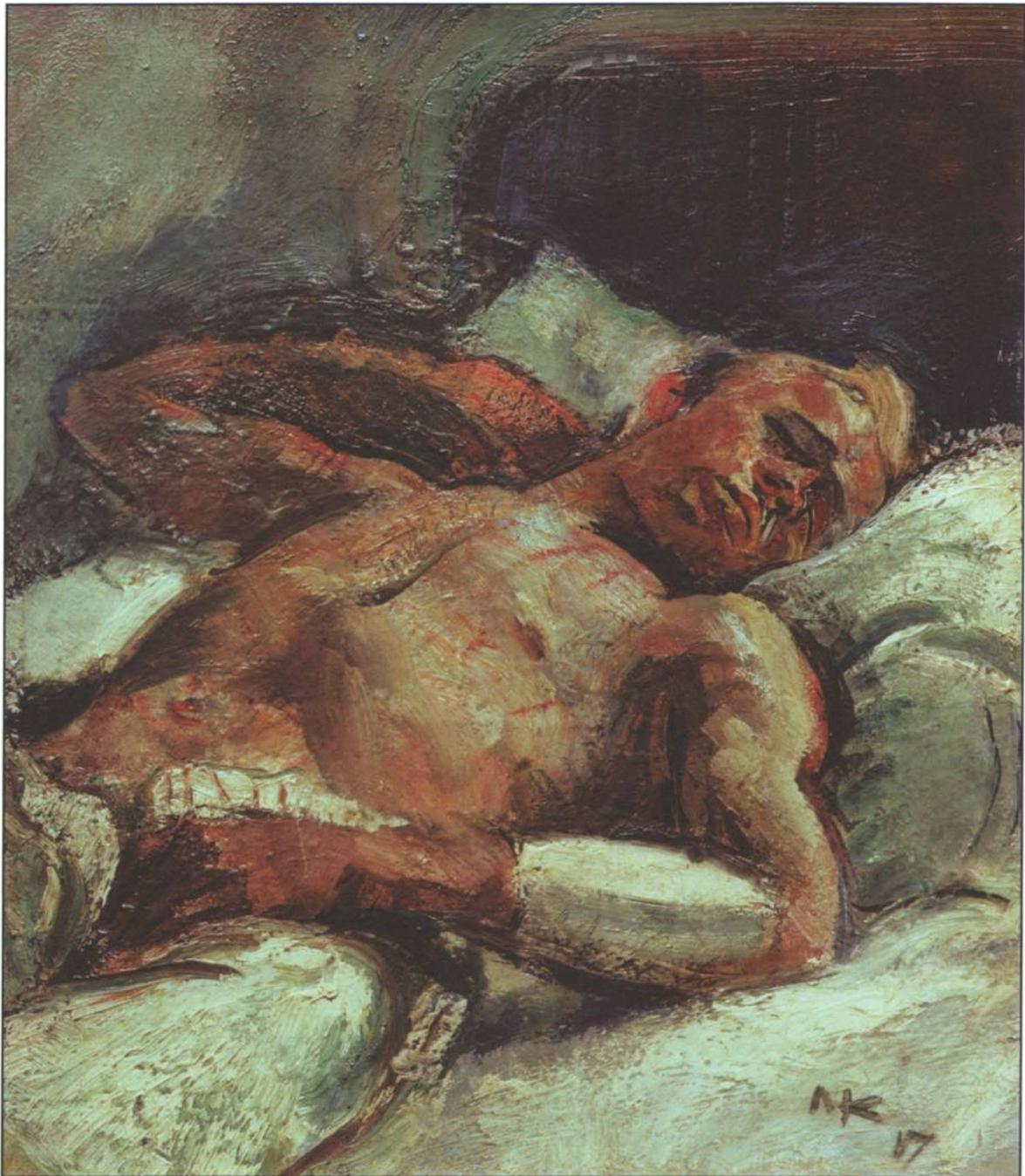


**ОСКАР КОКОШКА
(1886–1980)**

**Красное яйцо
1940–1941. Холст, масло. 63x76**

Австрийский живописец чешского происхождения Оскар Кокошка принадлежал к роду известных пражских ювелиров и в юности учился в Венской школе прикладного искусства, где одним из его учителей был Густав Климт. По настоянию архитектора А. Лооса, который ввел молодого художника в круг интеллектуалов, он стал заниматься живописью. Кокошка восторгался работами Ван Гога, много рисовал цветными карандашами, в начале творческой деятельности примкнул к экспрессионистам. Художник долго жил в Берлине, путешествовал по Северной Европе, в 1933 вернулся в Вену, а через год переехал на родину своих предков, в Прагу. В ответ на начатую нацистскими властями кампанию против «дегенеративного» искусства он объявил себя «вырожденцем» и даже создал автопортрет с таким названием. В 1938, спасаясь от преследований германских властей, Кокошка эмигрировал в Лондон, где занял активную общественную позицию и стал резко критиковать агрессивный милитаризм Гитлера.

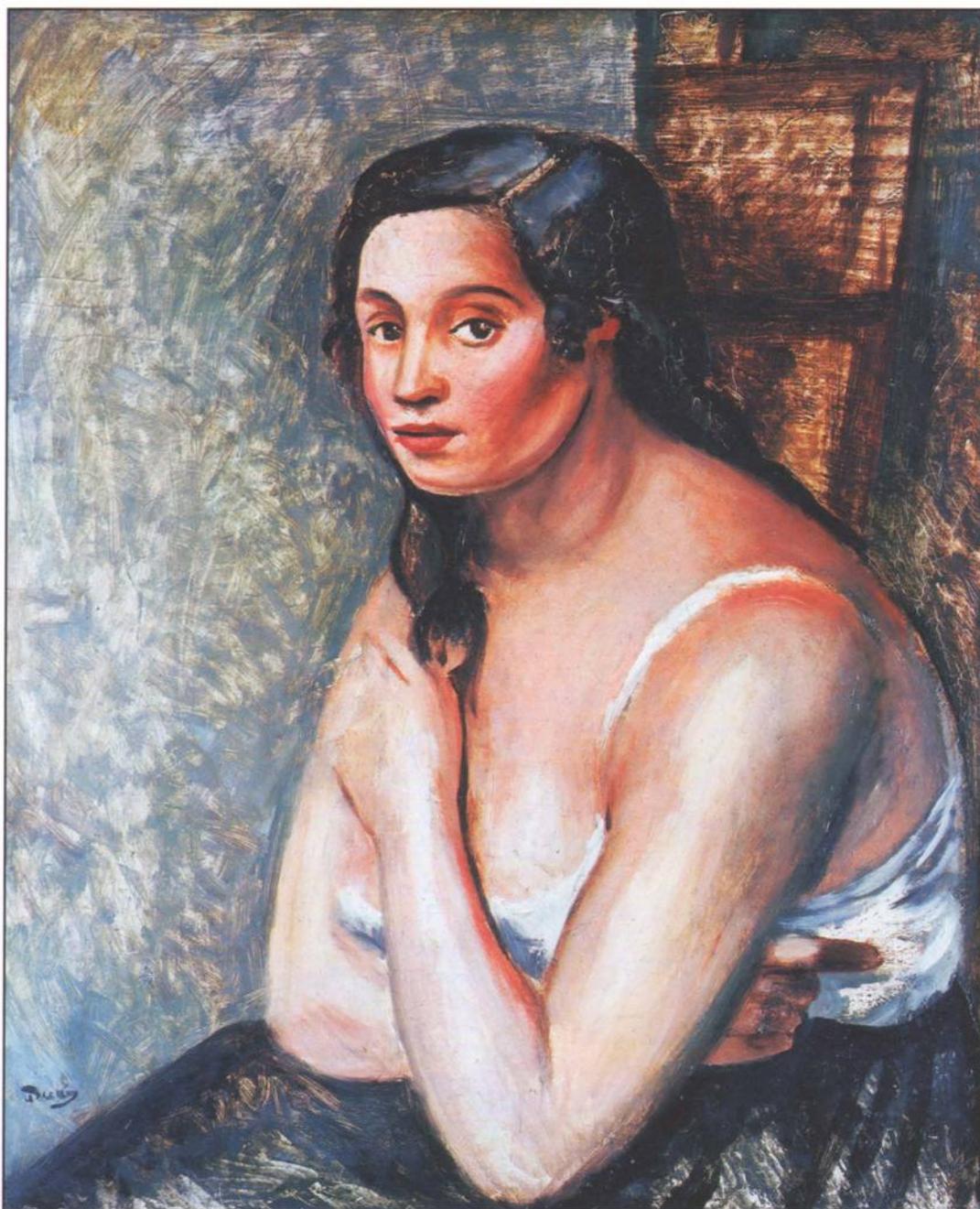
Картина «Красное яйцо» – образец острой политической сатиры, реакция художника на потрясшее его Мюнхенское соглашение, которое, удовлетворив территориальные претензии Германии, Венгрии и Польши к Чехословакии, фактически привело к разделу страны. Небольшое полотно кажется масштабным, столь ярки его краски, широки и сильны свободные мазки, крупны гротескные персонажи. Выполненная в экспрессивной манере, свойственной ранним работам автора, картина поражает красотой теплых цветов и уродством безобразных антигероев. На столе в середине круглого подноса стоит ярко-красная скорлупа яйца, из которого уже вытекло содержимое, по старинной традиции – это символ жертвы. Кому она принесена – нетрудно догадаться. Уже разложены приборы, под столом облизывается жирный кот, справа и слева жадно раскрыли рты две жуткие головы, в которых можно узнать карикатуры на Гитлера и Муссолини. Британский лев в короне опирается лапами на кипу документов с отчетливой надписью «Munich» («Мюнхен»), а вдалеке, рядом со стилизованным изображением похожего на Прагу города, маячит аморфная фигура красного краба – образ, напоминающий о медлительности Уинстона Черчилля.



АНТОН КОЛИГ
(1886–1950)
Раненый
1917. Холст, масло. 42x36

Антон Колиг – австрийский художник-экспрессионист, учился с 1904 по 1907 в Венской школе искусств и ремесел вместе с Оскаром Кокошкой, а затем – в Венской академии изобразительных искусств. Он был одним из наиболее значительных представителей художественной группировки «Колористы Каринтии». Живописец принадлежал к поколению молодых художников, которые чувствовали себя особо связанными с французским искусством 1920-х, находясь также в контакте с новыми течениями других европейских стран, в частности Италии.

Значительное место в работах Колига занимают изображения обнаженного мужского тела. Он пишет молодых людей, энергичных и сильных, но часто печальных и задумчивых. Как и другие экспрессионисты, живописец воспринимал творчество как способ выражения эмоций. Во время Первой мировой войны, начиная с 1916, он находился на службе, работал военным художником в Вене. В это время написана картина «Раненый», которая показывает распростертого на белых простынях молодого солдата. Юноша в полузабытьи, его лицо и правая, закинута за голову рука в кровавых ссадинах, плечи и грудь в кровоподтеках, тело конвульсивно изогнуто. На заднем плане, за головой героя, зловеще багровеет темно-красное пятно. Колиг предельно правдиво, с пугающим натурализмом передает жестокие последствия военной бойни, изображая тяжелое положение человека в мире железа и крови, после разгрома идеалов и потери веры.

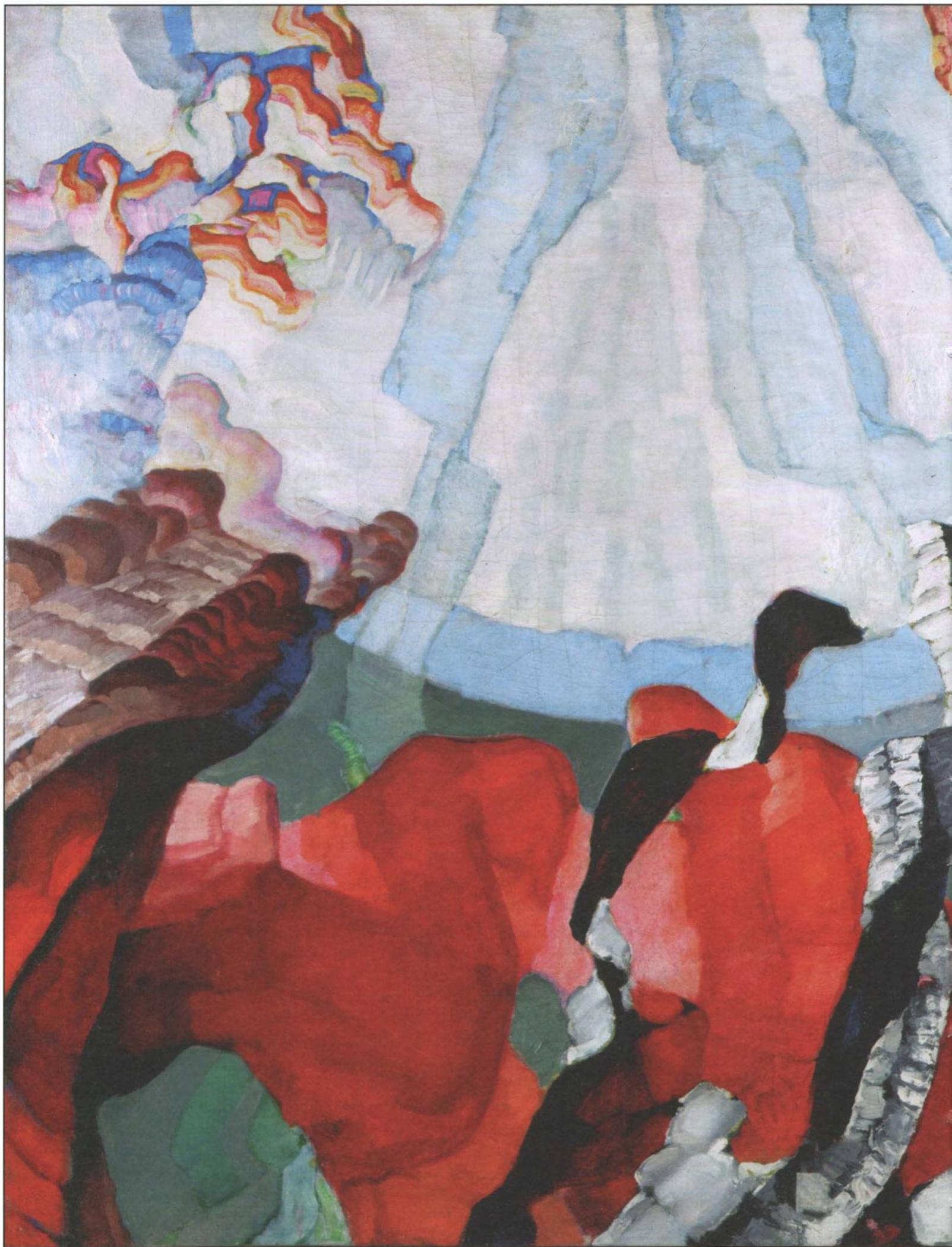


АНДРЕ ДЕРЕН
(1880–1954)
Женщина, сидящая в нижней рубашке
1920. Холст, масло

Французский художник, график, театральный декоратор и скульптор Андре Дерен учился у Э. Каррьеера и в академии Жюлиана в Париже. Он увлеченно копировал работы старых мастеров в Лувре, на формирование молодого творца огромное влияние оказали произведения Мориса Вламинка и Анри Матисса. Однако после отхода от фовизма, который в его творчестве совпал с началом кубизма Пикассо, Дерен продолжил свои поиски совсем в другом направлении, лежащем вне каких-либо новаторских идей.

1920-е он выработал собственный стиль, опирающийся на строгий, классический рисунок. В 1921 живописец посетил Рим. В это время он увлекался изображением обнаженных женских фигур. В Италии Дерен совершенствовал свой метод, изучал и копировал произведения мастеров Раннего Возрождения, болонских живописцев и современных ему знаменитых художников. В его картинах появились мотивы итальянской и нидерландской живописи XV–XVI веков. Возвратившись на родину, Дерен, одаренный и прекрасно образованный, стремился создать новый французский классицизм, основывающийся также и на достижениях предшествующего столетия. Музейная культура оказывает все большее влияние на решение живописных задач и технику художника: его женские образы напоминают и Курбе, и Ренуара, и работы старых мастеров, оставаясь тем не менее современными произведениями.

К таким картинам принадлежит и «Женщина, сидящая в нижней рубашке». Здесь мотив полуобнаженной пышнотелой красавицы, стыдливо прикрывающей наготу, сочетается с портретной трактовкой образа молодой женщины и ситуативной верностью выбранного момента; а выразительная объемно-пластическая моделировка формы и тонкие градации теплого, телесного тона соседствуют с абстрактным, геометрически упрощенным пространством фона.



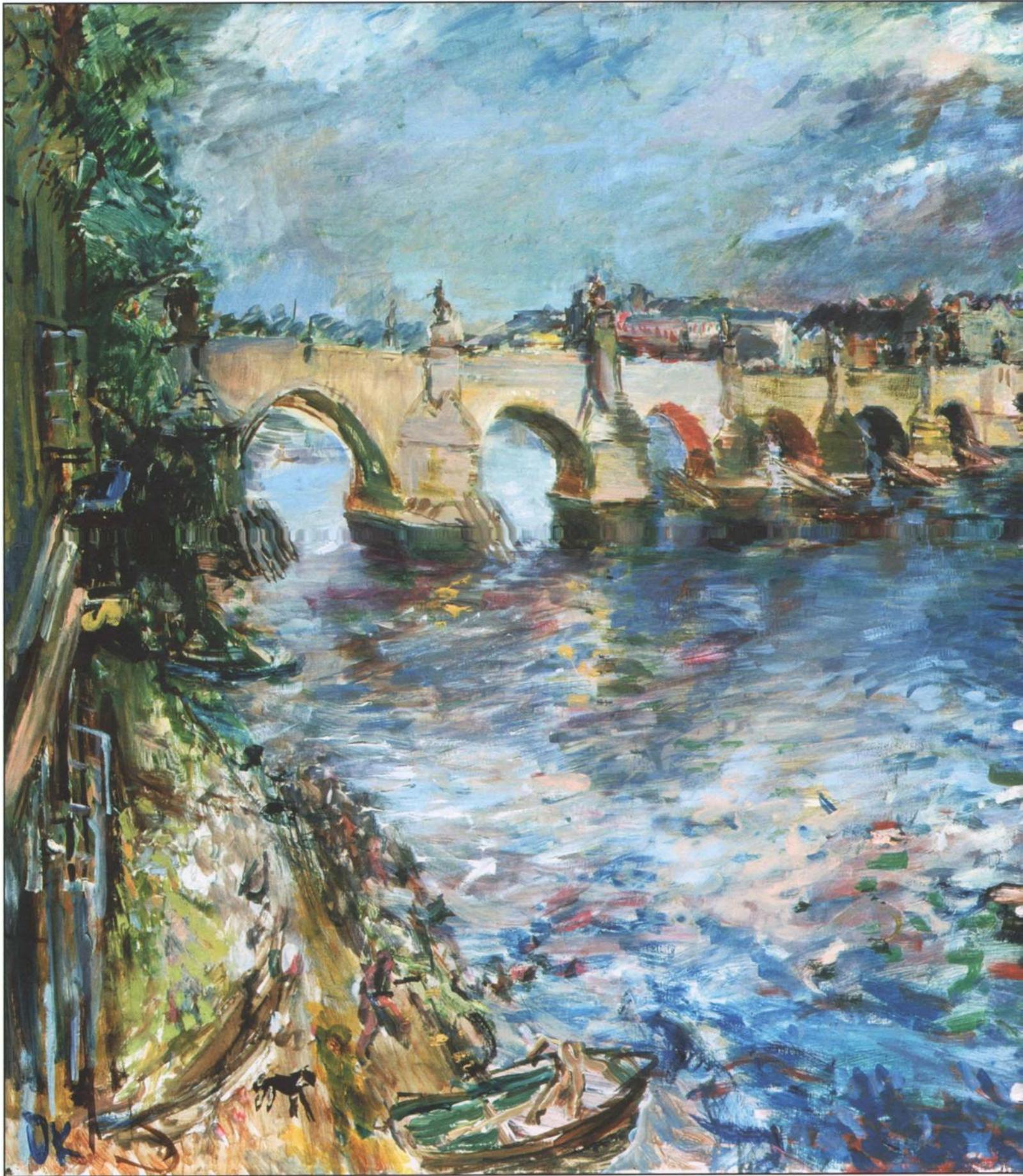


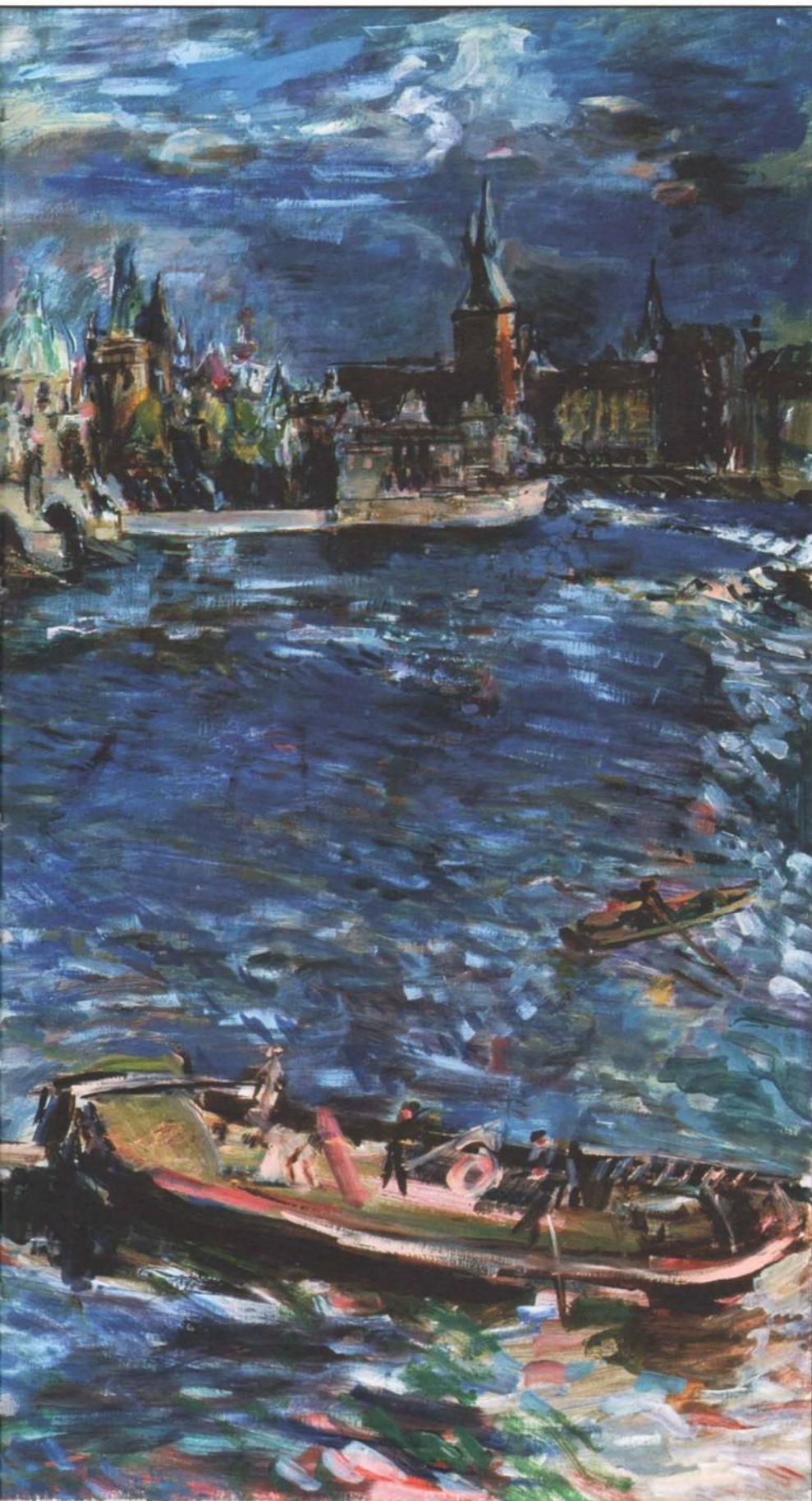
**ФРАНТИШЕК (ФРАНК, ФРАНСУА) КУПКА
(1871–1957)
Творчество
1920. Холст, масло. 116x124**

Французский художник чешского происхождения Франтишек Купка в зрелый период творчества стал одним из основоположников абстрактного искусства. Будучи разносторонне одаренной личностью, он поначалу рисовал модели одежды и работал как карикатурист и иллюстратор в парижских журналах. Затем главной сферой его творчества стала живопись. Увлеченный наряду с теософской мистикой научными теориями света и цвета мастер постепенно перешел от символизма и неоимпрессионизма к беспредметным композициям. В 1930 Купка стал одним из создателей группы «Абстракция-Творчество». Под воздействием футуризма, а также знакомства с такими современными научно-техническими достижениями, как фотография и рентген, он обратился к опытам передачи движения посредством разложения форм на одномоментные единицы. В его абстракциях разноцветные элементы то располагаются по концентрическим пересекающимся окружностям, то расходятся параболами и полусферами, создавая сложные системы свертывающихся и раскрывающихся пространств.

В теоретическом сочинении «Творение в пластических искусствах», написанном в 1911, Купка изложил свои представления о задачах искусства. Он полагал, что художник должен найти в вещественном мире зримые аналогии иной реальности и неведомых созидających и животворящих сил Вселенной. В своей картине с красноречивым названием «Творчество» автор пытается достигнуть указанных целей. Он разворачивает перед зрителем некую многомерную систему, строящуюся на пересечениях геометрических форм, переливающихся радужными цветами преломленных световых лучей, чья яркость вызывает ассоциации с витражами, звуковой полифонией и космической гармонией.

Франтишек Купка считается основателем орфизма, то есть живописи, основу которой, как и музыки, составляют сочетания чистых и сильных тонов.





ОСКАР КОКОШКА
(1886–1980)
Карлов мост в Праге
1936. Холст, масло. 94x128

Оскар Кокосшка, знаменитый австрийский художник, чех по национальности, в 1934 переселился в Прагу, на родину предков. Красота старого города, свободно раскинувшегося по берегам широкой реки, великолепие его церквей и дворцов произвели сильное впечатление на много путешествовавшего мастера. Он с увлечением писал виды чешской столицы.

На данной картине Кокосшка изображает одну из ярких достопримечательностей Праги – Карлов мост, перекинутый через полноводную Влтаву еще в XIV веке. Живописец, работая в импрессионистической манере, передает посредством палитры ярких голубых, зеленых и оливково-серых тонов впечатление от реки, в которой отражаются синева небес, зелень садов и древние камни старинных строений. Выразительно колыхающиеся динамичные мазки, нервная дрожь контуров и мерцание розоватых бликов создают эмоционально насыщенную атмосферу. Панорамный ландшафт с открывающимся вдали видом Пражского кремля написан с эпической широтой и тонким трепетным чувством.

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

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

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

Автор текста: *Т. Акимова*
Автор предисловия: *А. Захаров*

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

ТОМ 17 «Национальная галерея. Прага»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **О. Кокошка. «Красное яйцо». Фрагмент**

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

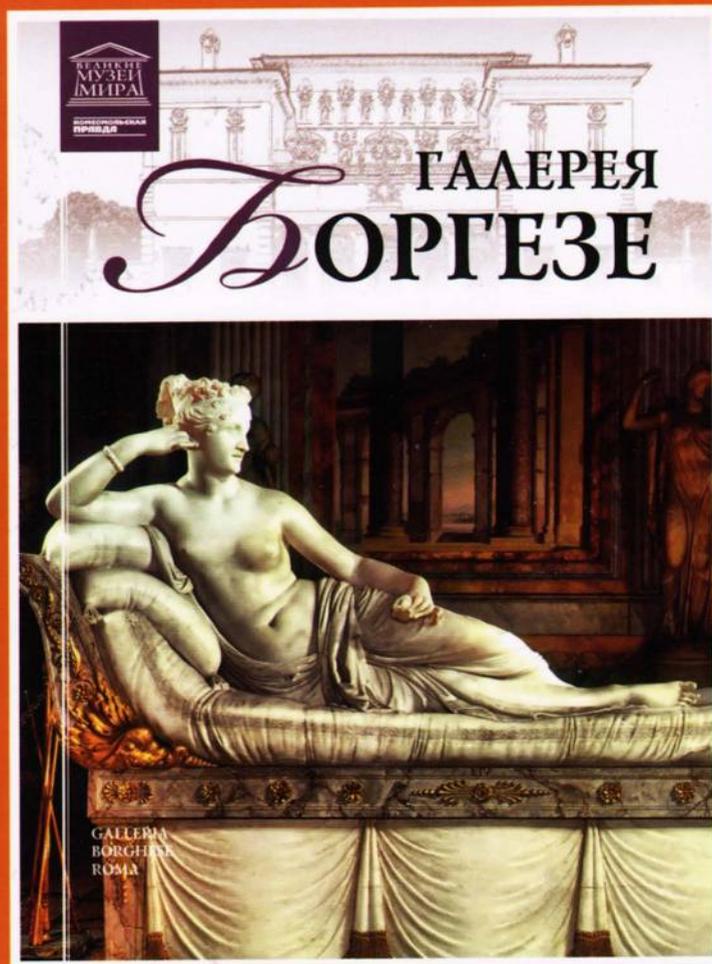
Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BALTIČ”, Латвия
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 23. 12. 2011
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 6,0
№101334

2011 год



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



В Галерее Боргезе выставлены произведения искусства, большая часть которых принадлежала одной из некогда могущественных аристократических семей Италии. Музей расположен в Риме на одноименной вилле, также бывшей собственностью Боргезе. Своими размерами галерея уступает иным художественным собраниям, но качеством живописи и скульптуры может соперничать со многими из них: здесь хранятся шедевры Боттичелли, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Рубенса, а также шесть полотен Караваджо и коллекция ранних скульптур Бернини.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-256-1



4 607071 484232