

Истлейк Чарлз Локк

**Картины Лондонской национальной
галереи с объяснительным текстом Чарльса
Л. Истлэка**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Ч-20

Ч-20 **Чарлз Локк И.**
Картины Лондонской национальной галереи с объяснительным текстом Чарльса Л. Истлэка / Истлейк Чарлз Локк – М.:
Книга по Требованию, 2025. – 36 с.

ISBN 978-5-519-87407-6

ISBN 978-5-519-87407-6

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2025
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2025

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

тому назадъ. Онъ представляетъ венеціанскаго сановника почти по поясъ, въ размѣрѣ немного меньшемъ въ сравненіи съ натурою. На сенаторѣ—красная одежда и черный барретъ, изъ-подъ котораго длинные темные волосы спускаются внизъ до полной шеи, закрывая уши. Черты гладко выбритаго лица, хотя и некрасивыя, замѣчательны своею характерностью и экспрессивностью. Лобъ—низкій, но довольно широкий. Небольшіе голубые глаза, короткій носъ и массивный подбородокъ позволяютъ опредѣлить характеръ этого человѣка, на тонкихъ и пропорціональных губахъ котораго рисуются гордость и своенравіе, смягченныя изяществомъ. Тѣни на лицѣ обозначены явственно, но прозрачны, техника же письма во всѣхъ отношеніяхъ великолѣпна: въ портретѣ нѣтъ ни одного излишняго штриха. Однообразіе красокъ нарушается черною перевязью, пересѣкающей діагонально одежду, и голубымъ обшлагомъ на лѣвомъ ея рукавѣ. Венеціанецъ держитъ въ правой рукѣ цвѣтокъ гвоздики. Эта великолѣпная картина, исполненная на деревѣ, нѣ-



Джов. Антоніо Бельтраффіо: Богоматерь съ Младенцемъ.

когда принадлежала маркизу Джироламо Гавотти въ Генуѣ, перешла потомъ въ руки извѣстнаго торговца въ Миланѣ Дж. Баслини и была куплена отъ него для Національной Галереи въ 1875 г.

Почти каждая эпоха въ исторіи живописи бываетъ ознаменована творчествомъ того или другого Боргоньоне живописца, кладущаго свой отпечатокъ на школу, къ которой онъ принадлежитъ, и обладающаго ^{1455?—1523.} нѣкоторыми характерными чертами, созданными всецѣло имъ самимъ. Какъ на примѣръ подобной рѣзкой индивидуальности, можно указать на Амброджо да-Фоссано, получившаго прозвище Боргоньоне. Съ нѣкоторымъ основаніемъ его считаютъ ученикомъ Винченцо Фоппы; но, тогда какъ вліяніе этого послѣдняго полнѣе отразилось въ произведеніяхъ другихъ миланскихъ живописцевъ, главные достоинства Боргоньоне не могли быть заимствованы отъ искусства болѣе ранняго періода, ни переданы этимъ мастеромъ его преемникамъ. Изъ четырехъ его картинъ, находящихся въ Національной Галереѣ, ни одна не можетъ быть приписана другому живописцу.

Мы выбрали для воспроизведенія въ нашемъ изданіи «Триптихъ» (1077) этого художника, незначительный по величинѣ, но, безспорно, самый интересный изъ означенныхъ образцовъ его живописи. На средней доскѣ представлена Мадонна въ одеждѣ традиціонныхъ цвѣтовъ, сидящая на тронѣ. Она поддерживаетъ одною рукою Младенца-Христа, стоящаго на Ея лѣвомъ колѣнѣ, а на правомъ держитъ въ другой рукѣ раскрытую книгу. Съ обѣихъ сторонъ трона—по юному ангелу, играющему на лютнѣ.

Лѣвая створка занята изображеніемъ «Моленія о чашѣ». На поросшемъ травою холмѣ стоитъ и молится Спаситель. Явившійся съ неба ангелъ держитъ предъ Нимъ золотую чашу, изъ которой

выступают эмблемы предстоящих Ему страданий. Въ отдаленіи видны три апостола, спящіе сидя на землѣ. Еще дальше—ворота въ городской стѣнѣ, чрезъ которыя видны идущіе воины. На правой створкѣ изображенъ Спаситель, несущій свой крестъ, а на заднемъ планѣ виднѣется городъ съ протекающею чрезъ него рѣкою. Лицу Христа въ обѣихъ боковыхъ картинахъ придано чрезвычайно патетическое выраженіе. Хотя и не столь важными, но тѣмъ не менѣ замѣчательными характеристическими особенностями этого произведенія должно признать блѣдные тѣлесные тона, блестящіе по краскамъ драпировки и тщательное исполненіе. Триптихъ этотъ, первоначально находившійся въ коллекціи герцогской фамиліи въ Миланѣ, впоследствии попалъ въ руки одного тамошняго торговца, отъ котораго и купленъ въ 1879 г.

Мы уже упомянули о затрудненіяхъ, встрѣчающихся при систематическомъ распредѣленіи живописцевъ по школамъ, особенно тогда, когда художникъ, достигшій извѣстности въ одномъ какомъ-либо мѣстѣ, переселялся въ другое и становился фактически связаннымъ съ нимъ. Долговременное пребываніе Ліонардо да-Винчи въ Миланѣ оказало столь сильное вліяніе на тамошнее искусство двухъ послѣднихъ десятилѣтій XV вѣка, что пропустить имя этого мастера въ подробной исторіи Миланской школы невозможно. Но объ единственномъ образцѣ его живописи, находящемся въ Національной Галереѣ, уже было говорено нами при разсмотрѣніи картинъ Тосканской школы, а потому мы можемъ теперь перейти прямо къ имѣющимся въ этомъ музеѣ работамъ учениковъ Ліонардо.

Джов.- «Богоматерь съ Младенцемъ-Христомъ» (728), картина съ фигурами натуральной величины,—во многихъ
 Антоніо отношеніяхъ характерное произведеніе Джованни-Антоніо Бельтраффіо, живописца, которому
 Бельтраф- знатность его происхожденія и родства не мѣшала усердно заниматься искусствомъ. Мадонна въ
 фіо
 1467—1516. малиновомъ платьѣ великолѣпнаго тона, разстегнутомъ на груди, сидитъ и, опустивъ взоры на Младенца, лежащаго у Нея на колѣняхъ, кормитъ Его грудью. Черты Ея красиваго по типу лица моделированы съ большою тонкостью. Ея волосы спускаются изъ-подъ свѣтлаго головного покрывала вьющимися прядями на плечи. Наружность и поза Христа также весьма привлекательны. Вообще въ этомъ произведеніи, отличающемся точностью рисунка, натуральностью освѣщенія и близкою къ скульптурной рельефностью, ясно выказывается измѣненіе, внесенное Ліонардо да-Винчи въ миланское искусство; въ заслугу же самого Бельтраффіо должно поставить другія замѣчательныя качества картины: техническое мастерство, съ какимъ мягкія сѣрыя тѣни наложены на блестящіе тона, тонкое чувство колорита, господствующее въ композиціи, и безыскусственную граціозность замысла. Эта Мадонна, принадлежавшая нѣкогда лорду Нортвику, куплена въ 1863 г., при распродажѣ коллекціи Дэвенпорта-Бромлея.

Бернардино Въ творествѣ Бернардино Луини Миланская школа достигла высшаго своего совершенства.
 Луини Этотъ художникъ прославился главнымъ образомъ на поприщѣ фресковой живописи, и оцѣнить
 1475?—1554? высокія достоинства его работъ по этой части нельзя, не выдавъ ихъ въ Миланѣ, Лугано и Саронно, гдѣ уже давно были признаны его тонкій вкусъ и удивительное мастерство. Принято считать Луини ученикомъ Боргоньоне и подражателемъ Ліонардо да-Винчи, но, благодаря своему таланту, онъ могъ бы составить себѣ громкое имя въ любой школѣ и подъ какимъ бы то ни было вліяніемъ.

Нѣкоторыя изъ лучшихъ его произведеній поражаютъ своею своеобразною прелестью, созданною всецѣло имъ самимъ, далеко превосходящую ту, какой достигали его предшественники, и ставящую его выше современныхъ ему соперниковъ.

Многія изъ станковыхъ картинъ Луини были нѣкогда приписываемы Ліонардо, въ томъ числѣ и картина Національной Галереи «Христосъ, бесѣдующій съ мудрецами» (18). Это—группа поясныхъ фигуръ величиною вдвое меньшихъ, чѣмъ натура. Въ срединѣ изображенъ Спаситель въ видѣ юноши, облеченнаго въ розовый хитонъ съ золотымъ оплечіемъ, усыяннымъ драгоценными камнями. Съ выраженіемъ серьезности въ лицѣ, Онъ касается пальцами своей правой руки пальцевъ лѣвой, какъ бы доказывая нѣчто стоящимъ вокругъ Него четыремъ старцамъ.

Молодое, женственно-нѣжное лицо Христа напоминаетъ типъ человѣческой красоты, находимый нами въ рисункахъ Ліонардо-Винчи, но здѣсь этому типу приданы удивительная грація и святость. Головы прочихъ фигуръ отличаются также большою экспрессивностью. Должно замѣтить, что живописецъ отнесся съ особеннымъ вниманіемъ къ вырисовкѣ и моделировкѣ рукъ. Мастерски написанныя драпировки свидѣтельствуютъ о томъ, что онъ от-



Гауденціо Феррари: Воскресеніе Христово.

лично понималъ требованія колорита какъ при распредѣленіи красокъ, такъ и при переходахъ изъ тона въ тонъ. Во всей Галерей найдется лишь мало произведеній, въ которыхъ умѣлый рисунокъ и мастерская техника соединились бы съ такимъ благочестивымъ чувствомъ, какимъ проникнута эта картина. Она находилась долгое время въ палаццо Боргезе, въ Римѣ, была перевезена оттуда въ Англію въ началѣ истекающаго столѣтія и, перейдя во владѣніе пастора Гольвелля-Кара, пожертвована имъ Галерей въ 1831 г.

Къ живописцамъ Сѣверной Италіи на ряду съ Луини несомнѣнно слѣдуетъ причислить Гауденціо Феррари. Онъ родился въ мѣстечкѣ Вальдуджо, въ Пьемонтѣ, около 1484 г., еще юношей переселился въ сосѣдній городъ Варалло и провелъ тамъ большую часть своей жизни. Объ его

Гауденціо
Феррари
1484—1549.

творческомъ дарованіи и техническомъ мастерствѣ лучше всего свидѣтельствуеъ рядъ фресокъ, написанныхъ имъ на стѣнѣ, отдѣляющей нефъ отъ хора въ миланской церкви С.-Маріа-делле-Граціе и изображающихъ новозавѣтныя сцены. Другія церкви Милана и тамошняя галерея Бреры содержатъ въ себѣ немало произведеній этого художника, работы котораго можно видѣть также въ Верчелли, Комо и Саронно. Еще недавно Гауденціо вовсе не былъ представленъ въ Національной Галереѣ, но теперь этотъ важный пробѣлъ въ ея Ломбардской школѣ пополненъ приобрѣтенною нѣсколько лѣтъ тому назадъ картиною, не дающею, однако, вполне удовлетворительнаго понятія о талантѣ ея автора. Сюжетъ этой картины—*«Воскресеніе Христово»* (1465). Спаситель, тѣло котораго прикрито только бѣлою, развѣвающимся вокругъ Него плащеницею, выходитъ изъ раскрытаго гроба. Поставивъ свою правую ногу на его край, Онъ держитъ въ лѣвой рукѣ знамя, эмблему побѣды надъ смертію, а правою рукою указываетъ на небеса. Задній планъ занятъ гористымъ пейзажемъ съ низкимъ горизонтомъ. Величина фигуры Христа—около $\frac{2}{3}$ натуры. Она нарисована очень исправно и прекрасно моделирована блестящими естественными тѣлесными красками съ мягкими сѣроватыми тѣнями и полутѣнями. Черты лица Спасителя, отличающіяся правильностью и кроткимъ выраженіемъ, приближаются къ новому идеалу человѣческой красоты, и во всемъ произведеніи замѣтны признаки той постепенной, но коренной перемѣны, которой въ XVI столѣтіи подвергся характеръ религіознаго искусства, отказавшагося, ради правды, отъ традиціонныхъ условностей и утратившаго въ своей technikѣ многое изъ первоначальной сухости и рутинности.

«Воскресеніе Христово» куплено въ Миланѣ нынѣшнимъ директоромъ Національной Галереи, Пойнтеромъ, въ 1895 г.

Бернардино Ланини 1508?—1578. Среди учениковъ Гауденціо Феррари наиболѣе способнымъ былъ Бернардино Ланини, родившійся въ Верчелли въ 1508 г. или около этого времени. Онъ извѣстенъ преимущественно какъ живописецъ фресокъ, въ особенности какъ исполнитель стѣнной росписи въ Наварскомъ соборѣ. Картины этого художника, писанныя на деревѣ, сравнительно рѣдки, а потому Національная Галерея можетъ хвастаться тѣмъ, что въ ней имѣется такая картина, не только снабженная подписью мастера, но и представляющая собою превосходный образецъ его работъ. Сюжетъ этой картины—*«Св. Семейство, окруженное святыми»* (700). Средину композиціи занимаетъ Мадонна. Она сидитъ, держа на своихъ колѣняхъ Младенца-Христа въ стоячей позѣ. Справа помѣщенъ ап. Павелъ, опирающійся на мечъ и вручающій Младенцу яблоко. Взявъ его, Младенецъ обратился лицомъ къ Маріи Магдалинѣ, стоящей слѣва, съ сосудомъ мѣра въ рукахъ. Позади Пресв. Дѣвы виденъ св. Григорій въ папскомъ облаченіи, съ тиарою на головѣ и съ процессіональнымъ крестомъ въ рукѣ. Между фигурами Богородицы и ап. Павла видна голова старца (св. Іосифа?). Задній планъ занятъ пейзажемъ съ высокими утесами и различными строеніями. И въ этой картинѣ ясно обнаруживается возрастающее стремленіе религіознаго искусства къ натурализму; она содержитъ въ себѣ нѣкоторыя характерныя черты школы, къ которой относится, и вмѣстѣ съ тѣмъ другія, свойственныя Гауденціо Феррари; но жизненность движенія, приданная главнымъ фигурамъ изображенной группы, должна быть приписана всецѣло самому Ланини: Лица — разнообразны по типу, но все одинаково выразительны, и большинство ихъ оживлено улыбкою. Драпировки написаны съ большою старательностью

и со вкусомъ. Чтобы удачно распредѣлить и гармонично нюансировать розовый цвѣтъ туники и голубой цвѣтъ мантии Богородицы, роскошные яблочно-зеленый, синій и смягченно-красный тона одежды на Маріи Магдалинѣ и тѣ же тона, повторенные съ измѣненіями въ одѣяніи ап. Павла, нужно было большое умѣнье. Несмотря на трудность этой задачи, художникъ избѣгъ малѣйшаго диссонанса въ колоритной схемѣ картины. Это прекрасное произведеніе исполнено на доскѣ съ дугообразнымъ верхомъ. На немъ имѣется подпись: «Bernardinus effigiebat: 1543». Приобрѣтено оно отъ Г. Г. Филиппса въ 1863 г.

КРЕМОНА.

Сравнительно съ только что рассмотрѣнными нами картинами образцы кремонской живописи, находящіеся въ Национальной Галерее, относятся къ болѣе раннему періоду. Годы рожденія и смерти Франческо Таккони неизвѣстны, и вообще объ его дѣятельности дошло до насъ очень мало свѣдѣній; но достаточно взглянуть въ Галерею на его картину: «Мадонна на тронѣ» (286), чтобы замѣтить, что она больше походитъ на произведенія первой, чѣмъ второй половины XV столѣтія.

Нижняя одежда Богородицы почти совсѣмъ скрывается подъ широкою, пышною мантиею, цвѣтъ которой былъ вначалѣ, вѣроятно, голубой, но отъ времени и лакировокъ превратился въ зеленый. Пресв. Дѣва сидитъ на тронѣ, держа Младенца-Христа на правомъ колѣнѣ. Спаситель, изображенный въ видѣ рыжеволосаго дитяти, съ игривымъ движеніемъ схватился ручкою за полотняное покрывало, ниспадающее съ головы Его Матери на Ея грудь. Черты лица Мадонны мелки сравнительно съ его оваломъ, взоры опущены внизъ, брови очерчены рѣзко. Ея нѣжная комплексія, пухлыя щеки и круглая шея напоминаютъ типы Чимы. Эта несложная группа, написанная въ размѣрѣ вдвое меньшемъ натуры, наивная и вмѣстѣ съ тѣмъ величавая по замыслу, отличается своеобразною граціей. Руки Пресв. Дѣвы пропорціональны и красивы; драпировки, облегающія Ея фигуру, расположены очень удачно. Картина вообще блѣдна въ отношеніи тоновъ, но, введя въ нее съ толкомъ бѣлый цвѣтъ и превосходно сочетавъ другія нѣжныя краски, художникъ придалъ ей коло-



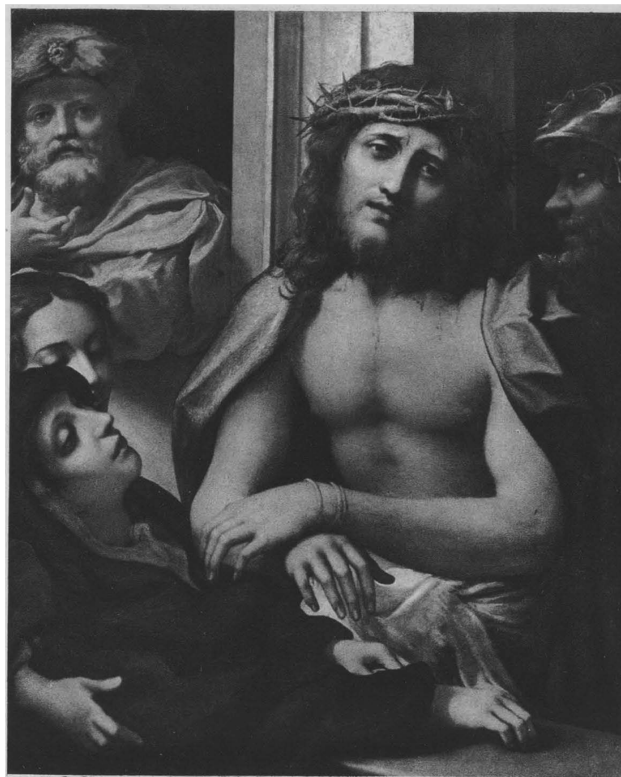
Франческо
Таккони
XV столѣтіе.

Франческо Таккони: Мадонна на тронѣ.

риту своеобразную прелесть. На подножии трона изображена небольшая круглая доска зеленого мрамора съ надписью: FRANCISI TACHONI. 1489. OCTV. Эта икона, исполненная на деревѣ, нѣкогда находилась въ Каза-Саворнянъ и была приобрѣтена въ Венеціи въ 1855 г. отъ барона Гальвани.

Боккаччо
Боккаччино
XV ст.—
XVI ст.

Еще болѣе примитивный по замыслу и исполненію характеръ имѣетъ единственное въ Галереѣ произведеніе другого кремонскаго живописца, Боккаччо Боккаччино, о жизни котораго мы знаемъ очень мало, или, вѣрнѣе сказать, почти ничего не знаемъ. Его многофигурная композиція: *«Шествіе на Голгофу»* (806), хотя и уступаетъ въ достоинствѣ *«Обрученію св. Екатерины»*, которымъ онъ представленъ въ Венеціанской Академіи Художествъ, и не даетъ понятія о наилучшей его манерѣ, однако свидѣтельствуешь объ его склонности къ эклектизму, приведшей его къ усвоенію нѣкоторыхъ качествъ Венеціан-



Корреджо: *Се человекъ.*

щій верхомъ на бѣломъ конѣ во главѣ шествія, которое заканчивается слѣва двумя всадниками, по видимому важными лицами. Въ отдаленіи—равнина, поросшая деревьями и примыкающая къ рѣкѣ; справа высится гора Голгоѳа, на которую взбирается толпа людей. Размѣръ главныхъ фигуръ—треть натуральной величины. Лица этихъ фигуръ мало отличаются одно отъ другого какъ складомъ, такъ и выраженіемъ, но этотъ недостатокъ искупается разнообразіемъ и жизненностью движенія. Воспроизводя чрезвычайно живописные костюмы, художникъ пустилъ въ ходъ тамъ и сямъ яркія краски; но онѣ нигдѣ не кричатъ, не рѣжутъ глазъ своимъ сопоставленіемъ. Какъ мастеръ распоряжаться свѣтомъ и тѣнью, Боккаччино выказалъ себя достойнымъ школы, къ которой его причисляютъ, но ему плохо удалось драпировки: онѣ образуютъ сухія и угловатыя, какъ бы бумажныя складки.

Эта алтарная икона, писанная на деревѣ, первоначально находилась въ церкви св. Доминика въ Кремонѣ, мѣстѣ рожденія живописца, гдѣ и до настоящаго времени можно видѣть массу его произведеній. Она куплена въ 1870 г.

ской школы и къ заимствованію другихъ изъ стили Перуджино.

На переднемъ планѣ, въ срединѣ, св. евангелистъ Іоаннъ, шествуя со сложенными вмѣстѣ руками, съ состраданіемъ взираетъ на Богоматерь, упавшую безъ чувствъ на краю дороги и окруженную святыми женами. Непосредственно позади ап. Іоанна—Спаситель, несущій свой крестъ и сопровождаемый стражами и воинами. Справа—юноша-сотникъ, ѣду-

ПАРМА И МОДЕНА.

Переходъ отъ раннихъ формъ живописи къ позднѣйшимъ, отъ примитивныхъ типовъ изображенія къ натуралистическимъ въ большинствѣ школъ происходилъ постепенно. Бывали, однако, замѣчательные примѣры, когда различныя обстоятельства—появленіе высокоталантливыхъ живописцевъ въ особенности—ускоряли это движеніе. Разсматривая то, что выставлено въ залѣ, посвященномъ въ Національной Галереѣ ломбардскимъ картинамъ, мы находимъ, что онѣ или въ композиціи своей, или въ манерѣ исполненія сохраняютъ традиціи старины. Изъ ряда этихъ картинъ выдѣляются произведенія лишь двухъ живописцевъ, любопытныя не столько по времени ихъ дѣятельности, сколько по своей близости къ новѣйшимъ вкусу и чувству. Корреджо и Пармиджанино—старинные мастера, но ихъ работы имѣютъ болѣе общаго съ произведеніями XIX, чѣмъ XV столѣтія.

Извѣстная картина Антоніо Аллегри: «*Се человекъ*» (15), вполне справедливо возбуждаетъ всеобщее удивленіе выказанными въ ней мастерствомъ рисунка, искусною техникою, основаннымъ на опытѣ знаніемъ свѣтотѣни и умѣньемъ распоряжаться красками. Этою картиною любятъ съ энтузіазмомъ и благочестивые люди. Религіозное чувство вообще выражается очень разнообразно, и относительно его проявленія въ искусствѣ возникаетъ множество вопросовъ, разсмотрѣніе которыхъ было бы здѣсь неумѣстно. Достаточно вспомнить, что между годами рожденія Боргоньоне и Корреджо прошло всего лишь сорокъ лѣтъ; въ виду этого факта весьма любопытно сравнить наивную, но патетическую концепцію старѣйшаго изъ этихъ мастеровъ въ его «Моленіи о чашѣ» (1077) съ изображеніемъ страждущаго Христа, вышедшимъ изъ-подъ кисти позднѣйшаго живописца. Подобное сравненіе приведетъ непредубѣжденнаго критика къ тому заключенію, что религіозный сюжетъ, будучи представленъ реалистически, производитъ менѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ тогда, когда онъ трактованъ въ формахъ ранняго искусства, которыя, такъ сказать, подчиняли техническое мастерство живописца духовному предмету его творчества.

Въ картинѣ Корреджо Спаситель представленъ въ размѣрѣ натуры, стоящимъ и видимымъ нѣсколько больше, чѣмъ по поясъ. Его нагое тѣло ничѣмъ не прикрыто, кромѣ куска бѣлой ткани, повязаннаго вокругъ чреслъ, и розовой мантии, накинутаго на плечи. На головѣ у Христа — терновый вѣнецъ, руки Его сложены вмѣстѣ и связаны. Въ лѣвой части композиціи—Богоматерь, лишившаяся чувствъ и поддерживаемая одною изъ святыхъ женъ.

Любопытна исторія этого произведенія. Вначалѣ оно принадлежало аристократическому семейству Прати, въ Пармѣ, потомъ находилось во дворцѣ Колонна, въ Римѣ, было куплено отсюда англичаниномъ сэромъ Кларкомъ, перепродано имъ Мюрату и въ позднѣйшее время перешло во владѣніе маркиза Лондондери, отъ котораго и пріобрѣтено для Національной Галереи въ 1834 г.

Въ нашемъ изданіи помѣщена другая, не менѣе важная картина Корреджо: «*Венера, Меркурій и Амуръ*» (10). Размѣръ трехъ изображенныхъ въ ней фигуръ—приблизительно вдвое меньше натуральной величины. Слѣва представлена Венера въ видѣ молодой красивой женщины. Немного наклонившись впередъ, она стоитъ у каменной скамьи, на которой сидитъ Меркурій. Послѣдній держитъ въ рукѣ свитокъ бумаги передъ здоровымъ, пухлымъ мальчикомъ—Амуромъ, учащимся по ней чтенію. Это оли-

цветворение классического мифа дало художнику возможность вполне выказать свойственные ему качества и свою несомненную гениальность. Воспроизводя тот же самый сюжет, живописцы позднейшей эпохи и с более испорченным вкусом вдохновлялись бы, вероятно, греческою скульптурою, Аллегри же старался придать изображению более естественный характер. Жизненность выражений и поз, умная моделировка окончностей, блеск телесных тонов, мастерски разыгранная светотень и, в добавок, то живописное достоинство, которое итальянцы выражают словом *nobiltà*,— все это соединилось в этом очаровательном произведении, превосходно характеризующем художника. Оно находилось некогда в коллекции короля Карла I и, после того как эта коллекция разсыпалась, прошло чрез руки нескольких знатных владельцев в Италию, Испанию, Францию и Австрию; под конец оно было привезено снова в Англию маркизом Лондондерри и продано им Национальной Галерее в 1834 г.

Как то было уже замечено нами, что по истечении XV столетия искреннее чувство исчезло из религиозного искусства; быть может, мы выразимся более точно, если скажем, что его характер с этого времени стал быстро изменяться. Живописцы примитивной—как теперь называют ее—школы, подстрекаемые к деятельности честолюбием и соревнованием, находились под влиянием своих предшественников. Едва ли можно допустить, что все они были проникнуты благочестием, но вообще их творчество, в сравнении с творчеством позднейших мастеров, было более объективно. Возраставшая легкость исполнения, научное изучение анатомии, знакомство с законами перспективы и теорией тени—побуждали художников щеголять чисто техническим искусством, в ущерб выражению чувства и умренности. Картина Франческо Маццолы, прозванного Пармиджанино, «*Видение св. Иеронима*» (33), написана в 1527 г., еще при жизни Луини; однако эти два ломбардца, в отношении стиля, чрезвычайно разнятся один от другого: Луини, освобождаясь от условностей своих предшественников, стремился к натуральности; Пармиджанино сдвигал еще шаг вперед и достиг в своих композициях драматизма.

Пармиджа-
нино
1503—1540.

Упомянутая картина—огромный алтарный образ вышиною более чем в 11 фут. и шириною в 5 фут. Внизу, на переднем плане, изображен св. Иоанн Креститель в фигуре, превосходящей своим размером натуральную величину. Он стоит на коленях, повернувшись лицом к зрителю, и указывает правою рукою вверх, на Богородицу, которая сидит на скале, среди облаков, с Младенцем-Христом, стоящим между его коленями. Справа, в отдалении, виден св. Иероним, лежащий на земле и покоющийся сном. При первом взгляде на эту картину бросается в глаза материалистический характер, отличающий ее от других. Св. Иоанн представлен мускулистым атлетом, Мадонна имеет вид красивой деревенской женщины, юный Спаситель—не более как миловидный, цветущий ребенок, какого можно встретить на каждом шагу. В чертах и выражении изображенных лиц нет ни малейшего признака духовности и святости. Тем не менее, современный нам живописец найдет в картине многое, чем может восхищаться: изящество и силу замысла, искусную передачу телесных тонов, прекрасную укладку драпировок, мастерской рисунок и тонкое чувство колорита. Пармиджанино умер всего лишь 35-ю годами позже своего отца, Филиппо Маццолы, картина которого «Богородица с Младенцем и святыми» (1416) висит в

той же залѣ, какъ и «Видѣніе св. Іеронима». Эти два произведенія кажутся принадлежащими совершенно различнымъ эпохамъ: такъ сильно измѣнился характеръ итальянской живописи въ столь короткій срокъ.

Разсмотрѣнная нами алтарная икона написана по заказу Маріи Буффалины для церкви Читта-ди-Кастелло. Рассказываютъ, что во время исполненія этого заказа городъ подвергся штурму и что художникъ продолжалъ работать надъ картиною до тѣхъ поръ, пока не былъ застигнутъ непріятелемъ. Болѣе двухсотъ лѣтъ спустя послѣ того церковь была разрушена землетрясеніемъ, но картина спасена и привезена въ Англію. Она получена Національною Галереею въ даръ отъ дирекціи Британскаго Института въ 1826 г.



Грегорио Скьявоне: Богоматерь съ Младенцемъ.

Падуанская школа.

Считаемъ удобнымъ включить въ настоящій выпускъ нашего изданія нѣсколько произведеній Падуанской школы изъ числа имѣющихся въ Галереѣ.

Самымъ раннимъ падуанскимъ живописцемъ надо признать Грегорио Скьявоне, если не считать Джусто ди-Джованни, флорентійца по происхожденію, триптихъ котораго (701) уже описанъ нами среди картинъ Тосканской школы, и Марко Дзоппо, помѣщенного въ Галереѣ между феррарцами. Лондонская коллекція владѣетъ двумя образцами работъ Грегорио Скьявоне. Одинъ изъ нихъ — большая алтарная икона, раздѣленная на нѣсколько компартиментовъ; другой — маленькая, написанная на деревѣ картина, изображающая «Мадонну съ Младенцемъ-Спасителемъ» (904). Ее мы выбрали для воспроизведенія въ нашемъ изданіи.

Грегорио
Скьявоне.
XV ст.

Въ окнѣ каменнаго зданія, обдѣланномъ въ видѣ арки классическаго стиля, верхняя часть которой обвѣшана гирляндами плодовъ и зелени, видна немного менѣе чѣмъ по колѣни Мадонна, придерживающая Младенца, стоящаго на подоконникѣ; два маленькихъ ангела, помѣщенныхъ ниже, у того и другого краевъ окна, держатъ по блюду съ вишнями. На Богородицѣ — голубая туника и желтовато-розовая мантия, накинутая на голову. Лицо Пресв. Дѣвы моделировано плохо, а фигура Младенца грѣшитъ неправильностями своихъ формъ; однако позы обѣихъ фигуръ сочинены не безъ граціи. Словомъ, мы находимъ здѣсь такой же рисунокъ, какой обыкновенно бываетъ у живописцевъ, художественный вкусъ которыхъ развитъ сильнѣе, чѣмъ техническое мастерство. Фрукты и гирлянды, служащіе въ картинѣ декоративными аксессуарами, напоминаютъ манеру Кривелли. Это небольшое

*

произведение, сухое и слабое по исполнению, имѣетъ одно важное достоинство — нѣжный и гармоничный колоритъ. Оно написано а tempera и куплено на распродажѣ коллекціи Александра Баркера, въ 1874 г.

Каждой школѣ суждено рано или поздно отличиться своими успѣхами, благодаря талантливости одного или нѣсколькихъ мастеровъ, приобретающихъ себѣ видное мѣсто въ исторіи искусства вслѣдствіе превосходства своихъ работъ, независимо отъ національности и отъ мѣстныхъ обстоятельствъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ продолжительное господство того или другого особеннаго стиля, вѣрность его традиціямъ и положеніе страны, въ которой онъ образовался, благоприятствуютъ появленію художниковъ, дѣлающихся предметомъ удивленія для потомства.

Если допустить, что Падуа имѣла—хотя и не долго—свою отдѣльную школу, то на первое мѣсто въ небольшой группѣ ея живописцевъ долженъ быть поставленъ, безъ сомнѣнія, Андреа Мантенья.

Андреа
Мантенья
1431—1506.

Англіи особенно посчастливилось собрать нѣсколько произведеній этого живописца. «Тріумфы Юлія Цезаря», хранящіеся въ Гамптонъ-Керткомъ дворцѣ, представляютъ собою великолѣпные памятники его генія, хотя и пострадавшіе отъ времени и реставраціи, Національная же Галерея, владѣя пятью станковыми картинами названнаго мастера, можетъ въ отношеніи ихъ разнообразія и достоинства соперничать съ любой изъ другихъ европейскихъ коллекцій.

Наиболѣе важная изъ этихъ картинъ — «*Богородица съ Младенцемъ-Христомъ и святыми*» (274). Мадонна, въ нѣжно-розовой туникѣ и голубой мантии, спускающейся съ Ея головы и драпирующей Ея фигуру, сидитъ на тронѣ, покрытомъ, точно такъ же, какъ и балдахинъ надъ нимъ, красною матеріею. Она поддерживаетъ стоящаго у Нея на колѣняхъ Младенца, поднявшаго свою руку съ жестомъ благословенія. Въ правой части картины стоитъ Марія Магдалина въ роскошной одеждѣ, держащая въ рукѣ сосудъ съ мѣромъ и взирающая на небо. Слева стоитъ св. Іоаннъ Креститель, изображенный въ видѣ взрослого мужчины, одѣтаго въ короткую туніку изъ верблюжьей шерсти и львовую мантию; онъ держитъ свою обычную эмблему, крестъ. На заднемъ планѣ, за этими фигурами и трономъ, видны усѣянные плодами лимонныя деревья и цвѣтушіе кусты. Должно замѣтить, что отличительныя достоинства этой картины таковы, что нельзя приписать ее никакому другому художнику, кромѣ Мантеньи. Лицо св. Іоанна до такой степени проникнуто религіознымъ и патетическимъ выраженіемъ, что трудно представить себѣ болѣе тонкую концепцію этого сюжета; лицо и всѣ формы Маріи Магдалины—болѣе плотнаго, здороваго типа, но обѣ фигуры отличаются благородствомъ и граціозностью позъ. Исполненіе драпировокъ у Мантеньи, безспорно, очень манерно въ отношеніи какъ ихъ укладки, такъ и красокъ, свидѣтельствующихъ объ его склонности къ рѣзкимъ переходамъ изъ тона въ тонъ. Тѣмъ не менѣе достигаемый имъ чрезвычайно живописный эффектъ, равно какъ тщательность и ловкость его рисунка ставятъ этого мастера во главѣ сѣверно-итальянскихъ живописцевъ.

Разсмотрѣнное нами произведение исполнено а tempera, на холстѣ. На немъ имѣется подпись: ANDREAS MANTINIA C. P. F. (Civis Patavinus fecit). Картина эта была хорошо извѣстна еще стариннымъ писателямъ по части итальянскаго искусства, которые отзывались о ней съ похвалою. Она на-