**История создания Лондонской Национальной галереи**

Курсовая работа по музееведению

Выполнила студентка 2 курса ФМК, гр. №462 Михайлова Вероника

Государственный университет Кино и Телевидения

Санкт-Петербург 2006

**Художественные музеи в Европе XVIII века.**

К концу XVIII века уже почти все главнейшие европейские столицы обладали своими художественными музеями или картинными галереями. Возникнув как дворцовые собрания, они мало-помалу становились все более доступными для посторонней публики, приобретая широкую известность среди любителей искусств, становясь одной из главных достопримечательностей своего города и всей страны.

Декрет французского революционного Конвента 27 сентября 1792 года, сделавший королевский Лувр достоянием нации и первым публичным музеем в Европе, открыл новую эру в истории знаменитых художественных собраний, превратив музейное строительство в дело государственной важности. Как ни странно, но Англия, самая богатая и процветающая страна в Европе XVIII века, переживавшая в этот период наивысший подъем своей национальной культуры и искусства, не имела ни одного художественного музея, не говоря уж о таком, который мог бы пойти в какое-нибудь сравнение с мадридским Прадо, парижским Лувром или Дрезденской галереей. Правда, дворцы и фамильные замки английских аристократов хранили в своих стенах замечательнейшие произведения искусства, но эти сокровища ревниво оберегались от глаз простых смертных и были доступны лишь самому узкому кругу избранных.

Королевских же собраний просто не существовало, если не считать отдельных картин или статуй, украшавших апартаменты в качестве дворцовой обстановки. В свое время Карл I Стюарт, страстный коллекционер, собрал в своем дворце Уайт-холл непревзойденную по ценности и художественному достоинству картинную галерею, где можно было видеть лучшие произведения художников Возрождения и XVII века. После казни Карла I во время революции 1649 года его коллекции были распроданы правительством Кромвеля. Непризнанные пуританами картины Тициана, Джорджоне, Рафаэля, Рубенса, Ван-Дейка обогатили многие прославленные музеи Европы, такие, как Лувр или Прадо. В самой Англии их почти не осталось, и сейчас только по краткому и не полностью сохранившемуся каталогу хранителя Вандердоорта мы можем судить о великолепии этого единственного в своем роде собрания.

Новая, Ганноверская династия, воцарившаяся в Англии с начала XVIII века, не выказывала интересов к искусству. Георг I! прямо заявлял, что не видит в нем никакой пользы и надобности. Его наследник Георг III, хотя и утвердил в 1768 году основание Академии художеств и пожертвовал будущей библиотеке Британского музея большую дворцовую коллекцию ценнейших старых книг и рукописей, отнюдь не стремился к роли мецената и широкому приобретению произведений живописи.

Однако настоятельная потребность в устройстве национального художественного музея явно определилась уже во второй половине XVIII века. Столица страны - Лондон, который еще в начале столетия сохранял свой патриархальный уклад и старый облик средневекового города, с невероятной быстротой превращается в крупнейший культурный центр с интенсивной общественной, политической и умственной жизнью. Огромную роль в организации публичного мнения начинают играть появляющиеся один за другим новые журналы и многочисленные клубы столицы, необычайной популярностью пользуется театр, возникают всевозможные научные и художественные общества, впервые в стране основываются профессиональные художественные школы, появляется первая художественная критика. Бурный расцвет отечественной живописи вызвал потребность в организации художественных выставок, где мастера могли бы демонстрировать свои произведения.

Вместе с тем небывало вырос и круг ценителей искусства. Если раньше живописцы находили себе покровителей лишь в узкой придворной среде, то теперь число заказчиков неизмеримо возрастает и художники уже имеют свою публику, выступающую с определенными вкусами и требованиями. Все это вместе взятое—развитие просвещения и оживление художественной жизни — заставило все чаще подыматься голоса, ратующие за организацию музея, который мог бы играть воспитательную роль в развитии общественного вкуса и являться школой для молодых талантов. Крупнейший английский мастер второй половины XVIII века, организатор и первый президент Королевской Академии живописи Рейнолдс со всей силой своего авторитета выступил за необходимость создания галереи, без которой как он считал, деятельность Академии не могла бы принести желанные плоды. В первой же речи, произнесенной в стенах нового учреждения, он провозгласил, что главной задачей Академии помимо достойного руководства обучением студентов является создание «хранилища для великих произведений искусства», которые смогли бы «послужить основой для вдохновения гения и направления его по правильному пути».

Рейнолдс не дожил до осуществления своего замысла, но его идея нашла многих сторонников в Академии. Художник Фаррингтон предлагал даже, чтобы каждый из академиков ежегодно жертвовал по одной своей картине для сформирования подобного музея. Но это пожелание, конечно, не было поддержано его коллегами.

Тем временем произошел случай, благодаря которому вопрос о музее впервые дошел до самого парламента. В 1777 году было объявлено о распродаже замечательного собрания живописи из замка Хоутон-холл, принадлежавшего ранее Роберту Уолполу, всесильному премьер-министру Англии, умершему в 1745 году. Участник многих рискованных афер и спекуляций, он стал одним из богатейших людей своего времени, оставив после себя великолепный замок с картинной галереей, оцененной в 100 тысяч фунтов стерлингов, и долгов на 40 тысяч. Для их ликвидации наследникам и пришлось прибегнуть к распродаже собрания. Слух о распродаже распространился далеко за пределы Англии. В парламенте был сделан запрос по этому поводу. Один из его членов, Джон Уилкс, друг Рейнолдса, предложил, чтобы государство купило картины из Хоутон-холла и построило для них специальное здание. Если бы это предложение осуществилось, начало национальной галерее было бы положено на пятьдесят лет раньше и великолепные полотна Рембрандта, Рубенса, Ван-Дейка, Мурильо и других художников остались бы в Англии. Но министерство Питта в связи с возникшими тогда крупными финансовыми затруднениями холодно отнеслось к выдвинутому проекту, а тем временем Екатерина II, активно собиравшая по всей Европе картины для своего Эрмитажа, поспешила купить знаменитую коллекцию через русского посланника в Англии графа Мусина-Пушкина, В 1779 году сто девяносто восемь уолполовских картин было перевезено в Петербург, несмотря на запоздалые протесты и даже попытки помешать вывозу собрания. Идея создания национального музея потерпела серьезный удар, но не была оставлена.

Одним из интереснейших предприятий 1780-х годов явилась «Шекспировская галерея» Бойделла, известного мецената и крупнейшего издателя того времени. Интерес к Шекспиру как к национальной славе и гордости необычайно возрос в Англии во второй половине XVII. века. Не последнюю роль сыграла прекрасная игра знаменитого актера Гарика с огромным успехом выступавшего в шекспировском репертуаре. И вот Бой-делл поставил перед собой задачу создать целую картинную галерею исключительно на темы шекспировских произведений, причем гравюры с этих картин должны были послужить иллюстрациями для роскошного полного издания Шекспира. Все выдающиеся художники и граверы того времени получили от Бой-делла заказы, но этот грандиозный план не удалось осуществить. Денежные затруднения помешали Бойделлу довести его до конца. Готовые картины были разыграны в лотерею и разошлись по отдельным собраниям. След многих полотен утерялся, и только около девяноста гравюр с них остались памятником раннего романтизма в английском искусстве и свидетельством оригинальнейшего начинания в области музейного дела.

В 1806 году под внушительным, хотя и не совсем определенным названием «Британский институт» было основано спе-циальное учреждение, ставившее своей целью устройство разного рода выставок, поощрение современных живописцев и, наконец, покупку их картин «с целью организации публичной галереи».

Открылось это учреждение в том самом помещении на улице Пэлл-Мэлл, которое старый Бойделл когда-то для своей шекспировской галереи. Деятельность института была очень активна и имела большое просветительское значение главным образом благодаря выставкам картин старых мастеров из различных частных коллекций. Художественный нок в это время наводняло огромное количество картин М из французских аристократов, эмигрировавших или разорившихся во время революции, распродавали то, что уцелело от прежних собраний. Наполеоновские войны, взбудоражившие всю Европу, открыли неожиданный доступ к художественным сокровищам, веками скрывавшимся в каких-нибудь старых монастырях или маленьких городках Италии, Испании и Германии. Специальные агенты во множестве доставляли картины в Англию тем самым пополняя частные коллекции первоклассными произведениями. Интерес к живописи и рисункам старых мастеров становился своего рода модой в состоятельных кругах, но в то же время сопровождался и ростом подлинных знаний и настоящей любовью к искусству.

Выставки Британского института еще больше способствовали распространению и укреплению этого интереса, подготавливая почву для создания музея. Многие из членов института вели упорную кампанию в этом направлении, как, например известных знаток и авторитетнейшее лицо в художественном мире Джордж Бомонт, официально завещавший свое собрание государству в случае, если будет открыта художественная галерея.

Правда, находились и противники этого дела, среди которых мы с удивлением встречаем имя Констебла, знаменитого мастера реалистического пейзажа. «Если у нас создадут «Национальную галерею», а об этом сейчас много говорят,— писал он своему другу Фишеру,— живописи в доброй старой Англии придет конец, и наша страна станет таким же ничтожеством во всем, что касается живописи, каким стали другие страны, имеющие подобные галереи».

Страстный поклонник природы и убежденный сторонник ее правдивой передачи, Констебл опасался, что музейные образцы могут сбить с правильной дороги многих молодых художников, направив их по пути слепого подражания. Он забыл о том, что никакие образцы еще никогда не сбили с дороги человека подлинного таланта, что он сам в течение многих лет копировал всех великих пейзажистов от Рейсдаля до Лоррена.

Как бы то ни было, вопрос о необходимости создания галереи был уже решен в общественном мнении. Нужен был только какой-то конкретный повод, какой-то толчок, чтобы сделать окончательные шаги. Таким толчком явилась смерть богатого банкира Ангерстейна и известие о распродаже его собрания. Крупный делец и коммерсант Ангерстейн был хорошо известен в художественном мире благодаря своей меценатской деятельности и той страсти к собирательству, которая находила своих последователей в самых разных общественных слоях. Его дружба с Бенджаменом Уэстом, ставшим после смерти Рейнолдса президентом Академии, и со знаменитым Лоуренсом, в свою очередь занявшим этот пост в 1820 году, доставила ему компетентных советчиков и помощников, что обусловило высокий художественный уровень большинства приобретаемых им работ.

**Коллекция Ангерстейна как начало лондонской Национальной галереи.**

К моменту смерти Ангерстейна в 1823 году его коллекция насчитывала тридцать восемь картин, среди которых имелось пять первоклассных пейзажей Клода Лоррена, огромное полотно Себастьяно дель Пьомбо «Воскрешение Лазаря», «Венера и Адонис» Тициана, «Похищение сабинянок» Рубенса, а из отечественных мастеров — вся хогартовская серия «Модный брак» портрет адмирала Хитфилда кисти Рейнолдса и «Деревенский праздник» Уилки. Известие о том, что все эти картины предназначены для аукциона и могут, как в свое время уолполовская коллекция, уйти из страны, всколыхнуло все художественные круги. Самые горячие из сторонников будущей галереи-Джордж Бомонт и художник Лоуренс, тогда уже президент Академии, буквально атаковали премьер-министра лорда Ливерпула своими настояниями купить собрание Ангерстейна. Одновременно, обратившись с письмом к сыну Ангерстейна, Лоуренс просил не допускать продажи картин за границу. Их хлопоты возымели свое действие. 23 марта 1824 года премьер-министр сообщил в палате о решении правительства приобрести для государства коллекцию Ангерстейна, а 2 апреля 1824 года парламент постановил ассигновать для этой цели 57 тысяч фунтов стерлингов вместе с 3 тысячами фунтов на первые нужды галереи.

За неимением другого помещения картины были временно оставлены в особняке Ангерстейна на улице Пэлл-Мэлл. Сотрудник Британского института реставратор Сегье, хорошо известный среди лондонских коллекционеров, был назначен хранителем галереи. Штат дополняли его помощник, швейцар и уборщица. Немного позднее была назначена официальная комиссия «попечителей галереи», которая должна была взять на себя решение основных административных вопросов и заботы о дальнейшем пополнении собрания. 11 мая 1824 года лондонский «Тайме» коротенькой заметкой оповестил своих читателей, что накануне в доме № 100 на улице Пэлл-Мэлл впервые открылась для публики «Национальная галерея живописи», состоящая из картин, ранее принадлежавших покойному мистеру Ангерстейну. Автор заметки добавлял, что галерея будет открыта ежедневно и что в ней уже побывали многие знатные господа.

Так скромно и незаметно отметила свой день рождения одна из замечательных картинных галерей мира, подлинная сокровищница европейской живописи.Те тридцать восемь картин, которые составили ее первоначальное ядро, при всей своей пестроте и разнообразии давали тем не менее весьма характерное отображение господствующих в то время вкусов. Клод Лоррен, представленный пятью большими полотнами, был издавна в большой чести в Англии. Эта слава началась еще при жизни великого французского мастера. Так, за один только 1644 год он получил девятнадцать заказов от английских вельмож, и в дальнейшем увлечение его живописью продолжает неизменно расти.

В XVIII веке мы не найдем в Англии ни одной крупной частной коллекции, которая не гордилась бы «своим Клодом». Герцог Девонширский владел знаменитыми альбомами рисунков художника, так называемыми «Книжками правды», хранящимися ныне в Британском музее, где Клод Лоррен собственноручно воспроизвел пером и размывкой созданные им картины, снабдив их краткими сведениями о том, когда, где и для кого они были выполнены. Классически благородные пейзажи Лоррена с их величавыми просторами и спокойно уравновешенной композицией, пронизанные животворящим светом, служили образцом не одному поколению художников. Самые выдающиеся английские пейзажисты XVIII — начала XIX века Уилсон и Тернер в сильнейшей степени испытали его влияние, а Констебл, также тщательно изучавший творчество своего великого предшественника, говорил про него, что «в своих пейзажах Клод достиг того совершенства, которое только доступно человеку».

Полотна Лоррена, входившие в собрание Ангерстейна, можно смело считать в числе лучших работ этого мастера. «Отплытие св. Урсулы» и «Отплытие царицы Савской», написанные в 1641 и в 1648 годах, очень близкие по композиции и по настроению, показывают нам Лоррена-мариниста. Мы видим его излюбленные величественные морские гавани, спокойную водную гладь, слегка тронутую рябью и золотящуюся от лучей солнца, стройные мачты кораблей, торжественные мраморные здания на берегу и лучезарный горизонт, словно затянутый сияющим маревом и увлекающий зрителя в волшебную даль. Эта светоносная стихия, царящая в лорреновских картинах и придающая им столько жизни и трепетного лиризма, сделала их творца величайшим новатором в области пейзажной живописи, открыв для нее неисчерпаемые новые возможности. И в то время как строгие последователи классицизма стремились прежде всего подражать стройности и уравновешенности композиционных решений Клода Лоррена, передовые английские живописцы, пролегавшие дорогу реалистическому пейзажу XIX века, увлекались передачей света и воздушной среды, которую они находили в его картинах. «Пейзаж с Кефалом и Прокридой», так же как и «Свадьба Исаака и Ревекки», носит более идиллический, пасторальный характер, но и здесь царит та же широта видения, то же чувство величавой гармонии, которые характерны для всех пейзажей Лоррена. Свет здесь не блестит и не мерцает, а спокойно и ров- но разливается в воздухе, мягко затухая в тени высоких деревьев. Человеческие фигуры, населяющие эти пейзажи, сливаются с ними в нераздельном счастливо безмятежном бытии, как бы воплощая извечную мечту человечества о Золотом веке.

Огромное полотно Себастьяно дель Пьомбо «Воскрешение Лазаря», вошедшее в инвентарь галереи под № 1 и особенно ценимое знатоками того времени, кажется нам теперь холодным и театральным, несмотря на всю искусность рисунка и группировок, зато «Венера и Адонис» Тициана, где скульптурность объемов центральной группы сочетается с цветовым великолепием и богатством движения, и сейчас властно захватывает зрителя.

Мы увидим далее, сколь богатой станет, впоследствии коллекция «тицианов» в Национальной галерее, и картина Ангерстейна, являющаяся, по-видимому, первым вариантом знаменитой композиции того же названия в музее Прадо, кладет ей прекрасное начало.

Из произведений великих мастеров северных школ, входивших в собрание, отметим «Христа и грешницу» Рембрандта, «Похищение сабинянок» Рубенса и «Портрет ван дер Геста» Ван-Дейка. Два последних мастера были всегда особенно ценимы в Англии. Фламандец Ван-Дейк обрел здесь вторую родину, тесно сплетя свое творчество с национальными английскими традициями и на два века вперед указав пути развития английской портретной школы. Портрет ван дер Геста, известного антверпенского антиквара, коллекционера и друга Рубенса, принадлежит еще к фламандскому периоду творчества Ван-Дейка, отличаясь от его более импозантных английских работ простотой трактовки и пристальной точностью наблюдения. Легкость и свежесть кисти отличают эту работу, в свое время любимую крупнейшим английским портретистом Реинолдсом. Тонкий ценитель живописи старых мастеров, Рейнолдс был одним из немногих людей XVIII века, кто умел восхищаться гением Рембрандта и в своих академических речах старался всячески привить это восхищение и своим современникам. Может быть, отчасти благодаря этому косвенному влиянию мы находим произведение Рембрандта и среди полотен ангерстейновской коллекции. Картина «Христос и грешница» была написана Рембрандтом в 1611 году для своего друга Яна Сикса. Действие развертывается внутри величественного храма, высокие своды которого тонут в глубоком мраке. Внизу в окружении толпы людей — Христос и склонившаяся перед ним грешница, ярко освещенные падающим на них снопом света. Контрасты освещения, восточные одежды, торжественное великолепие храма создают волнующее ощущение чудесной таинственности и необычности совершающегося. Рядом с этим произведением, полным многозначительной внутренней сосредоточенности, картина Рубенса «Похищение сабинянок» кажется особенно шумной и яркой. Бегут и борются люди, рвутся кони, развеваются пышные одежды, создавая какой-то бешеный водоворот, все увлекающий на своем пути. Кипучий темперамент великого фламандского мастера заставлял его весьма вольно обращаться с исторической темой или мифом, которые он всегда перекраивал на свой собственный лад. Рубенс не позаботился одеть свои персонажи в соответствующие сюжету античные одежды, и можно подумать, что это не древние римляне, похищающие сабинских женщин, а какие-то корсары XVII века, вторгшиеся в Антверпен и волокущие по улицам богатых горожанок, современниц художника. «Похищение сабинянок» не принадлежит к лучшим полотнам Рубенса в галерее, но оно дает яркое представление о характере его гения и об определенном периоде творчества, когда находящийся в зените своей славы знаменитый фламандский мастер особенно часто обращается к подобным бравурным патетическим сценам, преисполненным движения и страсти.

Говоря о главнейших картинах ангерстейновского собрания, нельзя не назвать и входящие в него картины английских мастеров, наличие которых сыграло важную роль в сложении будущего облика галереи в том смысле, что с самого же начала отечественная живопись оказалась в ней на равных правах со всеми европейскими школами. Известная сатирическая серия Хогарта «Модный брак» (1745) чрезвычайно удачно представляет смелое и самобытное творчество этого крупнейшего мастера первой половины XVIII века, по праву считающегося основателем английской национальной школы живописи. Интерес к актуальным общественным проблемам, острая наблюдательность и реалистическое отображение действительности в сочетании с едкой издевкой над жизнью «высшего общества» позволили художнику создать целую галерею ярких характерных типов, где Хогарт соперничает в силе и выразительности со своим другом знаменитым романистом Филдингом. «Портрет адмирала Хитфилда», прославившегося защитой гибралтарской крепости, был написан Рейнолдсом в 1787 году. Все блестящее дарование замечательного портретиста, возглавившего английскую школу живописи во второй половине XVIII века, выступает перед нами в этом великолепном портретном образе, где умело отобранные индивидуальные черты претворяются в типическое обобщение. Рейнолдс не старается «прикрасить» свою модель, но удачно найденная поза, убедительность жеста и та энергия, которая пронизывает весь облик этого старого морского волка, придают его изображению характер героической приподнятости. Это звучание портрета еще подчеркивается его мажорной красочностью, хорошо характеризуя живописную палитру Рейнолдса, в которой чувствуются традиции венецианских и фламандских мастеров.

**Пополнение коллекции галереи в первые годы её существования.**

Покупка коллекции Ангерстейна явилась как бы сигналом для других любителей искусства к пополнению новой галереи. Прежде всего в нее влилась коллекция сэра Джорджа Бомонта, принимавшего активное участие в организации галереи. Друг и покровитель Констебла, Бомонт был одной из популярнейших фигур художественного мира того времени. Будучи сам хотя и весьма посредственным, но увлеченным пейзажистом-любителем, Бомонт всегда окружал себя художниками, которые не только продавали ему свои произведения, но и подолгу гостили в его поместье Колортон-холл, построенном им в стиле готического замка. В любопытной «Автобиографии», оставленной художником Хайдоном и изданной после его смерти, он так описывает свое пребывание у Бомонта: «Мы... завтракали в обществе рубенсовского пейзажа и в течение всего утра, дня и вечера ничего другого не делали, как только думали о живописи, говорили о живописи, мечтали о живописи и выходили из дому, чтобы заниматься живописью». Не мудрено, что при таких вкусах и обладании значительными средствами Бомонт в свою очередь собрал большую коллекцию, которую он еще в 1823 году предложил Британскому музею. Предложение было отвергнуто за неимением места в музее, и только после организации галереи все собрание Бомонта было наконец официально передано в ее владение. Лишь один пейзаж Клода Лоррена под названием «Агарь и ангел», который был так любим сэром Джорджем, что он не расставался с ним даже во время путешествий, был вскоре взят им обратно, оставался при нем до самой его смерти и только потом возвращен в галерею. Так же как и в собрании Ан-герстейна, пейзажи Лоррена занимали у Бомонта первое место. Были среди его картин произведения Рембрандта, Пуссена и прекрасный большой пейзаж венецианца Каналетто под названием «Дом каменотеса». Пятью полотнами были представлены английские мастера, начиная от холодно классической композиции Б. Уэста «Орест и Пилад» и кончая известнейшей вещью жанриста Уилки «Слепой скрипач». Однако подлинным сокровищем бомонтовской коллекции являлся замечательный пейзаж Рубенса, так называемый «Пейзаж с замком Стен», который только незадолго перед тем был вывезен в Англию из Генуи, где он около полутораста лет находился в палаццо Бальби. Рубенс обратился к пейзажной живописи уже в зрелый период своего творчества. «Пейзаж с замком Стен», изображающий собственное поместье художника, которое он купил вскоре после своей женитьбы на Елене Фоурмен, был написан им в 1636 году. Как почти всегда в ландшафтах Рубенса, момент интимного непосредственного чувства природы сплетается у него с исключительной монументальностью и эпической широтой воплощения. В грандиозной панораме, раскинувшейся перед зрителем, его взору является как бы вся жизнь земли с ее богатыми просторами лугов и перелесков, с мирным спокойствием тихого вечера, наступившего после горячего дня. Здесь и господский замок, освещенный лучами заходящего солнца, где по дорожкам парка прогуливаются его хозяева, здесь и крестьянин с тяжело груженной телегой, возвращающийся домой по деревенской дороге, и охотник с собакой, крадущиеся за добычей, скрываясь за корнями большого вывороченного дерева.

Вместе с даром Бомонта число картин галереи выросло до пятидесяти четырех, но само правительство не спешило с пополнением музейного собрания. За первые десять лет существования галереи было куплено всего шесть картин, среди которых, однако, такие первоклассные произведения, как «Вакх и Ариадна» Тициана (1825), «Вакханалия» Пуссена (1826) и «Мадонна с корзиной» Корреджо (1825). Картина «Вакх и Ариадна» — первое приобретение галереи — была заказана Тициану феррарским герцогом Альфонсо I. Великий венецианец не очень торопился с выполнением этого заказа, исчерпав все терпение «его светлости герцога», посланцы которого тщетно пытались ускорить дело, пуская в ход то лесть, то угрозы. Тициан ссылался на отсутствие подходящего холста. Герцог отправил ему холст вместе с рамой. Но работа не подвигалась. В конце концов Тициан прибыл в Феррару вместе с начатой картиной, которую и закончил здесь в 1522 году. Впоследствии это полотно перешло в прославленное собрание Альдобрандини в Риме, а в 1806 году было куплено одним из агентов известного торговца картинами Бьюкенена, доставившего знаменитое произведение в Англию. Картина написана Тицианом на сюжет римского поэта Катулла, воспевшего встречу бога вина и веселья молодого Вакха с красавицей Ариадной, покинутой своим возлюбленным Тезеем. Влюбившись в Ариадну, Вакх делает ее своей женой, заставляя забыть о всех прежних горестях. С исключительным блеском и выразительностью трактует Тициан эту поэтическую сцену. Великолепно движение юного Вакха, соскакивающего с золоченой колесницы навстречу тоскующей Ариадне. Изумительной красотой отличается пейзаж с его сапфировой синевой моря и неба. Чувством языческой радости и упоения жизнью проникнута группа танцующих фавнов и вакханок, сопровождающих колесницу молодого бога.

Колорит картины с богатым противопоставлением холодных и горячих тонов, мощными аккордами синего и малинового, золотого и пурпурового цветов, наполненный мягким золотистым сиянием, объединяющим в одно целое все эти яркие звучные краски, поражает смелостью и в то же время гармоничностью.

Рядом с этим бурным апофеозом земной радости и красоты прелестная крошечная «Мадонна» Корреджо пленяет нежной интимностью и грацией. Ее исполнение отличается редкой тонкостью. Более двух столетий картина находилась в художественном собрании испанских королей, пока Карл IV не подарил ее своему фавориту Годою. Во время нашествия наполеоновских войск в Испанию картина переходила из рук в руки, затем была вывезена во Францию и, наконец, куплена Национальной галереей за 3800 фунтов стерлингов.

Период первоначального собирательства галереи завершается включением в нее большого собрания картин, завещанных крупным коллекционером Холуэлл-Карром в 1831 году. Это собрание не было фамильным, как у многих представителей английской аристократии, где картины в течение десятков, а то и сотен лет переходили от одного поколения к другому.

Холуэлл-Карр собрал свою коллекцию в период, непосредственно последовавший за крушением наполеоновской империи, когда, получив свободный доступ на континент, английские агенты активно занялись покупкой художественных сокровищ у разорившихся монастырей и старых дворянских фамилий. Благодаря своей предприимчивости и непосредственной связи с королем этого художественного рынка Бьюкененом Холуэлл-Карру удалось собрать и затем завещать галерее тридцать четыре картины, различные по качеству, но включавшие несколько действительно выдающихся произведений. Назовем лишь некоторые из них: «Св. Георгий» Тинторетто, «Св. семейство» Тициана, «Св. семейство» Андреа дель Сарто, а из северных мастеров — изумительная «Купающаяся в ручье женщина» Рембрандта. Кроме них был еще ряд полотен Гверчино, Доменикино, Луини, Себастьяно дель Пьомбо и Джулио Романо. Именно благодаря холуэлловскому вкладу наметилось ядро будущего итальянского отдела галереи, составившего впоследствии ее главную гордость. Среди всех этих полотен, пожалуй, наиболее выдающимся и незабываемым является «Св. Георгий» Тинторетто, так выразительно завершающий пышный расцвет венецианского искусства XVI века. Если написанная на несколько десятков лет ранее картина Тициана «Вакх и Ариадна» символизирует как бы наивысший подъем культуры Возрождения с ее героическим оптимизмом и светлой верой в человека и его безраздельное право на радость и счастье, то «Св. Георгий» Тинторетто говорит уже о крушении прежних идеалов. Так же как и в картине Тициана, мы отмечаем здесь редкую красоту колорита, богатство движения, прекрасные человеческие фигуры, но все это наполняется совершенно иным содержанием. Свидетель многих бедствий, обрушившихся на его родину, - нашествие иноземцев, жестокое усиление политического и религиозного гнета, — Тинторетто не мог не отразить в своем творчестве охватившего его внутреннего смятения и беспокойству Отсюда то трагически взволнованное звучание, которое получает у него старый, традиционный сюжет битвы св. Георгия с драконом. Стремительное движение скачущего на коне всадника и убегающей в страхе царевны как бы разрывает в разных направлениях рамки картины. Сумрачное освещение с отдельными беспокойными вспышками света создает ощущение тревоги и смятения, которые еще усиливаются своеобразным колоритом произведения с преобладанием холодных, зловещих синеватых оттенков. Сама природа, которая у Тициана была таким гармоническим окружением жизни человека, становится у Тинторетто пугающей и враждебной, говоря о новом, драматическом мировосприятии художника.

Второй жемчужиной собрания Холуэлла явилась «Купающаяся в ручье женщина» Рембрандта, может быть, лучшее произведение этого мастера из всех его многочисленных работ находящихся в галерее. Это уже поздняя вещь Рембрандта, своей удивительной простотой и непритязательностью резко отличающаяся от таинственной романтичности «Христа и грешницы» Перед нами не библейский сюжет, не Вирсавия и не Сусанна, а самая обыкновенная молодая женщина, собирающаяся выкупаться в лесном ручье и, приподняв рубашку, пробующая, какова вода. В ее чертах мы узнаем Гендрике Стоффельс, преданную подругу последних лет художника. Этот интимный бытовой сюжет, не притязающий ни на какое философское или психологическое значение, а лишь фиксирующий какой-то краткий момент выхваченный из жизни, Рембрандт наполняет глубокой поэтичностью и волнующим чувством красоты окружающей действительности. Мы словно ощущаем истому жаркого летнего дня и блаженную свежесть прохладной воды, и тот покой и отдохновение, которые охватывают нас в этой тенистой чаще, в то время как волшебный солнечный свет, пробивающийся сверху, превращает все вокруг в сияющие драгоценности, озаряя обыденный образ женщины ореолом подлинной красоты. Виртуозная живописная техника Рембрандта достигает здесь своих вершин, соединяя редкую свободу и широту выполнения с необычайной тонкостью в передаче прозрачных теней или солнечных бликов.

Рембрандт сам, по-видимому, осознавал достоинства этой небольшой вещи, поставив на ней свою подпись и дату (1654), чего он не сделал бы на простом этюде.

Вместе с произведениями, завещанными Холуэлл-Карром, число картин галереи в 1831 году достигло ста пяти. Изучая состав этого собрания, мы замечаем, что в него не входило еще ни одной картины, датирующейся ранее 1450 года.

То открытие «примитивов», которое было сделано в начале XIX столетия такими историками искусства, как Серу д'Аженкур во Франции или У. Я. Оттли в Англии, еще не проникло в широкие круги публики, и коллекционеры продолжали ценить живопись Возрождения лишь начиная с XVI века, включая в круг особенно любимых мастеров и более поздних маньеристов и академистов болонской школы.

Из сорока четырех итальянских картин в Национальной галерее «болонцы» были представлены семнадцатью полотнами и венецианские мастера— тринадцатью. Английская школа была представлена двадцатью тремя картинами, французская — двадцатью, из которых десять составляли произведения Клода Лоррена, девять картин было фламандских (из них пять «рубенсов»), восемь — голландских (среди них шесть работ Рембрандта), испанскую школу представляла всего лишь одна посредственная работа Мурильо.

**Строительство специального здания Национальной галереи и расширение её коллекции.**

Как бы то ни было, галерея уже перешагнула за рамки любого обычного частного собрания, и ее быстрый рост вызвал настоятельную необходимость в создании для нее соответствующего помещения. В доме Ангерстейна, где картины висели до самого потолка, им стало уже слишком тесно. В залах было жарко и грязно от большого скопления посетителей, и это создавало совершенно неподходящую атмосферу для хранения живописи. В 1831 году был решен вопрос о постройке для галереи по проекту архитектора Уильяма Уилкинса специального здания, для которого был избран участок на северной стороне Трафальгарской площади. Тем временем старый особняк Ангер-стейна был также затронут ведущимися рядом земляными работами, и попечители галереи вынуждены были временно перенести картины в один из соседних домов (№ 105 по ул. Пэлл-Мэлл). Наконец строительство нового здания было закончено. Два его крыла, идущие вдоль площади, соединялись в центре парадным холлом с купольным покрытием, вход в который был оформлен классическим восьмиколонным портиком.

По своему внешнему виду здание не представляло особенно удачного архитектурного решения. Если портик на своем высоком цоколе и обладал определенной импозантностью, то уродливость барабана и купола бросались в глаза тем более, что скульптуры, которые по замыслу архитектора должны были их декорировать, так и не были поставлены. В 1838 году галерея разместилась в этом помещении и была торжественно открыта для публики. Начался новый период в жизни музея. Еще за два года перед тем, в 1836 году, был издан первый большой каталог всего собрания. В двух объемистых томах были даны гравированные воспроизведения всех 114 картин, из которых состояла тогда галерея, с подробным описанием каждой из них. Это богатое издание говорит о многом, и прежде всего о том, что за двенадцать лет своего существования Национальная галерея уже сделалась одним из важнейших художественных учреждений страны, а ценность и значение ее художественных памятников приобретали все более широкую известность.

Интересны сведения, даваемые каталогом 1843 года, изданным через пять лет после открытия здания на Трафальгар-сквер. В это время в каталоге значилось уже сто восемьдесят семь картин. Галерея была открыта для посетителей по понедельникам, вторникам, средам и четвергам. По пятницам и субботам она была предоставлена художникам, занимавшимся изучением и копированием картин. Популярность галереи возрастала из года в год, о чем наглядно свидетельствуют цифры посещаемости. Если в 1839 году там побывало 114 тысяч человек, то в следующем, 1840 году число посетителей возросло сразу до 467 тысяч, а в 1841 году до 538 тысяч в год. Вместе с тем неуклонно росло и собрание.

Еще в 1834 году была куплена большая картина Корреджо «Воспитание Амура», или «Венера, Меркурий и Амур»,— великолепное полотно мастера с характерной для его произведений грацией образов, мягкой светотенью и виртуозной передачей обнаженного тела. У этого выдающегося произведения интересная история. Оно было написано Корреджо в 1521 или 1522 году. Столетием позднее мы находим его в прославленном собрании картин герцогов Мантуанских. В 1625 году Карл I английский, собиравший тогда по всей Европе картины для своей коллекции, направил в Мантую доверенных лиц, купивших для него «Воспитание Амура» вместе с несколькими другими произведениями. Когда о продаже картины стало известно в городе, поднялось такое возмущение, что испугавшийся герцог Мантуанский давал двойную цену, только бы вернуть ее обратно. Но дело было уже сделано, и англичане поспешили погрузить картину на корабль «Маргарет», который и прибыл благополучно в Лондон в 1628 году. Произведение заняло свое место в личных апартаментах короля в Уайт-холле, где и оставалось в течение двадцати лет, но казнь короля и последовавшая затем распродажа его коллекций явилась началом новых странствий для «Венеры, Меркурия и Амура». Картина была продана за смехотворно ничтожную сумму в 40 фунтов стерлингов, и новый владелец герцог Альба увез ее в Испанию. В конце XVIII века она оказалась в собрании всесильного королевского фаворита Годоя, но, когда в Испанию пришли французские войска, ее захватил в качестве трофея Мюрат, любимый зять Наполеона, ставший правителем Неаполитанского королевства. Когда империя Наполеона пала, а Мюрат был расстрелян, его вдова, бежавшая в Вену, захватила с собой несколько картин, в том числе и знаменитое полотно Корреджо. В 1822 году второй Венский конгресс, собравший почти всех монархов Европы, дал возможность канцлеру бывшей королевы неаполитанской начать переговоры с рядом министров о продаже картины. Русские власти охотно откликнулись на это предложение, но, пока договаривались об условиях, английский министр лорд Лондондерри, явившись приватно к канцлеру, выдал ему сразу требуемую сумму и захватил картину. Когда русские власти подняли шум и опротестовали эту сделку, «Воспитание Амура» уже находилось в Англии, где двенадцать лет спустя было продано Национальной галерее. Все эти превратности судьбы» не могли, конечно, не отразиться на самом художественном произведении. Картина подвергалась многим и не всегда удачным реставрациям и расчисткам, частично уничтожившим тончайшие лессировки верхнего слоя. Краски в тенях потемнели и пожухли, но, несмотря на это, замечательное произведение и сейчас продолжает оставаться одним из самых выдающихся памятников всего собрания.

В 1838 году завещание лорда Фарнбру обогатило галерею многими прекрасными работами, главным образом пейзажами самых различных мастеров — Пуссена, Рейсдаля, Гварди и, наконец, Рубенса, чей великолепный «Вечер», или «Пейзаж с закатом солнца», составил изумительную пару с «Пейзажем с замком Стен» бомонтовской коллекции.

Поступивший еще ранее, в 1827 году, от того же Фарнбру «Водопой» Гейнсборо увеличил число шедевров английской школы, которые понемногу скапливались в галерее. Сюда входили принадлежащая кисти Гейнсборо «Телега, едущая на рынок», подаренная Британским институтом, и «Хлебное поле» Констебла — два этапных произведения в развитии английского реалистического пейзажа, разделенные сорока годами, но столь близкие по своему общему духу и художественной традиции. «Хлебное поле», написанное Констеблом в 1826 году и относящееся к лучшей, зрелой поре его творчества, в свое время было не очень-то доброжелательно встречено присяжной буржуазной критикой. В правдивом и задушевном воспроизведении родной английской природы многие увидели лишь свидетельство низменности вкусов художника, а его смелая живописная манера людям, привыкшим к зализанной гладкости письма, казалась грубой и неряшливой. Лишь немногие тогда понимали истинное значение живописи Констебла и, когда в 1837 году умер этот самый большой английский художник XIX столетия, несколько почитателей его таланта купили по подписке «Хлебное поле» и поднесли его в дар Национальной галерее, считая, что без Констебла не может быть представлена национальная живопись. Пятьдесят лет спустя, когда имя Констебла обрело наконец заслуженную славу, галерея обогатилась еще многими его произведениями, и прежде всего знаменитой «Телегой для сена», которая была выставлена еще в Парижском Салоне 1824 года, оказав тогда огромное влияние на передовых французских художников. Эта картина, отметившая собой новый рубеж в истории пейзажной живописи XIX века, по праву занимает свое место в Национальной галерее, хотя большинство работ Констебла и находится сейчас в галерее Тейт.

В 1851 году умер знаменитый английский художник Джозеф Маллорд Уильям Тернер, имя которого наравне с именем Констебла составило славу английского пейзажа XIX века. Человек исключительной работоспособности, фанатически влюбленный в свое искусство, Тернер завещал государству около трехсот своих картин и свыше девятнадцати тысяч рисунков и акварелей с одним условием, чтобы не нарушалась цельность этого собрания и чтобы две его картины «Восход солнца в тумане» и «Дидона, строящая Карфаген» висели всегда рядом со знаменитыми полотнами Клода Лоррена «Исаак и Ревекка» и «Отплытие царицы Савской». Благодаря этому исключительному дару Национальная галерея становилась владельцем единственного в своем роде по полноте собрания произведений одного художника.

Отсутствие соответствующего помещения не дало возможности сразу же выставить работы Тернера для публики. Лишь в 1897 году открытие галереи Тейт как музея, специально посвященного английскому искусству, позволило перенести туда тернеровские произведения, где им было отведено целое крыло, состоящее из девяти залов, и картины могли показываться одновременно с лучшими его акварелями. Только несколько полотен осталось в Национальной галерее, и среди них «Дидона, строящая Карфаген» и «Восход солнца в тумане», занявшие место рядом с картинами Клода Лоррена, согласно воле дарителя.

Тернер был одним из одареннейших и оригинальнейших мастеров английской школы своего времени, но, в отличие от реалиста Констебла, его творчество носило ярко субъективный и романтический характер. Художника не привлекала скромная прелесть родной деревенской природы, его воображение питали эффектные красоты морских бурь и туманов, сказочно прекрасная Венеция или грозные скалы и пропасти Швейцарии. Но, что бы ни изображал Тернер, главное в его произведениях - это свет и воздух. Редкий дар колориста обращает все его полотна в настоящие красочные симфонии, где материальные формы предметов растворяются в сияющей атмосфере, пронизанной солнечными лучами. Именно таковы его «Сон Бенедетто» и «Закат солнца в Венеции», где в радужном мареве тают очертания дворцов и скользят силуэты гондол, или «Последний рейс корабля «Отважный», где сверкающий позолотой фрегат выступает на фоне пламенеющего вечернего неба.

Картины Тернера в настоящее время хронологически завершают собой раздел английской живописи в Национальной галерее. Художники нового времени представлены уже исключительно в галерее Тейт, и трудно сказать, кто из них впоследствии будет сочтен достойным оказаться рядом с прославленными мастерами в здании на Трафальгар-сквер.

Обращаясь к приобретенным в период 1840-х годов произведениям старых мастеров европейской живописи, отметим прежде всего замечательный портрет — «Чета Арнольфини» Яна ван Эйка, написанный им в 1434 году. Это была первая работа ранней нидерландской школы, вошедшая в собрание галереи в 1842 году. Она была приобретена всего за 630 фунтов стерлингов. Эта цена кажется просто невероятной рядом с шести- и семизначными цифрами, определяющими в наши дни стоимость подобных уникальных произведений. Имя Яна ван Эйка, чье реалистическое творчество открыло собой начало Возрождения в искусстве северных стран, было уже в то время известно по всей Европе. Оно пользовалось почетом даже в далекой Италии, гордой своими собственными знаменитыми живописцами. Считалось, что ван Эйк был изобретателем масляной живописи и итальянские художники переняли от него это искусство. В XVII— XVIII веках имя мастера было почти забыто, хотя работы ван Эйка с их филигранной тонкостью письма и звучными глубокими красками продолжали как драгоценности храниться в старинных собраниях. «Чета Арнольфини», вывезенная из Испании, была после битвы при Ватерлоо обнаружена в Брюсселе, где ее купил английский генерал Гей и, привезя в Англию, продал впоследствии в галерею. Портрет супругов Арнольфини, изображенных в домашнем интерьере с любовно и тщательно переданной обстановкой, это одновременно и совершенно новый тип портретной живописи и первая реалистическая жанровая картина.

Для нового искусства, пришедшего на смену идеалистической условности живописи среднековековья, было чрезвычайно знаменательно подобное изображение определенных живых людей в их повседневном окружении, вне какой бы то ни было связи с традиционным религиозным сюжетом. Тонкая и вдумчивая передача черт лица говорит о мастерстве ван Эйка-портретиста, которое особенно ярко проявилось в двух других произведениях великого художника, поступивших в галерею несколькими годами позднее.

**Формирование коллекции Национальной галереи Чарльзом Истлейком.**

В 1843 году умер первый хранитель галереи реставратор Сегье, и на его место был назначен известный в то время художник и историк искусства Чарлз Истлейк, одновременно занимавшийся и вопросами техники живописи. Вступив в свою новую должность, Истлейк сразу обратил внимание на очень большое потемнение поверхности картин, хранящихся в галерее. Его предшественник Сегье в целях лучшей сохранности неоднократно покрывал их так называемым «галерейным лаком», состоящим из смеси скипидарной мастики с кипяченым льняным маслом и обладавшим свойством очень быстро темнеть в сырой лондонской атмосфере. В результате многие из картин совершенно изменили свой первоначальный колорит. В 1846 году Истлейком было расчищено пять картин, что вызвало недовольство многих знатоков и антикваров, заявивших об этом резкими выступлениями в печати. Однако новый хранитель в свою очередь явился убеждённым поборником расчистки потемневших полотен, и, когда в 1852 году новая партия произведений подверглась той же операции, борьба разгорелась с новой силой.

Волна возмущений и протестов заставила парламент выделить специальную комиссию. Работа её длилась четыре месяца, закончившись внушительным отчётом в 965 страниц. Правда, по вопросу о расчистке и реставрации картин так и не было вынесено окончательного решения, но зато комиссия установила наличие очень скверных условий хранения в галерее, обусловивших необходимость подобных мероприятий, и, кроме того, констатировала, что галерея фактически почти перестала пополняться за последние годы.

Основным решением, вынесенным комиссией, и было требование установления собрания и, кроме того, учреждения должности директора галереи, который сосредоточил бы в своих руках всю полноту власти и ответственности во всех областях её работы. В 1855 году на эту должность был назначен уже известный нам сэр Чарлз Истлейк, ставший ещё за пять лет до этого президентом Королевской Академии. Выбор этот оказался необычайно удачным, и директорство Истлейка ознаменовало собой годы небывалого расцвета и нового стремительного роста собрания Национальной галереи.

Обладая широкими познаниями в области искусствоведения, автор капитальной «Истории масляной живописи» (1847) и ряда других серьезных исследований, Истлейк к тому времени стал уже непререкаемым авторитетом в области искусства. Именно он мог полностью осуществить те новые задачи, которые парламентская комиссия поставила перед галереей, считая, что роль музея состоит «не только в показе публике прекрасных произведений живописи, но и в ознакомлении ее с историей этого искусства». В то же время собственная художественная практика Истлейка способствовала его широкой осведомленности во всех вопросах техники и реставрации живописи, а увлеченное коллекционерство делало его тонким и изощренным знатоком. Жена Истлейка — Элизабет Ригби, талантливая журналистка, автор многих блестящих очерков по искусству,— разделяла труды своего мужа, много способствуя успеху его начинаний. Наделенный самыми широкими полномочиями и систематически получая в свое распоряжение крупные суммы на дальнейшее пополнение галереи ', Истлейк активно принялся за дело. Ежегодно вместе с женой, чей тонкий вкус и верный глаз не раз оказывали ему большую помощь, он совершал путешествия в Италию, объезжая все старые дворцы, церкви и монастыри, так же как и известных коллекционеров и торговцев картинами, выискивая интересные и выдающиеся произведения для галереи. Его правой рукой в этом увлекательном, но трудном и ответственном деле был в течение нескольких лет Отто Мюндлер, известный знаток старой живописи, которого знали во всех европейских музеях. Сделавшись директором, Истлейк немедленно пригласил его на работу в Национальную галерею в специальной должности «разъезжающего агента». Именно Мюндлер в своих путешествиях и обследованиях самых глухих уголков первым обнаруживал интересные памятники, которые могли быть куплены, вызывая затем Истлейка для окончательного решения и заключения сделки2. Благодаря тесному содружеству этих людей, объединенных страстью к искусству и общностью вкусов, галерея уже за первые три года директорства Истлейка обогатилась ценнейшими произведениями.

Первая покупка у барона Гальванни в Венеции состояла из десяти картин мастеров североитальянского Возрождения, в число которых вошло одно из лучших полотен Беллини в Национальной галерее, «Мадонна с младенцем».

В 1857 году за 7 тысяч фунтов стерлингов во Флоренции была куплена коллекция Ломбарди-Бальди, включавшая в себя алтарные образы кисти Дуччо, Маргарито из Ареццо и других крупных тосканских мастеров XIII—XIV веков, а также знаменитую «Битву при Сан Романо» художника Паоло Уччелло — одну из первых батальных картин в европейской живописи. В период между двумя этими капитальными закупками Истлейком были приобретены еще такие шедевры, как «Семья Дария перед Александром Македонским» Веронезе, «Мучения св. Себастьяна» Антонио Паллайоло, «Мадонна с младенцем и двумя ангелами» Верроккьо, «Триптих» Перуджино из Чертозы в Павии, «Мадонна в лугах» Джованни Беллини, «Портрет молодого человека» Боттичелли, тогда считавшийся работой Мазаччо, и многие другие.

Всего за десять лет руководства галереей Истлейком было куплено сто тридцать семь картин преимущественно итальянской школы и столь высокого художественного значения, что без указания на них не обходится теперь ни одна монография по искусству Возрождения. Когда семь лет спустя после смерти Истлейка известный немецкий искусствовед Вильгельм Боде впервые прибыл в Италию, чтобы делать закупки для Берлинского музея, ему пришлось констатировать, что Мюндлер с Истлейком уже основательно все «пообчистили», взяв лучшее из того, что мог предложить художественный рынок Италии.

В 1865 году на семьдесят втором году жизни Истлейк умер в Пизе, во время своей очередной поездки в Италию.

Роль его в формировании Национальной галереи трудно преувеличить. Именно благодаря его деятельности было создано то уникальное собрание шедевров итальянского Возрождения, которое и поныне составляет гордость галереи. В то же время он явился пионером нового направления в художественном собирательстве, связанного с важным этапом в развитии искусствознания и подлинной революцией в области эстетических вкусов.

В результате своих ценных приобретений, Национальная галерея Лондона менее чем за сорок лет своего существования выдвинулась в ряд ведущих европейских музеев того времени. А если говорить о ее собрании картин венецианской школы, то благодаря активной деятельности Истлейка она уже тогда могла претендовать на первое место. Было бы, однако, неправильно думать, что все внимание этого выдающегося музейного деятеля было обращено исключительно на мастеров итальянского Возрождения. Большая заслуга Истлейка была и в том, что наряду с художниками кватроченто он открыл доступ в галерею мастерам раннего северного Возрождения — нидерландцам и немцам.

Именно при нем к «Чете Арнольфини» и «Мужчине в красном тюрбане» ван Эйка прибавляется замечательный «Портрет Тимофея» и покупаются два интересных парных портрета того же периода, ныне приписываемых такому редкому и интересному мастеру, как Робер Кампен. В 1860 году приобретаются «Читающая Магдалина» Рогир ван дер Вейдена, «Мужчина с четками» Мабюзе и «Положение во гроб» Дирка Боутса — все очень значительные вещи, говорящие о большой прозорливости и художественной интуиции Истлейка, так как в ту пору в изучении ранненидерландской живописи делались еще лишь первые шаги. В 1865 году, незадолго до смерти, он покупает две алтарные створки с изображениями св. Лаврентия и Иоанна Крестителя, остающиеся до сих пор лучшими работами Мемлинга в галерее.

**Трудности и успехи в развитии галереи в конце XIX – начале XX века.**

Продолжалось усиленное комплектование собрания при Уильямсе Боксхолле, вступившем на пост директора после Истлейка.

Наиболее интересным приобретением ближайших лет было «Положение во гроб» Микеланджело, купленное у некоего Р. Мак-ферсона в 1868 году, незадолго перед тем обнаружившего эту вещь у одного римского антиквара. Картина находилась в сильно потемневшем и загрязненном состоянии и считалась работой неизвестного мастера. Макферсону она досталась за гроши, но, когда произведение было расчищено, сразу обнаружились его высокие художественные качества.

Данное произведение представляет тем больший интерес, что Микеланджело — скульптор и мастер монументальных росписей — почти не занимался станковой живописью. Была известна только одна его картина — знаменитое тондо «Св. семейство» в галерее Уффици во Флоренции. Приобретя «Положение во гроб», Национальная галерея становилась обладательницей второй картины великого мастера, к которой два года спустя прибавилась еще одна — «Мадонна с младенцем и св. Иоанном». Написанная темперой на дереве и, так же как и «Положение во гроб», оставшаяся незаконченной, она принадлежит, по-видимому, к числу самых ранних работ Микеланджело и в этом отношении представляет также очень большой интерес. Эти произведения явились ценнейшим вкладом в раздел итальянской живописи Национальной галереи, который обогатился в то время еще рядом прекрасных произведений, в том числе и многими картинами из бывшей собственной коллекции Истлейка.

Быстрый рост коллекции снова поставил на очередь вопрос о необходимости дополнительного помещения для галереи.

В 1869 году Королевская Академия, в течение тридцати лет занимавшая половину здания на Трафальгар-сквер, переехала в Берлингтон-хаус на Пиккадилли. Это дало возможность галерее занять пять новых залов, но их оказалось явно недостаточно для дальнейшего роста коллекции. Так как в здании Уилкинса все залы шли цепочкой в один ряд по фасаду, выходящему на площадь, было решено начать расширять помещение в глубину.

В 1876 году по проекту известного архитектора Эд. Бэрри было пристроено восточное крыло галереи. В 1885 году архитектором Дж. Тэйлором был выстроен центральный вестибюль с лестницей и прибавлено еще пять залов, что вместе с пристройкой Бэрри в два раза увеличило площадь первоначального помещения галереи и дало возможность организовать ее экспозицию на подлинно научных началах. Действительно, в первые десятилетия существования галереи почти не было сделано попытки расположить в ней картины согласно какой-нибудь системе. Только произведения старых мастеров были повешены отдельно от картин английских художников. Увеличение числа залов дало возможность уже более строго установить исторический принцип и разместить коллекции по национальным и местным школам (для Италии) Это распределение, столь важное для изучения живописи придало особую стройность всему собранию, позволив в то же время особенно наглядно выявить и существующие пробель., которые надо было восполнить в первую очередь.

Начало роста цен на произведения искусства ясно определилось в последней четверти XIX века, и этот факт очень решительно отразился на жизни и росте галереи.

В 1884 году герцог Мальборо вознамерился продать несколько шедевров живописи старых мастеров из своего знаменитого фамильного замка Бленхейм. Директор галереи и ее попечители, осмотрев картины, выразили желание приобрести двенадцать произведений: так называемую «Мадонну Ансидеи» Рафаэля, большой «Конный портрет Карла I» Ван-Дейка, «Женский портрет» Себастьяно дель Пьомбо, семь работ Рубенса и две картины Веникса и Мейтенса. Но цена, назначенная герцогом Мальборо за указанные полотна, была 400 тысяч фунтов, и галерее пришлось сократить свой список до пяти номеров вместо двенадцати. Однако и здесь сумма осталась достаточно внушительной—165 тысяч фунтов стерлингов. Казначейство, к которому галерея обратилась за специальной дотацией, пришло в ужас и решительно отказало. В борьбу за то, чтобы шедевры остались в Англии, включилась вся художественная общественность. На имя первого министра Гладстона был подан особый доклад от Королевской Академии и сотни петиций от различных учреждений и частных лиц. К лорду канцлеру казначейства явилась депутация самых известных художников страны вместе с попечителями галереи, доказывая необходимость покупки знаменитых произведений. В самом парламенте разгорелись жаркие споры, и шестьдесят четыре его члена вынесли особую резолюцию, противоположную мнению премьер-министра. Однако казначейство стойко держалось принятой позиции, а владелец картин не желал поступиться ни одним фунтом.

Вопрос был решен лишь в августе 1889 года. Из всех картин были куплены только две: «Мадонна Ансидеи» Рафаэля и «Конный портрет Карла I» Ван-Дейка, за 70 тысяч и 17 500 фунтов стерлингов. Два знаменитых портрета Елены Фоурмен кисти Рубенса приобрел в свою коллекцию Альфред Ротшильд, в то время как «Персей и Андромеда» того же мастера и «Женский портрет» Себастьяно дель Пьомбо купил Берлинский музей.

Это было первое «поражение», которое потерпела Лондонская Национальная галерея в своей до сих пор чрезвычайно успешной и широкой закупочной деятельности. В следующем, 1890 году возникло новое критическое положение в связи с продажей графом Рэднором трех великолепных портретов кисти Гольбейна, Морони и Веласкеса 4 из старинного собрания в Лонг-форд-Касл. Галерея снова оказалась поставленной перед необходимостью просить дополнительных правительственных ассигнований, но приобретение этих картин так и не осуществилось бы, если бы не помощь нескольких частных лиц, внесших половину требуемой суммы. Все это было началом тех трудностей, с которыми отныне все чаще и чаще приходилось сталкиваться Национальной галерее.

Конец XIX—начало XX века ознаменовались появлением самого грозного для нее соперника в лице Соединенных Штатов. Основание Метрополитен-Музея в Нью-Йорке в 1880 году и бурный рост частных американских коллекций вызвали огромный отлив художественных произведений из Европы, который многими сравнивался с ограблением Греции после римского завоевания или с теми художественными контрибуциями, которые применял Наполеон к побежденным им странам.

В самой Англии в это время распродажа фамильных собраний нуждающимися в деньгах аристократами становится массовым явлением, и большая часть их уходит из страны в галереи американских миллионеров, не останавливающихся перед любой ценой. Этот процесс особенно усилился в связи с тяжелым финансовым кризисом после первой мировой войны, когда целый ряд жемчужин национальной английской школы перекочевал за океан, например прославленный «Голубой мальчик» Гейнсборо, проданный в 1922 году калифорнийскому железнодорожному королю Хантингтону за миллион долларов. Именно борьба с этим злом становится с тех пор главным определяющим моментом в закупочной политике галереи, стремящейся прежде всего сохранить для страны ее художественные сокровища.

К концу XIX столетия в Национальной галерее Лондона оказываются представленными все основные национальные школы. И хотя в количественном отношении отдельные разделы еще не отличаются необходимой полнотой, выдающееся качество некоторых памятников и наличие работ основных мастеров помогают создать известное равновесие между ними.

В конце 1890-х годов произошло важное событие в художественной жизни Лондона, имевшее очень большое значение и для организации и дальнейшего распределения коллекций в Национальной галерее. Этим событием было открытие в 1897 году Галереи Тейт, ставшей музеем национального английского искусства. Уже давно обилие картин английских художников, переполнявших Национальную галерею, вызывало споры и всякого рода сомнения относительно их размещения и общего соотношения с другими разделами собрания. Дело в том, что наряду с выдающимися и широко известными произведениями таких мастеров, как Хогарт, Гейнсборо, Констебл или Тернер, в разное время поступавшими в галерею со дня ее основания, ряд коллекционеров жертвовали или завещали ей целиком все свои собрания английской живописи, зачастую состоявшие из многих десятков, а то и сотен картин, что создавало определенную диспропорцию и к тому же нарушало основной принцип подбора произведений, отличающихся только самым высоким качеством.

Так, в 1847 году Роберт Верной принес в дар галерее сто пятьдесят шесть картин английских художников, по большей части еще живущих в то время и представляющих безусловный интерес для истории отечественного искусства, но которым было все же не место находиться в собрании наряду с шедеврами Тициана или Рафаэля. К тому же вопрос помещения, самый больной и тяжелый вопрос тех лет, создавал в этом случае дополнительные затруднения для администрации галереи. Было решено временно оставить картины в особняке их владельца, где они показывались посетителям два раза в неделю. В 1850 году верноновская коллекция была перенесена в другое здание, где в 1856 году к ней присоединилась большая часть картин и акварелей Тернера, завещанных им Национальной галерее. В 1859 году еще более возросшее за это время собрание английских картин перенесли в Южно-Кен-сингтонский музей. Тем временем в связи с переездом Академии на Пиккадилли освободились залы, занимаемые ею на Трафальгарской площади, а затем последовали и пристройки к галерее, осуществлявшиеся архитектором Бэрри и законченные в 1876 году. Галерея получила таким образом возможность вернуть себе картины английской школы, но как раз в этот год в нее влилась по завещанию Уинна Эллиса большая коллекция голландской живописи, и проблема помещения встала острее, чем когда-нибудь. Небольшие пристройки 1880-х годов не могли разрешить этого вопроса, и лишь создание Галереи Тейт, построенной на частные средства и названной именем своего основателя 7, дало наконец возможность правильно и логично распределить все коллекции между двумя музеями. Галерея была открыта в 1897 году, и вначале предполагалось, что в ней будут сосредоточены лишь произведения современного искусства. Однако вскоре от этой идеи пришлось отказаться, и в 1915 году Галерея Тейт стала «Национальной галереей английской живописи», где отечественные художники были представлены начиная с XVI века и до наших дней. Особенно много картин английских мастеров было переведено туда в 1946 году, когда ряд залов Национальной галереи был выведен из строя разрушениями военного времени. Таким образом на Трафальгар-сквер остались только те вещи английских художников, которые либо из-за исключительных художественных качеств, либо вследствие определенных исторических причин было решено хранить в Национальной галерее.

Надо сказать, что подбор их не остается абсолютно неизменным и отдельные произведения то и дело перекочевывают из одного музея в другой, но все же определенный ряд памятников уже прочно вошел в основное ядро английской школы, представленной в Национальной галерее вместе со всеми остальными.

К началу первой мировой войны число приобретенных Национальной галереей картин уже превысило три тысячи. Правда, больше половины их было передано в Галерею Тейт и роздано музеям других городов, но тем не менее имеющихся помещений снова не хватало. Это обстоятельство вызвало дополнительную пристройку новых залов в 1911 году.

К числу наиболее значительных приобретений этого периода следует отнести сто девяносто две картины старых мастеров, полученных по завещанию Сэлтинга в 1910 году, завещанию Лэйна в 1915 году, благодаря которому в галерею впервые вошли картины французских художников XIX века, и завещанию Лэйарда, обогатившему собрание многими интересными произведениями XV столетия.

Первая мировая война прошла почти незаметно для галереи, хотя в 1917 году картины ненадолго были эвакуированы из Лондона. В течение 1920—1930-х годов собрание продолжало пополняться, но уже в более скромных размерах, чем раньше.

Наиболее важным событием в жизни музея тех лет явилось сформирование его французского раздела, который фактически отсутствовал на более ранних этапах существования Национальной галереи. Действительно, вплоть до конца XIX века число французских картин, входящих в собрание, не превышало каких-нибудь трех десятков. В основном это были мастера XVII века, поскольку французская Живопись более ранних эпох была почти неизвестна в то время, а художники XVIII и XIX столетий считались недостойными занять место рядом со старыми мастерами.

Одновременно с произведениями художников XIX века галерея пополнялась и живописью мастеров предшествующего столетия. Здесь перед дирекцией галереи возникла другая трудность. Дело в том, что в 1900 году в Лондоне открылась так называемая галерея Уоллес, родившаяся из богатейшего частного собрания, которое в течение многих десятилетий пополнялось преимущественно работами английских и французских мастеров XVIII века. В галерее Уоллес можно было видеть лучшие произведения Ватто, Буше и Фрагонара, и, конечно, Национальная галерея не могла сравняться с ней в этом отношении. К тому же вряд ли вообще и могла быть надобность в подобном дублировании материала. Администрация Национальной галереи приняла поэтому решение ограничиться в этой области сравнительно небольшим, но выразительным подбором произведений, дающих общее представление о наиболее интересных мастерах и стилистических направлениях эпохи. Так, например, «Любовная гамма» Ватто, вошедшая в собрание галереи в 1912 году и до сих пор остающаяся там единственным произведением этого замечательного живописца, является характернейшим образцом его «галантной» тематики и утонченного колорита. В 1925 году галерея приобрела парадный портрет работы Токке и две прелестные жанровые картины Шардена — «Карточный домик» и «Маленькая учительница» — и около того же времени блестящий портрет, написанный Друэ, и две пастели Перонно — виртуозного соперника знаменитого Латура. Несколько позднее, уже в 1945 году, галерея обогатилась сразу многими полотнами кисти Наттье, Лар-жильера, Виже-Лебрен, составившими вместе с предыдущими приобретениями уже некое стройное целое. Так постепенно начал выкристаллизовываться новый, самый молодой раздел галереи, который уже в послевоенные годы стал предметом особого попечения её руководства.

Годы войны явились для Национальной галереи, так же как и для многих других музеев Европы, временем тяжёлых испытаний. Во время жестоких бомбежек, которым подвергался Лондон, девять бомб попало и в здание галереи, полностью разрушив ряд экспозиционных залов. Картины к этому времени уже были давно вывезены в безопасное место. Эвакуация началась 23 августа 1939 года и закончилась 3 сентября за несколько часов до объявления войны. Картины были размещены во многих замках и научных учреждениях Северного Уэллса.

Падение Франции создало тяжёлую ситуацию, поставив Англию под угрозу прямого нападения с воздуха. Было решено еще более рассредоточить спрятанные художественные ценности, но, так как подобная меря очень затрудняла хранение, не давая в то же время гарантии от гибели во время воздушных налетов хотя бы части памятников, было постановлено сконцентрировать все картины галереи в одном подземном хранилище. Выбор пал на гору Мэнод-Куерри в Уэллсе высотой около 500 метров над уровнем моря, изрытую у подножья многочисленными старыми каменоломнями. К пещерам была подведена узкоколейка, подземные помещения оборудованы так, чтобы создать максимально подходящие условия для хранения картин, провели электричество, отопление и вентиляцию.

В сентябре 1941 года все картины благополучно перенаправились на новое место, где и оставались уже до конца войны. Тем временем в здании на Трафальгар-сквер давались концерты, устраивались выставки, которые, несмотря на тяжелую военную обстановку, привлекали много народа. Особой популярностью пользовалась серия выставок под названием «Картина этого месяца». С января по февраль 1942 года в вестибюле галереи был выставлен только что приобретенный портрет Маргариты Трип Рембрандта. Его сменила специально привезенная из Уэлса картина Тициана «Явление Христа Марии Магдалине», и так продолжалось до конца войны, за исключением двух месяцев в начале 1944 года, когда воздушные налеты были особенно ожесточенными. Появление каждого такого «месячного шедевра» сопровождалось распространением его фотографий, специальными лекциями и объяснениями. Успех был так велик, что привлекал в галерею до тысячи человек ежедневно.

В мае 1945 года выставка «Сорока трех шедевров» возвестила о возрождении мирных дней и о восстановлении галереи Возвращение обратно всех картин было завершено в декабре а в конце января 1946 года Национальная галерея вновь открылась для публики поначалу в девятнадцати залах, которые удалось привести в порядок к этому времени. Постепенно входили в строи и другие помещения, за исключением западного крыла где девять залов были разрушены полностью и требовали капитальных строительных работ. Восстановление этих залов растянувшееся почти на десятилетие согласно общему плану' реконструкции всей галереи, привело к установлению в них специальных устройств кондиционированного воздуха, которым были снабжены последовательно и все другие помещения. Так решилась наконец многолетняя проблема лондонской атмосферы с ее сыростью и загрязненностью, столь пагубно действующей на сохранность картин. Теперь галерея получила возможность создать для экспонатов совершенно новые условия, контролируя влажность и чистоту воздуха. Это же позволило показывать картины без предохраняющих стекол и избавиться таким образом от бликов и отражений, которые искажают изображение. Первый такой зал был открыт в 1950 году, в 1956 году их было уже шесть, и в настоящее время эта важная работа близка к завершению, включая сюда и новые залы нижнего этажа, где были оборудованы доступные для посетителей помещения «открытых запасников». Это последнее важное нововведение было вызвано новыми принципами музейной экспозиции, широко утверждающимися сейчас в художественных музеях. Современные требования свободной однорядной развески, обеспечивающей наилучшее зрительное восприятие памятников, и нежелание загромождать показ произведениями второстепенного значения привели к численному сокращению картин экспозиции, состоящей теперь зато из работ самого высокого качества. Подобное устройство давало возможность массовому зрителю без больших затруднений и поисков сразу ознакомиться со всеми лучшими памятниками собрания. В то же время специалисты или просто люди, желающие детально ознакомиться с тем или другим разделом, получали эту возможность путем осмотра по-новому оборудованных запасников, где сосредоточивались все остальные картины собрания. Повешенные хотя и более тесно, но по тому же историко-систематическому принципу, эти картины оказались в свою очередь легко доступными для обозрения и изучения. Запасники же, в прежние времена более похожие на склад или кладовую, превращались в своего рода подсобную галерею- В настоящее время в Национальной галерее хранится немногим более 2000 картин. Некоторое число их отдано на время в другие музеи и различные учреждения, но приблизительно 1900 произведений являются доступными для всеобщего осмотра. Половина их находится в основной экспозиции второго этажа, другая в залах открытого запаса.

После войны в галерее был создан и специальный отдел хранения, позволяющий осуществлять постоянное наблюдение за состоянием картин и вести планомерную работу по реставрации и расчистке живописи силами собственного квалифицированного штата художников-реставраторов.

Особую заботу для администрации Национальной галереи представляет вопрос ее дальнейшего расширения, частично уже начатого в связи с ее послевоенной реконструкцией. По плану, рассчитанному на ближайшие полтора десятилетия, предполагается перевести в другое место примыкающую к зданию с севера Национальную портретную галерею, чтобы полностью использовать таким образом освобождающийся участок. Подобный прирост площади смог бы на долгое время решить эту проблему для Национальной галереи.

**Лондонская национальная галерея сегодня.**

В настоящее время богатейшую коллекцию Национальной галереи можно считать сформированной. Она хранит картины преимущественно старых мастеров. В её залах собрано более двух тысяч первоклассных полотен крупнейших художников западноевропейских школ. Редкой полнотой и разнообразием отличаются коллекции итальянского искусства. Наряду с картинами мастеров высокого Возрождения – Дуччо, Мазаччо, Пьеро де ла Франческа и других, не часто встречающиеся за пределами Италии. В 1962 году Национальная галерея стала счастливой обладательницей знаменитого картона Леонардо да Винчи «Мадонна с младенцем и св. Анной», приобретённого с помощью различных пожертвований – от крупных сумм, собранных меценатами и обществами поощрения искусств, до шиллингов и пенсов, присланных простыми англичанами.

Собрания картин испанской, немецкой, голландской и фламандской школ XVII века включают великолепные полотна Веласкеса и Гойи, Дюрера и Гольбейна, Рембранта и Вермеера Дельфтского, Ван Дейка и Рубенса. Постепенно разрастается коллекция картин французской школы. В залах английского искусства привлекают внимание кардинальные произведения крупнейших мастеров XVIII-XIX веков. Здесь собраны полотна остроумного Хогарта, поэтичные портреты Гейнсборо, правдивые, дышащие свежестью, пейзажи Констебля и романтические композиции Тернера – с их туманами и бурями, солнечными восходами и закатами.

Разнообразие высокохудожественных произведений мировой живописи позволяет Национальной галерее не только показывать публике прекрасные произведения живописи, но и знакомить её с историей этого искусства.

**Список литературы**

Воронихина Л.Н. «Лондон», Ленинград, 1969 г.

Кузнецова И.А., «Национальная галерея в Лондоне», Москва, 1968 г.

«London» (путеводитель на английском языке), Bristol, 1996 г.