

ВЕЛИКИЕ  
МУЗЕЙ  
МИРА  
КОМСОЛЬСКАЯ  
ПРАВДА

МУЗЕЙ

ИЗЯЩНЫХ  
ИСКУССТВ



MUSEO  
DE BELLAS ARTES  
DE BILBAO

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Искусство XII–XVI веков	7
Искусство XVII века	23
Искусство XVIII века	43
Искусство XIX века	53
Искусство XX века	69



▲ Здание музея

**Официальный сайт музея:** [www.museobilbao.com](http://www.museobilbao.com)

**Адрес музея:** Plaza del Museo, 2, Бильбао.

**Проезд:**

На метро: до станции «Мойúa», на автобусе № 1, 10, 13 и 18 – остановка «Museo Plaza», № 13, 27, 38 и 48 – остановка «Alameda Rekalde», № 27, 38, 48, 72 и 77 – остановка «Gran Vía».

**Телефон:** 94 439 60 60.

**Часы работы:**

Вторник – воскресенье: 10:00–20:00.

Понедельник – выходной.

**Цены на билеты:**

Взрослый – 6 €.

Студенты и лица старше 65 лет, а также группы (от 15 человек) – 4,5 €.

Аудиогид – 1 €.

Свободный вход для детей до 12 лет, инвалидов и каждую среду.

**Информация для посетителей:**

Посетители могут перекусить и отдохнуть в кафе или ресторане музея.

На территории музея работает магазин, где представлен широкий ассортимент сувениров.

Желающие могут посетить библиотеку (вторник – пятница: 10:00–15:00).

Запрещено употреблять напитки и пищу во время посещения музея.

Большие сумки, рюкзаки и зонты необходимо оставлять в гардеробе.



▲ Неизвестный мастер. Снятие с креста. XIII век

«Сто лет истории, десять веков искусства» – под этим слоганом Музей изящных искусств в Бильбао отпраздновал в 2008 свой столетний юбилей. Он обладает коллекцией из более чем восьми тысяч экспонатов, охватывающей период с XII века до современности, и является одним из ведущих музеев Испании, а также вторым по посещаемости (после музея Гуггенхайма) в городе.



▲ В зале музея

Одной из отличительных черт жизни музея всегда было активное взаимодействие с местными художниками и общественными организациями, приносящими в дар и завещавшими ему множество произведений искусства, которые сформировали ядро коллекции и способствовали ее дальнейшему развитию. Кроме того, с самого начала своего существования Музей изящных искусств стремился идти в ногу со временем, поддерживая художественное сообщество и выставляя работы его представителей в открытом в 1924 филиале, отведенном специально для современного искусства.

После окончания гражданской войны в Испании две части музея было решено разместить под одной крышей. Архитекторы Фернандо Уррутиа и Гонсало Карденас спроектировали здание из белого камня и красного кирпича в неоклассицистическом стиле, где коллекция под названием Музей изящных искусств и современного искусства просуществовала до 1945, когда состоялось слияние двух филиалов в нынешний Музей изящных искусств. К 1960 площадь сооружения была признана недостаточной, и началось проектирование нового корпуса. Архитекторы Альваро Либано и Рикардо Беаскоа создали инновационную постройку в духе модернизма, опираясь, в частности, на «интернациональный стиль» Людвига Миса ван дер Роэ.

В 1996 музей снова подвергся реконструкции с целью усовершенствования путей коммуникации, заключавшейся в возведении нового перехода между двумя корпусами. Кроме того, в старом здании был оборудован зал для временных выставок. Прежние экспозиционные пространства значительно расширили, а ранее не использовавшиеся помещения переформировали в зону для посетителей, включающую кафетерий, магазин сувениров, книжный магазин, библиотеку, зрительный зал и лекторий. Обновленный музей снова распахнул свои двери для посетителей 10 ноября 2001.

Постоянная экспозиция Музея изящных искусств в Бильбао подчинена хронологическому принципу, что позволяет зрителю наблюдать смену эпох и художественных стилей. Выставочное пространство можно разделить на три основные части: искусство старых мастеров (XII – конец XIX века), современное и актуальное искусство (конец XIX – XXI век) и искусство басков.

Все произведения, созданные до XIX столетия, располагаются в старом здании. Среди них – блестящие примеры романского и готического искусства Каталонии, Германии и Франции. Эпоха Возрождения и маньеризм представлены творчеством таких фламандских и голландских художников, как Ян Госсарт, Амброзиус Бенсон, Питер Кук ван Альст, Ян Мандейн, Мартин де Вос.



▲ *Евгенио Лукас Веласкес. Причастие. 1855. Фрагмент*

Некоторые залы посвящены искусству XVII столетия – золотому веку испанской живописи. Здесь можно найти полотна Эль Греко, Хусепе Рибера, Франсиско Сурбарана, Бартоломе Эстебана Мурильо, Хуана де Арельяно и Санчеса Коэльо. Также примечательны работы фламандцев Якоба Йорданса и Антониса ван Дейка.

Среди произведений XVIII – начала XIX века, демонстрирующих стили рококо, классицизм и зарождение романтизма, выделяются картины Луиса Парета, Бернардо Беллотто и знаменитого испанца Франсиско Гойи.

Искусство последующих периодов располагается в новом здании музея. Произведения середины – второй половины XIX столетия представлены во всей широте и разнообразии стилистических течений: это и романтические портреты Антонио Марии Эскивеля, и реалистические пейзажи Карлоса де Хаса, и обращаясь к традициям испанского барокко натюрморты Теодюля Огюстена Рибо.

Живопись европейского импрессионизма и постим-

прессионизма – это полотна Мэри Кассат, Поля Гогена, Поля Серюзье, авангардные и современные направления – работы Жана Метценже, Оскара Кокошки, Фрэнсиса Бэкона, Джона Дэвиса.

Бильбао – крупнейший город Страны Басков, народ которой обладает высочайшей степенью национального самосознания, поэтому особое внимание в музее уделено искусству баскских художников. Среди картин и скульптур, формирующих самую крупную в мире коллекцию баскского искусства, можно выделить произведения Игнасио Суолаги, Адольфо Гуйарда, Дарио де Регойоса, Мануэля Лосады, Франсиско Итуррино, Аурелио Артета Эррасти, Рафаэля Руиса Балерди.

Особенностью истории музея является то, что на начальных этапах существования им руководили те же художники-баски, чьи работы теперь часть собрания. Так, первым директором Музея современного искусства в 1924 стал Аурелио Артета Эррасти, а с 1914–1949 Музеем изящных искусств управлял Мануэль Лосада.

# ИСКУССТВО XIII–XVI ВЕКОВ



*Неизвестный автор, последователь Маринуса ван Реймерсвале. Менялы. Около 1548*



**МАСТЕР СВЯТОГО НИКОЛАЯ**  
(активен между 1465 и 1490)  
**Воскрешение Друзианы**  
Около 1475. Дерево, масло. 189,2x122,5

Произведение анонимного испанского художника, известного как Мастер Святого Николая, относится ко времени господства в европейских странах интернациональной готики, промежуточного стилистического течения, которое стало связующим элементом между готическим стилем и эпохой Возрождения.

Живописцы интернациональной готики чаще всего писали темперой или маслом на деревянных досках, их работы характеризуются особым изяществом исполнения, присутствием множества изысканных декоративных элементов, изображением мелких деталей и узоров, широким применением золота.

Все эти черты можно обнаружить и в картине «Воскрешение Друзианы», написанной на сюжет из жития Иоанна Богослова. Согласно «Золотой легенде», на пути в Эфес святой увидел похоронную процессию. Покойница жила праведно, а перед смертью мечтала встретить Иоанна, чьему примеру всегда следовала. Евангелист остановил траурное шествие и воскресил женщину со словами: «Друзиана, поднимись и ступай домой, и приготовь мне немного еды». В произведении Мастера Святого Николая изображено последовавшее за этим чудо.



**ДИЕГО ДЕ ЛА КРУЗ**  
(активен между 1480 и 1500)  
**Муж скорбей**  
Около 1485. Дерево, масло. 84,5x71

«Муж скорбей» – вид иконографии Иисуса Христа, который подразумевает изображение Спасителя, показывающего свои раны. Иконографический тип имеет несколько вариантов исполнения, один из них и используется испанским художником Диего де ла Крузом: кровоточащей ладонью Христос указывает на рану на груди, другую поднял в благословляющем жесте. Появление подобного варианта изображения связано с распространившимся в средневековой Европе культом ран Спасителя.

Произведение, являвшееся, безусловно, частью большого алтарного образа, отражает черты стиля интернациональная готика: абстрактный золотой фон, украшенный прихотливым растительным орнаментом и создающий ощущение отсутствия какого-либо пространства за спиной Иисуса, сочетается с явным стремлением к натуралистической трактовке фигуры, использованием тонких светотеневых переходов и множества оттенков.



**КОЛИН ДЕ КОТЕР**  
(около 1450–1539/1540)  
Снятие с креста

**Конец XV – начало XVI века. Дерево, масло. 98x65**

Колин де Котер – фламандский художник Северного Возрождения. В его творчестве заметны черты влияния Рогера ван дер Вейдена, проявляющиеся как в общей структуре изображения, так и в деталях, например в способе передачи складок одеяний.

Мастер выстраивает лаконичную и замкнутую композицию, в которой взгляд зрителя должен сконцентрироваться на главном – теле Христа, не отвлекаясь ни на какие другие элементы. Отсутствует даже логичный для этой сцены крест. Де Котер избегает передачи какой-либо пространственной глубины, но и традиционного золотого фона его произведение практически полностью лишено, поскольку плоскость доски тесно заполнена окружающими Иисуса фигурами Иосифа Аримафейского, Никодима, Иоанна Богослова и Богоматери.

Написанные с утрированной натуралистичностью кровоточащие раны Христа в первую очередь привлекают к себе внимание. Особым достижением художника можно считать крупные и объемные, тщательно выписанные капли слез на лицах Марии и поддерживающего ее Иоанна. Реалистичное изображение подобных мелких деталей особенно интересовало мастеров Северного Возрождения.



**ЯН ГОССАРТ, ИЗВЕСТНЫЙ КАК МАБЮЗЕ (ИЗ МАБЁЖА)  
(около 1478–1532)  
Святое семейство  
Около 1525–1530. Дерево, масло. 55,9x42**

Ян Госсарт, чье творчество относится к эпохе Северного Возрождения, был родом из Нидерландов. На его живописную манеру оказало значительное воздействие путешествие в Италию, которое совершали в образовательных целях многие живописцы того времени. Произведения Госсарта ближе к работам итальянских маньеристов, чем к тому, что делали его соотечественники в тот же период. Особенно сильно это проявляется в картинах на религиозные сюжеты.

Типично итальянская черта – помещение Святого семейства – Марии, Иосифа и Младенца Христа – в среду монументальной и пышной, богатой декоративными элементами архитектуры, которая может напомнить многие римские постройки, являясь, тем не менее, плодом фантазии художника. Стремление Госсарта отойти от северного варианта трактовки форм приводит к появлению демонстративно гипертрофированных объемов. Выбор поз, подобных не совсем естественному положению Младенца, свидетельствует о желании мастера оживить фигуры, во что бы то ни стало придать им подвижность и заставить взаимодействовать друг с другом.





**АМБРОЗИУС БЕНСОН**  
(до 1500–1550)  
**Оплакивание**  
**у подножия креста**  
Около 1530. Дерево,  
масло. 68x88,2

Амброзиус Бенсон родился в Италии, но большую часть жизни провел в Нидерландах, где учился у живописца Герарда Давида. Творческое наследие Бенсона относится к Северному Возрождению. Работая в Брюгге, мастер создавал картины, впоследствии успешно продаваемые в Италии и Испании.

Отчасти находясь под влиянием наставника, художник изобразил многоплановый ландшафт, на фоне которого разворачивается сцена. В данном произведении совмещаются два эпизода из евангельской истории: на переднем плане – оплакивание (дало название картине), на задний отнесенное последовавшее за ним положение во гроб.

В картине можно обнаружить черты как северной, так и итальянской школ. К первой относится упомянутое внимание к пространственной передаче пейзажа, включающего помимо природных элементов вид города; ко второй – способ изображения фигур, в нем прослеживается стремление к большей живописности, мягкости, достигаемой посредством использования множества цветовых оттенков и тонкостью переходов между ними.

Нидерландскому искусству XVI века в целом была свойственна тенденция к итальянизации, что порой ограничивало мастеров в обнаружении путей к развитию собственного стиля.



**ПИТЕР КУК ВАН АЛЬСТ  
(1502–1550)  
Оплакивание. Триптих  
Первая половина XVI века. Дерево, масло. 100x142**

Питер Кук ван Альст – художник Северного Возрождения, часто работавший над созданием небольших алтарей традиционного для Нидерландов складного типа. Сюжет Оплакивание мертвого Христа объединяет все части этого фигурного триптиха.

Данная сцена неканоническая, позаимствованная художниками из апокрифов, поэтому уже изначально она допускала вариативность в трактовке. Алтарь ван Альста из числа наиболее развернутых версий изображения этого сюжета, в котором помимо Христа присутствуют еще шесть персонажей. Четверо из них композиционно объединены в центральной части триптиха – это Иосиф Аримафейский с плащаницей в руках, находящаяся в полуобморочном состоянии Дева Мария, поддерживающий ее Иоанн Богослов и скорбящая Мария Магдалина. На левой створке с терновым венцом в руках изображен фарисей Никодим, тайный ученик Иисуса, на правой – одна из святых жен, сопровождавших Богоматерь (Мария Клеопова или Саломея). Эти герои в рамках данной сцены не имеют специальных атрибутов, поэтому сложны для точной интерпретации.

Части триптиха объединяются не только общим сюжетом, но и художественными средствами. Так, участники оплакивания, изображенные на боковых створках, вписываются в общее построение действия, живописные фоны также соответствуют друг другу на каждой из частей. Примечателен интерес ван Альста к многоплановому панорамному пейзажу, в котором мирные дали с видом на город современного мастеру типа контрастируют со зловещими очертаниями Голгофы и сгущающимися над ней мрачными облаками.





**ЯН МАНДЕЙН**  
(активен 1502–1560)  
**Шуточный пир**  
Около 1550. Дерево, масло. 98,5x147

Ян Мандейн – художник из группы антверпенских последователей Иеронима Босха. Стремясь творить как можно более похоже на него и откровенно подражая, Мандейн «населяет» свои полотна многочисленными фантастическими существами, по большей части отталкивающими, пугающими и уродливыми.

В «Шуточном пире» он помещает их во вполне реалистичное пространство в отличие от Босха, чаще всего наполнявшего невероятными созданиями далекие от обыденности религиозные и апокалиптические сюжеты. Мандейн заставляет чудовищ соседствовать с обыкновенными людьми, которые выглядят не менее отвратительно. Этот факт и нелепые ситуации, происходящие с героями картины, обнажают стремление художника к созданию морализаторского подтекста. Своей работой, выглядящей как полный абсурда мир диковинного фарса, Мандейн нравоучительно и насмешливо демонстрирует последствия недобродетельной, разгульной жизни.

Появление критических мотивов подобного толка в произведениях было взаимосвязано с произошедшим в эпоху Возрождения относительным освобождением искусства Нидерландов из-под церковного влияния и появлением светской живописи.





**АНТОНИС МОР**  
(около 1517–1577)  
**Портрет Филиппа II**  
Около 1549–1550. Дерево, масло. 107,5x83,3

Антонис Мор – нидерландский художник, ученик Яна ван Скорела. Прежде всего, он известен как придворный портретист, работавший у кардинала де Гранвелла и короля Филиппа II.

Данное изображение правителя Испании и Нидерландов имеет все свойственные работам Мора черты: абстрактный однотонный фон, далекий от передачи пространственной среды, трехчетвертной разворот устойчивой, неподвижной фигуры, скупое использование цветов, находящихся преимущественно в одной гамме, скрупулезно выписанные детали роскошного костюма. Эти качества в совокупности со сдержанным выражением лиц героев способствуют созданию внушительного эффекта от созерцания портретов людей, занимавших важное место в обществе.

Филипп II интересовался искусством подвластных ему Нидерландов. Некоторые элементы архитектуры и обустройства садов и парков были заимствованы им для последующего использования в Испании. Кроме того, король имел личную коллекцию нидерландской живописи, в которой помимо прочего находились 40 работ Иеронима Босха. В настоящее время многие картины разошлись по музеям мира, однако часть собрания Филиппа II до сих пор можно увидеть в расположенном недалеко от Мадрида дворце Эскориале, принадлежавшем ему.



**ЛУИС ДЕ МОРАЛЕС, ИЗВЕСТНЫЙ КАК БОЖЕСТВЕННЫЙ  
(около 1520–1868)  
Пьета  
Около 1568. Дерево, масло. 72x50**

Прозвище Божественный один из ярчайших представителей маньеризма в Испании Луи де Моралес получил от современников за мастерство и приверженность к религиозной теме. Испытавший влияние живописцев Высокого Возрождения, Рафаэля и Леонардо да Винчи, художник специализировался в основном на картинах, изображающих Мадонну и сюжеты Страстей.

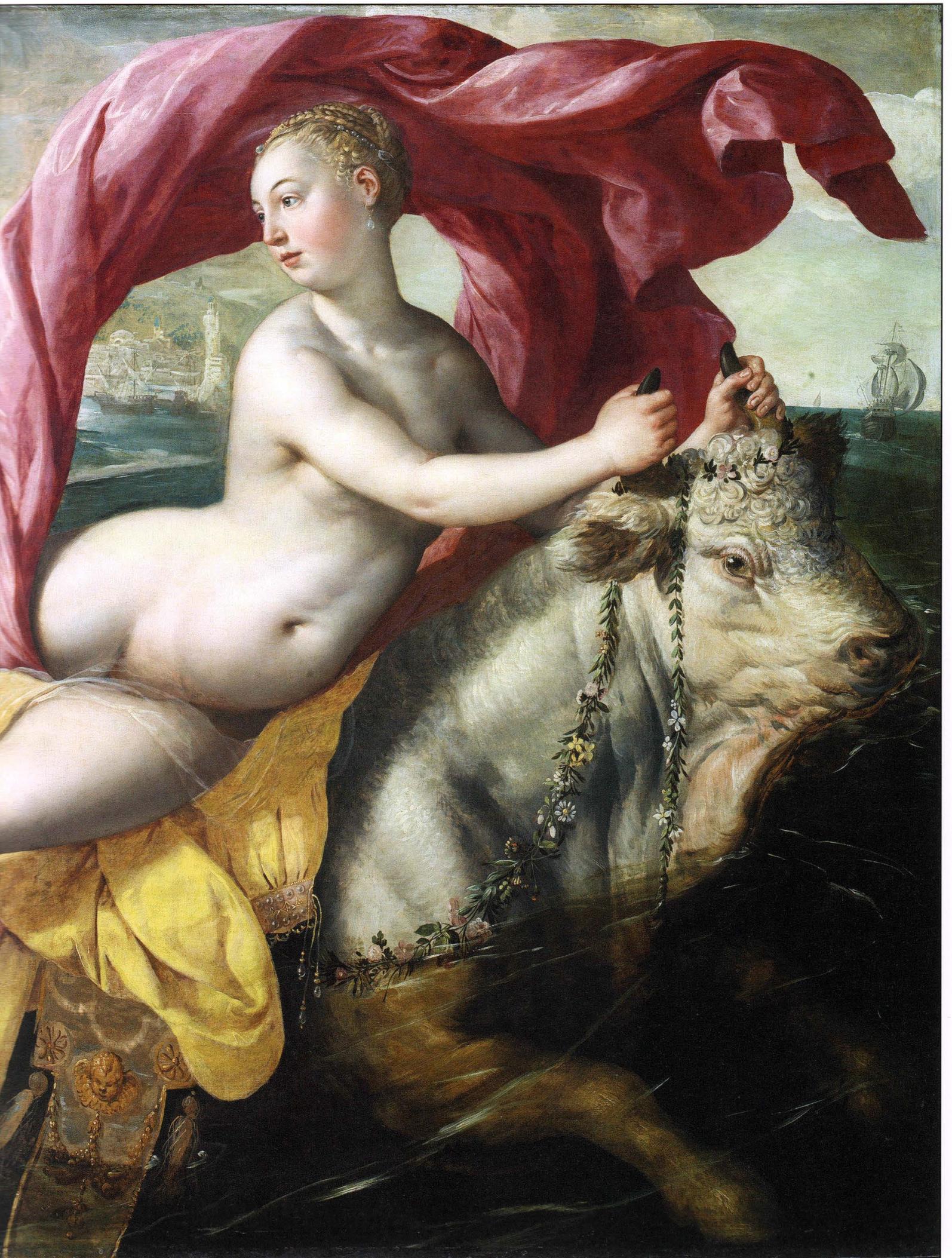
«Пьета» показывает, насколько сильной выразительности Моралес достигал, используя минимальные средства. В лаконичной композиции – лишь полуфигура Марии, держащей на руках своего погибшего Сына. Глубокая скорбь читается на ее лице, оттенок кожи, как Христа, так и его матери, отражает мертвенную бледность. Общая холодная и приглушенная цветовая гамма противоположна желто-коричневому стволу креста, резко выступающему из окружающей тьмы, будто напоминая зрителю о том, что произошло с Сыном Божьим. Абстрагирование от каких-либо элементов привычной среды и пространства и концентрация лишь на самом переживании Богоматери наделяют работу особой трагической спиритуальностью.

**МАРТИН ДЕ ВОС  
(1532–1603)  
Похищение Европы  
1590. Дерево, масло.  
133,7x174,5**

Мартин де Вос – ученик Франса Флориса, фламандский художник, работавший в различных жанрах. В его произведениях прослеживается влияние итальянской живописи и, в частности, венецианской школы, чему могла поспособствовать работа в студии Тинторетто.

В картине «Похищение Европы», написанной на мифологический сюжет, очевидно стремление подражать другому венецианцу – Тициану. Де Вос практически так же выстраивает сцену. На первом плане – плывущий к Криту белый бык, в которого превратился Зевс, чтобы похитить понравившуюся ему дочь финикийского царя, на заднем – покинутый героями остров, где остались подруги Европы, а в небе парят путти, сопровождаемые Гермесом. Однако если полотно Тициана экспрессивно передает всю силу драматических переживаний, то в работе де Воса ситуация насильственного похищения представлена опосредованно: Европа ничуть не напугана, ее лицо спокойно, а поза репрезентативна и статична, что совершенно отделяет девушку от фактически происходящего с ней. Драпировка кажется закрепленной в воздухе. Художник придает ей декоративную роль, даже не пытаясь создать правдоподобные формы. Это справедливо и для всей картины. Мастера абсолютно не интересует соответствие его формальных качеств сюжетной основе. Он сконцентрирован лишь на точности передачи фактур и акцентировании их различий; его волнуют мелкие детали и сложные цветовые переходы. Идеальная картина, которую де Вос пытается создать, не допускает сильных эмоциональных проявлений; она должна быть совершенна в возвышенном величии.







**ЭЛЬ ГРЕКО (ДОМЕНИКОС ТЕОТОКОПУЛОС)**  
**(1541–1614)**  
**Благовещение**  
**Около 1596–1600. Холст, масло. 113,8x65,4**

Эль Греко по праву считается наиболее экспрессивным художником своего времени. Он выработал уникальную по выразительности живописную технику и столь же исключительную трактовку сюжетов Священного Писания. Стремление мастера к передаче не только внешнего, но и внутреннего, иррационального света отражается в трансцендентном, мистическом эффекте, присущем его полотнам.

Эль Греко лишает «Благовещение» каких-либо черт земного, изображая вместо традиционного дома Марии сложное для восприятия динамичное пространство чистого божественного откровения. Явившегося будущей Богоматери с благой вестью архангела Гавриила художник сопровождает сонмом музицирующих ангелов и маленьких ангелочков, чьи головы теряются в облаках, как это было у Рафаэля в «Сикстинской Мадонне». Окруженный божественным сиянием, с небес нисходит Святой Дух в виде голубя. Ощущение нездешности, полнейшей сверхъестественности происходящего усиливается благодаря особому колориту, характерному для всего творчества мастера. Любые оттенки на его полотнах, в том числе и обыкновенно теплые красный и желтый, воспринимаются исключительно как холодные. Даже цветы лилии, являющиеся одним из наиболее часто изображаемых атрибутов в сцене «Благовещения» и символизирующие непорочность Марии, у Эль Греко больше похожи на дрожащие языки загадочного мистического пламени.

# ИСКУССТВО XVII ВЕКА



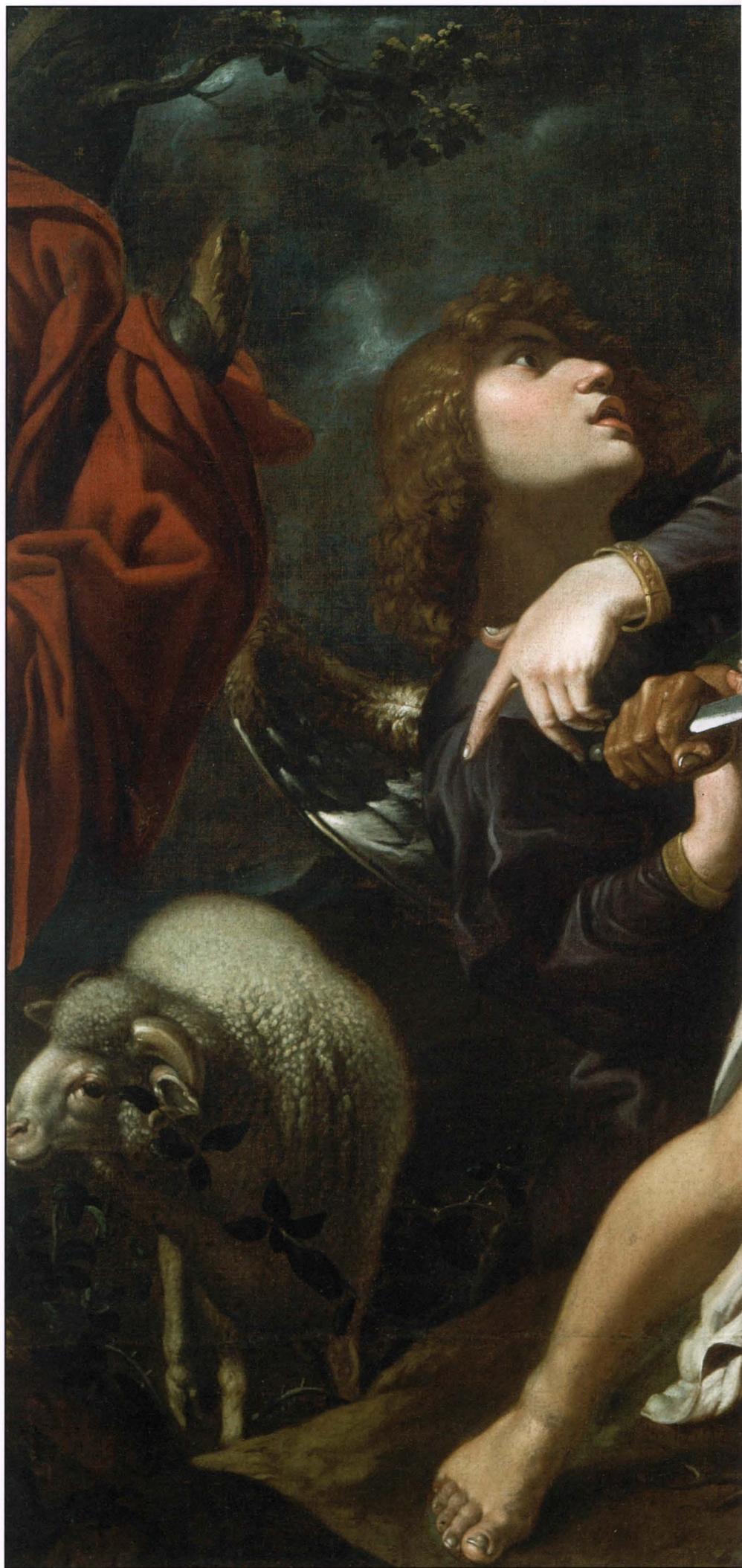
*Хуан Пантоха де ла Крус. Портрет принца Филиппа Эммануила Савойского. Около 1604*

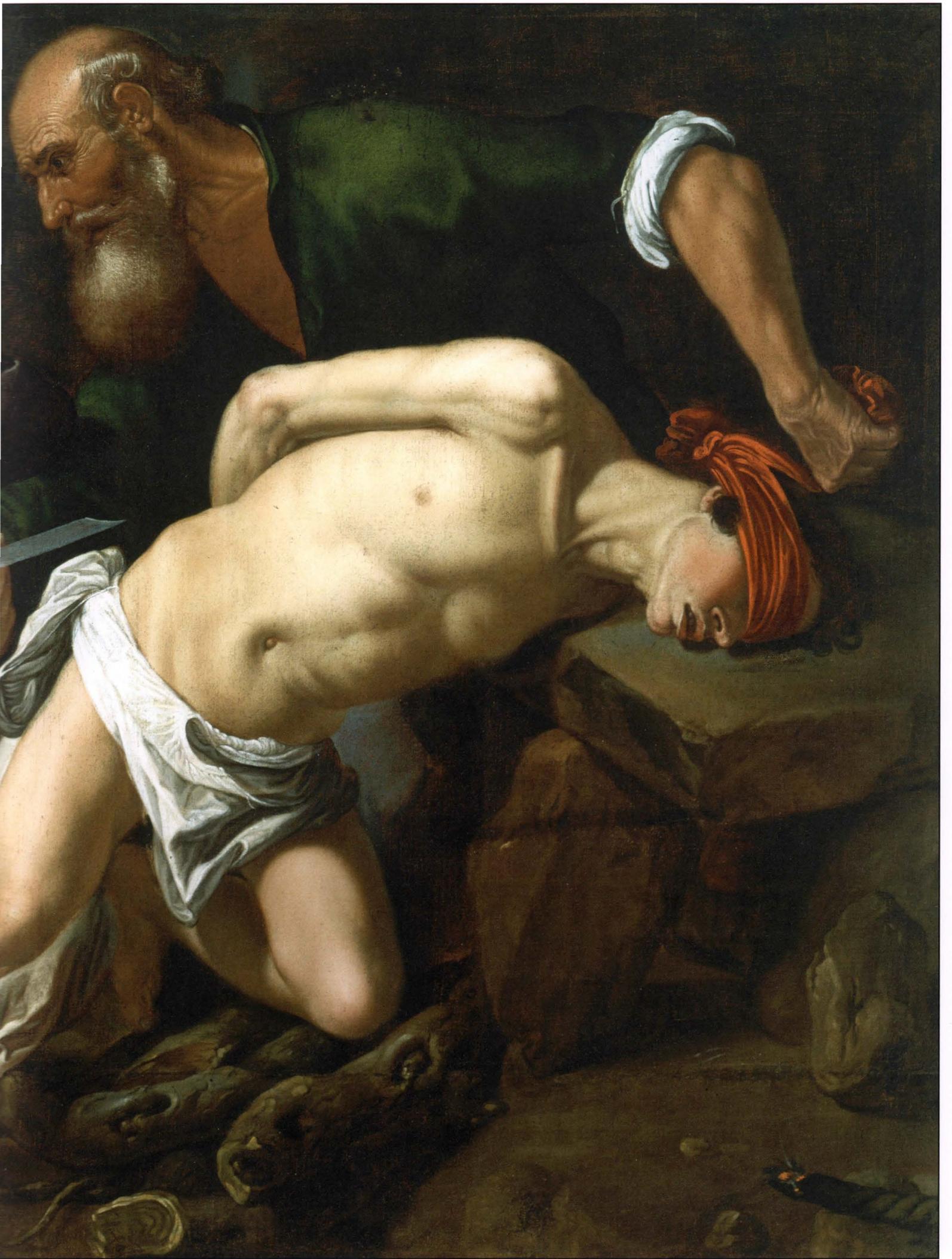
**ПЕДРО ДЕ ОРРЕНТЕ**  
(1580–1645)  
**Жертвоприношение Исаака**  
Около 1616. Холст, масло.  
133,5x167

Педро де Орренте – испанский живописец, в чьем творчестве сильны элементы влияния итальянских художников Бассано и Веронезе, а также присутствуют караваджистские мотивы, которые особенно заметны в «Жертвоприношении Исаака».

Ветхозаветный сюжет, повествующий о покорности Авраама воле Бога, приказавшего ему принести в жертву собственного сына, трактуется мастером путем резкого противопоставления освещенных и темных частей и созданием напряженной композиции. От обреченного на смерть юноши взгляд зрителя переходит к его отцу, не смеющему ослушаться Господа и готовящемуся вонзить острый нож в обнаженное тело Исаака, и вдруг обнаруживает возникающего из тьмы ангела, явившегося сообщить, что не отрекшийся от веры Авраам вместо своего сына может предать закланию овна. Одной рукой ангел удерживает руку старца, другой же указывает на жертву, пришедшую взамен Исааку. Животное таким образом замыкает композицию, делая ее целостной и связывая все элементы между собой.

Отмеченный караваджистский подход к освещению и драматической составляющей происходящего сочетается у Педро де Орренте с желанием соответствовать колористическим принципам Веронезе. В частности, в ночном пейзаже и одеянии Авраама использован насыщенный, напоминающий о блеске драгоценных камней темно-зеленый цвет, который был настолько характерен для работ знаменитого венецианца, что впоследствии его назвали «зеленым Веронезе».







**ХУАН РИБАЛЬТА**  
**(около 1596/1597–1628)**  
**Поклонение пастухов**  
**Около 1620. Медь, масло. 15x29,5**

Особенности живописной манеры испанского художника Хуана Рибальты сформировались под воздействием творчества его отца Франсиско Рибальты и испанского мастера Педро де Орренте.

«Поклонение пастухов» – пример использования в малом формате приема «теневросо», главными признаками которого являются темные тона, резкие светотеневые контрасты и пластическое отношение к передаче формы. Рибальта демонстрирует свои способности в миниатюре, удачно размещая большое количество персонажей в столь ограниченном пространстве и учитывая при этом особенности каждой из фигур и их взаимодействие друг с другом.

В отличие от большинства крупноформатных произведений того времени миниатюра обнажает живописный процесс, давая возможность изучать ювелирные, но не скрытые от глаз зрителя мазки и представлять, как двигалась кисть художника. Помимо масла в данной работе автор применил технику травления медной пластины.



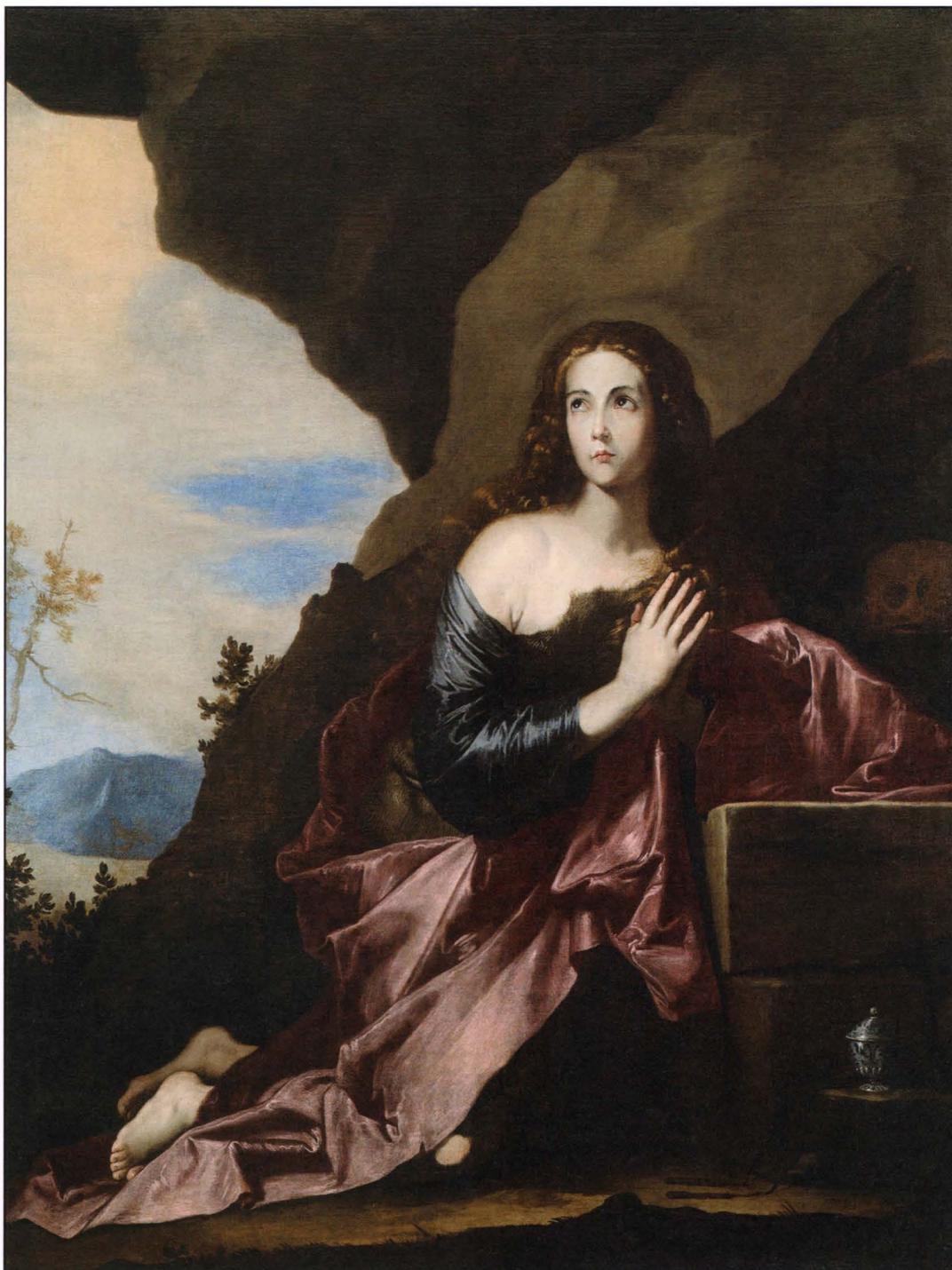




**ХУСЕПЕ РИБЕРА  
(1591–1652)  
Исцеление святого  
Себастьяна  
1621. Холст, масло.  
180,3х231,6**

«Исцеление святого Себастьяна» – второй из двух наиболее распространенных в живописной традиции эпизодов из жизни римского легионера, закончившего жизнь христианским мучеником. Наиболее часто его изображают в момент казни – привязанным к столбу или стволу дерева и пронзенным стрелами. На данном полотне показаны события, случившиеся после того, как святой, сочтенный мертвым, был оставлен палачами. Несмотря на серьезные раны, Себастьян не скончался. Пришедшая хоронить святого вдова Ирина обнаружила, что он все еще жив, и излечила его.

Хусепе Рибера – последователь Караваджо на испанской почве – трактует эту сцену в свойственной зрелому караваджизму манере. Крупные, занимающие большую часть работы фигуры резко выделяются на фоне окружающего их таинственного мрака благодаря неведомому для зрителя источнику света. Весь облик Себастьяна – сложная поза, выражение лица, будто проникнутое мерцающим светом обнаженное тело – наполнен внутренней драматической силой. В этом полотне мастер, часто обращавшийся к тематике казней и мученичества святых, а также прочих крайних состояний, избегает полюбившихся ему приемов демонстрации грубой телесности, простонародных типажей и отталкивающей натуралистичности. Образ пострадавшего за веру юноши чист и полон романтической идеализации.



**ХУСЕПЕ РИБЕРА**  
**(1591–1652)**  
**Кающаяся Мария Магдалина**  
**1637. Холст, масло. 195,5x148**

Изображая кающуюся Марию Магдалину, Хусепе Рибера отказывается от использования многих излюбленных приемов. В большинстве произведений он старался отойти от какой-либо идеализации изображаемых сцен и героев. Художник стремился к подчас грубой правдивости, избирая персонажами своих полотен людей из простонародья и не скрывая, а, наоборот, лишь подчеркивая живописными средствами характерность их внешности. Кроме того, сюжетами для картин мастер выбирал наиболее напряженные моменты из жизни святых – мученичества и казни – и не пренебрегал тягой к натурализации.

В этом произведении все совсем иначе. Сцена с кающейся грешницей лишена эмоционального накала и драматичности. Напротив, Рибера создает утонченный и нежный лирический образ. Считается, что моделью послужила его дочь Мария-Роза. Облик девушки рождает ощущение очень тихого, умиротворенного внутреннего раскаяния. Ее спокойствию вторят приглушенные тона, использованные Риберой для изображения одежды и окружающей среды. Находящийся в нижней правой части картины сосуд является атрибутом Магдалины в живописной традиции, указывающим на ее принадлежность к женам-мироносицам.

Художник создал как минимум два варианта этой работы. Датированная 1640 копия «Кающейся Марии Магдалины» хранится в музее Прадо в Мадриде.



**ПИТЕР ФРАНС ДЕ ГРЕББЕР**  
(около 1600–1653)  
**Музыканты**  
Около 1620–1623. Холст, масло. 91x73,7

Питер Франс де Греббер – один из художников золотого века голландской живописи, работавший в разнообразных жанрах. Его живописный стиль берет исток в творчестве Рубенса, Рембрандта и утрехтских караваджистов.

Несомненное влияние последних прослеживается в картине «Музыканты». Многочисленные работы, изображающие музицирующих молодых людей, широко распространились по всей Европе после того, как этот сюжет впервые был выделен в самостоятельное произведение у Караваджо. Все они, в том числе и полотно де Греббера, строятся по схожей схеме, ориентирующейся на ранний, «светлый» период творчества великого мастера: несколько фигур или полуфигур (чаще всего, не более трех) большого масштаба помещаются на передний план и заполняют собой основную часть полотна. При этом среда, в которой происходит действие, условна – элементы пейзажной или домашней обстановки практически отсутствуют. Караваджисты избирают героями своих работ людей простонародного типажа и, не вдаваясь в глубокую личностную характеристику персонажей, концентрируются лишь на передаче их принадлежности к определенной прослойке общества. Хорошая освещенность фигур, выбор ярких и насыщенных цветов в сочетании с сюжетом идеализируют сущность обыденных человеческих радостей.



**ОРАЦИО ДЖЕНТИЛЕСКИ**  
(1563–1639)  
**Лот и его дочери**  
1628. Холст, масло. 226x282

Орацио Джентилески – один из наиболее значительных последователей Караваджо в Италии. В своем зрелом творчестве он несколько отошел от караваджизма, натурализм которого никогда не был ему близок, и под влиянием тосканской школы живописи развил собственную манеру, в ней светлые и мягкие тона способствовали созданию лиричных и утонченных образов.

В Ветхом Завете содержится история о Содоме и Гоморре – городах, уничтоженных Богом за грехи жителей. Один из них, праведник Лот, был предупрежден ангелами, поэтому ему и его дочерям удалось бежать из горящего города и укрыться в пещере. Решив, что никого из мужчин не осталось в живых, девушки напоили отца вином, чтобы соблазнить с целью продолжения рода. Полотно Джентилески отражает момент, когда сестры уже совершили задуманное: из брошенного на землю кувшина вытекают последние капли напитка, а Лот спит на коленях одной из дочерей.

Наиболее интересным в картине является цветовое решение. На фоне сглаженных серовато-коричневых оттенков, с помощью которых написана пещера, кульминационно выделяются одежды героев. Сильные и насыщенные бордовый, желтый и синий неизбежно притягивают внимание к происходящему в центре полотна. Взаимодействие персонажей сочетается с цветами одеяний, которые также гармонируют с мягким, молочно-белым оттенком их кожи.



**ЯКОБ ЙОРДАНС**  
(1593–1678)  
**Сатир, играющий на дудочке**  
Около 1638. Холст, масло. 99x150,5

Образ сатира можно считать определяющим для творчества фламандского художника Якоба Йорданса. Это мифологическое существо часто становилось героем картин живописца. Но, даже когда его непосредственного присутствия не наблюдается, в произведениях мастера сохраняется дух веселого, беззаботного, шумного праздника, рождающего ассоциации с дионисийскими торжествами древних греков, на которых непременным условием было присутствие сатиров, входящих в свиту Вакха.

В отличие от негативной трактовки, принятой в Средневековье, когда сатир отождествлялся с распутством и считался прообразом сатаны, Йорданс ставит его в основу своего оптимистического взгляда на жизнь, делая условным символом для обозначения всех земных радостей. Поэтому данная картина, являющаяся, предположительно, подготовительной работой для произведения на сюжет «Воспитание Юпитера», больше всего напоминает самостоятельный дружеский портрет. Мужичкий вид сатира, включающий такие непременные детали образа, как толстый живот, волосатые козьи ноги и рога, выглядывающие из-под всклокоченных волос, не вызывает отторжения.

Дух лесов и гор изображен в своей привычной среде обитания, причем его центрально размещенная фигура значительно доминирует над пейзажем, что указывает на господское положение персонажа. В то же время в нем нет ничего от надменного властителя. Созвучное колористическое решение, состоящее в основном из теплых коричневых оттенков, использованное для героя и окружающей его природы, свидетельствует, что они сосуществуют в нерасторжимой связи, составляют единое целое.



**АНТОНИС ВАН ДЕЙК  
(1599–1641)  
Оплакивание Христа  
Около 1634–1640. Холст, масло. 156,5x256,7**

Антонис ван Дейк известен прежде всего как придворный портретист английских королей Якова I и Карла I. Этот фламандский художник барокко также создавал произведения на мифологические и религиозные сюжеты.

Он родился и вырос в Антверпене. Начав заниматься живописью в юном возрасте, ван Дейк вначале учился у Хендрика ван Валлена, а позже стал главным помощником знаменитого фламандца Питера Пауля Рубенса в его мастерской. Именно крупномасштабные алтарные образы, подобные этому «Оплакиванию Христа», демонстрируют всю силу влияния Рубенса на своего ученика. Ван Дейк использует ту же размашистую, подвижную манеру письма, будто освобождая кисть из-под контроля и тем самым привнося в картину выразительную драматичность. В то же время для мастера гораздо более важным, чем рубенсовское создание динамики с помощью мощных пластических масс, стало обращение к психологическому состоянию персонажей. Призвание портретиста привело его к индивидуализации переживаний каждого из героев, выявлению своеобразия испытываемых ими чувств. Наиболее выразительными становятся именно лица персонажей и жесты рук, обеспечивающие взаимодействие фигур друг с другом.

Колорит полотна свидетельствует о приверженности ван Дейка к идеалам венецианских мастеров Высокого Возрождения, в частности Тициана. Художник использует широкую цветовую палитру, превращающуюся на холсте во множество переливающихся мерцающих оттенков, акцентирующих композиционное решение.





**ФРАНСИСКО СУРБАРАН**  
(1598–1664)  
**Святая Елизавета Тюрингская**  
Около 1635–1640. Холст, масло. 125x100,5

Данная картина относится к серии полотен с женщинами-святыми, которая была написана Франсиско Сурбараном совместно с мастерской. Моделями для художников служили знатные севильянки.

Изображая их в роскошных одеждах и с едва заметной золотистой линией над головой, обозначающей нимб, живописец отходит от прямолинейной, дидактической трактовки святости и сводит к минимуму демонстративную религиозность. Образы его святых дев далеки от аскетической интерпретации. Сурбаран использует все мастерство работы с цветом, светом для создания фактур великолепных одеяний, украшенных золотым шитьем, драгоценностей, нежной кожи и мягких волос девушек. Следует отметить, что для святой Елизаветы Тюрингской, жившей в XIII веке, подобное платье может являться одним из типичных атрибутов, поскольку она была принцессой из венгерской династии Арпад. Принадлежность к королевскому дому также обозначена короной на ее голове. После смерти мужа Людвига, ландграфа Тюрингии, женщина вступила в орден францисканцев. Святая известна благодаря ее милосердию. Живя в абсолютной бедности, она посвятила себя помощи больным и неимущим. В Марбурге Елизавета основала больницу и сама ухаживала за пациентами. Часто раздавая хлеб бедным, она прославилась как покровительница пекарей. На данной картине на это указывают колосья пшеницы.



**ФРАНСИСКО СУРБАРАН  
(1598–1664)  
Дева Мария с Младенцем Иисусом и Иоанном Крестителем  
1662. Холст, масло. 169x127**

Франсиско Сурбаран – представитель сеvilьской школы живописи – известен, прежде всего, своими полными аскетизма и заостренной драматичности изображениями святых, но его позднее творчество характеризуется переходом от прежних суровых образов к значительно более мягким сценам лирического плана. Художник часто обращался к сюжетам из жизни Марии и Младенца Христа.

Исполненная нежности тонкая манера письма и центральный композиционный треугольник, образованный фигурами Богородицы, Иисуса и Иоанна Крестителя, напоминают о мадоннах Рафаэля, он стремился отобразить тихое спокойствие в своих идиллических работах на схожие темы.

Используя приглушенную цветовую гамму, в которой даже красное одеяние Девы Марии не становится ярким акцентом, Сурбаран отдает предпочтение активной работе со светом. Он отказывается от традиционного изображения нимбов над головами персонажей и лишь заполняет пространство позади них теплым золотистым сиянием, его можно воспринимать как единый ореол, выделяющий трогательную сцену общения героев в темноте. Относясь в большей степени к фигуре Марии, это сияние здесь символизирует, скорее, даже не святость и веру, а всеобъемлющую материнскую любовь.



**ДОМЕНИКО ПИОЛА**  
(1627–1703)  
**Иов и его дети**  
Около 1650. Холст, масло. 17,5x22

Доменико Пиола – ведущий художник и рисовальщик генуэзской школы второй половины XVII века, специализировавшийся на фресковой и декоративной живописи, черты которой проявляются и в станковых работах.

Иов – персонаж Ветхого Завета, человек несравненной праведности, чью веру, поспорив с Сатаной, решил испытать Бог. Его счастливая и безбедная жизнь день ото дня рушилась, однако, несмотря на свои страдания, Иов не отрекся от Господа, за что впоследствии был вознагражден.

На данной картине – момент из истории Иова, все его дети погребены под обломками разрушившегося дома. Фигуры, занимающие большую часть холста, переданы монументально. Очевидно, что наибольший интерес для мастера представляло изображение лежащих среди обломков тел. Каждое из них требовало от Пиолы серьезной работы над построением перспективных сокращений в сложных ракурсах и непростых композиционных решений, что в итоге заставило зрителя, скорее, не ужасаться представшему перед глазами зрелищу, а удивляться тому, насколько гармонично соседствуют друг с другом развалины дома и погибшие. Художник не стремится к реалистичной трактовке трагедии, главное для него – мощный, исключительно живописный эффект, которого ему вполне удастся достичь. Кажется, что обломки и тела образуют единую нерасчленимую конструкцию. Те, что размещены в темных частях полотна, и вовсе сливаются с мраморными колоннами из-за схожего колорита, а попавшие под освещение, источник которого неопределим, написаны с использованием бледных зеленоватых оттенков. Вертикаль фигуры обращенного к небу Иова оттеснена к левому краю картины, по своей простоте она противопоставлена композиционному решению правой части. Темнота и резкий свет, выборочно выделяющий изображенных, формируют драматический накал произведения.



**БАРТОЛОМЕ ЭСТЕБАН МУРИЛЬО**  
(1617–1682)  
**Покаяние святого Петра**  
Около 1650–1655. Холст, масло. 148x104

Бартоломе Эстебан Мурильо – испанский художник, глава севильской школы живописи. На его творчество оказали влияние работы Тициана, Рубенса, Риберы и ван Дейка, а также знакомство с Диего Веласкесом.

В произведениях на религиозные сюжеты проявляются такие характерные для севильской школы черты, как демократическая трактовка образов, использование возможностей светотеневой моделировки и колористический подход к живописи. Натурщик для образа святого Петра явно принадлежал к простому народу. Апостол предстает перед зрителем в момент раскаяния в совершенном им отречении от Христа. Как композиционное построение, так и особое световое решение направлено на то, чтобы акцентировать внимание на сложенных в молитвенном жесте руках и обращенном к небу взоре Петра. Его лицо выражает полное осознание своей вины и доходящее до отчаяния искреннее сожаление, в котором нет ничего, кроме желания быть помилованным Господом. Яркий свет, ниспадающий на него, свидетельствует о прощении. Традиционное для иконографии Петра одеяние, состоящее из бирюзовой тунки и золотого плаща, решено у Мурильо в сочном, насыщенном колорите. Рядом с апостолом изображен его неперменный атрибут – ключ от врат рая.



Juan de Roano,  
1671.



**ХУАН ДЕ АРЕЛЬЯНО  
(1614–1676)**

**Маленькая корзина с цветами  
1671. Холст, масло. 84x105,5**

В XVII веке благодаря новаторскому духу произведений Караваджо натюрморт из вспомогательного элемента превратился в отдельный, самостоятельный живописный жанр, широко распространившийся по всей Европе и принимавший различные формы в каждой из стран. Вскоре он разделился на несколько поджанров, и вместе с этим появились мастера, специализирующиеся на каком-либо из них.

Хуан де Арельяно – испанский художник, полем деятельности которого стали натюрморты с цветочными букетами. Неизвестно, избрал ли он этот жанр, потому что тот легок в исполнении и выгоден в продаже, как свидетельствовал один из его современников, или же по каким-то иным причинам, но ему удалось достичь в нем значительных высот.

На данной картине изображен наиболее типичный для мастера сюжет с пышным букетом, едва помещающимся в корзину. Здесь присутствуют такие излюбленные мотивы автора, как несколько выпавших из «вазы» цветков и сидящие на них бабочки. Насыщенные оттенки, с помощью которых Арельяно пишет свои пионы, незабудки, ирисы и нарциссы, ярко выделяются на нейтральном серо-коричневом фоне. Освещение и лаконичность среды, окружающей предмет изображения, отсылают к исконно испанской традиции жанра бодегона, предопределившего развитие натюрморта. Изначально к нему относились только сцены в полутемных кабаках и на кухне с изображением пищи и разнообразной утвари, часто с участием кухарок, торговцев или посетителей. Позже этим термином стали обозначаться все испанские натюрморты, в том числе и с цветочными композициями. Для бодегона характерны повышенный интерес к изображаемому предмету, предельная детализация, затемненный, лишенный конкретики фон и создание ощутимой световоздушной среды.



**КЛАУДИО КОЭЛЬО**  
(1642–1693)  
**Портрет доньи Терезы Франсиски Мударры и Эрреры**  
Около 1690. Холст, масло. 210x145,5

Клаудио Коэльо, считающийся одним из последних представителей золотого века испанской живописи, был придворным художником Карла II. Его творчество сформировалось под воздействием произведений таких мастеров, как Тициан, Питер Пауль Рубенс, Антонис ван Дейк и Диего Веласкес.

От последнего Коэльо унаследовал легкую и подвижную манеру письма, создающуюся при нанесении краски в один слой. Даже в таком монументальном официальном портрете, как этот, художник практически полностью отказался от применения традиционной многослойной техники. Он создал эффект воздушности и эфемерности в каждом отдельном элементе изображения, будь то изысканные кружева на рукавах роскошного платья, ножки стола в виде грифонов или арочные проемы на заднем плане, туманная неоднозначность которых не дает понять, иллюзорны ли они или действительно открывают путь в другое помещение. Приглушенный колорит усиливает впечатление смутности, неясности. С большей четкостью и конкретностью живописец изобразил лишь картуш в нижнем правом углу картины, перечисляющий титулы и заслуги портретируемой – покровительницы капелланства.

# ИСКУССТВО XVIII ВЕКА



*Луис Парет-и-Алькасар. Сцена с сельскими жителями. 1786. Фрагмент*



**БЕРНАРДО БЕЛЛОТТО**  
(1722–1780)  
**Архитектурное каприччо с дворцом**  
1766. Холст, масло. 48,7х79,2

Архитектурное каприччо – это особый вид фантазийного пейзажа, в котором сочетаются элементы действительности и вымысла. Этот жанр был введен знаменитым мастером венецианского городского пейзажа Каналетто, чье первое известное произведение носило такое название.

Бернардо Беллотто был племянником и учеником Каналетто, поэтому неудивительно, что его творчество развивалось в том же направлении. Художник создавал реалистичные пейзажные виды европейских городов с учетом их точных топографических данных, отражать которые в картинах удавалось с помощью камеры-обскуры, широко использовавшейся мастерами того времени. Он также писал работы, где значительную роль играет элемент вымысла.

Беллотто тщательно прорабатывал каждую деталь своего придуманного идиллического мира, создавая иллюзию его реальности. Он стремился к объективному отражению любого отдельного объекта, будь то декоративная лепнина на стенах дворца или освещенная светом восходящего солнца листва деревьев. Этот подход отражает совершенно рациональное отношение мастера к живописи, нацеленное на создание как можно более убедительной в своей достоверности сцены.

Выбор подобного освещения свидетельствует об интересе Беллотто к работе со светотеневыми эффектами, формирующими пластический облик архитектурных сооружений, являющихся главными персонажами его полотен.





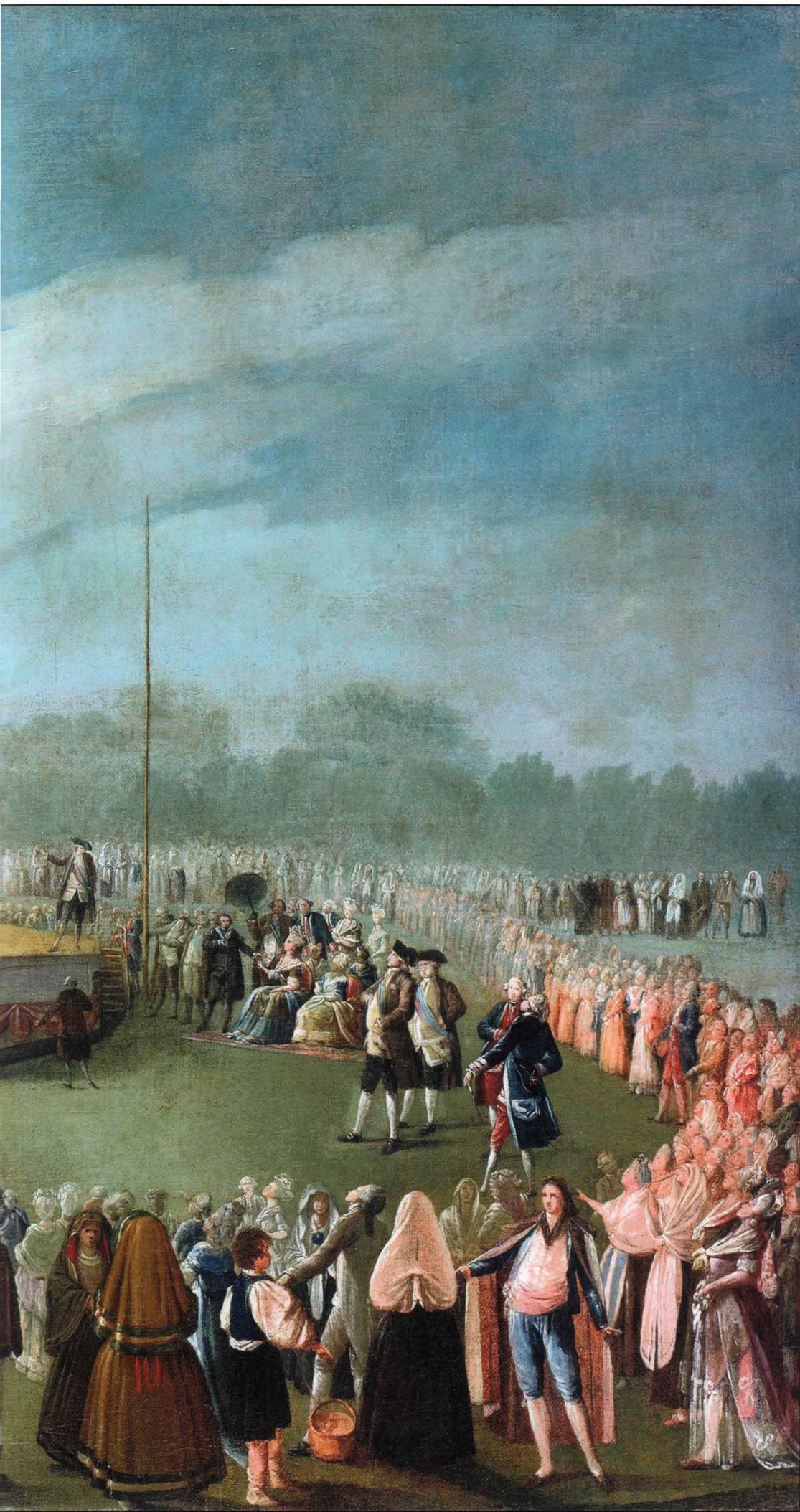
**ЛУИС МЕЛЕНДЕС**  
(1716–1780)  
**Натюрморт с кувшином и фруктами**  
Около 1773. Холст, масло. 49х36,8

Луис Мелендес – художник, родившийся в Неаполе, но впоследствии живший в Мадриде, был продолжателем традиций испанского натюрморта в XVIII веке. Мастера мало интересовало изображение каких-либо возвышенных сюжетов, поэтому подавляющую часть его творчества составляют натюрморты, несмотря на то что в то время они занимали самое низкое положение в ранге жанров, установленных Академией живописи.

Наиболее привлекательными для Мелендеса стали простые, лишенные всякой изысканности предметы повседневного обихода. Он с большим вниманием относился к изучению и изображению фактур различных предметов, показывая их максимально ощутимыми и конкретными. Зритель чувствует, насколько гладка эмаль кувшина, упруги и сочны вишни, шероховата кожица абрикосов. Размещая объекты на первом плане, а не в глубине, художник придает им особую монументальность и значительность. Такой подход к натюрморту свидетельствует о преемственности по отношению к творчеству Веласкеса и Сурбарана и традиции бодегона в целом. Кроме того, подобное видение облагораживает повседневность, отражая существенность каждого элемента, а также поднимая жанр натюрморта на весьма высокий уровень.







**АНТониО КАРНИСЕРО  
(1748–1814)**

**Подъём воздушного  
шара в присутствии  
Карла IV и двора  
Около 1783. Холст,  
масло. 78,3x102,5**

Антонио Карнисеро – испанский художник, работавший в русле неоклассицизма, придворный живописец и гравёр, отразивший в своих произведениях жизнь мадридского двора эпохи Просвещения.

Данная картина является документом, иллюстрирующим новейшие изобретения времени. Первый воздушный шар-аэростат братьев Монгольфье поднялся в небо на главной площади французского Аннона 4 июня 1783, что положило начало воздухоплаванию. Это удивительное открытие демонстрировалось во многих европейских городах, в том числе и в Мадриде, о чем свидетельствует картина Карнисеро.

К сюжету поднятия в небо воздушного шара художник обращался не раз. Изображение этого торжественного процесса, сопровождаемого присутствием королевского двора, стало своеобразной иконой, отражающей дух и идеалы времени, когда выше всего ставились способности человеческого разума. Его победу знаменует прекрасный шар в безмятежном голубом небе и обращенные на него восхищенные взоры просвещенного общества.



**ЛУИС ПАРЕТ-И-АЛЬКАСАР  
(1746–1799)  
Вид на Эль-Аренал в Бильбао  
Около 1783–1784. Холст, масло. 74x110**

Луис Парет-и-Алькасар – испанский художник, чье творчество сформировалось под влиянием стилистических традиций позднего французского рококо. Мастер работал над заказами короля Карла III, а затем сопровождал в изгнании в Пуэрто-Рико брата правителя инфанта дона Луиса, за что сам впоследствии был сослан в Бильбао. К этому времени относится серия полотен, изображающих городской порт Эль-Аренал.

На первом плане полотна живописец показывает прием грузов, прибывших по реке Нервион, причем рабочих в традиции рококо он наделяет сентиментально идеализированным обликом. Парет наполняет картину воздухом, избирая легкую, полупрозрачную манеру письма, благодаря которой предметы растворяются в окружающей их среде. Его пейзаж лиричен и подвижен, сформирован мягкими сочетаниями перекликающихся тонов – розоватых, светло-охристых, голубых, зеленых. Холмы на заднем плане благодаря пастозному мазку и плавному совмещению – но не слиянию – родственных оттенков цвета напоминают своей воздушной, переливающейся структурой облака.





**ФРАНСИСКО ГОЙЯ**  
(1746–1828)  
**Портрет Мартина Сапатера**  
1797. Холст, масло. 83х65

Франсиско Гойя – один из первых и ярчайших представителей романтизма в живописи. Изображенный на картине Мартин Сапатер – близкий друг художника, с которым он познакомился во время обучения в Сарагосе в 1760-е и чьи портреты писал неоднократно. Сохранившиеся письма Гойи Сапатеру свидетельствуют о том, что их отношения могли носить эротический характер.

Данная работа принадлежит к заключительному этапу расцвета творчества мастера, когда он уже лишился слуха из-за серьезной болезни и двигался к все более мрачным, наполненным безысходностью сюжетам, написанным в соответствующей манере. Однако в портрете Сапатера отсутствуют мотивы трагичности. Изменения заключаются в использовании более сдержанного, тяготеющего к монохромности цветового решения, появляющегося в картинах художника вследствие увлечения Рембрандтом и отходом от колористической живописи Тьеполо. Подход Гойи к решению фактуры варьируется от сглаженно написанного лица до костюма, исполненного хаотично наложенными мазками разных оттенков коричневого. Частично расстегнутый сюртук Сапатера и обращенный к зрителю, готовый к контакту взгляд подчеркивают, что мастер и портретируемый были знакомы и портрет носит личный, а не официальный характер.

Парадные портреты кисти Гойи часто имели саркастический оттенок, который отсутствует на данном. Нейтральная фоновая среда, состоящая из тонких переходов серых и зеленых оттенков, наполняет картину воздухом, выгодно выделяет фигуру Сапатера. Художник несколько декоративизирует изображение, помещая его в овальную раму и располагая на переднем плане характерную еще для портретов эпохи Возрождения полочку с авторской подписью и надписью: «Моему другу Мартину Сапатеру».

# ИСКУССТВО XIX ВЕКА



Адольф Гуард. Юнга. 1887



**КАРЛОС ДЕ ХАС**  
**(1826–1898)**

**Пейзаж**

**Вторая половина XIX века. Холст, масло. 74,5x111**

Карлос де Хас – художник-пейзажист, родившийся в Бельгии, живший в Испании и много путешествовавший по другим европейским странам, чем определяется разнообразие мотивов в его творчестве. Пейзажная живопись, широко распространенная во многих государствах Старого Света на протяжении нескольких столетий, в Испании XIX века все еще считалась второсортным жанром, необходимым лишь для создания соответствующей среды в картинах на исторические сюжеты.

Де Хас, познакомившийся в поездках с новейшими реалистическими тенденциями в живописи, начал работать в этом ключе. Вернувшись в Испанию, он смог изменить общепринятое отношение к пейзажу. После того как одна из картин художника получила первый приз на Национальной выставке, за ним закрепилась роль самостоятельного жанра, а самому живописцу была предложена должность преподавателя в Академии изящных искусств Сан-Фернандо. Свои эпические по духу композиции, важное место в которых часто отводилось состоянию неба, мастер размещал на полотнах весьма скромного размера.

Отличительные и новаторские черты пейзажной живописи де Хаса – это работа с натуры и повышенное внимание к освещению, что легко обнаруживается и в данной работе. Композиционной доминантой картины становятся высокое дерево и группа расположенных прямо за ним. Эти решительные вертикали вступают во взаимодействие с беспокойными, смело написанными облаками, занимающими большую часть пейзажа. Подобный характер неба и тревожная атмосфера воспринимаются как своеобразная дань минувшей эпохе романтизма, которую сменил реализм.



**ТЕОДЮЛЬ ОГЮСТЕН РИБО  
(1823–1891)**

**Натюрморт с кувшином, тыквой,  
сливами, вишней и инжиром  
Около 1860. Холст, масло.  
60,4x73,5**

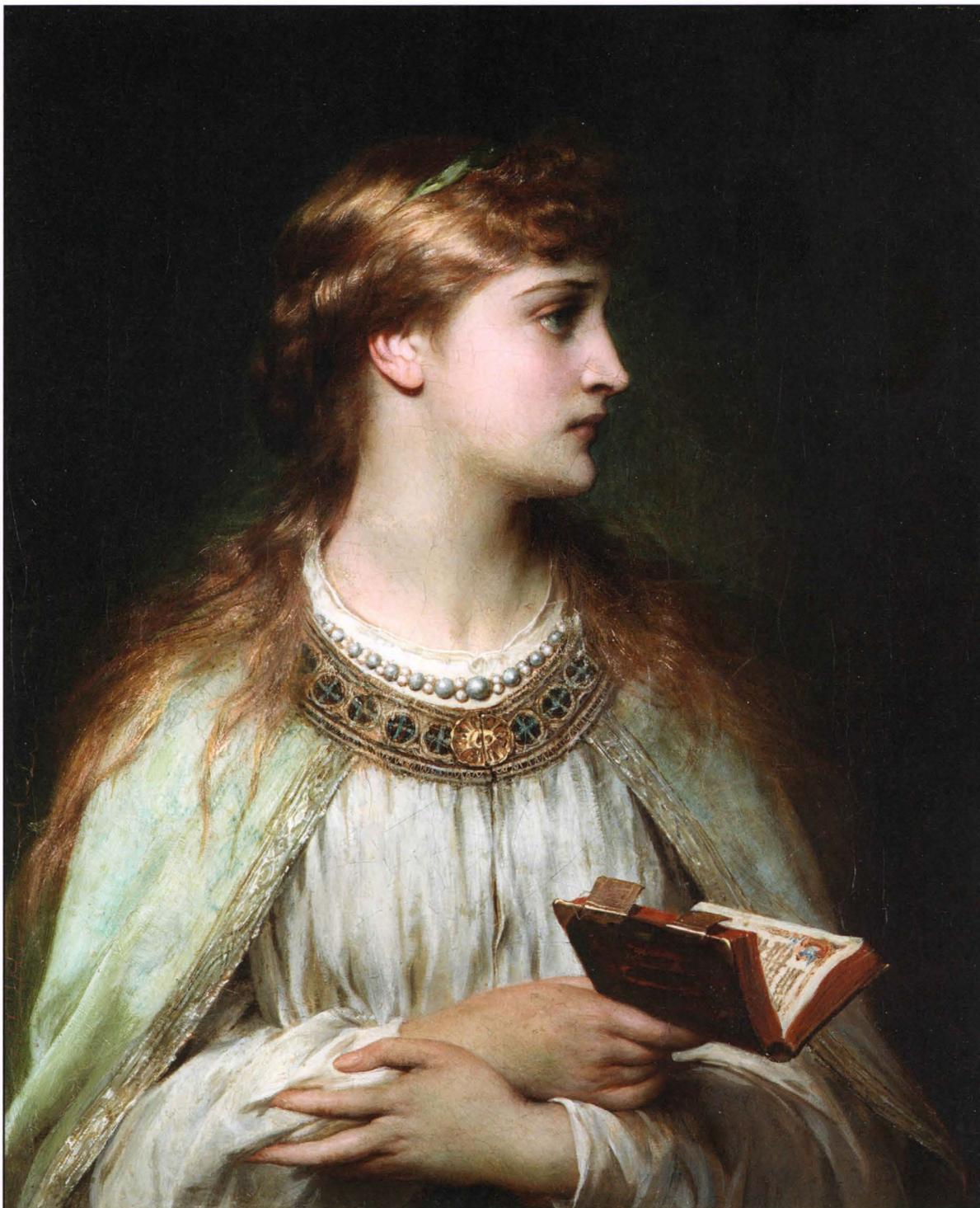
Французский художник Теодюль Огюстен Рибо – представитель реализма. Натюрморт был одним из его любимых жанров, мастер следовал традициям голландского и испанского натюрморта XVII века. Чрезвычайно важной для него была работа со светотенью, резкое противопоставление освещенных и затемненных участков на холсте, подобное живописи Хусепе Риберы.

Натюрморт Рибо помимо изображенных предметов содержит в себе незримое присутствие человека, который недавно оставил это место. Все на картине лишено первозданности, нетронутости: от тыквы отрезан кусок, инжир разделен пополам, а на переднем плане несложно заметить косточки от съеденной вишни. Этим же приемом пользовались старые голландские мастера в своих знаменитых «завтраках», наполненных символикой *vanitas*, элементы которой указывали на тщетность и суетность жизни, преходящность радости и благополучия. К *ванитас* у Рибо относится не только ощущение человека, не оставившего после себя ничего, кроме раскиданных объедков, но и изображение плодов, имеющих определенное символическое значение. Так, вишня, инжир и сливы связаны с грехопадением.

Содержательная сторона искусства соседствует у мастера с формальными качествами современного ему периода, особенно это проявляется в работе с фактурой. Художник, наносящий краску в один слой, не пытается скрыть разнонаправленные мазки кисти, а формирует с их помощью поверхность предметов.







**ТОМАС ФРЭНСИС ДИКСИ  
(1819–1895)  
Офелия  
Около 1864. Холст, масло. 30,5x25,5**

Томас Фрэнсис Дикси – английский художник Викторианской эпохи. Он специализировался на жанровых и исторических сюжетах, а также любил изображать сцены и персонажей из произведений У. Шекспира.

Картина «Офелия» интересным образом перекликается с творчеством существовавшего в то же время направления прерафаэлитов. К нему относились художники, активно боровшиеся с любыми проявлениями академизма. Их собственные чаяния были обращены к искусству Раннего Возрождения, мастерам XV века, творившим до Рафаэля (отсюда и название). Некоторые из прерафаэлитов возрождали старые техники живописи, большинство использовало средневековые и возрожденческие сюжеты, в том числе, как и Дикси, часто изображало героев Шекспира. При этом идеалом красоты часто становилась рыжеволосая девушка.

Однако несмотря на сходство в выборе модели и сюжета, эта «Офелия» коренным образом отличается от творчества прерафаэлитов. Дикси – приверженец классического стиля Академии, противниками которого они являлись. Он идеализирует модель, прорабатывает малейшие детали в тонкой манере, сглаживает мазок, решает картину в спокойном, неярком колорите. Все эти средства используются для достижения той отвлеченной, несуществующей «классической» красоты, что всегда была целью академической живописи.



**ЭДУАРДО ЗАМАКОИС И ЗАБАЛА  
(1841–1871)  
Шуты, играющие в петанк  
1868. Дерево, масло. 46x35,6**

Эдуардо Замакоис и Забала – испанский художник, родившийся в Бильбао и переехавший в столицу, где поступил в Королевскую академию изящных искусств Сан-Фернандо. Затем он учился в Париже, его картина «Буффон XVI века» имела успех на Салоне в 1867. На родине мастер получал награды Национальной выставки, участвовал в оформлении комнат Альфонса XII в Королевском дворце в Мадриде. Творчество Замакоиса и Забала, находящееся в русле академической традиции, состояло из различных жанровых сцен и часто носило высмеивающий католичество, антиклерикальный характер, также художник неоднократно обращался к изображению шутов.

На данной картине, написанной во время его пребывания во Франции, герои изображены в ярких костюмах, резко контрастирующих с покрытой рельефом стеной и мостовой, которые, в свою очередь, решены в нарочито блеклых, неярких серо-голубых и охристых тонах. Шуты показаны за игрой в петанк, ее суть заключается в том, чтобы подбросить металлический шар как можно ближе к маленькому деревянному шару – кошоннету. Зритель видит, что один из персонажей измеряет расстояние между шарами для определения победителя. В этом произведении проявляются формальные признаки, присущие всему творчеству мастера: использование чистых насыщенных цветов, внимание к деталям, сочетание элементов историзма и реализма.

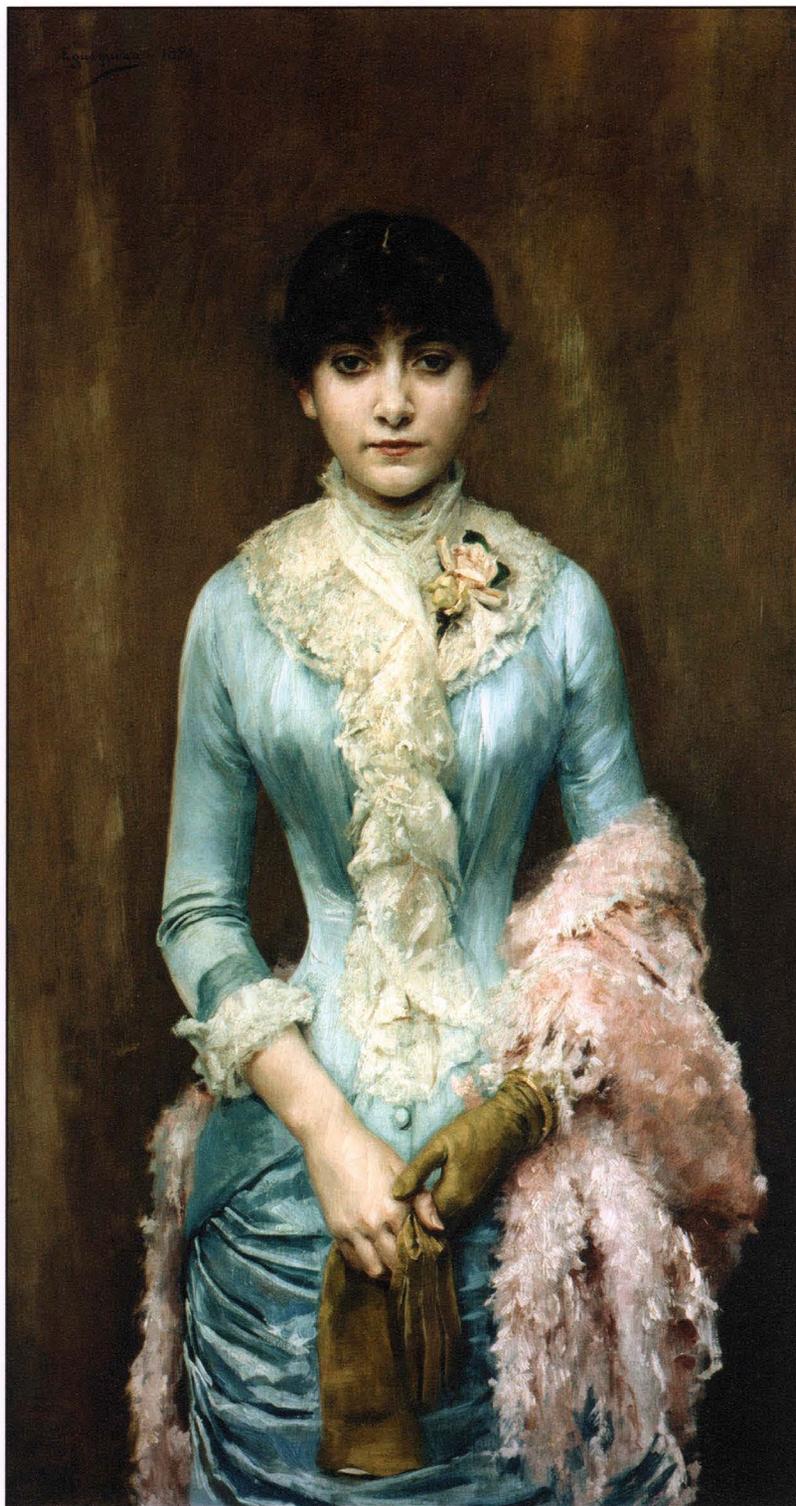


**РАЙМУНДО ДЕ МАДРАСО  
(1841–1920)  
Портрет Федерико де Мадрасо, пишущего картину  
1875. Холст, масло. 56x38**

Династия Мадрасо обеспечила академическое искусство Испании рядом более или менее значительных художников, принадлежащих к разным поколениям. Раймундо, творивший в стиле академического реализма, завершает линию ее известных мастеров.

На картине изображен его отец Федерико де Мадрасо – портретист, придворный живописец Изабеллы II, директор музея Прадо и президент Академии Сан-Фернандо. Он начинал учиться изобразительному искусству у своего отца, представителя неоклассицистической живописи Хосе Мадрасо-и-Агудо, а сам впоследствии обучал Раймундо.

Следует отметить, что портрет отца художник написал в более смелой и аскетичной манере, чем большинство других своих работ. Центрами притяжения для взгляда зрителя становятся рука героя и его сосредоточенное на работе лицо, которое Раймундо не побоялся изобразить, как и все прочие элементы полотна, с помощью широких, пастозных, разнонаправленных мазков. Великолепное владение техникой и изрядная доля сентиментальной изысканности в полотнах сделали его востребованным в буржуазной среде Испании и Франции.

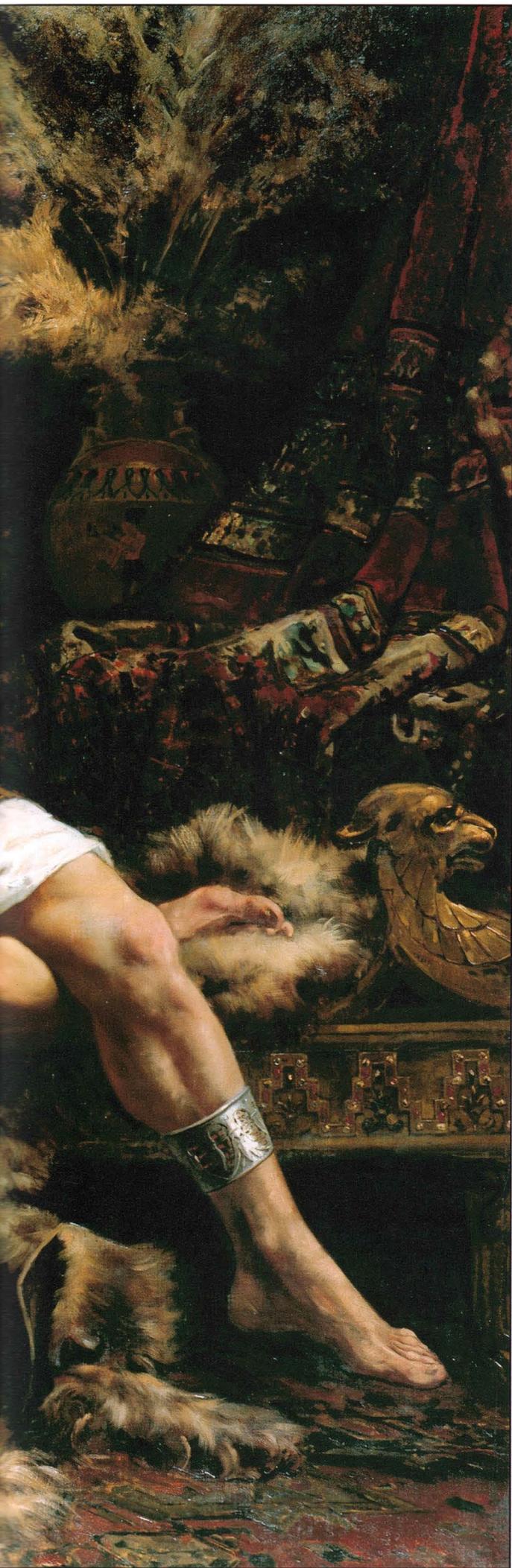


**РОГЕЛИО ДЕ ЭГУСКИЗА**  
(1845–1915)  
**Портрет Кармен Гаминде де Уртадо**  
1881. Холст, масло. 118,3х63,3

Рогелио де Эгускиза – испанский художник, обучавшийся в 1860–1862 в Школе изящных искусств в Париже. Окончив ее, он совершил путешествие по странам Европы – Англии, Бельгии, Голландии и Германии, после чего вернулся в Испанию, где занялся работой над жанровыми произведениями и портретами высокопоставленных лиц.

«Портрет Кармен Гаминде де Уртадо» относится именно к этому периоду творчества мастера. На нем представлена одна из принадлежащих к светскому обществу дам – типичное для академической салонной живописи изображение. Здесь художник стремится наиболее точно передать внешность модели, не преследуя цели проникновения в ее внутренний мир. Он тщательно и деликатно выписывает черты женщины, отражая тончайшие нюансы теней, падающих на ее бледное лицо. Большое внимание Эгускиза уделяет роскошному туалету, передавая материал платья, тонкое кружево воротника, легкую шаль. Колорит, использованный мастером, очень спокоен и сдержан, он состоит из холодных пастельных оттенков; отвлекающие внимание яркие акценты отсутствуют. Нейтральный фон перекликается с цветом перчаток дамы. Тот факт, что она успела снять лишь одну из них, вносит в полотно легкий элемент спонтанности, освобождает композицию от навязчивой преднамеренности.



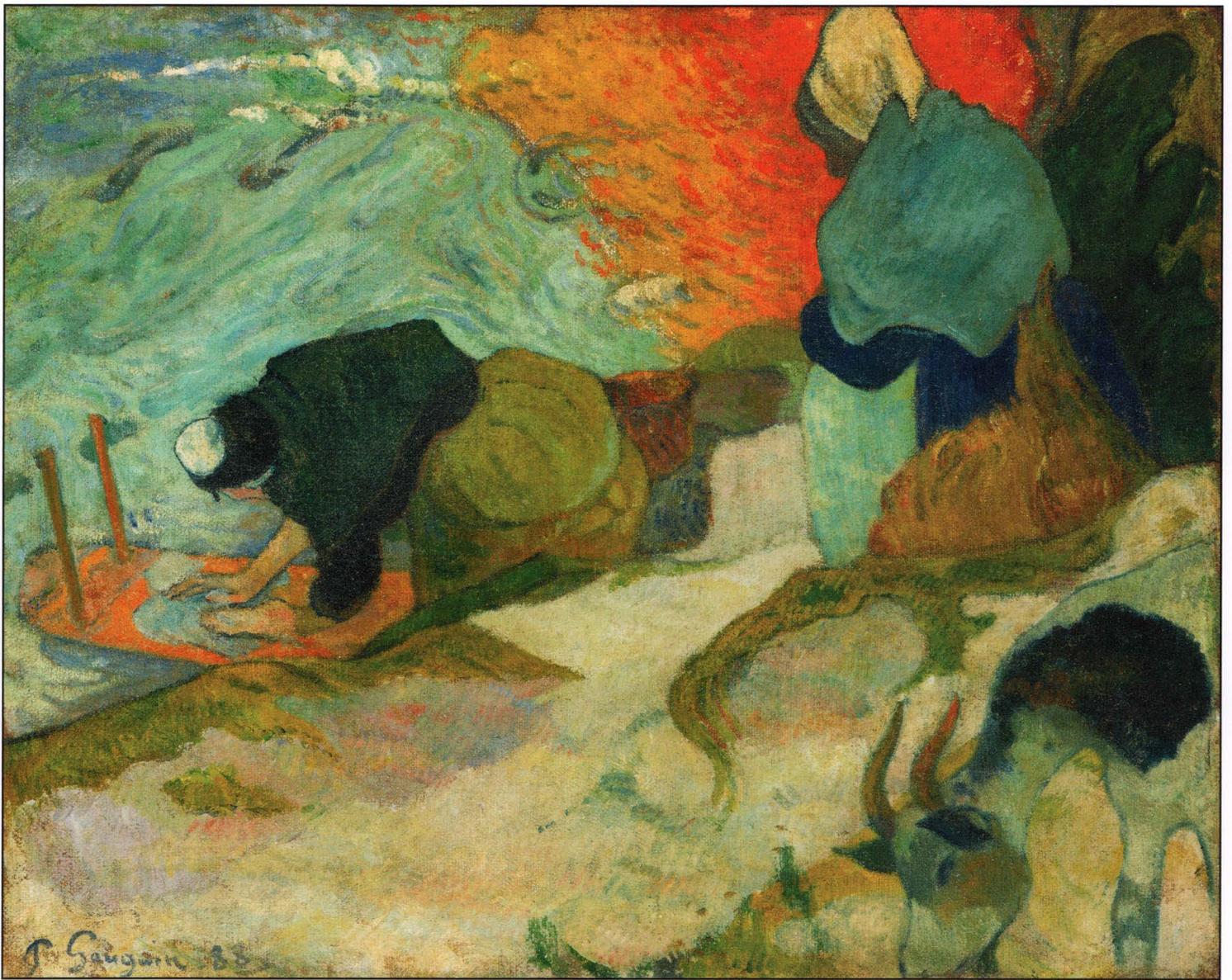


**ХОСЕ ЭЧЕНАГУСИА  
(1844–1912)  
Самсон и Далила  
1887. Холст, масло. 183,7х200,8**

Один из первых известных миру баскских художников наряду с Эдуардо Замакоисом и Забала и Игнасио Сулоагой, Хосе Эченагуся по прозвищу Эчена был далек от новейших импрессионистических и модернистских тенденций своего времени. Несмотря на радикальные изменения, происходившие в мире изобразительного искусства, он оставался приверженцем консервативного академизма. Живописец предпочитал исторические и мифологические сцены, его привлекало изображение восточной жизни.

Ветхозаветный судья Самсон знаменит необыкновенной силой и борьбой с филистимлянами, которые, в свою очередь, мечтали расправиться с ним. Однажды они подослали к герою свою соплеменницу Далилу, чтобы соблазнить его и выведать секрет загадочной силы. После недолгого сопротивления Самсон открыл тайну, рассказав, что вся его сила сосредоточена в волосах. Красавица усыпила мужчину с помощью вина, а поджидавший неподалеку филистимлянин сбрил его волосы, сделав абсолютно беззащитным и неспособным сопротивляться врагам.

В данной картине жест Самсона, наматывающего пряжу на палец, указывает, что художник изображает его прямо в момент открытия тайны. Далила склонила голову и выжидающе прислушивается к словам героя. Очевидно, что Эчена использовал ветхозаветную сцену как очередной повод изобразить множество деталей роскошной жизни Древнего Востока. Он выписывает драгоценные украшения, богатые одежды, узоры ковров и фресковых декораций, пытаясь воплотить в полотне Восток своей мечты.



**ПОЛЬ ГОГЕН**  
(1848–1903)  
**Стирающие женщины в Арле**  
1888. Холст, масло. 74x92

Поль Гоген – один из наиболее значимых для последующего развития искусства представитель постимпрессионизма наряду с Полем Сезанном и Винсентом Ван Гогом.

Картина с изображением стирающих женщин была выполнена мастером во время недолгого проживания у Ван Гога в Арле, где тот мечтал создать сообщество живописцев-единомышленников. В формальном отношении оба творца стремились к нестандартным колористическим решениям, а в сюжетном плане их наиболее привлекало изображение жизни простых людей, как можно более далеких от нравов парижан. Ван Гог считал Арль, его природу и жителей как нельзя лучше подходящими для использования в качестве живописной природы. Хотя Гоген был неудовлетворен жизнью в Арле, за эти несколько месяцев им обоим удалось создать ряд полотен, обменяться опытом и в определенной степени повлиять друг на друга. Так, например, мотив стирающих женщин вполне можно считать заимствованным у Ван Гога, поскольку это один из его излюбленных сюжетов.

Краски Прованса не стали откровением для мечтавшего о насыщенности и изобилии цветов юга Гогена, однако именно Арль стал последней ступенью на пути к окончательному прощанию с цивилизацией и отъезду на Таити, здесь заметны его устремления. Наиболее важным для художника было показать неразрывную связь изображаемых им персонажей с истинным естеством жизни, с природой, которая воспринималась им как высшая ценность. Фигуры стирающих женщин сложно отделить от окружающей среды. Они не акцентируются объемом и не отбрасывают теней, их тела образованы текучими линиями, сформированными по тем же законам, что и очертания волн в реке и островки зелени на земле, сосуществующие в едином ритме с ними. Вдохновленный характерным для искусства Японии и других неевропейских стран подходом к цвету, Гоген пришел к оригинальному колористическому решению. Отказываясь от плавных переходов, он столкнул спокойные пастельные оттенки, которыми написана река, с сильными и насыщенными цветами отражающегося в воде солнца. Несмотря на интенсивность, цвета у художника не локальны: плоскости создаются путем совмещения нескольких оттенков одного цвета.



**МЭРИ КЭССЕТ  
(1844–1926)**

**Сидящая женщина с ребенком на руках  
1890. Холст, масло. 81x65,5**

Мэри Кэссет – художница из Америки, прожившая большую часть жизни во Франции, являющаяся представительницей импрессионистической живописи. Она была дружна с Эдгаром Дега, в Париже работы Кэссет не раз выставлялись вместе с произведениями других импрессионистов.

Сцены материнства становятся лейтмотивом ее зрелого и позднего творчества. В работах подобного рода Кэссет опиралась на традиции изображения Мадонны с Младенцем в эпоху Возрождения, стремилась передать неразрывность их связи, избегала лишней сентиментальности.

Светлые пастельные тона, плавные линии, мягкие движения кисти наполняют данное произведение устойчивым ощущением глубокого внутреннего спокойствия, уверенности и нежности. Художница не показывает лицо матери, поэтому единственным «окном», открывающим зрителю картину, становится фигура ребенка, которая выделяется теплотой колорита. Лицо малыша с выразительными ярко-голубыми глазами может показаться печальным, однако близость с матерью, поза с вытянутой рукой и склоненной головкой создают атмосферу надежности, когда любые огорчения, даже если они и имеют место, легко будут преодолены.





**ХОАКИН СОРОЛЬЯ**  
**(1863–1923)**  
**Целование мощей**  
**1893. Холст, масло.**  
**103,5x125,5**

Хоакин Соролья – один из ведущих представителей импрессионизма в Испании, наиболее известный изображением беззаботных сцен, происходящих на солнечном валенсийском побережье. Однако подобные работы, наполненные светом и яркостью красок, появились лишь в зрелый период творчества художника. Начинал он с создания полотен, более близких по технике исполнения к академическому реализму, часто поднимая в них социальные проблемы.

Картина «Целование мощей» уже предопределяет будущий, будто спонтанный по своей легкости характер мазка Сорольи, однако ее колорит очень сдержан, даже золотые украшения, присущие пышным католическим церквям, написаны приглушенно. Располагая фигуры людей в глубине полотна на одной линии, мастер привнес в работу повествовательный элемент и эффект театральной мизансцены, развивающейся во времени.

Художник запечатлел эпизод из жизни простых людей. Небольшая группка, очевидно, небогатых прихожан молится в церкви с надеждой на то, что поклонение мощам неизвестного зрителю святого поможет справиться с жизненными невзгодами. Типичный ритуал сопровождается на картине Сорольи отнесенной в левую сторону сценой, изображающей пожилую женщину, дающую деньги мальчику-служке. Композиционно противопоставляя их фигурам героинь, склоненных к реликварию в руках священника, мастер объединяет мотивы молитвы, надежды и ответного воздаяния за ее обретение.



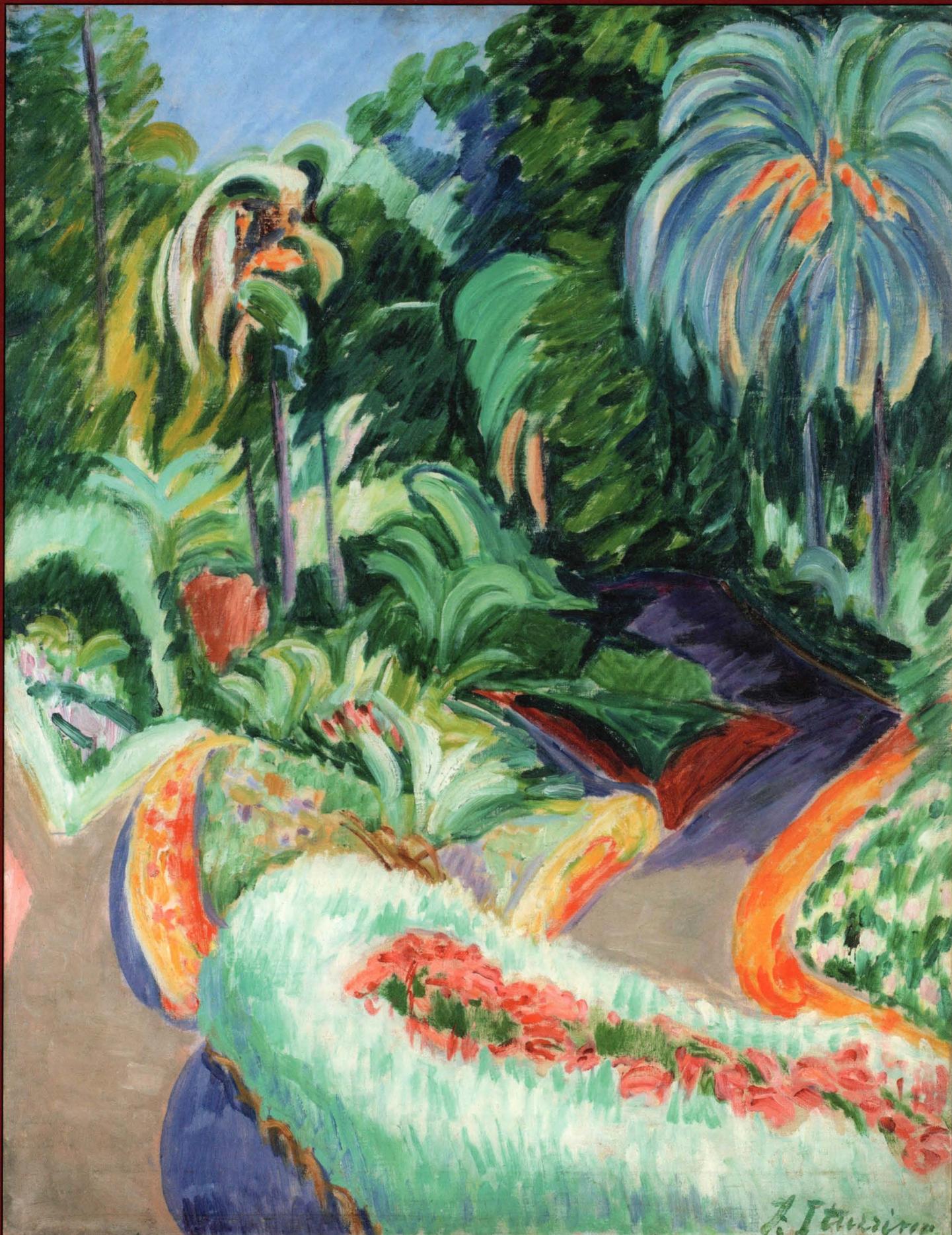
**АНРИ ЛЕ СИДАНЕ**  
**(1862–1939)**  
**Канал Брюгге**  
**1899. Холст, масло. 60,5x73**

Анри ле Сидане – французский художник, чьим учителем в Школе изящных искусств был Александр Кабанель. Мастер не завершил академическое образование, променяв его на свободу живописных экспериментов. Его работы относятся к постимпрессионистическому направлению – интимизму (от латинского «intimus» – «самый глубокий, тайный, сокровенный, искренний, душевный»). Художники-интимисты изображали жанровые и пейзажные сцены, где намеренно подчеркивалась двумерность пространства, а на первый план выходила работа со светом и цветом.

«Канал Брюгге» – типичное для творчества Сидане полотно, в котором живописная среда строится на основе ряда оттенков, принадлежащих одной цветовой гамме. Для изображения осеннего вечера в Брюгге художник избирает теплые и насыщенные карминово-красные, бордовые, коричневые, золотистые тона. Увядаящая листва здесь становится волшебным проводником мерцающего света на погружающуюся во тьму набережную, причем это характерно как для крон деревьев, так и для поблескивающих на мрачной глади канала опавших листьев. Типичный для Сидане будто трепещущий мазок, развившийся из импрессионистической манеры художников прежних лет, придает живописной ткани особый род подвижности.

Отличительной чертой мастера является своеобразное одомашнивание уличных сцен, его пейзажи всегда носят камерный характер, создают свойственное, скорее, интерьерам ощущение уюта. Мир природы и города у Сидане не противопоставлен человеку, а соразмерен и, можно сказать, подчинен ему, существует исключительно для него. Эти черты проявляются и в данном полотне, где осень не кажется холодной, а поздний вечер – пугающе темным и гнетущим, несмотря на отсутствие прохожих и освещения.

# ИСКУССТВО XX ВЕКА



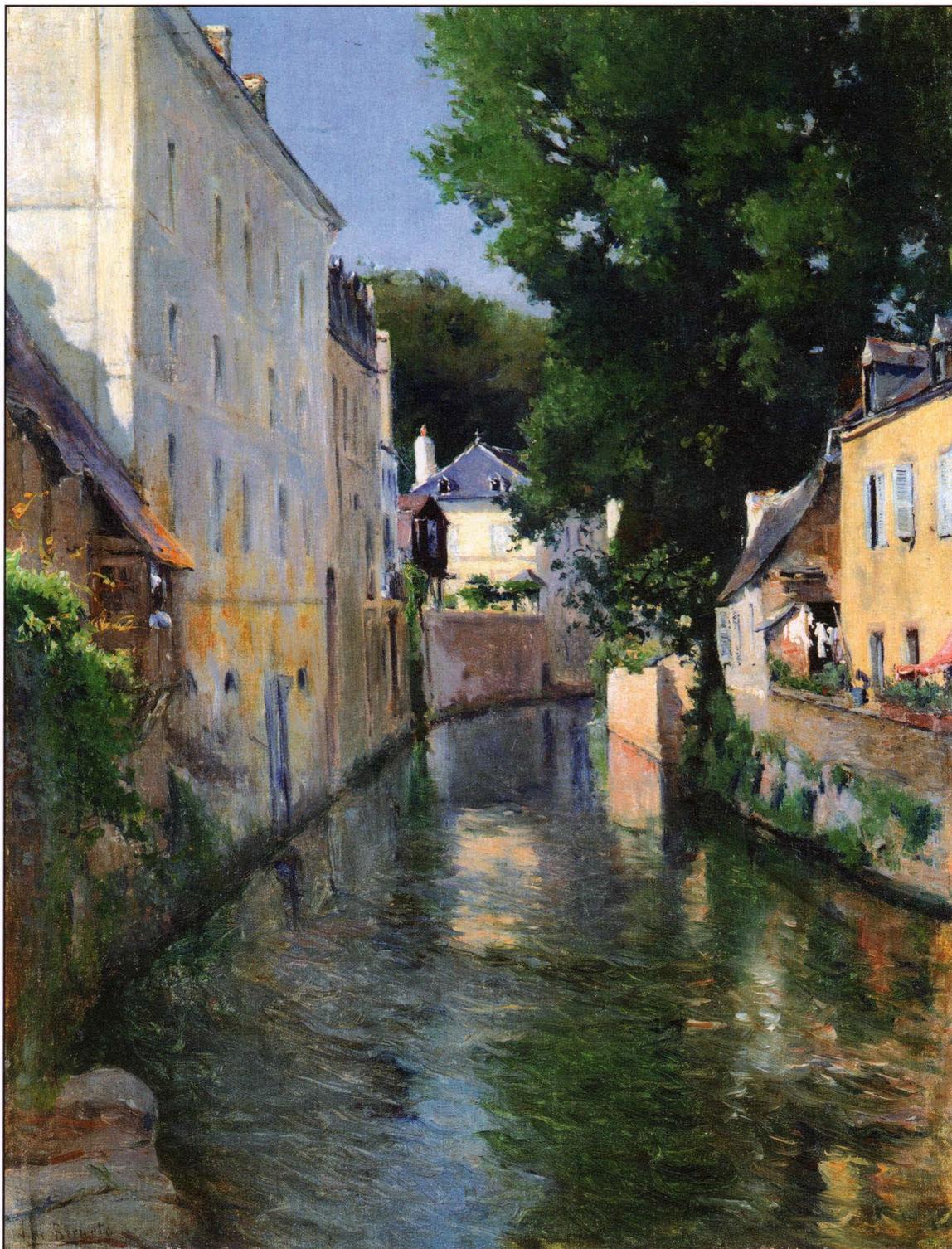
Франсиско Итуррино. Сад. Около 1913–1919



**ДАРИО ДЕ РЕГОЙОС**  
(1857–1913)  
**Купальщики в Рентерии**  
1900. Холст, масло. 76,5x57,5

Испанский мастер Дарио де Регойос обучался живописи в Академии Сан-Фернандо, а также в Брюсселе, где и сформировался его художественный стиль. Он участвовал в создании таких объединений, как «Общество двадцати» и «L'Essor». В зрелом периоде его творчество становится наиболее близко к импрессионизму и пуантилизму. В этих стилях мастер писал пейзажи провинций Бискайя и Гипускоа – баскских областей Испании, где жил в то время.

Картина «Купальщики в Рентерии» демонстрирует интерес де Регойоса к пуантилистической живописи. Несмотря на то что она не распадается на отдельные атомы точечных мазков кисти, как, например, у основоположника этого метода французского мастера Жоржа Сёра, определенные черты пуантилизма все же присутствуют. Это и предпочтение, которое художник отдает чистым цветам, и сопоставление на холсте дополнительных цветов – желто-оранжевые тела обнаженных купальщиков соседствуют с их сине-фиолетовыми тенями. Данные приемы направлены на создание оптического эффекта взаимодействия тонов, сходного с тем, который формируется в человеческом глазу под воздействием настоящей световоздушной среды. Именно ее пытались воспроизвести в своих работах пуантилисты.



**АУРЕЛИАНО ДЕ БЕРУЭТЕ-И-МОРЕТ**  
**(1845–1912)**  
**Река Исоль (Кемперле)**  
**1901. Холст, масло. 50x38**

Аурелиано де Беруэте-и-Морет бросил перспективную карьеру адвоката, чтобы полностью посвятить себя живописи, которой обучался в Академии изящных искусств Сан-Фернандо. Молодой человек унаследовал живописную технику от Карлоса де Хаса и Мартина Рико – своих учителей. Безусловно, именно они повлияли на приверженность мастера к пейзажам, написанным с натуры в импрессионистической манере. Художник работает на открытом воздухе и не скрывает мазок кисти, однако колорит остается весьма сдержанным, в этом проявляется сильная связь Беруэте с классической традицией.

Он изобразил реку Исоль в небольшом французском городке Кемперле, уводя ее вглубь картины, подобно тому, как обыкновенно художники, стремящиеся создать эффект пространственности, пишут дорогу. Ее центральное расположение и точка зрения сверху будто бы помещают зрителя на мостик, где, вероятно, и находился Беруэте, когда работал над полотном. Очевидно, что мастера интересовали передача отражения в водной глади реки, находящихся по берегам зданий и солнечного света, а также сохранение живой фактуры воды, чего он добивается с помощью тонких волнистых мазков.

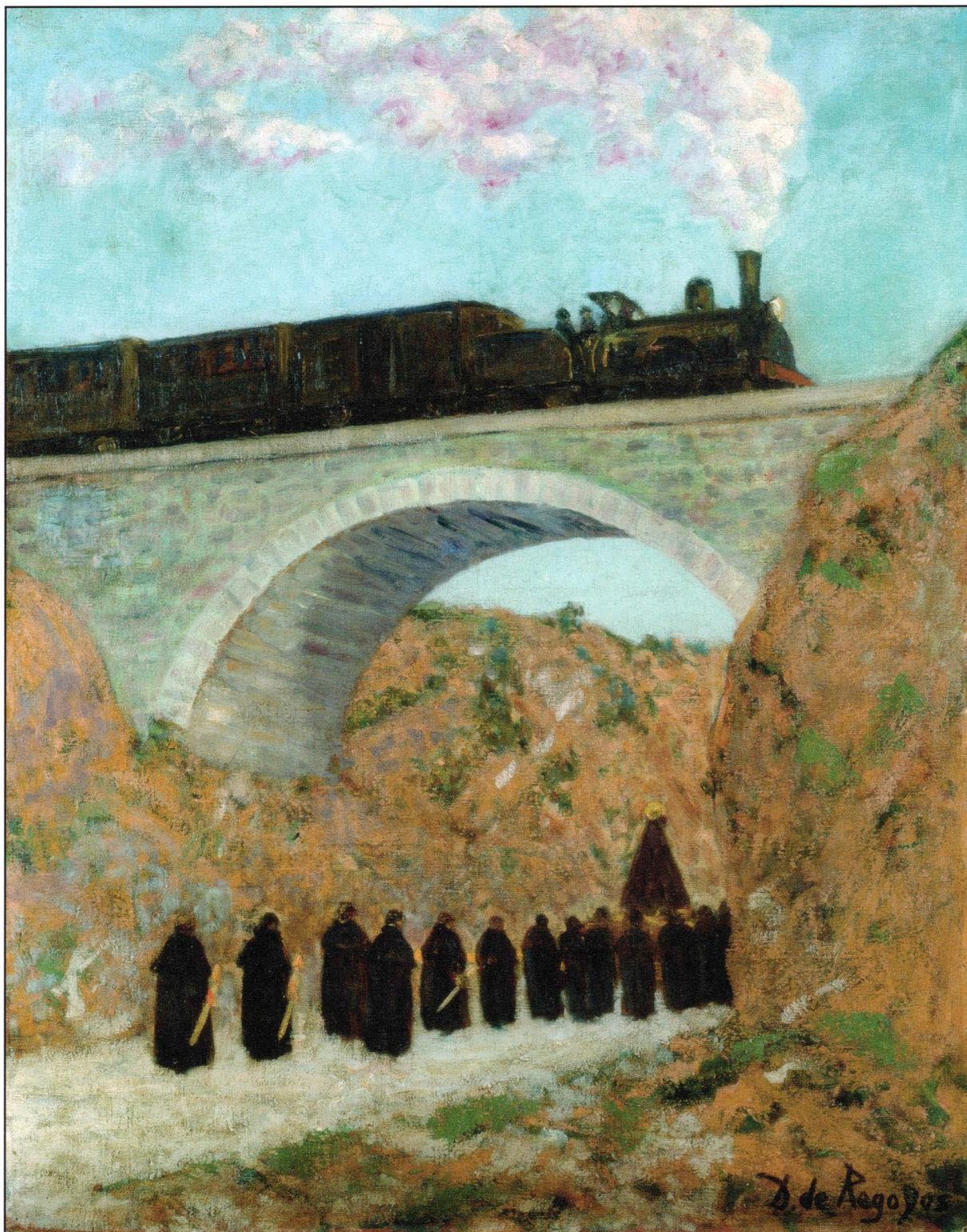


**АДОЛЬФО ГУЙАРД**  
(1860–1916)  
**Деревенская девочка с красной гвоздикой**  
1903. Холст, масло. 73х60

Художник баскского происхождения Адольфо Гуйард родился и обучался живописи в Бильбао, затем переехал в Барселону, а позже, в 1878, в Париж, где познакомился с искусством импрессионистов, оказавшим на него сильнейшее влияние. Прежде всего, это творчество Эдгара Дега, с которым Гуйард был знаком лично.

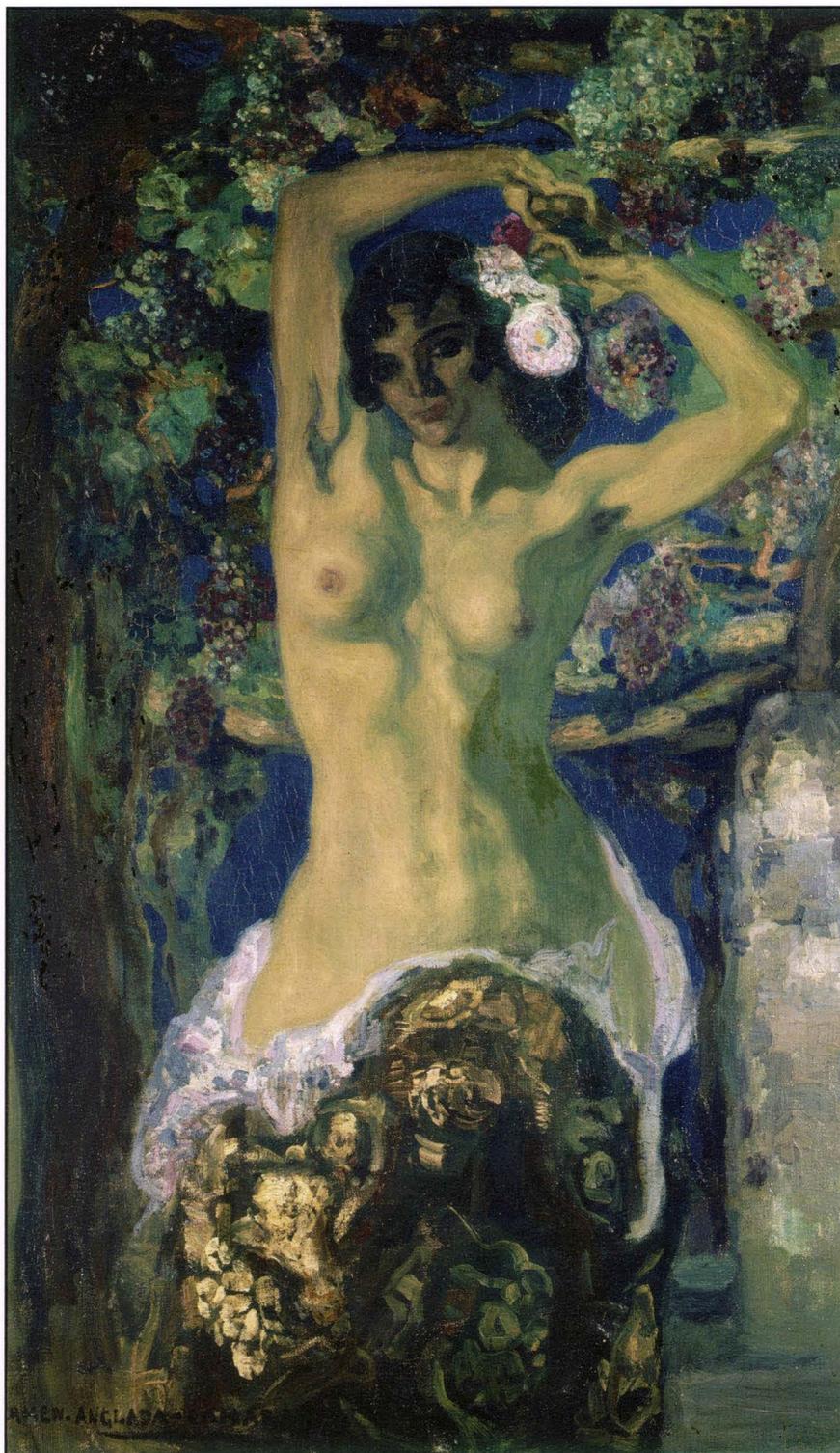
Вдохновившись идеей пленэра – живописи на открытом воздухе, – мастер по возвращении из Парижа поселился в Бакио, небольшом городе близ Бильбао, где начал писать в новой манере, привнося европейские импрессионистические новшества в склонную к консерватизму баскскую «почву».

Картина «Деревенская девочка с красной гвоздикой» – зрелое произведение живописца. Здесь можно заметить переосмысленное применение художественных приемов Дега, в частности способа формирования колорита. Неоднородность цветового поля, которую тот всегда создавал в своих пастелях, возникает и в данной работе у Гуйарда. Множество приглушенных оттенков одновременно скрывают и раскрывают друг друга, образуя в итоге неоднородную и сложную, но, тем не менее, единую тональность, в ней существует вся изображенная сцена. Единственный не вписывающийся в эту идеальную по своей цельности колористическую систему объект – ярко-красная гвоздика во рту у героини. Своеобразие, несхожесть с остальными элементами картины, а также неожиданная резкость подачи делают этот цветок деталью, внезапно рождающей провокационный, вызывающий образ, который заставляет пошатнуться первоначальное безмятежно-отстраненное впечатление.



**ДАРИО ДЕ РЕГОЙОС**  
(1857–1913)  
**Страстная пятница в Кастилье**  
1904. Холст, масло. 81x65,5

Картина «Страстная пятница» Дарио де Регойоса отличается сдержанным, по сравнению с другими его работами этого периода, колоритом, но сохраняет черты влияния пуантилизма, проявляющиеся в неоднородном, рваном мазке и соседстве дополнительных по отношению друг к другу сиреневых и охристых оттенков. На полотне изображен традиционный церковный ритуал, осуществляемый по католической традиции в Страстную пятницу, – богослужение крестного пути. Композиция строится таким образом, что уходящая вглубь по диагонали процессия верующих невольно противопоставляется рассекающему картину поперек паровозу, который на полном ходу переезжает через мост. Это также подчеркивается тем, что группа людей располагается в нижней части холста, а паровоз – вверху над ними. В итоге образуются две соперничающие, решенные в сходном колорите линии, которые, несмотря на отсутствие явной точки пересечения, скрещиваются в пространстве под прямым углом, что невольно наталкивает на размышления о сосуществовании и характере взаимодействия религиозной традиции и новшеств технической революции в современном мире.



**ЭРМЕНХИЛЬДО АНГЛАДА КАМАРАСА**  
(1871–1959)  
**Обнаженная под виноградной лозой**  
Около 1909–1910. Холст, масло. 140x85

Эрменхильдо Англада Камараса – художник каталонского происхождения, яркий представитель постимпрессионизма в Испании. Его творчество формировалось под воздействием модернистской живописи Анри де Тулуз-Лотрека, Эдгара Дега и мастеров Венского сецессиона, в частности Густава Климта. Высокая степень декоративности также свидетельствует об определенных влияниях восточного и арабского искусства. Яркие насыщенные цвета, формирующие выразительность полотен автора, предвещают приход фовизма.

Данная картина относится ко второму парижскому этапу творчества мастера (1904–1914), когда он в основном работал над изображением женских фигур и портретов в сочетании с фольклорными и орнаментальными цветочными мотивами. Произведения этого времени характеризуются стремлением к передаче обнаженной природы в экспрессивно-чувственном ключе. Камараса изобразил героиню как часть окружающей ее природы. Силуэт находит отражение в линиях, формирующих виноградную лозу, перекликается с ними. Фигура девушки будто рождается из стихийных форм, прорастает из драпировок, скрывающих нижнюю часть ее тела, подобно извилистой и гибкой лозе. Колорит придает картине ощущение таинственного, мистериального действия, застывшего во времени.



**МАНУЭЛЬ ЛОСАДА**  
**(1865–1949)**  
**Гребцы**  
**Около 1912. Холст, масло. 100,5x171,5**

Испанец Мануэль Лосада известен помимо своей живописи тем, что в 1911 основал Ассоциацию художников-басков, а в 1914 стал директором Музея изящных искусств в Бильбао. Он учился в Париже, и в его творчестве значительную роль играют черты французского постимпрессионизма. Многие произведения Лосада посвятил различным сценам из жизни Бильбао.

На данном холсте живописец изобразил соревнования по гребле. Сильно вытянутый по горизонтали формат полотна и диагональное расположение лодки на первом плане создают эффект динамики, и кажется, что стоит атлетам сделать еще один гребок, и они пересекут пределы холста. Большую роль в формировании движения приобретают ритмические композиционные построения. К ним относятся такие повторяющиеся элементы, как параллельно расположенные весла в руках у героев, чередование голов, повернутых в разные стороны, а также разные оттенки рубашек, не позволяющие телам слиться в единое, неразделимое пятно. Лосада использовал широкую свободную манеру письма, в которой больше внимания уделяется крупным плоскостям, чем деталям. Прихотливые движения мазка, с помощью которых написаны брюки гребцов, напоминают о живописной технике Винсента Ван Гога. Избранный мастером колорит спокоен и неагрессивен, в нем доминируют оттенки синего и зеленого, что вполне логично для картины, где море сливается с небом, а земля предстает лишь в виде небольшого удаленного островка. Такое цветовое решение способствует созданию безмятежного ощущения и даже сглаживает присутствующий, согласно сюжету, элемент соревновательности, склоняя зрителя воспринимать полотно исключительно как сочетание чистых форм.

**ИГНАСИО СУЛОАГА-И-САБАЛЕТА  
(1870–1945)  
Кардинал  
1912. Холст, масло. 201x236,3**

Игнасио Сулоага-и-Сабалета – живописец, родившийся в Стране Басков, известный своими портретами и жанровыми работами. В молодости он провел несколько лет в Париже, где испытал сильное влияние Гогена, Тулуз-Лотрека и Дега. По возвращении в Испанию он постепенно отходит от их воздействия, все больше обращаясь к национальной художественной традиции и творчеству таких мастеров, как Веласкес, Эль Греко, Сурбаран, Рибера и Гойя, чьи работы копировал в музее Прадо еще до отъезда во Францию. В итоге стиль автора приобрел суровые и мрачные черты, далекие от манеры большинства современных ему испанских живописцев, нацеленных на импрессионистическую чистоту и яркость цвета.

Холст внушительных размеров «Кардинал» демонстрирует причудливое объединение модерна с очевидным преследованием ценностей и художественной манеры золотого века испанской живописи. Общее впечатление от картины не позволяет усомниться в ее принадлежности к современности: об этом свидетельствуют способ построения композиции, в нем мастер смело создает фигуры поистине грандиозного масштаба, которым оказывается подчинена вся поверхность полотна, работа с фактурами и цветом, специфическая декоративность и театральность. Однако уже выбор сюжета, всегда актуального для испанской живописи, помещает картину во вневременное пространство, а острое холодное освещение, резкие светотеневые контрасты, удлинённые пропорции фигур и мистические просветы в мрачном небе неминуемо вызывают воспоминания о духовно-отвлеченном творчестве Эль Греко. Сулоага объединяет сцену, происходящую в интерьере, с пейзажем, причем очертания скал написаны сходным образом со складками будто окаменевшей пунцовой кардинальской мантии, что придает и без того значительному образу священнослужителя еще большую монументальность.







**ФРАНСИСКО ИТУРРИНО ГОНСАЛЕС**  
(1864–1924)  
**Портрет дона Рафаэля Эчеваррии**  
1913. Холст, масло. 145,3x115,4

Франсиско Итуррино Гонсалес – художник-постимпрессионист, один из основных представителей фовизма в Испании. Он был горячим поклонником творчества Огюста Ренуара, это нашло отражение в его работах. Другом Итуррино Гонсалеса был Анри Матисс, они вместе путешествовали и работали.

В «Портрете дона Рафаэля Эчеваррии» черты подражания Ренуару совмещаются с фовистическими составляющими стиля живописца. Светлая палитра и работа со сливающимися полутонами, характерная для великого мастера, утрируются с целью получения предельно освещенных, резко выразительных цветовых поверхностей. Создание интенсивного, насыщенного колорита и было основной целью художников-фовистов. Также им присущи упрощение форм, отказ от законов перспективы и светотеневой моделировки, что в незначительной степени можно наблюдать у Итуррино Гонсалеса.



**ПОЛЬ СЕРЮЗЬЕ**  
**(1864–1927)**  
**Синхрония в зеленом**  
**1913. Холст, масло. 81,4х60,3**

Поль Серюзье – французский живописец, ученик и последователь Поля Гогена, один из основателей художественной группы «Наби» (с французского «Nabis» – «пророк», «избранный»). Мастера, входившие в ее состав, считали наиболее важной составляющей любой картины гармонию цветового решения. Их работы, чаще всего, носили декоративный, плоскостный характер, что было связано с увлечением традиционным искусством Франции и Японии.

Натюрморт «Синхрония в зеленом» написан Серюзье после того, как он побывал в монастыре Бейран в Германии, где познакомился с религиозно-эстетической теорией бенедиктинцев. В ее основе лежит идеальная гармония форм и цветов, созданная по божественным законам красоты, которой впоследствии художник пытался достичь в своих работах и в итоге стал заниматься созданием рациональных, почти математически выверенных полотен.

Многие картины живописца выстраивались на основе какого-то цвета. И в этом натюрморте, как ясно из названия, фундаментом становится зеленый. Он является константой, которая в различных, доходящих до самых крайних и противоположных друг другу проявлениях объединяет все изображенное на картине.



**ИГНАСИО СУЛОАГА-И-САБАЛЕТА  
(1870–1945)  
Портрет графини Ноалис  
1913. Холст, масло. 151x196**

«Портрет графини Ноалис» – характерное произведение для зрелого творчества Игнасио Сулоаги. На данном полотне художник изобразил женщину, полулежащую на кровати, рядом с которой стоит столик с различными предметами: вазой с цветами, книгами, украшениями. Все эти объекты, тщательно выписанные и не выходящие в своей образности за рамки обыденных представлений зрителя о них, в совокупности с фигурой портретируемой создают вполне реалистичный контекст, принадлежащий первому плану картины.

Он, впрочем, моментально разрушается, стоит только обратить внимание на задний план, который сразу же помещает изображение в неоднозначное пространство ирреального. Сулоага часто создавал в своих произведениях особый театральный эффект, совмещая интерьерную сцену первого плана с отделенным кулисами пейзажем на втором. В данном случае за тяжелыми портьерами открывается вид не на привычный ландшафт, а на заполненное клубящимися кучевыми облаками небо, что делает картину в особенности фантастичной. Художник ставит своей целью поколебать представления зрителя о тождественности пространства, создать препятствие для однозначной трактовки. Нельзя с полной уверенностью говорить о том, что находится за спиной героини – декорационный задник, окно или что-то совершенно иное.

Образ графини, бесспорно, имеет своих предшественников в истории искусства. Прежде всего, он отсылает зрителя к высоко ценимому Сулоагой Франсиско Гойе, а именно его знаменитым полотнам, изображающим Маху. Также портрет может напомнить и об «Олимпии» Эдуарда Мане, который, впрочем, также находился под влиянием Гойи. Всех трех женщин – Маху, Олимпию и графиню Ноалис – объединяют раскованность позы и смелый, даже вызывающий взгляд, бросаемый вовне, за пределы картины. Со скандальным и новаторским для своего времени полотном Мане произведение Сулоаги роднит и переосмысление работы с пространством и светом, источник которого становится невозможно определить.



**ХУЛИО РОМЕРО ДЕ ТОРРЕС  
(1874–1930)  
Венера поэзии  
1913. Холст, масло. 93,2x154**

Испанский художник Хулио Ромеро де Торрес родом из Андалусии. Его отец Рафаэль Ромеро Баррос также был живописцем, он основал Провинциальный музей изящных искусств Кордобы. В 10 лет мальчик начал учиться в городской школе искусств, затем продолжил образование в Мадриде и Париже. Именно во Франции он познакомился с живописным направлением символизм, в русле которого начал работать.

Символисты наполняли свои картины собственноручно созданными знаками, несущими непостижимый, недоступный для зрителя, часто мистический смысл. При этом их произведения в большинстве случаев имели пессимистичный, печальный или отрешенный характер. Огромную роль для представителей данного направления во всех видах искусства стала играть поэзия, ее образность и поэтическое мировосприятие в целом.

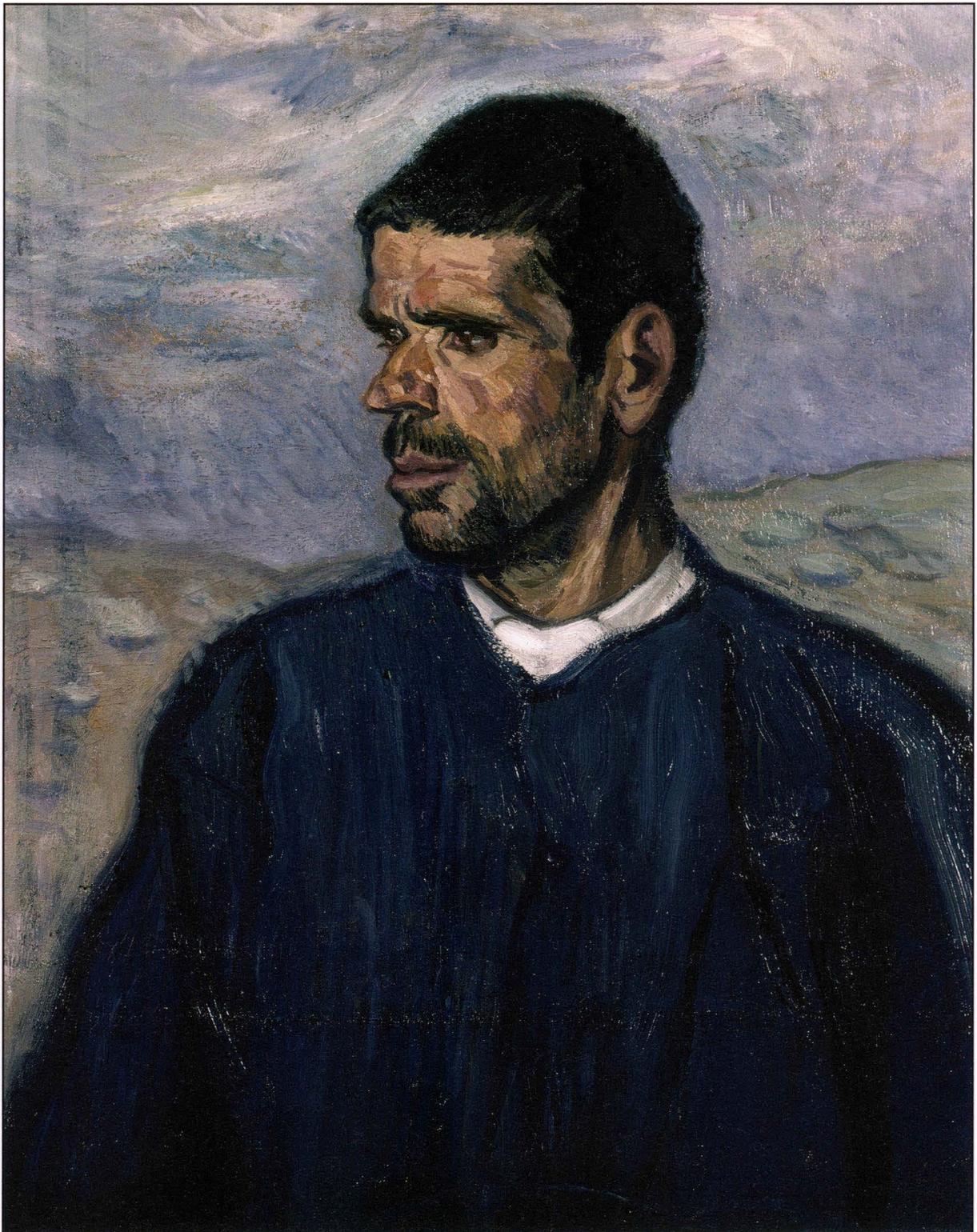
Хулио Ромеро де Торрес, часто создававший аллегорические образы на своих полотнах, писал «Венеру поэзии», изображая музу символистов в виде обнаженной испанки, игриво поправляющей венки из роз на голове. Она и не замечает поэта, присевшего на край кровати, чтобы зачитать ей очередную хвалу. Ставя подпись на листке бумаги в его руках, художник отождествляет себя с поэтом, целиком и полностью зависящим от милости и расположения ветреной, весьма непостоянной особы – поэзии, его музы. Пейзаж, напоминающий театральную декорацию, практически неосвещенный, сумрачный, написанный холодными тонами, словно таит в себе какую-то загадку, наполняет картину ощущением таинственности и иллюзорности.



**ДАНИЕЛЬ ВАСКЕС ДИАС**  
(1882–1969)  
**Портрет Евы Аггерхольм, жены художника**  
1914. Холст, масло. 108x84

Испанский художник Даниэль Васкес Диас родился в Нерве, в Севилье ходил в школу, а после изучал торговлю. Именно в Музее изящных искусств этого города он познакомился с творчеством Франсиско Сурбарана и Эль Греко, оказавших впоследствии серьезное влияние на его собственный стиль.

В ранний период, когда его трактовка форм являлась вполне реалистичной и весьма далекой от последующих кубистических тенденций, мастер работал преимущественно над портретами. В Севилье Васкес Диас встретил датского скульптора Еву Аггерхольм, в 1911 она стала его женой, постоянной музой и героиней многочисленных портретов. Один из них находится в коллекции музея Бильбао. Последующий переход к кубизму, который, следует отметить, практически никогда не был у Васкеса Диаса полностью лишенным привычной фигуративности, намечается лишь в его пластическом отношении к изображению форм и световых эффектов, создающихся несглаженными, отдельными мазками. Очень сдержанный и даже несколько суровый колорит, разбавляемый лишь цветком в руке Евы, отражает подход мастера к цвету, сохранившийся и в последующих произведениях.

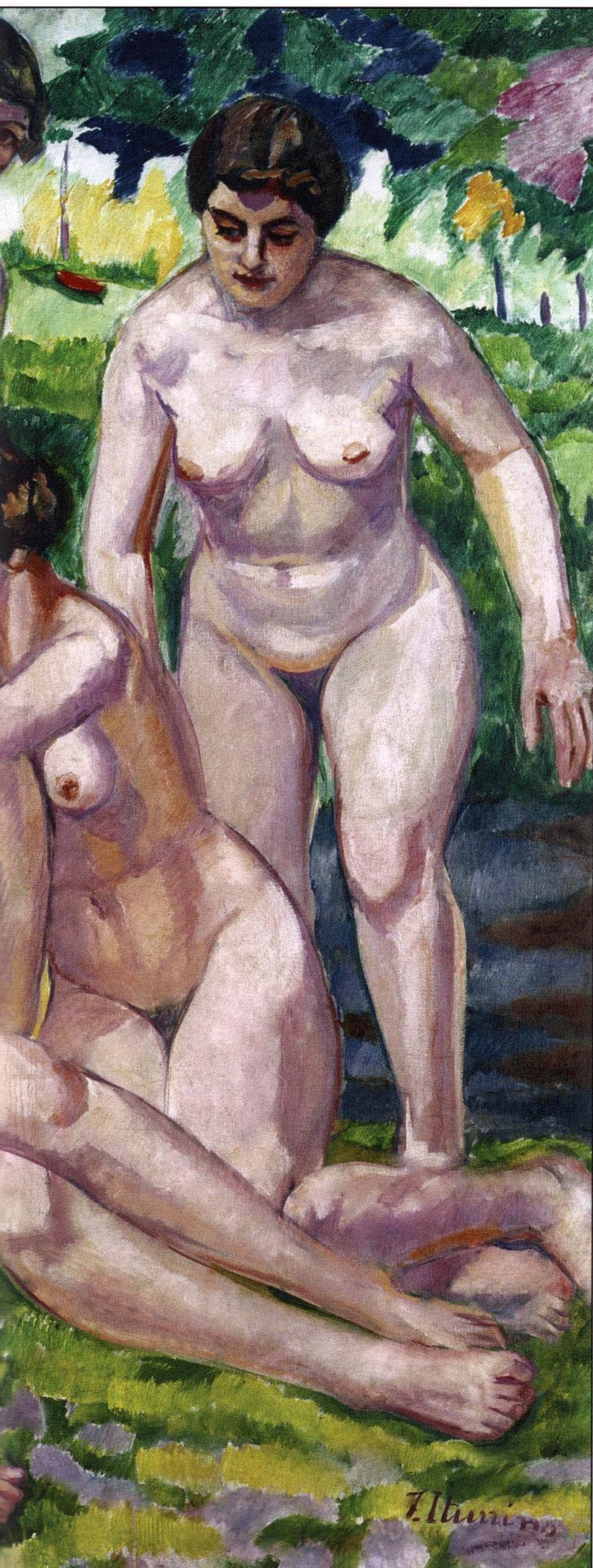


**ХУАН ДЕ ЭЧЕВАРРИЯ**  
**(1875–1931)**  
**Горец**  
**1916. Холст, масло. 73,5x61**

Хуан де Эчеваррия – баскский художник, представитель испанского фовизма, последователь Поля Гогена. Он прежде всего известен как создатель натюрмортов и портретов. Мастер изобразил многих представителей испанской интеллигенции – своих друзей, но значительная часть его творчества была уделена живописанию простых, никому не известных людей, олицетворяющих собой народные типы.

В портрете «Горец» де Эчеваррия широкими пастозными мазками изобразил грубое, но не лишенное поэтичности лицо человека, живущего на природе и занимающегося тяжелым трудом. Наибольшее внимание художник, подобно Гогену и представителям объединения «Наби», к которому был близок, уделял колориту. Работа решена в синем цвете. Многочисленные оттенки смешиваются друг с другом, перетекают из одного в другой в изображении тревожного неба и голой земли, достигая своей кульминации в насыщенном ультрамарине, которым написана одежда горца. Этот сильный цвет, наложенный широкими вертикальными мазками, практически абстрактен, используя его, художник был нацелен не на передачу объема, а на создание плоскости, она и притягивает внимание зрителя.

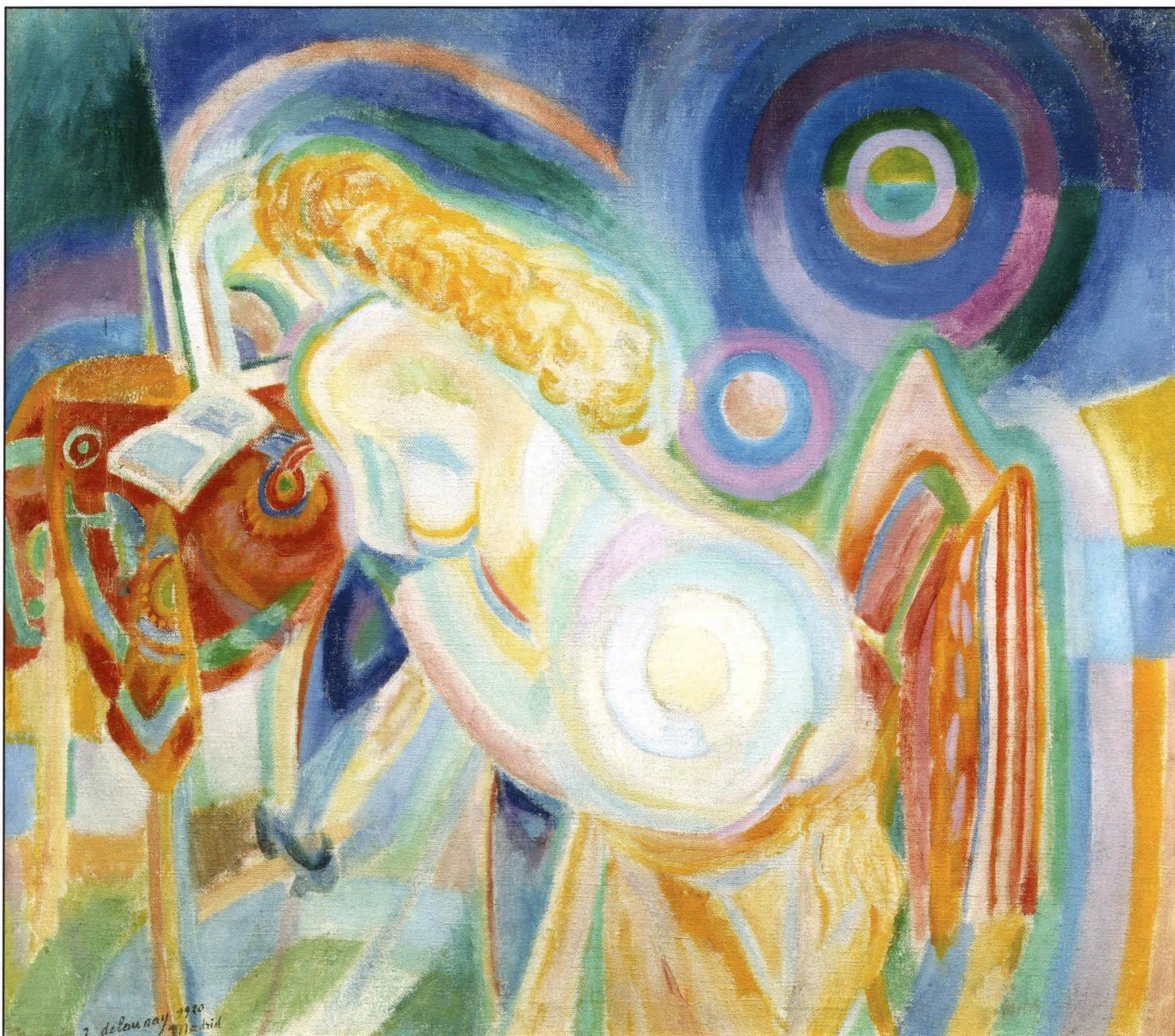




**ФРАНСИСКО ИТУРРИНО ГОНСАЛЕС**  
(1864–1924)  
**Обнаженные в саду**  
Около 1915–1920. Холст, масло. 124,2x144

Данная картина является типичной для творчества Франсиско Итуррино Гонсалеса, который известен своими композициями с обнаженными девушками, изображенными на лоне природы. Воссоздавая на полотне некое подобие райского сада, художник показывает женскую фигуру в различных ракурсах и положениях, пользуясь случаем, чтобы продемонстрировать владение рисунком. Он всегда был формообразующей составляющей произведений мастера. Для «Обнаженных в саду» он, вероятно, выбрал всего одну натурщицу, а ее многочисленные эскизы, сделанные в студии, впоследствии воссоединились в законченной картине.

Колористическое решение этой работы типично для зрелого периода творчества мастера, когда светлые и мягкие тона, позаимствованные у Ренуара, доводятся до фовистской экзальтированной выразительности. Помимо палитры на принадлежность Итуррино Гонсалеса к течению фовизм указывает отсутствие в полотне пространства в традиционном смысле этого слова. Земля, на которой расположились девушки, а также река, холмы и лес за их спинами образуют единую плоскость, не разделенную на планы и больше всего напоминающую пестрый ковер. В то же время, по сравнению с таким абстрактным изображением среды, фигуры показаны весьма реалистично. Мастер писал тела с активным использованием светотеневой моделировки, от которой фовисты чаще всего отказывались вовсе.



**РОБЕР ДЕЛОНЕ**  
(1885–1941)  
**Обнаженная с книгой**  
1920. Холст, масло. 81,7х93,5

Робер Делоне – французский живописец, который вместе со своей женой Соне́й стал основоположником стиля орфизм. Это новое художественное направление произрастало из других авангардных течений – экспрессионизма, кубизма, футуризма. В основе орфизма – термин был введен в употребление в 1912 поэтом Гийомом Аполлинером – лежало стремление передать музыкальность ритмов и динамику движения путем изображения простых взаимодействующих форм и использования основных цветов спектра.

«Обнаженная с книгой» является вторым вариантом картины на тот же сюжет, написанной художником пятью годами ранее. Работа из Бильбао показывает прогресс мастера в воплощении идеалов созданного им стиля. Если в первом полотне абстрактный характер геометрических сочетаний носил исключительно фон, а сама фигура девушки сохраняла определенные черты телесности и конкретики, то здесь она также распадается на отдельные цветовые плоскости, вливающиеся в общий геометрический ритм. Цели и формальные приемы живописца близки к установкам группы «Синий всадник», основанной Францем Марком и Василием Кандинским. С последним художник вел переписку, а «Обнаженная с книгой» может напоминать некоторые его композиции, однако Делоне не достигает присущей им предельной абстракции, лишенной узнаваемых форм. Он предпочитает совмещать абстрактное с реальным.



**ХОСЕ МАРИЯ УСЕЛАЙ ДЕ УРИАРТЕ  
(1903–1979)**

**Портрет художника Ланда  
1921. Холст, масло. 116x101**

Хосе Мария Уселей де Уриарте – баскский живописец, представитель авангарда, один из участников международной «Парижской школы». В его искусстве определенная доля реализма сочетается с отстраненной абстракцией.

Склонность мастера к сезаннизму (течению, образовавшемуся на основе творчества Поля Сезанна и подразумевавшему работу с яркими цветовыми контрастами и геометризованными плоскостями) и кубизму отражается в «Портрете художника Ланда». Де Уриарте создает ритмическую гармонию цветовых плоскостей, основанную на рифмованном повторении бирюзового и сиреневого тонов. Он составляет изображение с помощью крайне геометризованных форм, редуцируя значение пространства и объема. Основными в картине становятся не пейзажный фон с деревьями и скалами и даже не сам портретируемый, а сочетания резких линий и треугольников, которыми наполнено полотно. Каждая тень здесь – не эффект света, а самостоятельная фигура на плоскости, существующая вне зависимости от объекта, который ее отбрасывает. В целом произведение рождает ощущение абстрактной композиции с геометрическими предметами.





**ДАНИЕЛЬ ВАСКЕС ДИАС  
(1882–1969)**

**Белые монахи  
Около 1925. Холст,  
масло. 145x182,5**

В 1918 Даниэль Васкес Диас поехал в Париж, где провел девять лет. Там он познакомился с кубизмом, который показался ему идеальным стилем для художественного выражения. Однако мастер использовал его исключительно в качестве формального средства, сохраняя в картинах лишь часть внешних проявлений кубизма и не поддерживая его теоретические основы, не становясь сторонником «интеллектуального кубизма».

Одним из наиболее важных для творчества Васкеса Диаса художников был Франсиско Сурбаран. Многие критики отмечали сходство эффектов, возникающих в работах их современника и мастера XVII века. Очевидно, что Васкес Диас намеренно к этому стремился. «Белые монахи» – это не что иное, как парафраз картины Сурбарана «Святой Уго в трапезной». Живописец кадрирует его композицию, увеличивая ее масштабы и приближая зрителя к происходящему, практически буквально копирует позы персонажей и, что наиболее значимо, сохраняет монументальность, торжественную тишину и величие, которые характерны для работ Сурбарана. Совмещая приемы своего великого предшественника и кубизма, художник добивается особой пластической выразительности в этой работе. Благодаря ограничению цветовой палитры, придающей эффект осязаемости светотеневой моделировке, и тщательно продуманной композиции его монахи становятся основательными, весомыми – не простыми людьми, а титанами духа.



**ГУСТАВО ДЕ МАЭСТУ УИТНИ**  
**(1887–1947)**  
**Равнина в Кастрохерисе**  
**Первая четверть XX века. Холст, масло. 75,5x95,5**

Густаво де Маэсту Уитни – баскский художник, учившийся живописи в Бильбао и Париже. Первоначально он работал в стиле испанского костумбризма, в рамках которого изображал сцены из народного быта. Позднее мастер сосредоточился на пейзажах, он создавал их во время путешествий по Испании и другим странам.

Картина «Равнина в Кастрохерисе» отражает типичную для де Маэсту пейзажную технику. Он предпочитает творить широкими и заметными, но в то же время очень спокойными и уравновешенными мазками, придающими композиции плотность и устойчивость. Мастер склонен к написанию камерных произведений, что проявляется как в небольшом формате, так и в композиционном решении. Он пытается всячески сдерживать пространство, не давая ему завладеть изображением. Так, слева и справа живописец ограничивает его деревьями, создавая дополнительное обрамление, а чтобы не допустить слишком быстрого и свободного проникновения взгляда зрителя вглубь полотна к горам, он ставит на пути к ним преграду в виде моста. Но и преодолев ее, взгляд не уходит вдаль, а упирается в горы на заднем плане, сливающиеся с небом, ему уделено совсем немного места. Решенный в одной гамме, практически монохромный колорит, из которого выделяется одна лишь речка, рождает ощущение единства всего, что показано на этой картине: земли и неба, живого и неживого, и придает каждому элементу родство и общность с другими.



**АУРЕЛИО АРТЕТА ЭРРАСТИ  
(1879–1940)  
Аккордеонист  
Около 1930–1935. Холст, масло. 114,9x90,5**

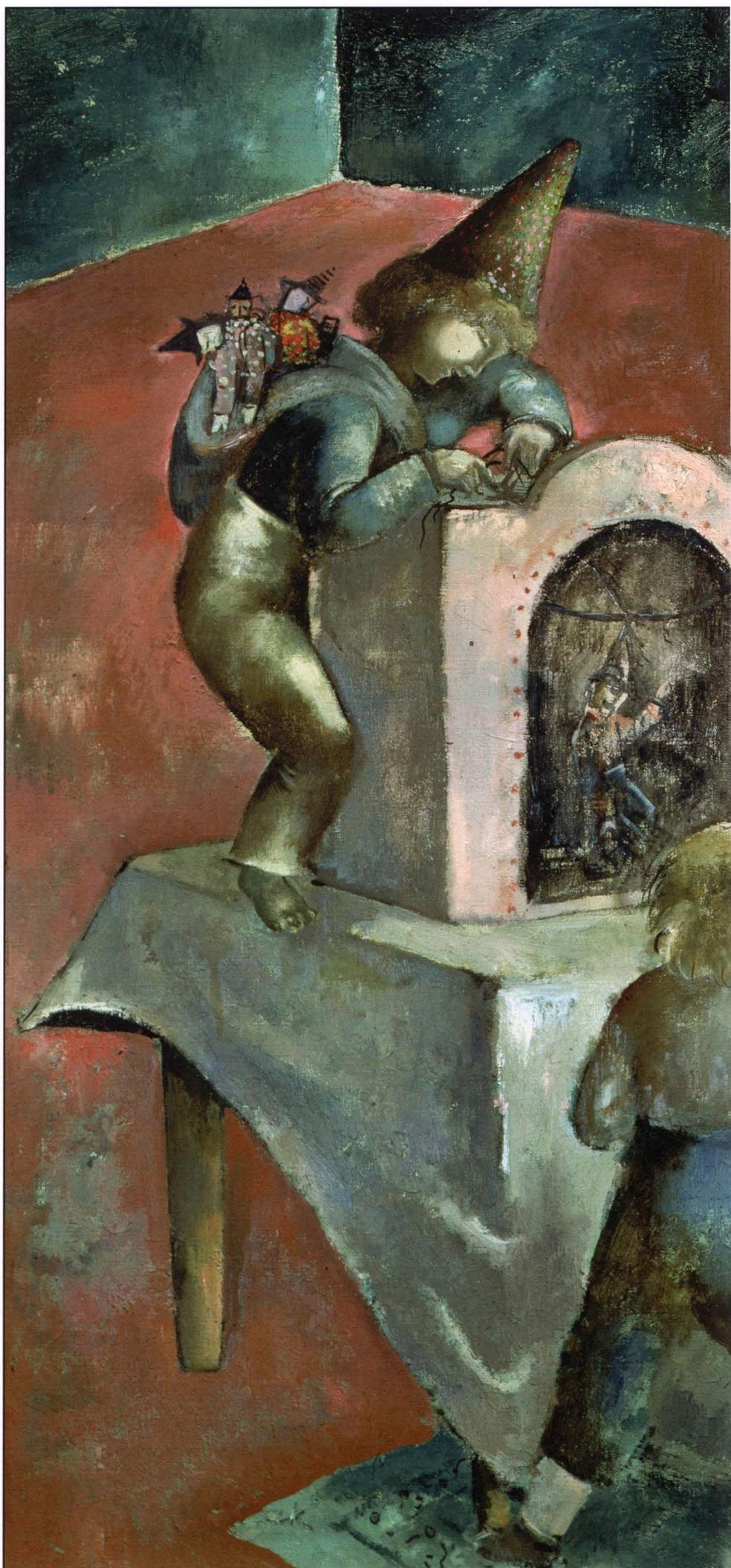
Аурелио Артета Эррасти – баскский живописец, родившийся в Бильбао, один из основателей Ассоциации художников-басков. Изучение изобразительного искусства во Франции и Италии привело к тому, что все его творчество развивалось под влиянием французского постимпрессионизма, в частности Поля Гогена и Анри де Тулуз-Лотрека, и произведений итальянского Возрождения. Интерес мастера к технике фрески нашел впоследствии применение в росписи фойе штаб-квартиры Банка Бильбао в Мадриде.

Основная тематика творчества Артета Эррасти – повседневная жизнь баскского народа, сцены из нее он изображал со значительной долей абстракции и меланхолическим ощущением. «Аккордеонист» не стал исключением, создается впечатление не конкретного образа и действия, а отвлеченного обобщения, к которому приводится определенный типаж. Наделяя персонажей силой вневременной монументальности, придавая им торжественное величие, художник подчеркивает свое отношение к ним как к фундаментальной основе жизни общества. Композиционное построение сцены и взаимопроникновение одних и тех же цветов в различных частях полотна являются живописными средствами, рождающими эффект единства, завершенности изображаемого сюжета.

**ЮДЖИН ЗАК  
(1884–1926)  
Кукольный театр  
До 1926. Холст, масло. 81x100**

Юджин Зак – художник родом из Польши, большую часть жизни проведший и работавший во Франции. Обосновавшись в Париже в 1904, он принимал активное участие в художественной жизни города; полотна мастера выставались в Осеннем салоне и в Салоне Независимых. Его творчество берет исток в стилистике символизма и работ группы «Наби». Зак высказывался против авангардной живописи, однако его произведения обнаруживают явное влияние таких новаторов, как Матисс и Пикассо.

Картина «Кукольный театр», несомненно, имеет связь с творчеством последнего, его «голубым» и «розовым» периодами. Художник, работая с плоскостями и простыми геометрическими фигурами, создает сцену, существующую на грани реальности и иллюзии. Он изображает пространство, подобное кукольному театру, благодаря чему название полотна приобретает двусмысленное значение. Зритель не может знать наверняка, имел ли автор в виду маленький кукольный театр на столе или всю сцену, населенную людьми, которые своими отвлеченно трактованными формами и лицами напоминают марионеток. Близкое расположение бликов и теней, контрастных по отношению друг к другу, придает фигурам и среде равномерно монументальную, практически каменную фактуру. Несмотря на изначально возникающее ощущение сюжетной легкости, картина производит весьма тяжелое, холодное, даже несколько мертвенное впечатление.









**ВАЛЕНТИН ДЕ СУБИАУРРЕ**  
**(1879–1963)**  
**Бертсоляры**  
**(Народные поэты)**  
**Первая четверть XX века.**  
**Холст, масло. 196x245,5**

Валентин де Субиаурре – испанский художник, сын композитора Валентина Субиаурре, родившийся глухонемым, как и его брат Рамон, который принимал участие в создании многих живописных произведений Валентина. Мастер обучался в Академии Сан-Фернандо, путешествовал, приобретая новые знания, по Нидерландам, Франции и Италии.

Многие работы художника посвящены традициям баскской жизни. На данном полотне изображены баскские народные поэты – бертсоляры, названные от традиционных музыкальных четверостиший – бертсов, исполняемых во время различных праздников или на специальных конкурсах. Одно из таких торжеств зритель может видеть на картине. Многофигурная композиция строится на ритмическом чередовании темных и светлых плоскостей, с помощью которых написана одежда крестьян, собравшихся послушать выступление. Помимо этого противопоставления в формировании колорита важную роль играют коричневый, земляной, синеватый цвета далекого идеалистического пейзажа и шафрановый, возникающий мерцающими пятнами в разных частях картины. Для Субиаурре важно показать атрибуты простого быта басков – кухонную утварь, яблоки, хлеб, которые он выписывает с большим вниманием. Основным мотивом полотна становится единение народа и его традиций с природой.

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*  
Мл. редактор: *Н. Якушина*  
Автор текста: *О. Киташова*  
Корректор: *Г. Барышева*  
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
E-mail: [editor@directmedia.ru](mailto:editor@directmedia.ru)  
[www.directmedia.ru](http://www.directmedia.ru)

---

**ТОМ 62 «Музей изящных искусств. Бильбао»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2012  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2012, дизайн обложки  
Обложка: **Х. Эченагусиа. «Самсон и Далила».**  
**Фрагмент**

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

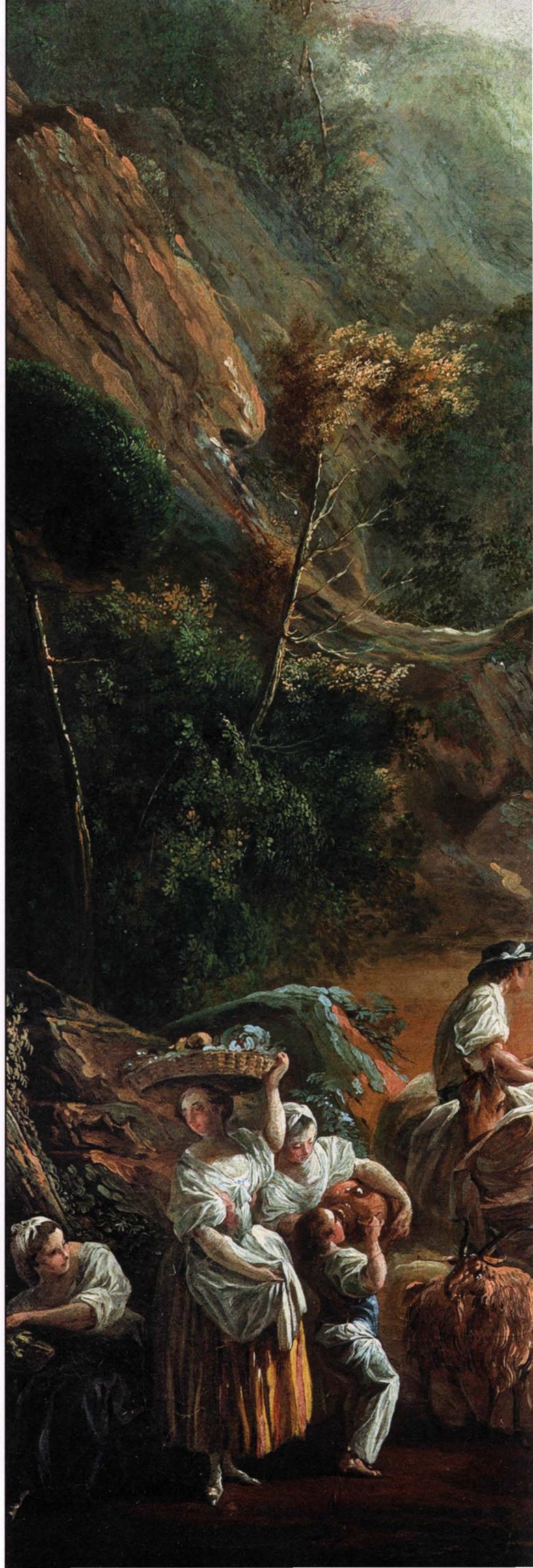
---

Отпечатано: SIA «Preses pams Baltic»  
«Янсили», Силакрогс, Ропажский район,  
Латвия, LV-2133  
[www.pnbaltic.eu](http://www.pnbaltic.eu)

Подписано в печать 21. 12. 2012  
Формат 70x100/8  
Бумага мелованная  
Печать офсетная. Печ. л. 6,0  
№ 102667

2012 год

**Луис Парет-и-Алькасар. Сцена с сельскими  
жителями. Фрагмент ►**



**МУЗЕЙ ИЗЯЩНЫХ  
ИСКУССТВ**

**БИЛЬБАО**

**Электронный вариант книги:**

Скан, обработка, формат: manjak1961

СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Лос-Анджелесский окружной музей искусств (LACMA) является одним из крупнейших художественных музеев США, здесь представлено более 100 000 произведений от древнейших времен до XXI века. Основополагающей является обширная коллекция европейской живописи и скульптуры, включающая работы, созданные в период с XII до начала XX века. Особое место в музее занимают произведения американского и латиноамериканского искусства. LACMA гордится своим собранием «Декоративное искусство и дизайн», демонстрирующим развитие ремесел в Европе и США и включающим более 350 ценнейших экспонатов.

Реализуется с газетой  
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-449-7



4 607071 486250