

А. Н. ЗАМЯТИНА,  
С. Б. КЛИМОВ



# СОКРОВИЩА ДРЕЗДЕНСКОЙ ГАЛЕРЕИ



«    З    Н    А    Н    И    Е    »  
1    9    5    5

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО  
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

---

---

А. Н. ЗАМЯТИНА  
С. Б. КЛИМОВ

СОКРОВИЩА  
ДРЕЗДЕНСКОЙ  
ГАЛЕРЕИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»

---

---

Москва



1955

К ЧИТАТЕЛЯМ

Издательство «Знание» Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний просит присылать отзывы об этой брошюре по адресу: Москва, Новая площадь, д. 3/4.



Авторы

Анна Николаевна Замятина.

Сергей Борисович Климов.

Редактор Е. Н. Конюхова.

Техн. редактор П. Г. Ислентьева.

---

А 04892. Подписано к печати 6/X 1955 г. Тираж 154 000 экз. Изд. № 265.  
Бумага 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>—1,5 бум. л.= 3 п. л. Учетно-изд. 2,67 л. Заказ № 2501.

Набрано в ордена Ленина типографии газеты «Правда» имени И. В. Сталина.  
Москва, ул. «Правды», 24.

Отпечатано в типографии изд-ва «Советский художник»  
Москва, Мало-Московская, 42. Зак. 752

Дрезденская галерея принадлежит к числу наиболее прославленных художественных собраний мира. Она замечательна не столько количеством картин, сколько высоким качеством своих коллекций, содержащих много шедевров живописи мирового значения.

Во время второй мировой войны сокровищам Дрезденской галереи угрожала гибель.

Когда десять лет назад советские войска вошли в Дрезден, разрушенный бомбардировками американской авиации, здание галереи лежало в развалинах и картин не было.

Поиски их в пределах города результатов не дали. Позже было установлено, что картины были вывезены.

После настойчивых розысков их обнаружили вдали от города, в замаскированных и минированных убежищах пещерного типа, где картины должны были быть взорваны фашистами либо погибнуть от сырости. Вызванная из Советского Союза комиссия специалистов совместно с представителями общественности Дрездена произвела проверку и опись найденных картин. Были проведены срочные меры по реставрации картин и обеспечению дальнейшего их сохранения. Поскольку правильное хранение их в Германии в военных условиях того времени было невозможно, они были отправлены в Советский Союз. В настоящее время в целях укрепления и дальнейшего развития дружественных отношений между советским и германским народами картины Дрезденской галереи переданы Германской Демократической Республике.

\* \* \*

Возникновение собрания картин Дрезденской галереи относится к XVI веку.

В то время было принято в придворных музеях — «кунсткамерах» — императорских и княжеских дворов собирать всякого рода редкости и диковинки природы, образцы изобретений механики, драгоценную посуду, старинные монеты и, между прочим, картины, главным образом на религиозные сюжеты, и династические портреты. Начало собранию картин Дрез-

денской галереи было положено при дворе курфюрстов Саксонских.

В XVII веке Дрезденское собрание картин не только пополняется, но и систематизируется. Его уже демонстрируют знатным путешественникам. В XVIII веке наступает эпоха расцвета галереи. Наличие художественной галереи, расположенной в дворцовых залах, становится высшим признаком придворной роскоши и утонченности. В течение 40—50-х годов XVIII века по поручению короля Августа III его премьер-министр при помощи множества ученых специалистов, торговых агентов и дипломатов покупает ряд драгоценных картин. Самой удачной покупкой было приобретение сотни картин у герцога моденского Франческо д'Эсте в 1745 году. В 1754 году в монастыре св. Сикста в Пьяченце была приобретена самая знаменитая картина собрания — «Сикстинская Мадонна».

С началом Семилетней войны (1756—1763) собирательство галереи обрывается и замирает почти на 100 лет. В XIX веке, когда стало развиваться научное искусствознание и музейное дело, жизнь галереи пошла по новому пути. Управление галереи перешло от придворного штата к профессуре Немецкой академии художеств. В 1855 году галерея была переведена в специальное музейное здание, выстроенное по проекту архитектора Готфрида Земпера и вошедшее в дворцовый комплекс так называемого «Цвингера». Коллекция была научно систематизирована, и в 1877 году директором К. Верманом был опубликован ее первый научный каталог.

В XIX веке и позднее, когда Дрезденская галерея уже стала общедоступным музеем, для нее было приобретено несколько картин современных художников, но ядро ее попрежнему составляло старое искусство XV—XVIII веков. Много известных художников, ученых и писателей побывало в галерее и оставило красноречивые описания ее шедевров, еще большее число неизвестных зрителей сохранили воспоминания о посещении галереи, как о лучших днях своей жизни.

В галерее представлены следующие национальные школы живописи: итальянская, немецкая, нидерландская, голландская, фламандская, французская и английская.

\* \* \*

Своей всемирной славой Дрезденская галерея прежде всего обязана коллекции итальянской живописи XV—XVIII веков. Этот раздел коллекции пользуется огромной известностью и у художников, и у искусствоведов, и у любителей искусства. Его наиболее драгоценная часть — картины художников эпохи Возрождения. Живопись этой поры представлена произведениями несравненной художественной ценности.

Картины Дрезденской галереи дают исключительно яркое представление о том грандиозном прогрессивном перевороте, которым явилась эпоха Возрождения и который необычайно выпукло отразился в области искусства. Итальянская живопись XV—XVI веков во многом определила все дальнейшее развитие искусства, ибо в произведениях мастеров того времени впервые после античности были воплощены передовые гуманистические воззрения и лучшие идеалы человечества.

Ранний период Возрождения представлен в галерее рядом картин второй половины XV века. Среди них едва ли не самой значительной является «Святой Себастьян» художника Антонелло да Мессина (около 1430—1479). В этом произведении нашли свое воплощение новые взгляды на роль и значение человека, новое понимание задач искусства.

Художник видел цель своей работы не в прославлении христианского мученика, пронзенного стрелами за свою приверженность христианству, а в создании земного, жизнеутверждающего образа. Более всего он стремился показать в своей картине красоту и величие человека. Это определило специфику и характер трактовки сюжета. Художник не изобразил обстоятельство казни Себастьяна, все его внимание было сосредоточено на том, чтобы передать его силу и красоту. Фигура стройного, физически развитого Себастьяна занимает почти все полотно. Высокий, прекрасный юноша, освещенный солнцем, стоит на мощенной каменными плитами площади. Позади него видны венецианские дома, фигурки стражников и гуляющих горожан, дам и молодых людей, беседующих на покрытых коврами террасах, далекое синее небо. Но все эти детали не отвлекают внимания зрителя от центрального образа. Более того, и архитектура, и пестрые фигурки горожан, и интенсивная синева неба нужны художнику только для того, чтобы оттенить и подчеркнуть стройность и значительность Себастьяна.

В картине Антонелло да Мессина сказалось характерное для той эпохи убеждение, что человек столь значителен и прекрасен, что весь остальной мир ценен лишь в той мере, в которой он является ареной его деятельности. Даже такой, в сущности, трагический сюжет художник превращает в средство для прославления человека и земной жизни. Эта гуманистическая направленность шедевра Антонелло да Мессина и делает его произведение значительным памятником эпохи.

Пробуждение глубокого интереса к человеку естественно привело к тому, что художники сосредоточили свое внимание на индивидуальных качествах людей, а это, в свою очередь, оказало влияние на развитие портрета. Именно в этом жанре наиболее полно утверждалась ценность и значительность человеческой личности.

Портрет раннего Возрождения представлен в Дрезденской галерее первоклассным образцом — «Портретом мальчика».

работы умбрийского художника Бернардино Пинтуриккио (около 1455—1513). Ясный образ большеглазого, глубоко над чем-то задумавшегося мальчика очерчен художником с кристальной определенностью. Нежный, спокойный пейзаж, являющийся фоном портрета,— тонкие деревца, тихая речка, далекий замок и горы — тонко соответствует детски-чистому образу мальчика. Неяркие цвета его синей шапочки и красной курточки лишены ненужной усложненности в живописном решении и также хорошо отвечают настроению светлой задумчивости ребенка. В том с какой бережностью и любовью воссоздал Пинтуриккио образ мальчика, сокрыто радостное и немного наивное восприятие жизни.

Художники Возрождения писали свои картины по большей части на сюжеты библии и евангелия. Но произведения их полны такого безграничного любования земной жизнью, что в них нет даже следа какой бы то ни было религиозной, мистической отвлеченности. Из своих работ художники стремились сделать не образ, предназначенный для поклонения, а яркое, красивое зрелище. Эта особенность итальянского искусства эпохи Возрождения хорошо видна на картине феррарского живописца Франческо Косса (около 1435 — после 1477) «Благовещение». Не случайно ее сравнивали с великолепной мозаикой из цветных камней. Опустившийся на одно колено архангел и потупившая взор Мария окружены с величайшей тщательностью выписанными архитектурными и иными деталями. С жадностью пишет художник и колонну цветного мрамора, и пестрые, как павлиний хвост, крылья архангела, и далекие дома, и собаку, бегущую на заднем плане, и даже улитку, которая ползет по переднему краю картины. И вместе с тем это обилие деталей не снижает выразительности образа человека. Фигуры архангела и Марии, отделенные друг от друга колонной и окруженные, как рамкой, линиями арок, легко обозримы и воспринимаются со всей пластической четкостью. Косса как истинный представитель своего времени чужд отвлеченности. Такую освященную традицией деталь в изображении архангела, как нимб — сияние вокруг головы,— он превращает в затейливой формы шапочку: металлический диск, укрепленный на обручах вокруг головы.

Жизнелюбие, стремление показать в своих картинах на религиозные темы земную красоту нашло яркое отражение в картине венецианца Чимы да Конельяно (1459—1517 или 1518) «Введение Марии во храм». Яркими, сочными красками нарисовал художник, как маленькая Мария, держащая в руках свечку, тихо поднимается по лестнице к ожидающему ее первосвященнику. У подножья лестницы стоят одетые в красивые одежды женщины и старцы, провожающие взглядом Марию. На втором плане Чима изобразил здание с многочисленными арками, башней, лестницей и флаштоками. Там расхаживают

нарядные люди, гарцует на коне всадник. А вдаль расстилается пейзаж — зеленые пригорки, деревья, стоящий на горе замок. Искусство Чимы, так же как и Антонелло да Мессина и Франческо Коссы, отмечено печатью жизнелюбия. Но в его творчестве есть и совершенно оригинальные черты. Он не ограничивается изображением прекрасного человека, а стремится к повествовательности, к более или менее подробному рассказу о событии. Ярким свидетельством стремления Чимы к бытовым подробностям могут служить фигуры правой стороны картины — старая торговка с корзиной яиц и мальчик, поставивший около себя на ступени клетку с птичкой и миску с фруктами. Этими фигурами, взятыми будто из самой жизни, художник хочет придать событию, изображенному на его картине, оттенок подлинности.

Даже «Чудо святого Зиновия» — картина флорентийского живописца Сандро Боттичелли (1444 или 1445—1510), художника утонченной поэтичности и повышенной выразительности, — обнаруживает стремление ее мастера к последовательному повествованию. Изображая исцеление попавшего под колесо мальчика, Боттичелли расчленяет картину на несколько самостоятельных частей. В первой он показывает несчастье, во второй — мать, приносящую сына к Зиновию, в третьей — исцеление мальчика и в последней — смерть святого.

Однако как бы любовь мастеров Возрождения к жизни ни толкала их к широкому повествованию, какие бы детали ни воспроизводили они на своих картинах, все же высшим проявлением земной красоты был для них человек. Свидетельством тому служит замечательная картина падуанца Андреа Мантеньи (1431—1506) «Святое семейство с Елизаветой и маленьким Иоанном Крестителем». Строгая красота и суровое величие образов, сдержанная сила цвета, лаконичная композиция, выделяющая лица, — все это говорит о том высоком представлении о человеке, которое явилось бессмертным достижением художников эпохи Возрождения.

Высшей ступенью итальянского Возрождения явилось искусство первой трети XVI века. Живопись этой поры представлена в Дрезденской галерее памятниками исключительной художественной ценности. Среди них особенно интересны произведения великих мастеров венецианской школы — Джорджоне (1477—1510) и Тициана (конец 80-х годов XV века — 1576).

Прославленная картина Джорджоне «Спящая Венера» является его лучшей работой. В ней с беспримерной полнотой воплотились прогрессивные идеалы Высокого Возрождения. Представления о красоте и значительности человека, убеждение, что человек создан для безоблачного счастья, получили в этой картине свое совершенное выражение.

Венера — прекрасная, стройная женщина. Правильные чер-

ты ее юного лица дышат спокойствием, сон ее безмятежен. Фигура Венеры очерчена плавными, как бы переливающимися одна в другую линиями, и плавность этих линий, их удивительная чистота и подлинно музыкальная выразительность полностью отвечают внутреннему миру Венеры,— незамутненно-ясному, гармонически-спокойному. Таков же и прекрасный пейзаж, простирающийся вдаль, будто созданный для счастливого пребывания в нем человека. Мерные, плавные ритмы уходящих вдаль холмов рождают то же ощущение покоя и счастья, которое с идеальной полнотой воплощено в фигуре Венеры.

Только правая часть пейзажа — пригорок со строениями, освещенными косыми лучами солнца, — кажется немного иным: он написан сочнее, энергичнее и менее соответствует образу Венеры. Его писал младший современник и гениальный ученик Джорджоне Тициан.

Дрезденская галерея располагает несколькими картинами Тициана, и среди них его шедевром — «Динарием кесаря». Написанная во втором десятилетии XVI века, эта картина дает яркое представление о том периоде развития итальянского искусства, когда художники достигли вершины в поисках образа всесторонне и гармонически развитого, полностью владеющего своими чувствами, благородного и величественного человека.

Сюжет, избранный художником, давал ему все возможности для воплощения этого идеала. По евангельской легенде, фарисей спросил Христа, следует ли платить подати. Христос, понявший, что вопрос этот был задан с провокационными намерениями, отвечал, что богу следует отдавать божье, а кесарю (т. е. римскому цезарю, изображение которого было вычеканено на монете) — кесарево. Для Тициана эта легенда была привлекательна прежде всего возможностью противопоставить два образа — образ благородства и моральной возвышенности и образ хитрости и коварства. Христа он трактовал как человека, отмеченного печатью совершенства. Лицо его, с правильными, строгими чертами, невозмутимо, губы сомкнуты. Убеденный в своей правоте, стоящий выше того, чтобы вступать в спор с фарисеем, он смотрит мимо него. Напротив, у фарисея, приблизившего к Христу свое лицо, стремящегося заглянуть ему в глаза, характер иной. Черты его лица, столь непохожего на благородное лицо Христа, выражают энергию, не освященную высокой целью, и низменность его побуждений. Это же сопоставление совершенного человека и низкого ясно читается в их руках — светлой, с тонкими пальцами руке Христа и темной, узловатой — фарисея.

Великолепная по цветовому звучанию, эта картина принадлежит к числу лучших произведений мировой живописи.

Подлинной жемчужиной раздела итальянской живописи эпохи Возрождения является всемирно прославленная

«Сикстинская Мадонна» Рафаэля Санти (1483—1520). Известность ее столь же велика, сколь и глубоко справедлива. Это последнее собственноручно законченное Рафаэлем произведение как бы сконцентрировало лучшие мысли, чувства, надежды всего Возрождения. Гуманистические устремления целой эпохи нашли здесь такое яркое воплощение, что едва ли в искусстве, отделенном от наших дней многими веками, найдется памятник, более близкий нам и столь драгоценный для всего человечества.

«Сикстинская Мадонна» была написана Рафаэлем для монастыря Сан Сиксто в 1515—1518 годах. Время классически ясного Возрождения кончилось. Италия узнала тяготы войн, период расцвета и могущества был в прошлом. Художники не могли уже отражать жизнь в столь безоблачно ясных образах, как это еще десятилетием раньше сделал Джорджоне в своей «Спящей Венере». «Сикстинская Мадонна» несет на себе печать глубоких раздумий художника над судьбами человечества.

Распахнулись зеленые драпировки, и зрителю явилась Мадонна, держащая на руках младенца Христа. Папа Сикст II обращает ее внимание на тех, кто стоит перед картиной. Легкой стопой идя по облакам, она несет людям своего сына. У нее чистое, девически-наивное лицо. Широко раскрыты темные глаза. Вряд ли можно точно определить их выражение. В них и печаль, и тревога, и покорность своей судьбе, и беспредельная мягкость, и доброта. Она предвидит трагическую судьбу своего ребенка и все же несет его людям. Она с любовью прижимает его к себе, в ее раскрытых глазах тревога, но она все же идет вперед, легко ступая по облакам, идет юная, исполненная кротости и доброты.

Лицо младенца Христа недетски серьезно: в его расширенных, обращенных вдаль, горящих, как у пророка, глазах видно предчувствие грядущих страданий. Но не это трагическое предчувствие определяет эмоциональный строй картины. Оно лишь оттеняет удивительную душевную мягкость Марии, красоту ее духовного мира.

Не имеющее равных по своему совершенству композиционное построение создает у зрителя ощущение особой гармонии и определяет то чувство просветленности, которое не покидает того, кто созерцает «Сикстинскую Мадонну».

В своей картине Рафаэль воплотил идеалы глубокой человечности. Искусство предшествующей поры не знало образа такой нравственной силы, столь пронизанного любовью к людям.

С 20 — 30-х годов в итальянском искусстве намечаются упадочные тенденции (исключением остается лишь венецианская школа живописи, переживающая в это время особенный рас-

цвст). В творчестве пармского мастера Антонио Корреджо (1489—1534) сочетались и новые достижения гуманизма и, напротив, черты, противостоящие гуманизму Возрождения. В его лучшей картине «Святая ночь», изображающей поклонение пастухов новорожденному Христу, прежде всего поражает необычность живописной трактовки: вся сцена погружена в глубокую тьму, и лишь яркий свет, льющийся от младенца, освещает исполненное нежности лицо молодой матери. Черты интимности, характерные для образа Марии Корреджо, были завоеваны художником. Вместе с тем патетические жесты пастухов, неестественные позы ангелов свидетельствуют о появлении в искусстве театральности и отвлеченной патетичности, которые были чужды здоровому духу искусства Возрождения.

Лучшие заветы Возрождения были восприняты и творчески развиты во второй половине XVI века живописцами Венеции.

В Дрезденской галерее венецианское искусство этого времени представлено превосходными произведениями с неменьшей полнотой, чем предшествующие периоды. В частности, хорошо показано творчество двух крупнейших венецианских живописцев — Паоло Веронезе (1528—1588) и Якопо Тинторетто (1518—1594).

Среди нескольких картин Веронезе (и художников его мастерской), которыми располагает галерея, лучшей является замечательная композиция «Мадонна с семейством Куччина». По этой картине можно отчетливо представить и лучшие достижения венецианской живописи второй половины века и характерные черты творчества самого Веронезе. На картине изображены члены венецианской семьи Куччина, стоящие перед Мадонной со святыми, которым их представляют аллегорические фигуры Веры, Надежды и Милосердия. Главное место в картине занимает изображение опустившейся на колени женщины — окруженная детьми, исполненная сдержанного достоинства, она является как бы воплощением здорового земного материнства. В этой картине еще живы лучшие черты Возрождения — внимание художника сосредоточено на образах людей, психологические характеристики глубоки и индивидуальны. Как никакой другой художник, Веронезе умел делать свои произведения яркими, праздничными зрелищами, исполненными подлинного великолепия. Это качество его искусства с необычайным блеском проявилось и в «Мадонне с семейством Куччина».

И вместе с тем этой работе Веронезе, так же как и некоторым другим, исполненным им позднее, присущи черты, которых не знало классическое Возрождение. В лицах изображенных им людей сквозит некоторая нервозность, доходящая в отдельных случаях до экзальтации (правая мужская фигура); цветовые отношения напряженны и вносят в общее впечатление великолепия и пышности оттенок тревоги и беспокойства. Здесь сказа-

лись умонастроения, характерные для Венеции — единственного города, сохранившего в то время независимость от феодальной и католической реакции, города, находившегося на вершине своего могущества, но уже предчувствовавшего скорую гибель былой свободы.

Столь же отчетливо сказались особенности мировосприятия венецианцев позднего Возрождения в творчестве Якопо Тинторетто. В Дрезденской галерее есть два его шедевра — «Спасение Арсиной» и «Битва архангела Михаила с сатаной».

«Спасение Арсиной» — картина, исполненная Тинторетто в годы, когда он вполне сформировался как художник, написана на сюжет средневековой легенды, восходящей, в свою очередь, к древнеримской литературе. В ней рассказано, как рыцарь Ганимед спас сестру египетской царицы Клеопатры Арсиною, заточенную в высокой башне посреди моря. Тинторетто изобразил тот момент, когда в гондолу, ныряющую на волнах, спускается обнаженная Арсиноя. Она опирается о плечо закованного в латы рыцаря, и в этот момент встречаются их взгляды. И неопределенность их только что зарождающихся чувств, и тревожный, переливающийся свет, и, наконец, общий ритм, который как бы исходит от качающейся на волнах гондолы и затем подчиняет себе фигуры и Арсиной с Ганимедом, и служанки, и мальчика, — все это исполнено тонкой поэзии и романтической взволнованности. Построенный на противопоставлении отливающей холодной фиолетовой сиянием брони рыцаря и освещенного зеленоватым светом тела Арсиной колорит обладает огромной выразительностью и так же соответствует тревожно-романтическому звучанию картины, как и ее композиционный и ритмический строй.

Неуловимость и вместе с тем напряженность настроения этой картины — черты, которых не знало ясное, жизнеутверждающее искусство классического Возрождения. «Спасение Арсиной» свидетельствует о значительном отходе Тинторетто от традиций Возрождения. В еще большей степени оригинальные творческие искания этого большого художника проявились в одной из его последних картин — «Битве архангела Михаила с сатаной». Сражение небесного воинства, возглавляемого сказочно-прекрасным Михаилом, с сатаной, принявшим обличие многоголового дракона, изображено художником в беспредельных космических просторах. Стремительный полет ангелов, рассекающих крыльями потоки лучей, сияющих голубовато-сиреневым светом, заставляет зрителя почувствовать всю динамику и напряжение чудесной битвы. И вместе с тем нельзя не отметить, что здесь Тинторетто уходит в область отвлеченной романтики, теряя многие прогрессивные завоевания художников классической поры.

В XVII веке искусство Италии приобретает черты противоречивости и во многом уступает живописи Возрождения.

В Дрезденской галерее оно представлено с меньшей полнотой, но также весьма характерными произведениями. Здесь есть и виртуозно исполненные, но не согретые живым человеческим чувством работы Гвидо Рени, и написанные с редким совершенством в передаче материальных качеств предметов картины Бернардо Строщи («Музыкантша»), и многие иные, по которым можно судить о многочисленных творческих направлениях той поры.

Хотя итальянские живописцы XVII века характеризуются углубленными и разнообразными исканиями, в целом их искусство уже утратило ту этическую ценность, то высокое представление о человеке, которым характеризовалась эпоха Возрождения.

Среди произведений мастеров этого времени наиболее привлекательны картины Доменико Фети (1589—1624), творчество которого представлено в Дрезденской галерее его лучшими работами — восемью притчами (картинами на сюжеты евангельских рассказов). Интереснее других «Притча о потерянной драхме» и «Притча о злом рабе».

В «Притче о потерянной драхме», сюжет которой сводится к тому, что некая женщина потеряла одну из имевшихся у нее десяти драхм и затем долго ее искала, Фети рисует необычно освещенную комнату — женщина нагнулась в поисках драхмы, и светильник бросает неровный свет на ее лицо, пол, стены. Огромная тень поглотила почти всю комнату. Фети более, чем его предшественники, интересовался жанровой трактовкой сюжета. Но ему важна не столько повествовательность рассказа, сколько возможность ничем не примечательный, обычный эпизод представить ярко и не буднично.

Так, в «Притче о злом рабе» Фети нисколько не интересуется возможностью показать жестокосердие заимодавца. Художник изобразил лестницу, в сумраке которой видны две мужские фигуры. Основное внимание сосредоточено художником на изображении пленительного в своей свежести вида освещенной солнцем стены, которая кажется тем более нагретой солнцем, что мы смотрим на нее из полутемного помещения. Теплый, нагретый солнцем воздух, ползущая по серым камням сочно-зеленая ветка — все эти в сущности такие обыденные мотивы Фети сумел представить поэтично и возвышенно, сумел придать им обаяние живой жизни.

Вторая половина XVII века в итальянском искусстве не отмечена завоеваниями общечеловеческого значения. Но уже в начале XVIII века живопись Италии в лице венецианской школы вновь выдвигается на первое место. Дрезденская галерея располагает превосходными работами таких крупных мастеров этого времени, как Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770) и Антонио Каналетто (1697—1768).

Живопись Тьеполо представлена великолепным полотном

«Триумф Амфитриты». Тьеполо был чужд и жанрово-повествовательному направлению в искусстве и углубленному психологизму. Истинным его призванием была декоративная живопись, захватывающая зрителя радостно-приподнятым характером общего зрелища, нарядностью, праздничностью, динамикой и живописным блеском. Этими качествами Тьеполо обладал в полной мере. В «Триумфе Амфитриты» прежде всего привлекает ее жизнерадостность и огромный живописный размах. Далекие просторы морских вод, переливающихся холодными голубоватыми тонами, тело богини, написанное в нежных, прозрачных оттенках, удивительные морские божества, наконец морской воздух — чистый и вместе с тем как бы обволакивающий Амфитриту легким перламутровым сиянием — все это сливается в картине Тьеполо в великолепную радостную симфонию.

Картины Каналетто характеризуют другую область венецианского искусства XVIII века — пейзаж. Наиболее совершенным образцом его работ является «Площадь перед церковью С. Джовани э Паоло». Каналетто не только воссоздал архитектурный облик своей родной Венеции, но и передал все своеобразие жизни этого замечательного города. Сурова архитектура древней церкви, но камень ее стен согрет солнцем, нежная зелень молодой поросли пробивается между старых плит. Здесь и горожанка, гуляющая со своим ребенком, и художник, сидящий перед мольбертом, и нищий, мирно расположившийся у подножия памятника грозному кондотьеру, и нарядные кавалеры, и разодетые дамы. Легкое и поэтичное восприятие Каналетто облика и жизни Венеции передается зрителю, и он с восхищением рассматривает уголок этого удивительного города, где история и живая жизнь слились воедино.

Итальянская школа живописи принадлежит к числу наиболее прославленных. Немыслимо представить себе историю изобразительного искусства без произведений итальянских живописцев. Коллекция Дрезденской галереи вполне отражает лучшие черты этой школы. От Антонелло да Мессина и Пинтуриккио до Тьеполо и Каналетто — весь этот путь развития с его грандиозными достижениями и бессмертными завоеваниями нашел отражение в этом, казалось бы, не столь многочисленном собрании.

\* \* \*

По сравнению с итальянской национальная немецкая школа живописи менее многочисленна и богата. Собрание не дает полной и последовательной истории ее развития. Лучше всего представлен XVI век. Германия в это время, подобно другим странам Европы, пережила период грандиозной общественной ломки. Борьба с феодальным строем, гораздо более сильным, чем в Италии, приобрела широкий национальный размах и ожесточенность и захватила не только город, но и деревню.

Своеобразием народного революционного движения в Германии была его религиозная оболочка — крестьянская война была связана с реформацией церкви. Это обстоятельство наложило свой отпечаток на искусство.

Препятствием к развитию реалистического направления в живописи являлось господство религиозных сюжетов и вместе с ними распространенность традиций живописных приемов средневековья. Рождение и развитие нового направления в искусстве в оболочке старого особенно интересно проследить в творчестве Кранаха Старшего (1472—1553), наиболее полно представленного в галерее. Этот мастер является одним из основоположников национальной немецкой школы живописи эпохи Возрождения. Интересна его картина «Рай». В ней изображены на фоне пейзажа шесть эпизодов библейской легенды о сотворении богом первых людей — Адама и Евы. На первом плане в мирном содружестве расположено множество зверей: хищников, травоядных и птиц; их изображения напоминают наивную выразительность народных резных игрушек. Фигуры людей тоже анатомически неправильны, но смысл каждой сцены, позы, жеста и движения передан ярко, наглядно и непосредственно.

В последней сцене — изгнание из рая — Адам и Ева бегут с ревостью озорных ребятишек, застигнутых сторожем в чужом саду. Такого рассерженного сторожа напоминает гонящийся за ними ангел, замахивающийся мечом, словно палкой. Следя за последовательно развертывающимся библейским сюжетом, зритель невольно должен просмотреть все полотно картины, заглянуть во все уютные уголки райского сада, где растут скромные елочки немецких лесов, густая зеленая трава и полевые цветы, выписанные тщательно, с большой любовью. В отношении художника к природе, в изображении пейзажа больше всего и выявились новые прогрессивные черты немецкого искусства.

Еще более ярко они проявились в области портрета, представленного в галерее несколькими замечательными шедеврами. Прежде всего следует назвать «Портрет молодого человека» работы величайшего немецкого художника Дюрера (1471—1528). С первого взгляда портрет поражает выражением напряженной внутренней энергии. Чуть вытянута вперед шея, чуть приподнят волевой подбородок. Тонкое, бледное, с выдающимися скулами лицо очерчено несколько угловатой линией. Такое же беспокойное, тревожное впечатление создают контуры темного берета, контрасты темной одежды, белой рубашки, дымно-красного фона. Эта повышенная динамичность сообщает необычайную силу и выразительность бесстрашному, пристальному взгляду зеленых глаз, устремленных к какой-то отдаленной, но определенной цели.

В этом портрете запечатлены не только индивидуальные чер-

ты модели, но типические черты человеческого характера, складывавшегося в бурную героическую эпоху Реформации и крестьянской войны. Другой оттенок приобретают эти черты эпохи в «Портрете Шарля де Солье, сьера де Моретт», работы Гольбейна (1497—1543), одного из известнейших европейских портретистов эпохи Возрождения, работавшего много лет в Англии. Там и был им написан портрет Моретта, французского посланника при английском дворе. Мужество, сила характера, твердая воля запечатлены на лице Моретта. В упор на зрителя направлен непреклонный взор умных серых глаз пожилого вельможи в богатой черной одежде. Властно сжимают руки оружие и перчатку. Чувство привычного превосходства, энергия, сочетаются с обдуманной выдержкой замечательного военачальника и проницательного дипломата. Картина написана при помощи очень тонкой кисточки, с тончайшей отделкой деталей. Почти осязаемо воспринимается гладкая поверхность черного атласа, собольего меха и золотых украшений на ножнах кинжала, но эти детали лишь подчеркивают значение образного содержания портрета.

\* \* \*

Помимо итальянской и немецкой живописи европейское искусство эпохи Возрождения представлено в галерее еще одной стороной — нидерландской живописью XV и XVI веков. Развитие реализма в Нидерландах шло по пути, близкому художественным школам северных стран Европы, в частности Германии. Религиозный сюжет здесь также долго сохранял свое влияние, и новые идеи и новые художественные приемы стали проявляться в его пределах. Основные проблемы нидерландской живописи XVI века нашли свое отражение в творчестве гениального мастера Яна ван Эйка (род. около 1390—ум. 1441), которому по традиции приписывается изобретение техники масляной живописи. Галерея обладает замечательным триптихом, т. е. трехчастным складнем, работы ван Эйка. Для развития нидерландской живописи большое значение имела книжная миниатюра, и об этом напоминают самые размеры триптиха, имеющего лишь 27,5 сантиметра в высоту. На внешних сторонах закрывающихся створок изображена сцена благовещения — Мария и ангел, производящие впечатление статуэток из слоновой кости тончайшей резьбы. В центре раскрытого триптиха изображена Мадонна с младенцем, в красном плаще, сидящая на троне в глубине храма с колоннами. На правой стороне под готическими сводами стоит св. Екатерина в синей одежде, позади нее за окном виднеется городской пейзаж. Слева изображен архангел Михаил в доспехах, сверкающих золотом и лазурью, и коленопреклоненный донатор (даритель) в темнозеленой одежде. Картины сияют чистыми;

яркими красками, как драгоценными камнями. Архитектурное обрамление, трон, балдахин, ковер у ног Марии, одежды и драгоценные украшения выписаны тончайшей кисточкой, с величайшей тщательностью и законченностью. Но жизненное реалистическое содержание этого триптиха заключается не в этой верной передаче вещей: картина захватывает зрителя глубиной психологического содержания. Мария покоряет выражением кротости, милосердия и нежного материнского чувства к своему миловидному маленькому сыну. Тихой задумчивостью и благоговением проникнуты святая Екатерина, архангел и донатор. Духовное начало в человеке показано как высшая форма земного бытия. В этом произведении ван Эйка намечился круг тем, к которым обращались нидерландские мастера XVI века. С течением времени они постепенно и неуклонно освобождались от религиозного сюжета, и к концу века отчетливо определились жанры живописи, которые стали типичными для голландской и фламандской живописи XVII века — это бытовые сцены, пейзажи, психологические портреты и натюрморты. Вместо святых — простые люди со своими повседневными заботами и интересами и весь окружающий их мир, оживленный и осмысленный непрерывной жизненной деятельностью человека, вошли и утвердились в нидерландской живописи. Решающее значение для такой демократизации искусства имела нидерландская революция и национальная освободительная война XVI века, в которой героически участвовали широкие народные массы.

В результате борьбы с Испанией, подчиненные ей, но единые Нидерланды разделились на Фландрию, сохранившую известную зависимость, и Голландию, ставшую в Европе первой самостоятельной буржуазной республикой. История нидерландского искусства также пошла по этим двум путям. Голландия переживала в XVII веке расцвет национальной культуры, сохранившей свой демократический характер вплоть до того, как окрепли чисто буржуазные элементы молодой республики. Собрание голландской живописи — одно из самых многочисленных в Дрезденской галерее. Особенно большое внимание собиратели уделяли бытовому жанру, так называемым «малым голландцам».

Жизнь простого народа особенно ярко отражена в картинах Остаде (1610—1685). Его знаменитая картина «Живописец в мастерской» убедительно показывает, как близко стояли голландские художники к народным массам, как прост был их домашний быт и рабочая обстановка. Художник сидит за работой у грубо сколоченного мольберта в довольно темной комнате. Вокруг него в рабочем беспорядке расположены его кисти, краски и всякого рода подсобные материалы, на стене висит лошадиный череп, на полу стоит деревянный человеческий манекенчик. В глубине, на возвышенной площадке, предназна-

чаемой для позирования модели, ученик и помощник растирает краски. Живописец пишет пейзаж, он пользуется для этого приколотым к мольберту рисунком, очевидно, сделанным с натуры. Свет льется слева из окна сквозь мелкие стекла рамы, он прокрадывается с усилием в темные уголки мастерской и слегка варьирует оттенки общего мягкого коричневого тона, оживленного красным беретом на голове художника. Преобладающие цвета картины, составляет характерную особенность голландской живописи.

Голландские живописцы были замечательными мастерами светотени, при помощи которой они достигали изумительной передачи материальности вещей. Голландская живопись славились своими натюрмортами В Дрезденской галерее их собрано большое количество. Одним из выдающихся образцов такого рода живописи является «Завтрак с ежевичным пирогом» работы Геда (1594—1680). Обдуманно сделан отбор предметов, расположенных на столе с наполовину сдвинутой в сторону белой скатертью. Ее мягким складкам противопоставлены четкие очертания серебряной посуды. Блеск серебра разработан виртуозно, по-разному ограждается свет от плоских краев тарелок, от выпуклых частей опрокинутого бокала, от его украшений, от матовой изнанки его ножки. С блеском серебра соперничает блеск прозрачных стеклянных бокалов, наполненных вином и пустых. Обыграна такая деталь, как изображение бликов металла сквозь кусочек отбитого стекла. В окружении этих предметов расположен пирог, из проломанного края которого видна сочная ягодная начинка. Непрерывно идущее по всей картине сопоставление различных материалов и поверхностей завершает справа золотой ключик от часов, висящий на смятой голубой ленточке, настолько упругой, что маленький ключик ее не оттягивает. Все вещи изображены с таким любованием, которое они могут вызвать или у их собственника, или у мастеров-специалистов, создающих их своими трудолюбивыми руками так же добросовестно и тщательно, как сделал этот натюрморт Геда, подписавший свое имя в виде вышитой метки на уголке скатерти.

Любовь к «тихой жизни» вещей, как называли голландцы натюрморты, свойственна в равной степени и голландским мастерам бытового жанра, гениальным образом которого является известная «Девушка с письмом» кисти Вермеера Дельфтского (1632—1675). Вермеер Дельфтский работал в тот период, когда голландская буржуазия оставила далеко позади эпоху борьбы за свое господство, чтобы спокойно наслаждаться размеренной жизнью, довольством и комфортом. Вермеер обычно изображает одну или две фигуры в привычной обстановке родного дома. В картине не происходит никакого сюжетного действия. Вермеер показывает сцену со спокойствием сторон-

него наблюдателя. Он даже вводит иногда, как это он сделал и в «Девушке с письмом», несколько условную композицию — обрамление главной сцены подобием театральной рампы и кулис. В «Девушке с письмом» на переднем плане изображен блеклозеленый занавес, который отодвинут в сторону как бы для того, чтобы мы могли незаметно заглянуть в тихую жизнь богатого бюргерского дома и увидеть молодую девушку, совершенно одну, не позирующую ни перед кем, в простой естественно-грациозной позе, наклонившей белокурую голову к письму, в чтение которого она погружена. Ее лицо и фигура отражаются в стекле открытой оконной рамы. Из окна льется неяркий дневной свет и словно на глазах зрителя медленно проникает во все уголки комнаты, все захватывая на своем пути: и фигуру девушки, и блеклокрасный оконный занавес, и белую стену, и цветной ковер на переднем плане, и голубую миску с фруктами. Свет создает гармонию и придает звучность и самым ярким и самым нежным красочным сочетаниям.

Достижения голландских художников в области тональной живописи внесли очень много нового и ценного в изображение не только света, но и влажной атмосферы и способствовали высокому совершенству реалистических голландских пейзажей. Исходя из традиций нидерландской школы, пейзаж в голландской живописи становится основным местом действия для самых разнообразных сюжетов. Через пейзаж широким потоком вливается в искусство народная жизнь во всем многообразии ее повседневного труда и шумного праздничного отдыха. Для некоторых художников пейзаж стал образным выражением философской мысли.

К числу таких пейзажей относится замечательная картина Дрезденской галереи «Еврейское кладбище» работы Якоба Рейсдала (1628—1682). Содержание ее глубоко трагично. Холодный лунный свет освещает черные и белые каменные гробницы, архитектурные руины, засохшее дерево, бурно несущийся темный поток и покосившуюся могильную плиту, на которой художник ставит свою подпись, как эпитафию. Глубокие тени борются с бликами света, и этот контраст усиливает эмоциональную выразительность картины. Ее трагический тон выражает мысли и чувства лучших людей второй половины XVII века, бывших свидетелями того, как демократические идеалы революционных лет отеснялись эгоистическим мировоззрением разбогатевшей, привилегированной верхушки окрепшего буржуазного общества.

Новая расстановка сил отразилась и на судьбе величайшего гения голландской живописи Рембрандта Харменса ван Рейна (1606—1669). Один из величайших живописцев-реалистов Рембрандт был народным художником в полном смысле этого слова. Его искусство проникнуто любовью к простому человеку и истинным гуманизмом. Тематика Рембрандта очень разно-

образна, он пишет на религиозные, мифологические, исторические сюжеты, жанровые картины, пейзажи и портреты. Поскольку в центре внимания Рембрандта всегда стоял человек, его индивидуальный характер, его душевные переживания, постольку исключительное значение для его творческого метода имели портреты. В Дрезденской галерее Рембрандт представлен 15 произведениями, в большинстве относящимися к первой половине его творчества. Многогранность психологической выразительности его портретов особенно убедительно выступает из сравнительного изучения его знаменитого «Автопортрета с женой Саскией на коленях» и «Портрета старика в черном берете».

Создание «Автопортрета» падает на период первых жизненных удач художника. Обосновавшись в Амстердаме, он быстро добился успеха и признания, женился на любимой девушке Саскии ван Эйленбург, поселился в собственном доме и с увлечением отдался работе и коллекционированию произведений искусства. Реальное чувство радости бытия, которое переживал в то время художник, с необычайной силой воплощено в «Автопортрете». Нарядно одетый, уверенно и непринужденно сидит он за столом, держа на коленях жену и высоко подняв бокал с пенящимся вином, словно приглашая зрителя принять участие в веселье. Сознание молодости, здоровья и благополучия сквозит в каждом его движении и разливается по лицу, озаренному до наивности счастливой улыбкой. Богатая обстановка и пышная одежда усугубляют чувство полноты жизни, каким проникнуто это произведение. Но особенно радостное звучание сообщает портрету богатый колорит картины и то золотистое сияние воздуха, которым пронизано все ее пространство. В этом портрете молодой художник достиг полной свободы мастерства и уже наметил дальнейшие пути своих творческих исканий. Психологическое содержание «Портрета старика в черном берете» контрастирует с «Автопортретом с Саскией», как глубокая тень контрастирует со светом в картинах Рембрандта. Из глубины темного пространства постепенно выступает человеческая фигура. Освещено лишь красивое скорбное лицо старика. Богатство его одежды оттеняет мысль о суетности жизненных иллюзий. Кажется, что в его больших задумчивых глазах сохранился след пережитого горя. В них светится мудрость жизненного опыта и сочувствие к людям, каким было проникнуто сердце и самого Рембрандта. В творчестве этого великого мастера голландская живопись XVII века поднялась на особую высоту и приобрела исключительное значение в истории мирового искусства.

Соседняя с Голландией Фландрия также переживает в XVII веке, вернее в первой его половине, эпоху расцвета своего национального искусства.

Фландрию объединяли с Голландией общие художественные

традиции Нидерландской школы эпохи Возрождения. Их объединяло и славное историческое прошлое — Нидерландская революция XVI века. Но после нее история Голландии и Фландрии пошла по разным путям. Из-за предательства буржуазии, примкнувшей к феодальному дворянству, Фландрия осталась под властью испанского наместника. Придворная культура наложила свой отпечаток на фламандское искусство. Большое значение имела декоративная живопись, религиозные, мифологические и аллегорические сюжеты. Однако революционный подъем всего народа не пропал даром, и фламандское искусство оказалось насыщенным здоровой жизнерадостностью, восхищением перед мощью, плодородием и жизненной силой природы и человека как ее неотъемлемой части. Во всем блеске и богатстве основные черты фламандской живописи XVII века раскрывались в творчестве Питера-Пауля Рубенса (1577—1640). Этот великий живописец был не только художником, прожившим жизнь, полную успеха, но и образованнейшим человеком своего времени. Как художник он стал известен не только как виртуозный мастер декоративной и станковой живописи, но и как изумительный колорист. В своих картинах Рубенс часто использовал сюжеты и образы античной мифологии, однако прототипами древнегреческих богов и нимф служили ему фламандские крестьяне и крестьянки с их национальным характером и здоровой, цветущей, несколько тяжеловесной красотой. Ярким примером такого типа картин Рубенса является «Возвращение Дианы с охоты»: белокурая, белая, румяная богиня шествует в сопровождении своих таких же красивых спутниц и фавнов с простодушными смеющимися лицами. Их сильные руки отягчены добычей — битой дичью и роскошными плодами, словно приготовленными для предстоящего пиршества. Плоды и фрукты написаны Снейдерсом — учеником и помощником Рубенса, часто сотрудничавшим с ним, как это было тогда принято, в работе над одной картиной.

С участием учеников написана и другая известная картина Рубенса «Охота на кабана», но замысел ее и колористический блеск исходят лишь от самого мастера. На лесной поляне, возле огромного свалившегося дерева заканчивается последняя схватка охотников со зверем. Не сразу даже можно различить его. Глаз находит кабана, лишь разобравшись в общей, полной динамики композиции. Со всех сторон мчатся к кабану всадники, охотники и собаки. В спину кабана, точно гроздь пиявок, вцепились собаки, многие из них с распоротыми животами валяются на пути его беге. Навстречу кабаньей морде приготовлены копыта и рогатки охотников. Один из охотников иступленно трубит в рог, еще один, спеша на подмогу, перелезает через громадный ствол, и с таким же остервенением кувыркаются через сучья две собаки. Люди и животные охвачены одинаковым возбуждением, азартом охоты, одинаковой радостью тре-

пешет каждый мускул их разгоряченных, сильных тел. Кажется, что даже деревья принимают участие в общем порыве, изгибаются сучья, развевается трава. Красочные мазки наложены на полотно так легко, свободно и уверенно, как будто мастер схватывал на лету и спешил запечатлеть быстро проносящиеся мимо фигуры. И колорит и живописная поверхность усугубляют общее динамическое впечатление от картины.

Богатство и выразительность колорита Рубенса более тонко и характерно выявляются в его прославленной картине «Вирсавия». Рубенс изобразил библейскую красавицу в тот момент, когда негритенок вручает ей письмо царя Давида, увидевшего ее во время купанья и полюбившего ее. Молодое румяное лицо Вирсавии с большими карими глазами не одухотворено ни особой мыслью, ни чувством — вся она, ее полное полуобнаженное тело — олицетворение бездумной телесной красоты и свежести. Смуглая служанка расчесывает ее длинные золотистые волосы, и их пряди спадают медовыми, прозрачными струями. Блеск ее влажной кожи еще сильнее оттенен черным лицом негритенка с его сверкающими глазами, зубами и серьгами. Безконечно разнообразны цвета одежд и различных окружающих Вирсавию предметов. Все вместе слагается в подлинный гимн богатству, изобилию и красоте телесно-материального мира.

Из учеников Рубенса особенно богато представлен в галерее Ван Дейк (1599—1641), любимый портретист европейской аристократии, начиная с английского короля Карла I и его двора. Одной из его наиболее значительных работ является «Портрет воина в латах». Образ воина полон той динамики и силы, которые роднят Ван Дейка с его великим учителем. Тяжелые сверкающие латы написаны с мастерством и уверенностью, характерной для фламандской школы. Красный шарф, перевязывающий левую руку, оживляет их серый, стальной блеск. Молодой человек изображен в энергичном и в то же время изящном повороте. Это соединение силы и духовной тонкости достигается не только выражением его лица, но и контрастом мягких прядей длинных каштановых волос и твердых лат или оружия и тонкой руки с длинными пальцами, энергично его сжимающими.

В XVII веке живопись достигает блестящего расцвета во всех странах Европы. Помимо вышеописанных — итальянской, голландской и фламандской, — широко известна была также испанская живопись XVII века. Она прославлена не только творчеством гениального Веласкеса, но и такими яркими представителями реалистического направления, как Рибера, Сурбаран и Мурильо.

Для искусства Испании XVII века характерны контрасты и противоречия, проистекавшие от общей исторической обстановки. Уже с конца XVI века расцвет испанского государства

сменяется упадком, захватившим весь XVII век. Но феодальный гнет не ослабевает, и народное сопротивление ему находит выход в духовной жизни, в литературе и искусстве.

В то же время вековой гнет церковного авторитета накладывает свою печать на творчество даже величайших мастеров искусства. Представители реалистической живописи выражают новые идеи, вводят новые типы в рамках прежних религиозных сюжетов. Ярким примером служит Рибера, особенно богато представленный в галерее. Изображая простых людей из народа, Рибера умел раскрыть богатство их душевного мира, силу чувства, мысли и характера. Шедевром живописи Рибера является «Святая Инеса», написанная им в 1641 году. Предполагают, что прототипом ей служила одна из дочерей художника, известная своей красивой наружностью. Однако эти портретные черты дают лишь основу трогательному, возвышенному, женственному образу Инесы. Согласно религиозной легенде, Инеса, жившая в III веке, происходила из знатной римской семьи, приняла христианство и, несмотря на угрозу мучений и смерти, не захотела отказаться от своих убеждений.

Рибера изобразил Инесу в тот момент, когда юная мученица, выведенная из темницы на смертную казнь, молитвенно стала на колени. Длинные мягкие волосы и чудесная ткань, принесенная ангелом, скрыли от взоров людей ее наготу, выставленную палачами на позор. Все внимание художника обращено на образ Инесы. Ее фигура помещена в центре, лаконично и сурово показана обстановка действия: темный провал подземной темницы зияет, как пасть могилы, кажется, что от каменного пола веет холодом, который проникает в тело девушки, как предвестие смерти. Но она остается бесстрашной и непоколебимой. Увлажненный взор ее больших, прекрасных глаз поднят к небу, юное, почти детское личико подернуто невольной печалью, и в то же время оно полно светлого спокойствия и несокрушимой твердости. Весь ее облик сияет, как светлый символ победы правды и добра над злобой и насилием. Этой идее соответствуют и чисто живописные особенности картины. Написанная в теплых коричневых тонах, она изумительна по их светозарности. Нежным блеском переливаются мягкие пряди волнистых каштановых волос, как парча, блестит чудесная ткань в руках ангела, и весь воздух вокруг фигуры Инесы как бы пронизан дрожащими лучами света.

Творчество величайшего гения испанской живописи XVII века — Веласкеса (1599—1660) представлено несколькими замечательными портретами. На «Портрете Хуана Матеоса» изображен начальник королевской охоты, автор специального сочинения «О происхождении и достоинствах охоты». Хмурый взгляд его темных глаз, осанка, положение рук свидетельствуют о том, что это человек энергичный, пылкий, находчивый и увлекающийся, несмотря на подступившую старость. Веласкес

никогда не ограничивался передачей внешнего сходства модели, он всегда раскрывал основные, определяющие черты человеческого характера. Живописные достоинства его портретов построены не на многокрасочности, но на светосиле красочных тонов. Веласкес любил оживлять легкие, серебристо-черные тона искрами узкой полоски золота, теплым тоном лица, блеском белокурых или седых волос. Он писал в свободной живописной манере, и она оказала огромное плодотворное влияние не только на его современников-испанцев, но и на всю европейскую живопись, вплоть до XIX века.

По сравнению с другими отделами галереи французский отдел наименее многочислен и наименее систематичен. Собиратели галереи не преследовали цели показать французское искусство в его историческом развитии, они следовали своему вкусу и подбирали шедевры наиболее прославленных мастеров. Такими в первую очередь являются картины Пуссена (1593—1665), главы классицизма, передового художественного направления XVII века.

В XVII веке монархическая Франция становится мощным европейским государством и переживает период расцвета национальной культуры в области науки, литературы, изобразительного искусства. Эта культура строится на базе прогрессивной философии рационализма, представители которой считали человеческий разум высшим проявлением бытия. Передовые люди того времени стремились обосновать свое представление о мире, о человеке, свое отношение к людям и поведение на суждении своего разума, а не на церковных догмах и правилах. В XVII веке, не только в изобразительном искусстве и литературе, но даже в научных сочинениях очень часто излагали мысль в образах, при помощи сравнений, сопоставлений и аллегорий. Начиная с эпохи Возрождения, богатый материал для такого творческого приема давала античная — греческая и римская — литература и изобразительное искусство. Художников и теоретиков, считавших античное искусство высшим, классическим образцом художественного творчества, называли представителями классицизма, и Пуссен был главой этого художественного направления, говоривший, что он пишет картину для того, чтобы пробудить в человеке мысль.

Ярким примером аллегии в духе классицизма является картина Пуссена «Царство Флоры». Пуссен использовал для нее античные мифы, изложенные римским поэтом I века Овидием в поэме «Метаморфозы». В них рассказывается о том, как трагически погибшие герои превращались в скалы, ручьи и деревья и даже кровь их смертельных ран давала жизнь цветам. На своей картине Пуссен объединил ряд таких античных героев вокруг Флоры — богини цветов, весны и возрождения. Их красивые полуобнаженные тела в цветных одеждах образуют вокруг нее подобие цветочного венка. Флора движется

в легком танце, сыпля на землю цветы. Весенний ветер развеивает ее светлые волосы. Высоко в небе бог солнца правит четверкой коней, влекущих его небесную колесницу. Солнце является источником жизни. Погиб Аякс, пронзивший себя мечом, оскорбленный тем, что не ему досталась военная награда, погиб прекрасный Нарцисс, влюбленный в собственное отражение в воде, нечаянно был убит Аполлоном юноша Гиацинт, погибли и другие герои и героини, но тем не менее жизнь, приняв лишь новые формы, торжествует победу над смертью. Такова идея этой картины Пуссена. Он использовал творчески не только античные сюжеты, но и приемы античного изобразительного искусства, знатоком которого он был. Картины Пуссена всегда отличаются ясными строгими контурами, стройной, продуманной композицией и сочетанием красок, слагающихся в гармоническое целое. Знаменательны слова Пуссена о своем творческом методе: «Мое естество влечет меня искать и любить вещи, прекрасно организованные, избегая беспорядочности, которая мне так же противна, враждебна, как мрак свету».

Представители классицизма XVII века изображали природу не только аллегорически. Замечательный мастер классического пейзажа Клод Лоррен представлен в галерее двумя первоклассными пейзажами, где природа показана величественной и прекрасной, где морские просторы, широкие долины, могучие деревья освещены золотистыми лучами солнца.

Необходимо напомнить, что вторая половина XVII века в галерее не представлена, и тем ярче ощущаются сдвиги, происшедшие в развитии французского искусства от строгого возвышенного классицизма к интимной грации и изысканному изяществу живописи XVIII века.

Блестящее представление о ней дают два шедевра крупнейшего мастера этого времени — Ватто (1684—1721) «Общество в парке» и «Праздник любви». Эти парные картины по существу не имеют никакого определенного сюжета. В тени высоких деревьев, на светлой опушке расположилось общество красивых молодых дам и их кавалеров. Все они одеты в нарядные шелковые платья и костюмы красивых, нежных оттенков. В свободных, непринужденных, но грациозных позах они сидят на траве или скамье, прогуливаются среди воздушной зелени деревьев, беседуют, слегка кокетничают, поют, играют на гитаре и главное — безмятежно наслаждаются тихим течением жизни, без порывов слишком шумного веселья и ярких страстей. Картины проникнуты задумчивой, чуть грустной лирикой.

Изумительна неподражаемая живописная манера Ватто. Он писал очень мелкими мазками, но накладывал их легко и свободно, так что картина сохраняла впечатление первоначальной свежести наброска. Замечателен и рисунок Ватто, точно запечатлевающий на лету форму тела, одежды, мимолет-

ное движение и позу, подмеченную наблюдательным художником. Он умел придавать впечатление реальности этим изящным участникам «галантных празднеств», как называли в то время картины на подобные сюжеты. Последователи и подражатели Ватто — Ланкре и Патер, обращаясь к его сюжетам, стремились создавать лишь поверхностные, нарядные картинки на модные темы и были по существу представителями господствующего декоративного направления рококо. Боровшееся с ним реалистическое направление представлено в галерее несколькими замечательными портретами крупнейшего портретиста своего времени Латура (1704—1788). Он давал изумительно острый психологический анализ тем людям, с которых писал портреты. Нарядные одежды, алый бархат, серебряная парча, золотые плетеные кружева, мех, бриллианты — были лишь блестящей оболочкой, за которой не смогли укрыться подлинные черты человеческого характера.

Особенно ярким примером является «Портрет Морица Саксонского, маршала Франции». Несмотря на то, что художник дает лишь поясное изображение, чувствуется необычайная динамичность, подвижность, энергия, свойственные этому талантливому военачальнику. Проницательный ум светится в серых, чуть насмешливых глазах, такая же легкая, с оттенком цинизма, улыбка прячется в глазах полного, чувственного, но энергичного рта. Как живой, встает на портрете не только индивидуальный характер Морица Саксонского, но образ человека того общества XVIII века, к которому он принадлежал. Портреты Латура выполнены в технике пастели, т. е. сухими красками по пергаменту. Он был известнейшим пастелистом своего времени. Эта техника была очень модной в XVIII веке, и в этой области соперником Латура может быть назван его современник Лиотар (1702—1789), представленный в галерее несколькими замечательными произведениями, из которых особенно известность приобрела его «Шоколадница». На картине изображена в профиль молодая девушка осторожно, но ловко несущая поднос с чашкой шоколада и стаканом воды. Лиотар придал этому портрету характер жанровой сценки. Девушка не позирует перед зрителем, она проходит мимо со своей ношей, скромно опустив глаза, но в то же время ее полное, свежее, с правильными чертами личико выражает радостное сознание своей привлекательности. От ее одежды веет такой же свежестью, опрятностью и изяществом. Шелковый золотистый корсаж плотно охватывает ее округлый стан, топорщится плотная серая шелковая юбка, на белоснежном фартуке еще не распрямились складки от того, как он был сложен в бельевом ящике, прозрачная белая косынка прикрывает грудь и плечи, на голове нежный розовый чепчик, оттеняющий цвет лица. В картине до высшей степени доведена та законченность, к которой постоянно стремился Лиотар. Главное внимание он уделял точ-

ности рисунка и максимальной выпуклости и определенности объемов, чего достигал легкими тенями.

Лиотар не признавал резких контрастов светотени и декоративных эффектов. Изящество и нарядность искусства рококо он сочетал со стремлением к реалистическому воспроизведению внешнего вида людей и вещей. Его творчество не отличалось большой психологической глубиной или постановкой новых социальных проблем; его стремление к реализму не отличалось боевым характером. Он писал: «Живопись — это беспристрастное зеркало всего, наиболее прекрасного, что нам предлагает вселенная». Лиотар имел значение не столько для самой Франции, сколько для распространения влияния и славы французского искусства в других странах. Можно сказать, что на Лиотаре собственно и обрывается французское собрание эпохи расцвета Дрезденской галереи. Позднее, в XIX и XX веках, были приобретены отдельные произведения современных художников — Мане, Моне, Дега, Гогена, Менье, но основной характер и славу Дрезденского собрания попрежнему составляли произведения мастеров XV—XVIII веков.

Дрезденская галерея давно вошла в число самых замечательных музеев мира. Выделяясь исключительно высоким художественным качеством собранных в ней произведений, галерея постоянно привлекала к себе внимание любителей искусств. Лучшие мысли и чаяния человечества воплощаются в великих произведениях искусства. Поэтому такие музеи, как парижский Лувр, ленинградский Эрмитаж являются драгоценными сокровищами культуры человечества. Дрезденская галерея по праву стоит в одном ряду с ними.

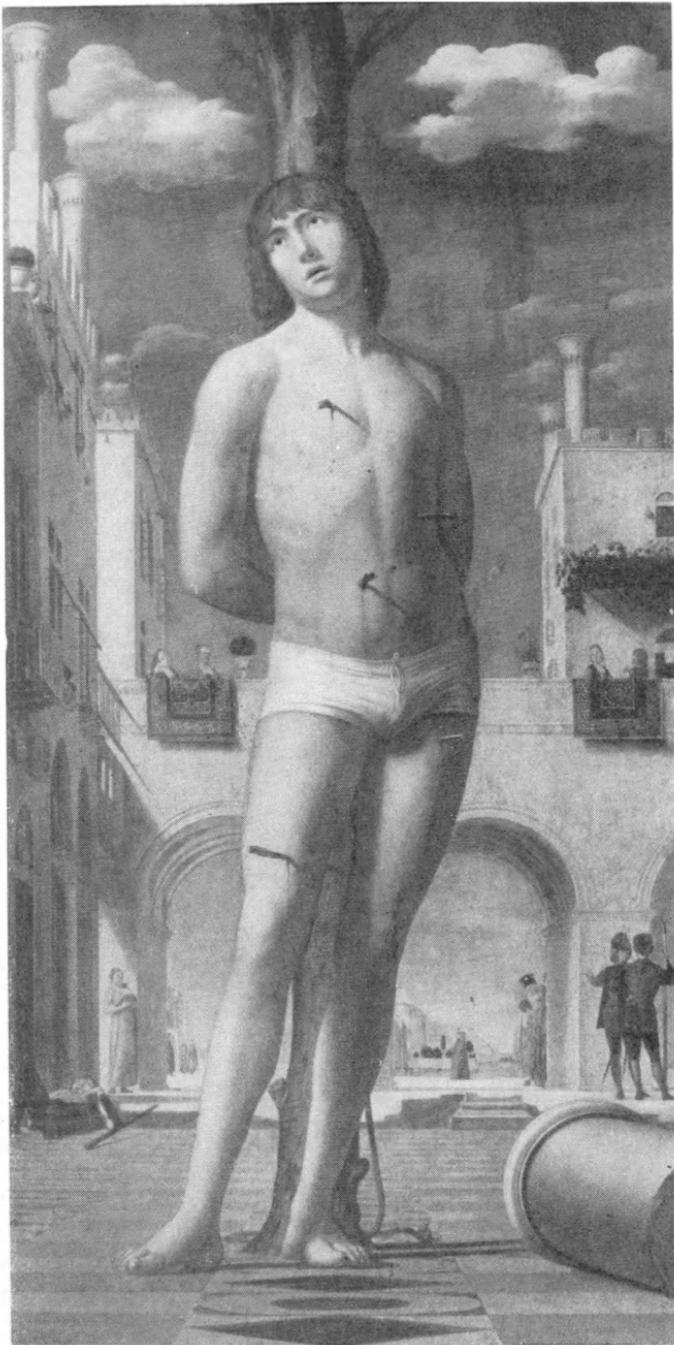
---

# РЕПРОДУКЦИИ



## ПЕРЕЧЕНЬ РЕПРОДУКЦИИ

- Антонелло да Мессина.* Святой Себастьян  
*Пинтуриккио.* Портрет мальчика  
*Тициан.* Динарий кесаря  
*Боттичелли.* Чудо святого Зиновия  
*Джорджоне.* Спящая Венера  
*Рафаэль.* Сикстинская Мадонна  
*Веронезе.* Мадонна с семейством Куччина  
*Тинторетто.* Спасение Арсиной  
*Тьеполо.* Триумф Амфитриты  
*Дюрер.* Портрет молодого человека  
*Гольбейн.* Портрет Шарля де Солье, сьера де Моретт  
*Ван Эйк.* Триптих  
*Гедда.* Завтрак с ежевичным пирогом  
*Вермеер Дельфтский.* Девушка с письмом  
*Рейсдаль.* Еврейское кладбище  
*Рембрандт.* Автопортрет с женой Саскией на коленях  
*Рубенс.* Вирсавия  
*Ван Дейк.* Портрет зонна в латах  
*Веласкес.* Портрет Хуана Матеоса  
*Рибера.* Св. Инеса  
*Пуссен.* Царство Флоры  
*Латур.* Портрет Мориса Саксонского, маршала Франции  
*Лиотир.* Шоколадница
-



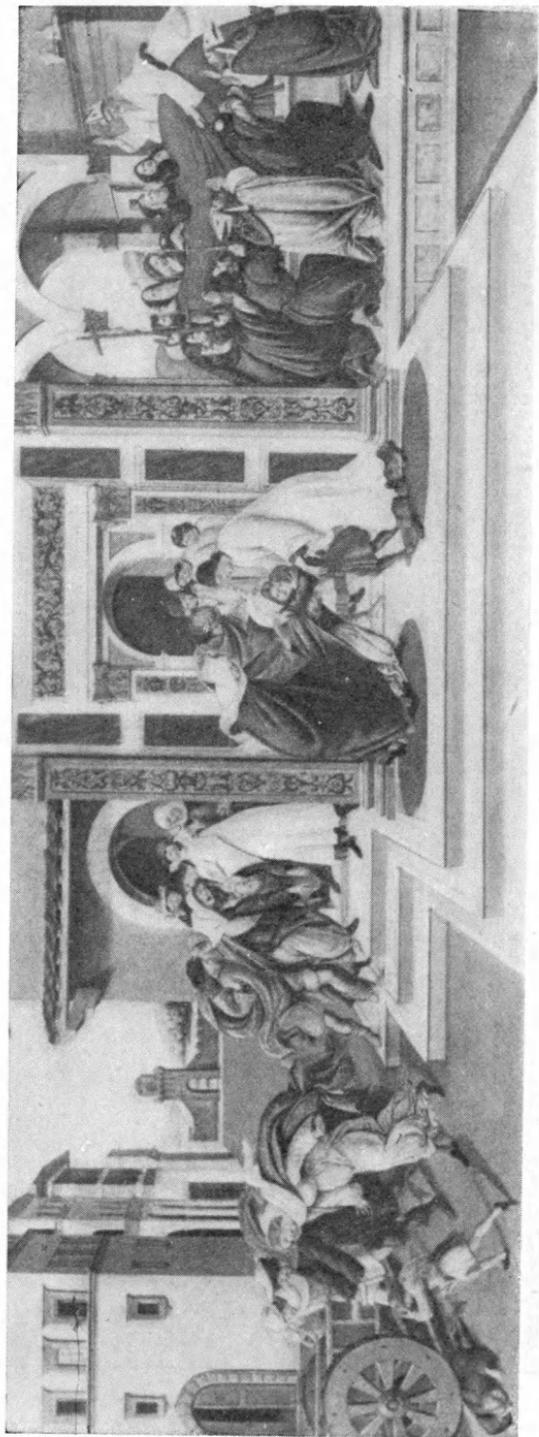
*Антонелло да Мессина. Святой Себастьян*



*Пинтуриккио. Портрет мальчика*



*Тициан. Динарий кесаря*



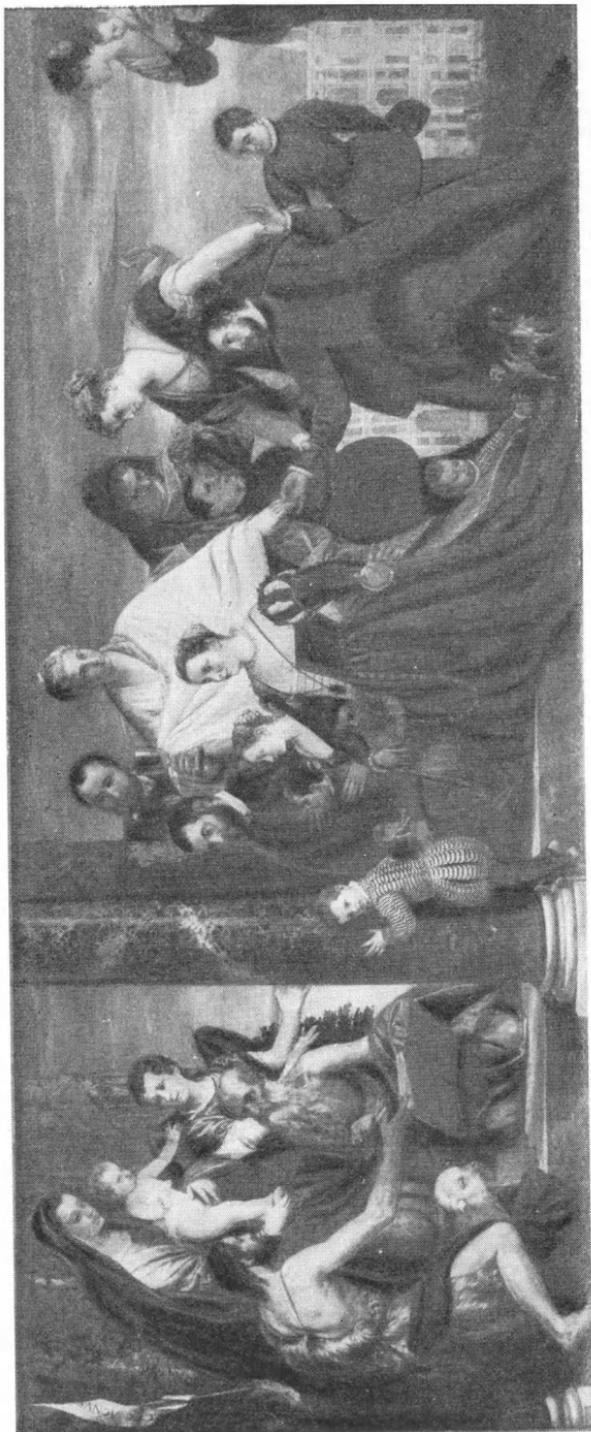
Боттичелли. Чудо святого Зиловия



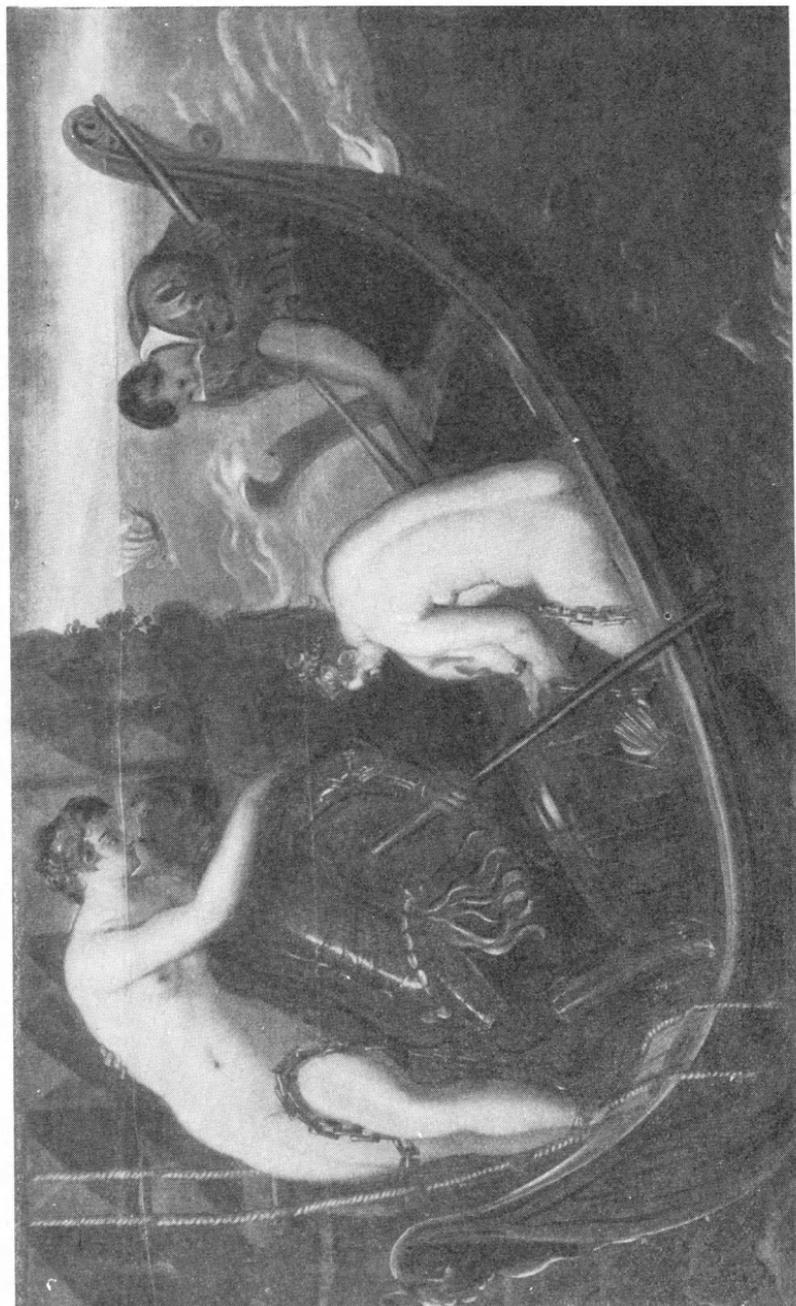
Джорджоне. Спящая Венера



*Рафаэль. Сикстинская Мадонна*



*Веронезе. Мадонна с семейством Куччина*



Тинторетто. Спасение Арсиной



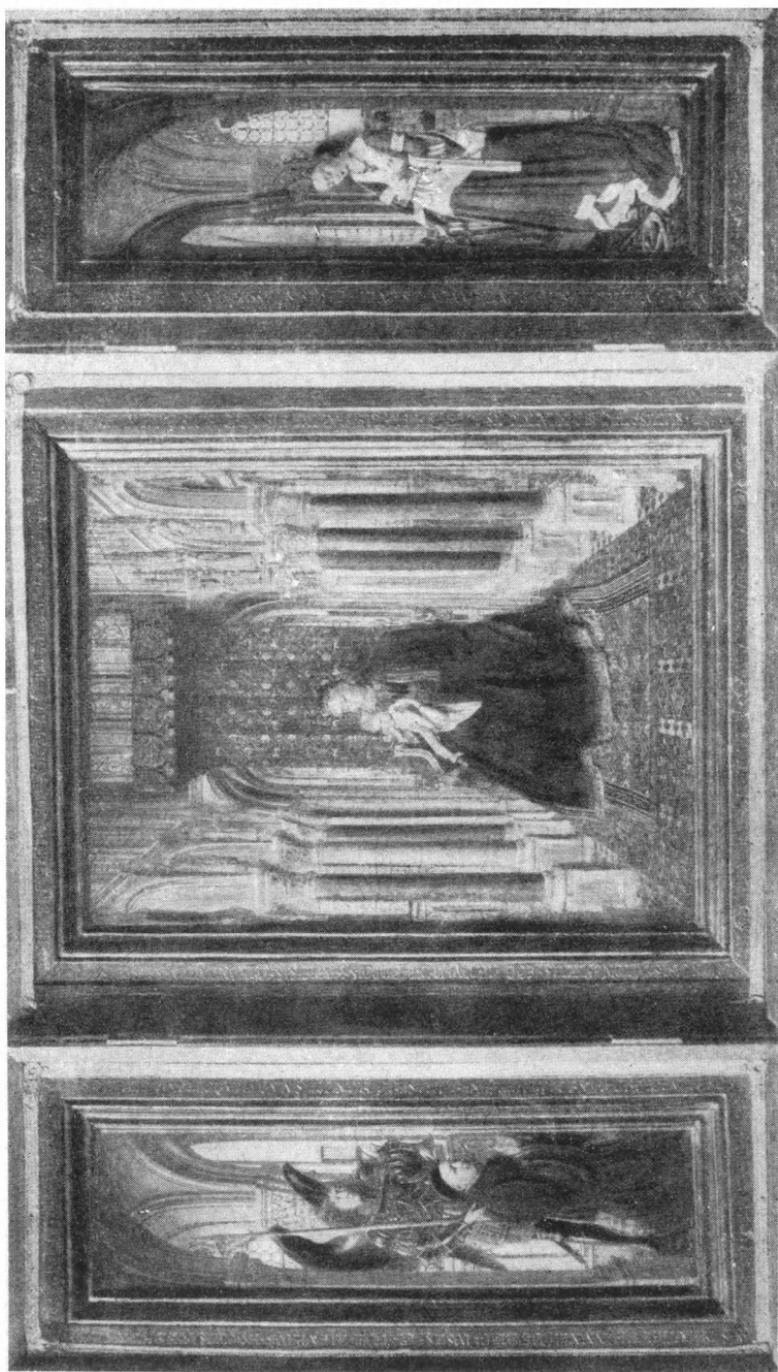
Тьєполо. Триумф Амфітригы



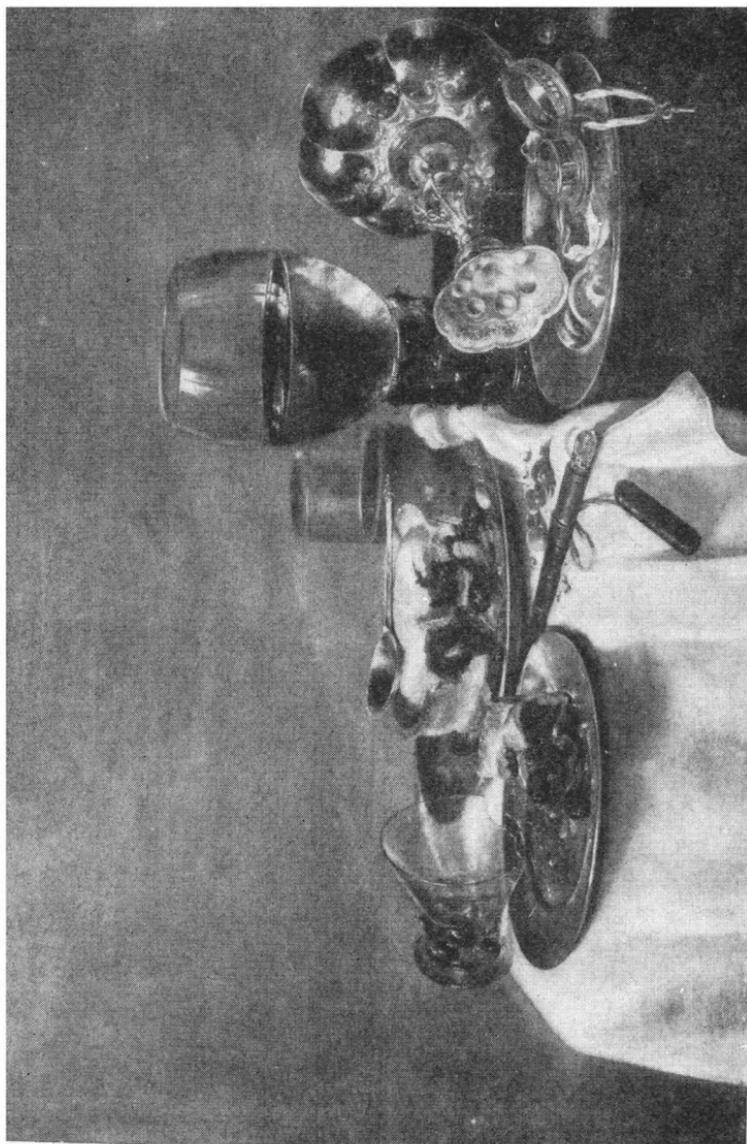
*Дюрер. Портрет молодого человека*



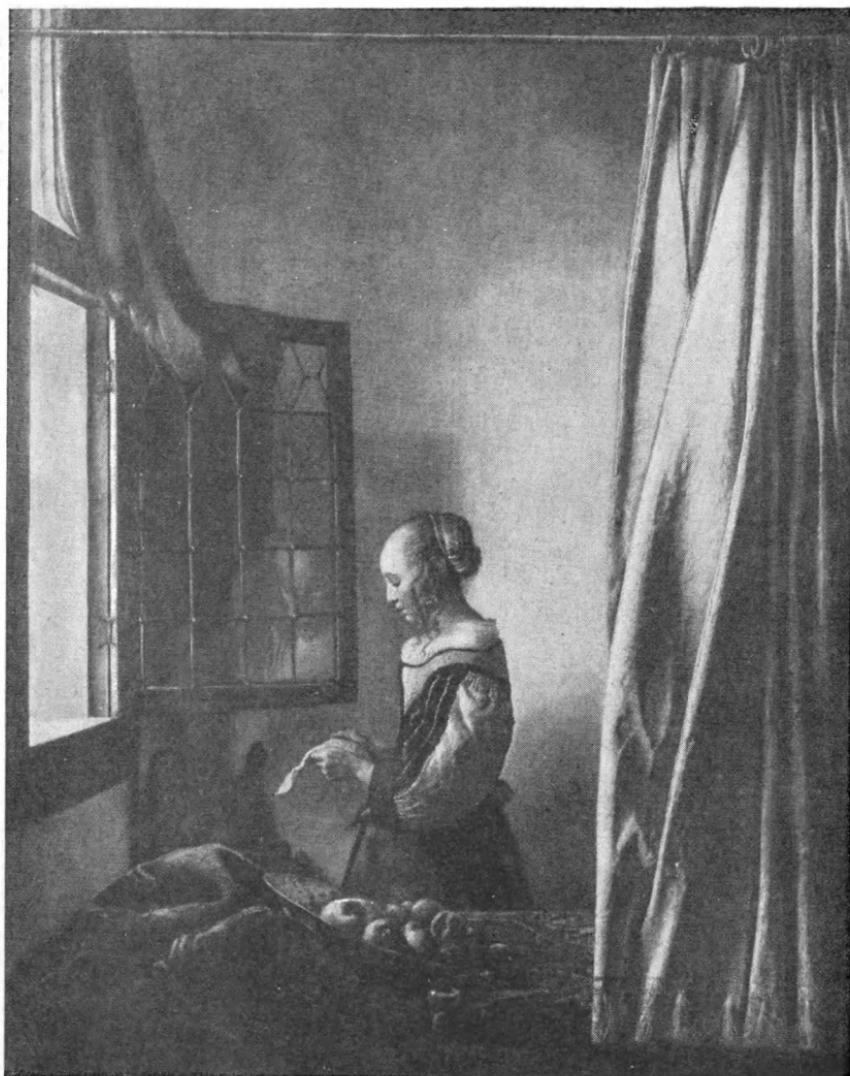
*Гольбейн. Портрет Шарля де Солье, снера де Моретт*



Ван Эйк. Триптих



**Гда. Завтрак с ежевичным пирогом**



*Вермеер Дельфтский. Девушка с письмом*



*Рейсдаль. Еврейское кладбище*



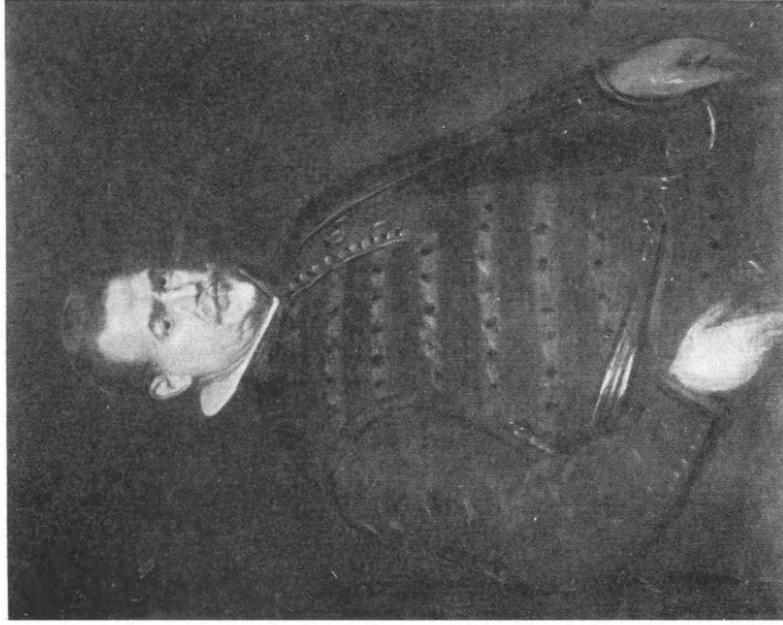
*Рембрандт. Автопортрет с женой Саскией на коленях*



*Рубенс. Вирсавия*



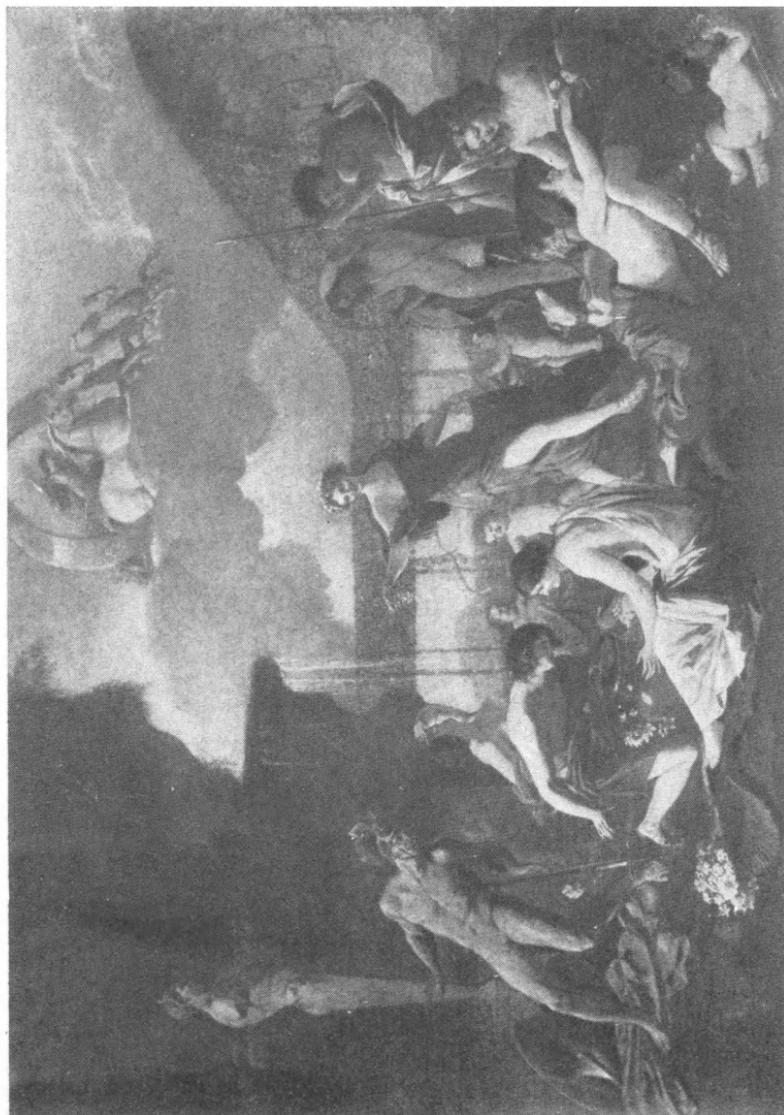
*Ван Дейк. Портрет война в латах*



*Веласкес. Портрет Хуана Матеоса*



*Рибера. Св. Инеса*



*Писсен. Царство Флоры*



*Литур.* Портрет Морица Саксонского, маршала Франции



*Лиотар. Шоколадница*

2 руб.