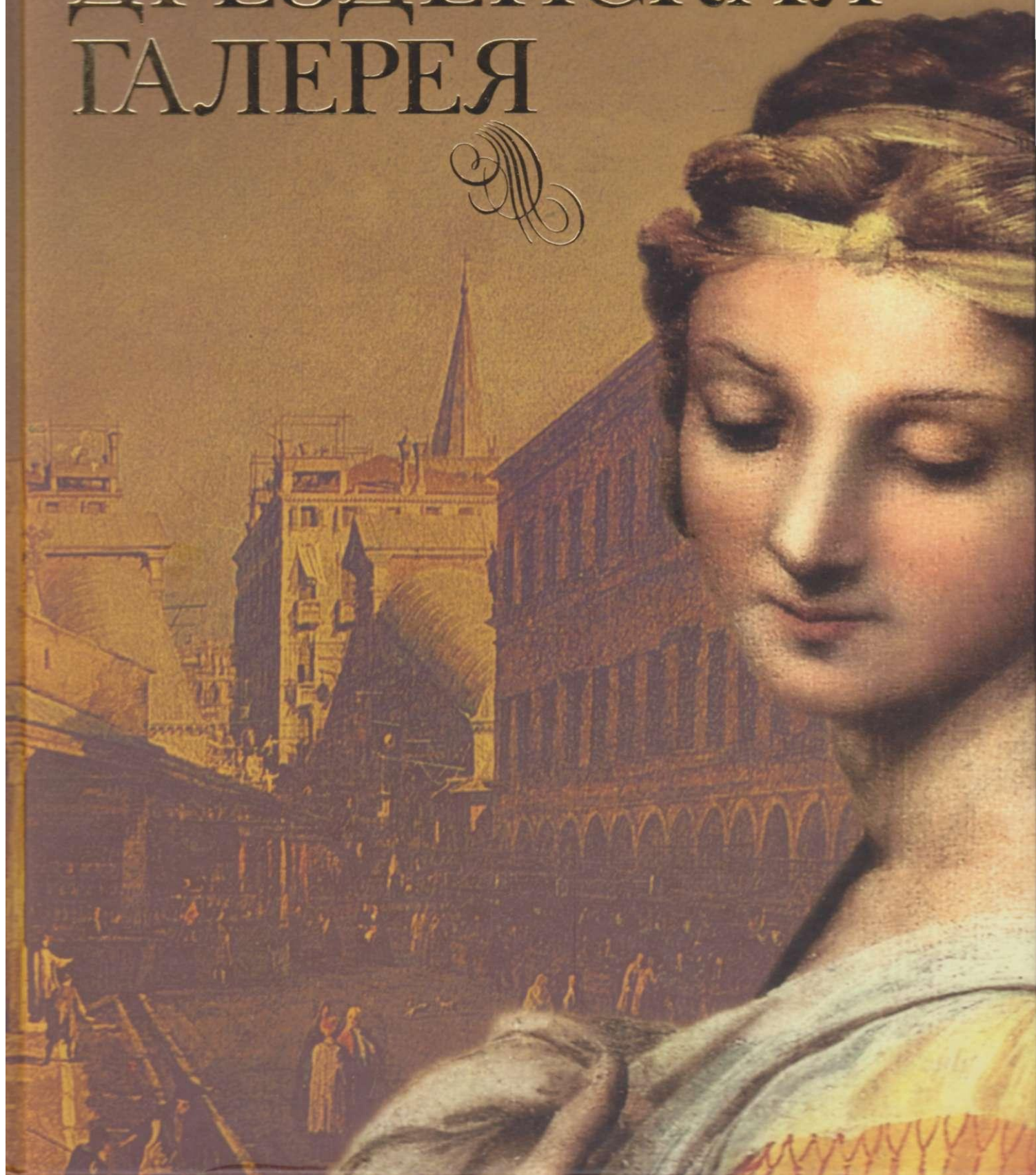


 *Шедевры мировой живописи в вашем доме*

ДРЕЗДЕНСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



СОДЕРЖАНИЕ

Галерея старых мастеров		Бернардо Беллотто	56
в Дрездене	5	Джованни Баттиста Тьеполо	58
Бернардино ди Бетто ди Бьяджо		Ян ван Эйк	60
Пинтуриккио	10	Питер Пауэл Рубенс	62
Франческо дель Косса	12	Антонис ван Дейк	68
Эрколе деи Роберти	14	Якоб Йордане	74
Антонелло да Мессина	18	Рембрандт Харменс	
Джованни Батиста Чима		ван Рейн	76
да Конельяно	20	Ян Вермер Делфтский	82
Андреа Мантенья	22	Франс Хальс	84
Сандро Боттичелли	24	Иоб Беркхейде	86
Рафаэль Санти	28	Якоб ван Рейсдал	88
Даниеле да Вольтерра	30	Мейндерт Гоббема	90
Антонио Корреджо	32	Герард Терборх	92
Франческо Маццола		Биллем Клаас Геда	96
Пармиджанино	34	Адриан Браувер	98
Джорджоне (Джорджо		Адриан ван Остаде	100
Барбарелли да Кастельфранко)	36	Никола Пуссен	102
Тициан Вечеллио	38	Клод Лоррен	106
Паоло Веронезе	42	Антуан Ватто	108
Тинторетто (Якопо Робусти)	46	Жан Этьен Лиотар	110
Доменико Фетти	48	Диего Веласкес	112
Гверчино (Франческо Джованни		Хосе де Рибера	114
Барбьери)	50	Франсиско де Сурбаран	116
Джузеппе Мария Креспи	52	Альбрехт Дюрер	118
Каналетто (Джованни Антонио		Лукас Кранах	122
Каналь)	54	Ганс Гольбейн Младший	126

Шедевры мировой живописи в вашем доме
ДРЕЗДЕНСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



Москва • «ОЛМА-ПРЕСС Образование» • 2005

Исключительное право публикации альбома репродукций «Дрезденская галерея» принадлежит издательству -ОЛМА-ПРЕСС Образование».

Выпуск произведения без разрешения издательства считается противоправным и преследуется по закону.

Текст и составление профессора Российской Академии живописи,
ваяния и зодчества Н. В. Геташвили

На переплете использованы фрагменты картин • Сикстинская Мадонна» Рафаэля Санти
и «Площадь Сан-Джакомо в Венеции» Каналетто

Геташвили Н. В.

Г44 Дрезденская галерея. - М: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2005. -
128 с. - (Шедевры мировой живописи в вашем доме).

ISBN 5-94849-400-4

В альбоме представлены выдающиеся произведения западноевропейской живописи XV-XVIII веков из коллекции одного из самых известных музеев мира - Дрезденской галереи. Издание богато иллюстрировано.

УДК 069
ББК 85.14

ГАЛЕРЕЯ СТАРЫХ МАСТЕРОВ В ДРЕЗДЕНЕ

Город Дрезден, столица Саксонии — земли на юго-востоке Германии, — возник в XII веке на месте славянского поселения Драждяны. Расположенный на перекрестке исторических, географических и торговых путей, он играл заметную роль и как проводник новых художественных идей, а потому стал местом процветания искусства. Флоренцией на Эльбе, вторым Парижем называли Дрезден.

Саксонские курфюрсты (курфюрсты — князья, наделенные правом выбора короля), ставшие с 1802 года королями, традиционно были меценатами и коллекционерами. Наследие их собирательской страсти — основные художественные коллекции Дрездена: графический и нумизматический кабинеты, собрание скульптуры, музеи декоративного и народного искусства, собрания фарфора, оловянной посуды и театральных кукол и, конечно, всемирно прославленное Альбертинум (Музей древнего искусства) и Галерея старых мастеров. Шедевры, собранные в ней, копились веками, подчас новые поступления стоили бюджета целого государства.

Впервые пристальное внимание уделил художникам курфюрст Фридрих III (1486—1525). Именно он стал покровителем великих мастеров немецкого Ренессанса Альбрехта Дюрера и Лукаса Кранаха Старшего. По примеру императоров Священной Римской империи его потомок курфюрст Август I Саксонский (1520—1586) в 1560 году создал в своей замке кунсткамеру (нем. *Kunstkammer* — «комната искусств»), или «маленький ка-

бинет сокровищ искусства» — собрание всевозможных редкостей и драгоценностей. Среди различных диковинок там находились и произведения живописи (их было 535), среди которых выделялись «Пьющий Геркулес» Рубенса и «Спящая Венера» Джорджоне, завершенная Тицианом.

Датой создания Дрезденской галереи живописи принято считать 1722 год. Именно тогда курфюрст Август II Сильный (1670-1733; с 1711 года Август Саксонский был также главой «Священной Римской империи») повелел учсть все имеющиеся у него в наличии картины и переместить их в здание конюшен, реконструированное под новое назначение.

Инвентаризационные ведомости, составленные между 1722 и 1728 годами, указывают на наличие в собрании 1995 объектов. Чтобы придать галерее вес, Август Сильный по предложению главного архитектора двора Раймонда Ле Пла перенес собрания в княжескую резиденцию. Дальнейшие переделки осуществлялись между 1744 и 1746 годами по повелению курфюрста Фридриха Августа III Саксонского, позже польского короля (1696—1763); для улучшения освещения залов на фасаде здания дворца тогда были пробиты широкие арочные окна.

Дрезденское собрание живописи в это время приобретает всеевропейское значение. Премьер-министр Саксонии граф Генрих фон Брюль рассылал в разные страны перекупщиков и агентов, и они развернули бурную деятельность на рын-

ках искусства — в Париже и Амстердаме, Венеции и Праге, стремясь пополнить новыми шедеврами коллекции курфюрста, который к тому времени всецело предался своей собирательской страсти, почти забросив государственные дела. (Теша личные амбиции, Генрих фон Брюль создал свою собственную коллекцию живописи. После его смерти она в 1769 году была приобретена русской императрицей Екатериной II для Эрмитажа.) Так, среди сорока прочих покупок у парижского дилера Шарля Ле Руа в 1699 году была приобретена «Спящая Венера» Джорджоне. Сто картин в 1746 году были приобретены у герцога Модены Франческо III. Среди них — алтарь кисти Корреджо, четыре полотна Веронезе, исполненные им для дворца семейства Кучина в Венеции, титиановский «Динарий кесаря», «Шарль де Солье, сьерр де Моретт» кисти Ганса Гольбейна Младшего. Из собрания имперского главнокомандующего Валленштейна в галерею поступило 268 работ, в том числе Вермера, Ван Дейка и Хальса. Из императорского собрания в Праге — серия «Притчи» Доменико Фетти, «Игроки в карты» Валлантена и «Охота на кабана» Рубенса. Из Парижа прибыли «Автопортрет с Саскией на коленях» и «Саския с гвоздикой» Рембрандта, «Меркурий и Аргус» Рубенса, «Пан и Сиринга» Пуссена, полотна Воуермана. В этот же период в галерею поступили картины Бернардо Строцци, Пальмы Старшего, Себастьяно Риччи, а также приобретенная в 1746 году у самого Лиотара его ставшая знаменитой «Прекрасная шоколадница». Вершиной удачных поступлений этого вошедшего в историю галерей как «золотой период» времени стала «Сикстинская Мадонна» Рафаэля (перенесена в Дрезден в 1753—1754 годах).

История Дрезденской картинной галереи знала времена расцвета и упадка. Семилетняя война сильно пошатнула политическое и экономическое положение Саксонии. В 1759 году часть работ из дворца перенесли в замок Кёнигштайн, и некоторые из них были сильно повреждены.

В 1847 году архитектор Готфрид Земпер (1803—1879) пристроил в левой части дворца Цвингер (дворец получил название от фортификационного термина, обозначающего свободное место внутри кольца укреплений, предназначенного для массовых сборищ, парадов и празднеств) новое крыло в стиле итальянского Ренессанса, контрастирующем с барочной архитектурой основного здания. Здесь и разместилась Дрезденская картинная галерея. С этого года по 1871-й ее директором был профессор дрезденской Академии художеств "назареец" Ю. Шнорр фон Карольсфельд.

В галерее насчитывалось 2200 полотен мастеров различных европейских школ. Однако распределение залов галереи и картин по школам и векам произошло только при Карле Вёрмане (1847—1933), ставшем ее директором в 1882 году. Его попечением в 1887 году вышел в свет Сводный каталог собрания, ставший своеобразным образцом-пособием для такого рода изданий. Систематическое научное изучение коллекции приводило к новым атрибуционным открытиям. Объектом внимания ученых в это время стали также проблемы сохранности и реставрации работ. Еще в 1826 году в Дрезден был приглашен итальянский мастер Пьетро Пальмароли для реставрации пострадавших от времени полотен (среди них оказалась «Сикстинская Мадонна»). В 1836 году был создан комитет (позже переименованный

в Комиссию), который среди прочих задач решал вопросы консервации и реставрации экспонатов.

До середины XVIII века галерею дозволялось посещать лишь представителям двора и избранным специалистам. Даже Иоганну Иоахиму Винкельману, признанному всеми зачинателю науки об искусстве, был затруднен вход в залы собрания. С середины XVIII века осмотр галереи за большую плату разрешался иностранным посетителям. С целью предоставить высоким гостям необходимую информацию директор галереи Иоганн Антон Ридель и куратор коллекции графики Венцель опубликовали в Париже первый каталог музея (1765); на немецком языке он появился лишь шесть лет спустя.

В 1831 году, когда абсолютная монархия в Саксонии была преобразована в конституционную, собрание было национализировано, и вскоре доступ в галерею получили представители всех общественных слоев. Оговаривалось, правда, что с 9 утра до 1 часа пополудни право ее посещения принадлежит только «хорошо одетым персонам».

В 1931 году произошло разделение коллекции на собрания работ новых мастеров и старых мастеров. Еще с 1925 года полотна отдела XIX века, позднее отошедшие новой галерее, были развешены в Пале на Паркштрассе, а затем перемещены в Секундогенитур на «Брюлизеевскую Террасу», где блистала коллекция живописи второй половины XIX века — полотна импрессионистов и постимпрессионистов были приобретены в 1926 году со Всемирной выставки, проходившей в Дрездене.

Между 1946 и 1965 годами коллекция размещалась в замке Пилниц. В 1959 году она получила автономный статус.

Шедевры дрезденского собрания всегда находили отклик в душе русского зрителя. Герцен признавался, что в них восхищает «великое оконченное изящество, перед которым человек останавливается с благоговением, со слезою, тронутый, потрясенный до глубины души, очищенный тем, что видел».

Дрезденская галерея знала не только периоды рождения и развития драматических событий, утрат и радостных пополнений. Она пережила время трагедии, и сегодня, проходя по ее залам и останавливаясь вместе с сотрудниками и посетителями перед картинами великих мастеров, невольно вспоминаешь словосочетание «спасенные шедевры». Именно оно приходит на память, когда думаешь, сколь невозполнимой была бы потеря экспонатов Дрезденской галереи для общечеловеческой культуры. Так что здесь вполне уместно вспомнить величественную эпопею их спасения. Воспоминания очевидцев (маршала И. Конева, командовавшего Первым Украинским фронтом, генерала армии И. Петрова, бывшего офицера трофейной бригады Л. Вольинского (Рабиновича) и других), подчас разноречивые из-за естественной в условиях последних кровопролитных боев и самых первых дней мира нескоординированности действий, передают неповторимую атмосферу того времени.

В ночь с 13 на 14 февраля 1945 года «крупные соединения англо-американской авиации» в течение нескольких часов жестоко бомбили город. На него было сброшено около 8000 фугасных, 50 000 зажигательных, 5000 огнеметных бомб. Стратегическая обстановка и военная необходимость этого вовсе не требовали («город не располагал крупным гарнизоном»). Погибло более 30 000 мирных жи-

телей. Весь Альтштадт — исторический центр города — лежал в руинах: его бомбили особенно интенсивно. Было разрушено и сожжено и здание галереи. Замкнутый прямоугольник дворца с обширной площадью двора рядом с круглым зданием Оперного театра хорошо просматривался даже ночью и был отличной мишенью. Однако к моменту бомбардировки художественные сокровища там уже не находились.

8 мая советские войска заняли город. Тотчас же начались поиски, которые привели к штольням заброшенных каменоломен за Эльбой. Маршал И. Конев вспоминал: «...Штольня представляла собой нечто вроде большой пещеры. Очевидно, люди, прятавшие здесь картины, предполагали, что в этой каменной выемке будет сухо. Но эти предположения не оправдались. Местами по трещинам сочились грунтовые воды, температура воздуха, видимо, претерпевала большие колебания, а регулирующие установки к тому времени, когда были разысканы картины, уже не работали».

В одном из помещений был найден немецкий план размещения сокровищ из дрезденских музеев (значки на карте Саксонии). Тайников оказалось много, пятьдесят три (позже выяснилось, что подавляющее большинство из них было заминировано). Труднее всего было расшифровать, что скрывают знаки под литерами «Т» и «PL». Они оказались «не населенными пунктами, а туннелем в Гросс-Котта и известняковым карьером в Покуу-Ленгефельд. Оба были хранилищами картин». Все эти «места хранения» подвергались еще и военной опасности из-за возможного сопротивления остатков гитлеровских войск, рассеянных по окрестностям. Обитатели замка Веезен-

штайн (споры о приоритете шли долго, но сейчас мы не будем останавливаться на том, был ли это бывший гитлеровский директор Дрезденской галереи Герман Фосс, чиновник министерства пропаганды Артур Грефе, как они утверждают, или приезжий профессор из Ростка по фамилии Вакс, «быстрые и мужественные действия которого, по свидетельству авторов книги «Дрезденская галерея» Рут и Макса Зейдевитц, способствовали сохранению шедевров»), учитывая такую ситуацию, предупредили советских офицеров о хранящихся в подвалах и на чердаках замка произведениях искусства. Были приняты все меры для сохранности экспонатов.

Большинство экспонатов Цвингера, извлеченных из тайников, нуждались в немедленной помощи. К работе были подключены художники, реставраторы, искусствоведы, прибывшие из Москвы: Н. Соколова, А. Рототаев, С. Григоров, С. Чураков, М. Володин, Н. Пономарев, позже к ним присоединились И. Петров, Б. Алексеев, В. Блаватский и профессор М. Доброклонский из Ленинграда. «...Реставраторы тут же накладывали предохранительные наклейки на поврежденные места, и все это очень напоминало полевой госпиталь». Затем все свозилось в летнюю резиденцию саксонских королей Пильниц (загородный дворец не пострадал от бомбежек).

Вот что вспоминает Н. Соколова, в те годы эксперт Комитета по делам искусств при СНК СССР: «В 7—8 километрах от Пирены у селения Гросс-Котта мы свернули на проселочную дорогу и вскоре спустились в глубокий карьер. Из маленького домика нам навстречу вышел человек. Он оказался главным реставратором Дрезденской галереи Альфредом Унгером....

В туннеле стоял обыкновенный товарный вагон. Мы вошли в него, едва различая друг друга во мраке. Унгер вручил мне свечу. Рабинович достал электрический фонарик. В тусклом освещении блеснули золотые рамы. Прямо перед собой я различила распростертые крылья орла и озаренного золотым лучом «Ганимеда» Рембрандта. Леонид Наумович осторожно передвигает картину вправо. «Вы видите, видите?» — бормочет он. «Вундербар», — говорит немец. Передо мной в сиянии нежной красоты лежит прелестная «Спящая Венера» Джорджоне. А дальше мы увидели «Автопортрет с Саскией» Рембрандта, маленький серебристый «Праздник» Ватто, дрезденский пейзаж Каналетто...

Гитлеровцы, по-видимому, рассчитывали на долгое пребывание здесь картин: в туннель было проведено электричество, устроены отопление и вентиляция. Но ни отопление, ни свет, ни вентиляция уже давно не работали. В туннеле было мрачно и сыро...

В разрухе послевоенной Германии не могло идти и речи не только о реставрации произведений, но даже о создании надлежащих условий для их хранения. 10 августа 1945 года их доставили в Москву и разместили в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (директором его тогда был скульптор С. Меркуров). Небольшая часть картин была перевезена позже в Киевский государственный музей западного и восточного искусства. Процесс «лечения» картин по технологическим причинам оказался продолжительным. Многие из них находились на грани уничтожения. Вот музейная запись о состоянии «Динария кесаря» Тициана: «Вздутие пузырями и отставание чешуй-

ками грунта с краской над головой Христа, на его лице, правее головы Христа, на розовом хитоне, на синем плаще...» Самоотверженный труд сотрудников музея позволил сохранить дрезденские сокровища (руководили работой выдающиеся ученые Б. Виппер, А. Г\бер и художник и реставратор П. Корин!). И в 1955 году они были возвращены немецкому народу.

Перед этим 515 лучших картин экспонировались на выставке в Москве. За три с половиной месяца были проведены 1796 экскурсий и 1133 консультации. Краткий путеводитель по выставке тиражом в количестве 150000 экземпляров разошелся за три недели. Посетители пропускались в залы музея сеансами, а для художников и искусствоведов был введен особый сеанс — с 7 часов 30 минут до 9 часов утра. С целью соблюдения технологических условий к осмотру выставки допускались не более 11 тысяч человек в день. Залы музея в это время были открыты с 9 утра и до 11 вечера, без выходных дней. Таким образом, лишь небольшая часть желающих могла осмотреть выставку, и все же за время ее работы с 3 мая по 20 августа в залах музея побывало около 1 200 000 посетителей.

Ко времени передачи картин прежнее помещение галереи («галерея Земпера» • еще не было восстановлено, и они в течение полугода экспонировались в Берлинской национальной галерее. Слова Макса Зейдевитца, генерального директора Государственных художественных собраний в Дрездене: «5 июня 1956 года вновь открыло двери для посетителей любовно отреставрированное земперовское здание — Дрезденская картинная галерея», отразили одну из важнейших вех в ее истории — ее возрождение.

ПИНТУРИККИО

Бернардино ди Бетто ди Бьяджо Пинтуриккио

Среди живописи итальянского Кватроченто портрет мальчика, который приписывают кисти Пинтуриккио (около 1454—1513), выделяется редкой проникновенностью и чистотой образа.

Настоящее имя Пинтуриккио — Бернардино ди Бетто ди Бьяджо (или ди Бенедетто), которого также называли Бетти и Сордиккио. Он родился в Перудже, столице Умбрии, провинции, а тогда государства в средней Италии. Здесь он учился в боттеге (мастерской) Фьоренцо ди Лоренцо, а затем начал работать под началом другого представителя умбрийской школы, еще молодого Пьетро Перуджино. Вместе с этим замечательным мастером он исполнил «Сцены из жизни Святого Бернарда» и фрески в Сикстинской капелле («Обрезание сыновей Моисея» и «Крещение Христа»).

Пинтуриккио прославился своими декоративными работами. Его заказчиками были папы и кардиналы, городские коммуны и вельможи. Особенно знамениты его фрески в зале библиотеки Пикколомини Сиенского собора, на которых воплотилась история папы Пия II (в миру Энеа Сильвио Пикколомини). В орнаментальные «рамки», которые обычно отделяли одну роспись от другой, Пинтуриккио впервые после античности ввел «гротески» — сочетание цветочных гирлянд, мифологических существ, архитектурных элементов. Сами же «исторические сцены», подчиненные четкой ритмической разбивке, занимательны, нарядны и насыщены подробностями. Правда, кто бы ни являлся героем сюжета — Одиссей или Мадонна, «Музыка» или будущий Пий II, он обычно представлен на фоне родного художнику умбрийского пейзажа,

приветливого и таинственного, прозрачного, с мягкими переходами планов, акцентированными пологими горами, а иногда и невысокими скалами, тонкими деревьями, покрытыми нежной, словно весенней листвою. Похожий пейзаж и на заднем плане «Портрета мальчика».

Особенностью портретной живописи Раннего Возрождения является отсутствие среднего плана. Оптика художника Кватроченто приближает модель к зрителю крупным планом и резко отодвигает фон. Современный зритель обычно тотчас же чувствует условность такого приема, но в этом шедевре Пинтуриккио подобное предстояние волшебным образом кажется естественным.

ХУДОЖНИК скрупулезен в деталях, однако здесь они не строгие и сухие, а «работают» на точность образа: немного скованная поза кажется проявлением стеснительности, тщательно выписанные пряди волос лишь подчеркивают их воздушность, косо сдвинутая голубая шапочка демонстрирует легкое щегольство юного героя. И неясно, его ли заботе или колористическому дару художника следует приписать сочетание цветов шапки и полоски на стоячем воротнике, которое вполне гармонирует (но и контрастирует!) с общим теплым красным тоном его куртки. Она не расцвечена узором, а потому смотрится своеобразным пьедесталом для верхней части портрета.

Серьезный и пристальный взгляд выпуклых глаз цвета крыжовника, вскинутые брови, плотно сжатые по-детски пухлые губы, нежный абрис лица, который так гармонично согласуется с природным фоном, — вот что прежде всего привлекает внимание в картине.



Мы ничего не знаем об этом мальчике, и все же то, что открыл человечеству гуманизм эпохи итальянского Воз-

рождения — значительность личности, вполне обнаруживается в этом детском портрете Пинтуриккио.

Портрет мальчика

Дель Косса

Франческо дель Косса

Сложность и богатство итальянского искусства эпохи Возрождения составляло и разнообразие его школ. Франческо дель Косса (около 1435–36 — около 1477/78) — один из трех ярчайших представителей феррарской школы живописи (вместе с Козимо Тура и Эрколе деи Роберти) — утонченной, куртуазно-лирической, наполненной одновременно учеными аллегориями и фольклорными реминисценциями. Именно маленькая Феррара была родиной трех могучих представителей поэзии Возрождения — Боярдо. Ариосто и Торквато Тассо.

Косса работал в Парме и Ферраре, где в Палаццо Скифаноя сохранились его замечательные фрески светского содержания с аллегорическими изображениями весенних месяцев. За ЭТУ работу он получил мизерную плату, а потому в 1470 году переселся в Болонью. И вместе со своим земляком Эрколе деи Роберти сделался основоположником болонской школы живописи. Он привнес сюда искусство большого размаха, — и по размеру, и ПО монументальности трактовки фигур. Алтарные образы, созданные здесь, в настоящее время находятся в различных коллекциях и обнаруживают руку одного из самых выдающихся художников Кватроченто.

Дрезденское собрание располагает **ДВУМЯ** произведениями Франческо дель Коссы. Это пределла (так называется панно, обычно удлиненной горизонтальной формы, которое помещалось под алтарным образом) к алтарному образу с Рождеством Христа и «Благовещение» — средняя часть алтаря из церкви Дель Оссерванца в Болонье и, предположительно, первая работа, исполненная им в этом городе. Феррарское искусство отмечено влияниями венецианцев и поздней «интер-

национальной готики», но более всего на него воздействовал мощный дар Мانتеньи и Пьеро делла Франческо, тосканца, некоторое время работавшего в Ферраре. В «Благовещенье» Коссы чувствуется то же пристрастие к монументальной торжественности архитектурного пространства. «Сцена» здесь четко делится на две части пролетами архитектурного строения, подобного триумфальной арке. Нерезкая диагональ, от фигуры ангела до Марии чуть в глубине, не слишком нарушает впечатление торжественной фронтальности (но все же уберегает композицию от скучной монотонности). По сути, художником создается роскошно декорированная рама для происходящего священного события, выделяющая двух его главных персонажей — изящного, легко припавшего на колени вестника и умолкнувшей в спокойном достоинстве Девы. За фигурой Марии — интерьер ее комнаты (Косса мастерски передает рассеянный свет), где книга на столе и красное покрывало должны рассказать зрителю о благочестивых помыслах и занятиях Мадонны. С левой же стороны открывается перспектива улицы, и разнообразие архитектурных деталей (в том числе чрезвычайно напоминающие фрагменты архитектуры замка феррарских правителей д'Эсте) обнаруживает живейший интерес художника к занятиям перспективой. Именно это умение позволило ему виртуозно использовать голубой просвет неба, чтобы уместить здесь полуфигуру Бога-Отца, благословляющего свою избранницу, волшебную вспышку света в изображении Святого Духа, диагонально устремленного к Марии.

Город показан фрагментарно, но он живет: мы видим фигурки странников



с сумами за спиной перед городскими воротами на дороге к вершине, девочку с куклой у балконного парапета, собачку, перебегающую площадь. Одна-

ко для посвященного ренессансного зрителя и в этих второстепенных деталях скрывался религиозный символический смысл.

Благовещение

Эрколе деи Роберти

Эрколе деи Роберти или Эрколе Гранди (около 1450—1496; долгое время считалось, что это два разных художника) был учеником Франческо Коссы и сделал с учителем алтарь для церкви Сан-Ладзаро в Ферраре (он хранился в Берлине и сгорел при пожаре в 1945 году) и другие совместные работы. Сегодня установлено, однако, что в Палаццо Скифанойа ему принадлежит самостоятельная роспись с аллегорическим изображением сентября. Каждая фреска этого цикла состоит из трех фризов: на первом разворачиваются изображения характерных для этого месяца развлечений, на втором — символы декад, а на третьем — бытовые (обычно любовные) эпизоды с алле-

гориями триумфов месяца. Иногда, правда, в общепринятую схему впе-
таются дополнительные сюжеты. В отличие от изяшных, веселых и простодушных образов Коссы, фрески Эрколе деи Роберти «гораздо более архаичные, жесткие, монохромные, в которых появляются вдруг готическая угловатость и мрачный пафос» (В. Прокофьев).

Позже художник работал с Косса в Болонье над созданием фресок и алтарей, но в 1479 году вернулся на родину и присоединился к своему брату Полидоро, который имел здесь мастерскую. С 1486 года он стал придворным художником феррарского правителя Эрколе I д'Эсте, сменив на этом посту Козимо Туру. В 1487 го-

Моление о чаше
и пленение Христа



ду сопровождал кардинала Ипполито д'Эсте в Венгрию. Творчество деи Роберти оказало большое влияние на развитие болонской школы, и в частности на Лоренцо Косту (существуют сведения, что именно он закончил триптих деи Роберти), а в XVI веке — на Доссо Досси.

Двухчастная пределла с изображениями «Моления о чаше и пленения Христа» и «Несения креста», которая сегодня находится в Дрезденской галерее, написана мастером в 80-е годы XV века на тополиных досках, и первоначально предназначалась для церкви Сан-Джованни ин Монте в Болонье. На самом деле она состояла из трех частей, включая центральную часть с «Пьетой», хранящейся в собрании Художественной галереи Уокера в Ливерпуле.

Как и многие художники его времени, деи Роберти часто в одной картине объединял несколько эпизодов.

Так, на заднем плане за скорбной фигурой Богоматери («Пьета») в черно-



*Моление о чаше и пленение Христа
(фрагмент)*





Несение креста
(фрагмент)



белых траурных одеяниях в цветном мареве среди всадников высоко в небо устремляются три креста Голгофы. Центр композиции левой доски триптиха отдан событиям, связанным с поцелуем Иуды и взятием Христа под стражу. Но тут же, сбоку, Христос произносит моление о Чаше и спят ученики, которые будут бурно реагировать на события утра. В отличие от центральной две боковые части представляют собой сложные композиции, где множество индивидуальных движений персонажей сливается в общий нерасчленимый поток, где силовые линии резко перекрещиваются, нарушая гибкую пластику экспрессией акцентов. Головокружительная стремительность

и неистовство происходящего позволяет воображению зрителя слышать звуки, сопровождающие трагические действия.

Отвечая своей функции, предела невысока и протяженна (при высоте 33 см длина центральной части составляет всего 30 см, а двух боковых — по 180). Эту поистине эпическую протяженность пространства еще более подчеркивает введенная художником узкая полоска неба и линия горизонта, неровная, с волнующими изгибами скальных гор, будто вторящая волнению нижнего регистра. Есть еще один компонент, прочно связывающий все элементы живописи, — ее колорит, словно мерцающий тусклым золотом.

Несение креста

АНТОНЕЛЛО

Антонелло да Мессина



Величайший живописец южной Италии Антонелло, получивший прозвище от места рождения — города Мессины на Сицилии (ок. 1430—1479), был также и знаменитым венецианским живописцем. Именно он привнес в венецианское ИСКУССТВО технику работы маслом, перенятую им у нидерландских мастеров. Интересно, что его творчество не нашло последователей на родине, но очень сильно повлияло на развитие венецианской живописи.

Вазари предполагал, что после учебы в Неаполе Антонелло совершил путешествие с образовательной целью в Нидерланды. Заметим, что культура юга Италии очень сильно зависела от испанских вкусов (в Неаполе правила Арагонская династия), а они были ориентированы на Нидерланды. Современные исследователи, не найдя документальных подтверждений, мысль о посещении северной страны сицилийским художником отвергают; многие полагают, что влияние на молодого мастера! оказали хранившиеся в неаполитанских собраниях произведения нидерландских (Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Петруса Кристоуса, Хакомара Басо и др.), французских и провансальских живописцев. Его ранние работы («Мадонна-Аннунциата», «Святая Лючия», «Портрет монаха») такую взаимосвязь подтверждают. Однако торжественность композиций и отсутствие усложненности в трактовке форм обнаруживают следы местной традиции.

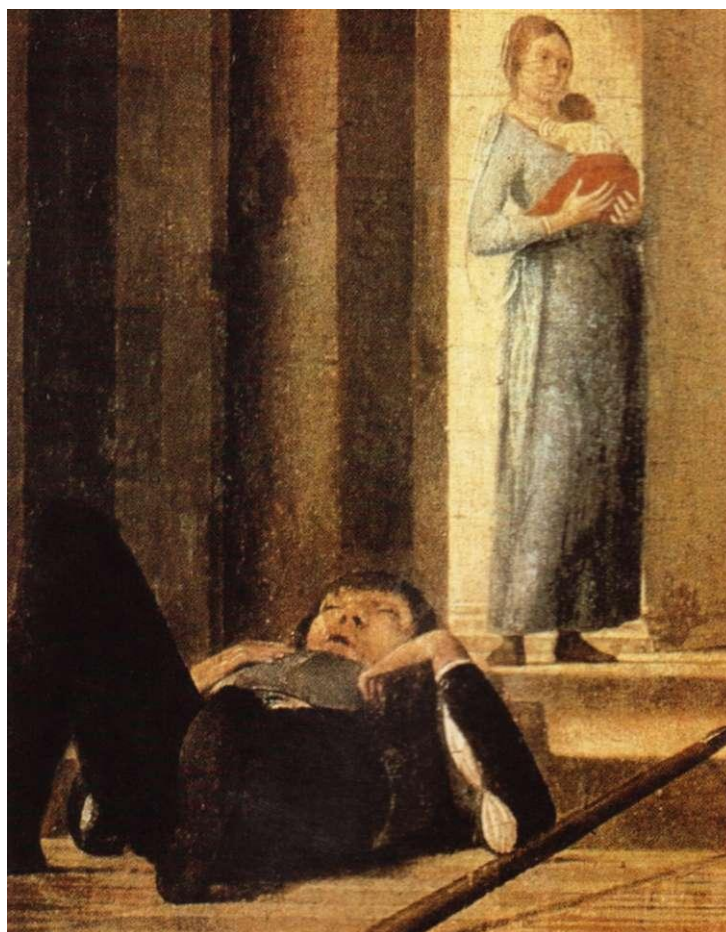
Образ «Христа Спасителя» (1465, Лондонская национальная галерея) явился свидетельством использования новых тосканских открытий — рука Спасителя изображена в ракурсе (Антонелло переписал первоначальное положение руки с пальцами, опершимися на грудь).

Святой Себастьян

Предположительно, в 1465—1472 годах да Мессина ездил в Рим, Милан и Венецию, где мог познакомиться с новой, революционной трактовкой пространства. И его последующие сицилийские работы («Ессе Ногтю», «Благовещение» и др.) обнаруживают хорошее понимание секретов искусства Пьетро делла Франчески. Он переносит в свои работы, выстроенные по тосканским законам перспективы, рассеянный свет, лепящий объемы и формирующий пространство, однако лирическая интонация при общем впечатлении строгости позволяет видеть его оригинальное лицо.

Вернувшись в 1575 году в Венецию, Антонелло да Мессина написал несколько ставших знаменитыми портретов (среди них луврский «Кондотьер») и торжественных алтарных композиций. Это «Мадонна со святыми» из ц. Сан-Кассиано (фрагменты ее находятся в Музее истории искусств Вены) и «Святой Себастьян» из церкви Сан-Джулиано (сегодня хранится в Дрездене).

Для своего «Себастьяна» мастер избирает удлинённый формат композиции (171х85 см). Почти во всю ее высоту на фоне глубокой перспективы площади, обрамленной приветливыми ренессансными постройками, изображен привязанный к столбу юноша — воин Себастьян (в III веке, офицер римской армии, он был казнен по приказу императора Диоклетиана), отказавшийся предать христианскую веру. Его обнаженное тело — прекрасное, как у античных богов, но не отвлеченно идеальное, а реальное и теплое от золотистого света. Себастьян словно не чувствует боли от пронзивших его плоть стрел. Мечтательный взгляд устремлен к небу, ничего земное его уже не влечет. «Крупный план» главного героя полностью отвлекает зрителя от множества других персонажей, присутствующих на полотне, маленьких, хлопочущих о своих делах, словно в их замечательном городе не творится величайшее злодеяние.



Святой Себастьян (фрагменты)

Джованни Батиста Чима да Конельяно

Нам ничего не известно о той среде, откуда происходил художник Джованни Батиста Чима (1459/60-1517/18) из местечка Конельяно в провинции Тревизо. Он прибыл в Венецию в 1490 году и, очевидно, тотчас же попал в атмосферу художественного соревнования, ибо в Венеции в это время творили Джованни и Джентиле Беллини, братья Виварини (предполагают, что у одного из них. Альвизеи, возможно также, у Бартоломео Монтаньи Чима учился), Витторе Карпаччио. Антонелло да Мессина. Однако очень скоро Чима сумел за-

служить себе блестящую репутацию и сделал карьеру. Ему принадлежит витраж в церкви Санти-Джованни э Паоло (Дзаниполо) с Иоанном Крестителем, множество других живописных религиозных композиций, которые и сегодня украшают храмы и музеи Венеции. Среди его работ широко известна также картина «Мадонна под апельсиновым деревом», в которой он «усадил» Богоматерь на природный «трон» в виде широкого пня. Сегодня этот замечательный образ хранится в Галерее Венецианской академии.

Чима работал также в Виченце, Удине, Фриуле.

В целом его живопись типична именно для материковой части области Венеция с ее характерным светом, падающим прямо сверху и жестко обрисовывающим контуры фигур. Но, как и другие венецианские художники Кватроченто, он стремился придать пространству реальную глубину, фигурам и предметам естественную трехмерность (для венецианцев это были актуальные проблемы, так как еще до середины XV века здесь господствовали условная византийская и позднегогическая манеры живописи). А принадлежность Конельяно к венецианской школе определила сияющий колорит и светоносность его палитры. Венеция времени, когда жил и творил Чима, переживала пору блестящего расцвета и почиталась во всем мире владычицей морей, чье политическое и экономическое влияние достигло апогея. На узких улицах города в лагуне, на его шумных площадях постоянно толпились приезжие со всех концов света, и, может быть, поэтому так естественно чувствуют себя библейские герои дрезденской картины «Введение Девы Марии во Храм»

Введение Девы
во храм (фрагмент)





*Введение Девы
во храм*

в своих мусульманских чалмах (действие разворачивается на фоне ренессансной архитектуры). Однако к религиозному смыслу и символике сюжета художник отнесся с полным вниманием: «Вокруг храма было пятнадцать ступенек, соответствующих пятнадцати Степенным псалмам — гласит «Золотая легенда». («Золотая легенда» — жизнеописание Святых католической церкви, составленные в 1264 году доминиканским монахом, епископом Генуи Якопо да Вораджине — Якова Ворагинского. Степенные псалмы пилигримы пели по пути в Иерусалим во время особых празднеств.) Оказавшись на самой нижней ступеньке, Дева Мария взошла по всем им без посторонней помощи, словно она уже была вполне взрослой». И Чима точно «отсчитывает» ступени, помещая на верхней площадке фигуры первосвященника и двух

женщин, готовых принять девочку под покровительство храма. Внизу же остаются в толпе прихожан потрясенные Анна и Иоаким, родители Марии. Удивительна эта композиция с широким диагональным размахом лестницы, на которой так трогательно фигура девочки, решительная и целеустремленная. Картина полна многих повествовательных деталей — это не только изображенная на первом плане символическая корзинка с горлицами для жертвоприношений, но и беседующие горожане на балконе вдали и в тени лоджии, подболевшийся малыш на ступеньке, воинственный всадник на белом коне и путники, начавшие свое путешествие по извилистой дороге в гору. Мягкий свет и золотистый колорит картины объединяют «окрестности» с первым планом и придают цельность композиции.

МАНТЕНЬЯ

Андреа Мантенья

Уже современники Андреа Мантенья (1430/31—1506) восхищались его техническим совершенством, «великолепным рисунком», а более всего умением передавать сложнейшие ракурсы. Однако в дрезденской картине «Святое семейство с Елизаветой и маленьким Иоанном» мастер словно забывает о нем.

Уроженец Падуи. Мантенья в десятилетнем возрасте бы усыновлен неким Франческо Скварчоне. Помимо мелких художественных заказов на росписи предметов обихода, исполняемых его учениками, среди которых оказался и Мантенья. Скварчоне зарабатывал продажей антиквариата, и в его лавку не раз заходили профессора-гуманисты знаменитого в ту пору Падуанского университета. От них Мантенья впервые с гордостью услышал, что два великих римлянина были родом из его родных мест (поэт Вергилий — из Мантуи, а историк Тит Ливий — из Падуи), о славном прошлом его страны. Отношение к Древнему Риму, воспринятое сквозь призму юношеского романтизма и окутанное флером наивной фантазии, сохранится у художника на всю жизнь. Фактически он «поселяет» своих героев в придуманном им Риме. (Прямым свидетельством сказанного служат его картины на тему «Триумф Цезаря», стилистически однородные, хотя часть из них делалась до поездки в Рим, а часть после, а также то, что его «Рим» не изменился и после участия художника в археологической экспедиции,¹ При поисках истоков живописи Мантенья следует помнить, что в Падуе периодически работали флорентийские мастера Андреа дель Кастаньо, Паоло Учелло, Филиппо Липпи, Донателло, что, исполняя заказы в Ферраре, Мантенья познакомился с Пьеро делла

Франческа, а также с работами нидерландского живописца Рогира ван дер Вейдена. Его манера несколько смягчилась под влиянием искусства представителей семьи венецианских художников Беллини, ставших ему близкими родственниками (в 1453 году он женился на Николозии — дочери Якопо и сестре Джованни и Джентиле).

Смелость художественного языка Мантенья обнаруживается рано. Уже в семнадцать лет он начал украшать росписями капеллу Оветари в церкви Эремитани в Падуе (1448—1456), посвященной Святому Якову. По преданию, тот был казнен в Иудее при царе Ироде Агриппе, художник же переносит действие на Римский форум. Но всего чудесней выбранный им ракурс с очень низкой точкой зрения, почему на изображении небольшие фигуры кажутся весьма представительными, а архитектура — почти циклопической. Мантенья не было и тридцати лет, когда он создал свой шедевр — алтарь в церкви Сан-Дзено в Вероне, широко прославивший его имя. Здесь в полной мере проявился его самобытный почерк, который позволяет узнавать руку мастера уже в первых работах — четкое построение идеального иллюзорного пространства, скульптурная объемность фигур, использование архитектурных и декоративных мотивов, вдохновленных воспоминаниями о Риме.

С 1459 года и до конца жизни Мантенья был придворным живописцем мантуанского правителя маркиза Гонзага. Здесь он исполнил одну из главных своих работ — росписи Камеры дельи Спозы (комнаты супругов) в северном крыле Палаццо Дукале (в 1530 году Гонзага стали герцогами). Впервые в истории живописи Мантенья достигает гармоничной связи между



пространством иллюзорным и пространством реальным, предвосхищая эффекты барокко. В дрезденской картине полностью отринуты иллюзионистские эффекты, от интереса к античности сохраняется, возможно, лишь принцип изоцефалии (дословно — равноголовие, т. е. расположение голов на одном уровне), который здесь применен. Все архитектурно-пространственно уравновешенное пространство

картины заполнено фигурами персонажей, в стоических образах которых просматривается представление художника о древнеримской морали. Строгая непроницаемость и сдержанность в проявлении эмоций характерна для религиозных произведений Мантеньи, в которых герои Священной истории даже через символику действий и предметов не приближаются к обыденным обстоятельствам.

*Святое семейство
с Елизаветой
и младенцем
Иоанном
Крестителем*

БОТТИЧЕЛЛИ

Сandro Боттичелли

Творчество Сандро Боттичелли (1445—1510), как называли Алессандро ди Марианно ди Вани ди Амедео Филиппеи (прозвище «бочонок» досталось ему от братьев, которые действительно были дородными), тесно связано с судьбой его родного города Флоренции. Здесь раньше и прочнее, чем в других городах Италии, утвердились новые, капиталистические формы торговли и банковского дела, здесь расцвела республика — и пала под тиранией Медичи, богатой семьи банкиров, которая правила городом почти триста лет. Искусству Медичи покровительствовали.

При их дворе, в круг которого на определенном этапе попал и молодой Боттичелли, распространялись идеи гуманистической философии, торжествовали аристократические рафинированные вкусы. Это привело к новому интересу к античности, к платоническим учениям. «Рождение Венеры» и «Весна» Боттичелли — первые большие полотна эпохи Возрождения на тему античности. К ТОМУ времени он успел обучиться в мастерской Филиппе Липпи, внимательно присматриваясь к работам Верроккьо и Поллайоло, и даже открыть собственную мас-

*Сцены из жизни
Святого Зенобия:
последнее чудо
и смерть святого*



терскую, где среди прочих юношей обучался и сын его учителя — Филиппино Липпи. От живописи современников искусство Боттичелли отличала особая утонченность, одухотворенность и поэтичность.

Липпи впервые показал Мадонну как молодую флорентийку, современницу художника, и Боттичелли был глубоко тронут такой трактовкой образа Богородицы. Его мадонны, и в том числе «Мария с Младенцем и Иоанном», хранящаяся в Дрезденской галерее, всегда нежны и задумчивы. Певучие линии создают сложные, но гармонично-утонченные переплетения, детские тела необычайно трогательны, но особенно замечательны выражения лиц персонажей, всегда охваченные живым чувством. В дрезденской картине с левой стороны на заднем плане изображено окно

(его полукружие вторит мягкому абрису группы персонажей), и хотя в обычаях времени было помещать здесь далекий пейзаж, Боттичелли заполняет его пространство крестом, который держит в руках мальчик Иоанн, а потому все внимание сосредоточивается на множестве незримых и прочных нитей, связывающих три персонажа. В самом конце XV века Боттичелли написал «Четыре сцены из жизни Святого Зенобия». Зенобий (Зиновий) был епископом Флоренции в конце IV — начале V века; чудеса, которые согласно преданию совершал святой, и стали темой картин Боттичелли. Цикл, состоящий из четырех панелей, вероятно, был создан по заказу одного из флорентийских братств его имени (культ Зенобия был широко распространен в его родном городе) и предназначался для декорировки мебели.





*Сцены из жизни
Святого Зенобия:
последнее чудо
и смерть Святого
(фрагмент)*

В дрезденской картине (три другие части цикла в настоящий момент находятся в Лондонской национальной галерее и нью-йоркском Метрополитен-музее) художник соединяет четыре эпизода. В левой части происходит трагическое происшествие: хрупкое тело мальчика оказалось под тяжелым, массивным колесом повозки, к нему устремляются обезумевшие от ужаса родители. Затем горящая мать приносит бездыханное тело сына

в храм. Третий эпизод, выделенный архитектурным декором как рамой, повествует о радостном исцелении. А справа Святой Зенобий, предчувствуя свою скорую кончину, благословляет близких.

Ко времени создания этих картин Флоренция пережила драматические события. Умер Лоренцо Медичи, во Флоренции вновь была установлена республика, во главе которой фактически стал друг Боттичелли фанатичный



проповедник, настоятель монастыря Сан-Марко Джироламо Савонарола. Под влиянием его проповедей художник сам сжигал свои работы. Мученическая смерть Савонаролы произвела на художника неизгладимое впечатление. Вновь вернувшись к живописи, он обратился к архаичной готизирующей манере изображения XIV века — она давала ему больше возможностей в проявлении религиозного экстаза. Исчезает мягкая, певучая линия, пространст-

во становится подчеркнуто конструктивным, изображение сознательно упрощается. Именно это мы и видим в «Сценах из жизни Святого Зенобия», где город (конечно же, Флоренция), архитектура которого тщательно выписана по законам линейной перспективы, в целом таинственно пуст — в нем «живут» лишь участники эпизодов жизни этого Святого (только пристальный взгляд разглядит черную кошку, бегущую по карнизу дома).

*Мария с Младенцем
и Иоанном*

РАФАЭЛЬ

Рафаэль Санти

«Рафаэль всегда умел делать то, о чем другие только мечтали». Эти слова Иоганна Вольфганга Гете — свидетельство славы и гения еще одного величайшего художника.

Рафаэль (Рафаэлло Санти, 1483—1520) приехал во Флоренцию из Урбино, города в Умбрии, когда ему был 21 год. К этому времени он уже потерял родителей. Отец его, придворный художник урбинского герцога Гвидубальдо Монтефельтро, первые уроки сыну давал сам. С 11 лет мальчик находился на воспитании у герцогини. Затем он учился в мастерской Пьетро Перуджи-

Сикстинская
Мадонна
(фрагмент)



но. лиричное искусство которого сильно повлияло на раннее творчество Рафаэля. Во Флоренции Рафаэль прославился как мастер изображения Мадонны. Он говорил: «Для того чтобы написать прекрасную женщину, надо было мне видеть множество прекрасных женщин... Но так как прекрасных женщин мало, то я беру в вожатые себе некую идею...» Самая известная Мадонна Рафаэля — «Сикстинская» — хранится в Дрездене. Рафаэль исполнил этот образ для алтаря церкви Святого Сикста (папа Сикст II в III веке н. э. принял мученическую смерть, за что был причислен к лику святых) в итальянском городе Пьяченца по заказу папы Юлия II и в честь признания (добровольного) Пьяченцы вассалом Рима. «Сикстинская Мадонна» — самое последнее рафаэлевское изображение Девы Марии — соединила в себе всю д\~ховность, высоту устремлений и чело- вечность его творчества.

Идеальное лицо Мадонны задумчиво и грустно. Кроткий и глубокий взгляд ее полон света и тревоги за судьбу божественного Младенца, которого она бережно прижимает к себе. В ее величавой поступи — простота и естественная грация, поэтому большая по величине фигура кажется легкой, парящей. Святой Сикст и Святая Варвара благоговейно смотрят на Мадонну. Рафаэль оставил большое и разностороннее художественное наследство. Он писал портреты своих современников; по его огромным эскизам в Брюсселе выткали десять ковров для украшения Сикстинской капеллы. Умер Рафаэль в день своего рождения 6 апреля 1520 года. Эпитафия на его могиле в римском Пантеоне гласит: «Здесь покоится тот Рафаэль, при жизни которого великая природа боялась быть побежденной, а после его смерти она боялась умереть».



ВОЛЬТЕРРА

Даниеле да Вольтерра

События на картине Даниеле да Вольтерра (настоящее имя Даниеле Риччарелли, около 1509—1566) «Моисей на Синае» отражают три связанных между собой ветхозаветных эпизода исхода евреев из Египта. На пути к земле обетованной сыны Израиля разбили стан в пустыне. По велению Бога Моисей взойшел на гору Синай: «Моисей вступил в середину облака и взойшел на гору; и был Моисей на горе сорок дней и сорок ночей... И когда Бог перестал говорить с Моисеем на горе Синае, дал ему две скрижали откровения, скрижали каменные, на которых написано было перстом Божиим». Художник помещает изображение получения Моисеем скрижалей («Вид же славы Господней на вершине горы был перед глазами сынов Израилевых как огонь поядающий») в средний план и верхний регистр картины. По сути, оно представляет собой некое предисловие к ее центральной части, повествующей о гневе Моисея из-за поклонения израильтян золотому тельцу в его отсутствие. В глубине в левой части картины сюжет переходит через Красное море в этой связи трактуется как послесловие. В целом же живописец использует средневековую схему синхронного показа разновременных событий во имя «полноценного» повествования. Этому же служит разновеликость фигур, которые художник тем не менее интерпретирует как истинный сын эпохи Возрождения с его верностью натуре. Поэтому маленькие фигуры Моисея на вершине и воющего народа на заднем плане, как участники событий, происходящих в отдалении, вполне укладываются в перспективную концепцию реальности. И все-та-

ки определенного рода нарушения перспективы ощущаются, что, конечно же, знаменует не возврат к старому а принадлежность к новому этапу развития живописи — маньеризму.

Величественная в своем праведном гневе фигура Моисея в центральном эпизоде особенно выразительна на фоне горы и ее серпантинного рельефа, уводящего к вершине. Сила и непреклонность Моисея подчеркнуты его динамичным окружением, группой израильтян, стенающих в ужасе перед неизбежностью расплаты. Драматизм и монументальный размах да Вольтерра сочетает с заботой об элитности. По особенностям своего восприятия художник был одновременно близок двум различным римским течениям, идущим от Микеланджело и от Рафаэля.

Это особенно наглядно проявляется в единственной сохранившейся фреске из ансамбля капеллы Орсини в церкви Санта-Тринита деи Монти, что царит над площадью Испании в Риме, — в «Снятии с креста». Общий теплый тон картины, настоянный на коричневато-красно-желтых оттенках, как бы придает ее поверхности повышенную температуру, раскаляет ее. И в этом лихорадочном горении проступают и напряженные движения протянутых рук апостолов, осторожно спускающих безжизненное тело Спасителя, и скорбные фигуры женщин у подножия креста.

Да Вольтерра работал также в скульптуре. К сожалению, этого выдающегося мастера часто вспоминают в связи с тем, что он по приказу церковных иерархов дописал «Страшный суд» Микеланджело, «одев» обнаженные чресла его персонажей.



КОРРЕДЖО

Антонио Аллегри Корреджо

Столица Эмилии-Романьи (области на севере Италии) — Парма стала в первой половине XVI века важным художественным центром, в котором рождались идеи и формы, надолго определившие последующий ход развития европейской живописи. Творчество художника Антонио Аллегри, прозванного по городку близ Пармы, откуда он родом. Корреджо (1489/94-1534), хронологически принадлежит ВЫСОКОМУ Возрождению, однако оно (как и самые поздние работы Микеландже-

Поклонение пастухов, или Рождество



ло) открывает новую эпоху в живописи. Композиции Корреджо кажутся подвижными, дышащими, благодаря особенному чередованию тени и света, то ослепительного, то нежного. Формы на его картинах плотски осязаемы, но прописаны столь мягко, ласково, что обретают поэтическую идеальность. Начав с подражания Леонардо да Винчи, Корреджо уходит от «классической» центрированной композиции и использует в ней диагональную схему. Именно такую композицию применил художник в одной из лучших своих работ — «Поклонение пастухов, или Рождество» (около 1530). Чудесное событие произошло ночью, и Корреджо с виртуозным мастерством передает волшебные эффекты ночного освещения — это и приглушенный отблеск зари на горизонте, и, главное, Божественное сияние, исходящее от Младенца. Оно ярко освещает тихую улыбку потрясенной Богоматери, чуть гасится и при этом создает резкие светотени на фигурах других персонажей — пришедших поклониться Младенцу пастухов, оказавшейся рядом женщине, смиренного Иосифа. Группа ангелов в облаках в левом верхнем углу картины обнаруживают руку создателя широко известных плафонов, с их головокружительными ракурсами и перспективными куншттюкампом. Именно у Корреджо персонажи показаны не как искусно соединенные отдельные фигуры, а как единая живописная масса.

В «Мадонне со Святым Георгием» (в Дрезденской картинной галерее хранится также «Мадонна со Святым Франциском») Корреджо выступает предшественником барокко. Эта монументальная композиция, торжественная и представительная, наполнена движением, несмотря на то, что



статика здесь как бы предусмотрена самим сюжетом и поддержана симметрией расположения фигур. В этой картине есть то, что мы можем

назвать автографом Корреджо. его авторским знаком — тип лица Мадонны, окутанного тающей мягкой и нежной дымкой.

*Мадонна
со Святым Георгием*

Франческо Маццола Пармиджанино

*Мадонна во Славе
между Святым
Стефаном
с донатором
и Святым Иоанном
Крестителем*

Еще один ведущий представитель эмилианской школы Пармиджанино («Маленький пармец», как прозвали Франческо Маццола; 1503—1540) воспринял уроки своего земляка и старшего современника Корреджо, но также и Рафаэля, Микеланджело и Россо.



Франческо родился в семье художников и первоначальное образование после смерти отца живописца Филиппе Маццола получил у дядей Микеле и Пьетро Иларио Маццола. Зрелость Пармиджанино проявилась необычайно рано — его первая известная работа «Крещение Христа», хранящаяся в Картинной галерее Берлин-Далем, относится к 1519 году. Произведения молодого художника заставили говорить о нем как о наследнике Рафаэля, наделенном столь же редкостным чувством благородства и изящества. Однако если Рафаэль демонстрирует его, не прибегая к подчеркнутым изыскам, Пармиджанино словно не в состоянии не усложнять себе технических задач даже в самой, казалось бы, проверенной и простой композиции. Поэтому его искусство стало для последующих поколений олицетворением идей маньеризма.

«Мадонна с розой» — один из лучших образов Богоматери кисти Пармиджанино. Особенность его образа составляет соединение черт антично-классических и христианских, Мадонны и Венеры. Серпантинный ритм композиции полотна, в которой трудно зафиксировать воображаемую прямую, усложняется пересечением «витков». Они вторятся, множатся в красных драпировках, в зеленом покрывале, на котором элегантно расположился Младенец, почти бурлят на тончайшей ткани богатого одеяния Мадонны. Аристократическое изящество проявляется в изысканных жестах и позах, в ухоженных золотистых локонах и мягкой белизне сияющей кожи. Томный изгиб тела Христа оправдан опорой на глобус как символ будущего всемирного торжества Христовой веры (но его форма шара означает также и бесконечность вселенной). Роза без шипов в руке Младенца символизирует Непорочность.



Мадонна с розой

Младенец смотрит на зрителя в упор, и взгляд его миндалевидных глаз чуть кокетлив и чуть жеманен. В отличие от других, самые поздние работы Пармиджанино исполнены в строгом, сдержанном стиле. Такова его «Мадонна во Славе с Младенцем, между Святым Стефаном с донатором и Святым Иоанном Крестителем». Она написана в Казальмаджоре, куда

художник уехал из Пармы после ссоры с капитулом церкви Стекката, прервав там работу. В этом маленьком городке он вскоре и умер. Творчество Пармиджанино оказало огромное влияние на развитие живописи. Он был превосходным рисовальщиком, и многие его рисунки переводились в гравюры и распространялись по Европе.

ДЖОРДЖОНЕ

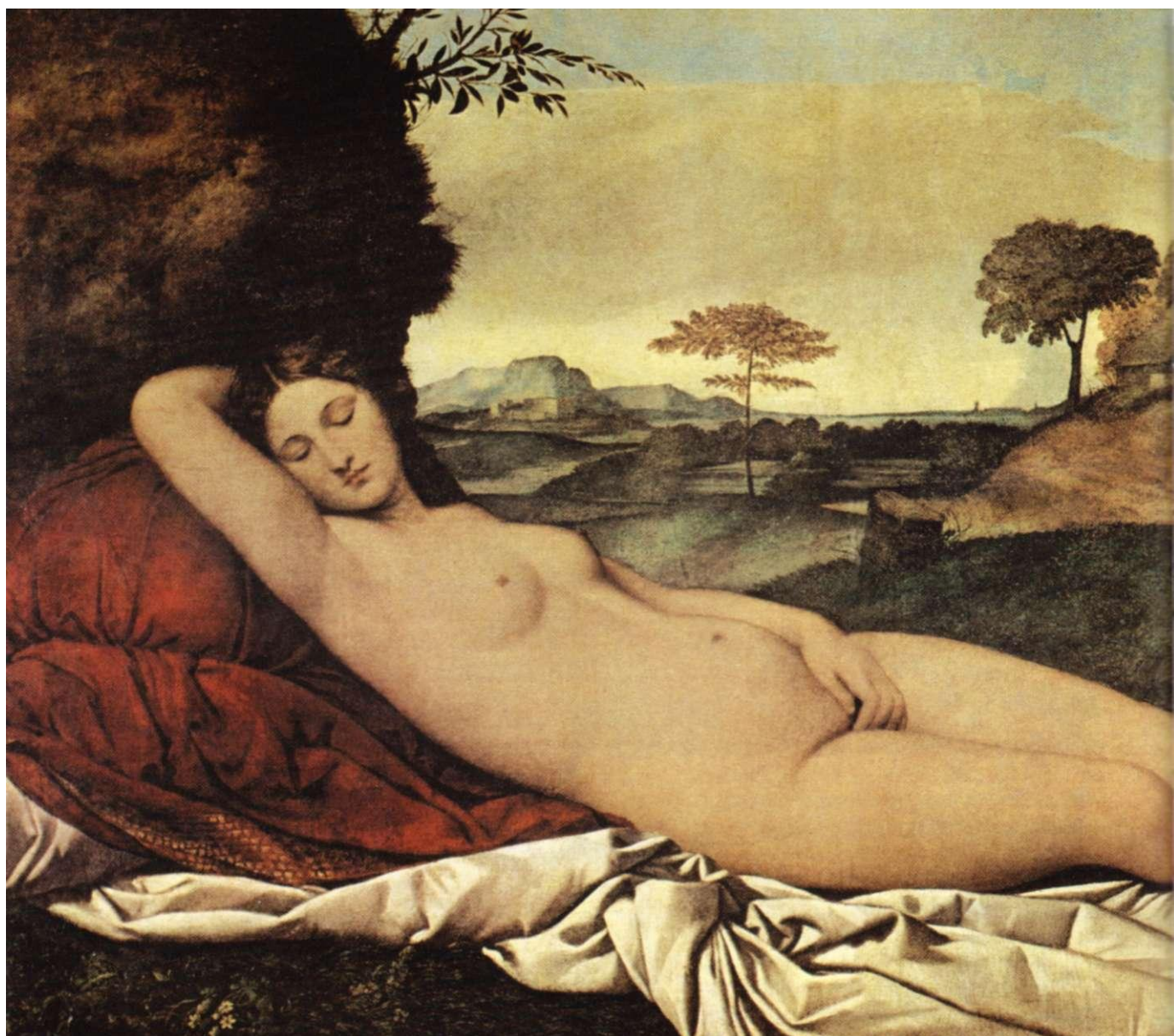
Джорджо Барбарелли да Кастельфранко

О жизни Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, 1477/78 — 1510), одного из самых великих и пленительных художников Ренессанса, мы знаем мало. Не известно ни точное его имя (современники называли его Цорци, и лишь в «Диалогах о живописи»

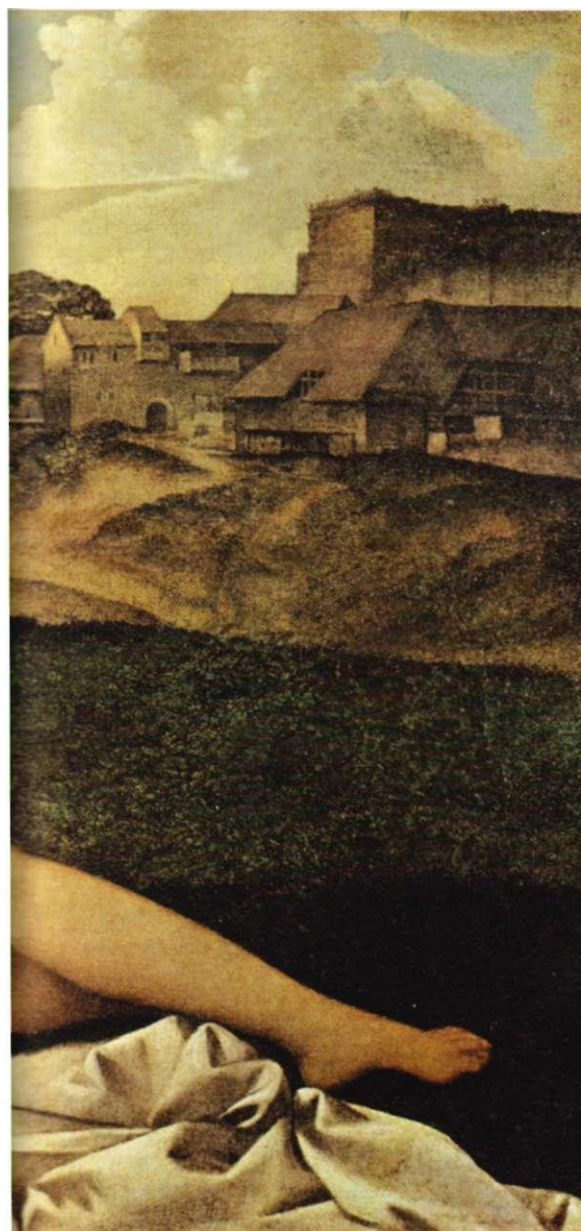
Паоло Пино он был назван «Джорджоне», то есть «Великим Джорджо»), ни точная дата рождения, ни происхождение. Возможно, он был учеником Джованни Беллини, и совершенно точно — учителем Тициана.

Его творчество открывает период Вы-

Спящая Венера



сокого Возрождения в Венеции. От Леонардо Джорджоне перенял прием мягкой светотени, sfumato, позволивший полностью выразиться его поэтической и романтической натуре. Ранние работы Джорджоне еще связаны с традициями XV века, воплощенными в творчестве Джованни Беллини, Чимы и Мантеньи. Но ощущаются и различия — в трактовке пейзажа, в отношении его к человеческим фигурам. Такова эрмитажная «Юдифь» (около 1504), где уже ничего нет от Кватроченто. Фигура молодой женщины господствует в компо-



зиции, но погружена в золотистую атмосферу, которая связывает ее с пейзажным фоном в единое целое. Александр Бенуа писал про эту картину: «Юдифь ли это? — хочется спросить про эту строгую печальную красавицу, с лицом дрезденской Венеры, так спокойно попирающую отрубленную голову. Какими глазами взглянет на нас эта женщина, если подымет на нас свои веки, какими глазами взглянет и дрезденская Венера Джорджоне? Эту тайну унес с собой художник точно так же, как унес он и загадку многих своих других картин». Недосказанность как неотъемлемая часть искусства впервые столь откровенно явила себя именно у Джорджоне. Интересно, что по поводу его другой работы, «Грозы» (Венеция, галерея Академии), были написаны множество статей и книга с различными интерпретациями ее содержания. Не менее богат выбор толкований и его картины из венского Музея истории искусств «Три философа».

«Спящая Венера», один из безусловных шедевров мастера, была написана в 1509—1510 годах. Возвышенное целомудренной красотой, сияющее, словно «утренняя звезда», чистым, незамутненным светом, нежное тело молодой женщины живет в согласии с миром. Плавным изгибам его вторят волнистые линии ландшафта. Розовая заря окутывает все пространство теплым прозрачным флером. Изображение прекрасной женщины на фоне умиротворенного пейзажа словно воплощало идеал Возрождения — естественную гармонию мира. Умер Джорджоне в расцвете таланта от чумы. Многие его работы, такие, как полотно для Дворца Дожей или росписи фасадов семи венецианских палаццо (в то время венецианцы украшали свои дома внешней росписью), не сохранились. После безвременной смерти Джорджоне «Спящую Венеру» закончил Тициан, добавив дома на заднем плане и серебристую драпировку. У Джорджоне было много последователей, которые утвердили его открытия в искусстве, укрепив за великим Джорджо славу одного из родоначальников нового искусства.

ТИЦИАН

Тициан Вечеллио

На хранящемся в Дрезденской галерее портрете первый живописец Венеции Тициан Вечеллио (1485—1576), которого все величали просто Тицианом, и имя это звучало как ТИТУЛ высшего достоинства, изобразил неизвестного художника зрелым мужем, представи-

Портрет художника с пальмовой ветвью



тельным и исполненным благородства вельможей, но с пальмовой ветвью — христианским символом мученичества — в руке. Хотел ли он тем самым дать понять зрителю, сколь тернист путь в искусстве, который постороннему может показаться легким и праздничным? Тициан до конца своей долгой жизни продолжал творить с юношеским нака-

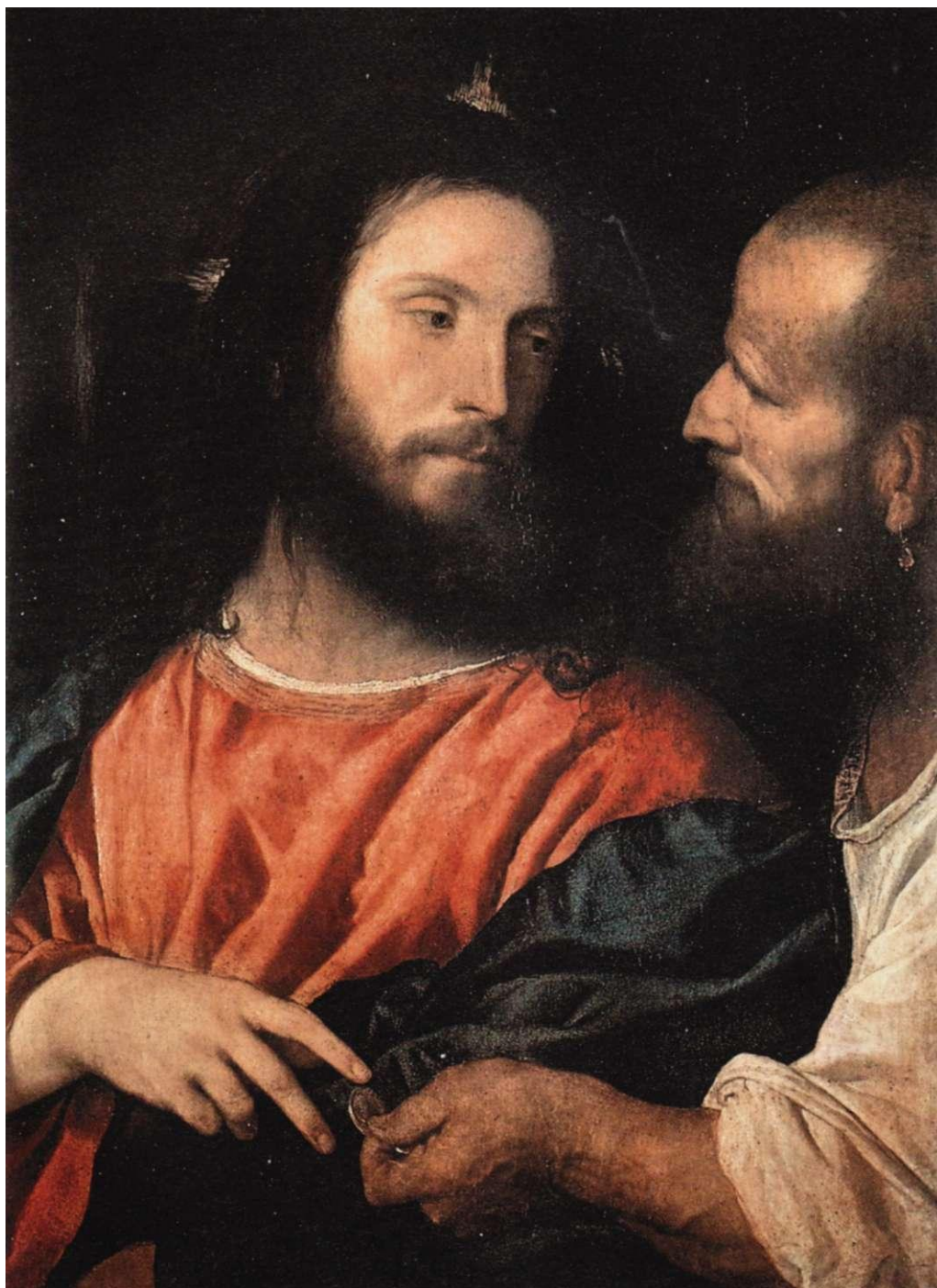
Портрет молодой женщины с опахалом (Лавиния-невеста)

лом. Джорджо Вазари, его современник, художник и автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», назвал его «избранником небес». Трудно не согласиться с этим: мальчик, рожденный в глухой деревушке Пьеве ди Кадоре в Доломитовых Альпах, услышавший от известного венецианского художника приговор: «У тебя нет таланта», стал одним из величайших живописцев мира.

Он учился у Джентиле и Джованни Беллини (последнего называют истинным основоположником венецианского Ренессанса), а затем работал помощником у Джорджоне. Ему привелось закончить «Спящую Венеру» умершего к тому времени в достаточно молодом возрасте учителя. Может быть, именно от Джорджоне Тициан унаследовал умение так замечательно цельно и естественно изображать фигуры в пейзаже. Но если ранние полотна Тициана еще очень трудно отличить от работ Джорджоне, то постепенно он обретает свой стиль, мощь которого уводит его от романтизма Джорджоне и приближает к классицизму. (Однако его Венеры, в отличие от джорджонневской, вовсе не отрешены от реальных чувств и не отделены от зрителя своим миром.)

Тициан исполнял многочисленные и разнообразные заказы. Его кисти принадлежит множество замечательных портретов (он считался первым портретистом Европы), религиозные сцены, написанные для храмов, композиции с обнаженными женскими фигурами, декоративные картины на мифологические сюжеты. Тициан — один из создателей пейзажа как самостоятельного жанра. Владелец большой мастерской, он оказывал сильное воздействие на развитие всей венецианской школы. Для церкви Санта-Мария Глорियोза деи





Динарий кесаря

Фрари, где сейчас находится могила художника, он пишет «Вознесение Богоматери» («Ассунту»), демонстрируя необычайную силу монументализма. Тициан был подлинным королем во владении цветом. Недаром один из самых влиятельных владык на земле (он хвастался, что в его землях никогда не захо-

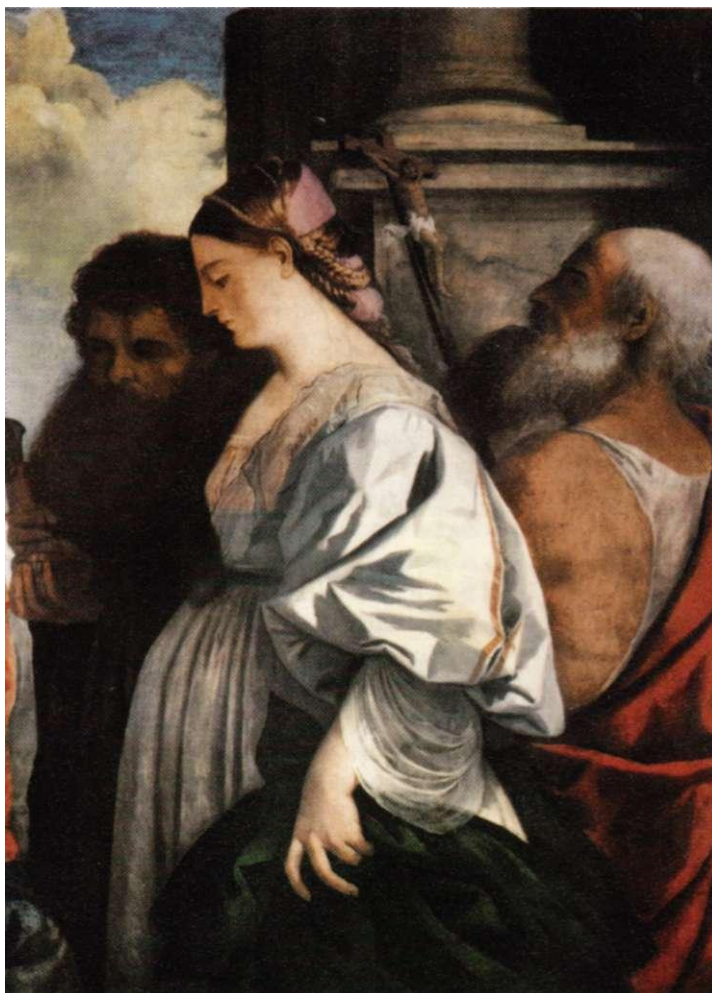
дит солнце) император Священной Римской империи Карл V, который пожаловал художнику графский титул, сказал однажды: «По первому моему зову я могу кликнуть князей, графов и придворных, но создать такого художника, как он, не в моих силах». Краски Тициана, насыщенные, горящие, поло-

женные в свободной, широкой манере, словно светятся изнутри.

Тициан-портретист не только создатель парадного портрета, схеме которого будут подражать многие живописцы («Портрет Карла V в битве при Мюльбеке»), но и интеллектуальных и психологических изображений человека. Все девяносто портретов кисти Тициана — замечательные примеры живописного мастерства и глубоких размышлений о человеческой личности. Сочетание чувственности и благородства составляет особенность характера женских портретов Тициана (в том числе и хранящегося в Дрездене «Портрета молодой женщины с опахалом», которого некоторые исследователи склонны считать изображением дочери художника и называют «Лавиния-невеста»). Его золотоволосые красавицы венецианки смотрятся как героини мифов, и, наоборот, мифологические героини напоминают венецианок.

В 1516 году правитель Феррары Альфонсо д'Эсте, мужественный воин, изворотливый политик (именно по политическим соображениям он женился на дочери папы Александра VI, пользовавшейся дурной славой развратнице и отравительнице Лукреции Борджиа) и тонкий ценитель искусства, заказал мастеру полотно «Динарий кесаря». Для герцога этот эпизод Священного Писания был знаковым. Он постоянно вел тяжбы с папским престолом и настаивал на независимости светской власти и сделал слова Иисуса «Отдавайте кесарю кесарево, а Богу Богово» свои девизом, который чеканил на монетах.

Художник не просто проиллюстрировал Евангелие. Он пренебрег фабульной основой, жанровыми подробностями и сосредоточился прежде всего на психологическом и духовном противостоянии двух персонажей. Разницу между ними он подчеркивает всячески: мягко светится ничем не возмущенный, благородный лик Спасителя, спокоен его добрый взгляд и нежна кожа его тонкой руки; обветрена и загорела кожа фарисея, узловата рука, протягиваю-



Мария с младенцем
и святыми
(фрагмент)

щая динарий красноречивым жестом, и резки черты его лица, изображенного в профиль. Но прежде всего этот нравственный поединок решается чисто живописными средствами, в цвете, ибо традиционное сине-красное одеяние Христа здесь деликатно светится золотым ореолом, а всегда сияющий у Тициана белый на рубахе фарисея кажется грубой замазкой.

В поздних работах Тициана обнаруживаются трагические ноты, краски звучат взволнованно-приглушенно. КОМУ-ТО это могло показаться неожиданным. Однако пальмовая ветвь в руках художника на портрете, написанном Тицианом еще в «благополучный» период его жизни, напоминает о присущих ему смолodu раздумьях над трагедией человека и силой духа в осознании смысла жизни и преодолении невзгод.

ВЕРОНЕЗЕ

Паоло Веронезе

Блестящий представитель венецианской школы живописи в эпоху Ренессанса, искусство которого завершило ее «золотой век» на высокой ноте. Паоло Кальяри, называемый Веронезе (т. е. «веронец»; 1528—1588), как художник сформировался в своем родном городе Вероне. Отец его был каменщиком и, как полагают, еще в детстве обучил сына искусству лепки. Но все-таки его первыми подлинными учителями стали известный архитектор Микеле Санмикели и живописец Антонио Бадице (позже Веронезе женится на его дочери). В ранних, веронских работах молодого художника, в его особом вкусе к техническим сложностям в изображении пространства и фактуры, явно

ощущаются маньеристические влияния Пармиджанино и Приматиччо. Собственный художественный язык Веронезе обретает уже в Венеции, куда он был приглашен в 1553 году для росписей плафона в зале Совета Десяти во Дворце Дожей. Скоро он удостоивается золотой медали от прокураторов собора Сан-Марко за три больших круглых панно в Библиотеке Марциана («Честь», «Арифметика и Геометрия» и «Музыка», 1556—1557). В них он использовал резкие ракурсы, головокружительную аранжировку пространства, сумел замечательно передать почти материальную осязаемость изображенных поверхностей. Имя Веронезе стало знаменитым, оно поминалось рядом с именем Тициа-

Брак в Кане

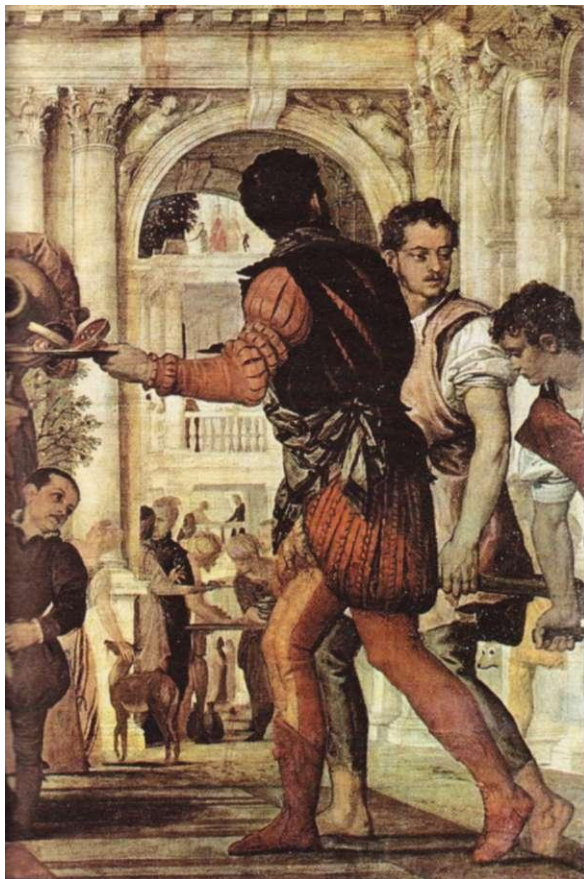




на (с которым он сблизился). Всеитальянскую известность ему доставили работы в других городах. Исполняя многочисленные заказы, Веронезе и в библейских историях воплощал праздничный блеск Венеции. На своих полотнах он часто изображает одних и тех же людей, которых в раз-

ных сюжетах переодевает, словно для карнавала или театрального действия. Да и сами композиции несут в себе сценическую представительность и карнавальную эффектность. Но более всего пленяют его лучезарные краски, включающие широчайшую гамму дополнительных тонов. Он стремился в реальном архитектурном пространстве создавать иллюзию дополнительного источника света, исходящего от живописи. К концу 1560-х годов, когда была написана «Мадонна семейства Куччина», слава Веронезе достигла зенита. Этот частный заказ для венецианского патриция он исполнил с монументальным размахом. Протяженное по горизонтали композиционное пространство четко делится на две неравные части вертикалями двух колонн темного мрамора. Таким образом, сакральное и профанное пространства здесь не смешиваются. Мальчик, прильнув к колонне, даже стал на носочки от напряженного желания приникнуть к священному миру, где (в меньшем фрагменте разделенной композиции) представлена на возвышении Мадонна с Младенцем и со святыми, образующими динамическую группу ее окружения. (Здесь уместно сказать о том, что культ Девы Марии, которую всегда очень почитали в Италии, в Венеции носил свой оттенок. Считалось, что город был основан в день Благовещения, а в день Вознесения Марии папа Александр III вручил венецианскому дожу кольцо для церемонии обручения с морем.)

Мадонна семейства Куччина (и.и. Представ. Иение семейства Куччина Деве Марии)





Крестный путь
(фрагмент)

В правой части картины действие происходит на фоне фамильного палатца заказчика. Как профессиональный декоратор Веронезе резко отдаляет архитектурный фон, создавая иллюзию широкого пространства площади. Тем самым он дает возможность семейной группе (в нее включены и аллегорические женские фигуры добродетелей — Верности и Милосердия) предстать и на фоне взволнованно дышащего из-за бегущих облаков неба, что вносит в композицию яркую динамическую доминант)'.
Небеса экспрессивны и на громадном (207х457 см) холсте «Брак в Кане», также исполненного по заказу дома Куччина. Сцена первого ставшего широко известным чуда Христа в земной жизни, как всегда у Веронезе, предстает воплощением щедрого венецианского хлебосольства, ибо, кроме Марии и Христа, все участники праздничного пиршества выглядят



как достойные современники художника. В глубине справа мы видим постройку в палладианском духе. (Палладио был ведущим архитектором области Венето, влияние его творчества распространилось повсеместно и вплоть до сегодняшнего дня.)

В «Тайной вечере» Веронезе (которую по велению трибунала инквизиции он должен был переделать, но изменил лишь название огромного полотна на «Пир в доме Левия»), архитектура займет гораздо больше места.

Празднества, пиры стали излюбленной темой Веронезе, и религиозные сюжеты, такие как «Пир в доме Левия», «Брак в Канне» (полотно на эту тему находится также и в Лувре), «Пир в доме Симона Фарисея», «Христос в Эммаусе» и другие давали его веселой кисти развернуться в полную мощь.

Историк искусства Б. Р. Виппер так сравнивал «Брак в Кане» Тинторетто с одноименной композицией Веронезе: «...Насколько "ренессансней", пиршественней по настроению, пышнее и богаче по красочному звучанию, разнообразней по мотивам и характеристикам картина Веронезе и насколько глубже,

человечней, сложнее и сокровенней образы Тинторетто!»

Хорошо известно, как достойно вел себя художник в момент допросов в инквизиции, но мало кто помнит о том, сколь тяжелые обстоятельства сопутствовали этому эпизоду его жизни. На какое-то время исчезли все до единого заказы, с опальным мастером в эпоху укрепления Контрреформации было опасно даже общаться. Боясь, вероятно, за своих многочисленных домочадцев, он в 1574 году уезжает в Падую к брату, тоже художнику. Блестящий и безмятежный жизненный путь был сломлен жестоко и внезапно, так что вернулся в 1576 году Веронезе в Венецию многое и глубоко пережившим человеком. Ему стал доступен и трагический регистр искусства, что обнаруживает картина «Несение креста». Христос, упав на колени под тяжестью огромного деревянного креста, словно опирается на перекладину, не в состоянии подняться и даже обернуться на зов Вероники, подающей ему платок. Скорбный и опустошенный взгляд Христа, устремленный книзу, по силе воздействия перевешивает всю карнавальную пестроту конвоя.

Крестный путь



ТИНТОРЕТТО

Якопо Робусти

*Борьба архангела
Михаила с сатаной*

Прозвище, означающее «маленький красильщик», Тинторетто (настоящее имя Якопо Робусти: 1518—1594) ПОЛУЧИЛ из-за профессии своего отца, владельца красильни шелковых тканей. Однако наследственная любовь к краскам вылилась в самозабвенную страсть к живописи. В 15 лет он стал учеником Тициана. Еще с одним его великим современником, Веронезе, Тинторетто связывало молодое соперничество, а затем долгая и глубокая дружба. В отличие от светозарного, мажорного Веронезе, Тинторетто передал в своей живописи драматизм эпохи. В ней естественным образом сплелись приверженность к особой светносной палитре венецианской школы живописи и эффектные, зрелищные, динамичные формы, присущие работам тосканцев и римлян. Тинторетто работал в основном для представителей средних сословий. Многие из них объединялись в так называемые братства-скуолы (сплотивавшие своих членов на религиозной или профессиональной основе). Для верхнего и ниж-

него этажей Скуолы Сан-Рокко (это было одно из наиболее влиятельных и уважаемых братств, впоследствии художник сам стал его членом) Тинторетто выполнил несколько десятков огромных полотен (1565—1588).

Смелые диагонали, вихревые спирали пересекают его композиции. Пейзажи на его полотнах часто объаты грозами. Свет напоминает мистическое сияние. Тени усиливают вспышки движений. Таким способом Тинторетто стремится, прежде всего, найти возможность передачи душевных переживаний. Две работы Тинторетто, представленные в Дрездене, далеко отстоят друг от друга и по времени (романтически-таинственное «Освобождение Арсинои» относят к 50-м годам, «Борьбу архангела Михаила с сатаной» — к концу 80-х) и по художественной трактовке, но в обеих действует благородный рыцарь. Творчеством Тинторетто завершается галерея великих мастеров Возрождения. Его же называют первым творцом маньеризма и предшественником барокко.

*Освобождение
Арсинои*





ФЕТТИ

Доменико Фетти

Доменико Фетти (около 1588—1623) называют ведущим мастером барокко Северной Италии. Однако его творчество выходит за рамки этого определения. Скорее, речь должна идти об общих тенденциях эпохи.

Художник прожил недолгую жизнь



*Притча
о потерянной драхме*

и очень редко датировал свои работы. Его первые живописные опыты связаны с Римом, городом, где он родился. Здесь он начал писать под влиянием предбарочной живописи Лудовико Чиголи, насыщенной световыми эффектами и струящимися линиями.

В Риме Фетти покровительствовал кардинал Фердинандо Гонзага, который в 1613 году, став герцогом Мантуанским, пригласил художника на должность придворного живописца (вместо оставившего этот пост Рубенса), а также смотрителя дворцовой галереи и для исполнения нескольких заказов (фрески для собора и герцогского дворца). В 1621 году Фетти по поручению герцога приехал в Венецию для закупки картин. Еще в Риме, после увлечения Чиголи, Фетти был очарован работами венецианских мастеров, в том числе и местными караваджистами. Так в коллекции герцога Мантуанского появились полотна Тициана, Тинторетто. После недолгого пребывания в Мантуе Фетти переехал в Венецию и вскоре умер. И хотя он не был уроженцем этих мест, его, фактически эпизодическое, пребывание в Венеции способствовало зарождению новых импульсов для продолжения великих традиций венецианской живописи и ее обновления.

Фетти стал основателем жанра евангельской притчи (отдельные эпизоды встречались, конечно, и раньше) в живописи. Серия его «Притч» (из 33 записанных в Евангелии притч Фетти проиллюстрировал 12, добавив к ним два близких сюжета — «О бревне и соломинке», «О слепых, ведущих слепых»), разбросанная сейчас по разным музеям мира, представляет собой замечательное художественное явление. Своей повествовательностью, сочетанием реализма и таинственности, кабинетным форматом эта живопись Фетти напоминает и о влиянии северных мастеров (Эльсгеймера, творившего в Риме, Брейгеля, работы которого находились в Мантуе) на итальянское искусство. Однако ее самостоятельность выделила ее как незауряд-



ный феномен. По словам современного исследователя: «О лицах Библии замечено (С. Аверинцев), что они выступают не как характеры, а как субъекты морального выбора. Характеристика героев Фетти — это, с одной стороны, их характерность как типов (купец,

женщина, хозяин, нищий, работник) — достаточно общая и даже «пунктирная», но с присутствием броских деталей...; и в еще большей степени это их характерность как людей вне различий классов и сословий» (М. Сви́дерская).

*Притча о злом
солдате*

ГВЕРЧИНО

Франческо Джованни Барбьери

Один из самых известных художников XVII столетия центральной Италии Франческо Джованни Барбьери, по прозвищу Гверчино (1591—1666), был уроженцем Феррары, провинции с богатыми художественными традициями. Рядом с городком Ченто, в котором он родился, процветала Болонья, родина семьи Карраччи — выдающихся новаторов живописи, основателей болонского академизма, создателей «Академии вступивших на правильный путь». В церкви Ченто он часами восхищался алтарем, написанным Лодовико Карраччи; манера мастера, а также его уроки (для того, чтобы получить их, Гверчино приехал в Болонью) во многом сформировали его собственный творческий почерк. В 1618—1621 годах Гверчино — в Венеции; пребывание здесь стало хорошей школой для художника. А кроме того, как и многие живописцы первой трети века, он не мог пройти мимо открытий Караваджо. Уже в ранних своих произведениях Гверчино органически сплавил усвоенные им из таких разных источников тенденции. От этих работ — «Танкред и Эрминия» (Рим, галерея Дория-Памфили), «Блудный сын» (Вена, Музей истории искусств), «Воскрешение Лазаря» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) и др. — исходит сильное энергетическое излучение, создаваемое контрастами света и тени, динамикой порывистых движений, страстной взволнованностью сильных персонажей. В 1621 году Гверчино был приглашен в Рим папой Григорием XV (болонцем по происхождению) и работал для него до самой смерти этого понтифика (1623), исполняя самые свои масштабные полотна: «Святой Вильгельм Аквитанский получает монашеские одежды», эрмитажное «Вознесение

Богоматери» (Болонья, Пинакотека) и другие, в том числе и «Погребение Святой Петронииллы» для собора Святого Петра; в этой работе «широта живописного мышления и драматический пафос зрелого творчества Гверчино разом достигают крайней степени выражения и вместе с тем обнаруживают тенденцию к схематизации, к превращению в элементы устойчивой изобразительной системы, что в соединении с наметившимся акцентированием иррациональных сторон образа делает это произведение Гверчино важным этапом на пути становления стиля барокко» (М. Свидерская). Еще более те же тенденции проявляются во фреске с колесницей Аполлона на плафоне казино (летнего домика) кардинала Лодовико Людовизи. Вернувшись из Рима в родной Ченто, Гверчино жил здесь до 1642 года, когда возглавил болонскую Академию. Дрезденская картина «Экстаз Святого Франциска» представляет собой вариант луврского полотна 1620 года и, вероятно, написана несколькими годами позже.

Итальянский автор XIV века так описывает один из эпизодов жизни Святого Франциска, послуживший сюжетом для картины Гверчино: «Когда Святой Франциск ослабел от поста и «нападок демонов» и захотел подкрепить свою плоть духовной пищей, он стал думать о славе и радости, которые испытывают души блаженных на небесах, и просил Бога дать ему отведать этой радости. Внезапно перед ним предстал ангел с виолой и смычком, и, поскольку св. Франциск стоял, глядя на него в изумлении, ангел провел смычком по струнам виолы, причем раздались столь сладостные звуки, что душа святого воспарила над всеми плотскими ощущениями».



КРЕСПИ

Джузеппе Мария Креспи



Последнее
причастие

Конфирмация

Лучшие свои работы болонский художник Джузеппе Мария Креспи (1665—1749) создал уже в XVIII веке. Он с вниманием относился к искусству своих земляков Карраччи и Гверчино, но в собственном творчестве ушел от их репрезентативной классичности и гладкости письма. В реализме некоторых фрагментов фресок в двух залах палаццо Пеполи-Кампогранде в Болонье («Геркулес на колеснице» и «Пир богов»; 1691) явственно ощущаются иные установки, идущие от Караваджо. Дрезденская серия «Семь таинств»,

выполненная около 1712 года для кардинала Оттобони, по справедливости считается высшим достижением не только творчества мастера, но и всей итальянской живописи XVIII века. В ней ощущается дыхание высоких масштабов живописи прошлого, драматизм и глубина рембрандтовского наследия.

Креспи строит свои композиции фрагментарно, сосредоточивая пространство, фокусируясь на главном, обращая внимание на выразительность жестов, поз, фигур (особенно рук и голов). Он умеет передавать чувства, не показывая лиц. В «Конфирмации» словно вспышка памяти выталкивает на свет из сумеречного покоя согнувшуюся к малышу фигуру епископа и его ласковое прикосновение миром к выпуклому лобик у мальчика.

При всем своем немногословии, Креспи не пренебрегает деталями, которые не дают изображенному превратиться в отвлеченную аллегория, в схему. Цвет почти не помогает в создании образности, хотя именно этот живописный аскетизм Креспи (в цвете, но не в стремительной подвижности мазка, буквально лепящего фигуры) в совокупности с таинственным светом, который ярче всего сияет на одеяниях церковных служителей, и творит молчаливую, строгую правду полотен. Семь церковных таинств — крещение, миропомазание, причастие, брак, исповедь, елеосвещение, священство — показаны художником как проникновение священного в профанный быт человека, но не в праздничном или героическом действии, а в волнующем и возвышенном ореоле первосмысла вечного цикла человеческой жизни. Вне иронии (лишь легкий оттенок ее присутствует здесь) и иллюзии, вне патетики и трагедии обреченности.



КАНАЛЕТТО

Джованни Антонио Каналь

Театральным декоратором начинал свой творческий путь венецианец Антонио Каналетто (Джованни Антонио Каналь; 1697—1768), следуя по проторенной дороге, проложенной его отцом, также театральным художником Бернардо Каналем. Известно, что во время своего пребывания в 1719—1720 годах в Риме Каналетто создал декорации для опер Скарлатти. Известно также, что именно здесь он познакомился и пленился искусством голландских ведутистов (художников, которые специализировались на видах городов) и «бамбочанти» (так называли художников из разных стран, работавших в Риме и писавших городские уличные сценки). Бамбочанти в отличие от гол-

ландских жанристов, никогда не допускали в свои картины насмешку и сарказм. Из их искусства Каналетто извлек уроки точной передачи реальной перспективы, вкус к изображению народной жизни, а также умение работать в свободной эскизной манере. Именно так он начал писать по возвращении в Венецию. В картине «Площадь Санти-Джованни э Паоло в Венеции» из Дрезденской галереи, которая относится к середине 20-х годов, обращает на себя внимание особый интерес художника к передаче света и тени, которая в архитектурном пространстве из-за крупных участков, составляющих контрасты, создает особый экспрессивный эффект.

Площадь
Сан-Джакомо
в Венеции





Известно, что художник пользовался «камерой-обскурой», оптическим прибором, позволявшим очень точно запечатлевать различные панорамные виды. Однако очевидно, что и первоначальная театральная практика художника выработала в нем тонкое чувство аранжировки пространства, замечательное умение использования перспективы.

В другом его дрезденском полотне, «Площади Сан-Джакомо», игра пространства, тени и света столь же сложна. Все оживление рынка художник переносит в правую часть картины и погружает в тень. Эти прохладные тени, отбрасываемые зданиями и заключенные в проемах лоджии, усиливают иллюзию теплоты прогретого воздуха в золотистых, пронизанных светом зонах небольшого полотна.

Работы Каналетто производили фурор, а богатые путешественники, желавшие сохранить память о «Царице морей», своими бесчисленными заказами сделали его богатым человеком. Во многих полотнах Каналетто 30-х годов Венеция предстает в блестящем праздничном облике — с толпами нарядных людей, украшенными гондолами на фоне великолепной архитектуры и под феерическими небесами («Моло в праздник Вознесения», «Прием французского посла в Венеции» и др.). Такие широкие панорамы невозможно было зафиксировать камерой-обскурой. Лишь особая живописная маэстрия позволяла художнику воссоздавать реальные волнующие события из жизни родного города, превращая Венецию в поистине волшебное видение.

*Площадь
Сан-Джованни
э Паоло в Венеции*

БЕЛЛОТТО

Бернардо Беллотто

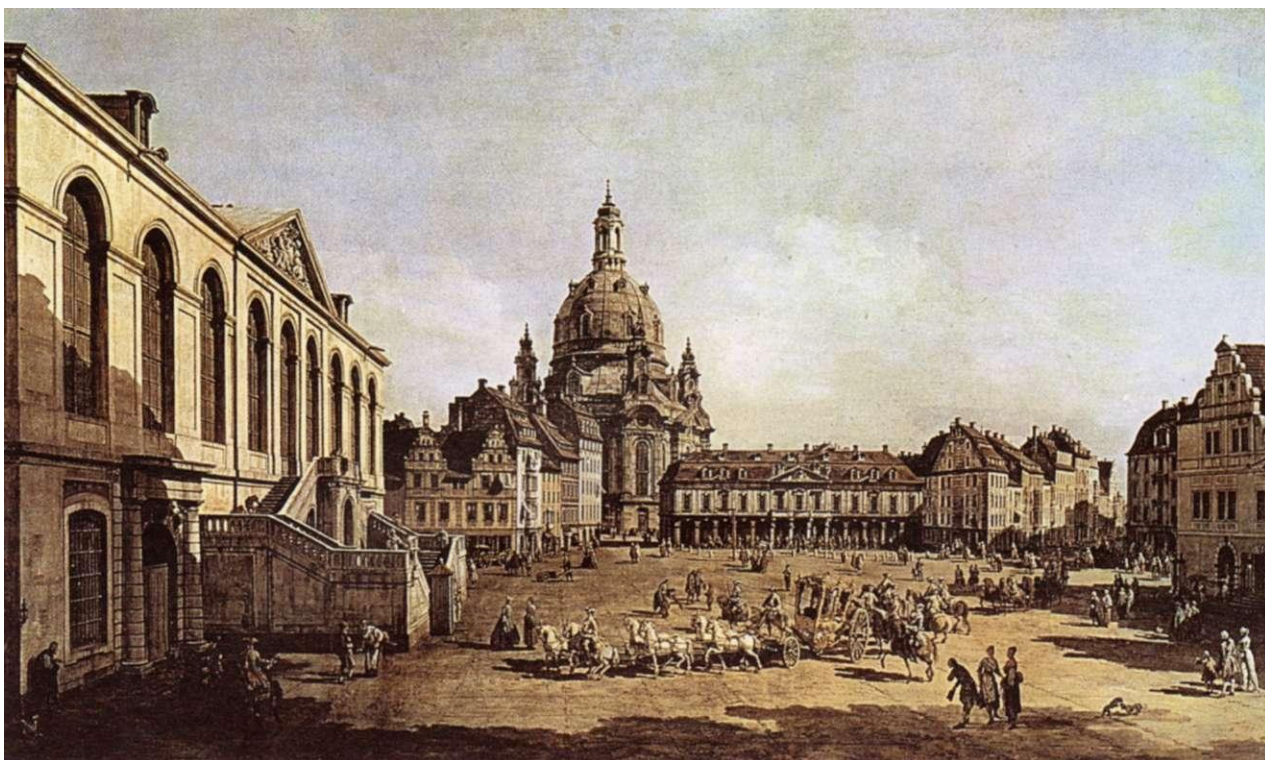
Судьба была более благосклонной к другому прославленному ведутисту Бернардо Беллотто (1721—1780), племяннику Каналетто. Хотя часто зависимость от сильных мира сего, да и от дурного характера знаменитого родственника, часто делала ее непредсказуемой. Из-за славы его дяди, в мастерской которого Беллотто работал, его звали Каналетто-младшим. В своих первых работах Бернардо по-своему интерпретирует ведуты Каналетто (рисунок «Кампо деи Санти-Джованни э Паоло», хранящийся в Дармштадтском музее). Но вскоре его собственный почерк, который отличает от каналеттовского больший натурализм, становится определенной. Беллотто много путешествует, сначала по Италии (он работал в Риме, Ломбардии и Вероне), а затем исполняя заказы в разных европейских странах. В 1747 году ху-

дожник поселился в Дрездене, приняв приглашение Фридриха-Августа II Саксонского, который вскоре сделал его своим придворным живописцем. За десять лет первого дрезденского пребывания Бернардо Беллотто написал «королевскую серию» из четырнадцати «Видов Дрездена» и одиннадцать «Видов Пирны» (оба цикла находятся в Дрезденской галерее). Эти серии он повторил в уменьшенном размере для графа Брюля и других частных заказчиков. Пейзажи Пирны сделаны в более свободной, так называемой предимпрессионистической, манере, от которой Беллотто впоследствии отошел.

«Новый рынок в Дрездене» — один из шедевров «королевской серии». Свободное пространство площади словно стремительно влечется к замыкающей его массе церкви Фрауенкирхе.

*Вид на Дрезден
с правого берега
Эльбы*





А иллюзорно-тщательно выписанные фигурки людей и лошадей подчеркивают размах нового по тому времени ансамбля.

С разрешения патрона и по приглашению Марии-Терезии Беллотто работает в Вене на императорской службе. К этому четырехлетнему периоду относятся «Семь больших видов Вены и окрестностей». В 1761 году Беллотто пишет виды Мюнхена. Через год художник возвращается в Дрезден. И тут его подстерегал удар — умирают оба покровителя Беллотто (Фридрих-Август II и его первый министр — граф Брюль), и он лишается звания первого живописца. В 1764 году в Вене открылась Академия художеств, куда Беллотто был приглашен на должность профессора перспективы. В своей серии «Воображаемые виды» (часть которой тоже хранится в Дрездене), а также в «Аллегориях» (там же), сделанных в то время, он классически точен и спокоен.

В 1767 году Беллотто отправляется в Санкт-Петербург, но по дороге останавливается в Варшаве, где и остается до самой своей смерти на службе у короля Станислава Августа Понятовского, в должности придворного живописца. Здесь он пишет свои знаменитые «Двадцать четыре вида Варшавы» и исторические полотна «Избрание Станислава-Августа» и «Вход Ежи (Георгия) Оссолинского в Рим в 1633 году».

Панорама «Вид на Дрезден с правого берега Эльбы» хорошо передает отличие объективистского взгляда Беллотто от эмоциональной живописи Каналетто (правда, нельзя не принимать во внимание несравнимую разность освещения северных городов и Венеции, где глаз художника приобретает иную оптику). Это касается не только городского вида, но и фигур в пейзаже, которые у Беллотто стилизуются гораздо меньше.

Творчество Беллотто отозвалось в пейзажной живописи XIX века.

*Новый рынок
в Дрездене*

ТЪЕПОЛО

Джованни Баттиста Тьеполо

Монументальное «Видение Святой Анны», сюжетом которого стало увиденная матерью девы Марии картина вознесения ее дочери, написано Джованни Баттистой Тьеполо (1696—1770) в период зрелости этого ведущего венецианского мастера последнего века Серениссимы. Его творчество соединяет в себе великие традиции Веронезе, барочную основательность и изящество рококо. Тьеполо, президент венецианской Академии живописи, стал подлинным наследником своих великих земляков.

Венецианская республика, потерявшая к этому времени владычество над морем, все же еще сохраняла независимость. Жизнь в городе часто напоми-

нала веселое представление. Фантастическая зрелищность самого города на воде, карнавалы и театральные спектакли, оперы, музыкальные концерты и поэтические ристалища, общая атмосфера беспечности и маскарадной игры несли в себе черты галантного века. Блеск и аристократизм художественной школы своего родного города Тьеполо воплощал, работая над заказами не только в Венеции, но и во многих других городах Италии, а также Германии и Испании. Основные признаки стиля барокко, царившего в начале века — «красота», «декорум», «большой стиль» — легко узнаются в его живописи. Искусные композиции, ошеломляющие ракурсы, ясная

Видение Святой Анны (фрагмент)



прозрачность нарядной палитры сделала Тьеполо одним из самых известных художников Европы того времени. Тьеполо часто приглашали расписывать дворцы. В росписях Большого зала Палаццо Лабиа в Венеции (1745—1748) живописные сцены расположены среди рельефных архитектурных деталей (их выполнял помощник Тьеполо «квадратурист» Менгоцци-Колонна). Зрителю очень трудно определить, какие из них иллюзорные, написанные красками на плоской стене, а какие реальные. Поэтому кажется, что персонажи фресок, посвященных встрече римского полководца Антония и египетской царицы Клеопатры, реально присутствуют в залах. Легкость, прозрачность и в то же время яркость красок придают живописи Тьеполо праздничное сияние. В вестибюле резиденции архиепископа-курфюрста Франконии в Вюрцбурге (городе, куда он прибыл по приглашению в 1750 году) на плафоне площадью около шестисот квадратных метров Тьеполо изобразил олимпийских богов, витающих в голубом просторе («Олимп и четыре части света»). Они окружены многочисленной свитой из представителей рас и народов с разных концов земли. Живопись Тьеполо здесь — вершина европейского рококо. Выразительные жесты и позы персонажей, пространственные перспективы, величественность окружающего архитектурного декора — все эти черты своих фресок Тьеполо переносит и на станковые картины. Так, эрмитажная картина «Меценат представляет императору Августу свободные искусства» была заказана для графа Брюля — премьер-министра Саксонского двора (здание в глубине перспективы — новый дворец графа, построенный им на берегу Эльбы в Дрездене; здесь использован тот же информационный прием, что и в «Видении Святой Анны» со зданием храма и монастыря в левом нижнем углу). Умер Тьеполо в Испании, где вместе с сыновьями-художниками Джандоменико и Лоренцо работал над аллегорическими фресками в залах нового королевского дворца Карлоса III и религиоз-



озными картинами и росписями. Наследие Тьеполо включает также портреты и рисунки, иногда полные фантазии и юмора.

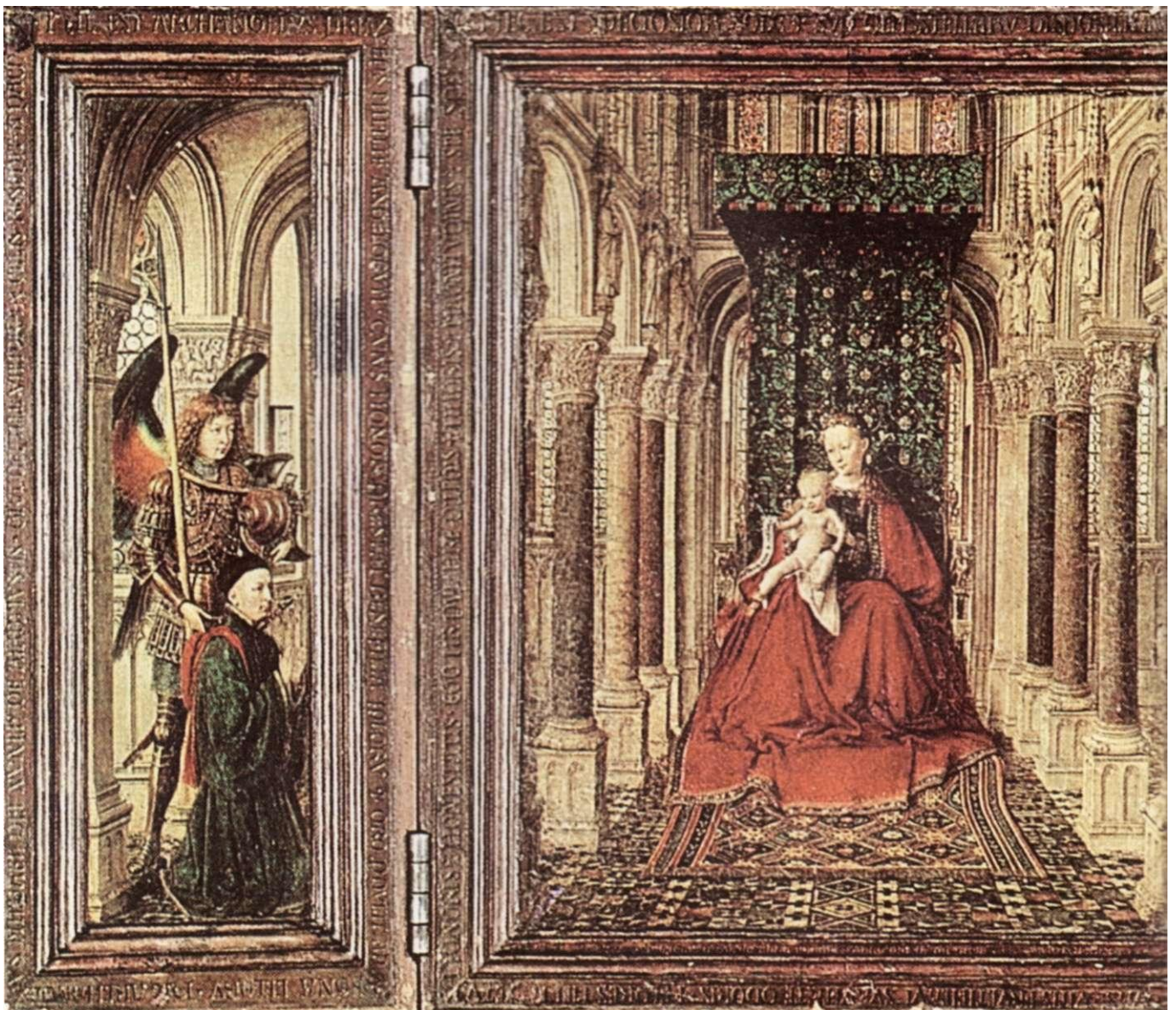
Видение Святой Анны

Ян ван Эйк

Богоматерь
с Младенцем
на троне во храме
(триптих)

Лишь в 1958 году была установлена дата создания — 1437 год — триптиха кисти гениального нидерландского живописца Яна ван Эйка (центральная часть изображает «Дев\ Марию с Младенцем на троне во храме», левая створка — «Архангела Михаила с донатором», правая — «СВЯТУЮ Екатери-

ну»), хранящегося в дрезденском собрании. Несмотря на миниатюрный размер произведения, художнику удалось передать в нем ощущение грандиозности архитектурного пространства (оно воссоздает глубину интерьера великолепного романского храма, благодаря перспективным линиям ковра



и аркады), органного наполнения, бесконечной щедрости разумного устройства среды.

Вместе со своим старшим братом Губертом Ян ван Эйк усовершенствовал состав масляных красок и стал применять их тончайшими лессировками. Эта техника, получившая название фламандской манеры, широко распространилась по всей Европе. Именно благодаря лессировкам удавалось достичь более тонкой иллюзорности изображения. Ян ван Эйк (между 1390 и 1400–1441) учился у Губерта, вместе с которым трудился до смерти последнего в 1426



году. Он работал у графа Голландского, а затем стал придворным художником герцога Филиппа Доброго Бургундского, который высоко ценил его труды, в том числе и на дипломатическом поприще (в 1426–1428 годах Ван Эйк выполнял дипломатические поручения в Испании и Португалии). Однако самое знаменитое творение нидерландской живописи — «Гентский алтарь» (1422–1432), который Дюрер назвал «изумительным», — выполнено по заказу бюргера для собора Святого Бавона. Оно состоит из 26 картин и включает изображение 258 персонажей.

Створки алтаря растворяли раз в году в день храмового праздника, и перед потрясенными богомольцами предстала дивная картина торжества мира и согласия после Страшного суда.

На створки алтаря художник поместил фигуры Адама и Евы; таким образом, грандиозный замысел Ван Эйка охватывал начало и конец, ставший новым началом человечества. Живопись переливается множеством оттенков, сияющих как самоцветы. Для этого Ван Эйк использует тонкие прозрачные слои краски. Сияние, исходящее от Святого Духа, словно освещает здесь изнутри каждое лицо и заставляет блистать каждую травинку, каждую складку ткани. Ангелы, поющие гимн, изображены бескрылыми, однако их вдохновенные и благообразные лица, великолепие их облачения позволяет «услышать» божественную музыку. Столь же разительный контраст перевоплощения представляет собой и живопись дрезденского триптиха.

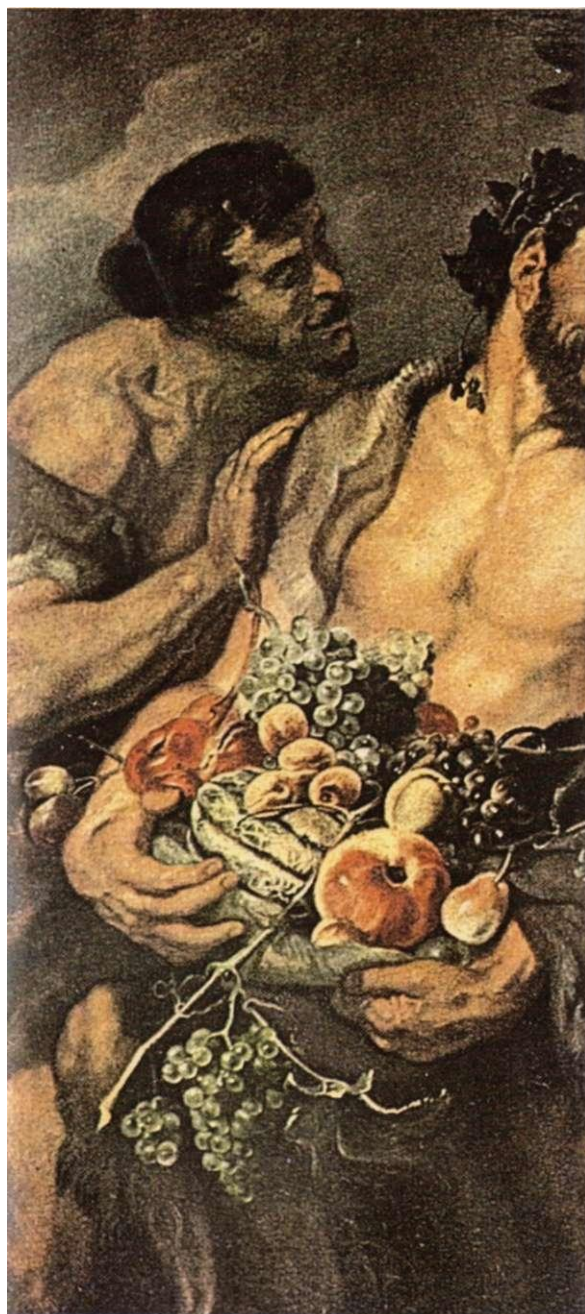
На двух его створках в закрытом виде — сцена Благовещения, написанная просто и реалистично, с монохромными фигурами Девы Марии и архангела Гавриила на фоне обнаженного пространства. Ощущение чуда, скрытого покровом повседневности, внимание к деталям, придающее убедительную достоверность сюжетам, характерны для нидерландского искусства. Они, естественно, повторяются в других известных работах всеми признанного основателя нидерландской школы XV века Яна ван Эйка.

РУБЕНС

Питер Пауэл Рубенс

Самым знаменитым художником не только Фландрии (страны, лишь в XVII веке появившейся на карте мира в результате религиозного раскола и последующих за ним религиозных и народно-освободительных войн), но всей Европы XVI века почитали антверпенского живописца Питера Пауэла Рубенса (1577—1640). Рубенс был прекрасно образован, происхождение открывало ему юридическую и дипломатическую карьеры. Знание языков, проницательный ум, счастливое умение располагать к себе собеседника, дружба многих монархов позволили Рубенсу в дальнейшем с успехом выполнять различные дипломатические миссии. Но еще в очень юном возрасте он решил стать художником и начал брать уроки у разных мастеров (Тобиаса Верхахта, Адама ван Норта, Отто ван Вена). В 1598 году Рубенс стал самостоятельным мастером и членом гильдии Святого Луки, но с мастерской Вениуса (так именовался преклонявшийся перед латинской культурой его учитель, творчество которого сложилось под воздействием итальянского маньеризма) он сотрудничал еще два года. В Италии, где Рубенс работал с 1600 по 1608 год, на него произвели большое впечатление размах творений Микеланджело и Тинторетто, благородство колорита Тициана. Кроме того, его, без преувеличения, покорила античность.

В антверпенскую мастерскую Рубенса, придворного живописца правителей Южных Нидерландов испанской инфанты Изабеллы и эрцгерцога Альберта, приходили заказы со всей Европы — из Англии (среди них были и от принца Уэльского, а английский король назначил Рубенса на пост государственного секретаря), Испании (испанский король даровал ему дво-



рянство), Италии. Во Франции он исполнил двадцать огромных композиций со сценами из жизни Генриха IV и его супруги Марии Медичи (этот цикл завершен не был). Его дом в Антверпене (на старинной площади города Грунте Маркт в 1840 году был установлен бронзовый памятник художнику работы бельгийского скульптора Виллема Гефса) превращается в настоящий дворец в итальянском вкусе, на-



полненный сокровищами искусства. Рубенс работал в разных жанрах, исполнял церковные и мифологические композиции, портреты, декоративно-аллегорические панно, сцены охоты, пейзажи. Он писал по светлому меловому грунту (в русле нидерландской традиции и в отличие от венецианцев, которые работали на земляном грунте), но применял многослойное венецианское письмо. Подмалевков он де-

лал темперой, а потом накладывал на него прозрачайшие, текучие слои масляной краски, кинovarью высветлял тени по контуру, а затем лессировал, чтобы добиться цельности и единства цветового аккорда. У художника была большая мастерская с многочисленными учениками, и многие его работы — плод коллективного труда. После того как мастер создавал эскиз композиции, помощни-

*Возвращение Дианы
с охоты*



Охота на кабана

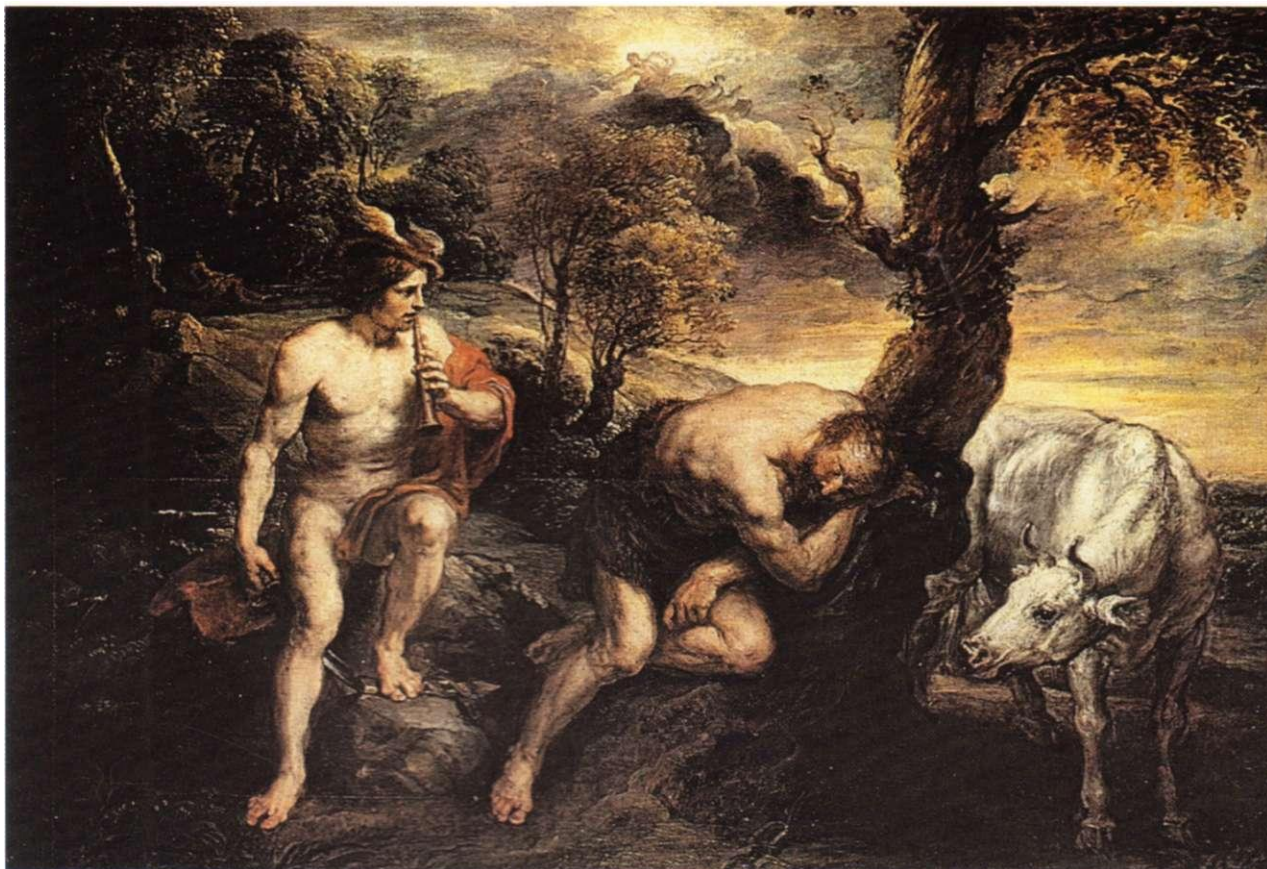


ки (их было больше ста) переводили ее на холст (обычно очень большого размера), а затем Рубенс завершал картину своей кистью. Здесь же делались повторы с его работ, офорты, которые затем распространялись по всей Европе. В мастерской Рубенса было написано около 3000 картин, а среди его учеников были известные впоследствии мастера — Антонис ван Дейк, Ян Брейгель Бархатный, Франс Снейдерс, Якоб Йордане.

Дрезденское собрание располагает представительной и качественной коллекцией полотен Рубенса. Среди них две картины: «Возвращение Дианы с охоты» и «Охота на кабана», созданные почти в одно время, демонстрируют разность его подходов к сходным темам. Первая (1615—1617) отражает влияние венецианцев — и в полуфигурной фризовой композиции, и в безмятежности сияющего колорита. Однако Рубенс превзошел ценимые им образцы полнокровием и жизнелюбием. Античный сюжет давал ему возможность продемонстрировать не только пышную, истинно фламандскую женскую наготу (обычно Диану, всегда юную богиню охоты, изображали изящной), приветливые и одновременно серьезные лица богини и ее благородных подруг, но и простонародный типаж демонов леса, коренастых веселых сатиров (тема сатиров будет продолжена в творчестве ученика Рубенса Якоба Йорданса). Невозможно не восхищаться «натюрмортами» Рубенса в деталях его картин. Щедрой кистью воспроизводит здесь художник плоды охоты и урожая.

В «Охоте на кабана» (1618—1620) яростная страсть опасной охоты, кажется, охватила не только людей и животных, но и могучие лесные деревья. Пульсация ритма здесь напряжена до предела, энергетические потоки перехлестывают за ограниченное холстом пространство и завораживают драматизмом поединка сил.

Передача бурного, стремительного движения, резкие ракурсы (повороты), мощные скульптурные формы



Меркурий и Аргус

крупных фигур — черты «фламандского барокко», создателем которого и был Рубенс.

Под конец жизни для охотничьего замка испанского короля Торре де ла Парада Рубенс сделал несколько картин на мифологические темы. Два небольших варианта сюжетов «Суд Париса» и «Меркурий и Аргус» (1635—1638) хранятся в Дрездене. В последнем Рубенс точно иллюстрирует следующий отрывок из Метаморфоз» Овидия:

*«Отпрыск Атланта присе, 1,
разговором и долгой беседой
Длющийся день растянув и,
на дудках играя скрещенных,
Втайне пытался меж тем одолеть
строжайшие очи.
Все-таки борется тот, чтоб неге
сна не поддаться».*
Перевод С. Шервинского

Здесь нет открытого действия, все настроение зиждется на полутонах:

Меркурий уже перестал играть над только что заснувшим Аргусом и еще не замахнулся мечом, но это минутное затишье несет в себе семя грядущей бури. Шум ветра в кронах деревьев, желтые всполохи в облачном небе поддерживают это состояние. Рубенс замечательно пишет два обнаженных мужских тела — свалившегося на ствол Аргуса и застывшего красавца Меркурия (крылья на его шлеме обещают стремительность следующего движения, которое мы предчувствуем).

В изображении женского тела чувственная кисть Рубенса становится особенно виртуозной, и дрезденская «Вирсавия» (1635) тому ярчайший пример. Юная красавица, жена полководца Урии, оборачивается к вестнику, протягивающему ей письмо от царя Давида. Ветхозаветное событие происходит на фоне роскошной ренессансной архитектуры. Вирсавия оперлась локтем о вазу фонтана, и ук-

рашающая ее нить жемчуга перекликается дробными вспышками с прохладной струей воды и с перламутром нежной женской кожи. Она еще не знает, что впереди, взгляд ее лишь полон любопытства. Но зрителю (как и художнику, вероятно) вовсе не важны собы-

тия этого сюжета, ПОТОМУ ЧТО главное событие перед ним — это сама Вирсавия, пышногрудая и нежная фламандка, крепотелая и грациозная, томная и сильная, в золотисто-розовом ореоле красочных рефлексов, воплощение радости и красоты жизни.



Вирсавия

Антонис ван Дейк

«Юный принц королевской крови», так назвал Антониса ван Дейка (1599—1641) французский писатель и исследователь искусства Эжен Фромантен. Может быть, он имел в виду то, что королем живописи в Европе своего времени был Рубенс, а его любимый и талантливейший помощник оказался достойным славы своего учителя, но лишь на очень недолго пережил его, не успев занять трон. А может быть, потому, что само творчество Ван Дейка аристократически утончено и репрезентативно. Между тем судьба Ван Дейка творила головокружительные виражи, и тому во многом способствовал он сам. Родился Антонис в буржуазной семье в Антверпене. Рано потеряв мать, он в 10 лет поступил в ученичество к художнику Хенрику ван Балену, а когда ему исполнилось 17, уже работал самостоятельно. Совсем молодым в 1618 году он сделался членом антверпенской гильдии Святого Луки и стал помощником Рубенса, что дало ему возможность приблизиться к секретам творчества великого мастера. Там же работал и Йордане, и первые из известных работ Ван Дейка (среди них хранящаяся в Дрездене серия полуфигур апостолов) мощной фактурой, широкими мазками, загорелыми телами персонажей очень похожи на его творения. Не обошлось, конечно, и без влияния новшеств реализма Караваджо, которые спустя немного времени Ван Дейк отринул. Определяющее влияние на обоих мастеров, безусловно, оказал мир рубенсовских образов. Центральный персонаж «Пьяного Силена» (1621) Ван Дейка живо напоминает демонов из «Возвращения Дианы с охоты» Рубенса и вторит его картине на ту же тему (в мюнхенской Пинакотеке). По эски-

зам Рубенса Ван Дейк создал целый ряд картин («Вакханалия», «Святой Амвросий и император Феодосий», «Портрет Жаклин ван Кастр»), которые приписывали кисти Рубенса. Такая работа не могла не сказаться на формировании живописного искусства Ван Дейка. Но при этом давала себя знать и его собственная индивидуальность: самостоятельные работы («Мученичество Святого Себастьяна», «Святой Мартин и нищий») лишены рубенсовской мощи, тщательней выписаны. Первые же портретные заказы обнаружили особый дар художника. Он очень хорошо передавал типические черты среды и, не в ущерб индивидуальности заказчика, умел возвысить и прославить свою модель, привнеся в образ утонченность и благородство. После очень короткого пребывания в Англии в 1621 году Ван Дейк едет в Италию. Здесь он посетил многие художественные центры, внимательно присматриваясь к произведениям итальянских мастеров, особенно Тициана и Корреджо. На несколько лет художник обосновался в Генуе, где исполнял церковные заказы и писал портреты. Работая над ними, Ван Дейк вывел свою формулу пропорций аристократической модели — уменьшил голову, удлинил общий силуэт. Любая дама на его полотнах выглядит королевой. Все это время, как и в период ученичества, Ван Дейк продолжал делать многочисленные зарисовки — стремительные, полные барочной силы и динамики. Приехав в Антверпен в 1627 году, художник с головой окунулся в работу. Он выполняет крупные композиции для церквей разных городов Фландрии (где религиозное чувство представлено в элегантной форме даже при выражении сильного горя), пишет сдержанно и просто, портреты местной вер-



Пьяный Силен

хушки буржуазии (в которых, следуя местной традиции, он делал поясные изображения), а также единичные картины на мифологические сюжеты. В 1632 году, прибыв в Англию, страну,

где еще только зарождались национальные живописные традиции, но король которой страстно любил и поощрял искусства, Ван Дейк получил титул «главного живописца на

Дети Карла I



службе его величества» и был возведен в дворянское достоинство. Лишь дважды в оставшийся период жизни он отлучался из Лондона: в 1634 году в Брюссель, где ему довелось сделать «Портрет



рет кардинала-инфанта Фердинанда», ставшего новым правителем Фландрии, и портреты его придворных; и в год своей женитьбы на англичанке Мери Ратвен в 1640 году. Тогда он посетил Антверпен, почтив память недавно скончавшегося Рубенса, и Париж. Вернувшись в Англию, художник заболел, как оказалось, смертельно. Похоронили Антониса ван Дейка в соборе Святого Павла в Лондоне.

За время пребывания в Англии он создал около 400 портретов (среди них 35 портретов короля, 35 портретов королевы Генриетты Марии, множество — детей венценосной пары). К сожалению, многие из них носят печать торопливости и небрежности. Эти неудачи искупаются подлинными шедеврами, которые рождались в общем потоке высокого ремесла («Конный портрет Карла I» Лондонской Национальной галереи, луврский «Портрет Карла I на охоте», «Портрете Роберта Рича, графа Уорика» в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, «Портрет Карла I в трех ракурсах» в Виндзоре и др.). Успеху его работ способствовали «изысканность, вкус, чувство меры и обаяние, которые он вносил во все, к чему бы ни прикасался» (Э. Фромантен). Про краски Ван Дейка современники говорили, что они «доподлинные плоть и кровь, свет и прозрачность».

Особую популярность художнику принесло необычайное издание 1636 года — сборник гравюр «Иконография Ван Дейка», в котором были собраны изображения 80 известных в Европе персон (лишь 20 из них гравировал сам Ван Дейк, остальные — Востерман, Болсверт и Понтиус). Более полное издание вышло уже после смерти художника. Именно благодаря наследию Ван Дейка в Англии появилась замечательная школа живописи (Рейнолдс, Лоренс, Гейнсборо, пейзажисты). И конечно же нельзя отрицать влияния живописи Ван Дейка на французских и фламандских художников. В историю живописи Ван Дейк вошел также как создатель европейского репрезентативного портрета.



Портрет человека
в латах и с красной
повязкой на руке

Портрет Марии
Клариссы Вовериус



ЙОРДАНС

Якоб Йорданс

О Якобе Йордансе (1593—1678) всегда говорят как о третьем в триаде великих фламандских живописцев, после Рубенса и Ван Дейка. Он, как и Рубенс, был учеником Адама Ван Норта (зятком которого Йорданс станет позже), потом с 1620 по 1640 год работал в мастерской Рубенса, великий образец творчества этого мастера оказал на его ИСКУССТВО определяющее воздействие (интересно отметить, что эти два замечательных ученика впоследствии сами значительно повлияли на Ван Норта).

Картины Якоба Йорданса воплотили в себе жизнелюбие и непритязательную простоту нравов его родины. Это касается и мифологических мотивов, которые он выбирал, и более поздних изображений пирушек. Много раз он повторял два своих любимых сюжета: «Сатир в гостях у крестьянина», в которых сатир (согласно греческой мифологии, лесное божество с человеческой головой, рогатый, с козьими ногами и косматой шерстью), зашедший в крестьянский дом, мало отличается от хозяев — он так же, как они, веселится и балажит. он столь же загорел и грубоват; и «Король пьет». Пример повтора последнего — полотно «Бобовый король» (около 1638) из Государственного Эрмитажа: королем праздника выбирали того, у кого в пироге обнаружился боб. Его «короновали» и шуточно чествовали. Вакхические мотивы мифов естественно соединяются у Йорданса с брутальностью, бурным жанровым «просторечием» Фландрии. Творчество Йорданса, первого живописца Фландрии, после смерти Рубенса и Ван Дейка, было чрезвычайно востребовано. Косвенным подтверждением сказанному может послужить полотно «Менины» Веласкеса, где на стенах можно видеть копии с работ Рубенса и Йорданса, выполненные приемным



сыном Веласкеса Баутистой дель Масо. Сюжет полотна «Диоген с фонарем на базарной площади» (около 1643) позволил художнику вновь использовать полюбившиеся ему мотивы. Однако здесь они стали лишь инструментом к философскому размышлению. С огромным мастерством Йорданс вылепил когда-то крепкое, а сейчас дряхлеющее тело Диогена, его руку, поднимающую зажженный в ясный день фонарь,



чтобы «днем с огнем» найти в толпе Человека. Своей экспрессией лицо этого мудреца напоминает античную маску, но взгляд умен и остр. Его действия вызвали жестокие насмешки и издевательства у окружающих, его считают безумным, но именно лица в хохочущей толпе (а художнику хватило зоркости и умения индивидуализировать каждое), в контрасте с которыми морды животных выглядят благо-

родней и достойней, и образуют зону безумия. Действенность картины становится еще более активной из-за странной и, на первый взгляд, упрощенной для зрелой кисти барочного художника композиции, где главный герой помещен строго в центре и прямо перед зрителем. Но, может быть, такой абсолютно театральный прием прямой апелляции к зрителям («Над кем смеетесь?..») входил в главную задачу художника.

*Диоген с фонарем
на базарной
площади*

РЕМБРАНДТ

Рембрандт Харменс ван Рейн

Бравым воякой, веселым кутилой, балагуром и удачливым дамским любезником — таким предстает перед зрителем Рембрандт на самой ранней из многочисленной коллекции его работ в Дрездене — «Автопортрете с Саскией на коленях». То был счастливейший период его жизни после женитьбы на любимой Саскии. Ей только 21. ему еще нет 30, и жизнь пока безоблачна, имя и искусство — на взлете известности и успеха. За все это и поднят Рембрандтом высокий бокал с золотистым вином на картине, а сам он и Саския, наряженные в роскошные одежды по моде «прошлого» (XVI) века, отвернувшись от стола с великолепной скатертью, на которой

Портрет Саскии
в шляпе



покоится серебряное блюдо с павлином (символом тщеславия), к зрителю, как бы приглашают поучаствовать в их празднике. В понятиях же XVII века не только весельем, но и дерзким вызовом проникнуто полотно. Мастер психологического портрета, Рембрандт и в этой, казалось бы, поверхностной картине правдив и тонок. И даже доказательная версия о подлинном сюжете «Автопортрета с Саскией» — «Блудный сын на постоялом дворе» — не противоречит интуитивно ощущаемому смыслу, заложенному в ней: мы застали Рембрандта в действительно безмятежные минты жизни этого поистине духовно блудного сына обычаев своего времени и страны.

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) родился в семье зажиточного мельника в городе Лейдене. Желая видеть сына ученым или преуспевающим чиновником, родители отдали его в латинскую школу, а затем поощрили поступление в Лейденский университет. Однако и не препятствовали, когда по страстному желанию мальчик ушел из университета, чтобы поступить в обучение к живописцу Якобу ван Сваненбургу. Спустя три года он на шесть месяцев уезжает в Амстердам, чтобы поучиться у Питера Ластмана, где проникся повествовательностью его манеры, ориентированной на итальянцев. По возвращении в Лейден Рембрандт открыл здесь собственную мастерскую, но в 1632 году вновь и уже навсегда переехал в Амстердам. Первый же большой заказ сделал его имя знаменитым. Это был групповой портрет известного хирурга Николаса Питерса (получившего прозвище Тулп по изображению тюльпана на воротах своего дома) с учениками. Рембрандт впервые объединяет персонажи группового портрета общим профессиональным действием.



Автопортрет
с Саскией на коленях

С ранних лет своего творчества Рембрандт сделал множество автопортретов (в мировых собраниях их насчитывается более ста), изучая характерные изменения внешности при выражении различных чувств и переживаний. Часто он писал и своих близких, улавливая биение жизни в их изменчивом облике.

Среди представительной коллекции произведений Рембрандта в Дрезденской галерее «Портрет Саскии в шляпе» — самый ранний. Написанный незадолго до его брака с юной дочерью из богатого и благородного семейства ван Эйленбурх, который укрепил положение Рембрандта и в аристократических кругах общества. «Портрет Саскии в шляпе» ясно обнаруживает **ЖИВ**описную манеру молодого Рембрандта. Его кисть стремительна, мазки ложатся плотно, пастозно на узорах тканей и аксессуаров и бережно лепят рельеф лица: теплое золото света падает лишь на часть лица и фигуры, погружая все остальное в бархатную тень. Полутень от полей шляпы на глубоко посаженных глазах девушки и яркий свет на ее странной улыбке создают ощущение удивительной смеси непосредственности и театральности. Рембрандт поддерживает эту живую игру настроения формальными деталями — легкими перебивками вертикалей (подвески на плече, изящной жемчужной серьги, взметнувшегося пера) и клонящихся горизонталей (кисти руки в коричневой перчатке, едва видимой из-за тени, прозрачного поблескивающего ожерелья, рельефного борта малиновой шляпы).

Если некоторые заказные портреты Рембрандта лишены внутреннего трепета и драматизма, то, проникаясь искренней симпатией к моделям, он обнаруживает в них глубинный мир человеческой личности. На своих портретах зрелого периода Рембрандт изображает человека наедине с самим собой, погруженным в раздумья, часто крупным планом. Психологическая насыщенность таких образов позволила ввести в обиход искусствоведения термин «портрет-биография».

В отличие от большинства его собратьев, голландских художников, Рембрандта продолжают интересовать мифологические и библейские темы, которые позволяли мастеру возвышать обыденность до высот сказаний.

В его мастерской — много учеников, он приобрел роскошный дом, и в нем постоянно пополняются коллекции картин и антикварных вещей (многие из них — ткани, оружие, посуду художник не раз изображал в своих работах). Именно к этому периоду благополучия относятся два дрезденских по-



лотна, тематически связанных. Во время создания картины «Самсон загадывает загадку гостям на свадьбе» (1638) Рембрандт интересовался «Тайной вечерей» Леонардо, известной ему по печатным воспроизведениям. Он размышлял над проблемой размещения динамических людских групп в многофигурной композиции. В отличие от Леонардо Рембрандт усложняет композицию, располагая участников свадебного пиршества по кругу и поместив заглавную фигуру на ее периферию. В центре же оказывается новобрачная-филистим-

лянка (очень похожая на Саскию), и Рембрандт подчеркивает это широкой вертикалью тяжелой узорчатой ткани за ее спиной. С мастерством и видимым азартом он передает пряный аромат экзотики — ткани, одеяния, узоры, украшения, посуда, оружие. В написанной двумя годами позже картине «Жертвоприношение Маноа» он более сдержан и все внимание сосредоточивает даже не на чудесном событии (из жертвенного огня воспаряет к небесам ангел), а на погруженные в свои молитвы лица будущих родителей Самсо-

Самсон загадывает загадку гостям на свадьбе

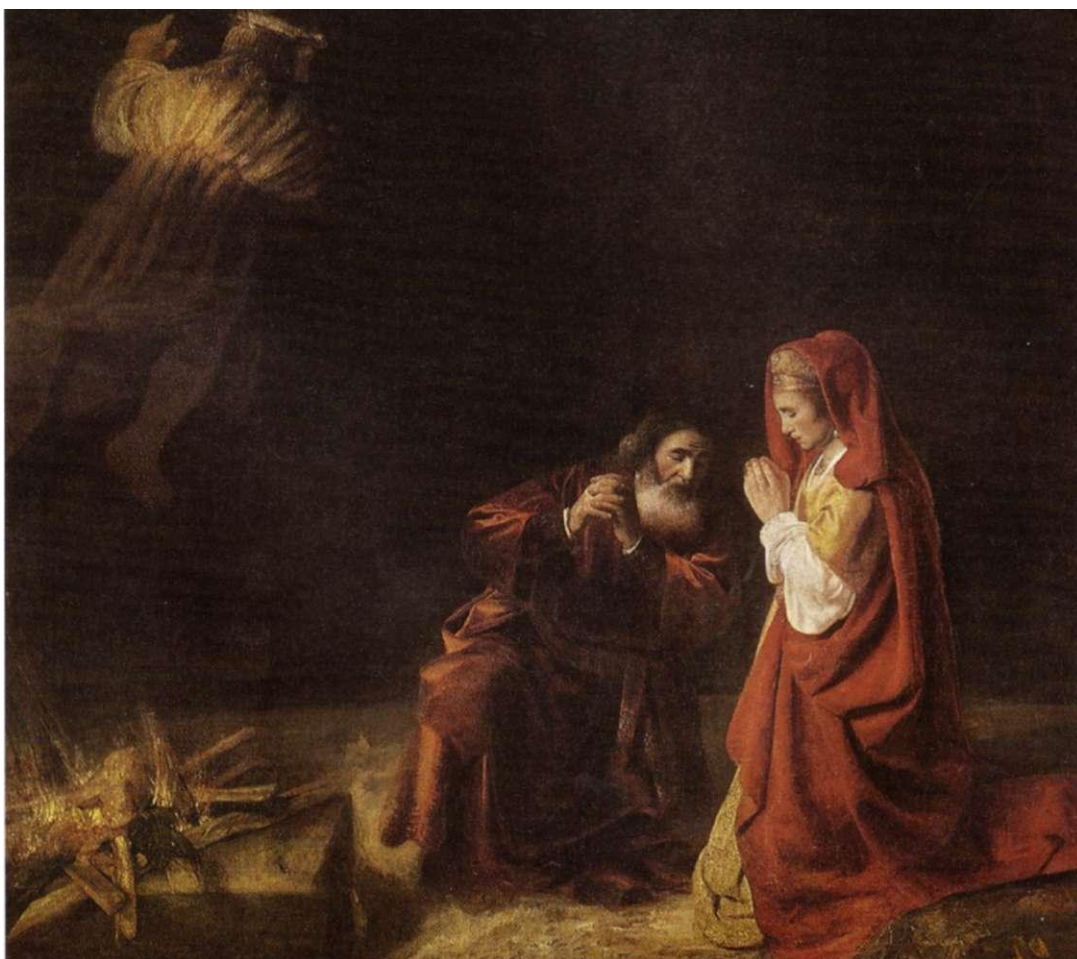


*Похищение
Ганимеда*



на. И все-таки даже в этой простоте есть «автографы» Рембрандта: теплое горение оттенков красного на одеждах молящейся пары, золотое сияние вокруг нее, а еще — удивительная, трогательно неуклюжая фигура ангела. Еще одно произведение Рембрандта середины 30-х годов — «Похищение Ганимеда» — перекраивает на свой лад поэтический миф о прекрасном пастушке, который был похищен из-за своей необычайной красоты Зевсом, превратившимся в орла (или пославшего за ним орла) и сделавшим его своим виночерпием. Именно таким его писали Рубенс и Корреджо, рисовал Микеланджело. Но на картине Рембрандта зловещая птица поднимает с земли дитя. Малыш еще сжимает в кулачке вишни, которыми наслаждался в последний момент, сучит ножками, заходится в крике (его экспрес-

*Жертвоприноше-
ние Маноя*



сивная гримаса не оставляет и следа милovidности) и даже уписывается. За исключением красноватой кисточки на его задранной рубашонке, здесь отсутствуют живые краски мира. (Эта композиция в точности воспроизводит графический набросок, который хранится в дрезденском Кабинете рисунка.)

Эпоха барокко оставила след в живописи Рембрандта: многие его ранние композиции проникнуты бурным движением. Однако оно, как и световые контрасты и резкие ракурсы, служит лишь средством драматизации события. Рембрандт удивительно передает свет, магическое поле которого окутывает фигуры и лица золотым ореолом. Лучезарное сияние мягко выхватывает объемы, рельеф густых мазков, наложенных на прозрачные поверхности. Свет поэтизирует мир и раскрывает его потаенную жизнь.

С начала 40-х годов Рембрандт теряет популярность, нищает. Умирают близкие. Последние работы великого мастера звучат трагически.

В позднем творчестве Рембрандта нет бурного движения. Так, в эрмитажном «Возвращении блудного сына» Рембрандт строит композицию просто и необычно: зритель оказывается в кругу переживающих событие.

Скорбное и милосердное лицо слепого отца, бережно прижимающего к себе сына, открывает глубочайшие душевные переживания. И, по примеру античных художников, скрывая от зрителя еще более напряженную ноту, Рембрандт прячет лицо «блудного сына». Здесь царит абсолютная свобода мастера, не считавшегося ни с какими правилами хорошего тона (грязная пятка на переднем плане!) и в то же время творившая в красках зрелище высокого духовного порядка.

Рембрандт не был высоко ценим последующими поколениями. Лишь романтики XIX века вновь открыли для себя всю глубину и богатство его искусства. И сегодня ясно, что творения Рембрандта стоят особняком не только в голландской живописи, но и во всем мировом искусстве. Общечеловеческое значение их бесспорно.



Портрет человека
с жемчугами
на шляпе



Автопортрет
с дичью

Ян Вермер Делфтский

Феномен творчества самого крупного художника делфтской школы Яна Вермера (1632—1675) лишь частично кроется в общем состоянии современной ему живописи Голландии.

Современники чрезвычайно почитали Яна Вермера как непревзойденного мастера, однако уже к концу своего века художник был забыт. Лишь в 1860-х годах, когда европейская живопись стала по-новому рассматривать передачу света, и Вермер был заново «открыт» и вскоре признан одним из величайших художников.

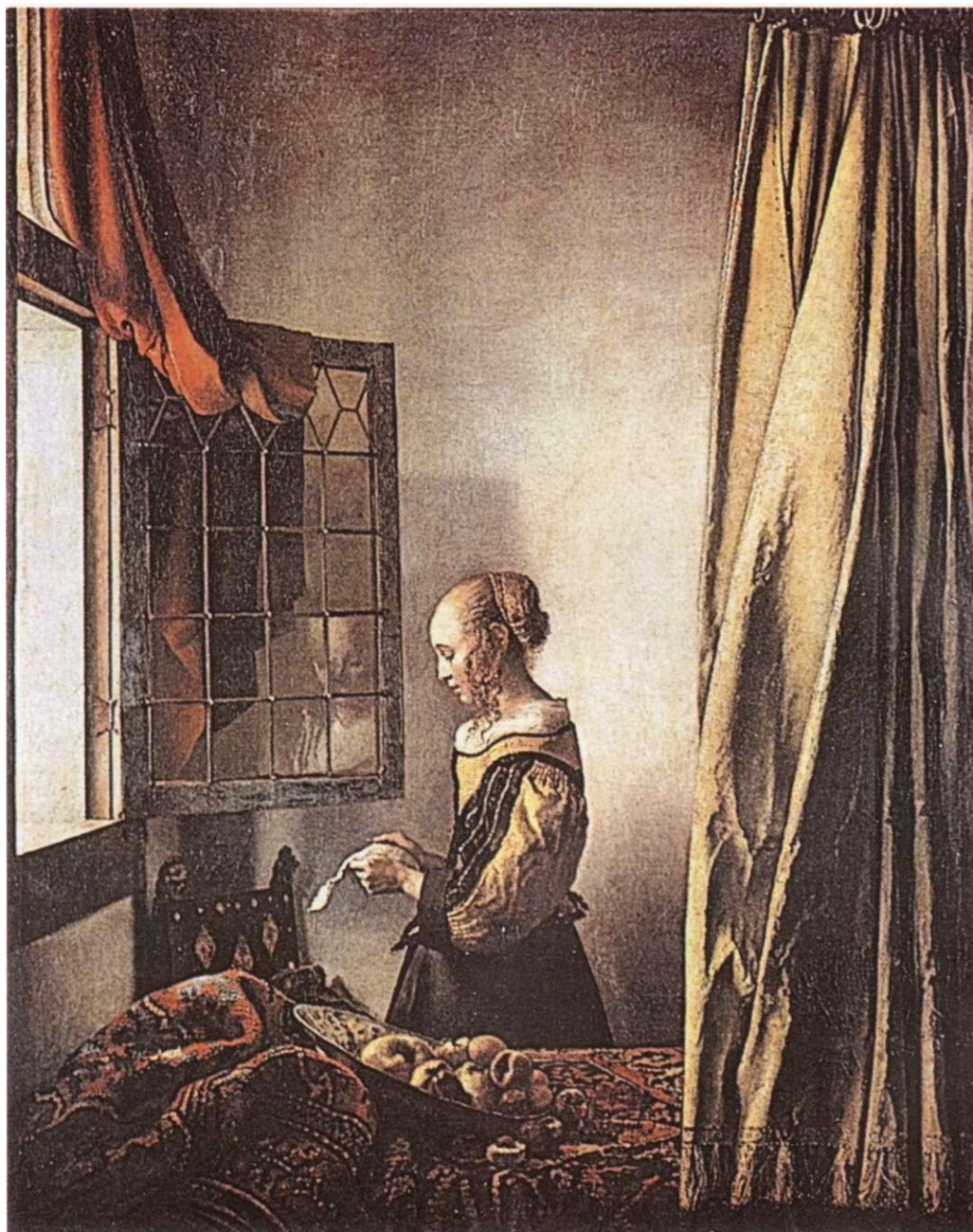
В своей «Табели о рангах» гениев живописи Сальвадор Дали отвел Вермеру первое место. Однако столь пристальный интерес к живописи голландского художника в XIX—XX веках не в состоянии до конца объяснить се-

креты его зачарованной простоты. Недолгая жизнь Яна Вермера не изобиловала приключениями, хотя и включала радостные и драматичные моменты. Отец его торговал картинами, но совмещал эту деятельность с содержанием постоянного двора на рыночной площади и трактира при нем. Вермер был женат, имел десятерых детей (которых никогда не изображал в своих картинах) и умер в долгах. Существуют предположения, что некоторым секретам своего искусства Вермер научился у талантливейшего ученика Рембрандта Карела Фабрициуса. До нас дошло менее 40 его произведений. И лишь два из них точно датированы, так что говорить об эволюции творчества Вермера можно предположительно. Его ранние работы еще пребывают в русле общеевропейских исканий («Диана с нимфами», «Христос у Марфы и Марии»), содержат отголоски караваджизма; впрочем, обе названные картины соответствуют «духу жанровой сцены». Первая датированная работа Яна Вермера — «У сводни» (1656).

Было замечено, что у Вермера имелся определенный круг моделей. Так, одна и та же девушка представлена в картине «Солдат и смеющаяся девушка» (Нью-Йорк, собрание Фрик) и в «Чтении письма» из Дрезденской галереи. В один костюм одет живописец в «Мастерской художника» и музыкант с цитрой на полотне «У сводни». (Это породило гипотезу об автопортрете художника; существует также версия, что здесь изображены в качестве центральных персонажей он сам и его жена Катерина Болнес.) Сюжет этот был распространен в голландской живописи и интерпретировался как эпизод из веселых странствий «блудного сына». Если в этой работе смысл достаточно ясен, то в другом дрезденском экспонате, «Чтении письма», он оказался

У сводни





скрыт. Немецкая исследовательница А. Майер-Майнштель в 1970-е годы произвела рентгенограмму этого шедевра и обнаружила, что «первоначально на стене была изображена картина с фигурой амура, поднимающего руку», примерно такая же, как в его хранящейся в Лондонской Национальной галерее «Даме, стоящей перед вёрджинелом» (вёрджинел — вид клавиесина), а в правом нижнем углу, заслоненном занавесом, прежде находились сосуд из вене-

цианского стекла и бокал. Но как бы то ни было, главным для сегодняшнего зрителя остается не столько то, что изображено на картине, а сколько то, как это сделано. Вермер дает почувствовать прозрачность воздушной среды и всемогущество света — отражением лица читающей в стеклах окна, мягкой светотенью, которая, словно сгущая воздух, лепит материю. Именно воздух и свет одухотворяют образ девушки на этом полотне.

Девушка с письмом

ХАЛЬС

Франс Хальс

Прославленный портретист, старший современник Рембрандта Франс Хальс (1581/85—1666) не был «малым голландцем», хотя ему и не довелось исполнять большие исторические композиции.

Известно, что родители Франса Хальса приехали в Голландию из Фландрии, спасаясь от испанцев. Известно также, что в 1610 году в городе Гарлеме мастер Хальс стал членом гильдии Святого Луки. В 1612—1615 годах он служил в стрелковой роте Святого Георгия и по предложению ее командиров исполнил групповой портрет офицеров. Такие портреты были традиционными при смене раз в несколько лет личного состава военных подразделений (гвардия набиралась из гражданских лиц на определенный срок). При роспуске отслужившего состава устраивался прощальный банкет. Именно так, собравшимися за торжественным ужином, изобразил своих соратников Хальс. Ему удалось очень живо передать различие в характерах персонажей, динамику и непосредственность их поз. Здесь впервые ясно обнаружилось и скрытое могущество его мазка, свободного и сильного. Впоследствии Хальсу не раз поступали подобные заказы, а веселый нрав художника позволял ему с теплой искренностью запечатлевать и другие, менее чопорные сцены пирушек и празднеств.

Хальс писал не только бюргеров, но и крестьян, солдат, проституток, и там, где мастер не был связан заказом, его кисть особенно смела и раскованна. Так, в луврской «Цыганке» теплые краски наложены на холст полупрозрачными слоями, мазки сохраняют следы стремительного движения

руки художника. В самой живописной технике будто проявляется симпатия художника к персонажу. Лукавый взгляд и веселая полуулыбка дополняют полнокровность образа.

Хальс был замечательным колористом. Даже когда палитра его картины строится на темных тонах, бесконечное богатство серых оттенков поражает. Тому доказательство — дрезденский «Мужской портрет», на котором браваый кавалер, ироничный и элегантный, изображен в сером камзоле на фоне серой же стены. Его светящееся золотистым светом лицо как рамой выделено черным беретом и широким отложным воротником. Интересно, что в сиянии белизны воротника внимательный взгляд легко различит другие оттенки серого. Обращает на себя внимание абсолютная живописная свобода, с которой написан освещенный рукав на первом плане. (Хальс выработал манеру класть краску на еще не просохший нижний слой.)

Таких погрудных портретов Хальс исполнил за свою жизнь множество, начиная с первого, написанного в 1611 году портрета Якоба Заффиуса. Дрезденский портрет датируется промежутком между 1630 и 1635 годами и интересен тем, что, по мнению, высказанному еще в XVIII веке, является автопортретом художника, ибо живо напоминает таковой в групповом портрете офицеров роты Святого Георгия. Однако вольность кисти, которая присутствует здесь, все же говорит о более зрелой манере и, следовательно, более поздней датировке.

Работы Хальса вдохновляли многие последующие поколения художников. Его копировали, у него учились, им восхищались.

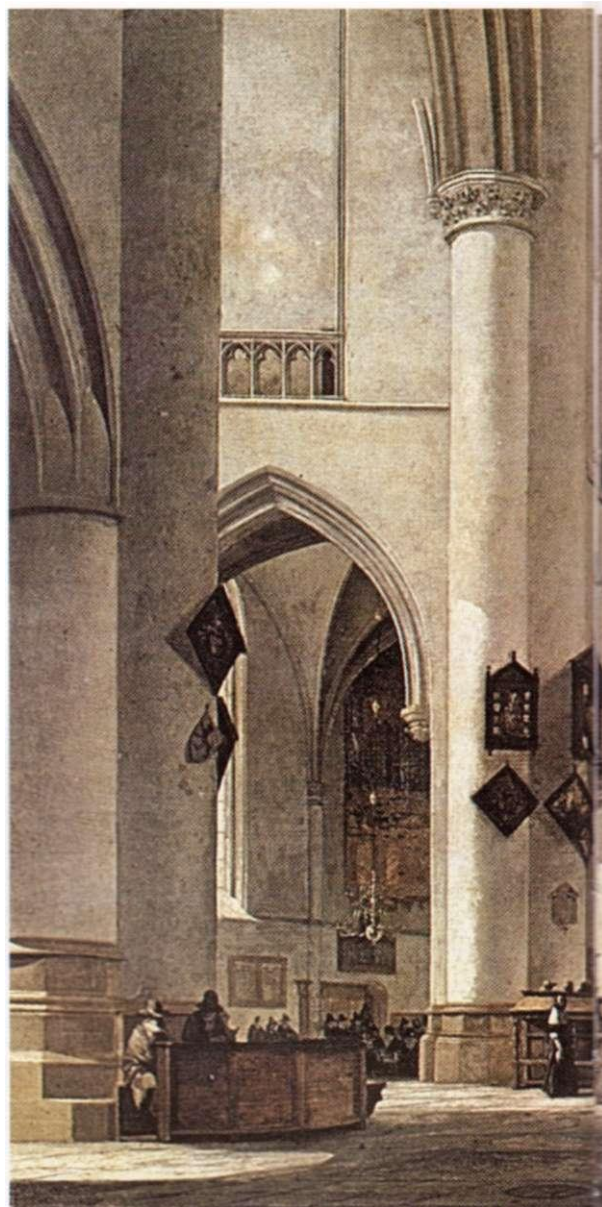


Мужской портрет

БЕРКХЕЙДЕ

Ио́б Беркхейде

Обильный художественный рынок в Голландии XVII века способствовал рождению уникального явления — узкой специализации по жанрам, ибо именно так художники доводили свое мастерство до совершенства. Да и внутри жанров существовали свои деления: натюрморт, например, мог быть цветочным, фруктовым, кухонным, «ванитас» (символически демонстрирующий скоротечность времени), с рыбой или с дичью, представлять завтраки или десерты. Столь же многообразен был и голландский пейзаж. Особым «поджанром» стало и изображение интерьеров церквей. В нем специализировались художники из Делфта, но и в других городах работали свои мастера церковных интерьеров. Именно таким мастером был гарлемский живописец Ио́б Беркхейде (1630—1693). Кроме того, известны его жанровые и библейские сцены и портреты. Он обучил секретам своего искусства и младшего брата Герита Беркхейде (1638—1698), который стал позже одним из самых крупных и известных художников городского пейзажа. Братья вместе совершили путешествие в Германию и работали при дворе наместника в Гейдельберге. Интересно, что на знаменитых полотнах Герита стаффажные фигуры, т. е. фигуры людей и животных, обычно писал старший брат. Сегодняшние ценители искусства, в отличие от поколений прошлого, ставят его произведения выше, чем работы более знаменитого когда-то Герита. Учился Ио́б Беркхейде у известного мастера Виллема де Витте. И во многом небольшая дрезденская картина «Интерьер Гро́те Керк в Гарлеме», написанная в 1665 году, напоминает «интерьеры» учителя. Точку зрения, с которой демонстриру-



ется интерьер главной церкви Гарлема (Гро́те Керк — Большая церковь), художник находит ЧУТЬ справа от центра ее главного нефа. Общее изображение строится по строгим правилам перспективы, а разнообразнейшие архитектурные детали воспроизводятся с геометрической точностью. Жизненность картине придает контраст между торжественным величием архитектурного пространства и человеческой массой, состоящей из маленьких фигурок прихожан, застигнутых в их привычном, пусть даже и в празд-



ничном (визит в храм!) времяпрепровождении.

Кальвинизм, распространенный в Голландии, протестовал против украшения церквей, поэтому и здесь на стенах практически нет живописи, которая так привычна в католических храмах; лишь ромбы на колоннах с отвлеченными символическими изображениями и в темных деревянных рамах ненавязчиво разрушают самодовлеющую белизну архитектуры. Но нам хорошо виден и свод с невысокими готическими нервюрами,

которые тоже смотрятся как темные рамки для промежуточной кладки. Большое окно в перспективе забрано витражом, и нежные переливы цвета вносят праздничную ноту в анемичную гамму картины. Самое большое достоинство этой картины Беркхейде — в умелой передаче света, проникающего снаружи, неуловимого и вездесущего, изменчивого и ласкового, пронизывающего воздушное пространство и создающего трепетную и неуловимую вибрацию поверхностей.

*Интерьер Гроуте
Керк в Гарлеме*

РЕЙСДАЛ

Якоб ван Рейсдал

Творчество Якоба ван Рейсдала (около 1628/29—1682), выдающегося голландского пейзажиста, в отличие от других мастеров этого жанра, было многогранным. В ЛУЧШИХ своих работах он поднимается до высот философии. Гете посвятил художнику свое эссе, смысл которого выразился в его названии — «Рейсдал как поэт». Фромантен считал, что «Рейсдал... представляет после Рембрандта самую возвышенную фигуру в голландской школе». А. Бенла сравнил его «Болото» с фресками Сикстинской капеллы Микеланджело по силе воздействия и космическому видению. Влияние поэтического мира голланд-

Еврейское кладбище
близ Оудеркерк
(фрагмент)



ского пейзажиста мы находим и в творчестве Констебла, и у немецких романтиков, и у барбизонцев. Рейсдал, «человек высокой культуры и большого сердца» (Б.Р. Виппер), кроме живописи занимался еще и врачеванием, он был доктором медицины.

Якоб ван Рейсдал происходил из семьи художников. И если отец его, Исаак Рейсдал, был посредственным живописцем и зарабатывал изготовлением рам, то дядя Саломон Рейсдал был художником очень известным. Вероятно, у родственников и брал уроки живописи Якоб, однако уже ранние его работы свидетельствуют о внимательном изучении широкого круга живописцев. Обнаруживают они и самостоятельные черты автора, которые разовьются позже, в зрелые годы творчества. Он по-особому писал растительность, наделяя каждый куст, каждое дерево собственным «лицом». Это качество дало повод современным исследователям говорить о Рейсдале как о тончайшем психологе леса. Однако с той же заботливостью и правдивостью в его картинах переданы и песок на дюнах, и замшелые камни, и небесный свод. Художник позволяет зрителю почувствовать особенности каждой поверхности. И как никому другому ему удастся отображение драмы переходных состояний в природе.

При этом обычно Якоб ван Рейсдал вкладывал в изображаемое и символический смысл (он был легко понятен тогдашнему зрителю), углубляя его особым композиционным строем и отбором изображенных на картине элементов. Именно таким произведе-



нием является дрезденский шедевр «Еврейское кладбище близ Оудеркерк», имеющий и второе название — «Аллегория жизни человеческой» (1665—1670) и вдохновивший многих (включая Гете) на собственные интерпретации. Белеющий мрамор могил смотрится в резком контрасте с изменчивой сине-зелено-коричневой гаммой хмурого пейзажа. Образ природы здесь величествен и проникнут напряженной динамикой.

Картину эту тяжело больной художник писал по памяти. Кладбище сохранилось поныне, поэтому стало понятно, что Рейсдал ввел в картину вымышленные детали, например ручей — символ быстротекущего времени. О торжестве смерти говорят и руины храма, и усыхающий дуб, и сами могильники, тронутые стихией времени. Однако радуга в этом мрачном пейзаже, в этом царстве трагедии, символизирует надежду.

*Еврейское кладбище
близ Оудеркерк*

ГОББЕМА

Мейндерт Гоббема

Единственный достоверно известный ученик великого Якоба Рейсдала Мейндерт Гоббема (1638—1709) не обладал драматической мощью творческого темперамента своего наставника. Пейзажи Гоббема легко обозримы и, кажется, не несут в себе смысловых загадок. Часто один и тот же пейзажный мотив в исполнении учителя и ученика

отличается именно из-за разности авторского к нему отношения. Однако Гоббема все же достойный преемник мастера, ибо умение строить пространство, ясное и сложное одновременно, и найти в нем что-то ярко запоминающееся, — обаятельная черта его искусства. Он романтичен без драматизма (да и то «романтизм» его, видимо, следует

Водяная мельница



отнести к природе Голландии, а не к его мировосприятию), мягок и идиличен. И даже повторяя учителя, он выбирает более «уютные» мотивы — опушки леса, мельницы в лесу, равнины и спокойные реки. Они и составляют основу его творчества. В немногочисленных видах с руинами и городских пейзажах Гоббема, в отличие от многих своих сотоварищей, стаффажные фигуры писал сам. Исследователи заметили, что если в философских пейзажах Рейсдала все же легко можно узнать определенные, реально существующие местности, то простые и ясные ландшафты Гоббема не идентифицируются ни с одним



конкретным местом: художник постоянно комбинировал свои поэтические композиции.

Подобный «декоративный» принцип отозвался и в красочной палитре художника, яркой и звучной. Такое отношение к пейзажу во многом предвосхитило взгляды следующего столетия.

Недаром живопись Гоббема стала модной в Англии XVIII века и вызвала много подражаний.

«Но самое главное качество пейзажей Гоббема и основное его отличие не только от Рембрандта и Рейсдала, но и от всех голландских пейзажистов, — пишет Б.Р. Виппер, — что он создает образы природы не вневременной (как в живописи Рембрандта) и не обращенной в прошлое (как это часто бывает у Рейсдала), а современной, наполненной радостями и заботами сегодняшнего дня, послушной человеку, им приспособленной и украшенной, всюду хранящей следы его деятельности... И осуществляется это с такой мужественной, жизнерадостной ясностью, что рядом с его картинами пейзажи большинства современных ему голландских живописцев кажутся бледными и условными».

Дрезденская «Водяная мельница» очень типична для Гоббема (сам этот мотив он повторял неоднократно). Как всегда, здесь он тщательно выписывает листву (Фромантен заметил, что эта манера художника напоминает ему утонченную гравюру), лишь чуть-чуть ее обобщая на заднем плане. Художник вводит в свою палитру неяркий красный тон — или на крышах домов, или в одежде стаффажной фигуры. Вот и на этом полотне рыбак, сосредоточенно следящий за поплавком, тоже наряжен в красную рубаху. Она, как камертон, как точка отсчета придает импульс общей зеленовато-коричневой цветовой гамме и разбивает ее монотонность.

Художнику прекрасно удалось передать и насыщенный влажными испарениями воздух этого уголка у реки, и сырые доски пристаньки, и отраженные в спокойных водах облака, и растения на берегу.

ТЕРБОРХ

Герард Терборх

Офицер,
читающий письмо

Герард Терборх (1617—1681) известен как выдающийся мастер так называемой Kabinettmalen («комнатной живописи») или иначе — бытового жанра. Но кроме того он был замечательным портретистом. Терборх родился в голландском городке Зволле в семье зажиточного сборщика налогов, который в молодости вместе с художником Ластманом побывал в Риме, где в то время уже начинала складываться интернациональная колония художников. Влюбленность отца в искусство определила и жизненный

Офицер,
читающий письмо
(фрагмент)



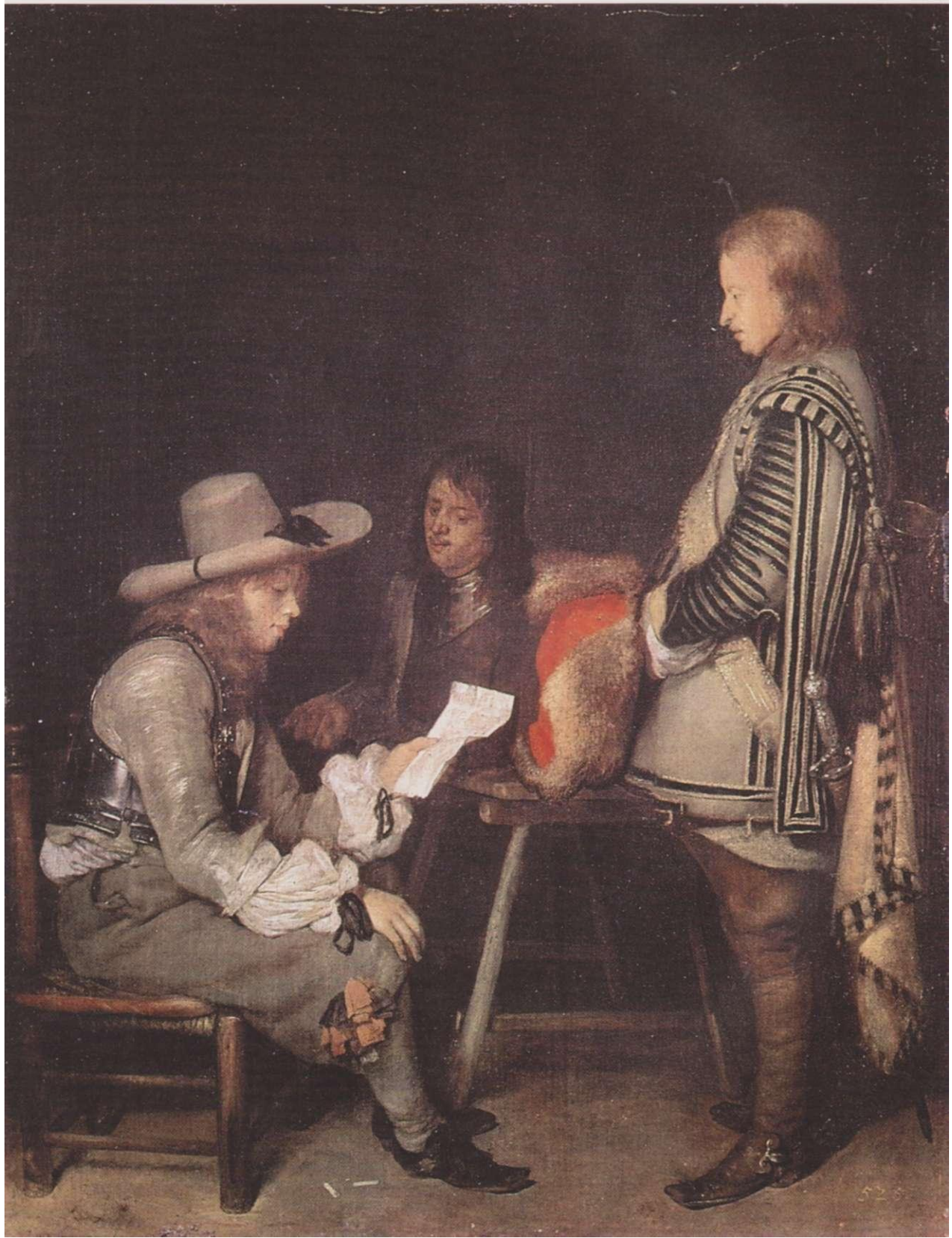
путь сына. Его детская страсть к рисованию находила горячий отклик у родителей (в семейном архиве бережно хранятся рисунки восьмилетнего Терборха).

В молодые годы Герард менял места пребывания и учебы — Амстердам, Гарлем, Лондон, где он познакомился с живописью Ван Дейка, Мадрид, где он восхищался Веласкесом, под влиянием которого первым в голландской живописи стал писать портреты в рост. Известно также, что он побывал в Париже и в Италии.

В 1645 году Терборх вернулся на родину, но уже через год отправился в Мюнстер (Вестфалия), где собирались делегации воюющих стран и где позднее, 15 мая 1648 года, был заключен сепаратный мир между Испанией и Голландией. Терборх же за это время выполнил множество портретов голландских делегатов, аллегорические композиции и небольшое полотно «Мюнстерский мир», запечатлевший всех присутствовавших (около 80 человек) в момент подписания исторического документа. Полотно так никем и не было востребовано и осталось в семье художника (сейчас — в Лондонской Национальной галерее). Для нас важно, что впервые историческое событие было показано не только без аллегорических включений, но и без выдвиганий на первый план героя.

Приобретая поистине европейский кругозор, Терборх в 1650 году возвращается в родной город, а в 1654 году, женившись, переселяется в Девентер, где, глубоко чтимый всеми, остается до конца своей жизни.

В большинстве жанровых работ Терборха самые прозаичные, будничные занятия приобретают флер поэтической утонченности и изысканного ари-





Даме, моющей руки

Даме в белом атласном платье перед кроватью с красным пологом

стократизма. Часто в его работах светотень скрывает «подробности» пространства, углубляет его. Этот прием мы наблюдаем и в дрезденских «Офицере, читающем письмо», «Офицере, пишущим письмо» и «Даме в белом атласном платье перед кроватью с красным пологом». Терборх точен в характеристике жестов, психологически тонок. Но он становится подлинным поэтом в передаче фактуры предметов. И может быть, поэтому его картины с бесхитростными сюжетами ка-

жутся новеллами, полными приключений, но и недосказанности.

В отличие от многих других его работ, в «Даме, моющей руки», все окружение высветлено. Нам хорошо видны тяжелые кисти полога кровати, резная золоченая рама на стене, мы ощущаем шершавость цветного ковра и СКОЛЬЗЯЩУЮ гладкость шелкового платья. Но, как всегда, не видим источника света, позволившего нам любоваться изысканным колоритом этой картины.



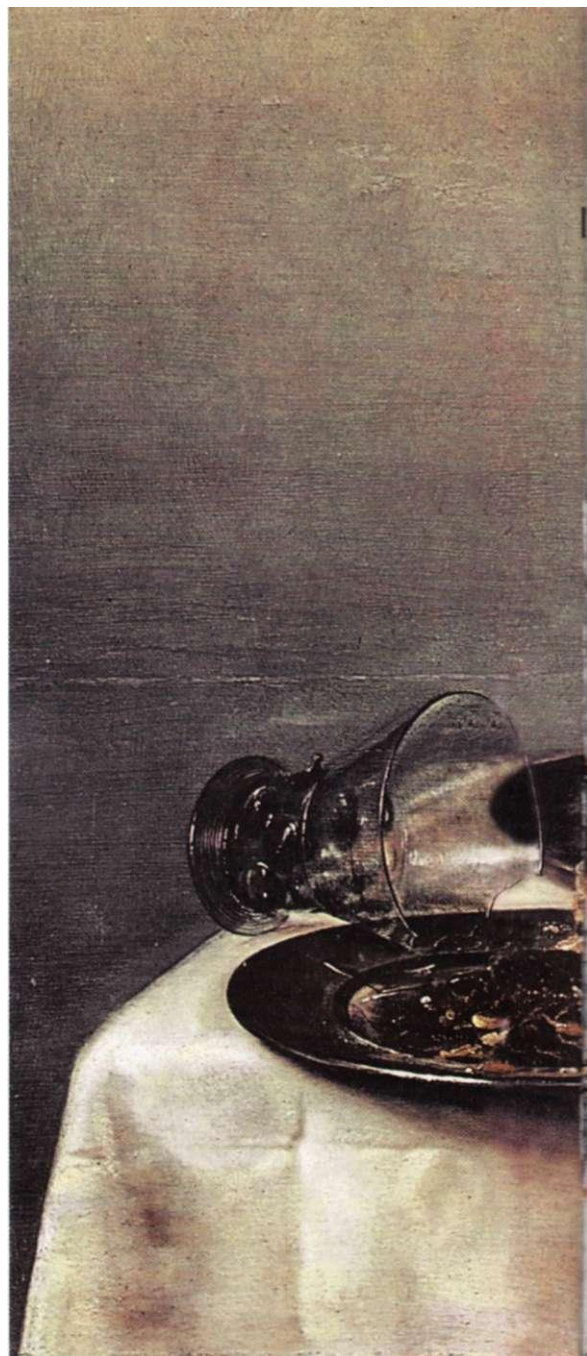
Виллем Клаас Геда

«Стол для завтрака с ежевичным пирогом» — своего рода испытание для зрителя — искушение попробовать с таким вкусом написанное яство непреодолимо. И лишь в следующее мгновение проникаешься витальной силой, буквально брызжущей из этой «мертвой природы».

Удивительно, что такое впечатление возникает не от изобильной роскоши, характерной для фламандских образцов, а от изысканной и утонченной композиции. Правда, и каждый предмет в ней — произведение искусства: золотые часы, тяжелый серебряный кубок и серебряное же блюдо, отполированное до такой степени, что в нем без искажения, как в зеркале, он отражается, стеклянный бокал, похожий на вазу.

Каждый предмет здесь оригинален и царствен в своем великолепии, но тем не менее вместе они создают цельный и гармоничный ансамбль. Ибо художник позаботился, чтобы чернеющая ежевичная мякоть отражала то же сияние (чуть приглушенной, правда), что и благородно поблескивающее серебро, и таинственный напиток в зеленоватом стекле. И так же «поддерживают» друг друга в живописном строе белая скатерть, светло-золотистая хрупкая корка пирога, ярко освещенное дно упавшего (а лучше сказать, поверженного) кубка. Более того, возникает стойкая иллюзия, будто вещи, как в сказке Андерсена, погружены в скрытые от постороннего взгляда, молчаливые взаимоотношения.

И уже кажется, что не отошедший едок случайно разбил бокал (и потому внезапно прервалась его замечательная трапеза, или, напротив, ее пришлось прервать внезапно, а пото-



му второпях он разбил бокал и опрокинул кубок), а случилось это в результате каких-то неизвестных зрителю драматических событий внутри «узкого круга» изображенных предметов. И лишь в последнюю очередь вспоминается символика натюрморта как жанра, повествующего о бренности бытия.



«Завтраки» были излюбленной темой Гарлемского живописца Виллема Клааса Геда (Хеды) (1593/94-1680/82), и ежевичный пирог он часто изображал в своих работах. Но, пожалуй, дрезденская композиция представляет собой вершинное достижение мастера. Виллема Геда, наряду с Питером Клаасом, называют создателем «моно-

хромных завтраков», «монохромного стиля». Однако термин этот не позволяет не видевшему самой его живописи понять, сколь богатый нюансами и сопоставлениями может быть этот стиль.

Биллем Геда имел многочисленных последователей, среди которых был и его собственный сын Геррит Геда.

*Стол для завтрака
с ежевичным
пирогом*

БРАУВЕР

Адриан Браувер

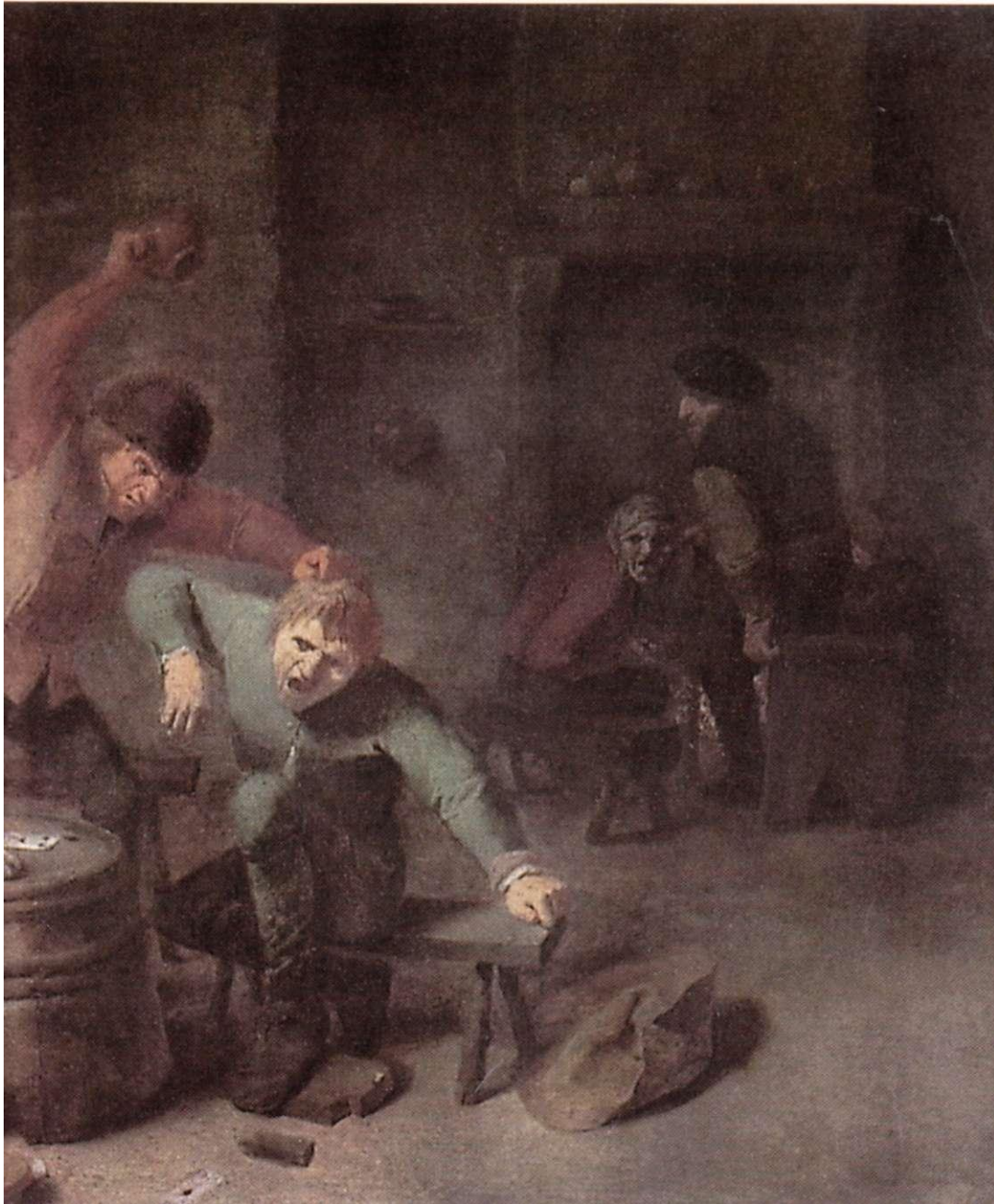
Ученик Франса Хальса Адриан Браувер (1605/06—1638) унаследовал от великого мастера замечательное ощущение баланса в построении композиции и владение свободным мазком. Однако главная тема его творчества — так называемый крестьянский жанр — уходит корнями в творчество Питера Брейгеля; правда, в отличие от последнего художники, работавшие в этом жанре в XVII веке, обычно не пишут массовых сцен и более точны в отображении характеристик индивидуальных образов.

Нам не известно, почему шестнадцатилетний фламандец Адриан Браувер покинул родину и отправился в Гарлем (есть сведения, что семья была протестантская). Здесь он оставался до 1631 года, а затем вернулся во Фландрию и до конца жизни жил в Антверпене (сразу же по возвращении он вступил в члены гильдии Святого Луки). В поздний период его творчества заметен интерес к изображению пейзажа. Несмотря на то что ни одна из его работ не подписана и лишь на некоторых стоят монограммы, ему приписывают около 80 картин и несколько рисунков. Уже с юности Браувер пользовался интересом в художественных кругах Гарлема, а в 1627 году амстердамский поэт Питер Нотманс в посвящении к своей поэме «Битва при Павии» называет его «искусным и широко известным живописцем из Гарлема».

В дрезденской картине «Драка крестьян при игре в карты» краски неярки, но гармоничны, а поверхность холста оживлена свободным движением кисти. Способность почувствовать и передать индивидуальную характеристику художник равно использует в изображении как людей (трех игроков и пожилой пары у камина), так и предметов (щербатого перевернуто-



го дном вверх чана, который служит игральным столиком, глиняного глазурованного кувшина, кособоких лавок и т.д.). Как обычно, передний план на его картине освещен теплым светом, который постепенно, словно послушный реостату, гасится в дальнем пространстве. Часто на его картинах какая-то одна группа или персонаж «выхватываются». Но бывает, как в «Драке», когда композиция усложняется



присутствием на заднем плане или сбоку фактически еще одной сцены, связанной с главной атмосферой и световоздушной средой. О беспутной жизни фламандского художника ходили легенды. Но картины его всегда ценились высоко, и подтверждение сказанному — его работы в собраниях и Рубенса (17 картин) и Рембрандта (8 картин). Замечено, что творчество Браувера

повлияло на молодого Рембрандта обращением последнего к плебейскому жанру, и, напротив, у Браувера «стремление к повышению психологической выразительности человеческого образа наряду с обостренным вниманием к пространственной и воздушной среде, к проблемам света, к эмоциональной трактовке интерьера вдохновлены искусством молодого Рембрандта» (Б. Р. Виппер).

*Драка крестьян
при игре в карты*

Адриан ван Остаде



Адриан ван Остаде (1610—1685) учился в мастерской Хальса, но более всего на него повлиял его соученик Адриан Браувер, последователем которого в разработке крестьянского жанра он стал.

Его работы охотно покупались (зажиточным бюргерам нравились сценки и с неотесанными мужиками, и с достопочтенными крестьянами, которые подчеркивали их превосходство или напоминали о собственных патриархальных истоках), и сегодня известны более 900 картин Остаде (имя возникло от названия родной деревни художника).

Самые ранние из них, среди которых и «Веселящиеся крестьяне», хранящиеся в Дрезденской галерее, написаны тщательно и гладко. При этом дикость быта простолюдинов намеренно утрировалась (хотя действительность того времени давала подобные грубые картины нравов — известно, что в XVII веке в табак подмешивалась индийская конопля). Тематика и почти карикатурная трактовка персонажей сходна с брауверовской, были похожи даже типы изображаемых. Однако градус как происходящего, так и отношения к нему художника у Остаде чуть снижен. И гораздо большую роль, чем у Браувера, в картинах Остаде играет окружающее пространство, антураж.

В зрелый и поздний период своего творчества Остаде уходит от гротеска, оставляя лишь мягкий юмор, иногда незлую иронию при общей благожелательности и добродушии.

Он часто включает пейзаж в свои жанровые работы, вводит в свой живописный мир поэтические ноты. Возможно, такие перемены произошли не без влияния искусства Рембрандта, у которого он заимствовал и приемы светотени.

Сильно меняется манера письма: краски накладываются пастозно, гармонизируются, звучат ярче, колорит приобретает общий золотистый тон,

а цветовая гамма строится на красных, желтоватых, сиреневых, коричневых, часто синих и фиолетовых оттенках. Его работам стали свойственны спокойствие и созерцательность. Крестьяне на картинах этого времени показаны всегда отдыхающими, их тяжелые рабочие будни художника не интересуют. Но в выпадающей из общего «деревенского» ряда дрезденском «Живописце в мастерской» (1663) главный персонаж показан именно за своим ежедневным занятием. К сожалению, нет подтверждений тому, что здесь художник изобразил самого себя.

Солнечный свет, заливающий убогое, неопрятное помещение делает его волшебным чертогом, заставляет забыть о его вопиющей бедности, преображая каждый убогий уголок (даже там, сзади, в полутьме, где на возвышении хлопочет подмастерье). Остаде исправно «перечисляет» предметы ремесла — деревянный манекен на шарнирах, рамы и лошадиный череп, полка со старой бумагой, и пучок высушенной травы на стене, брошенные кисти, рулоны, гипсовая голова на полу... Однако вся эта мешанина столь не торжественна, как обычно у других художников, «описывающих» место своего священнодействия, столь естественна, что у зрителя возникает абсолютная непосредственность сопереживания. Со щемящей душу теплотой написана фигура живописца, его склоненная перед холстом спина, профессиональный жест, сосредоточенный до сердитости взгляд. Его красный берет — самая «теплая» точка картины — светится как нимб над головой с нечесаными волосами. Над холстом прикреплена бумага с эскизом, образцом, по которой «выстроится» будущая живописная композиция. А краски на нем рифмуются с тем зелено-голубым и золотистым сиянием, которое торжествует за решеткой окна, превращающей его в волшебный витраж.

*Живописец
в мастерской*

ПУССЕН

Никола Пуссен

Одна из ключевых фигур в истории европейской живописи, самый крупный французский художник XVII века, основоположник французского классицизма Никола Пуссен (1594—1665) большую часть своей жизни творил в Риме. Художник был широко образованным человеком, знатоком философии и литературы, много занимался теорией искусства, в которой, как и в живописи, придерживался принципов классицизма (это направление в искусстве считается подражанием античной классике).

Пан и Сиринга



Современники оставили нам портрет Пуссена в зрелые годы, по их отзывам Пуссен был глубоко религиозен, благороден, добросердечен без позы, прост в обращении, любезен и мудр. Именно таким больше похожим на ученого, философа, чем на вдохновенного артиста-художника, Пуссен предстает перед нами на луврском автопортрете. Его взгляд спокоен и пронитателен, а фоном фигуры служат картины, чьи прямоугольные рамы создают атмосферу математической измеримости пространства.

Лоренцо Бернини, итальянский скульптор, чьи произведения олицетворяют идеи барокко, сказал однажды, красноречивым жестом указывая себе на лоб: «Синьор Пуссен — живописец, который работает отсюда». И действительно, в эпоху торжества барокко, когда формы, рождаемые художниками, словно подчинялись мощной энергии стихий, живописная система Пуссена, его классицизм, кажутся особенно рациональными.

Пуссен родился в маленькой нормандской деревне, и природа родного края всю жизнь вдохновляла художника, так же как и пейзажи его любимой Италии. Мало что известно точно о его ранних годах. Предполагают, что художник Кантэн Варен преподавал ему первые уроки искусства и поощрил к профессиональному занятию живописью. Затем Пуссен, вероятно, продолжил недолгую учебу у Ноэля Жувене и Жоржа Лаллемана. Но лучшей школой для него стали королевские собрания итальянских мастеров Ренессанса в Париже (особенно он был очарован гравюрами Маркантонио Раймонди с картин Рафаэля) и галереи Фонтенбло с росписями Приматиччо и Россо. В это время ему удалось получать заказы в Париже



Царство Флоры

и в провинции. Поэт Джованни Батиста Марино, заказавший ему сделать иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия и собственным поэмам, побуждал молодого художника посетить Италию. И Пуссен, зараженный влюбленностью друга в античность, преодолев целый ряд трудностей, препятствовавших его отъезду, отправился туда. В Венеции он изучал Тициана, а в 1624 году прибыл в Рим и, следуя итальянским классицистам, вскоре оказался художником весьма востребованным. На первых порах составить круг заказчиков ему очень помогли рекомендательные письма Марино. Это время было для художника трудным и беспокойным. Горячий темперамент постоянно ввергал его в драки. Со временем характер сгладился, стал гармоничным и сдержанным. Определился и образ жизни, и собственный путь в искусстве. Пуссен уже не добивается государственных и церковных заказов, которые не

принесли ему успеха, ограничиваясь заказами частными. Для кардинала Франческо Барберини, племянника папы Урбана VIII, он сделал историческую картину «Смерть Германика», и среди его новых друзей, покровителей и постоянных заказчиков оказался секретарь кардинала, высокообразованный любитель искусства Кассиано дель Поццо, под сильным влиянием которого развивались вкус и интересы художника.

В своих картинах художник часто использовал библейские и античные мотивы, последние он находил у своих любимых авторов — Овидия и Гомера. Героям Пуссена присущи благородные чувства, они идеально красивы, их жесты сдержаны и величавы, как в скульптурных памятниках. Его композиции строго выверены по законам геометрии. Однако, пользуясь принципами рационализма, классицизм Пуссена прежде всего ориентировался на высокие духовные идеалы.

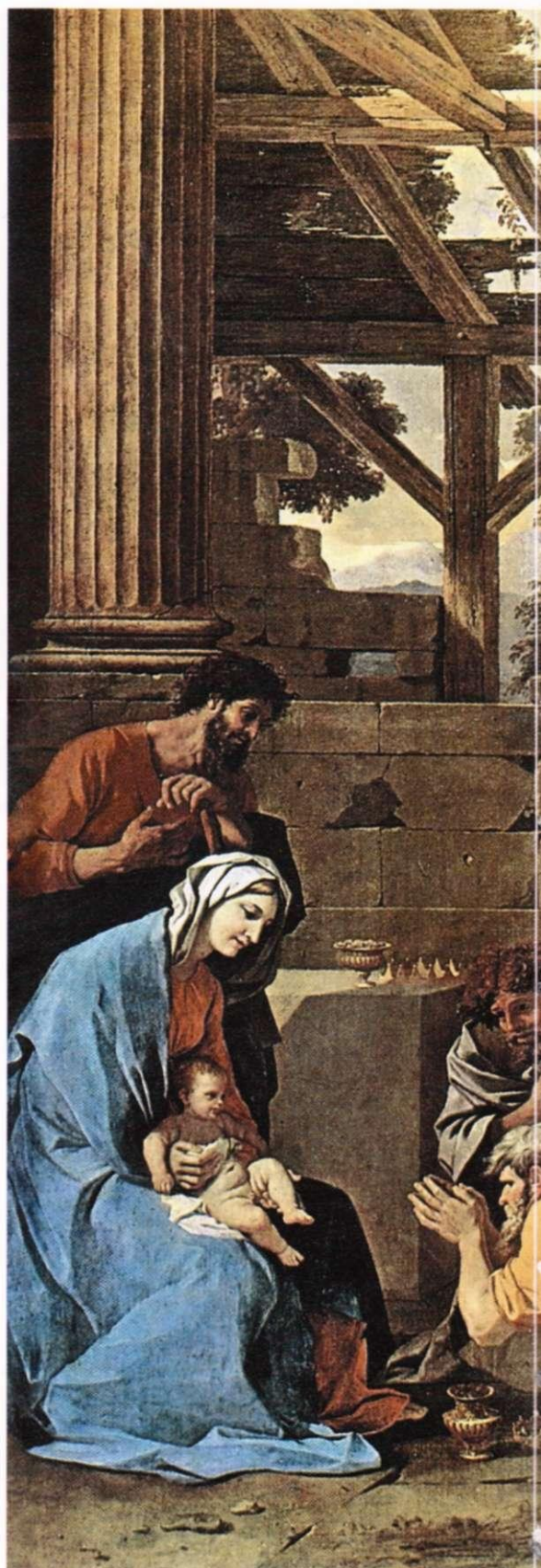
Некоторые картины на мифологические темы, и среди них дрезденский шедевр «Царство Флоры», Пуссен пишет как тонкие поэтические аллегории. Полотно 1631 года, созданное Пуссеном для своего почитателя Фабрицио Вальгуарнери как живописная иллюстрация «Метаморфоз» Овидия, стала прославлением жизненных сил природы.

Композиция картины выстраивается вокруг грациозно балансирующей в танце фигуры богини цветов. Ее сложное и в то же время плавное движение задает ритм и направление всем «силовым линиям» живописного пространства: от жестко прямой гермы, фланкирующей левый план, взгляд зрителя скользит вниз по кругу, замечая неустойчивую фигуру Аякса, бросающегося на меч (по Овидию, из его крови вырос гиацинт), склоненного над сосудом с зеркальной водой не в силах оторваться от собственного отражения Нарцисса и Эхо. влюбленную в него. Она чуть приподнялась и заслонила рукой глаза от сияния божественной квадриги на небе (ПОХОЖУЮ четверку коней Пуссен уже зарисовывал с рельефа триумфальной арки императора Тита). Две группы в правой части картины — Адонис. Крокус и Смилакс — поддерживают параболу композиции, а особую цельность, сцепление ей придает ажурная пергола (увитая зеленью). Пейзаж за ней, утопающий в мягкой дымке, условен и декоративен. Постепенно пейзаж станет играть большую роль в композициях Пуссена.

Самой значимой работой 30-х годов стала картина «Поклонение волхвов», в которой художник мастерски группирует персонажей на фоне ордерной постройки и далекого пейзажа, как на рельефе. Оптически резкое изображение здесь контрастирует с фрагментом на заднем плане, написанном живо и свободно, а мягкие абрисы людской группы — с почти абстрактной геометрией разрушенного храма.

В своих работах Пуссен придавал громадное значение рисунку, линии, поэтому силуэты фигур на его полотнах особенно выразительны.

Поклонение волхвов





ЛОРРЕН

Клод Желле

Творчество французского живописца Клода Лоррена (Лоррен — так по-французски звучит название Лотарингии, родины художника, подлинная фамилия которого Желле; 1600—1682) стало вершиной классицистического пейзажа, основателем которого был Пуссен. Пространство в таком пейзаже строилось частями-планами. Первый план обычно изображал равнину и писался гаммой, в которой преобладали желтый и коричневый цвета. Второй включал в себя деревья, и, естественно, здесь главенствовали зеленые тона. Третий план — горы, небо или море; их художники писали постепенно высветляющимся голубым.

*Пейзаж с бегством
в Египет*

Таким способом создавалось ощущение большей глубины пространства.

Время дня, а значит, изменчивое состояние природы — частая тема полотен Лоррена. Классицистический по принципу построения пейзаж Лоррена все же далек от рационального расчета и полон поэзии. Многие пейзажисты следующих поколений считали работы Лоррена образцовыми. Именно он впервые в истории живописи ввел в картину изображение солнца как естественный источник света.

Сирота с юных лет, он в 10-х годах XVII века (точную дату установить не удалось) отправился из Шампани в Рим, где нанялся слугой к художнику





Агостино Тасси, а потом стал его учеником. В 20-е годы он побывал в Неаполе и Нанси, но, вернувшись в Рим, больше не покидал Кампанию. После 1630 года заказы папы Урбана VIII и кардинала Бентивольо сделали его известным. С тех пор успех его только возрастал, аристократические семьи Рима и приезжая знать (среди них был король Испании — около 1638 года и князь Колонна, после 1663-го) постоянно заказывали ему пейзажи. Начав с небольших композиций, к 50-м годам Лоррен делает монументальные по размеру полотна с простыми величественными композициями, большей частью на мифологические или библейские сюжеты. К этому периоду относятся два дрезденских полотна «Пейзаж с бегством в Египет» (1647) и «Пейзаж с Акидом и Галатеей» (1657). Первая картина впечатляет сложным построением пространства, с перебивками воды и суши, с множеством планов, с отме-

ченными деревьями вертикалями и растворяющимися в прохладном утреннем воздухе (свет слева на картинах Лоррена означал утро, теплый свет справа — вечер) силуэтами гор. Интересно, что вся эта идиллия с пасторальными мотивами на первом плане никак не касается изображенных слева главных героев сюжета, чьи спешащие фигурки едва различимы под тенью деревьев. Не слишком важен для зрителя мотив влюбленной пары — героев «Метаморфоз» Овидия, хоть и помещенных на передний план и в центр; главное здесь совершенно завораживающая картина скалистого берега моря, вступающего в водную зыбь, словно гигантский корабль. Вверху скалы можно различить пещеру циклопа Полифема, покинутого ради прекрасного Акида нимфой Галатеей, и его самого, жаждущего мести, а далеко за ним — дымящийся вулкан. Более ясны и весомы силуэты двух деревьев слева, уравнивающих композицию.

*Пейзаж
с Акидом
и Галатеей*

BATTO

Антуан Ватто

Если с именами Пуссена и Лоррена связано понятие классицизма во французской живописи, то Антуан Ватто (1684—1721) — центральная фигура рококо.

(Рококо — фр. *rococo* — вычурный, причудливый — стиль в европейском искусстве первой половины XVIII века.

Антуана Ватто называют живописцем «галантных празднеств», и это не только литературное определение особенности его художественного дара, но и наименование титула, который он получил, представив на конкурс на звание академика картину «Паломничество на остров Киферу», на берег которого, согласно мифу, вышла из вод богиня любви и красоты Венера. Написанная во время короткой поездки в Лондон в 1617 году, картина не укладывалась в традиционные рамки обычной «галантной сцены». Ватто пишет современное ему общество — молодых нарядных людей, отправляющихся на остров любви. Новый жанр, «изобретенный» Ватто, стал не только популярным в живописи рококо и других художников, но фактически определил образ жизни тогдашнего аристократического общества. Манера письма Ватто проявилась рано и почти не менялась. И хотя после знакомства с искусством Рубенса в галерее Марии Медичи его мазки стали более прозрачными, а с годами техника более отточенной, так что в отношении его творчества все же не столь важно говорить о периодах.

Одиннадцатилетним мальчиком Ватто был отдан в обучение художнику-декоратору, позже он работал в мастерской Клода Жилло, специализировавшегося на театральных сюжетах. Ватто дружил с актерами и часто писал персонажей комедии дель арте (ит. *commedia dell'arte* — комедия масок), которая во Франции была распространена так же, как и у себя на родине, в Италии. При-



чудливый и эфемерный мир театра отразился в картинах Ватто. И не только в сюжетах многих из них, напрямую связанных со сценой («Жиль», «Меццеттен» и др.), но и в особой атмосфере действия, словно подсвеченного софитами и разыгрываемого для зрителя. «Беседа в парке» была написана между 1715 и 1718 годами, в наиболее счастливый и плодотворный период жизни художника, когда он пользовался дружбой и покровительством королевского казначея и любителя искусств Пьера



Кроза. Длинная мраморная скамья на переднем плане выступает своеобразным подиумом, на котором с упоительной свободой расположилась группа элегантных дам и кавалеров (еще больше расслабляющая нега чувствуется в группе на заднем плане). Шелковое мерцание их одеяний почти сливается с тонкой вибрацией листвы, чуть тронутой красками осени. Художник, естественно, не забыл позолотить и траву, на которой изящно прилегли и присели «отдыхающие».

Ватто позаботился и о занимательности композиции, разнообразив занятия развлекающегося легким флиртом общества (заметим, что лишь в 1715 году умер старый Людовик XIV, под «солнечным» взглядом которого невозможно было никакое отступление от строгого этикета). Есть в этой нежной картине момент, заставляющий зрителя с улыбкой задержать дыхание. Речь идет о блестящем кавалере слева, не отводящем оценивающего взгляда с мраморных ягодиц скульптурной нимфы.

Беседа в парке

ЛИОТАР

Жан Этьен Лиотар

Большую часть своей жизни швейцарский художник (его родители эмигрировали из Франции) Жан Этьен Лиотар (1702—1789) работал за границей. При том, что эстетическая концепция Лиотара, которого называли «живописцем правды», отличается от основных вкусов времени (он не однажды выставлялся в парижской академии Святого Луки и в Королевской Академии, но в члены академий принят не был), портреты его кисти считали за честь иметь у себя представители многих высокопоставленных аристократических домов Европы, особы королевской крови и даже Папа Римский. Лиотар обучался в женевского миниатюриста Даниэля Гарделя, и в это время ему «по ДОЛГУ службы» приходилось гравировать картины Ватто. В 1723 году он приехал в Париж и поступил в ученики к живописцу Жану Батисту Массе, обнаружив вскоре недюжинный талант портретиста и страсть к этому жанру. Его ПУТЬ к совершенству продолжился и в зрелом возрасте, когда маркиз де Пюизье взял его в Рим, где Лиотар делал копии с работ старых мастеров, особенно восхищаясь Корреджо. Пять лет ХУДОЖНИК провел в Константинополе. На обратном пути он написал в Вене портрет императрицы Австро-Венгрии Марии-Терезии. Лиотар часто переезжал из одной столицы в другую, расширяя круг своих вельможных заказчиков. Однако самая его знаменитая и любимейшая публикой работа, хранящаяся в Дрезденской галерее, «Прекрасная шоколадница» (1743—1745), изображает девушку вовсе не высокого звания.

В 1781 году Лиотар издал в Женеве «Трактат о принципах и правилах живописи», где он, в частности, пишет, что живопись есть «зеркало всего прекрасного, что предлагает нам Вселенная» и что «в произведениях природы

мазков не видно, и поэтому их не следует показывать на картине». Именно так, абсолютно не обнаруживая технических приемов, в манере миниатюры он и написал пастелью на пергаментной бумаге (для зрителя это незаметно из-за картинного формата работы) свою служанку, несущую на серебряном подносе фарфоровую чашечку с шоколадом на блюдечке и стакан с водой (вода подавалась, чтобы оттенить вкус горячего напитка). Замечательный натюрморт в этом фрагменте картины открывает в Лиотаре выдающегося мастера этого жанра (к нему художник обратится в последние годы жизни). Живопись картины настолько тонка, что напоминает образцы росписей на фарфоре. И фарфоровыми кажутся прелестное белое с едва заметным румянцем лицо девушки, которому так идет розовый с кружевной отделкой чепец, и ее нежные, но крепкие руки. Фигура служанки (с поистине королевской осанкой) вписана во всю вертикаль картины на почти нейтральном фоне пола и стены, но впереди нее — свободное пространство, а потому создается впечатление, что она движется. Одета шоколадница просто и без затей, но с заботой об изяществе, и то мастерство и деликатная точность, с которой художник передал ее аккуратный наряд, делает его достойным восхищенного внимания.

Венецианский граф Альгаротти после приобретения «Прекрасной шоколадницы» сообщал в письме: «Я купил у знаменитого Лиотара пастель. Она исполнена в незаметных градациях света и с превосходным рельефом. Переданная природа нисколько не изменена; будучи европейской работой, пастель исполнена в духе китайцев... заклятых врагов тени. Что же касается законченности работы, то можно сказать в одном слове: это Гольбейн пастели».



Прекрасная
шоколадница

Портрет дона Хуана Матеоса, егер-мейстера испанского короля Филиппа IV, молодой Веласкес написал около 1632 года, сразу после своего возвращения из Италии, где он, «живописец короля», в течение полутора лет проводил отпуск, знакомясь с бесчисленными сокровищами итальянской живописи. (В Италию Веласкес поехал по совету Рубенса, который в 1628 году был в Мадриде и сдружился с ним.) Здесь он встречался с Гверчино (в Риме) и Хусепе Риберой (в Неаполе). В Венеции на него неизгладимое впечатление произвели портреты Тициана. (По всей вероятности, именно это знакомство, по его словам, «со всем ЛУЧШИМ, что есть в живописи», заставило художника отойти от своей прежней караваджистской манеры.) В этом дрезденском портрете Веласкес при величайшей сдержанности и точности кисти демонстрирует те неожиданные вспышки импровизационных мазков, что составляют секрет воздействия его живописи. Хорошо вылепленная голова дона Матеоса солидно покоится, как на пьедестале, на треугольнике воротника, светящегося, как и лицо придворного, всепроникающим золотистым оттенком. Брызги этого света «окропили» и темную, согласно моде и по положению персонажа, одежду, будто заставив дышать не только поверхность ткани, но и тело под ней. Художник вовсе не пытается смягчить грубоватые черты непроницаемого лица сановника, оно ему интересно именно своей властностью и выразительной силой. Для Веласкеса характерен прием сочетания написанности «ударного» фрагмента с импровизационной эскизностью некоторых второстепенных элементов (именно так он в этом портрете написал костюм и, особенно, руки).

«Глава и князь всех испанских живописцев» Диего де Сильва Веласкес (1599—1660) родился в Севилье в семье выходца из Порто. Рано проявив блестящие способности, он, благодаря поддержке своего тестя и учителя Франсиско Пачеко и по протекции всесильного Министра графа Оливареса (севильянца по происхождению), в 1623 году написал конный портрет короля и стал его любимым художником. С тех пор жизнь Веласкеса была целиком связана с королевской службой. Бесконечные заказы не были в тягость мастеру, его кисть не знала усталости, и все жанры были ему подвластны. Он пишет картины мифологические, исторические, религиозные (их немного в его творчестве), портреты репрезентативные, «философские», интимные и лирические. Ему довелось испробовать себя и в изображении животных.

В 1649 году по поручению короля он вновь едет в Италию закупать произведения искусства и слепки с древних скульптур для королевских коллекций и для будущей Академии живописи.

В Риме он создает свой шедевр «Портрет папы Иннокентия X», который был выставлен в римском Пантеоне при полном восторге зрителей.

В 1659 году Веласкес становится кавалером Сант-Яго (Святого Иакова) — высочайшей награды Испании.

Для художника это была большая честь, и на своем автопортрете в «Менинах» (галерея Прадо), написанных за три года до этого события, он пририсовывает на своем платье орденовский крест. Спустя несколько месяцев при подготовке свадьбы инфанты Марии-Терезы с Людовиком XIV Веласкес заболевает и умирает.

Светлый гений художника, обессмертивший его имя, навеки остался в истории мировой культуры.



Портрет дона
Хуана Матеоса

РИБЕРА

Xosce de Рибера

Хосе (Джузеппе, Хусеппе) де Рибера (1591—1652) еще в молодости, получив первые уроки живописи у Франсиско Рибальты, основателя испанского «мистического натурализма», уехал в Италию и больше не возвращался на родину. Здесь его называли «Ло спаньолетто» — «Маленький испанец» (Рибера, действительно, был мал ростом). На родине, в Валенсии, после военной службы он поступил в университет, но страстное желание стать художником привело его, почти нищего и бездомного, в Рим, где он был замечен во многих скандальных историях и где все же самоотречение изучал искусство. Его рисунки попались на глаза кардиналу Борджиа, и он принял Рибера к себе на службу. Однако беспокойный характер художника вновь заставил его пойти в военные, а затем случился долгий, пятилетний плен у алжирских пиратов. Вернувшись в Рим в 1606 году, он поступил в мастерскую Караваджо.

Влияние Караваджо «прочитывается» во многих работах Рибера. Оно сказалось и в выборе сюжетов, трагических и величественных, в манере исполнения с резкими контрастами света и тени, в эффектных композициях. Однако в отличие от Караваджо сюжеты Рибера более экзальтированы и устрашающи (его называли «живописцем истязаний», говорили, что он «доходит до какой-то жестокости, любит изображать казни, пытки», хотя все происходящее на полотнах испанского художника приобретает оттенок мистики и поднимало изо-

браженное над реальностью), манера живописи более монументальна, а «натурализм» более материален и осязаем (и именно потому так тягостны его сцены мученичеств).

С 1616 года художник долгое время работал при дворе испанских наместников в Неаполе и был наиболее успешным художником юга Италии. Его избрали в академию Святого Луки в Риме.

С середины 30-х годов палитра Рибера светлеет. Однако и среди этих работ последнего периода творчества художника дрезденская «Святая Инесса» (1641) стоит особняком.

Необычный сюжет ее был популярен и в Испании, и в Италии. В «Деяниях святых» говорилось, что когда Агнессе (или Инессе — имя это переводится как «невинность») было всего тринадцать лет, префект Рима приказал ей принести жертвы языческим богам, но Агнесса, которая ранее тайно приняла христианство, отказалась это сделать. И тогда по велению префекта ее раздели и поместили в притон на поругание. «Но как только ее раздели, волосы девушки по божественной милости распустились и, упав, так плотно окружили ее тело, что она казалась одетой лучше прежнего»; ангел принес ей белое одеяние дивной работы. Девочку положили на горячие угли, но молитвами своими она остудила их. Казнили ее, пронзив горло мечом.

Рибера пишет святую с нежностью и восторгом. Лишь два персонажа картины создают композицию, богатейшую смыслами и переживаниями.



СУРБАРАН

Франсиско де Сурбаран

Франсиско де Сурбаран (1598—1664), один из главных представителей «золотого века» испанской живописи, учился искусству у мастера по раскраске деревянной скульптуры.

В 1617 году более чем на десять лет Сурбаран с женой поселяется в Льярене, городе в провинции Эстремадура, где он исполняет заказы для монастырей и церквей. В алтарях и votivных (т. е. жертвенных, посвященных) картинах, написанных им в этот период, пластика фигур подчас обобщена до схематизма, словно художник не создает иллюзию объема, а окрашивает существующее.

В 1626 ГОДУ Сурбаран пишет 26 картин из жизни Святого Доминика для монастыря Сант-Пабло в Севилье и вскоре переселяется сюда, а через два года, после отъезда в Мадрид Веласкеса, становится официальным живописцем города. В Дрезденской галерее экспонируются несколько работ Сурбарана, в том числе и «Коленопреклоненный Святой Бонавентура», которая относится к этому вре-

мени творчества мастера и была написана в цикле из 5 работ для коллегии Святого Бонавентуры в Севилье. Сурбаран был трепетно религиозен, а потому кажется, что его полотна словно созданы в момент мистического озарения. Такое состояние он передает и в своей дрезденской картине.

Бонавентура, францисканский монах, был автором многих теологических и мистических трактатов. В раннем детстве он был исцелен от смертельной болезни чудотворной молитвой Святого Франциска, который и дал мальчику имя, означающее «Счастье», «Благая судьба». Святой Фома Аквинский был настолько восхищен его произведениями, что попросил показать ему библиотеку, «благодаря которой он приобрел такие обширные и глубокие познания». Бонавентура скромно провел великого современника в свою келью и указал ему на Евангелие. («Визит Святого Фомы» — еще один сюжет цикла, картина хранилась в Берлине, ныне утрачена.) Авторитет Бонавентуры был необычайно высок. На Лионском церковном соборе он первым выступил с примирительной речью, которая убедила присутствовавшего в соборании византийского императора Михаила Палеолога и греческих иерархов «признать в качестве правой веру Римской церкви».

На картине Риберы изображен эпизод жизни святого, когда кардиналы и епископы обратились к Бонавентуре с просьбой разрешить их спор и помочь найти достойную кандидатуру на папский престол; коленопреклоненный монах в сером францисканском одеянии творит молитву и испрашивает у небес ответа (по со-

*Коленопреклоненный
Святой Бонавентура,
перед папской
коронай (фрагмент)*





вету Бонавентуры на престол будет избран Григорий X). Руки его сложены и опираются на стол, покрытый красной скатертью, на которой матово отсвечивает золотое блюдо с торжественной и горделивой тиарой. На заднем плане еще раз, переключаясь с красным цветом скатер-

ти, вспыхивает алое горение кардинальских мантий и камилавок. Этот архаический принцип построения композиции, соединяющий разные эпизоды события, не отвлекает от того главного, что происходит в сцене экстатически сосредоточенной молитвы.

*Коленопреклоненный
Святой Бонавентура,
перед папской
коронай*

ДЮРЕР

Альбрехт Дюрер

На одном из своих автопортретов величайший художник немецкого Возрождения Альбрехт Дюрер написал: «Моя жизнь складывается, как предопределено свыше». Его гравюру «Меланхолия» известный искусствовед Эрвин Панофский назвал «духовным автопортретом». (Меланхолия — восходящее к греческому ученому-врачу Гиппократу обозначение одного из 4 темпераментов, характеризующегося повышенной впечатлительностью и относительно незначительным внешним проявлением чувств.) Гравюра эта полна загадок, которые разгадываются учеными на протяжении веков. Но совершенно очевиден тот факт, что творчество Дюрера принадлежит новой, не средневековой эпохе.

Дюрер родился и учился в Нюрнберге (сначала в мастерской своего отца ювелирному делу, а затем у художника Михаэля Вольгемута), в то время одним из крупнейших и самых богатых городов Германии. Он был широко образованным человеком, владел многими ремеслами, в которых достиг вершин мастерства, занимался музыкой, архитектурой, скульптурой, литературой, написал несколько трактатов. Естественно, что и к искусству Дюрер относился как к средству познания мира (что роднило его с Леонардо). Для совершенствования мастерства и получения звания он путешествовал по городам Рейна, был в Базеле (тогда — центре европейского книгопечатания и гравировального дела), Кольмаре (где учился в мастерской недавно умершего Михаэля Шонгауэра), Страсбурге, Вене, Венеции. Дюрер писал из Италии: «Здесь я благородный человек, а на родине — приживал». В 1504 году он получил звание мастера и открыл в Нюрнберге собственную мастерскую. Хотя Дюрер многому научился у итальянских художников, однако в своем творчестве сохранил трезвый

взгляд, внимание к деталям и четкость контуров художника Севера. Недаром однажды он написал: «Благороднейшее из чувств человека — зрение». Слава Дюрера была столь велика, что его работы даже подделывали, а монархи почитали за честь иметь его творения в своих коллекциях.

Две работы Дюрера в дрезденском собрании дают ясное представление об эволюции творчества мастера.

Первая из них, темперный триптих, вошедший в историю искусства как «Дрезденский алтарь», написанный в ранний период. Весь триптих был заказан мастеру в 1496 году) Фридрихом Мудрым Саксонским для капеллы в Виттенбергском замке. Однако собственно кисти Дюрера безусловно приписывают центральную его часть, «Мадонну с Младенцем».

ВКУС К итальянским открытиям века, проявленный здесь художником, приобретает у Дюрера неповторимые северные формы, и прежде всего бросается в глаза абсолютная сдержанность в цвете, ибо, если бы не синее платье Марии, доска выглядела бы почти монохромной гризайлью. Сложное пространство строится строго по законам реальной линейной перспективы, и эта конструктивность многожды подчеркивается четким рисунком квадров плит на черном простенке слева (он выглядит как театральная кулиса), пола в передней комнате и слева в глубине мастерской Святого Иосифа, балок потолка здесь же. Более естественно эта геометрия предстает во фрагменте городского пейзажа за окном справа (вероятно, изображена замковая площадь в Виттенберге), в ракурсе подставки для Священного Писания и самой Книги (Дюрер делает ее иллюстрированной). Сияющая драгоценностями корона указывает на влияние фламандской школы.

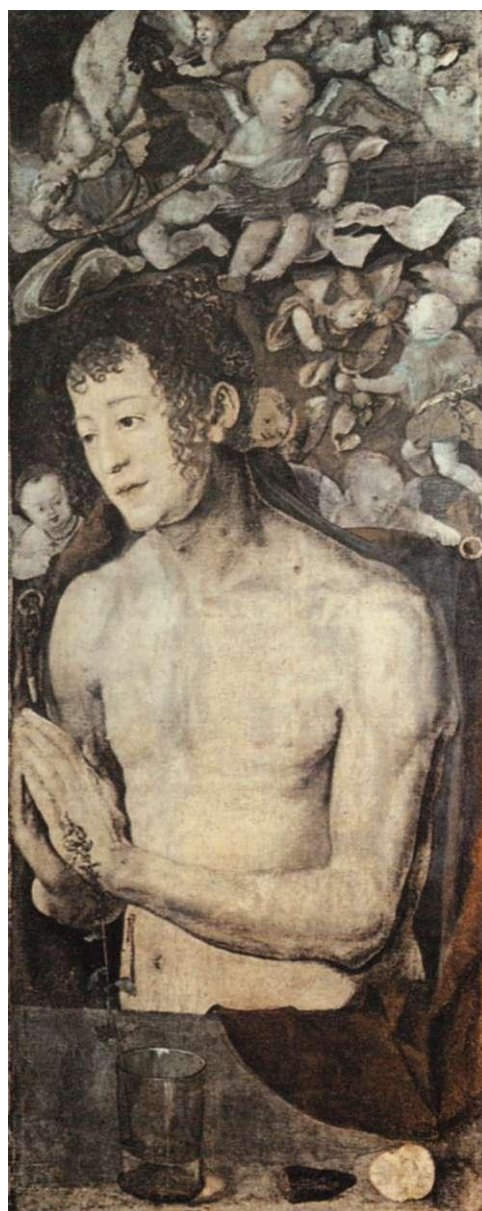


Художник по-режиссерски, мизансценной выделяет своих главных героев — архаичная, идущая от готических традиций разница в масштабах фигур полностью оправдывается их местонахождением на разных планах. Сосредоточенность и молитвенная тишина господствуют в сцене, давшей название картине, — обнаженный Младенец мирно спит на длинной подушечке, и молится за него Мать. Все же остальные персонажи заняты хлопотливой деятельностью: строгают Иосиф, наводят порядок в помещении, не забывая

о своем небесном предназначении, энергичные ангелочки, подвижные, мускулистые и серьезные.

Две боковые створки триптиха были сделаны в мастерской Дюрера позже центральной панели, около 1503—1504 годов. Предполагают участие здесь Кранаха, который примерно в это время работал в Виттенберге. Вызывает сомнение в авторстве Дюрера и композиция створок, на которых фигурки ангелов буквально заполняют собой весь верхний регистр; впрочем, пространство не предусмотрено и во

Дрезденский алтарь
(правая и левая
части)





всей композиции. Обращает на себя внимание и композиционная несвязанность друг с другом фигур Святого Антония и Святого Себастьяна. На одном из своих автопортретов художник вывел гордые слова: «Я, Альбрехт Дюрер, нюрнбержец, написал так себя вечными красками». «Вечными красками» был написан в его зрелые годы и «Портрет молодого человека». Дюрер создал его во время сво-

ей поездки во Фландрию в 1521 году. Экспрессия, удивительно выраженная в, казалось бы, спокойном лице молодого человека, сила мысли и мечты, сконцентрированная во взгляде его зеленых глаз, соединение «документальной реальности» с выражением этического и духовного идеала, глубокий артистизм исполнения делают этот портрет выдающимся произведением эпохи.

*Дрезденский
cuīтарь
(центральная
часть)*

КРАНАХ

Лукас Кранах

Живописца и графика Лукаса Зундера по месту рождения (городка во Франконии, области Германии) все называли Лукасом Кранахом (1472—1553). Самые ранние работы Кранаха неизвестны. В первых годах нового века он работал в Вене, а в 1504 году по приглашению курфюрста саксонского Фридриха Мудрого поселился в Виттенберге, где и проработал около 50 лет в качестве придворного художника (за это время у власти сменилось три князя). Он был столь признан, что получил дворянство, а в 1537 и 1540 годах избирался бургомистром. Когда в 1550 году Кранах был вынужден вслед за попавшим в императорскую опалу герцогом переехать в Веймар, в Виттенберге осталась его мастерская, в которой продолжали работать сыновья художника (так как се-

мейное дело продолжилось, к имени Лукаса Кранаха стали добавлять определение Старший, притом, что сам он был художником в третьем поколении). Помимо картин на религиозные, мифологические и бытовые темы, Кранах писал портреты. В них не было погружения в глубины человеческой души, художник честно и скрупулезно передавал физические черты, несколько скованную пластику моделей.

В 1517 году именно в Виттенберге на дверях городской церкви Мартин Лютер вывесил свои «95 тезисов», послуживших началом религиозного реформаторства в Европе. (Лютер считал единственным источником вероучения Библию, отрицал папскую власть, большинство церковных таинств, монашество, иконопочитание. Последнее обстоятельство оказало негативное влияние на развитие живописи в протестантских землях Германии.) Кранах дружил с Мартином Лютером и одним из первых стал исповедовать протестантизм. Его живописные портреты Лютера переводились в гравюры и широко распространялись. Кроме того, Кранах иллюстрировал книги Лютера.

На парных портретах герцогской четы Кранах изображает одного из первых почитателей Лютера Генриха Благочестивого и его супругу Екатерину Мекленбургскую. Они были написаны в 1514 году маслом на досках, впоследствии красочный слой перевели на холст.

Пестрый по моде того времени наряд герцога рябит от орнаментальных деталей, на фоне которых даже тяжелая золотая цепь в два ряда кажется вытканым узором. Щегольство герцога затрагивает все детали ту-

Портрет герцогини
Екатерины
Мекленбургской
(фрагмент)





алета, а потому розовые цветы на венке, лихо сдвинутом набок, составляют ансамбль с розовыми же чулками на его тонких голенастых ногах. Для своих портретов Кранх избирает вытянутый вертикальный формат, а модели помещает во всю их высоту,

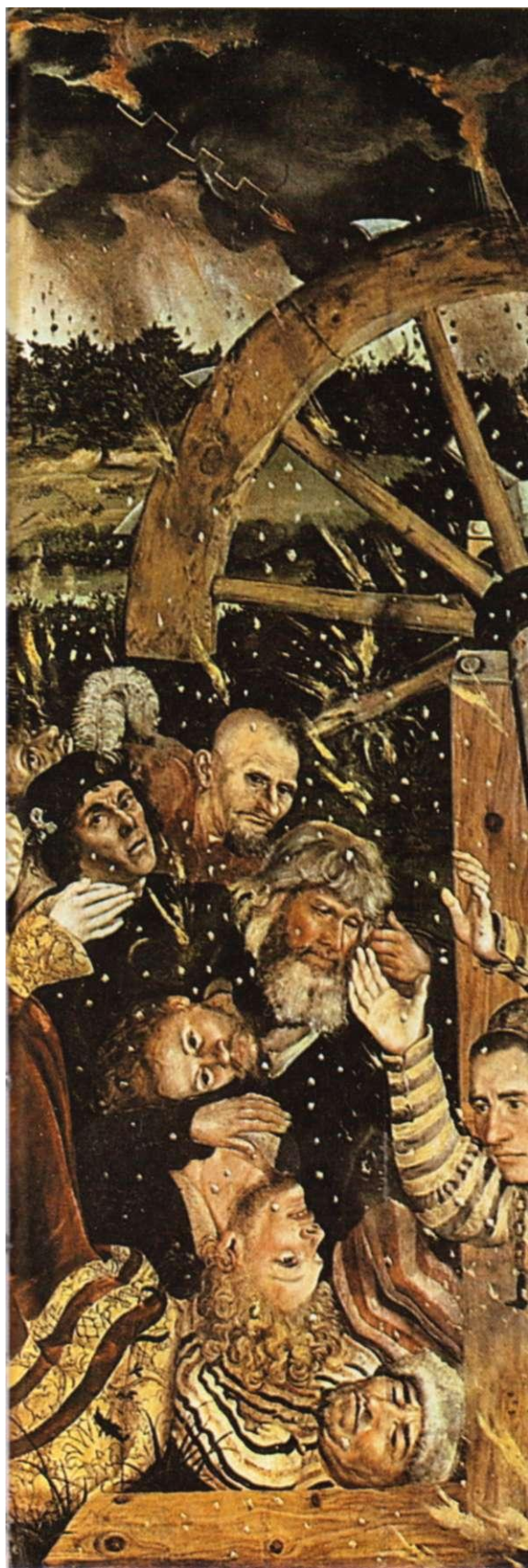
практически не оставляя свободного пространства и по бокам. Яркие фигуры еще более «активны» из-за глубокого черного абстрактного фона. На нем особенно выразительна певучая линия их абрисов. Чувство равновесия художника в этих вытянутых



*Портрет герцога
Генриха Благочестивого*

*Портрет герцогини
Екатерины
Мекленбургской*





композициях особо проявляет себя во второстепенных деталях, и хвост кольцом серой гончей у ног курфюрста вполне соотносится с плюмажем на шапочке его супруги, а треугольный абрис плеч Генриха рифмуется с фасоном юбки супруги Екатерины.

Впрочем, во всем остальном ее наряд и традиционно выписанная фигура контрастируют с фантастическим образом Генриха. Контрастны и лица обоих персонажей — бескровное, застывшее, как маска, женское и источающее энергию, почти «вылепленное» мужское. И все же направлением головных уборов Кранх дает понять, что эти парные портреты — единая цельная система. Другой портрет герцога, написанный спустя два десятилетия (1537), погиб по время бомбардировки Дрездена в 1945 году.

Алтарный образ 1506 года для нойштадтской церкви посвящен Святой Екатерине (центральная часть — «Мученичество Святой Екатерины», на левой створке представлены Святые Доротея, Агнесса и Кунигунда, на правой — Святые Варвара, Урсула и Маргарита). Если фигуры святых статично фланкируют центральную композицию, демонстрируя свои атрибуты и исполняя скорее орнаментально-декоративную функцию, то сама она полна динамики и вовсе не похожа на обычные презентационные алтари ни расположением фигур, ни пейзажем на заднем плане. Коленопреклоненная фигура Екатерины, наряженной празднично и элегантно, выделяется кротким спокойствием, а нежное и миловидное лицо — безмятежностью и непоколебимой волей. Впрочем, и лица палачей-язычников не искажены гримасами под ударами Божьего гнева, вызванного молитвами святой во время ее казни.

*Мученичество
Святой Екатерины*

ГОЛЬБЕЙН

Ганс Гольбейн Младший

Основную часть наследия младшего современника Дюрера и Кранаха Ганса Гольбейна (ок. 1497—1543) составляют портреты. Но и образы в его редких религиозных композициях настолько выразительные и запоминающиеся, что вполне справедливыми кажутся похвалы Н. М. Карамзина в «Письмах русского путешественника» и слова князя Мышкина из «Идиота» Ф. М. Достоевского по поводу гольбейновского «Мертвого Христа»: «Да от этой карти-

ны у иного может вера пропасть!» Гольбейн полностью порывает со средневековой традицией. В Италии он изучал творчество Леонардо. Служил при дворе английского короля Генриха VIII. Дружил с самыми выдающимися гуманистами эпохи; его кисти принадлежит лучший портрет Эразма Роттердамского. Гольбейн Младший был потомственным художником. Вместе со старшим братом Амброзиусом он учился в мастерской отца в Аугсбурге, а в 1515 году

Томас Годселев
с сыном





они поселились в швейцарском городе Базеле. В 1526 году по совету Эразма Гольбейн прибыл в Англию. К этому первому английскому периоду и относится небольшая двойной портрет Томаса Годселва из Нориджа с сыном Джоном. Сорокасемилетний нотариус и его взрослый сын показаны на нейтральном плоском зеленом фоне, который подчеркивает выразительный реализм их фигур и лиц. Они по-родственному похожи и в то же время сильно различаются. В 1529 году Голь-

бейн возвращается в Базель, а в 1532-м снова едет в Лондон.

«Портрет Шарля де Солье», французского посланника при английском дворе до недавнего времени приписывали кисти самых разных художников (даже Леонардо!). На портретах так схвачена выразительность властной фигуры, умного, волевого лица с сильным, прямым взглядом, строгого и роскошного одеяния, что работа открывает нам силу и духовную сложность не только портретируемого, но и портретиста.

*Портрет
Шарля де Солье*