ВЕЛИКИЕ МУЗЕИ МИРА
КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА

Дрезденская галерея

DIE GEMÄLDEGALERIE
ALTE MEISTER
DRESDEN

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Искусство Италии 7

Искусство Голландии, Нидерландов и Фландрии 35

Искусство Германии 63

Искусство Франции и Швейцарии 81

Искусство Испании 91

▲ *Дрезденская картинная галерея*

Официальный сайт музея: http://www.skd-dresden.de.
Адрес музея: Semperbau am Zwinger, Theaterplatz 1, D-01067 Dresden.
Телефон: 0049–(0)351–49142000.
Часы работы: вторник – воскресенье с 10:00 до 18:00. По понедельникам музей закрыт.
Цены на билеты:
В стоимость билета входит посещение в течение одного дня основной экспозиции и специальных выставок Картинной галереи Старых мастеров, а также Оружейной палаты и Собрания фарфора.
Полная стоимость билета – 10,00 €, льготная – 7,50 €.
Для членов экскурсионных групп численностью от 10 человек стоимость входного билета составляет 9,00 €.
Для детей до 17 лет вход бесплатный.
Экскурсионное обслуживание:
Картинная галерея входит в состав Государственных художественных собраний Дрездена. С целью знакомства посетителей с многообразием художественных сокровищ музеев предлагаются различные тематические и регулярные экскурсии, в том числе и на иностранных языках. Они дают краткие обзоры коллекций и представляют известные произведения в новом свете. Проводятся также чтения докладов, беседы об искусстве и музейно-педагогические проекты.
Информация для посетителей:
Администрация музея просит посетителей с ограниченными физическими возможностями, пользующихся инвалидным креслом, связываться с ней заранее.

▲ *Дрезденская картинная галерея*

Поклонники соцреализма и связанных с ним исторических реалий любят упоминать такой факт: картину «Смольный. 1917 год» кисти советского художника Семена Натановича Гуецкого (1902–1974) приобрела Дрезденская галерея! А уж там знают толк в настоящей живописи!

В этом, конечно, есть некоторое лукавство. Вряд ли изображение Владимира Ильича, который по-отечески разглядывает уснувшего прямо в коридоре Штаба революции солдатика, попало в Дрезден из-за своих художественных достоинств. Просто время было такое – Германской Демократической Республике нужно было всеми силами подчеркивать нерушимость дружбы с великим Советским Союзом, а портрет Ленина в музее – хороший символ верности идеалам социализма.

Но и то правда, что без помощи СССР Дрезденская картинная галерея в ее нынешнем виде не смогла бы дожить до наших дней. В истории этого музея были по-настоящему трагические дни. С приходом к власти в Германии нацистов из собрания современного искусства (отдел новых мастеров) в 1937 было удалено и уничтожено более 400 произведений. В 1942 началась эвакуация произведений искусства: коллекцию Дрезденской картинной галереи рассредоточили в 45 местах Саксонии (главным образом, в старинных замках).

13–15 февраля 1945 Дрезден подвергся разрушительной бомбардировке военно-воздушными силами Великобритании и США. Здание галереи было разрушено, к счастью, уничтожено не так много картин, большинство к тому времени оказалось вывезено и спрятано в тайниках к западу от Эльбы. Туда были проведены электричество, отопление и вентиляция. Однако когда хранилища обнаружила Советская армия, оказалось, что вся система не работала. В укрытие проникала вода, многие картины находились в критическом состоянии.

И тогда сокровища Дрезденской картинной галереи были вывезены в СССР. Их реставрацией занимались крупнейшие советские специалисты. В 1955 коллекция из 1240 картин была возвращена в Дрезден.

Но вообще-то история Дрезденской картинной галереи начиналась гораздо раньше, и если вы хотите с ней познакомиться, то придется выучить сложное немецкое слово «курфюрст». Так называли в Германии князей, обладавших особыми полномочиями по части выборов императоров.

Первым интересным курфюрстом был Фридрих III (1486–1525), который собирал различные раритеты, как природные, так и созданные человеческими руками, в том числе живописные творения. Он не только высоко ценил Лукаса Кранаха и Альбрехта Дюрера, но даже специально заказывал у них произведения.

При курфюрсте Августе I в 1560 была создана Кунсткамера (в переводе с немецкого – «художественный кабинет»). Она размещалась в его резиденции, в замке Виттенберг, одном из главных центров Реформации XVI века (здесь в 1517 выступил со своими тезисами Мартин Лютер). Коллекция живописи занимала в ней важное место и состояла в основном из картин на религиозные сюжеты и династических портретов.

Следующий курфюрст Август II Сильный решил: курьезы отдельно, живопись – отдельно. И повелел на основе коллекции Кунсткамеры собрать самостоятельную картинную галерею и расположить ее в «Конном дворе» на площади Юденгоф в Дрездене. К этому его побудил придворный архитектор Ле Пла, ставший впоследствии первым директором музея. Ему удалось убедить Августа II в том, что создание галереи – обязательное условие величия двора. А как известно, плох тот курфюрст, который не мечтал бы стать великим. Так и возникла в 1722 Дрезденская картинная галерея.

Сразу же церкви и владельцы дворцов стали передавать в Галерею картины. Уже в первый год их насчитывалось 1938. Для тех времен – солидная коллекция. Ле Пла истово заботился о пополнении музея, с этой целью он посетил многие страны. Собирательство картин приобрело соревновательный характер: Август II стремился создать галерею, которая не уступала бы лучшим собраниям Италии и Франции.

Август III подошел к делу еще более основательно. Придворным знатокам искусства было поручено отыскивать творения старых мастеров и в случае их безусловной ценности приобретать. Среди огромного количества поступлений об одном необходимо сказать

▲ *Интерьер музея*

особо. В 1745 для галереи был приобретен шедевр Рафаэля Санти «Сикстинская Мадонна». Можно только догадываться, какие ухищрения потребовались, чтобы выкупить картину, являвшуюся главной святыней монастыря Святого Сикста в Пьяченце. Но, как говорится, курфюрсты на выдумку хитры.

Новый этап в истории Дрезденской картинной галереи связан с возведением для нее в XIX веке нового здания. Автором проекта стал выдающийся немецкий архитектор Готфрид Земпер. Он предложил возвести дворец в стиле неоренессанса на театральной площади. Строительство началось в 1847. Торжественное открытие здания Галереи состоялось в 1855.

В творении Земпера соединились красота и высшая практическая целесообразность. Он построил не просто здание, а именно картинную галерею. Выработанные им принципы экспозиции сохранились до нашего времени. В основу была положена идея объединения картин по странам и эпохам, школам и художникам. Архитектурный центр Галереи – ротонда, восьмигранный зал, который, не прерывая анфилады главных залов, способствует смысловому разделению собрания.

Наиболее полно в Галерее представлено нидерландское искусство XVII века. Музей располагает картинами всех основных художников этой школы. Великолепны шедевры кисти Рембрандта, Рубенса, Ван Дейка, Франса Гальса и Вермера. Не столь широко, но в образцах исключительной художественной ценности представлено итальянское искусство Высокого Возрождения – произведения Рафаэля и Корреджо, венецианская школа – Джорджоне, Тициан, Тинторетто, Веронезе. Музей владеет весьма скромной коллекцией раннего искусства Италии, но и здесь есть подлинные шедевры – полотна Мантеньи, Боттичелли, Антонелло да Мессины. Картины нидерландских и итальянских художников размещены в залах главного – второго – этажа Галереи.

Среди полотен немецких художников особое место занимают картины Лукаса Кранаха, а также Альбрехта Дюрера и Ганса Гольбейна Младшего. Испанское искусство представлено творениями Веласкеса, Мурильо, Риберы и Сурбарана. Раздел французской живописи познакомит с шедеврами Пуссена, Лоррена, Ватто.

В общем, хорошую историю затеяли курфюрсты.

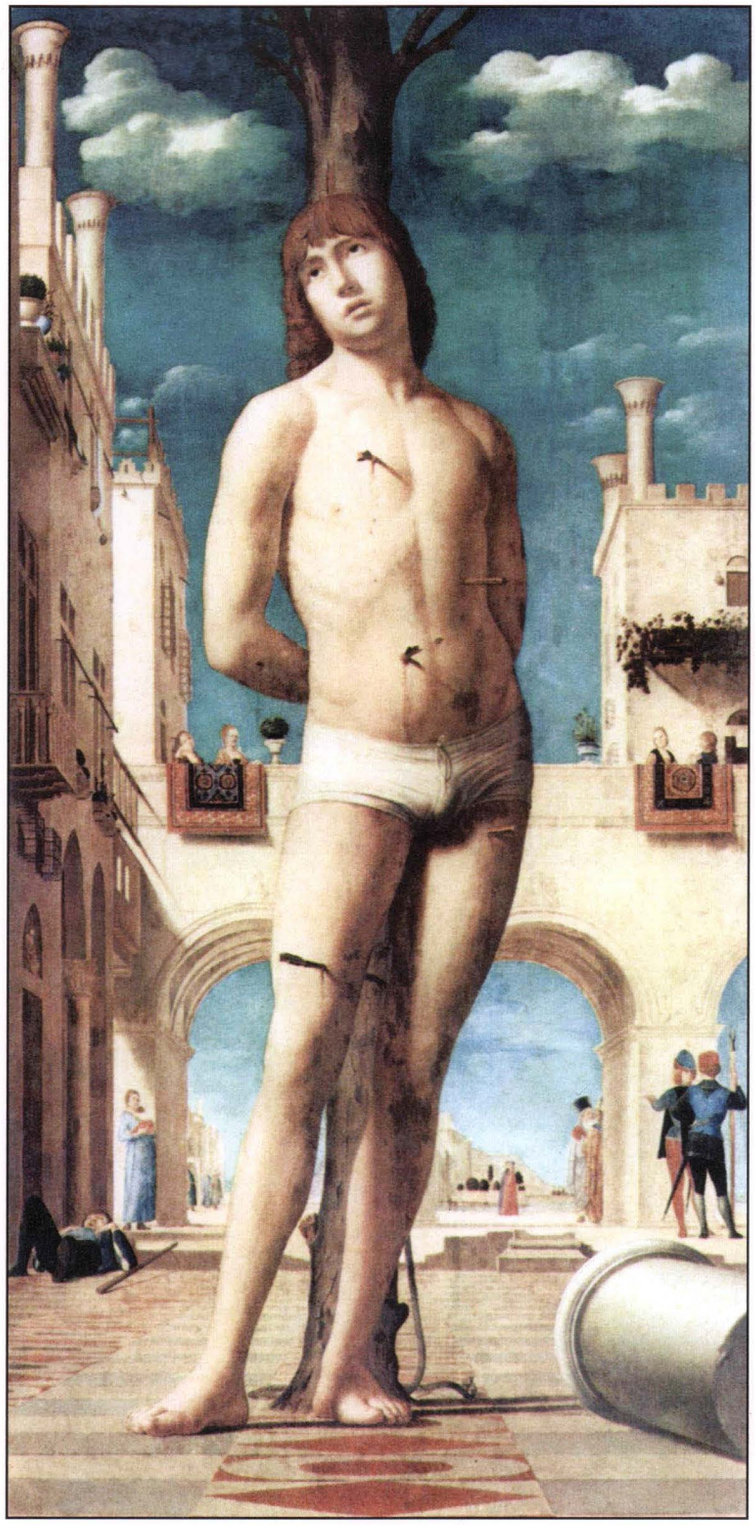
ИСКУССТВО ИТАЛИИ

Рафаэль Санти.Сикстинская Мадонна. Фрагмент.1513–1514

ФРАНЧЕСКО ДЕЛЬ КОССА
(Около 1435–1477)
Благовещение
1470. Дерево, темпера. 137,5x113

Франческо дель Косса – итальянский живописец Раннего Возрождения, представитель феррарской школы. Самая известная его работа – фрески Зала месяцев в палаццо Скифанойя в Ферраре, посвященные двенадцати месяцам года. Когда в 1750 картина благодаря посредничеству каноника Луиджи Креспи была приобретена для Дрезденской галереи из церкви дель Оссерванца в Болонье, она считалась произведением Андреа Мантеньи. Авторство Франческо дель Коссы установил итальянский историк искусства XIX века Джованни Морелли.

«Благовещение» – творение первых лет пребывания мастера в Болонье, здесь его живопись стала ярче и богаче. Композиция этого алтарного образа замечательна своей гармоничностью: колонна разделяет пространство на две части, эта статика уравновешивается диагональю архангел Гавриил – Дева Мария. Сцена излучает спокойствие (хотя другие художники в своих полотнах подчеркивают волнение Марии, заставившее архангела сказать ей: «Не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога»). Задний план напоминает театральные декорации. Поражает филигранность, с которой выписаны мельчайшие подробности интерьера и декора.



АНТОНЕЛЛО ДА МЕССИНА
(1430–1479)
Святой Себастьян
1476. Дерево, масло. 171x85

Антонелло да Мессина – видный представитель южной итальянской школы живописи эпохи Раннего Возрождения. Шедевр Мессины «Святой Себастьян» был приобретен для Дрезденской галереи в 1873 из собрания Хуссиана в Вене.

Образ святого Себастьяна получил широкое распространение в живописи лишь с XIV века. В Дрезденской галерее хранятся картины на этот сюжет двух итальянских художников-одногодок – Антонелло да Мессины и Козимо Туры. Примечательно как сходство, так и различие в трактовках образа святого: у Туры больше экспрессии, чувствуются физические страдания мученика от пронзающих его тело стрел; у Мессины святой Себастьян спокоен, от физической смерти его спасает вера. Согласно житию святого, многочисленные стрелы, выпущенные в него римскими воинами, не задели жизненно важных органов, свершилось чудо. Живописец учел это обстоятельство. Он опирался на рассказ о святом в «Золотой легенде» Якова Воррагинского – главном, конечно, кроме Библии, источнике христианских сюжетов для художников Возрождения.

ЧИМА ДА КОНЕЛЬЯНО
(1459–1518)
Введение Марии во храм
Около 1500. Дерево, масло. 105x145

Джованни Баттиста Чима да Конельяно – итальянский живописец венецианской школы эпохи Возрождения. Испытал влияние Джованни Беллини, Антонелло да Мессины, затем Джорджоне и раннего Тициана. Чима был одним из наиболее плодовитых венецианских художников XV века. Сохранилось более тридцати его алтарных образов – больше, чем чьих бы то ни было из его современников.

«Золотая легенда» Якова Воррагинского повествует о том, что, «когда Марии было три года, ее взяли в Храм с жертвоприношением. И было в Храме пятнадцать ступеней, или степеней восшествия, потому что Храм был высоко поставлен по числу пятнадцати степенных псалмов». На представленной картине видно именно такое число ступеней. Конельяно принадлежит к тому поколению итальянских художников, для которых символическое значение каждой детали в произведении было чрезвычайно важно. Точное следование литературной программе сочетается у него с необычайной поэтичностью трактовки сюжета. Конельяно является одним из первых итальянских живописцев, отведших пейзажу важное место, он поразительно передавал атмосферу и распределял свет и тень.

Не по возрасту маленькая фигура Марии является центром композиции. Наверху ее встречает первосвященник Захария. В группе людей у подножия ступеней – старый Иоаким и его жена Анна, родители Девы. Притом что мастер не может считаться реформатором и изобретателем в искусстве, он тем не менее необычайно смело истолковал пространство картины, придав лестнице вес, наделив ее символическим смыслом. Совершенно очевидно, чему художник отводит первостепенное значение: не внешней красоте изображенного, а содержанию сюжета.

САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ
(1445–1510)
Зиновий воскрешает попавшего под колеса повозки мальчика, отдает его матери. Заключительная сцена из цикла о жизни святого Зиновия
1500–1505. Дерево, темпера. 66x182

Сандро Боттичелли – выдающийся флорентийский художник эпохи Возрождения, подлинное имя которого Алессандро ди Марианно ди Ванни Филипепи. Ко всем общепризнанным достоинствам Боттичелли-живописца необходимо добавить его уникальные способности рассказчика. Ему принадлежит ряд повествовательных циклов. Один из них включает четыре небольшие картины на сюжеты жития святого Зиновия, последняя из которых хранится в Дрезденской галерее.

Святой Зиновий, будущий епископ Флоренции, обратился в христианство еще молодым человеком. Согласно житию, он обладал исключительной способностью воскрешать, поэтому во флорентийской живописи эпохи Возрождения его изображали творящим это чудо. Сюжет, который Боттичелли использовал, был излюблен и другими художниками. На полотне святой Зиновий воскрешает мальчика, которого только что переехала повозка, запряженная волами. В сущности, на картине представлены три разных эпизода, которые должны читаться слева направо: сама трагедия; святой Зиновий передает мальчика матери; святой на смертном одре. Примечательно соединение сюжета спасения, где святой представлен еще молодым священником, с предсмертным благословением святого Зиновия в сане Папы Римского.

Три эпизода истории представлены художником в обрамлении архитектурного декора. Боттичелли не стремился воспроизвести подлинные виды Флоренции, на панелях этой серии мы видим некий идеальный ренессансный город. Чувство щемящей тоски возникает при виде четких, иллюзорно переданных форм зданий, полуоткрытых и запертых дверей, темных проемов окон, абсолютной необитаемости домов и совершенно пустынных улиц, уходящих вглубь.

АНДРЕА МАНТЕНЬЯ
(1431–1506)
Святое семейство с Елизаветой и младенцем Иоанном Крестителем
1495–1500. Холст, масло. 75х62

Андреа Мантенья – итальянский художник, представитель падуанской школы живописи эпохи Возрождения. Характерной особенностью его стиля было резкое письмо, разительно отличающееся от общего стиля итальянских художников Возрождения. До конца своих дней мастер подписывался «падуанец», хотя в действительности он не был родом из Падуи и большая часть его жизни протекла в Мантуе, при дворе герцогов Гонзага. В Падуе Мантенья провел свою молодость и именно здесь сложился его кристально-твердый стиль. Дрезденская картина – яркий тому пример.

Картина трактовкой фигур и техникой напоминает рельеф: фигуры тесно сомкнуты, расположены в ряд, их головы на одном уровне. От картины веет аскетической сдержанностью и даже какой-то суровостью. Святая Елизавета изображена с глубокими морщинами на лице (для Мантеньи это был привычный, можно сказать, установившийся образ, поэтому странной кажется подпись к картине, в которой говорится, что это «неизвестная святая». Никто, кроме матери святого Иоанна Крестителя, то есть святой Елизаветы, стоять позади него в этой сцене не может. Но безбородое волевое лицо Иосифа необычно для Мантеньи (в других случаях Иосиф у Мантеньи всегда бородатый). Это напоминает о римских скульптурных портретах. Младенец Иоанн изображен с приоткрытым ртом, словно он произносит свои главные слова (изображенные на так называемой бандероли-ленте, обвивающей его руку) «Ecce Agnus Dei» (лат. – «Вот Агнец Божий»; Ин. 1:29), при этом он указывает на Христа, обнаруживая себя как Предтечу Спасителя. Ветвь в виде креста – аллюзия на будущее Распятие Христа, посредством которого Он искупит грех мира, о чем говорится в заключение иоанновской фразы: «...Который берет на Себя грех мира».

РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Сикстинская Мадонна
1513–1514. Холст, масло. 266x196

В каталоге галереи эта картина имеет официальное название «Мадонна Сан Сиксто», поскольку Дева Мария с Младенцем изображены вместе с коленопреклоненным Папой Римским святым Сикстом II и святой Варварой в окружении ангелов и херувимов.

Полотно было заказано Рафаэлю монахами бенедиктинского монастыря Святого Сикста в Пьяченце и предназначалось для алтаря церкви, хранящей частицы мощей святых. Законченное незадолго до смерти художника, оно стало последним созданным им изображением Мадонны.

Сикст как Папа Римский идентифицируется по облачению и тиаре у его ног. Исследователи отмечают сходство его облика с Папой Юлием II, поддержавшим заказ этого алтарного образа. Необходимо дезавуировать распространенное абсурдное утверждение, встречающееся во многих книгах, о том, что Папа Сикст II изображен здесь с шестью пальцами на правой руке. Утверждение это основано на совершенно неверной этимологии имени Sixtus, которое ошибочно толкуют как «шесть» (в то время как латинское «шесть» – «sexis»). Еще Яков Воррагинский в житии Сикста II указывал: «"Sixtus" происходит от "Sios", что значит Бог и "status" – "статус" или состояние; отсюда – "Божественный статус"». Такое толкование удовлетворительно объясняет имя Папы, в противном случае шестипалыми должны были бы быть и все другие Папы Сиксты. К тому же (не говоря о том, что этого заблуждения нет ни в одном житии ни одного Сикста) о такой аномалии не говорится и не может говориться ни в одном из серьезных исследований по истории папства.

АНТОНИО КОРРЕДЖО
(1489–1534)
Мадонна со святым Франциском
1514. Дерево, масло. 299x245

Корреджо (настоящее имя – Антонио Аллегри) – итальянский живописец эпохи Высокого Возрождения, работал в Парме и Корреджо, за что и получил свое прозвище. Художник испытал влияние Андреа Мантеньи, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Доссо Досси.

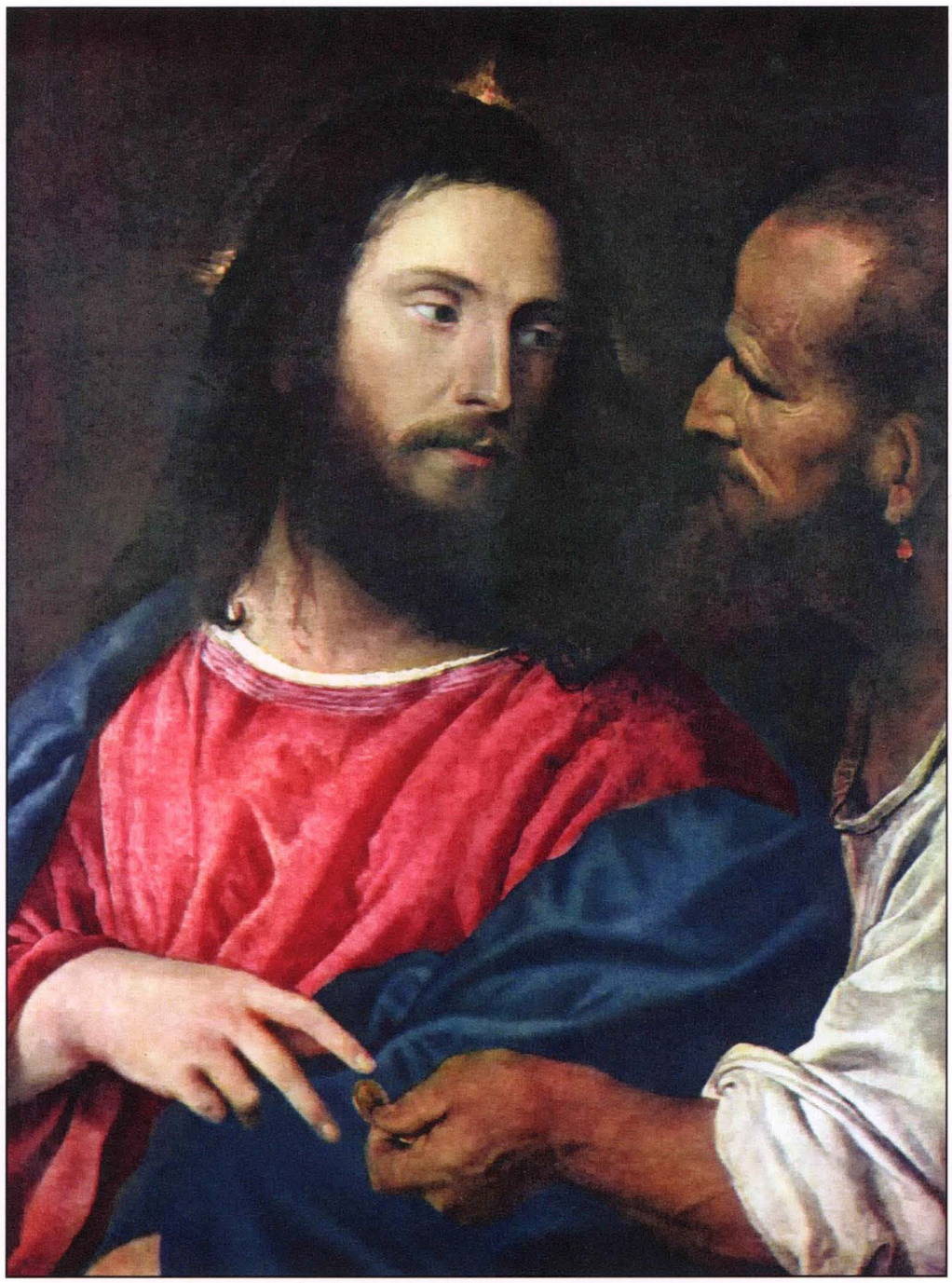
Мастер написал алтарный образ Мадонны с Младенцем и со святыми почти одновременно с «Сикстинской Мадонной» Рафаэля. Композиционное сходство этих картин очевидно, как и то, что «темой» была картина Рафаэля, а «вариацией» – работа Корреджо.

Хотя «официальное» название этого произведения из предстоящих святых определяет только святого Франциска, здесь видны также святой Иоанн Креститель и две тезки на втором плане – Екатерина Сиенская (слева) и Екатерина Александрийская. Они изображены со своими атрибутами: святой Франциск демонстрирует стигматы, святой Иоанн, ушедший, согласно Луке, в пустыню, представлен с тростниковым крестом, Екатерина Сиенская, новая во времена Корреджо святая, изображена с цветком лилии, символом чистоты, и книгой, символом ее литературных трудов, святая Екатерина Александрийская – с лежащим под ногами колесом с шипами, орудием ее мученичества. Она держит меч, которым была обезглавлена, и пальмовую ветвь – символ мученической смерти.

АНТОНИО КОРРЕДЖО
Святая ночь (Рождество)
1528–1530. Холст, масло. 256,5x188

В картине «Святая ночь» Корреджо приковывает внимание зрителя новаторскими приемами. Художник ставит зрителя на правильное место, с которого нужно созерцать полотно, чтобы получить наиболее полное впечатление от художественного замысла: отчетливая диагональ композиции идет от левого нижнего угла холста (ноги Иоанна Крестителя) вверх вправо (голова Иосифа). Находясь слева, непривычно снизу смотреть на картину, продолжать взглядом эту диагональ. В то же время большинство фигур сосредоточено в левой верхней части работы, тогда как нижний правый угол остается свободным. Это была неслыханная для искусства Возрождения асимметрия! Такое построение, сравнимое лишь с композиционными решениями Микеланджело, придает всему произведению сильную динамику.

Другая особенность холста – находки Корреджо в передаче света и свечения. Все озарено сиянием от родившегося божественного Младенца. Пройдет еще много времени, пока подобного эффекта в XVII веке добьется Караваджо, а его достижения подхватят караваджисты разных национальных школ.



ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО
(1490–1576)
Динарий кесаря
Около 1515. Дерево, масло. 79x10,5

Тициан – один из крупнейших итальянских живописцев эпохи Высокого и Позднего Возрождения.

В основе сюжета представленной картины лежит евангельская притча: «Тогда фарисеи пошли и совещались, как бы уловить Его в словах. И посылают к Нему учеников своих с иродианами, говоря: Учитель! мы знаем, что Ты справедлив, и истинно пути Божию учишь и не заботишься об угождении кому-либо, ибо не смотришь ни на какое лицо; итак скажи нам: как Тебе кажется? позволительно ли давать подать кесарю, или нет? Но Иисус, видя лукавство их, сказал: что искушаете Меня, лицемеры? покажите Мне монету, которою платите подать. Они принесли Ему динарий. И говорит им: чье это изображение и надпись? Говорят Ему: кесаревы. Тогда говорит им: итак, отдайте кесарево кесарю, а Божие Богу. Услышав это, они удивились и, оставив Его, ушли».

Тициан, автор самого известного произведения на этот сюжет, наделяет искусителя Христа чертами, сходными с классическим иконографическим типом Иуды Искариота, хотя Библия не дает оснований для такого сближения. На этой картине спрашивающий Иисуса в противоположность ему темнолицый, с загорелыми руками, изображен в профиль. Весь облик говорит о его алчности и коварстве.

Популярность, неожиданно пришедшая к сюжету в XVI веке, возможно, объясняется его созвучностью времени – войне между римским императором Карлом V и Папой Римским, самым драматичным моментом которой было разграбление Рима в 1527.

ЯКОПО ТИНТОРЕТТО
(1518–1594)
Битва архангела Михаила с сатаной в образе дракона
1580-е. Холст, масло. 318х220

Возможно, никто после Микеланджело не добивался в своих произведениях такого динамического эффекта, как Тинторетто. Это движение ощущается не только в окончательном варианте полотна, оно чувствуется в самом методе работы мастера. Известно, что он писал очень быстро, так работать диктовала ему необходимость привлекать и удерживать как можно больше заказчиков.

Картина «Битва архангела Михаила с сатаной в образе дракона» – плод спонтанного вдохновения, написаный необычайно натренированной рукой. Расхожее для публики представление о долгих «поисках», бесконечных метаниях и терзаниях не для Тинторетто. Никакой расслабленности, ленивых раздумий, решение принимается быстро, и оно всегда очень определенно. Скорость в осуществлении художественного замысла приходит здесь к тесному единству с самой идеей картины: архангел Михаил столь же решительно вонзает копье в дракона, как сам Тинторетто запечатлевает это.

ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
(1528–1588)
Воскресение Христа
Около 1570. Холст, масло. 136x104

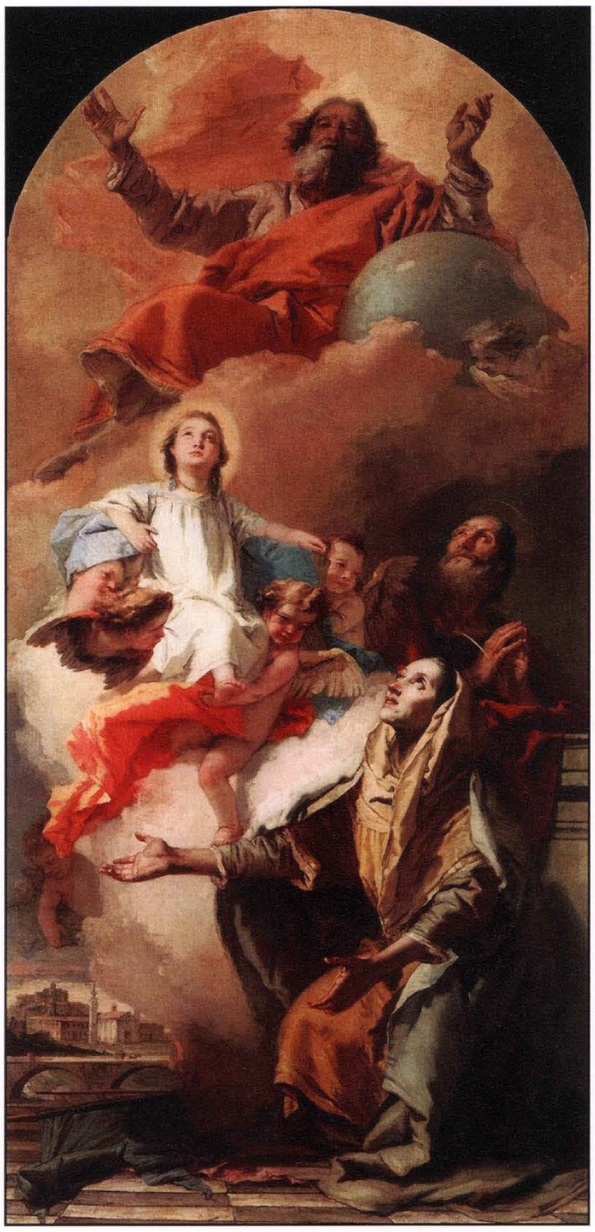
Воскресение Христа – сюжет, появившийся в итальянской живописи сравнительно поздно, в XIV веке. Для этого были веские теологические причины: в Евангелии нет рассказа о собственно Воскресении Христа.

В итальянском искусстве Возрождения существовала одна трактовка этой темы, по своему характеру скорее религиозный образ, нежели повествовательный сюжет: Христос парит в воздухе, часто заключенный в светящийся миндалевидный ореол, мандорлу, что больше напоминает Вознесение, нежели Воскресение. Именно так трактует сюжет Веронезе.

Из набора «мотивов» собственно Воскресения на заднем плане представленного полотна еще одно изображение саркофага, к которому явились святые жены. Не найдя в нем Христа, они сделали вывод о Его воскресении. В сущности, это две разные сцены, слитые в одной картине, и все последующие явления воскресшего Христа – Марии Магдалине, ученикам на пути в Эммаус, Фоме-неверующему – были опосредованным доказательством Его Воскресения. С точки зрения церковного догмата трактовка Веронезе этого сюжета была весьма уязвима. Тридентский собор признал ересью изображения открытого гроба в сцене Воскресения Христова. А три года спустя Веронезе был призван инквизицией к ответу за полотно «Пир в доме Левия».

ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
Мадонна с семейством Куччина
Около 1571. Холст, масло. 167x414

Произведение представляет собой традиционное соединение религиозного сюжета со светским многофигурным портретом. В левой части полотна изображена Мадонна с Младенцем. Рядом с ней – Иоанн Креститель (с его характерным атрибутом – агнцем; в левой руке он держит хоругвь с надписью «Вот агнец Божий»), ангел и святой Иероним (по традиции, с книгой, символизирующей его перевод Библии). Правую часть картины занимает изображение семьи Куччина, заказчиков работы. К Мадонне обращается мать семейства – Дзуана Куччина со своими семью детьми. По венецианским обычаям именно женщина была хозяйкой дома и хранительницей семьи. За ней на втором плане – ее супруг и один из братьев. Другой брат, по-видимому, тот, в память о котором написано полотно, изображен в центре. Помимо традиционного группового портрета семейства мы видим здесь еще три женские фигуры. Это аллегории трех христианских, так называемых теологических добродетелей основного канона – Вера (в белом), Надежда (в зеленом) и Любовь как милосердие (в вишневом платье). Фоном картины служит фасад палаццо Куччина, сохранившийся до наших дней (Палаццо Пападополи). Он стоит на Большом канале Венеции, что художник подчеркнул малоприметной, но тонкой деталью – гондолами.



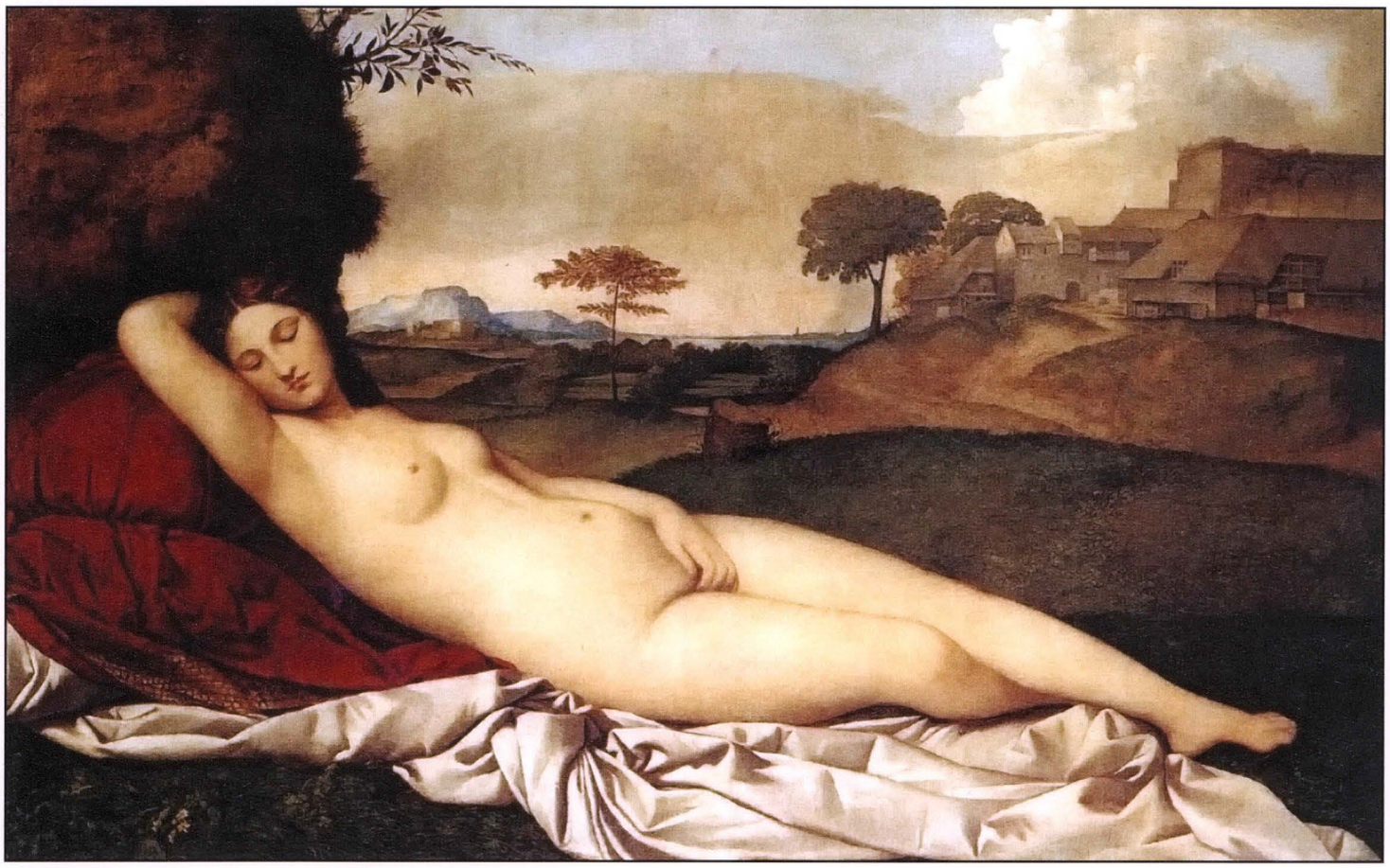
ДЖОВАННИ БАТТИСТА ТЬЕПОЛО
(1696–1770)
Видение святой Анны
1759. Холст, масло. 244x120

Величайшее достоинство художника в любом искусстве, будь то живопись, скульптура, музыка или литература, – обладание своим стилем. Так, творец узнается по нескольким штрихам, звукам мелодии или тактам гармонии, по одному литературному абзацу. Стоит вспомнить любое из этих имен – Рафаэль, Бах, Достоевский... – и в сознании возникает образ не только личности, но и воплощенного ею художественного явления.

Джованни Баттиста Тьеполо принадлежит к таким гениям: его стиль и манера узнаются сразу. Впитав в юности достижения Тинторетто и, в особенности, Веронезе, мастеров венецианской школы, он вскоре выработал свой собственный почерк, обогатив его достижениями римского и неаполитанского барокко, и стал ярчайшим представителем Большого стиля.

В творчестве Тьеполо слились в единое целое масштаб (мастер создал грандиозные циклы фресок), изобретательность в композиции, поразительные находки в живописной палитре (выполненные им потолочные росписи рождают иллюзию происходящего в разверзнутых небесах действия), каприз («capriccio») и фантазия («fantasia») – свойства темперамента, ставшие у художника эстетическими категориями искусства.

Сюжетом для картины явился апокрифический рассказ о видении святой Анне, матери Девы Марии, как ангелы забирают Деву Марию на небо. Не стоит путать с Успением, то есть взятием на небо души и тела Девы Марии через три дня после ее смерти. Тем не менее в обоих этих сюжетах Дева Мария не сама восходит (поднимается) на небо (что было только с Христом, и это называется Вознесение), а переносится туда ангелами. Анна в экстазе вместе с Иоакимом, отцом Марии, взирают на это чудо. Тьеполо замечательно удалось передать ирреальность происходящего, его чудесную природу. Взор Анны выражает ее полную отрешенность от мира. Дева Мария в этом видении Анны еще совсем юная, становится понятно, что это есть предвосхищение ее будущего взятия на небо.



ДЖОРДЖОНЕ
(1477–1510)
Спящая Венера
Около 1508–1510. Холст, масло. 108x175

Джорджоне (подлинное имя – Джорджо Барбарелли да Кастельфранко) – итальянский художник, представитель венецианской школы, один из величайших мастеров Высокого Возрождения.

Джорджоне прожил 32 года, он умер в Венеции от чумы. Ни один курс истории итальянской или мировой живописи не обходится без его имени. Джорджоне – увеличительное от Джорджо, и то, что так звали мастера его современники, говорит о его признании. Первое издание знаменитых «Жизнеописаний» Джорджо Вазари содержит патетические высказывания о нем: «<...> венецианские его работы поражали не только его современников, но поражают и его потомков. <...> мастера столь превосходного <...>». Самое поразительное из открытий и достижений Джорджоне – воспроизведение природы в живописи путем передачи света и воздуха. То, что ему удалось в этой сфере, – это истинное волшебство.

Лодовико Дольче, автор «Диалога о живописи», превозносит Джорджоне и Тициана, считая, что они выше Рафаэля и Микеланджело. Примечательно, что эти два упоминаемые вместе художника в полном смысле слова «приложили руку» к представленной картине: Джорджоне не успел ее закончить, это сделал Тициан.

Во всем написанном самим Джорджоне, в первую очередь, в образе Венеры, ощущается мягкость форм, музыкальность линии (мастер, кстати, был замечательным лютнистом). Но, пожалуй, главное – это то, что Венера впервые предстала не в контексте античности, то есть не отстраненно на почтительном расстоянии, прикрывая свою наготу (сравните с полотном Боттичелли «Рождение Венеры»). Наоборот, Джорджоне показал Венеру без мифологии и символики, без средневекового страха перед наготой. Так близко, вплотную подойти к жизни никто из художников Ренессанса еще не осмеливался.

ГВИДО РЕНИ
(1575–1642)
Пьющий Вакх
Около 1623. Холст, масло. 72x56

Гвидо Рени – итальянский живописец болонской школы.

Вакх, бог вина и плодородия, со времен Античности был одним из излюбленных персонажей искусства, обычно изображался в виде обнаженного юноши с венком из листьев и гроздей винограда на голове. Часто он сам пьян. Множество сцен с его участием основано на рассказах «Метаморфоз» Овидия.

Картина Рени «Пьющий Вакх» представляет собой портрет бога в детстве. Он характерно упитан, но, несмотря на малые лета, уже нетрезв. Это состояние талантливо передано художником. Забавная сценка: Вакх не только пьет, но одновременно и избавляется от излишков жидкости. «Художественность» сцене добавляет своеобразное «эхо», которое «звучит» в виде выбивающейся струи вина из бочонка, на который божок опирается.

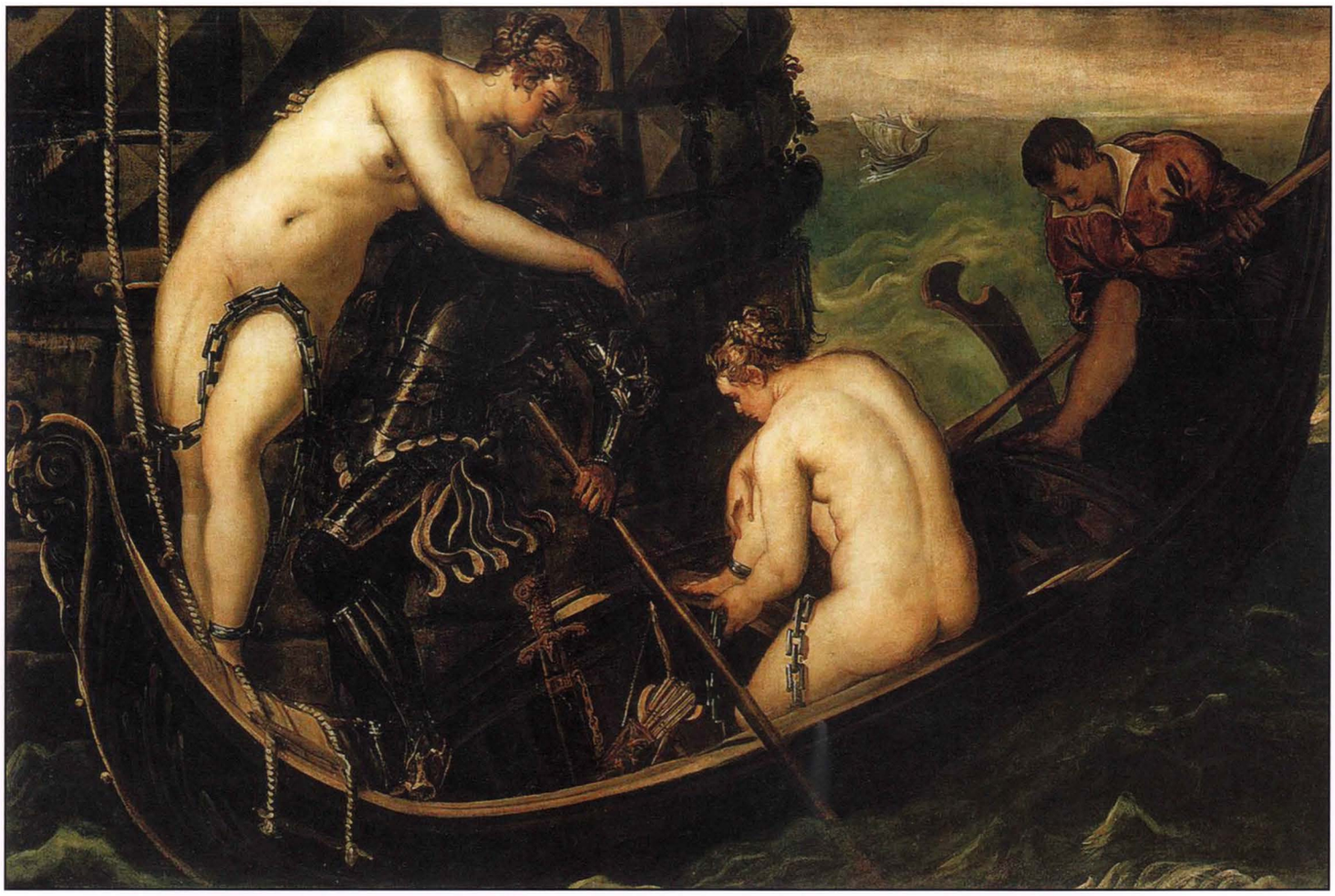
В живописном плане полотно привлекает сочетанием и сопоставлением разнообразных оттенков голубого и зеленого. Рени предстает замечательным колористом.

ЯКОПО ТИНТОРЕТТО
(1518–1594)
Концерт
Б/г. Холст, масло. 142x214

Тинторетто написал множество женских образов, можно даже говорить о его собственном каноне женской красоты. Зачастую то, что делается в большом количестве, неизменно несет на себе определенную печать трафаретности. Так, крайняя левая фигура на этой картине невольно напоминает Венеру с его же полотна «Вулкан, застигающий Венеру и Марса», хранящегося в Старой пинакотеке в Мюнхене. Существуют и другие примеры сходства.

Поистине уникально музицирование дам, произведение дает много сведений любителю музыки, демонстрирует инструменты, нотные книги, по которым играют героини, фиксирует манеру игры на старинных инструментах. В центре – орган-позитив, его особенность в том, что, когда одна из женщин играет (хорошо видна клавиатура), другая накачивает воздух в меха органа. Если не знать механизма инструмента, трудно объяснить и действия органистки. Другие изображенные инструменты – лира да браччо (в центре на земле), виола да гамба у дамы слева, так называемая поперечная флейта, псалтериум (инструмент, прислоненный к органу). Неслучайно картина имеет второе, вполне оправданное с точки зрения ее содержания, название – «Концерт».

Позы и ракурсы героинь далеки от естественных: как обычно, Тинторетто интересовали особые повороты, он наделял свои фигуры большой экспрессией. Это зачастую казалось манерным, отсюда, кстати, и название направления – маньеризм, ярчайшим представителем которого был Тинторетто.



ЯКОПО ТИНТОРЕТТО
Спасение Арсинои
Около 1556. Холст, масло. 153x251

В 1550–1560-х Тинторетто создает серию картин, проникнутых стремлением уйти от конфликтов окружающей действительности в мир мечты. Одна из них – «Спасение Арсинои». Это очень редкий сюжет в живописи Возрождения (возможно, единственное его воплощение). Полотно написано по мотиву французской повести XIII века. Тициан в свое время определил подобные сюжеты как «поэзии»: очаровательная сказка о том, как рыцарь и юноша-слуга, подплывшие на гондоле к подножию мрачной замковой башни, вырастающей из моря, спасают двух закованных в цепи нагих красавиц. Женщинам пришлось раздеться, поскольку окно темницы было очень узким. Это заточенная Клеопатрой ее сестра Арсиноя со служанкой. Рыцарь тоже известен – влюбленный в Арсиною Ганимед. Но при всей поэтичности содержания страшит волнение моря, угрожающее успеху операции. Изображенное полно символического значения и может быть разнообразно истолковано богатой фантазией зрителя, но живописное воплощение сюжета – нагота женщин, блеск доспехов рыцаря, переливы красок бурного моря и грозного неба, – безусловно, реализовано мастерски.

БЕРНАРДИНО ПИНТУРИККИО
(1454–1513)
Портрет мальчика
Около 1500. Дерево, масло. 35x28

Бернардино ди Бетто Бьяджо (прозванный Пинтуриккио) – представитель умбрийской школы эпохи Возрождения, известный как мастер монументально-декоративной росписи. Его привлекали к оформлению Сикстинской капеллы, в которой впоследствии развернулась грандиозная работа Микеланджело. Фрески Пинтуриккио многофигурны, полны любопытных деталей, их интересно рассматривать как сцены. Большое значение художник придавал пейзажу. Джорджо Вазари отмечал, что к удовольствию Папы Римского Иннокентия VIII Пинтуриккио в Бельведерском дворце «расписал одну из лоджий сплошь одними видами, изобразив там Рим, Милан, Геную, Флоренцию и Неаполь во фламандской манере, что весьма понравилось, так как это давно уже больше не делалось». Прекрасен вид и на представленном «Портрете мальчика».

До нас дошло не так много станковых работ Пинтуриккио. «Портрет мальчика» принадлежит к числу лучших произведений мастера. Четко очерченная полуфигура ребенка предстает на фоне далекого пейзажа. Внимание приковывает лицо героя – оно задумчиво и по-детски серьезно, на зрителя устремлен пытливый взгляд ясных глаз. Весь облик модели одухотворен, а пейзаж добавляет к этому настроению гармонирующие эмоциональные обертоны.

ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО
(1490–1576)
Портрет дамы в белом платье
Около 1556. Холст, масло. 102x86

Тициан написал множество портретов венценосных особ. Невозможно представить Карла V, Филиппа II, Франциска I или Папу Римского Павла III иными, чем их изобразил мастер. В 1560-е он стал писать себя и своих детей.

Считается, что моделью для этой картины послужила дочь художника, Лавиния, родившаяся после 1530. О портретном сходстве судить нелья, ведь неизвестны другие изображения Лавинии. Что же касается ее одеяния, то нельзя не восхититься тем живописным мастерством, с каким Тициан передал красоту и богатство шелка платья. Очевидно, что представленный портрет написан с необычайной любовью.

Поскольку характерной особенностью облика модели является не только белое платье, но также и веер, картина часто фигурирует с названием «Девушка с веером».

АНТОНИО КАНАЛЬ (КАНАЛЕТТО)
(1697–1768)
Большой канал: вид на северо-восток на мост Риальто
Около 1725. Холст, масло. 146x234

Любопытный факт: поведение лагуны, важное для прогноза будущего Венеции, города на воде, исследовалось учеными с привлечением... живописных свидетельств Каналетто. Представленная картина – одна из таких. Большой канал художник писал неоднократно, особенно часто в 1720-е. Ракурс на всех этих полотнах практически не меняется: слева – Палаццо Пападополи, дом семьи Куччина, который в другой перспективе представлен на картине Веронезе «Мадонна семьи Куччина», «декорации» же всегда разные. Но вот что

примечательно: точка, с которой открывается вид на Большой канал, довольно высокая. Кажется, что художник пишет, находясь на мосту, однако в этом месте его нет. Напрашивается вывод, что Каналетто многое писал по памяти и домысливал, в частности, перспективный вид своих пейзажей. Это предположение будет еще более убедительным, если вспомнить многие его картины в жанре каприччио, то есть написанные полностью «из головы», на которых все виды, кажущиеся реальными, вымышлены.

На дрезденском полотне Большой канал выглядит буднично: жизнь кипит, множество людей занято на лодках своими делами. Совершенно другое по настроению изображение этого же места будет написано десятилетие спустя. «Регата на Большом канале», хранящаяся в Королевском собрании Ее Величества королевы Елизаветы II, иллюстрирует один из главных праздников Венеции. В ней масса лодок, множество участников и зрителей, буйство красок и та же точность в передаче архитектурных деталей.

БЕРНАРДО БЕЛЛОТТО (КАНАЛЕТТО)
(1721–1780)
Городской рынок Дрездена
1749–1751. Холст, масло. 136x236

Картины Бернардо Беллотто кажутся менее одухотворенными в отличие от творений его гениального дяди, Джованни Антонио Каналя (Каналетто): слишком уж они фотографически точны в воспроизведении натуры, безукоризненно правильны, их живописная гамма несколько сглажена. Быть может, причина в том, что Беллотто меньше полагался на свое художественное чутье и пользовался в работе техническими средствами, в частности камерой-обскурой. Главная ценность ведут живописца – в их исторической достоверности.

На представленном полотне изображена площадь Нового рынка в Дрездене со зданием Конного двора или Старой конюшни (слева). На заднем плане – грандиозное здание Фрауэнкирхе (величественная евангелическо-лютеранская церковь, которая была полностью разрушена при бомбардировке Дрездена 13–15 февраля 1945, восстановлена только в 2005) и Вахта с выстроенным для парада воинским гарнизоном. Курфюрст Август II Сильный в 1722 решил перестроить здание Конного двора для картинной галереи. Беллотто писал это произведение четверть века спустя, при следующем курфюрсте, Августе III. Именно его выезд, как утверждают историки (по числу лошадей в экипаже, роскоши кареты и конному сопровождению, так как вряд ли можно говорить о портретном сходстве), он и изобразил на полотне. Забавны подробности: далеко не все на площади удостаивают правителя вниманием, некоторые заняты своими разговорами. Одним словом, картина представляет весьма достоверный «моментальный снимок» исторического места и момента.

АНТОНИО КАНАЛЬ (КАНАЛЕТТО)
(1697–1768)
Собор Сан Джовании э Паоло и площадь Сан-Марко
Около 1725. Холст, масло. 125x165

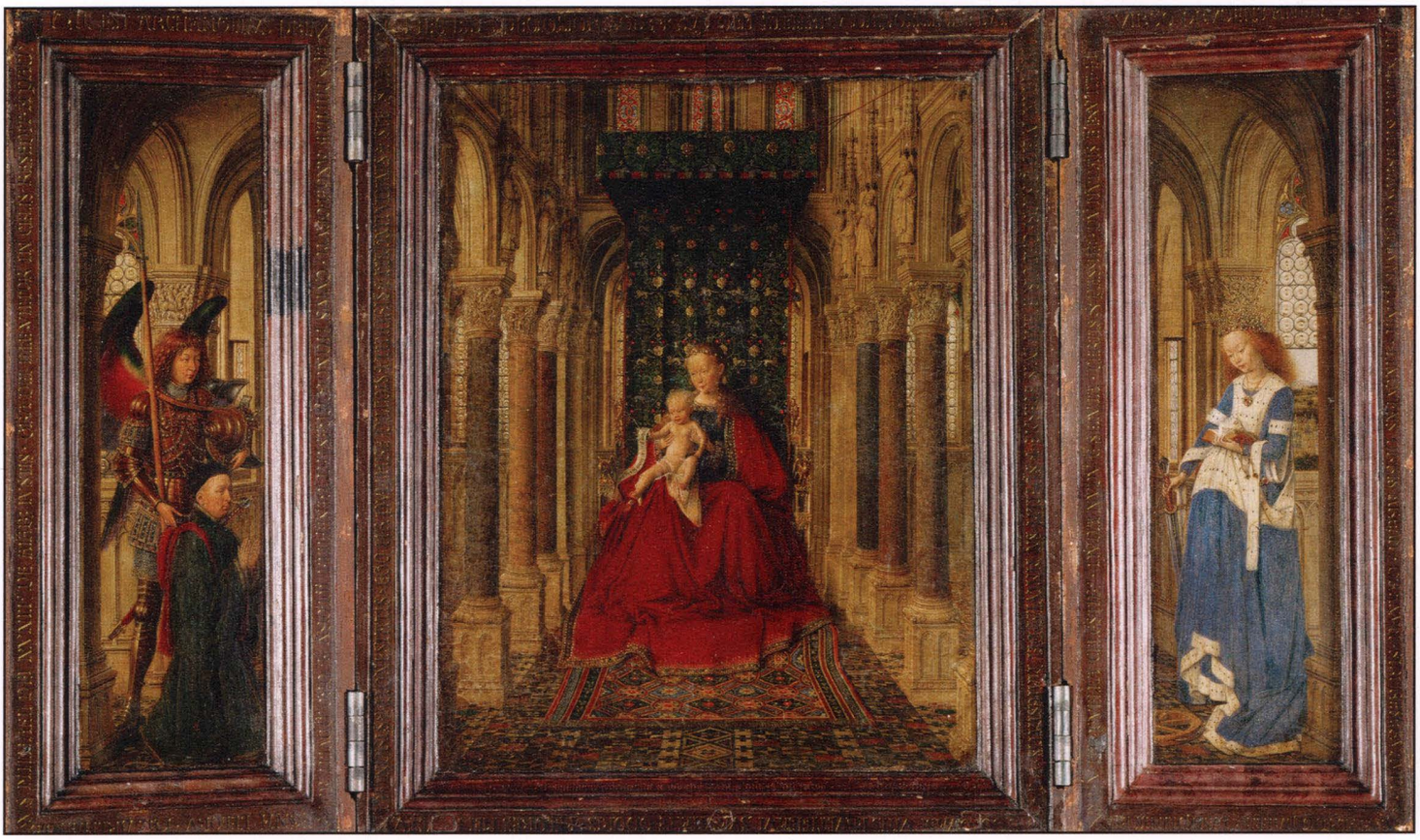
В Дрезденской галерее представлены два художника по прозвищу Каналетто – Джованни Антонио Каналь (которому и принадлежит картина «Собор Сан Джовании э Паоло и площадь Сан-Марко») и его племянник Бернардо Беллотто. Оба они прославились в одном жанре – ведуты (с итальянского «veduta» – «вид»), особенно популярном в Венеции в XVIII веке и представляющем собой картину, рисунок или гравюру с детальным изображением повседневного городского пейзажа.

Старший Каналетто, глава венецианской школы ведутистов, мастер пейзажей в стиле барокко, родился и умер в Венеции. Бернардо Беллотто тоже родился в Венеции, но жил во многих европейских городах и известен как автор их живописных видов.

На представленной картине изображен один из самых больших и известных соборов Венеции. Точность и детальность в полотнах мастера сочетаются с удивительной поэтичностью. Это заметно само по себе, но становится разительным при сравнении его работ с современными фотографиями тех же памятников. Произведения художника для последующих поколений зрителей стали своего рода документальными свидетельствами облика и состояния города.

ИСКУССТВО ГОЛЛАНДИИ, НИДЕРЛАНДОВ И ФЛАНДРИИ

Франс Хальс. Мужской портрет. Около 1635



ЯН ВАН ЭЙК
(1390–1441)
Богоматерь с Младенцем на троне в храме. Триптих
1437. Дубовая доска, масло. Центральная часть – 27,5x21,5 , боковые – 27,5x8

Это небольшое по размерам произведение – подлинный шедевр нидерландского искусства XV века. В центральной части триптиха – Дева Мария с Младенцем в роскошном интерьере готического собора, восседающая на великолепном резном троне между двумя рядами разноцветных колонн из яшмы и мрамора.

Левая створка изображает архангела Михаила («вождя небесного воинства»), облаченного в кольчугу и вооруженного щитом, копьем и мечом. Он представляет Деве и Младенцу донатора, заказчика триптиха. Имя мужчины неизвестно, предполагается, что он из генуэзского рода Джустиниани. На правой створке – святая Екатерина Александрийская с традиционными атрибутами, «инструментами» ее мученичества: мечом в руке и пыточным колесом у ног.

Большое значение имеет текст, данный на триптихе. Это цитаты из Библии и другие латинские сентенции. Младенец держит послание с текстом, так называемую бандероль: «Научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем». На оригинальных рамах всех частей картины сделаны надписи, на нижней планке центральной панели на латыни написано: «Иоханнес де Эйк выполнил и завершил в лето Господне 1437. Как я сумел». Эти слова оказались доступны для прочтения лишь в 1958, спустя почти 520 лет после создания триптиха! До этого времени считалось, что произведение принадлежит более раннему периоду творчества мастера.

Небольшой размер работы позволял владельцу перевозить ее. Техника художника поражает филигранностью: выписаны мельчайшие детали, которые можно рассмотреть только через лупу. При этом увеличение не обнаруживает ни одного неуверенного мазка, ни малейшей ошибки в рисунке.

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
(1577–1640)
Возвращение Дианы с охоты
Около 1615. Холст, масло. 136x184

В 1608 Рубенс, вернувшись из Италии в Антверпен, привез с собой интерес к наследию античного искусства и литературы, который не угасал в нем всю жизнь и стал краеугольным в творчестве и размышлениях об искусстве. Сюжеты греческой и римской мифологии он использовал для многих своих картин, особенно заказных.

Богиня Диана чрезвычайно привлекала Рубенса, поскольку в мифе о ней с античностью соединилась и другая излюбленная им тема – охота. Интерес живописца подогревался его королевскими и аристократическими патронами: охота была исключительной привилегией этих кругов. Художник создал ряд охотничьих картин большого формата, многие из которых имеют в основе античный сюжет.

В отличие от других картин, в которых мастер передает пафос борьбы, в этом полотне его внимание сосредоточено на красоте античной богини-охотницы. Диана, защитница женской непорочности, стоит со своими спутницами перед группой сатиров, которые, кстати, представляют для Рубенса другой полюс интересов – всего, что связано с вакханалией. Копье Дианы резко разграничивает две эти группы, два мира. Сколь различен облик их участников: среди сатиров – дикие в своей страсти козлоногие существа, в окружении Дианы, которая сама излучает прелесть женской натуры, – ее божественно красивые спутницы. Сатиры демонстрируют обилие фруктов, намекая на то, какое великолепное вино получится из них в будущем. В свою очередь, у Дианы – птицы и заяц (символы чувственных наслаждений), убитые ею на охоте. В символическом смысле они выражают ее отрицание предлагаемых наслаждений.

Нидерландские художники XVII века, порой имевшие узкую специализацию, часто привлекали своих коллег, когда на картине нужно было изобразить то, в чем они были недостаточно сильны. Так, фрукты и животные на представленном полотне написаны Франсом Снайдерсом, славившимся подобными натюрмортами и изображениями животных.

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
Вирсавия у фонтана
1635. Дубовая доска, масло. 175x126

Рубенс создал большое количество картин на библейские сюжеты. Для понимания представленной здесь работы необходимо знать библейский рассказ, причем поражает изобретательность художника в передаче его деталей. Царь Давид однажды «прогуливался на кровле царского дома и увидел с кровли купающуюся женщину; а та женщина была очень красива». Это была Вирсавия, жена Урии Хеттеянина. В левом верхнем углу полотна на крыше дворца едва заметно изображена фигура царя Давида, а Вирсавию Рубенс показал за туалетом на площадке, ведущей в бассейн. Давид соблазнил ее, а Урия отправил на верную гибель.

Внимание привлекает роскошная молодая женщина; Рубенс был великим мастером изображения женского тела, причем он сотворил свой канон красоты. Между тем нельзя не восхититься изобретательностью, с которой художник передает тонкие эмоциональные моменты этой сцены: удивленный взгляд Вирсавии, не ожидавшей получить письмо из рук присланного к ней негритенка (ясно, что письмо может быть только любовное), реакция собаки, оскалившейся на посланца и заподозрившей неладное (сидящая у ног женщины собака в системе символов портретной живописи эпохи Возрождения и барокко олицетворяла супружескую верность). А как восхитительно выписаны женские фигуры, струящаяся вода, одежды и архитектурный пейзаж!

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
Охота на кабана
1615–1620. Дерево, масло. 137x168

В произведениях Рубенса на тему охоты можно различить две фазы творчества. Картины первого периода, продолжавшегося до 1620, к которому относится представленная «Охота на кабана», характеризуются центростремительной и диагональной композиционной схемой, в них с обеих сторон действуют необузданные силы. Более поздние же работы разрабатывают композицию, характерную для фриза, то есть действие в них показано в горизонтальном ракурсе, параллельном плоскости картины. В первом случае акцентируется кульминация охоты, когда зверь настигнут и повержен, во втором – процесс ловли. И если работы первого периода демонстрируют победу охотников над лютым хищником, то полотна второго – погоню за беззащитным животным.

Дрезденская картина с точки зрения ее содержания гораздо больше, чем просто жанровая сцена охоты. В ней отчетливо «просвечивает» античный миф о Каледонской охоте, той, в которой Мелеагр копьем убивает калидонского вепря (этот миф изложен у Филострата Младшего в главе 15 его «Картин»). Здесь изображены все участники истории: вепрь стоит под деревом в плотном кольце охотников и злобно лающих собак. Аталанта только что пустила свою стрелу; копье Мелеагра вонзается в зверя. Около вепря лежит мертвый человек. Эта тема используется многими фламандскими художниками для картин, представляющих охоту на фоне лесного пейзажа. У Рубенса ярость схватки, физическое и духовное напряжение доведены до предельного накала.

ЯН БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ
(1568–1625)
Речной пейзаж с дровосеками
1608. Доска, масло. 47x46

В старину было принято наследовать дело родителей, особенно творческие профессии. Известны династии художников, скульпторов, композиторов. Династия Брейгелей – одна из самых больших в истории живописи. Обычно в таких семьях над всеми возвышается главная фигура: например, в роду Бахов – Иоганн Себастьян, а в роду Брейгелей – Питер Брейгель Старший.

Ян Брейгель Старший (Старший, так как впоследствии в роду появился еще один Ян – соответственно, Младший) получил прозвище «Бархатный» ввиду особого колорита его живописи. Как ни странно, в Дрезденской галерее хранится пять картин мастера, но нет работ ни главы династии, ни других ее представителей. Объясняется это до некоторой степени тем, что, хотя Ян и уступал талантом отцу, его официальный статус был выше – он являлся придворным художником эрцгерцога Альберта. Следовательно, работы мастера хранились в монарших апартаментах, откуда им легче было попасть в другие августейшие собрания.

Ян Брейгель Старший писал в разных жанрах – пейзажи, натюрморты (преимущественно цветы и животные), мелкофигурные картины на библейские, мифологические и аллегорические темы. Представленная картина – один из образцов его пейзажной живописи. Работа отчетливо демонстрирует генетическую связь живописи Яна Брейгеля с искусством отца. Непроизвольно напрашивается сравнение с картиной Питера Брейгеля «Пейзаж с падением Икара» (около 1558, Королевский музей изящных искусств, Брюссель), написанной за 50 лет до этого произведения. Они построены схоже: волнистая линия границы моря и суши разделяет композиции на две части. В обоих случаях выбрана высокая точка, с которой пишется пейзаж, наполненный жанровыми сценками, это позволяет широко раскинуть перспективу. На этом сходство, пожалуй, и заканчивается: картина отца полна драматического накала, тогда как у сына это просто пейзаж. И различие не в сюжете, а в психологии: искусство отца отражает его мятущийся дух, тогда как сын по характеру бесконфликтен.

ЯН ВАН ГОЙЕН
(1596–1656)
Зима на реке
Б/г. Дерево, масло. 68х90,5

Исследователи отмечают характерную особенность стиля художника, которая обращает на себя внимание и рядового зрителя – горизонт на картинах живописца помещен довольно низко, следовательно, небо занимает примерно две трети площади полотна. Это объясняется, вероятно, тем, что состояние неба – ясное ли оно или разной степени облачности – необычайно влияет на видимую окраску большого водного пространства, которое, как правило, изображал живописец и снискал этим славу. Хотя на представленном произведении написано не море, а зимняя скованная льдом река, небо все равно играет очень важную роль. На работах Гойена оно никогда не бывает безоблачно-синим или голубым, а всегда затянуто облаками. Полотна художника выполнены в однотонной живописной манере. Обычно изображены пасмурные, туманные дни.

МЕЙНДЕРТ ГОББЕМА
(1638–1709)
Водяная мельница
Б/г. Дуб, масло. 59,5х84,5

В XVII веке в голландской ландшафтной живописи наряду с Рембрандтом господствовал Якоб ван Рейсдал. Из амстердамских учеников Рейсдала Мейндерт Гоббема (Хоббема) приобрел едва ли не большую славу, чем учитель.

Мейндерт Гоббема – последний из великих голландских художников-пейзажистов XVII века. Картины Гоббемы отличаются простотой, натуральностью и тщательностью исполнения. Художника влекут деревья, густой лес, виды деревень, крестьянские домики с красными кровлями, церковная колокольня, теряющаяся в дымке на горизонте, озаренный солнечным светом средний план. Часто главным мотивом в таких пейзажах является старинная мельница. Множество вариаций мастера на эту тему хранится в разных музеях мира, дрезденская картина – одна из них.

С мельницей в сознании человека, во всяком случае, европейской культуры, связывается много идей и представлений, всегда эмоционально окрашивающих наше восприятие ее как в реальности, так и в искусстве. С ней традиционно связано представление об уединенности, окрашенной романтическими переживаниями. Нескончаемо льющаяся вода ассоциируются с мыслью о неизменности бытия, вращающееся колесо – основной механизм мельницы – через аллюзию на «колесо Фортуны» вводит в круг рождаемых образов идею превратности судьбы.

АНТОНИС ВАН ДЕЙК
(1599–1641)
Портрет рыцаря с красной повязкой
1625–1627. Холст, масло. 90x70

Если очень кратко определить различие голландского и фламандского искусства XVII века, то можно сказать, что в первом преобладают натюрморты, названные «обманка» благодаря реалистическим чертам и изумительной детализированности изображения, доведенной до иллюзорности, во втором – парадные портреты. Антонис ван Дейк – ярчайший представитель жанра, мастер парадного портрета и религиозных сюжетов в стиле барокко.

«Портрет рыцаря с красной повязкой» – один из лучших образцов творчества Ван Дейка. Композиционно он построен прекрасно: лицо модели – в центре горизонтали картины, в его повороте чувствуются энергия, сила и отвага, оно приковывает взгляд зрителя. Замечательно передана фактура и блеск лат рыцаря.

Портрет написан в тот период жизни, когда Ван Дейк творил необычайно легко, быстро и вместе с тем достигал идеальной проработки произведений. В конце жизни стесненный в финансах мастер вынужден был писать слишком много, чтобы успевать делать это с полным художественным совершенством. С 1621 по 1627 он жил в Италии, проводя большую часть времени в высших кругах генуэзского общества. Многие представители аристократии стали для него моделями. Однако идентифицировать персонаж на этом полотне до сих пор не удалось. Возможно даже, что это не портрет реального лица, а некая аллегория.

РЕМБРАНДТ
(1606–1669)
Портрет Саскии ван Эйленбюрх
1633. Дуб, масло. 52,5x44,5

Около 1631–1632 Рембрандт навсегда переехал в Амстердам. Он поселился в одной из комнат торговца картинами Гендрика ван Эйленбюрха, у которого уже жила дочь его родственника, Саския ван Эйленбюрх. Молодые люди полюбили друг друга и через два года поженились. Девушка происходила из богатой семьи, так Рембрандт попал в высшее общество. Начался самый счастливый период его жизни, он стал знаменитым и модным художником.

Тридцатыми годами датируется целый ряд портретов жены. Она была самой любимой моделью художника. Так, помимо представленной картины можно назвать «Флору», на которой Рембрандт изобразил Саскию незадолго до рождения их сына Титуса. Саския послужила моделью и для знаменитой «Данаи» мастера.

РЕМБРАНДТ
(1606–1669)
Автопортрет художника с женой Саскией
1635. Холст, масло. 161x131

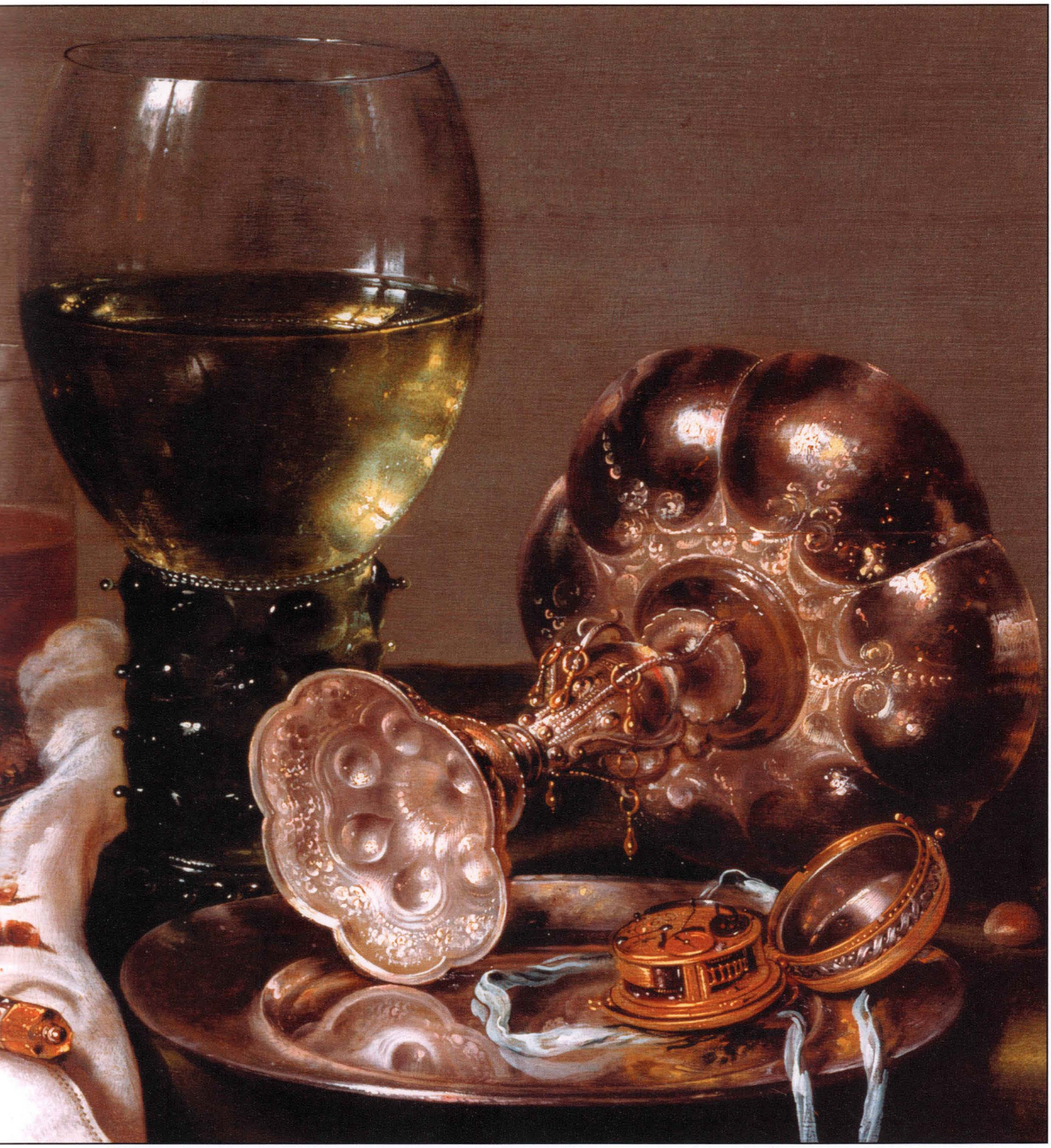
В течение своей жизни Рембрандт написал множество автопортретов. На дрезденской картине запечатлены радость жизни, ликование от обладания любимой – составляющие эмоционального состояния живописца этого периода. Открытый взгляд персонажей, устремленный на зрителя (кажется, что они приглашают разделить их радость бытия), сияющее лицо Рембрандта, будто достигшего всех жизненных благ, – вот настроение этого полотна.

Однако в портрете также заключена определенная, ясная зрителям того времени провокация: художник изображает себя в образе... блудного сына, пирующего с куртизанкой. Примечательно, что в Евангелии Лука ясно говорит: «...расточил имение свое, живя распутно». Рембрандт же, женившись по любви, наоборот, преувеличил состояние супруги и обрел более высокий социальный статус. Как разительно отличается этот «блудный сын» от того, который возвратился к отцу после долгих странствий на одноименной эрмитажной картине!

Если сравнение с библейским героем довольно очевидно, то другое смысловое значение картины требует объяснения. Здесь есть намек на символ добродетели умеренности, прегрешение против которой привело блудного сына к печальному концу. Символ этот – поднятый в руке кавалера (то есть Рембрандта) бокал-«флейта», как его называли в голландском обиходе того времени, – мерный сосуд, знак мудрого самообладания, эмблематичность которого подчеркивается непропорционально большим размером.

ВИЛЛЕМ КЛАС ХЕДА
(1593/1594–1680/1682)
Завтрак с черничным пирогом
1631. Дерево, масло. 54x82

В XVII веке в Голландии очень многие художники создавали натюрморты, причем в их среде существовала специализация: один изображал цветы, другой – посуду, третий – музыкальные инструменты. Виллем Класс Хеда писал однотипные натюрморты в течение нескольких десятилетий, по крайне мере они датируются как 1631 (представленный «Завтрак с черничным пирогом»), так и 1651. За столь длительное время работы в одном жанре художники достигали впечатляющего совершенства в технике передачи фруктов, овощей,



фактуры ткани, предметов из металла и стекла, воды в бокалах. Натюрморты с едой назывались «ontbijtjes» (с голландского – «завтрак»).

Спрос на подобные натюрморты был очень большой. В начале 1630-х Хеда стал писать их, используя довольно консервативные каноны своих современников – Флориса Клес ван Дейка и Николаеса Гиллиса. Он также располагает стол строго параллельно плоскости картины, то есть задней стене комнаты. Тем не менее определенное оживление в композицию своих натюрмортов художник внес. Так, белая скатерть у него закрывает не весь стол, а только часть. Тем самым он избегает монотонности фона.

Примечательно многолетнее пристрастие Хеда к одним и тем же предметам. Кубок, бокал, рюмка, дамасский клинок, карманные часы с открытой крышкой и поразительно точно выписанным механизмом (живописец использовал в работе тончайшие кисти) – все это воспроизведено с несомненной любовью.

ЯН ДАВИДС ДЕ ХЕМ
(1606–1684)
Цветы в стеклянной вазе и фрукты
Б/г. Холст, масло. 100x75,5

Ян Давидс де Хем – нидерландский художник, некоторое время работавший в Лейдене, но в 1635 вступивший в антверпенскую гильдию Святого Луки и в следующем году ставший гражданином Антверпена. Около 1667 он вернулся в родной Утрехт, но в 1672 бежал назад в Антверпен от французов, захвативших город.

Де Хем прославился своими великолепными натюрмортами из цветов. Они настолько тщательно исполнены, что в наши дни вполне могут служить своеобразным справочником европейской флоры. Но в первую очередь полотна привлекают своими художественными качествами, красотой сочетаний цветов растений и красок, богатством своей палитры, сложностью композиции, позволяющей представить яркую цветовую (красочную) гамму цветов (растений).

В значительной степени благодаря именно Яну Давидсу де Хему натюрморт стал самостоятельным жанром живописи в творчестве голландских и фламандских мастеров XVII века. Натюрморты этого времени в значительной степени аллегоричны. Так, помимо собственно цветов на представленной картине изображены бабочка и улитка; на других полотнах встречаются гусеницы и личинки. Они означают не просто цикл земной жизни человека, но также смерть и воскресение.

АДРИАН БРОУВЕР
(1606–1638)
Драка крестьян при игре в карты
Б/г. Дуб, масло. 26,5x34,5

Адриан Броувер, ученик Франса Гальса, был одним из самых оригинальных творцов во фламандском искусстве. Он прожил короткую жизнь – всего 32 года, умерев от чумы. Художник писал жанровые сцены из крестьянской жизни, народные танцы, игроков в карты, курильщиков, бражников и драки. Его особенно интересовали чувства, экспрессия и выражения лиц персонажей. Картины Броувера отличаются живостью и изобретательностью замысла. Некоторые его полотна могут вызвать мысли о карикатуре. Однако при внимательном рассмотрении становится понято, что это лишь доведенное до большой точности воспроизведение бытовых ситуаций. В картинах мастера нет преднамеренного осуждения героев через высмеивание. Он просто писал окружавшую его жизнь. Современники не ценили живописца, он всегда испытывал большую нужду. Последующие поколения долгое время воспринимали Броувера преимущественно как художника-юмориста, но скорее это была трагическая фигура.

Ссора при игре в карты – один из излюбленных сюжетов Броувера. Действие происходит в типичной таверне с ее убогими завсегдатаями, бедной обстановкой. Однако для того, чтобы так изобразить бедность, мастеру, очевидно, нужно было обладать богатой художественной фантазией.

АДРИАН ВАН ОСТАДЕ
(1610–1685)
Художник в мастерской
1663. Дерево, масло. 38x35,5

Адриан ван Остаде – голландский художник эпохи барокко, представитель бытового жанра. Он учился у Франса Халса, позже на его творческую манеру сильно повлиял Рембрандт, но особое воздействие оказал талантливый фламандский жанрист Адриан Браувер. Так Остаде стал бытописателем голландцев. Героями его картин, как правило, являются простые люди, отсюда соответствующие сюжеты: сцены в таверне (порой с потасовками), подвыпившая братия, музыканты навеселе (целая галерея: скрипач, флейтист, волынщик, рылейщик, удивительно даже, сколько простолюдинов умело играть на музыкальных инструментах, а особенно на скрипке).

На представленном полотне сюжет благопристойный. Некоторые считают, что это автопортрет живописца. Как бы то ни было, вид мастерской и самозабвенно работающего в ней художника вызывает доброе чувство: просторное помещение, залитое светом из красиво зарешеченного окна, беспорядок, который можно счесть творческим… Все выполнено в теплых гармоничных тонах. Одним словом, картина создает романтическое настроение, вызывает грусть по былым временам и состоянию полной погруженности в творчество.

ГЕРАРД ТЕРБОРХ
(1617–1681)
Женщина, моющая руки
Около1655. Дерево, масло. 53x45

Герард Терборх – выдающийся мастер жанровой живописи голландской школы XVII века. В начале своей карьеры он писал в основном сцены из крестьянской жизни и солдат, а с конца 1640-х начал специализироваться на сценах в интерьерах с небольшим числом действующих лиц – как правило, это были пары, дамы за чтением, письмом и музицированием. Не исключено, что изображенная здесь дама – сестра художника.

Художник жил в нужде, этим объясняется то, что в качестве моделей он использовал узкий круг близких людей, в частности сестру Гезину. Скорее всего именно она представлена на картине «Женщина, моющая руки».

Обычно подобного рода сюжеты трактуются исследователями как аллегория распутной жизни, но в данном случае содержание произведения, вероятно, представляет аллегорию добродетели. Ее символы – задернутый полог кровати (во многих других полотнах он раздвинут), умывание рук дамой (со времен суда над Христом Понтия Пилата этот жест символизирует нежелание участвовать в чем-то предосудительном), отсутствие ювелирных украшений на столе (в других похожих сценах у самого же Терборха такие украшения «читаются» как оплата любовных утех) и наконец собака, оберегающая душевное спокойствие хозяйки. Ярчайшей иллюстрацией значения символа животного может служить картина Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини», хранящаяся в Национальной галерее в Лондоне (см. том 11 коллекции «Великие музеи мира»).

С живописной точки зрения Терборх в этой работе проявил себя как непревзойденный мастер передачи материи, в частности белого атласа (платье девушки) и разноцветной скатерти стола.

ДАВИД ТЕНИРС МЛАДШИЙ
(1610–1690)
Сельский праздник в кабачке «Полумесяц».
Фрагмент
1641. Холст, масло. 93x132

Давид Тенирс Младший (Младший, поскольку был назван так же, как его отец, Давид Тенирс Старший) превзошел своего родителя и, как считается, учителя. Лучшие картины художника были созданы в 1640-е, когда он стал придворным живописцем эрцгерцога Леопольда Вильгельма Австрийского. Тенирс собрал для правителя художественную коллекцию и стал ее хранителем. В этом статусе Тенирс проявил себя очень

ярко: он не только составил каталог коллекции, но и сделал небольшого размера копии многих картин, в том числе ценных полотен мастеров венецианской школы эпохи Возрождения. Ему приписывают более 2000 собственных произведений, хотя, конечно, он был не столь плодовитым. В Дрезденской галерее хранится девять работ художника.

Значительную часть наследия Тенирса составляют многочисленные работы со сценами жизни простонародья. Представленная картина – типичный пример популярного в голландском искусстве жанра кермеса – деревенского праздника с непременным маленьким музыкальным ансамблем, веселыми танцами поселян, забавными бытовыми сценками. Виктор Гюго в «Соборе Парижской Богоматери» пишет о Тенирсе следующее: «Оргия принимала все более и более фламандский характер. Кисть самого Тенирса могла бы дать о ней лишь смутное понятие».

ВЕРМЕР ДЕЛЬФТСКИЙ
(1632–1675)
У сводни
1656. Холст, масло. 143x130

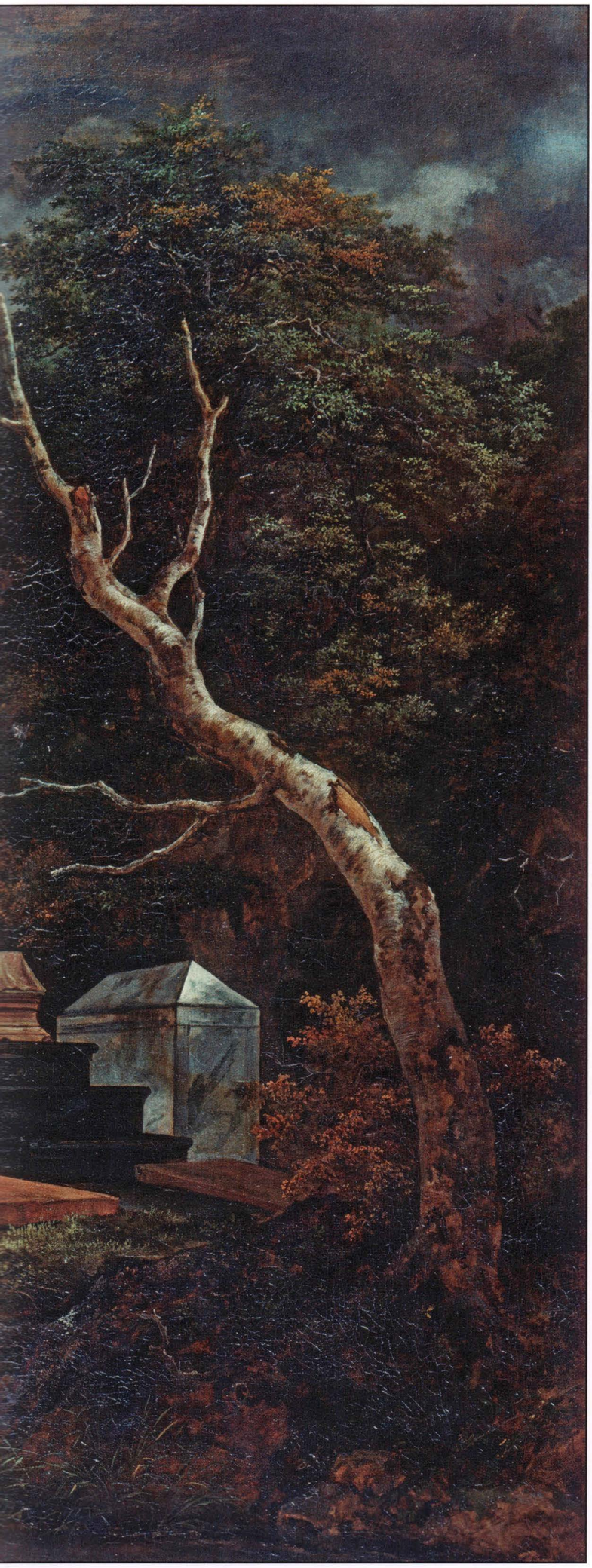
Ян Вермер Дельфтский – крупнейший мастер нидерландской жанровой и пейзажной живописи.

Картина «У сводни» – одна из многих работ художника в жанре бытовой сцены. Как почти всегда в искусстве малых голландцев, сцена заключает в себе аллегорический смысл. В данном случае, как и у Рембрандта в его автопортрете с Саскией, сюжет восходит к евангельской притче о блудном сыне. У Вермера откровенный эпизод изображен в борделе со всеми атрибутами развратной жизни: монета, которую кавалер предлагает даме (плата за продажную любовь), бокалы вина в руках женщины и кавалера слева, гриф, вероятно, лютни, вносящий в обертоны смыслового содержания картины аллюзию на музыку, прочно ассоциирующуюся с любовью. Художник средствами живописи передает содержание мизансцены, являющей зрителю, можно сказать, театральную сцену с живыми и ясными диалогами. Кавалер слева, обращающий свой взгляд к зрителю, как бы приглашает принять участие в пирушке.

ВЕРМЕР ДЕЛЬФТСКИЙ
(1632–1675)
Девушка, читающая письмо у раскрытого окна
1657. Холст, масло. 83x64,5

Мотив письма часто встречается в картинах Вермера и всегда воплощен в образе героини, читающей послание от возлюбленного, который находится далеко от нее.

Примечательно, что на представленном полотне художник планировал изобразить амура с письмом. Об этом свидетельствуют проведенные исследования работы в рентгеновских лучах, которые проявили рисунок амура. Таким образом, символическое значение всей сцены не подлежит сомнению. Исследователь Норберт Шнейдер даже увидел в натюрморте и смятой скатерти на столе символы нарушенного обета супружеской верности и внебрачных отношений. Яблоки и персики являются аллюзией на библейскую историю грехопадения.



ЯКОБ ВАН РЕЙСДАЛЬ
(1628–1682)
Еврейское кладбище
1655–1660. Дерево, масло. 84x95

Почти в одно время с Рембрандтом творил другой замечательный голландец – Якоб ван Рейсдаль – величайший мастер пейзажа, работы которого отличаются не только высоким мастерством, но и глубоким философским содержанием.

Пейзажи мастера насыщены драматизмом и философскими раздумьями. Именно эти черты творчества с исключительной силой проявились в наиболее сложном и трагическом произведении «Еврейское кладбище». В его основу положено изображение одного из уголков реально существующего старинного еврейского кладбища, расположенного недалеко от Амстердама. На заднем плане – развалины старой синагоги, действовавшей вплоть до 1675 и разрушенной ударом молнии. На переднем – несколько мраморных надгробий, одно из них принадлежит бывшему личному врачу французского короля Генриха IV, второе – главному раввину Амстердама, а третье – какому-то состоятельному горожанину.

Картина выполнена в темных сине-зеленых тонах, фон создает грозовое небо со зловещими, низко висящими тучами. Точно передана тяжелая кладбищенская тишина, вековая скорбь пронизывает каждый уголок. Возникает чувство неотвратимости смерти, кратковременности и тщетности земного существования. Вольфганг Гете назвал Рейсдаля поэтом и мыслителем. Эфемерность человеческой жизни подчеркивается буйством растительности, могучими деревьями, вечностью природы...

При жизни художника картина называлась «Аллегория жизни человеческой». Примечателен выбор сюжета: почему для выражения своего миропонимания автор отобразил именно еврейское, а не более близкое ему протестантское кладбище? Почему именно этой работе художник уделил такое исключительное внимание? Кроме многочисленных подготовительных зарисовок Рейсдаль сделал два законченных варианта произведения: дрезденский (1650–1653) и детройтский (1660). Никаких объяснений этому художник не оставил.

Думается, что философское содержание картины «Еврейское кладбище» было навеяно мастеру чтением Экклезиаста. Эта книга оказала на него очень сильное впечатление. Изображение ручья, бурлящим потоком бегущего между камней, связано с чтением Ветхого Завета. В книге пророка Исаии сказано: «Вода, особенно "живая", бьющая ключом, символизирует жизнь и счастье».

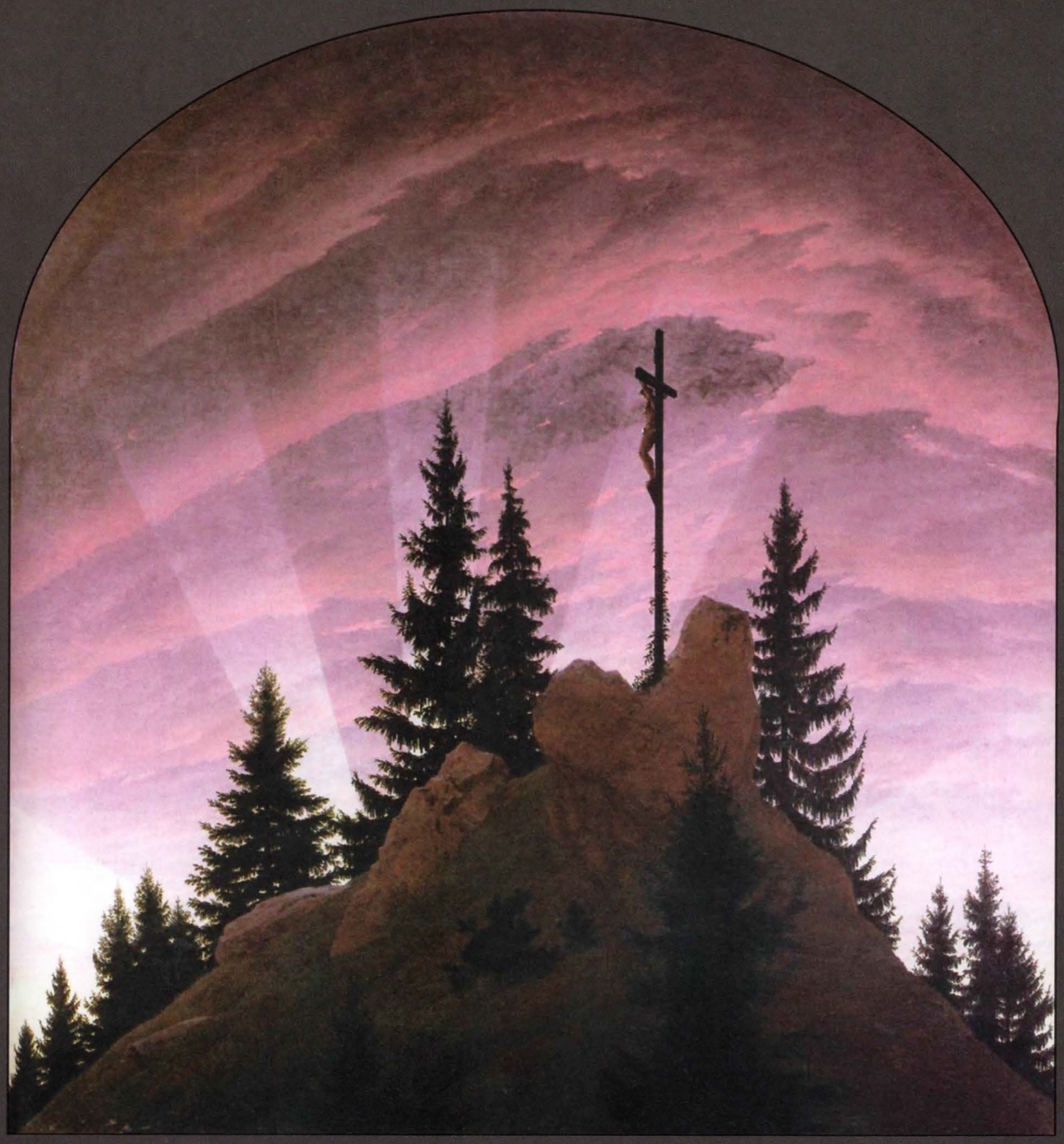
ГАБРИЭЛЬ МЕТСЮ
(1629–1667)
Торговец дичью
1662. Дуб, масло. 61x45

Габриэль Метсю, голландский художник и рисовальщик, писал картины на религиозные и мифологические сюжеты, натюрморты и портреты. В 1660-е талант Метсю наиболее полно проявился в области бытового жанра, отразившего в той или иной степени влияние Стена, Терборха, де Хоха, Вермера.

Метсю предстает зрелым мастером, склонным к сюжетной повествовательности и интимно-лирическому раскрытию темы, уверенно владеющим приемами теплой тональной живописи с сильными звучными контрастами цветовых пятен и словно осязательной материальностью в изображении тканей, мехов, посуды, дорогих изделий. Его уютные интерьеры обычно заполнены двумя-тремя фигурами.

В одном из немногих своих произведений, изображающих жизнь простого народа, Метсю воспроизвел уголок улицы. У стены с потрескавшейся штукатуркой сидит старик, торговец дичью, его одежда оборвана, вид жалок. Призванная усилить впечатление бедности, мимо проходит богато одетая женщина, которой старик и предлагает свой товар. Картина, построенная на социальных контрастах и претендующая на глубокое проникновение в жизнь, содержит, однако, лишь простую констатацию фактов. Зрителя не трогает происходящее событие, к нему холоден и сам художник, смотрящий на бедного старика глазами богатого человека. Метсю несвойственно ощущение социальной несправедливости и трагизма жизни.

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ



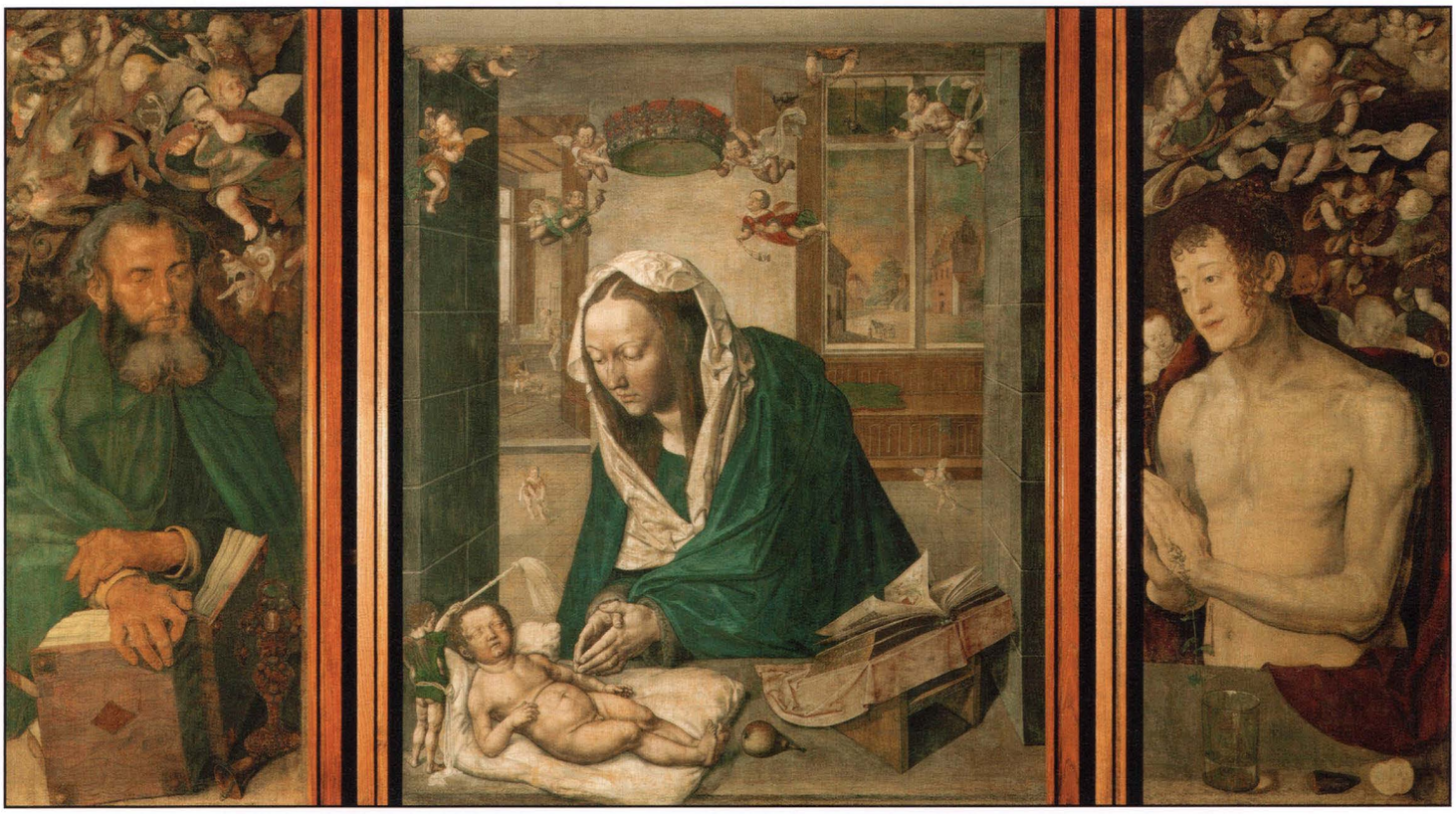
Каспар Давид Фридрих. Богемский пейзаж с горой Миллешауер. 1808

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
(1471–1528)
Семь скорбей Девы Марии
Около 1496. Дерево, масло. Центральная панель – 109x43, боковые – 63x46

Альбрехт Дюрер – крупнейший немецкий живописец и гравер, один из величайших мастеров западноевропейского искусства Ренессанса.

Представленная картина относится к раннему периоду творчества художника. На ней изображена многострадальная Дева Мария, ее сердце пронзает меч (аллюзия на Евангельские слова Луки: «И Тебе Самой оружие пройдет душу»).

Семь скорбей были провозглашены церковным праздником в 1432 Кельнским собором, дабы сформировать соответствующую параллель с уже существовавшим тогда праздником Семи радостей. В соответствии с каноном Дюрер изображает Семь скорбей в семи клеймах, обрамляющих центральный образ. Картину необходимо рассматривать с верхнего левого клейма вниз, по нижней горизонтали (слева направо), затем правой вертикали (снизу вверх). Таким образом представлены семь евангельских сюжетов: представление Господа в Храме (обрезание, то есть первое пролитие крови Христа), бегство в Египет, Христос, потерянный Своею Матерью (в варианте этой истории как диспут с докторами), путь на Голгофу (несение креста), пригвождение, распятие и оплакивание Христа.



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
(1471–1528)
Дрезденский алтарь
Около 1496. Дерево, масло. Центральная панель – 117x96, боковые – 114x45

Алтарь знаменует начало зрелого периода творчества Альбрехта Дюрера. В 1495 художник прибыл в Нюрнберг. Ему покровительствовал курфюрст Саксонский Фридрих Мудрый. Дюрер создал для него ряд работ, среди них и представленный полиптих.

Сюжет центральной панели – поклонение Девы Марии Младенцу. Левая створка изображает святого Антония (с традиционным атрибутом – колокольчиком, хотя и без свиньи, для которой он первоначально предназначался), он спокоен, несмотря на то, что окружен всевозможными фантастическими существами, искушавшими его в пустыне. На правой створке – святой Себастьян. Его облик нетрадиционен: стрелы, которыми он был пронзен, отсутствуют, но на теле (шее, ключице и животе) остались раны от них. В 1495 в Германии разразилась ужасная эпидемия чумы, ставшая одной из причин отъезда художника в Италию. Этот алтарь с изображением святого – свидетельство ее благополучного для художника исхода.

Центральная панель помимо главной сцены содержит важные сюжетные детали. Так, рядом с Девой Марией на пюпитре помещена книга. Это аллюзия на Книгу Премудрости Соломона. Таким образом, ясно, что Дюрер трактует Ее образ как «Virgo Sapientissima» (с латинского – «Дева Мария Премудрость») или «Mater Sapientiae» (с латинского – «Матерь Премудрость»). Ангелы держат над головой Девы корону, что указывает на нее как на «Regina Coeli» (с латинского – «Царица Небесная», так она именуется в мистической литературе XII–XIII веков). На заднем плане слева Иосиф-плотник трудится за своим верстаком, справа – вид улицы и стоящий у дома осел, намекающий на бегство в Египет.

ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ
(1472–1553)
Портрет Генриха Благочестивого, герцога Мекленбургского
1514. Холст, масло, переведено с дерева. 184x82,5

В ходе своего визита в Нидерланды в 1508 Кранах экспериментировал с итало-нидерландскими идеями сложных композиций и монументальными обнаженными фигурами (библейские и мифологические персонажи). Однако его истинное призвание было в другом – в блестящем парадном портрете в полный рост. Это доказывает «Портрет Генриха Благочестивого, герцога Мекленбургского».

Картина является парной к портрету герцогини Екатерины, супруги Генриха Благочестивого. Вместе они смотрятся очень эффектно. Редкая книга по истории костюма не содержит репродукций этих полотен. Декоративный элемент в них превалирует над психологическим содержанием. Кажется, сами модели необходимы художнику лишь как средство продемонстрировать экстравагантные наряды (особенно облачение герцога). Нет также ответа на вопрос, почему так нарушены живописцем пропорции человеческого тела: голова герцога кажется слишком маленькой.

ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ
Портрет герцогини Екатерины Мекленбургской
1514. Холст, масло, переведено с дерева. 184x82,5

Замысел полотна – парность – сказался на композиционном решении обоих произведений. Во-первых, они одинаковы по размеру, во-вторых, схожи позы супругов (их руки соединены на уровне талии: Генрих держит меч в ножнах, у Екатерины они просто сложены). В обоих портретах фон черный, он наилучшим образом подчеркивает золото костюмов. Цветовая гамма на картинах схожа: золото платья герцогини соответствует золоту декора костюма герцога. Их двоих сопровождают собаки – у герцогини маленькая прирученная (исследователи отмечают даже внешнее сходство герцогини и питомицы), у герцога – сильная охотничья гончая. Тончайшая филигранная отделка мельчайших деталей говорит о тщательности работы мастера.

ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ
Адам и Ева
1531. Липовая доска, масло. 170x70

Уже в 1508–1510 Кранах разработал художественную схему для воплощения сюжета об искушении, дававшего ему, как и другим художникам Возрождения, возможность легально, не опасаясь осуждения со стороны Церкви, изобразить обнаженными мужскую и женскую фигуры.

В основе картин на эту тему лежит библейский рассказ: Бог под страхом смерти запретил Адаму вкушать плод от Древа познания добра и зла. Но Змий, самый хитрый из всех Божьих тварей, соблазнил Еву отведать этот плод. Она в свою очередь дала его Адаму. «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания». У Кранаха дерево – всегда яблоня, хотя у других живописцев оно может быть и фиговым.

Мастер создал около 50 изображений этого сюжета, они хранятся в галереях Лондона, Берлина, Праги, Антверпена. На ранних версиях, как и на дрезденской, – только библейские участники сцены – Адам, Ева и Змий, более поздние включают созданных Богом до человека животных. Однако композиционно все эти версии схожи: часто Древо разделяет композицию на две равные части, а порой, как в данном случае, это еще и две доски.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
(1471–1528)
Портрет молодого человека
1521. Дерево, масло. 45,5x31,5

Период, к которому относится представленный портрет, характеризуется как время полной художественной зрелости Дюрера, когда его интерес к портретному жанру был велик, он создавал произведения, в которых необычайно глубоко проникал в духовную сущность своих моделей. «Портрет молодого человека» – один из лучших в этом смысле.

Молодой человек на картине держит в руке лист бумаги, на нем читаются первые несколько букв его имени: «P[или B]ernh», остальные закрыты пальцами. Установлено, что это Берхарт фон Ризен, купец из Данцига, о котором Дюрер записал в дневнике, что сделал его портрет и получил восемь флоринов.

Модель занимает всю площадь доски, причем шляпа с обеих сторон оказалась обрезанной. Темный цвет одежды концентрирует внимание зрителя на выразительных чертах лица: резко очерченный подбородок, складки губ, спокойный и проницательный взгляд, устремленный вдаль, – все это говорит о волевой и деятельной натуре. К сожалению, Ризен, которому исполнилось 30 лет, когда Дюрер создал его портрет, умер от чумы всего несколько месяцев спустя, в октябре 1521.

ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ
(1497–1543)
Двойной портрет нотариуса и судьи Томаса Годселва и его сына Джона
1528. Дерево, темпера. 35х36

Профессия, как известно, оставляет отпечаток на облике человека. Искусство знает ярчайшие воплощения представителей разных профессий. Один из таких примеров – картина Ганса Гольбейна Младшего, живописца и рисовальщика, величайшего немецкого художника, самого крупного представителя своей семьи.

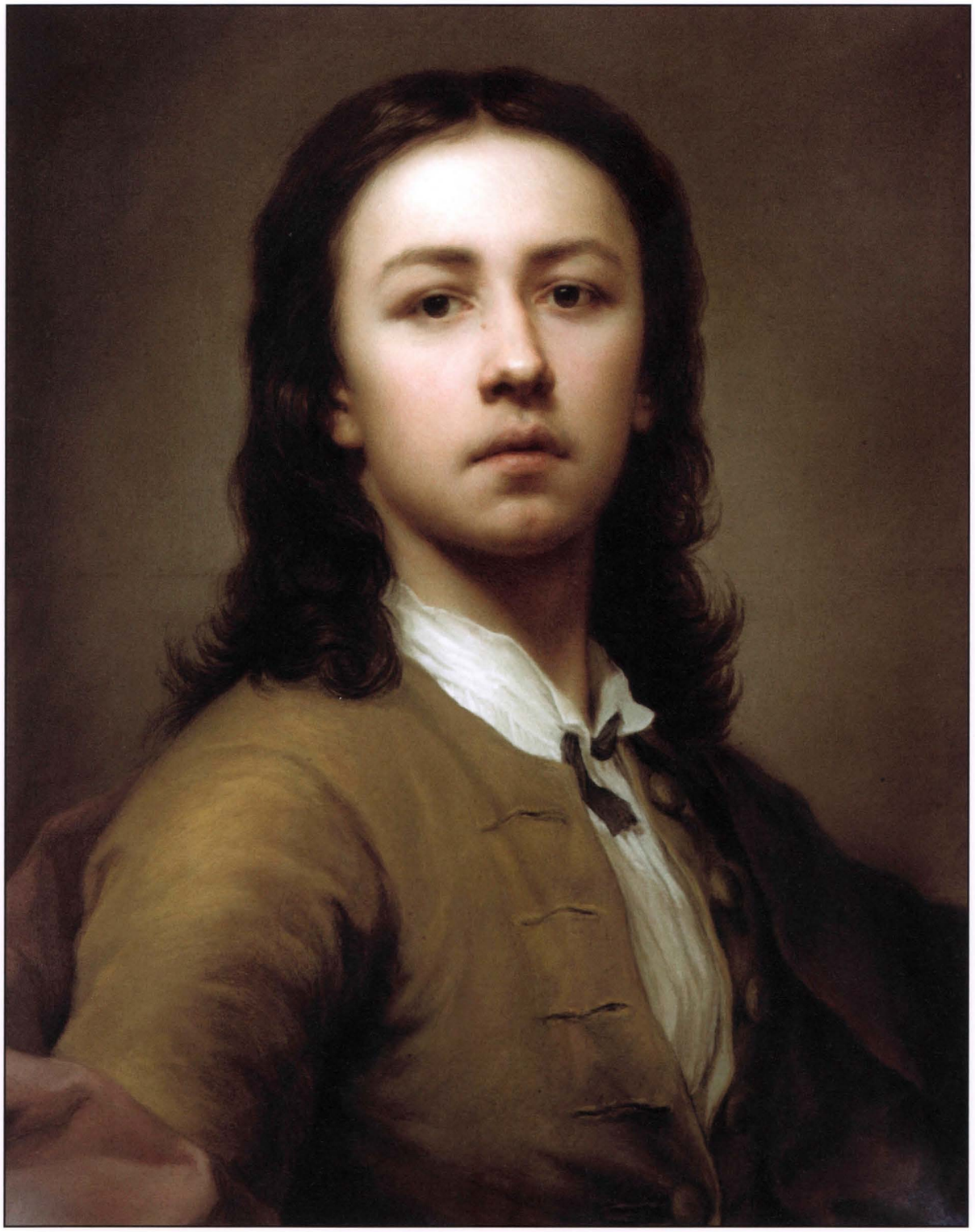
Согласно латинской надписи на бумаге, которую держит в руках мужчина справа, он идентифицируется как Томас Годселв. О сэре Годселве известно, что он родился в Норидже; в момент написания портрета ему было 47 лет (это тоже содержится в надписи). Богатый землевладелец и близкий друг Томаса Кромвеля, государственного деятеля, главного идеолога английской Реформации, одного из основателей англиканства, по профессии был судьей и нотариусом. Имя молодого человека слева непосредственно на каритине не указано. Однако явное сходство черт лиц обоих указывает на то, что это отец и сын. Оно подчеркнуто художником одинаковым ракурсом и сходством в их одежде (хотя последнее может объясняться профессиональными причинами – таково было облачение юриста того времени). Благодаря контактам с Кромвелем сын Годселва, Джон, впоследствии стал секретарем канцлера Казначейства (когда канцлером был сам Томас Кромвель), а затем канцлером.

Трудно сказать, что послужило для мастера причиной отойти от обычного стиля изображать персонажи в фас: взгляд обоих прикован к чему-то, по-видимому, очень важному, за пределом картины. Можно только гадать, что это могло бы быть: не присутствует ли здесь незримо Кромвель?

ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ
Портрет французского посла при английском дворе Шарля де Солье, сира де Моретте
1534–1535. Дуб, темпера. 92,5x75,4

Долгое время не были сопоставлены два факта: пребывание Ганса Гольбейна Младшего в Лондоне с 1532 и нахождение там же с 3 апреля по 26 июля 1534 в качестве посланника при английском дворе французского посла Шарля де Солье. Гольбейн мог написать портрет именно в этот период. Однако, поскольку имени посла на картине нет, оно на несколько столетий было забыто. В результате, когда курфюрст Саксонский Август III приобрел это произведение в 1743 из собрания моденского герцога (при посредничестве Франческо Альгаротти, крупнейшего знатока искусства XVIII века), оно считалось портретом герцога Миланского Лодовико Сфорца кисти Леонардо да Винчи (мастер был тесно связан с герцогом). Только в XIX веке удалось идентифицировать модель на портрете: оказалось, что это именно французский посол, а его автор – Ганс Гольбейн Младший.

Произведение выделяется даже из великолепных портретов Гольбейна зрелого периода его творчества. Это признанный шедевр портретного жанра XVI века.



АНТОН РАФАЭЛЬ МЕНГС
(1728–1779)
Автопортрет в красном плаще
1744. Бумага, пастель. 55x42

Антон Рафаэль Менгс – самый крупный немецкий живописец эпохи классицизма. В течение жизни Менгс несколько раз писал автопортреты. Представленный здесь – один из ранних.

На дрезденском автопортрете художник запечатлел себя в возрасте 16 лет. Исследователи отмечают в нем итальянское влияние, в частности, венецианской школы живописи. Это естественно, если учесть, что на период 1741–1744 приходится первый визит юного мастера в Италию, с которой впоследствии он будет тесно связан, а затем и похоронен в римской церкви Санти Микеле э Магно.

Работа демонстрирует уверенного, если не сказать самоуверенного, юношу. В Дрезденской галерее хранится еще один, тоже пастельный, автопортрет Менгса, которому еще нет 12 лет, но в нем уже ощущается волевой целеустремленный характер мальчика. Эти произведения хранятся в музее отнюдь не случайно: когда молодой художник вернулся в Дрезден из первой поездки в Италию, курфюрст Саксонский Август III, очень много сделавший для формирования Дрезденской галереи, удостоил его звания придворного живописца.

АНТОН ГРАФ
(1736–1813)
Автопортрет в возрасте 58 лет
1794. Холст, масло. 168x105

Антон Граф – немецкий художник швейцарского происхождения, выдающийся портретист своего времени. В 1766 он стал придворным живописцем в Дрездене и преподавателем Академии искусств. Естественно, многие работы попали в Дрезденскую галерею. Хрестоматийные образы деятелей немецкой культуры XVIII столетия – Лессинга, Гердера, Шиллера, Глюка, Ходовецкого, Клейста – творения кисти Графа. Главной его работой был портрет прусского короля Фридриха Великого. Мастер создал более двух тысяч произведений (их большая часть сохранилась), главным образом портретов, причем в основном мужских. В них он необычайно точно передал облик и характер своих моделей, представил их в естественных позах. Потому портреты Графа являются надежным документом эпохи, когда еще не было фотографии, они дают адекватное представление о личности портретируемого. Все вышесказанное полностью относится к представленному автопортрету.

Всего в галерее хранятся три автопортрета Графа – помимо двух упомянутых есть еще изображение художника в преклонном возрасте.

КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ
(1774–1840)
Вход на кладбище
1825. Холст, масло. 143x110

С середины 1820-х художник жил замкнуто и одиноко, в сущности, задолго до своей смерти он был забыт зрителями. Только в начале XX века мастер был оценен по достоинству.

В его позднем творчестве мотив кладбища начинает играть важную роль. Представленное полотно было начато в 1825, но осталось незаконченным. Величественные ворота, изображенные на нем, – живописная реминисценция ворот дрезденского Троицкого кладбища.

Образ кладбища – один из самых богатых в психологическом плане – вызывает множество ассоциаций и заставляет задуматься. В контексте романтической культуры он, в первую очередь, рождает мысли и ощущение меланхолии, щемящей тоски, горького осознания бренности всего земного. Фридрих усиливает эти настроения еще и тем, что изображает уже заброшенное, всеми забытое кладбище. Такой вид ему придавала фантазия художника, который впоследствии будет здесь похоронен. Как всегда в романтическом искусстве, природа пасмурна, даже когда небо безоблачно, как в данном случае, освещение какое-то зловещее, инфернальное, нагнетающее мрачные чувства.

КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ
Корабли в вечернем порту
Около 1828. Холст, масло. 76,5x88,2

Множество картин Каспара Фридриха, даже простые пейзажи, заключают в себе некое глубокое значение, ключ к пониманию которого содержится в литературных высказываниях художника или суждениях его современников. Фридрих был натурой, в высшей степени обращенной внутрь себя, необычайно меланхоличной. Одно из положений художественного кредо мастера гласило о том, что художник должен писать не только то, что он видит перед собой, но также то, что он видит в себе. Если в себе он ничего не видит, то он не должен писать того, что перед ним. Истинное искусство потому и искусство, что его произведения, рожденные фантазией творца, апеллируют к фантазии зрителя. Эта картина представляет именно такой пример.

АДОЛЬФ ФОН МЕНЦЕЛЬ
(1815–1905)
Полдень в саду Тюильри
Б/г. Холст, масло. 49х70

Адольф Менцель – немецкий художник, представитель направления, которое получило название романтического историзма. При этом он являет собой в определенном смысле парадоксальную фигуру: живописец прожил долгую жизнь – 90 лет, что само по себе охватывает большую, полную перемен эпоху. Но психологически его жизнь кажется еще более продолжительной,

поскольку такие произведения, как «Концерт в Сан-Суси» (эпизод из жизни короля Пруссии Фридриха Великого) настолько правдиво и доподлинно воспроизводят обстановку королевского быта середины XVIII века, что требуется определенное интеллектуальное усилие, чтобы понять, что это написал не очевидец события, а художник, живший на сто лет позже. Иными словами, талант и мастерство Менцеля создают впечатление о нем как личности, принадлежавшей гораздо более долгой исторической перспективе. В этом контексте дрезденская картина оказывается на другом хронологическом крае – она свидетельствует об органичном восприятии новейшего во времена Менцеля художественного стиля – импрессионизма. И глядя на нее, нельзя не вспомнить об Эдуарде Мане.

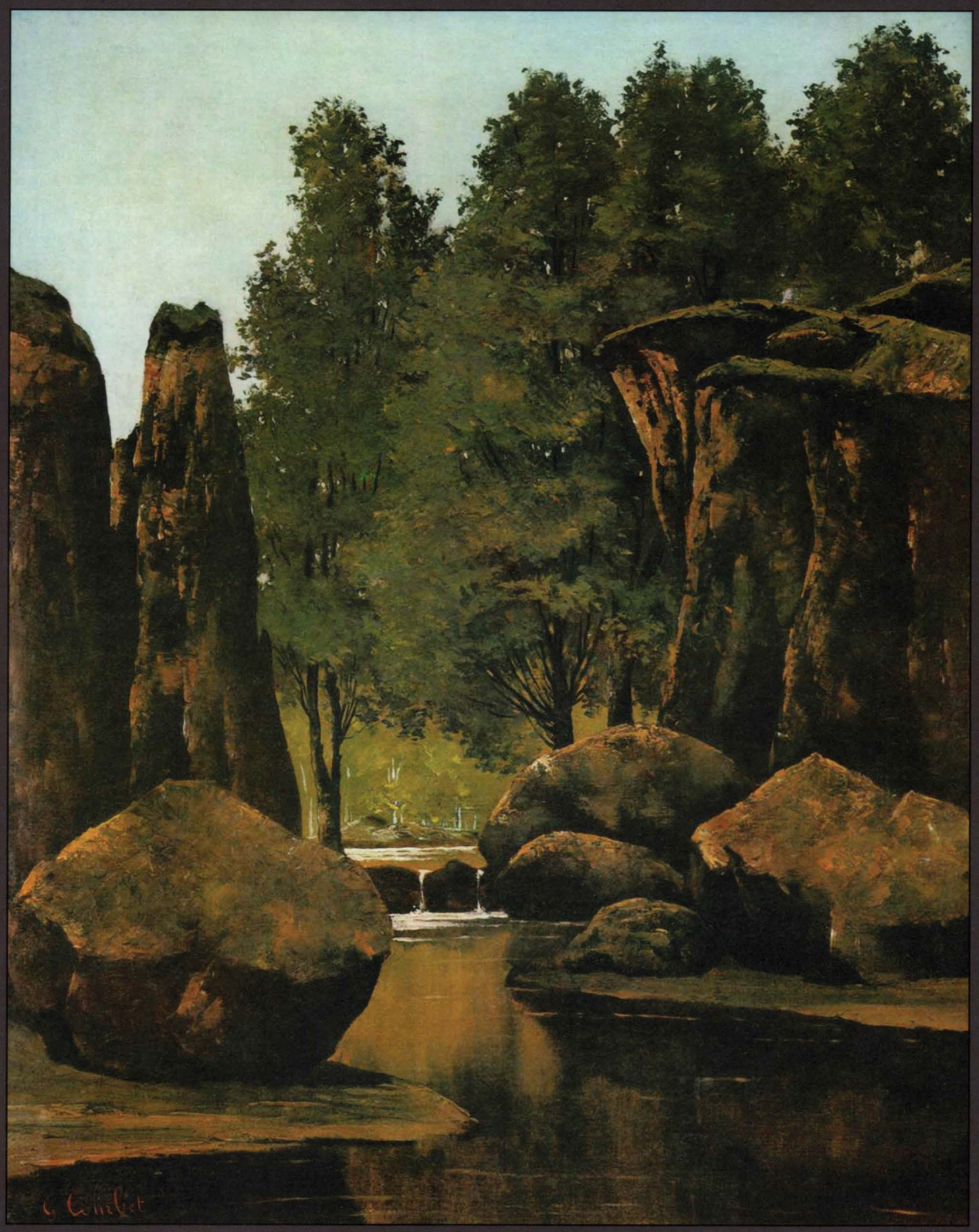
ФРИДРИХ ОВЕРБЕК
(1789–1869)
Италия и Германия
После 1828. Холст, масло. 95x105

Фридрих Овербек – немецкий художник, представитель романтизма, лидер «назарейцев» (группы, получившей свое название от иудейской секты назареев, славившихся своей праведностью).

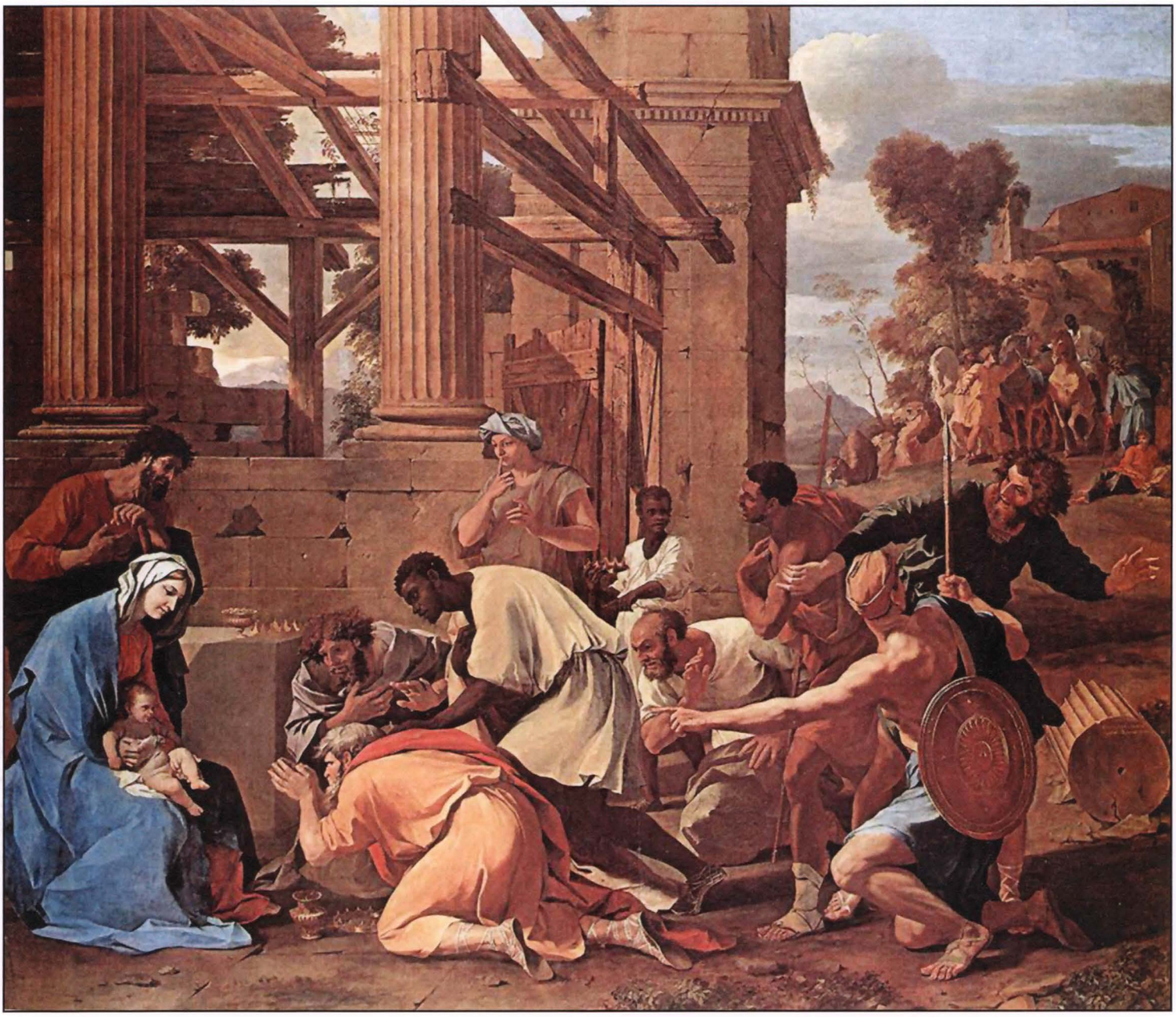
Представленное произведение является авторской копией оригинала, написанного в Риме между 1811 и 1828 и хранящегося в Мюнхене в Новой пинакотеке. Толчком к написанию картины с этим сюжетом послужило другое творение – аллегорическое полотно друга Овербека, тоже «назарейца», рано умершего (в 24 года) Франца Пфорра «Суламифь и Мария». Но если Пфорр разделяет миры Суламифи и Марии, то Овербек миры Италии и Германии – в образе аллегорических женских фигур этих стран – по-сестрински объединяет. Женщины смотрят друг на друга с выражением глубокого доверия и нежности. При этом каждой присуща некая монументальность, символизирующая равнозначные роли стран в истории человечества. Обращает на себя внимание жест рук обеих фигур, переплетение их пальцев. Так выразительно их соединить было особой заботой художника, когда он писал полотно.

Картина Овербека стала отражением важнейшего принципа «назарейцев»: гармоничного соединения черт итальянской и немецкой живописи Средних веков и эпохи Возрождения.

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ И ШВЕЙЦАРИИ



Густав Курбе. Пейзаж. Б/г



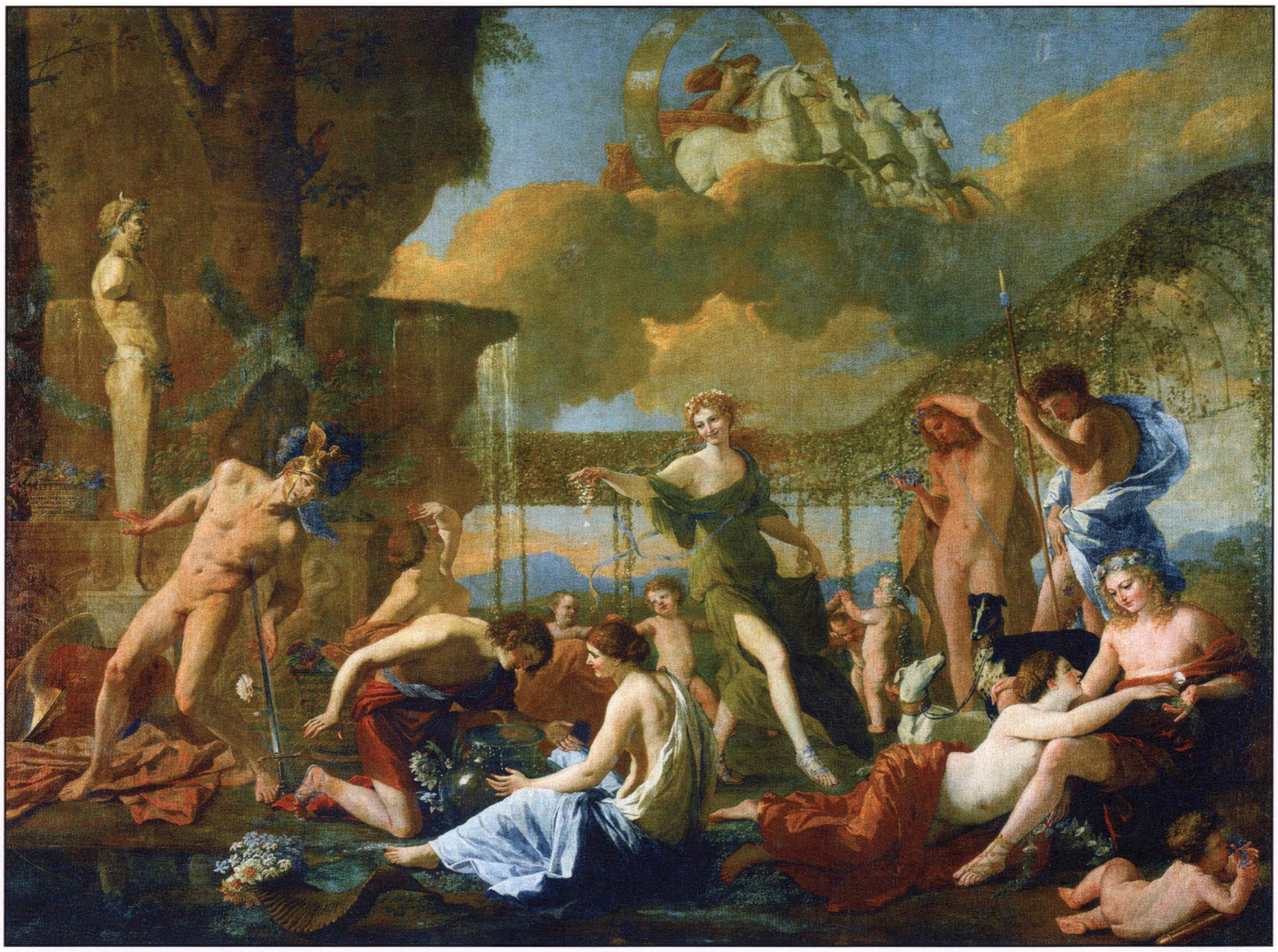
НИКОЛА ПУССЕН
(1594–1665)
Поклонение волхвов
1633. Холст, масло. 160x182

Представленная картина – знаменитая и много раз копировавшаяся другими художниками работа Пуссена.

Рассказ о поклонении волхвов родившемуся Христу содержится в Евангелии от Матфея. Волхвы, ведомые звездой, пришли с Востока, чтобы увидеть Царя Иудейского. Иродом они были посланы в Вифлеем. Ирод под предлогом, что он якобы сам хочет поклониться Младенцу, приказал сообщить ему о том, где Младенец находится. Однако на самом деле он боялся лишиться власти и замыслил убить Младенца. Волхвами, как свидетельствует история, были астрологи персидского двора, священники культа Митры, широко распространившегося в Римской империи в эпоху раннего христианства.

Сотни художников писали картины на сюжет поклонения волхвов. Пуссен обратился к нему в эпоху, когда существовали иконографические принципы его трактовки. Часто персонажи и принесенные ими дары наделялись символическим значением. Историк Беда Достопочтенный считал, что символика даров такова: золото – знак уважения к Царству Христову, ладан – признание божественности Христа, употреблявшаяся при бальзамировании мирра – пророчество смерти Спасителя. В представлении людей позднего Средневековья волхвы персонифицировали три известных тогда части света – Европу, Африку и Азию. Отсюда традиционное изображение Балтазара как негра.

Пуссен, по-видимому, вознамерился истолковать этот сюжет как обычное событие, столь естественное, что оно не нуждалось ни в каком обременении символическим смыслом. «Все очень просто, – как бы говорит нам художник, – вот так это и было». Никакого чуда: никому неведомые волхвы пришли поклониться младенцу. Но в том-то и чудо: младенец оказался Младенцем!



НИКОЛА ПУССЕН
Царство Флоры
1630–1631. Холст, масло. 131x182

Никола Пуссен – французский художник, родоначальник живописи классицизма. Подавляющее большинство его картин написано на историко-мифологические сюжеты. «Царство Флоры» – одна из ранних работ, написанных Пуссеном по прибытии в Рим в 1624.

Произведения на мифологические сюжеты можно в полной мере оценить, если знать, как они изложены у античных авторов. Главный литературный источник сюжета о Флоре – «Метаморфозы» Овидия. На полотне много персонажей, и все они фигурируют в рассказе Овидия. Флора – старинная итальянская богиня цветов, в аллегориях четырех времен года она олицетворяет весну (превращение греческой богини цветов Хлориды в римскую Флору – сюжет знаменитого полотна Сандро Боттичелли «Весна»).

В своей картине Пуссен изображает Флору в танце, грациозно парящей и разбрасывающей цветы. Вокруг нее те персонажи мифа, которые, умерев, превратились в цветы. Аякс изображен бросающимся на свой меч – он обезумел и покончил с собой после того, как лишился доспехов убитого Ахиллеса. Юноша на переднем плане, склоняющийся над своим отражением в воде, – Нарцисс. Клития, превратившаяся в подсолнух, или, вероятно, ноготки, которые также обладают свойством обращать свой лик к солнцу, пристально смотрит в безнадежной любви на бога Солнце в проплывающей по небу колеснице. Гиакинт (гиацинт) поднимает руку к своей голове. Адонис (анемона) с копьем и охотничьими собаками отодвигает плащ, чтобы открыть свое раненое бедро. Крокус и Плющ – красивый юноша и нимфа – склоняются друг к другу: за свое нетерпение Крокус превратился в цветок, который носит его имя, или в тисовое дерево. Все эти поведенческие характеристики героев находят объяснение в рассказе Овидия и живописное воплощение в картине Пуссена.

КЛОД ЛОРРЕН
(1600–1682)
Пейзаж с Ацисом и Галатеей
1657. Холст, масло. 100x135

Решив создать морской пейзаж, Лоррен оживил его мифологическим сюжетом с нереидой или морской нимфой Галатеей. Это полотно, как и другие произведения Лоррена, ничего бы не потеряло, оставшись просто пейзажем, без какого бы то ни было литературного сюжета. Дрезденская картина обладает всеми теми же чертами, что и его «Пейзаж с бегством в Египет».

И все же, коль скоро есть сюжет, он должен быть понят. По «Метаморфозам» Овидия, Галатея любит красивого юношу Ациса, но в нее был влюблен ужасный одноглазый великан Полифем, который, сидя на мысе и обозревая море, играл ей любовную песнь на своих дудках. Впоследствии, скитаясь безутешно среди скал, он нашел возлюбленную в объятиях соперника. Влюбленные убежали, а Полифем в гневе убил Ациса, метнув в него огромный валун.

Лоррен изобразил несколько моментов этой истории: Галатея приплывает к берегу на своей ладье, ее парус – атрибут римского духа Воздуха; Полифем (на картине фигура справа вверху в горах) играет свою песню на сиринксе (как всякая флейта – символ вожделения); в шатре Галатея и Ацис наслаждаются любовью.

АНТУАН ВАТТО
(1684–1721)
Общество в парке
1716–1719. Холст, масло. 60x75

Антуан Ватто – французский живописец и рисовальщик, крупнейший мастер стиля рококо.

Искусство Ватто невозможно рассматривать вне контекста французской культуры конца XVII – начала XVIII века: живописи, музыки и литературы. Известный французский критик Шарль Огюстен де Сент-Бёв как-то сказал о Жане де Лабрюйере, авторе знаменитых «Характеров, или Нравов нашего времени»: «Луч века упал на каждую страницу этой книги, но лицо человека, державшего ее в руках, осталось в тени». Эти слова можно в точности переадресовать Ватто. Чтобы насладиться его искусством в полной мере, нужно знать «характеры», типажи общества Лабрюйера, клавесинные пьесы Куперена, произведения Лафонтена, Корнеля, Монтескье, Расина, Ланкре, Фрагонара... – словом, эпоху Людовика XIV.

Ватто создал своеобразный жанр, традиционно называемый «галантные празднества». Картина «Общество в парке» – ярчайший образец этого жанра стиля рококо. Тонко чувствующие знатоки ценили не только живописность Ватто, но и его музыкальность. «Ватто принадлежит к сфере Ф. Куперена и К. Ф. Э. Баха», – утверждал великий философ искусства Освальд Шпенглер.

Парк – излюбленное место действия в сценах Ватто – предстает здесь как приют блаженства и любви. Живописец придает огромное значение колориту, цветам, которыми написаны природа, персонажи и их костюмы. Картина излучает грусть, поскольку Ватто, как проницательно заметил М. Пруст, «изобразил любовь как нечто недостижимое в прекрасном убранстве».

АНТУАН ВАТТО
Праздник любви
Около 1717. Холст, масло. 61x75

Обе картины Ватто в коллекции Дрезденской галереи – «Общество в парке» и «Праздник любви» – в сущности, написаны в одном жанре – «галантных празднеств». Представленное полотно, по-видимому, еще более откровенно трактует эротическую тему, получившую в искусстве рококо невиданное до того развитие. Но как поэтично мастер преподносит отношения, которые в руках другого, не столь тонко чувствующего художника превратились бы в откровенную непристойность! Не зря над всем этим обществом возвышаются Венера с Купидоном, который тянется за стрелами, но не получает их.

«Праздник любви», как и другие картины Ватто, содержит в себе богатую гамму эмоциональных оттенков, которым вторит лирическое звучание пейзажного фона. Ватто открыл художественную ценность хрупких нюансов чувств, едва уловимо сменяющих друг друга. Его искусство впервые ощутило разлад мечты и реальности, поэтому оно отмечено печатью меланхолической грусти.

ЖАН-ЭТЬЕН ЛИОТАР
(1702–1789)
Шоколадница
1743–1745. Пергамент, пастель. 82,5x52,5

Жан-Этьен Лиотар – швейцарский художник, мастер портрета в стиле рококо. Искусство знает имена творцов, хоть и создавших множество произведений, но в веках запомнившихся каким-то одним своим творением. Лиотар принадлежит к их числу. Конечно, можно указать на ряд его картин, только в Дрезденской галерее, например, их четыре, но «Шоколадница» – та единственная, которая составляет славу художника. Более того, она стала своеобразной «визитной карточкой» Галереи.

Конечно, такой статус произведения основан на его исключительных художественных достоинствах. Оно не столько поражает, сколько пленяет. Таково, кстати, истинное предназначение стиля рококо. В ней все необычайно гармонично: общий рисунок (формы и пропорции фигуры), цветовая гамма – серая серебристая юбка и белый фартук, столь детально и любовно написанный с сохранением мельчайших складок, розовый чепчик с белой кружевной отделкой, чудесно выписанный стакан с водой и бликами на ней, наконец чашка с шоколадом – образец тончайшего мейсенского фарфора. Известно имя модели – это юная красавица Анна Бальдауф, горничная при дворе австрийской императрицы Марии Терезии.

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

Хусепе де Рибера. Святая Инесса в темнице. 1640

ЭЛЬ ГРЕКО
(1541–1614)
Исцеление слепого
Около 1567. Дерево, масло. 65,5x84

Эль Греко (настоящее имя – Доминикос Теотокопули) – испанский художник, по происхождению грек, уроженец острова Крит.

Произведения на сюжет исцеления слепого Эль Греко писал, по крайней мере, три раза. Все картины имеют схожую композицию, но различаются в трактовке деталей. Дрезденская – самая ранняя и включает в себя жанровую сцену с собакой, чего нет в других версиях.

Для уяснения особенностей стиля представленной работы нужно знать, что она относится к тому периоду творчества художника, когда он прибыл в Венецию, стал учеником Тициана и находился под влиянием Тинторетто и Микеланджело. В творениях этого периода Эль Греко еще венецианец по стилю, здесь он еще не «настоящий»: некоторые фигуры имеют явное сходство с фигурами Тинторетто. Так, например, фигура и жест старика в зеленом плаще (в группе справа) буквально совпадает с фигурой Иосифа на картине Тинторетто «Бегство в Египет», написанной в 1583 и хранящейся в Скуола Сан-Рокко в Венеции. Но произведение Тинторетто было написано гораздо позже картины Эль Греко! В XVII веке ее приписывали Веронезе, позже – Якопо Бассано.

БАРТОЛОМЕО ЭСТЕБАН МУРИЛЬО
(1618–1682)
Мадонна с Младенцем
Около 1670. Холст, масло. 166x115

Бартоломео Эстебан Мурильо – знаменитый испанский живописец, глава севильской школы, последний великий мастер золотого века испанской живописи.

Дрезденская картина необычайно красива. Это один из лучших образцов позднего периода творчества художника. В указанное время Мурильо создал большое количество картин на темы непорочного зачатия Девы Марии, Мадонны с Младенцем и другие религиозные сюжеты.

Женские и детские образы мастера всегда необычайно трогательны. При всей очевидности религиозной природы и предназначения этих картин они демонстрируют обычные человеческие типы – во всей их безыскусности, естественности, непосредственности. Мадонна на этих полотнах и дрезденской, быть может, в первую очередь, – еще совсем юное создание. Она трогательно защищает Сына, хотя ясно, что сама нуждается в защите – удивительное художественное воплощение силы, заключенной в слабости. И поскольку мы можем констатировать эту особенность и в других картинах Мурилью на этот сюжет, то, очевидно, можно говорить об определенной религиозно-философской концепции художника, воплощенной необычайно ярко.

ДИЕГО ВЕЛАСКЕС
(1599–1660)
Портрет Хуана Матеоса
Около 1634. Холст, масло. 109x90

На представленном портрете изображен Хуан Матеос, королевский обер-егерь в Мадриде. Это обстоятельство придает ему особое значение: Веласкес в данном случае написал не кого-то из членов королевской семьи или шутов, развлекавших их, что он должен был делать по своему статусу королевского художника. Он изобразил устроителя королевских охот. В 1630-е и в 1640-е мастер создал большое количество портретов. На протяжении двух десятилетий они составляли целую галерею представителей испанского общества. Его полотна впечатляют, прежде всего, поразительным сходством с моделями, достоверностью внешнего облика.

Этот портрет долгое время считался принадлежавшим кисти Рубенса, поскольку в стиле Веласкеса указанного периода есть сходство с Рубенсом. В 1628, когда Рубенс посетил Мадрид, два художника встретились и подружились. Тем не менее истина восторжествовала, и авторство портрета удалось установить.

ХУСЕПЕ ДЕ РИБЕРА
(1591–1652)
Диоген
1637. Холст, масло. 76x61

Хусепе де Рибера – испанский живописец, рисовальщик и гравер, крупный представитель барокко в живописи. Рибера изображал в основном суровых и мужественных людей. Моделей художника можно считать ипостасями его самого: в них он хотел выявить собственную сущность, но стиль письма портретов отличался реалистической точностью.

Дрезденская картина представляет собой изображение древнегреческого философа-киника Диогена Синопского (IV век до н. э.). Другой Диоген – Лаэртский – оставил его жизнеописание, из которого художники черпали анекдоты об аскете. Один из эпизодов: великий Диоген днем на рыночной площади с лампой в руке (!)... ищет человека. Нередко в XVII веке упомянутый сюжет изображался не в действии, а, как у Риберы, в виде портрета: философ держит лампу – символ поиска истины и добродетели.

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

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

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

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

ТОМ 8 «Дрезденская картинная галерея»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки

Обложка: **Бернардо Беллотто (Каналетто).
«Городской рынок Дрездена». Фрагмент**

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

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

Подписано в печать 07. 10. 2011
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№ 101081

2011 год

ДРЕЗДЕНСКАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961

СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:

Галерея Уффици — один из старейших музеев Италии и мира. На родине Ренессанса, в самом сердце старой Флоренции, в просторном дворце хранятся лучшие произведения таких величайших художников, как Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан. Жемчужина собрания — богатейшая коллекция знаменитого королевского рода Медичи, которая положила начало жизни одного из самых крупных и значимых музеев европейского изобразительного искусства.

Реализуется с газетой «Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-247-9

4 607071 484102

КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА

DirectMEDIA