

Александр Марков

100 ВЕЛИКИХ КАРТИН



Издательство АСТ
Москва

УДК 75
ББК 85.143
М26

Дизайн серии *Алексея Родюшкина*

Составление и предисловие *Александра Маркова*

В оформлении переплёта использована картина Леонардо да Винчи «Портрет госпожи Лизы дель Джокондо». (1503–1519, Лувр, Париж)

В настоящем издании представлены фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии.

Марков, Александр Викторович
М26 100 великих картин. / Александр Марков. — Москва: Издательство АСТ, 2026. — 224 с.: ил. — (Золотая сотня).

ISBN 978-5-17-168876-9

В издании представлены произведения мастеров, таких как Зевксис, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Рембрандт, Караваджо и других. Каждая картина сопровождается кратким описанием и датировкой, что помогает познакомиться с историей искусства через призму выдающихся полотен. Выбор картин основан не только на их значимости для развития искусства, но и на том, как они отражают культурные смыслы и детали повседневной жизни разных эпох.

Эта книга — отличный путеводитель в мире великих полотен, который поможет читателю не только узнать больше о шедеврах мирового и отечественного искусства, но и переосмыслить привычное, открывая новые смыслы.

УДК 75
ББК 85.143

ISBN 978-5-17-168876-9

© А.В. Марков, предисловие, текст, 2026
© ООО «Издательство АСТ», 2025

ПРЕДИСЛОВИЕ

Выбрать 100 «золотых» картин всегда непросто. Есть, конечно, узнаваемые «Мона Лиза», «Девушка с жемчужной сережкой», «Звездная ночь». Они привлекают режиссеров, создателей рекламы, дизайнеров, расходятся огромными тиражами в виде сувениров, принтов. Но потом начинаются расхождения: одни мысленно «коллекционируют» пейзажи, другие — натюрморты. У каждого будет своя золотая сотня, а то и тысяча любимых картин.

Отбирая картины для книги, мы исходили из того, что это не просто этапные для развития мирового искусства произведения. Смотря на них, мы узнаём что-то знакомое нам. Всматриваясь в детали картин, созданных совсем в другое время, мы узнаём что-то важное для нашей культуры. Вот взгляд совсем как у соседа. Вот цветок в вазе, вот зеркало — совсем как в детстве у меня. Эти картины — своеобразная азбука нашего быта, чтобы увидеть в нём не только вещи, но и смыслы.

Мы отбирали именно картины, хотя обычно в «золотые списки» попадают и фрески, такие как «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, и иногда объёмно-пространственные произведения — скажем, творения поп-арта XX века, соединяющие картину и объёмное решение. Исключение сделано только для двух античных картин — ни одной античной расписанной доски в подлиннике до нас не дошло, только в копиях, своеобразных римских «репродукциях» греческих оригиналов. Но мы не могли пройти мимо них просто из научной порядочности — ведь именно античность изобрела форму картины, отличающуюся от фрески или других видов монументальной живописи.

Картину можно дарить, переносить с места на место. Она как будто освящает то место, в котором появилась. Такие картины выставлялись в античных храмах в дар богам: например, Посейдона можно было поблагодарить за спасение на море, а Деметру — за хороший урожай: так появились марина (морской пейзаж) и натюрморт. Потом на картинах стали изображаться мифологические сюжеты, как знак того, что боги продолжают помогать людям. В Пропилеях, воротах Акрополя в Афинах, размещались картины, написанные на досках. Греческое *πίναξ* (пинакс), от которого произошло слово «пинакотека», то есть картинная галерея, родственно названию дерева пиния и нашему слову «полено» (от итальянского «пинело»). Живо-

пись на ткани (холсте) возникла тоже в античности: Плиний Старший рассказывает об огромном портрете Нерона, сгоревшем при попадании молнии.

Были периоды почти без картин: так, европейское Средневековье предпочитает монументальную живопись и иконопись. Но икона — это не картина, это документ, свидетельство об ином мире. Икона тесно связана с местом своего пребывания (храм, домашняя часовня или красный угол комнаты), она допускает дополнительные украшения, например драгоценные камни, она не может быть профанирована (превращена в бытовой предмет, например крышку сундука), наконец, она имеет в виду, что Прообраз всегда прекраснее образа.

Икона — это запись как напоминание, напоминание о Божестве, записка на память, а картина — развернутая запись. Эффект иконы — общий эффект с храмом, мистическим озарением, духовной работой, эффект присутствия Божества в свете, и икона — часть этого самопредъявления Божества. Тогда в картине всегда присутствуют эффекты, которых в традиционной иконе не найдешь, например полутона. Картина всегда рассказывает нам что-то, чего мы раньше не знали.

В картине всегда есть зеркальность: изображаемый на ней человек или пейзаж «рисуется» во всех смыслах, старается казаться лучше, чем он есть. И мы, рассматривая живопись, в этом зеркале пытаемся предстать лучше, чем мы есть. Картина — своеобразная мембрана между опытом и идеалом: залюбовавшись изображением, мы не можем не залюбоваться собой, чтобы стать чуть лучше.

Каждый из 100 очерков состоит из трех частей: «Мастер» (чем он отличается от предшественников и современников), «Полотно» (как и для чего она была создана, как воспринималась современниками и потомками) и «За кулисами шедевра» (интересные истории о создании и приключениях картины, а также объяснение «непонятого» или мнимо понятного в ней). Думая о художнике, нужно понимать, что часто к картине художник идет всю жизнь, по известному анекдоту: «Я писал эту картину один день и всю жизнь, поэтому она так дорого стоит». Рассуждая о картине, следует иметь в виду, что такие переносные плоскостные изображения создаются не для музеев, а в дар, как заветные вещи, для публичной дискуссии, для самых разных целей — цели бывают самые неожиданные. Наконец, говоря о фактах, надлежит не забывать, что «понятность» или «непонятность» — вещи относительные. Иногда понятным считают просто привычное. Мы же рас-

сказываем, что понимали и чего не понимали современники в картине, когда она только появилась на свет, и какие самые важные смыслы стоят вроде бы за обычными изображениями, обычным небом, ярким освещением или золотым украшением.

Мы представляли каждого художника одной картиной, чтобы показать, сколь различны их судьбы. Конечно, иногда хочется представить художника сразу десятком картин — вероятно, мы сделаем это, если придется готовить отдельный том по отечественному искусству. Но и эта книга о постепенном развитии картины как формы послужит прекрасным преддверием к пониманию шедевров отечественного искусства и посещению музеев в нашей стране.

Любезный читатель, кто бы ты ни был! Желаю не раз еще открыть эту книгу и узнать больше о привычных картинах, что-то незаметно меняя к лучшему в себе и других.

*Александр Марков,
профессор РГГУ
8 февраля 2025 г.*



ЗЕВКСИС

МЛАДЕНЕЦ ГЕРАКЛ, УДУШАЮЩИЙ ЗМЕЙ (РИМСКАЯ КОПИЯ, ПОМПЕИ).
ФРАГМЕНТ. КОНЕЦ V В. ДО Н. Э.

МАСТЕР

В античности были картины, привычные нам: написанные на досках восковыми красками, которые можно было выставлять в храмах и общественных местах. Обычным сюжетом таких картин было чудесное спасение: вероятно, они произошли от приношений в храм. Как отблагодарить Посейдона за спасение на море во время бури? Вероятно, принести изображение спокойного моря, спокойной игры морских божеств, чтобы объяснить, благодаря кому спасение произошло. В храмах такие картины скапливались, и существовала особая должность толкователя, по-гречески «экзегета», который рассказывал истории, связанные с картинами, чтобы все еще больше уверовали в милость богов.

По отзывам античных критиков, Зевксис любил спецэффекты. Так, он писал фигуры людей несколько выше и крупнее действительных размеров, чтобы они казались объемными и будто выходящими из полотна. Люди на его досках казались ожившими статуями: он был отличным колористом, передавая все оттенки человеческого тела.

Зевксис работал сначала на юге Италии, потом в Эфесе в Малой Азии. Он так прославился своими картинами, столько заработал на их продаже, что уже не продавал картины, а дарил их царям и храмам. Он как бы заявлял: «Я уже не служитель богов, а я бог искусства, осыпаящий всех милостями».

ПОЛОТНО

К сожалению, все картины Зевксиса погибли в пожарах, мы знаем их по римским копиям: богачи Геркуланума и Помпей создавали на своих виллах своеобразные собрания копий, чтобы чувствовать себя причастными к искусству. «Младенец Геракл, удушающий змей» — такая копия.

Геракл, внебрачный сын Зевса от Алкмены, на глазах Алкмены и ее мужа Амфитриона душил подосланных завистливой и ревнивой Герой змей. Зевксис ввел в сюжет и самого Зевса в виде орла. Алкмена испугана прибытием ее небесного супруга больше, чем опасностью, угрожающей младенцу. Амфитрион спокойно наблюдает, но готов в любой момент убить змею посохом. Людям не подобает перечить воле богов, даже если это злая воля Геры.

ЗА КУЛИСАМИ ШЕДЕВРА

Картина Зевксиса — это рассказ о явлении богов. Когда жители Кротона пригласили его написать портрет Елены Троянской, потратив на этот заказ половину бюджета города, он выбрал сразу нескольких натурщиц и писал совершенную Елену, сочетая лучшие черты лучших женщин. Для жителей Кротона иметь у себя портрет Елены означало избегать новых войн. Зевксис превратил ее в настоящую богиню мира. Все прекрасные женщины были похожи на эту Елену, но Елена была ни на кого не похожа — она и стала хранительницей города.



АПЕЛЛЕС

РОЖДЕНИЕ АФРОДИТЫ (РИМСКАЯ КОПИЯ ИЗ ПОМПЕЙ). IV В. ДО Н. Э.

МАСТЕР

Апеллес, придворный живописец Александра Македонского, учился сразу в двух школах. Сначала в Эфесе, в Малой Азии, где живописцы любили полутона, мягкий рисунок, сдержанный колорит, одним словом — утонченное благородство. Затем в Сикионе на Пелопоннесе, где, наоборот, требовалась резкость линий. Апеллес первым совместил достижения обеих школ: он умел прорабатывать каждую деталь, но работал при этом быстро, потому что пользовался скудной палитрой. Известны его правила «ни дня без линии», то есть без законченного произведения, и «провести черту», то есть уметь вписать черту внутрь черты — быть уверенным в собственной руке.

Свой стиль Апеллес называл «харита», «харизма». Это многозначное слово, которое означает изящество, прелесть, улыбку, радость, благодать. Можно переводить это как «воодушевление» или «вдохновение», когда, глядя на картину, поневоле начинаешь улыбаться. Харизму представляли как аромат или жидкость, которая проникает во все поры. Как мы не можем уклониться от запаха духов, так невозможно было отступить от харизмы картин Апеллеса.

ПОЛОТНО

«Афродита Анадиомена», то есть буквально «рожденная из моря», — лучшее произведение Апеллеса. Античные авторы говорили, что эта картина возвращала всем веру в Афродиту и любовь. К сожалению, уже в римские времена она пострадала — возможно, от влаги, — и дошли до нас только копии.

На копии из помпейской виллы, вероятно, только центральная часть картины. Афродита стоит по щиколотку в воде и выжимает волосы. Считалось, что художника вдохновил вид гетеры Фрины, которая на праздник Посейдона разделась донага и вошла в море: тогда знаменитую красавицу увидели все участники торжественного действия. Это и есть харизма — тайная красота вдруг начинает быть видна всем и вдохновляет всех.

ЗА КУЛИСАМИ ШЕДЕВРА

Есть рассказ, что башмачник указал Апеллесу на другой картине на ошибку в обуви, тот исправил, но когда башмачник сказал, что и щиколотка изображена неправильно, то художник возмутился. Башмачник знал анатомию щиколотки не хуже устройства обуви, но он не знал харизмы, очарования тела, и поэтому, даже когда был прав, оказался в корне неправ. Понимание любви как успокоения — глубочайший символ античной культуры. Многие образы морских божеств, например эроты на дельфинах, — это как раз такое подчинение стихии гармоничной любви. Жизнь полна опасностей и переживаний, но стоит богу пролить свою милость, ту самую жидкость-харизму, те самые благоуханные духи духовного переживания любви — как море успокоится и всем станет прекрасно и приятно.

САССЕТТА

ШЕСТВИЕ ВОЛХВОВ (НЬЮ-ЙОРК, МЕТРОПОЛИТЕН-МУЗЕЙ). ОК. 1432

МАСТЕР

Сиенский художник Стефано ди Джованни (1392–1450), именовавший себя Сассетта — по родному городу, — был крупнейшим художником серебряного века сиенской живописи. Этот серебряный век противопоставляется золотому, то есть веку икон на золотом фоне. Серебряный век допускал использование и другого, пейзажного фона.

Сассетта создавал алтари, а алтарь состоял из центральной иконы с изображением Христа, Богородицы или святого с предстоящими, и нижней части — пределлы. На ней могли изображаться сцены из жития, чуда святого или евангельские сцены, как, например, шествие волхвов.

Кроме того, пределла была защитой: за ней располагались шкафчики для различных частиц мощей, чаш и других богослужебных предметов.

Такое упорядочивание святых предметов сразу напоминало и о дарах, упомянутых в Писании, прежде всего дарах волхвов. Не случайно утверждение пределлы в искусстве совпало с распространением такого письменного памятника, как «Золотая Легенда» Иакова Ворагинского, — краткого пересказа библейских сюжетов и житий самых почитаемых святых, где тоже отдельные сведения оказались аккуратно построены, хорошо литературно обработаны и достойно расположены внутри целой книги.



ПОЛОТНО

Ясный порядок мы видим в написанном темперой по дереву «Шествии волхвов». Идущих поклониться Младенцу святых царей сопровождает множество слуг, конных и пеших, как и подобает царям. Декабрь, Рождество, деревья стоят голые, и хотя это совсем не соответствует ни пейзажу Палестины, ни пейзажу даже Южной Италии, такой вполне могла быть сиенская зима. Художник умел представить библейские события происходящими прямо здесь и сейчас. Многочисленные птицы вызывают чувство тревоги, а город за холмами напоминает о коварном Ироде.

Наконец, звезда, ведущая волхвов и созданная художником из чистого золота, находится не в небе, а на переднем плане, на фоне травы: кажется, что она вот-вот упадет зрителю на ладошку. Это отвечает богословской концепции Вифлеемской звезды, которой придерживались многие авторитетные проповедники (например, Иоанн Златоуст в ранней Византии), что это была не небесная звезда в собственном смысле, а особое ангельское устройство, видимое только волхвам.



ЗА КУЛИСАМИ ШЕДЕВРА

В Центральной Италии тогда становилось несомненным влияние святого Франциска Ассизского, который и потребовал разделить экстатическую молитву и рассмотрение библейских сюжетов. Молитва — уподобление Христу, когда даже раны Христа могут появиться на руках, как это и было со святым Франциском. А вот чтение Писания, размышление над Писанием — это гигиена ума, необходимое упорядочивание своей души, подготовка к искренней молитве.

Так стали расходиться пути иконописи и живописи в Италии. Икона стала образом и образцом для подражания, а картина — это способ ясно и правильно размышлять о том, о чем говорит Писание.

ФРА БЕАТО АНДЖЕЛИКО

БЛАГОВЕЩЕНИЕ. 1432

МАСТЕР

Фра Беато Анджелико (1395–1455), то есть «Брат Блаженный Ангельский», идеальное прозвище для монаха — художник святой католической церкви. Его собратья-монахи рассказывали, что все свои картины Фра Беато выполнял стоя на коленях, в слезах, и он не мог завершить ни одно произведение, не разрыдавшись. Больше всего при этом ценили не его дар живописца, а честность: когда настоятель монастыря уезжал, Фра Беато брал на себя управление монастырским хозяйством. Потом художник стал синдиком (секретарем-письмоводителем) монастыря Сан-Марко во Флоренции, который и расписал, а после — настоятелем монастыря Сан-Доменико во Фьезоле, ближайшем к Флоренции городке.

Доминиканцы, монахи-миссионеры, любили подолгу пересказывать в проповедях библейские события и жития святых, Фра Беато был из этого же рода, его живопись — всегда развернутый рассказ об исполнении времен, схождении в одну точку всех событий.

ПОЛОТНО

Слева в «Благовещении» изгнанные из рая Адам и Ева, справа — Дева, воспринявшая благую весть. Фра Беато всегда стремился к исправлению событий: где грехопадение, там и искупление. Противопоставление грехопадения и искупления подчеркнуто пространственно. Рай затворился для Адама и Евы, но открылся для Девы Марии и христиан. Но здесь мы видим, наоборот, открытое пространство рая и закрытую комнату Девы — почему? Для Фра Беато важнее не символика, а переживание: мы должны пережить всю скорбь Адама и благоговейно прикинуть к окнам комнаты Девы Марии.

У Фра Беато появляется природа. Она враждебна Адаму и Еве: ветки не дают им прохода, яблоки на земле напоминают об их ошибке. Но вот к Деве доброжелательно само небо: ее келья напоминает храм с золотыми звездами в высоте свода. Такой роскошный потолок противоречит идее скромности жизни Девы Марии, но отвечает идее, что любые богатства мира, в том числе изобилие звезд, — ничто перед ней. Сами звезды восторгаются ее праведностью.

ЗА КУЛИСАМИ ШЕДЕВРА

Для Флоренции, как и для многих других итальянских городов, Благовещение, 25 марта, было торжественным праздником весны. Обновилось время, начался новый год, после зимней непогоды можно действовать и побеждать. Благовещение — день благословений на весь год. Фра Беато тонко создает этот мир благословений. Это и золотые волосы Девы и Архангела, как знак особо изысканной праведности. Это и жесты — спокойные, но при этом такие невероятные — почти





без эмоций, в отличие от горестных эмоций Адама и Евы. То духовное состояние, которое изображает Фра Беато, называется словом «умиление» — многозначным словом, означающим одновременно нежность, раскаяние, доверие и растроганность. Дар умиления считался одним из главных даров монаха. Думать о своем несовершенстве, но не рвать на себе волосы. Быть праведным, но не лицемерить и не укорять себя лишний раз. Чувствовать присутствие Всевышнего рядом, всегда доверять библейским пророчествам и чувствовать рану, наподобие раны любви. Вот эта сладостная рана и есть тема живописи Фра Беато.



ЯН ВАН ЭЙК

ПОРТРЕТ ЧЕТЫ АРНОЛЬФИНИ. 1434

МАСТЕР

Ян ван Эйк (1390–1441) совершил множество художественных открытий, включая воздушную перспективу, сложную передачу фактур и отражения в зеркалах, а также введение сценической композиции в портретную живопись. Однако его главной инновацией стала техника лессировки в масляной живописи, благодаря которой цвета приобрели глубину и прозрачность.

ПОЛОТНО

«Портрет четы Арнольфини» — первый в западной живописи парный портрет. На ней изображены богатые купцы из Брюгге, что подчеркивают детали интерьера: просторное окно, указывающее на близость к порту, складские помещения на первом этаже, дорогие ткани и редкие предметы быта. Символы достатка — роскошный светильник, восточный ковер и ярко-зеленое платье хозяйки, краска для которого была дорогой и нестойкой.

Несмотря на богатство, герои картины не принадлежат к аристократии. Простые деревянные башмаки свидетельствуют о привычке передвигаться быстро, а не торжественно. Теснота комнаты, отсутствие просторного зала для приемов и функциональная мебель с резьбой в виде львиных голов говорят о деловом характере владельцев.

ЗА КУЛИСАМИ ШЕДЕВРА

Исследователи доказали, что платье со шлейфом подвенечное: изображен брак этой пары, на который намекает и богато убранное ложе — пожелание семейного счастья. Вероятно, картина и была подарком к браку. Женщина в подвенечном платье кокетливо приподнимает ткань, создавая иллюзию округлого живота, а синий подклад ее наряда символизирует верность. Среди знаков богатства выделяются апельсины, редкость в Северной Европе XV века, символизирующие размах торговых связей семьи с Индией и Китаем.

Главная загадка картины — фигуры в зеркале. Предполагается, что одна из них — сам ван Эйк, включивший себя в сцену как свидетель брака. Это подчеркивают и миниатюры на раме зеркала, изображающие Страсти Христовы, намекая на сакральность союза. Подпись художника «Ян ван Эйк был здесь» не только фиксирует его участие, но и делает портрет документальным подтверждением церковного брака.