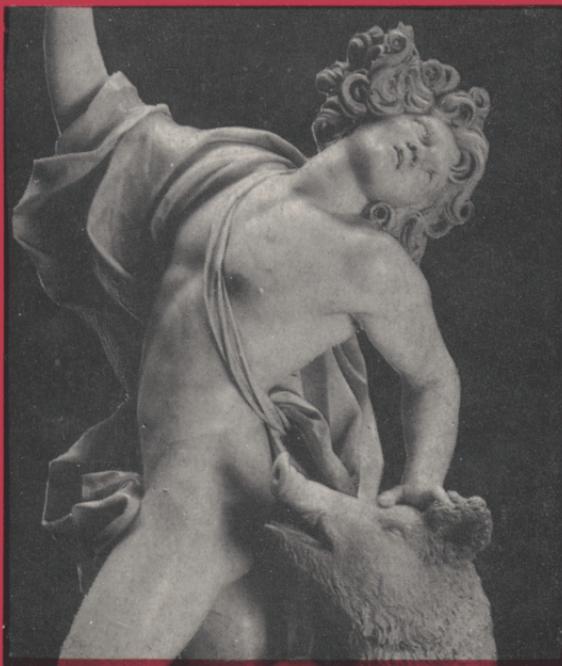


*Путешествия
в прошлое*

ПО ЗАЛАМ ЭРМИТАЖА



**ХУДОЖНИКИ И СКУЛЬПТОРЫ
ИТАЛИИ
XVI-XVIII ВЕКОВ**

ПУТЕШЕСТВИЯ В ПРОШЛОЕ
ПО ЗАЛАМ ЭРМИТАЖА

М. В. АНДРЕЕВА И О. Б. ДМИТРИЕВА

ХУДОЖНИКИ И СКУЛЬПТОРЫ
ИТАЛИИ
XVI—XVIII веков

Для детей среднего возраста



Издательство Государственного Эрмитажа
Ленинград • 1963

*Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Государственного Эрмитажа*



Среди произведений искусства народов Западной Европы виднейшее место занимают творения художников и скульпторов Италии. В этой книжке вы познакомитесь с живописью и скульптурой XVI—XVIII веков*. Произведения итальянских мастеров того времени выставлены в центре построенного в середине прошлого века здания, которое называется „Новым Эрмитажем“. Его большие нарядные залы с высокими потолками отделаны лепкой и позолотой. Свет из расположенных на потолке окон равномерно падает на картины. Такое устройство освещения говорит о том, что это здание с самого начала предназначалось для живописи. Помещения украшены изделиями искусных русских камнерезов. Здесь расстав-

* О работах художников и скульпторов XIV—XVI веков и о творчестве великих мастеров Возрождения рассказано в путеводителе „Художники итальянского Возрождения“.

лены сделанные в середине прошлого века громадные вазы из синего камня — лазурита и зеленого — малахита, высокие подсвечники из серо-лилового порфира и розового орлеца, столы с покрытием из цветного камня и ножками из золоченой бронзы.

Осмотр картин итальянских художников XVI—XVIII веков следует начинать с зала 237. Полотна здесь почти все большие, а некоторые даже огромных размеров, и среди них нет ни одного, написанного на тему, взятую из обыденной жизни. На многих картинах изображены люди в странных широких одеяниях. Действие иногда происходит на небе, среди облаков. И это не удивительно, — ведь большая часть картин написана на темы христианских легенд и находилась когда-то в католических соборах. В прошлые века церковь имела большую власть и стремилась заставить искусство служить своим целям и интересам.

В трудную и сложную эпоху протекало творчество художников, с которыми нам предстоит ознакомиться.

Вы, конечно, знаете о том времени, которое принято называть Возрождением. Тогда, в XIV, XV и первой половине XVI века, культура Италии переживала исключительный подъем.

В итальянских городах жизнь была ключом, развивались торговля и ремесла, горожане боролись с феодалами за свою свободу, и как протест против мертвящего засилия церкви бурно рос интерес к науке.

Художники Возрождения стали изображать в своих произведениях человека, природу, земной мир. Они изучали строение человеческого тела, усваивали законы

перспективы для того, чтобы правильной передать даль, глубину, показать предметы в пространстве. Великий художник и ученый Леонардо да Винчи достиг высокого совершенства в передаче объема вещей посредством света и тени. Лица изображенных им людей отражают их переживания. Работая над картиной, мастер много думал над тем, как позой, движением, взглядом передать характер, настроение, склонности человека. Современник Леонардо да Винчи прославленный живописец Рафаэль создавал образы прекрасных и величавых людей. Гениальный скульптор и художник Микельанджело с неутомимой энергией и вдохновением высекал резцом и писал кистью фигуры могучих героев и мудрых мыслителей.

Великие мастера Возрождения проложили пути для развития европейского искусства.

Однако расцвет Италии был недолговечен.

Уже в XV веке начало замирать движение по торговым путям на Восток, откуда притекали богатства в итальянские города-республики. Как черная туча, надвигались из Азии полчища завоевателей-турок; в 1453 году они захватили Константинополь. А затем появились другие морские дороги для европейских купцов— через Атлантический океан и вокруг Африки в Индию,— и Италия оказалась в стороне от мировой торговли. Накопившие большие средства итальянские купцы все энергичнее начали скупать земельные участки. Эта новая знать захватила в свои руки власть над городами-республиками и большинство из них превратилось в „тирании“ которые являлись государствами с единоличной

властью правителя. В пышных дворцах царили праздность и роскошь. А в это время народ нищал, ремесленники покидали города, крестьяне голодали.

Войны между мелкими властителями раздирали страну; пользуясь ее слабостью и раздробленностью, сюда вторгались французские, испанские, немецкие войска. Вскоре бóльшая часть Италии надолго подпала под власть Испании.

Римские папы, думая только о собственных выгодах, заключали союзы с иноземцами, отдавали родину на растерзание. Обеспокоенные движением против католической церкви — реформацией, духовенство всеми средствами старалось подавить свободную мысль. Был составлен список запрещенных книг, куда вошли все передовые научные труды. Смелые мыслители подвергались зверским пыткам. Знаменитый ученый Джордано Бруно, резко выступавший против церкви и считавший, что религия неправильно объясняет строение вселенной, был в 1600 году сожжен на костре, а великого астронома Галилея духовенство принудило отречься от учения о вращении земли.

Понятно, что церковь подчиняла себе и искусство, стремясь воздействовать на чувства и воображение людей, привить им покорность и слепую веру в те фантастические рассказы, которые мы называем теперь христианскими мифами. Все это надо иметь в виду прежде, чем приступить к осмотру картин итальянских художников второй половины XVI века.

В зале 237 начнем осмотр с картин на правой стене (если смотреть в направлении следующего зала — 238).

Картины написаны разными мастерами и все же между ними есть что-то общее. Это работы художников Академии.

В 1582 году в городе Болонье была основана художественная мастерская, получившая название „Академии направленных на верный путь“. Для своего времени она сыграла большую и важную роль. Молодые живописцы под руководством опытных мастеров изучали здесь лучшие образцы искусства, приобретали художественные навыки, усваивали приемы. Организаторы мастерской художники братья Карраччи собрали большую библиотеку из сочинений по искусству и богатую коллекцию различных гипсовых слепков со знаменитых статуй древности.

Тщательно изучались в Академии и творения некоторых великих мастеров эпохи Возрождения, особенно Рафаэля.

Рассмотрим картину, написанную самым известным из братьев, основателей Академии, — Аннибале Карраччи (1560 — 1609), *„Святые жены у гроба воскресшего Христа“*. Сюжет взят из христианской легенды, в которой рассказывается, как три женщины, придя на заре поклониться могиле Христа, увидели ее раскрытой и узнали от ангела, что Христос воскрес.

Таким образом, на первом же полотне мы видим событие не реальное, а фантастическое, невероятное, придуманное.

Для того, чтобы показать необычайность происходящего, художник стремился придать картине особую торжественность.

Привлекает взгляд ярко освещенная фигура ангела — крылатого юноши в белой одежде, указывающего на сброшенную с могилы тяжелую каменную плиту. Почти всю картину заполняют крупные фигуры женщин. Длинные плащи, напоминающие одежды античных статуй, окутывают их сверху донизу и ложатся тяжелыми широкими складками. Яркие цвета одежд — красный, синий, желтый — помогают четче выделить каждую фигуру и еще больше оттенить белизну одежды ангела. Позам женщин, их жестам, которыми они выражают изумление, испуг, волнение, художник придает плавность, величавость. На заднем плане видны деревья, еще окутанные ночной тьмой, и небо, начинающее розоветь перед рассветом.

Рассматривая эту картину, понимаешь насколько хорошо художники Академии знали анатомию и правильно (так, как видит наш глаз в пространстве) умели расположить фигуры; они включали в свои произведения и пейзаж. И все же картина кажется далекой от жизни не только по той причине, что изображает события, которые никогда не могли происходить, но и потому, что люди на ней кажутся написанными с античных статуй. Даже одежды, складки которых выписаны с большим мастерством, кажутся сделанными не из мягкого, свободно падающего материала, а из твердого камня. Лица женщин бесстрастны, похожи одно на другое.

Считая, что мастера античного мира и Возрождения уже достигли совершенства и надо лишь тщательно изучать их произведения, художники Академии отказались от самостоятельного изучения жизни. Поэтому их

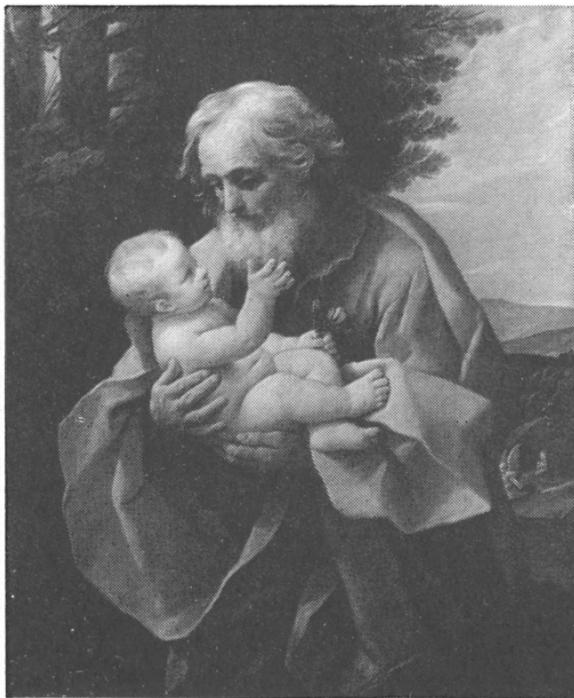


Аннибале Карраччи. Святые жены у гроба воскресшего Христа.

полотна, хотя и блестяще написанные, в большинстве случаев оставляют нас равнодушными.

Из Болонской Академии вышло много художников, и „академическое“ направление в искусстве широко распространилось в Италии.

Одним из наиболее прославленных учеников Карраччи был Гвидо Рени (1575 — 1642). Он работал сначала в Болонье, а затем несколько раз выезжал



Гвидо Рени. Иосиф с младенцем Христом.

в Рим, где и написал многие из своих произведений. Его полотно „*Иосиф с младенцем на руках*“ помещено на той же стене, левее произведения А. Карраччи. Гвидо Рени также взял сюжет из христианской легенды, однако в его картине нет никаких неправдоподобных событий. Седой старик глубоко задумался, ласково глядя на ребенка, которого он бережно держит на руках. Художник умел создать настроение тишины и покоя; он часто изображал человека крупным планом на фоне

неба — ясно-голубого или покрытого дымкой облаков, или чуть розовеющего. Краски в его картинах неяркие, а как бы приглушенные. Сочетания красок (колорит) * спокойные и в то же время нарядные: золотистый и сине-серый цвета в одежде Иосифа, цвет его загорелого лица и серебристая седина. Светлые тона на фоне темной листвы рельефно выделяют фигуру.

Одновременно с учениками Болонской Академии в Италии работали другие художники, которые писали совсем иначе.

Подойдите к стене направо от полотен художников Академии и внимательно рассмотрите картину Лионелло Спада (1576—1622) „*Мучение апостола Петра*“.

По легенде, Петр, один из учеников Христа, направился в Рим распространять там новую веру, но так как христианство в то время еще преследовалось, Петра схватили и приговорили к казни.

На переднем плане картины на темном, почти черном фоне выделяется ярко освещенная фигура старика, висящего головой вниз на кресте. Благодаря контрасту света и темноты фигура Петра кажется выпуклой, почти объемной, а лицо, искаженное болью и покрасневшее от напряжения, как бы даже выступает из плоскости полотна. В то же время фигуры палачей, поднимающих крест, чтобы врыть его в землю, их равнодушные и даже веселые лица наполовину теряются в тени. У Лионелло Спада нет плавных, спокойных переходов от светлых

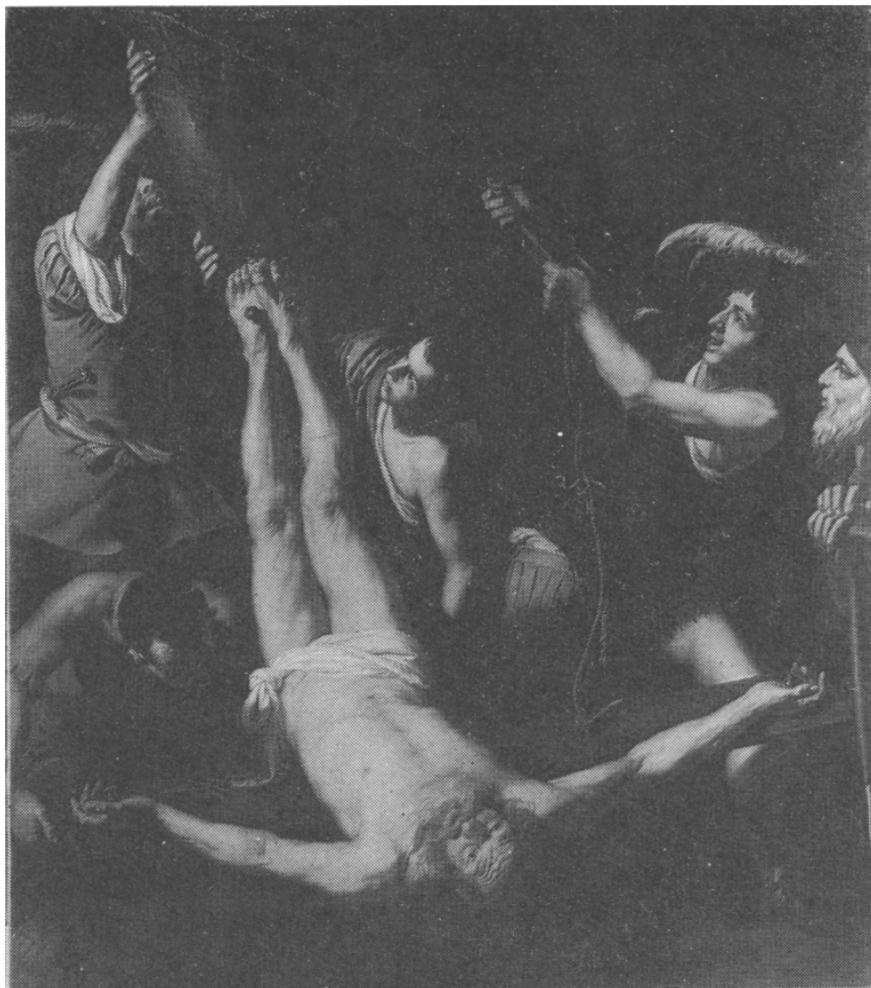
* От латинского слова *color* — краска, цвет.

к темным тонам. Яркий свет и глубокая тень резко противопоставлены друг другу. Здесь лишь центр картины выделен светом и его блики выхватывают из темноты лица других персонажей, которые хочет показать художник. Этим приемом подчеркивается драматический характер происходящего. Погружая в глубокую тень то, что он считает второстепенным, мастер иногда выделяет отсветами лишь нужные ему детали, например металлический шлем стоящего на заднем плане и почти невидного воина.

Своеобразно изображает художник старика, спокойно наблюдающего за палачами. Он опирается на лопату, возможно это могильщик; на картине видны только руки и лицо с седой бородой, все остальное как бы остается за рамой. Художник словно обрывает рассказ, намекая на то, что многое здесь не уместилось, что невозможно отразить на полотне всю сложность и разнообразие окружающего.

Лионелло Спада показывает нам не надуманную, а живую сцену, выхваченную из мрачной эпохи, в которую он жил. Вполне вероятно, что он сам присутствовал при казнях, производившихся в те времена открыто на площадях при большом стечении народа, сам видел погибавшего в муках человека и равнодушных палачей и передал свои впечатления в „Мучении апостола Петра“.

Спада — ученик замечательного художника Италии Караваджо, героем произведений которого был всегда простой человек из народа. От своего учителя Спада и заимствовал ту новую живописную манеру, которая так



Лионелло Спада. Мучение апостола Петра.

резко отличала работы Караваджо и его последователей от картин художников „Болонской школы“. Работы ученика по художественным приемам настолько близки работам Караваджо, что долгое время „Мучение апостола Петра“ считалось произведением не Лионелло Спада, а его учителя.

В Эрмитаже находится только одна подлинная картина Караваджо (1573—1610) — „Лютнистка“. Чтобы увидеть ее, надо из зала 237 перейти в зал 234.

Настоящее имя мастера — Микельанджело Меризи. Караваджо — это прозвище, которое происходит от названия селения на севере Италии; может быть, впечатления детства, проведенного там, наложили отпечаток на все творчество художника. В Рим он приехал юношей и, никого не зная, был вынужден устроиться работать слугой. Затем ему удалось поступить в мастерскую одного живописца, который поручал способному ученику писать в его картинах цветы и фрукты. Уже в этих первых опытах проявлялось умение Караваджо правдиво изображать действительность.

„Лютнистка“ написана художником в молодые годы. За мраморным столом, как бы срезанным краем картины, сидит лютнистка, задумчиво перебирая пальцами струны. Округлое лицо с пухлыми губами и большими черными глазами написано явно с натуры; ярко освещенное, оно рельефно выделяется на фоне темной стены. А как живо, можно сказать материально, переданы предметы, лежащие на столе: фрукты и овощи, скрипка со смычком, ноты, на которые падает тень от смычка. Лютня в руках девушки производит впечатление объем-



К а р а в а д ж о . Лютнистка.

ной. Светом, тенью, красками художник умеет так выделить предметы, что мы как бы ощущаем прохладу гладких огурцов, сладость сока, выступившего на спелых фруктах, бархатистость желтых ромашек. Лепестки белых и лиловых цветов написаны так тонко, что кажутся слегка просвечивающими.

Караваджо писал и просто натюрморты*, выделяя их в самостоятельный вид (или жанр) живописи. Например, у него есть картина „Корзина с фруктами“.

* Натюрморт — изображение различных предметов, посуды, овощей, фруктов, цветов.

Художника интересовала жизнь во всех ее проявлениях. В людях он умел находить подлинную красоту, достойную кисти мастера. Один из современников рассказывал, что однажды, когда Караваджо предложили изучать знаменитые античные статуи, он, указав на толпу, ответил, что для художника достаточно природы.

Жизнь и творческий путь Караваджо были нелегкими, даже тогда, когда он достиг известности и славы. Не раз его произведения отвергались заказчиками — их возмущало, что в картинах на религиозные сюжеты мадонна или святые были чересчур похожи на простых людей из обыденной действительности.

Однако по пути Караваджо пошли многие художники молодого поколения не только Италии, но и других стран, например Франции и Голландии. Все больше появлялось картин, изображавших не идеально прекрасного человека и не холодных героев христианских мифов, а живых людей своего времени, таких, какими они были в действительности.

На соседней стене, направо от „Лютнистки“, висит „*Портрет актера*“, написанный художником Доменико Фетти (1589—1624). О том, что это актер, мы узнаем по театральной маске, которую изображенный держит в руках. Художник написал его просто и правдиво. На коричневом фоне, переходящем в левой части картины почти в черный, выделяется более освещенная фигура мужчины в темной одежде, оживленной белым отложным воротником. Вглядитесь в лицо этого пожилого человека, — у него впалые щеки и глубоко сидящие



Доменико Фетти. Портрет актера.

глаза, окруженные мелкими морщинами. Живо и естественно передан взгляд — актер смотрит в сторону, и понимаешь, что он кого-то там видит. А как сумел художник показать внутреннее состояние человека: он кажется сдержанным и спокойным, но во взгляде его — затаенная печаль и усталость.

С другого портрета в верхнем ряду смотрит прямо на нас, чуть-чуть усмехаясь, человек в белой рубашке

и подбитом мехом плаще, небрежно наброшенном на одно плечо. Он смотрит смело, насмешливо, пожалуй даже с вызовом. Надпись на этикетке гласит: „Сальватор Роза. *Портрет бандита*“.

Жизнь художника Сальватора Роза (1615—1673) была трудной и беспокойной. Родился он в Неаполе, работал во Флоренции и в Риме, но из Рима был изгнан за насмешки над папой и его приближенными. На одной из своих картин мастер изобразил осла, свинью и барана, которым богиня счастья раздает короны и тиары (тиара — парадный головной убор римского папы).

По словам современников, Сальватор Роза участвовал в одном из самых крупных народных восстаний в Италии XVII века. Восстание вспыхнуло на родине художника, в Неаполе, в 1647 году. В то время испанцы жестоко угнетали и разоряли народ Италии непосильными налогами. Восстание, во главе которого встал простой рыбак Мазаньелло, началось в городе и охватило все Неаполитанское королевство. Горели дворцы знати, крестьяне выгоняли феодалов с их земель. Несколько месяцев продолжалась гражданская война. Даже войска и военный флот Испании долго не могли подавить это народное движение. Только весной 1648 года испанцам и местной знати удалось восстановить свою власть.

Неслучайно человек на портрете, написанном Сальватором Роза, именуется „бандитом“. В это понятие в Италии XVII века вкладывался совсем другой смысл, чем сейчас, — так власти называли бедняков, которые



Сальватор Роза. Портрет бандита.

уходили в горы от нестерпимой нужды, собирались в вооруженные отряды и нападали на знать, купцов и сборщиков налогов; иногда и войска не могли справиться с такими „бандитами“. Шел слух, что Сальватор Роза знал многих из этих людей; даже одно время жил среди них.

Новые, необычные для того времени темы появляются в картинах Сальватора Роза; он пишет пастухов, солдат, сцены сражений; много внимания художник уделяет и природе.

Перейдем в зал 238 (с малахитовыми вазами) и рассмотрим картину Роза „*Блудный сын*“ (на стене, противоположной выходу из зала 233).

В одной христианской легенде рассказывается о сыне богатого человека, который ушел из родительского дома, вел веселую и расточительную жизнь, прожил все, что имел, и вынужден был стать пастухом, чтобы прокормиться. Тогда юноша понял, к чему ведут легкомыслие и непослушание, раскаялся и решил вернуться к отцу, вымолить его прощение.

Многие художники разных стран избирали это сказание темой своих произведений. Чаще всего изображали момент возвращения сына в родительский дом, встречу с отцом (например, картина Рембрандта „*Блудный сын*“ на выставке искусства Голландии). Сальватор Роза показал „блудного сына“ пастухом. В его картине большое место занимают животные — корова, овцы и козы.

Общий сероватый колорит картины оживляют светлые и яркие цвета одежды пастуха. Он изображен очень жизненно, просто: лицо, только начавшее обрастать бородой, босые ноги, загорелые, мускулистые; белая рубашка разорвана у плеча. Все это придает изображенному сходство не с героем евангельской притчи, а с простым итальянским пастухом.

Сальватор Роза редко черпал сюжеты из христианских легенд. Подойдите к другому его произведению — „*Одиссей и Навзикая*“ (рядом с „*Блудным сыном*“). Здесь живописец обратился к древнегреческому мифу о странствиях Одиссея.



Сальватор Роза. Блудный сын.

В поэме „Одиссея“, приписываемой древнегреческому певцу Гомеру, рассказывается о том, как возвращавшийся на родину после взятия Трои прославленный герой, претерпев много бед, пытался достичь берега на плоту. Поднялась страшная буря, плот разбило в щепы, и пловца долго носили волны, пока не выбросили ночью на незнакомый берег. Это была страна феакийцев, находившаяся „на последних пределах шумного моря“. Здесь Одиссей встретился с дочерью царя феакийцев Навзикаей, которая утром со своими служанками пришла к морю стирать одежды.

На картине изображен момент, когда перед изумленными и испуганными девушками появляется чужеземец. С мольбой он простирает руки к царевне: „Никто из живущих в этой земле незнаком мне. Скажи, где дорога в город, и дай мне прикрыть обнаженное тело хоть лоскут грубой обертки, в которой сюда привезла ты одежды“.

Настроение тревоги, смятения чувствуется в картине: море серо-зеленое, зловещее, небо покрыто густыми темными тучами и лишь в редкие просветы между ними прорываются яркие золотистые отблески недавно взшедшего солнца. Резкими контрастами ложатся тени и световые пятна. Бронзовым кажется в этих отсветах мускулистое тело Одиссея. Такие же яркие блики вырывают из полутьмы желтое платье одной из девушек, испуганно отпрянувшей от незнакомца. Природа как будто участвует в переживаниях людей. Сальватор Роза не раз писал беспокойный мрачный пейзаж — бурное море, темное небо, качающиеся от ветра деревья.



Сальватор Роза. Одиссей и Навзикая.

Разные итальянские художники XVII века стремились каждый по своему правдиво, реалистически передать окружающую их жизнь, людей. Таким художником-реалистом был и Бернардо Строщи (1581—1644), работавший на севере Италии, в богатом приморском городе Генуе. Сюжетом его „*Исцеления Товита*“ (на-

право от двери в зал 237) послужила одна из библейских легенд, но, если мы внимательно всмотримся в эту картину, то поймем, как мало в ней религиозного, фантастического.

Легенда гласит: старик Товит ослеп и никакие средства ему не помогли, пока бог не послал к нему ангела. Сын Товита поймал рыбу и по совету ангела смазал ее желчью глаза отца. И свершилось чудо — старик прозрел. Но в картине Строщи все очень жизненно и обыкновенно, и только, зная легенду, можно догадаться, что здесь должно быть изображено не обычное лечение больного старика, а „чудо“.

Разберемся в деталях картины.

В центре ее изображен сидящий в кресле старик, одной рукой схватившийся за подлокотник. И этот жест и лицо старика выражают растерянность и робкую надежду; он хочет верить в свое исцеление и боится лечения таким необычным средством. Стоящий рядом с отцом юноша смазывает ему глаза желчью, вынутой из огромной рыбы, которая с разинутой зубастой пастью и вспоротым животом лежит на столе. Озабоченно склоняется к Товиту старуха-жена, протягивая слепому небольшой кусочек белой ткани. В ее позе, в выражении старческого морщинистого лица — участие, боязнь за исход лечения. Тут же, как будто высунулся из-за края картины, лохматый пудель; глядя на него, окончательно забываешь о том, что изображено событие из „священного писания“.

А как же ангел? Вот он стоит позади Товита, его присутствие в сцене врачевания должно было бы прида-



Бернардо Строцци. Исцеление Товита.

вать ей необыкновенный, чудесный характер. Но присмотритесь к этому „небесному жителю“ внимательнее. Если бы не большие птичьи крылья, никто бы не подумал, что этот румяный юноша с рыжими волосами — существо неземное, „божий посланец“. Так изображение чуда превратилось под кистью Строцци в жанровую (бытовую) сцену.

Строцци писал также портреты. И в „Исцелении Товита“ видна рука портретиста: лица индивидуализированы, они кажутся портретными, костюмы персонажей современны художнику.

Взгляните на темно-красный корсаж старухи (со шнуровкой сбоку), на камзол старика, распахнутый на

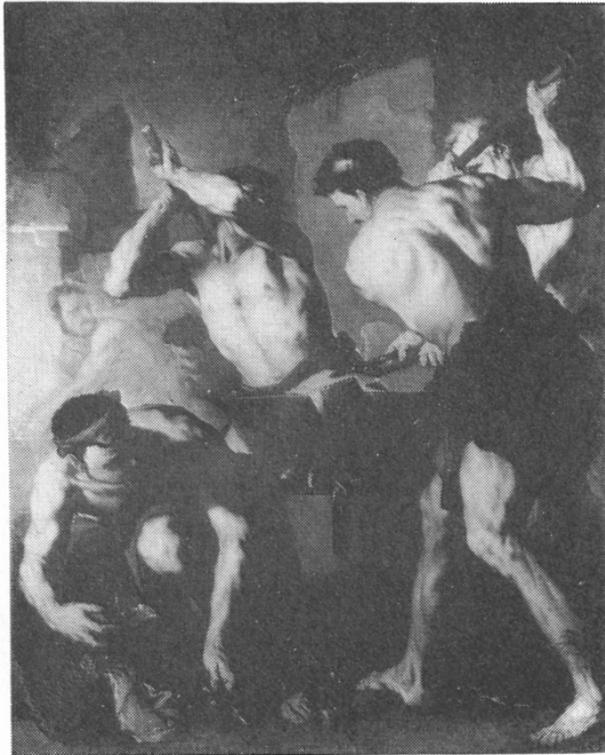
груди и как будто наспех застегнутый только на две пуговицы.

Неподалеку от „Исцеления Товита“, на соседней стене, находятся картины художника Луки Джордано (1632—1705). Этот мастер, как и Сальватор Роза, — уроженец Неаполя.

В молодости Лука Джордано написал картину „Кузница Вулкана“. Римский бог Вулкан (греки называли его Гефестом) считался владыкой подземного огня и покровителем кузнечного ремесла. Однако, заимствовав для своей картины тему из античной мифологии, художник изобразил вовсе не мифическую, а самую обычную кузницу — полутемное помещение, где освещенные ярким отблеском огня кузнецы куют оружие. На их могучих телах играет розово-красный свет. Один кузнец стоит к нам лицом, и это позволило показать его крепкую грудь и мускулистые руки, которые высоко заносят молот; другой почти отвернулся от нас, и мы видим его мощную спину и напряженные плечи. Фигуры полны движения.

Начав работать в Неаполе, Лука Джордано получал затем много заказов и у себя на родине и в других городах Италии. Быстрый в работе, он даже заслужил прозвище „Фа престо“, что и означает „Делающий быстро“.

Живопись Луки Джордано имеет в основном декоративный характер — она украшала церкви и дворцовые залы. Представление о таких его произведениях может дать монументальное полотно „Битва лапифов с кентаврами“.



Лука Джордано. Кузница Вулкана.

По древнегреческим сказаниям, лапифы были племенем, жившим в горах на севере Греции по соседству с дикими кентаврами — полулюдьми, полуконями. Кентавры и лапифы постоянно враждовали между собой. Сцены их яростных схваток не раз изображались в древнегреческом искусстве. Один из мифов рассказывает о том, как кентавры, приглашенные на свадьбу

царя лапифов, пытались похитить невесту и ее подруг. Этот сюжет и избрал Лука Джордано для своего произведения.

Перед нами разворачивается сцена яростной борьбы. Прежде всего привлекает внимание кентавр в центре картины: присев на задние ноги, он передним копытом наступил на грудь упавшего на землю лапифа. Юноша бьется, пытаясь приподняться; сжимая рукою меч, он кричит от ужаса и боли. Другой молодой лапиф хочет вырвать из рук кентавра девушку, которая отбивается от похитителя и зовет на помощь. Ее развевающийся плащ образует голубое пятно в центре картины и ярко выделяется рядом с бронзовыми телами кентавров. Вверху — боги Олимпа; они спешат из облаков на помощь людям. Крылатые дети-амуры кружатся, играют в небе; их веселый вид как будто совсем не соответствует сцене похищения и борьбы. Но ведь ни сам художник, ни его современники не воспринимали изображенное здесь как трагическое событие. Мастер средствами живописи рассказывал занимательную сказку, и смотрелась картина так, как слушается сказка: сплетаются причудливые узоры фантазии, возникают все новые и новые эпизоды.

Лучше всего смотреть на „Битву лапифов с кентаврами“ отступя подальше, до середины зала. Тогда шумная схватка воспринимается как нечто цельное, отдельные детали сливаются в общую картину битвы и кажется, что в ней участвует огромное число сражающихся, а между тем, если сосчитать, их окажется немногим более двух десятков. Благодаря тому, что художник



Лука Джордано. Битва лапифов с кентаврами.

как бы перерезает крайние фигуры, нам представляется, что битва продолжает кипеть и за пределами картины.

Во времена Джордано подобные декоративные полотна можно было видеть на стенах, а часто и на потолках дворцовых помещений. Представим себе на минуту пышную архитектуру того времени и отделку парадных залов, для которых предназначалась эта живопись.

Колонны из белого, цветного, пестрого мрамора, а иногда из золоченой бронзы украшали здания внутри и снаружи. Множество лепных, вырезанных из дерева и позолоченных или мраморных, статуй стояли в нишах и на перилах лестниц, подпирали потолки, поддерживали гербы и короны владельцев над парадными входами дворцов. По стенам вились лепные, иногда позолоченные гирлянды, причудливые подобиия растений или раковин. Залы казались выше благодаря украшавшим потолки картинам: на них клубились облака, сияло голубое небо и легко парили античные божества. Статуи, изображавшие главным образом мифологических героев, заполняли не только залы, но и парки.

Скульптура, служившая украшением дворцового парка, выставлена в центре зала — это мраморная статуя работы видного скульптора Джузеппе Маццуолы (1644—1725).

В древнегреческом мифе рассказывается о прекрасном юноше Адонисе, которого полюбила богиня красоты Афродита; они вместе охотились на зайцев и оленей в лесах и горах острова Кипра. Но однажды, несмотря на запрет богини, Адонис отправился на охоту один. На него

бросился из кустов огромный дикий кабан и смертельно ранил охотника острыми клыками. Афродита горько оплакивала погибшего юношу, а из его крови вырос цветок анемон, расцветающий с тех пор ранней весной.

Посмотрите на статую внимательно: Адонис еще бежит, но уже теряет равновесие, кажется, вот-вот упадет. Он запрокинулся назад, одна рука вскинута кверху; кудри и плащ развеивает ветер. Очертите мысленно контур всей статуи, и вас поразит, насколько он сложен, извилист. Представьте себе, как вырисовывались складки плаща, кудри и поднятая рука на темно-зеленом фоне листвы. Благодаря полировке мрамора поверхность статуи юноши, резко отличающаяся от нарочито неровной, выглядящей густой взъерошенной щетиной поверхности фигуры кабана, казалась при солнечном свете тонкой и нежной, как кожа живого человека.



Джузеппе Маццуола.
Смерть Адониса.

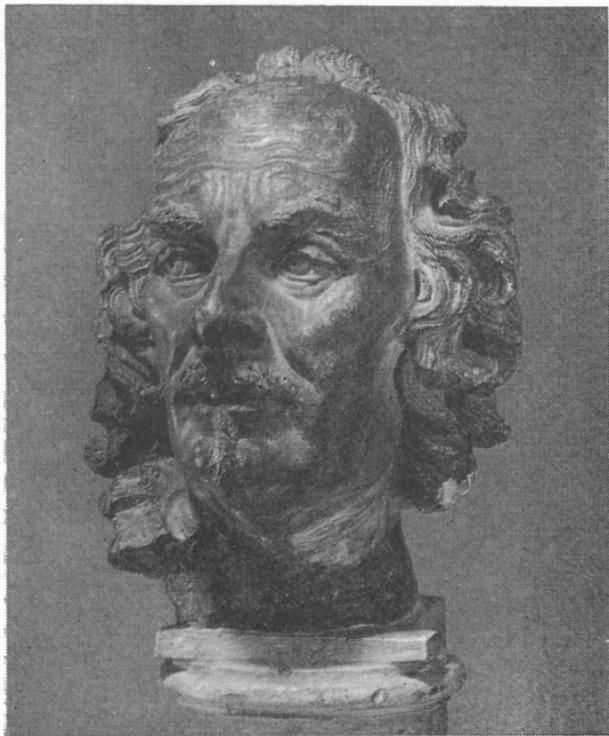
А теперь сравните приемы художника и скульптора той поры и вы увидите, что в картинах Луки Джордано и скульптуре Джузеппе Маццуолы есть много общего: бурное, стремительное движение, порыв, борьба, необычные позы. Если художник умеет произвести впечатление на зрителя контрастами освещения и цвета, то скульптор достигает того же приемами обработки материала.

Таким образом, живопись и скульптура имеют общие черты, характерные для искусства эпохи, для так называемого стиля барокко. Пышный и причудливый, полный разнообразия и неожиданных контрастов, он был прежде всего стилем дворцов и соборов.

Некоторые выдающиеся мастера искусства барокко оставили нам замечательные произведения. Таковы работы Лоренцо Бернини (1598—1680), учителя Маццуолы. Большая часть работ Бернини находится в Риме.

В Эрмитаже, в зале 235, можно ознакомиться с автопортретом Бернини, его эскизами и моделями для больших скульптурных работ. Здесь, в углу зала, стоит небольшой автопортрет из терракоты (обожженной глины). Скульптор выполнил его в самом конце жизни, может быть, как эскиз для бюста, который предполагалось отлить из бронзы.

На лице изображенного глубокие морщины, кожа на щеках и на шее дряблая, старческая, но живые глаза — правый из них чуть-чуть прищурен — смотрят остро и пытливо. Крупные выющиеся пряди волос обрамляют высокий лоб. И взгляд, и поворот головы, и слегка раз-



Лоренцо Бернини. Автопортрет.

метавшиеся волосы — все придает облику Бернини собственное ему выражение неукротимой энергии.

Начав обучение в мастерской отца, скульптора и живописца, Лоренцо еще восьмилетним ребенком создал свое первое произведение (до нашего времени оно не дошло), а в 21 год высек из мрамора статую леген-

дарного библейского героя — юноши Давида, которая получила всемирную известность. Среди многочисленных заказов, выполненных скульптором, были надгробные памятники нескольких римских пап. Уменьшенное повторение (из терракоты) статуи с надгробия папы Урбана VIII находится в том же зале.

Посмотрите как скульптор изобразил папу, как он передал движение. Кажется, что Урбан VIII приподнимается со своего сидения, высоко подняв руку, благословляя верующих. Впечатление движения подчеркивается линиями тяжелой мантии и складками широкого одеяния, прикрывающего ноги статуи.

Фигура Урбана VIII была только одной из деталей грандиозной пышной гробницы, установленной в соборе святого Петра в Риме. Темный мраморный саркофаг стоял на возвышении из разноцветного мрамора. Из белого мрамора высечены две женские фигуры по бокам саркофага, изображающие „Милосердие“ и „Правосудие“. Между ними — скелет из черной бронзы (олицетворяющий смерть) вписывает в книгу имя умершего. Над гробницей высятся огромная, в два человеческих роста, бронзовая фигура папы; складки одежды частично позолочены. Такое применение разных материалов, сочетание оттенков камня с блеском позолоты было также характерной чертой искусства барокко.

Чтобы лучше представить себе место установки этого надгробия, зайдём в зал 236, где висит картина Джованни Паннини *„Внутренний вид собора св. Петра“*. Сразу видно, что это здание грандиозных размеров: фигуры людей внутри собора кажутся совсем маленькими.

Это самый большой собор в мире, его высота 141 метр (почти на 40 метров выше Исаакиевского собора в Ленинграде), а площадь превышает 15 тысяч кв. метров. Около тысячи колонн из разноцветного мрамора, лепка, мозаика, позолота, множество статуй придают ему необыкновенно пышный вид. В соборе находится высокое сооружение — балдахин на литых бронзовых колоннах — также творение Бернини. Пышное надгробие папы Урбана VIII стоит в боковой нише дополнительно усиливая пышность собора.



Лоренцо Бернини. Папа Урбан VIII. Копия.

В зале 233 мы можем увидеть еще одно небольшое авторское повторение (из бронзы) известной скульптуры Бернини „Аполлон и Дафна“, созданной им в возрасте 23—24 лет. Древнегреческий миф рассказывает о том, что бог любви Эрот пронзил сердце Аполлона стрелой, вызывающей любовь, а другую стрелу, которая убивала любовь, направил в сердце нимфы Дафны. Увидав Аполлона, она в страхе пыталась спастись от него. Когда Аполлон уже почти настиг беглянку, она обратилась с мольбой о спасении к своему отцу — речному богу — и



Лоренцо Бернини. Аполлон и Дафна. Копия.

ее тело вдруг стало покрываться древесной корой, руки превращаться в ветки, а ноги — в корни. И вот там, где только что была Дафна, зашумело своей листвой лавровое дерево.

Посмотрите, как в скульптуре передано движение, порыв. Аполлон в стремительном беге настигает Дафну, уже прикасается к ней, а она, вырываясь, умоляюще поднимает руки к небу. Из ее пальцев и разметавшихся волос вырастают тонкие веточки, ее ноги уже покрывает древесная кора. Можно себе представить как в подлинной скульптуре, высеченной

из мрамора, передавался контраст нежной кожи Дафны и твердой шероховатой коры, обволакивающей ее тело. Вспомните тело юноши и щегину кабана в скульптуре Маццуолы „Смерть Адониса“. И та, и другая статуи были рассчитаны на сочетание белого мрамора с зеленью парка: живая листва деревьев и лавровые ветви в фигуре Дафны как бы сливались друг с другом.

Бернини изучал и античную скульптуру и искусство Возрождения, но в свои произведения он внес много нового.

Работы художников и скульпторов Италии XVII века дают представление о борьбе между искусством, служившим интересам церкви, и новым реалистическим течением, о новых темах, появившихся тогда в живописи и скульптуре.

Что же представляло собой искусство Италии в следующем, XVIII веке?

Большие войны, разразившиеся на территории Италии, еще больше разорили страну. Было подорвано также и могущество Испании, но теперь часть Аппенинского полуострова захватила Австрийская империя. Гнет иностранцев, раздробленность страны, полное обнищание народа — вот печальная картина Италии в XVIII веке.

Общей участи избегла разве только Венецианская республика, но и ей было далеко до прежнего расцвета. Конец XVI и XVII век прошли для Венеции в отчаянной борьбе с Турцией, и, хотя венецианцам удавалось иногда одерживать временные победы, все же к началу XVIII века они потеряли все свои заморские владения. А на Адриатическом море, где они прежде властвовали безраздельно, теперь появился австрийский флот. Власть в республике по-прежнему была сосредоточена в руках немногих семейств, когда-то разбогатевших на морской торговле. Для убранства их пышных дворцов и работали лучшие художники Венеции. Одно из первых мест среди них занимает Джованни Баттиста Тьеполо (1696 — 1770).

Вернемся в зал 238. Выставленная здесь серия больших полотен работы Тьеполо украшала когда-то один из венецианских дворцов. Все картины были написаны на темы из истории Древнего Рима. Они неслучайно привлекали итальянского художника XVIII века: его разоренная и поруганная страна переживала тяжелые дни, но разве не она была в седой древности колыбелью великого Рима, разве не его предки совершали когда-то легендарные подвиги, покрывали себя неувядаемой славой побед? И Тьеполо в своих произведениях передает не красивую сказку, а рассказ о былом величии родины.

Одна из картин (рядом с дверью) посвящена подвигу юноши Муция Сцеволы. Вот что говорит об этом подвиге древнеримский историк Тит Ливий.

Во время одной из многих войн, которые вела римская республика с племенами, населявшими древнюю Италию, Рим был осажден войском этрусского царя Порсенны. Юноша Муций проник во вражеский лагерь, чтобы убить Порсенну, но по ошибке вместо него ударил мечом одного из воинов. Когда Муция схватили и привели к царю, он бесстрашно заявил, что его примеру готовы последовать многие римские юноши и что Порсенне не избежать гибели. Разгневанный и испуганный царь приказал пытать Муция, но герой в ответ на это сам положил руку в огонь жертвенника. Как рассказывает дальше римский историк, Порсенна понял, что ему не победить народ, который не боится ни смерти, ни мучений, и со своим войском ушел из-под стен Рима.

Рассмотрите картину Тьеполо. Полотно, удлиненное по вертикали, более чем на половину занимает фигура



Джованни Баттиста Тьеполо. Муций
Сцевола в лагере Порсенны.

Муция. Юноша стоит у жертвенника, положив в огонь правую руку. Он гордо поднял голову и резко повернул ее к царю, сосредоточив все мужество и волю, чтобы не дрогнуть перед лицом врага. Только левая рука его сжата в кулак от нестерпимой боли. В позе приподнявшегося с трона Порсенны — недоумение и страх: он поражен, не верит своим глазам. В движении отшатнувшегося мальчика изумление и ужас перед нечеловеческой стойкостью пленника. Остальные действующие лица — это лишь фон для центральной группы.

Художник не ставил перед собой задачу показать с исторической точностью реальное событие из прошлого. Ведь мы не должны забывать, что это прежде всего декоративная живопись, а у нее свои задачи: украсить помещение, создать пышное, праздничное зрелище искусным размещением фигур, игрой красок и света. И не надо задумываться о том, на чем держится занавес над тронном Порсенны и как может на этом занавесе висеть щит, — главное здесь не в изображении деталей. Полюбуйтесь, как чудесно сочетаются мягкий светло-желтый тон слегка развеваемого ветром плаща Муция с красной мантией Порсенны и синий тон доспеха римлянина с неожиданным ярко-голубым пятном в одежде этрусского царя. На высоком гребне шлема Порсенны, который вырисовывается на фоне темно-красного занавеса, играют яркие блики, а краски самого занавеса гармонируют с розовым облаком на бледно-голубом небе. Очертания всех фигур и предметов не резки, не четко отграничены одно от другого, они как бы слегка расплываются в воздушной дымке.

По обеим сторонам рассмотренного нами полотна находятся еще две картины того же художника: правее — *„Квинт Фабий Максим* в сенате Карфагена“*, а левее (по другую сторону двери) — *„Призвание Цинцинната к власти диктатора“* и *„Кориолан под стенами Рима“*.

Легенда рассказывает, что патриций Цинциннат отличался большой скромностью и жил, как простой человек. Посланцы римского сената, явившиеся к нему с приглашением принять начальство над войском, застали его за плугом: Цинциннат сам пахал свое поле. Другой же патриций, Кориолан, изменил родине и привел врагов под стены Рима. Сенат послал навстречу Кориолану его мать, жену и детей. Дети радостно бросаются к отцу, а мать встречает сына словами горького упрека. Пристыженный Кориолан отступает от Рима.

В *„Кориолане“*, так же как и в картине *„Муций Сцевола в лагере Порсенны“*, на первый план выдвинута крупная фигура главного персонажа. Однако художник поставил ее почти спиной к зрителю. Не видим мы и выражения лиц детей, но сразу чувствуем настроение тревоги, смятения. Оно передается нам и порывистым движением Кориолана, и темным грозовым небом, и трепещущим на ветру знаменем.

Самая большая работа Тьеполо в этой серии изображает триумф полководца (императора).

В Риме с древнейших времен существовал обычай: возвращаясь с победой, войско с военачальником во главе торжественным шествием проходило по всему городу; впереди несли и везли трофеи, вели пленников.

* Квинт Фабий Максим — римский военачальник.

И в „Триумфе полководца“ Тьеполо совсем не соби-
рался придерживаться исторической достоверности. Из-
вестно, что победитель-триумфатор, облаченный в пур-
пурные одежды, въезжал в Рим на колеснице. Художник
же изобразил его в белом одеянии на золотых носилках,
укрепленных на спинах могучих белых слонов. Эта цен-
тральная группа, светлая, ярко освещенная, прежде
всего притягивает к себе внимание. А посмотрите как
художник построил шествие. Оно будто надвигается на
нас. Крайние фигуры на первом плане — смуглый черно-
бородый пленник в красном и женщина в восточном
тюбране, — кажется, вот-вот перешагнут за раму кар-
тины и скроются из глаз, вслед за другими, ушедшими
вперед пленниками.

Посмотрите, как художник изображает праздничное
шествие. Вот мальчик в белом несет большой золотой
сосуд, вероятно, уже немало таких драгоценных тро-
феев пронесли впереди. А вот высокие курильницы, мо-
жет быть взятые из храмов покоренной страны; сейчас
в них зажжены благовония, и струящийся над шествием
дымок, колеблемый ветром, переходит в красноватое
облако. Воины несут знамена и трофеи на высоко под-
нятых древках, вероятно для того, чтобы их лучше раз-
глядел народ.

Шествие кажется бесконечным; чтобы создалось та-
кое впечатление, художник изобразил его спускающимся
с высокого холма, на вершине которого, на заднем
плане, тянется стена, где по краю тоже движутся фи-
гуры и вздымаются к небу знамена. Но в подробностях
мы этих фигур уже не можем видеть, они сливаются в



Джованни Баттиста Тьеполо.
Триумф полководца.

темную массу и кажутся находящимися где-то далеко позади, в глубине.

Как замечательный мастер декоративной живописи Тьеполо прославился далеко за пределами своей родины. Он был приглашен для выполнения дворцовых росписей в Германию, а незадолго до смерти работал в Испании. Если бы мы могли посмотреть росписи потолков и стен, исполненные Тьеполо, то обратили бы внимание на те же черты его творчества, которые наблюдали только что в серии картин на темы из римской истории: богатство фантазии, умение создать пышное и торжественное зрелище, пронизать его воздухом и светом, напоить светлыми, радостными оттенками красок.

В то время как Тьеполо обращался к далекому прошлому своей родины, некоторые его соотечественники запечатлели современный им облик родного города. Сложился новый жанр итальянской живописи XVIII века — городской пейзаж. В этих картинах перед нами предстает Венеция — „город, возникший из пены морской“, как называл ее Байрон, знаменитый английский поэт XIX века. Раскинулась Венеция на 118 островах, частью природных, частью искусственных, укрепленных сваями и камнем. Почти все ее улицы — это большие и малые каналы. Здесь нет обычного городского шума, слышен только легкий плеск волн у стен и спускающихся к воде ступеней подъездов. Воздух влажен и прозрачен.

Подойдем к картине „*Мост Риальто в Венеции*“ (налево от двери в зал 237). Предполагают, что ее написал художник Микеле Мариески (1710—1743).

Перед нами Большой канал и часть набережной. Широкая лестница с перилами ведет на высокий мост, на котором расположились ряды лавочек. У пристани с широких лодок выгружают восточные товары. За выгрузкой ящиков, боченков, тюков наблюдает человек в красной одежде и чалме. Рядом стоит большая баржа со свернутым парусом; на ее палубе человек черпает воду ведром, подвешенным на веревке. На противоположном берегу тянется ряд домов — дальние кажутся вырастающими прямо из канала. В воде смутно рисуются отражения зданий. По широким ступеням лестницы одного из них спускается мужчина в красном кафтане и к нему наперегонки спешат по спокойной воде длинные узкие лодки — гондолы.

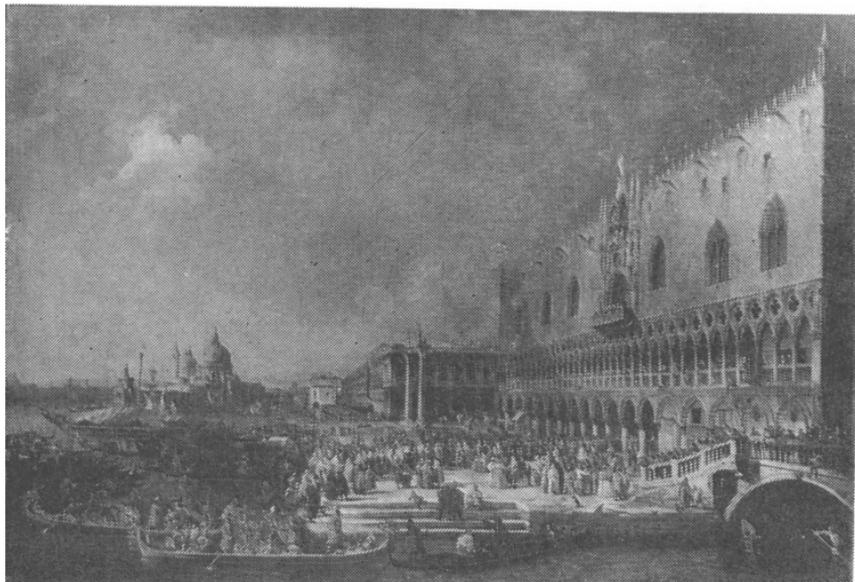
Зеленовато-золотистый колорит картины оживляют яркие пятна — полосатые тенты на окнах, красный ковер, свисающий с балкона, красные и синие одежды венецианцев.

Пейзажами Венеции особенно прославился художник Антонио Каналь, — его чаще называют Канале, Каналетто (1697—1768). Рассмотрим его картину „*Прием французского посла в Венеции*“ (помещена под картинами Тьеполо). Перед нами опять Большой канал, вдали на острове — церковь пышной архитектуры барокко, а на первом плане — набережная перед Дворцом дождей (дожи — правители Венецианской республики, избиравшиеся из самых знатных семейств). Массивная стена верхнего этажа дворца облицована белым и розовым мрамором. Настоящим каменным кружевом кажутся арки открытой галереи, заполненной массой зрителей.



Микеле Мариески. Мост Риальто в Венеции.

Посол и его свита прибыли в парадных раззолоченных барках с гребцами в ярко-красных кафтанах. По набережной к Дворцу дождей движется целое шествие: люди в красных и голубых кафтанах и шляпах с перьями, в широких красных мантиях и напудренных париках. Бесстрашные мальчишки уселись прямо на карнизе, рискуя сорваться вниз. Народ толпится и на залитой солнцем набережной, заполняет лестницу и мостик (справа). Многие жители города в масках, как было принято в Венеции во время карнавала. По каналу скользят длинные узкие черные гондолы. Одна из них



Антонио Канале. Прием французского посла в Венеции.

выплывает из-под арки моста, из полумрака, — только ее высоко загнутый нос и фигура гребца-гондольера ярко освещены солнцем. К самым ступеням набережной причаливает еще одна гондола, на ее носу стоит собака и отчаянно лает на другую, которую увидела на берегу.

Художник переносит нас в веселую, праздничную Венецию, показывает пеструю жизнерадостную толпу ее жителей, зеленоватые воды канала и великолепные мраморные дворцы. Солнечный свет и тени играют на зданиях, воде, на группе людей. Очертания дальних домов будто тают в тумане — мы почти ощущаем насыщенный морской влагой воздух.



Антонио Канова. Орфей.

Мы осмотрели наиболее интересные картины итальянских художников XVI—XVIII веков. Но знакомство с искусством Италии на этом еще нельзя считать законченным.

Пройдем в галерею древней живописи (зал 241), расположенную между залом 238 и лестницей подъезда Эрмитажа с улицы Халтурина. В галерее выставлены произведения прославленного итальянского скульптора Антонио Кановы (1757—1822); наиболее раннее из них — статуя Орфея, выполненная ваятелем еще в юности.

По древнегреческому мифу, Орфей был певцом. Его пение и игра на струнном инструменте кифаре обладали волшебной силой — покоряли сердца людей, укрощали диких зверей. Когда умерла жена Орфея, Евридика, он спустился в подземный мир, в царство мертвых, и своей игрой и пением настолько растрогал богиню загробного мира Персефону, что она вернула ему жену. Но Орфей должен был выполнить одно условие: не оборачиваться, не смотреть на идущую за ним Евридику, пока они не выйдут из царства мертвых.

Орфей не выдержал, оглянулся и потерял жену навсегда.

Начиная работу над статуей, молодой скульптор изучал живую модель, внимательно наблюдал за движением бегущего и на мгновение обернувшегося человека. Посмотрите как он сумел передать сложный изгиб фигуры в сильном повороте, какой ужас написан на лице Орфея, увидевшего, что его жена снова исчезает в царстве теней. В отчаянии Орфей схватился за голову.

Когда рассматриваешь эту полную движения скульптуру, приходят на память работы Бернини и его ученика Маццуолы.

Но уже в следующих своих произведениях Канова пошел по другому пути. Начав работать в городе Венеции, он еще совсем молодым переселился в Рим и с увлечением принялся за изучение древних памятников на улицах, площадях и в музеях. Канова побывал на раскопках Помпей и Геркуланума, древнейших городов, погребенных под пеплом во



Антонио Канова. Геба.

время извержения вулкана Везувия в I веке нашей эры.

В годы юности Кановы европейцы впервые стали знакомиться с подлинными памятниками древнегреческого искусства — ранее они знали их лишь по копиям, сделанным римлянами. Раскопки в Греции были связаны тогда с большими трудностями, так как страна находилась под владычеством турок. Но все же некоторым путешественникам удавалось зарисовать или даже вывезти из Греции немногие замечательные образцы древнегреческого искусства.

Изучение памятников Древнего Рима, а затем и Греции содействовало развитию того направления в искусстве, которое принято называть классицизмом. Оно возникло в противовес пышному и вычурному искусству барокко.

В разных странах начали строить здания простой и строгой архитектуры, напоминающие греческие храмы. В отделке зданий исчезло причудливое разнообразие, свойственное барокко. Даже в мебели и посуде проявилось подражание четким, строгим очертаниям предметов, найденных при раскопках Помпей.

Скульпторы того времени пытались воспроизводить облик античных статуй и наибольшего успеха в этом достиг Антонио Канова. Он считал себя продолжателем античного искусства. Античными мифами и преданиями навеяны все его произведения, создавшие мастеру громкую славу.

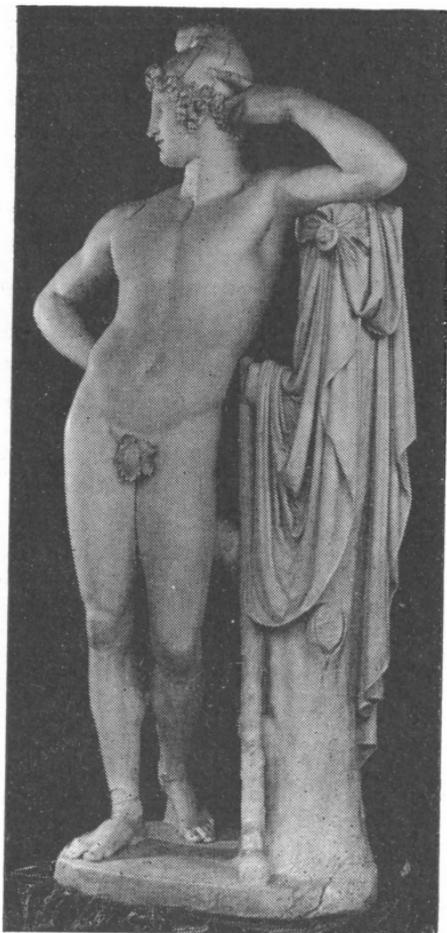
Геба, юная богиня, дочь Зевса, изображена Кановой с чашей и кувшином — она разносит на пирах

олимпийских богов нектар и амброзию, их божественную пищу. Клубящиеся очертания облаков, с которых спускается Геба, переходят в развеваемые ветром складки ее одежды — они трепещут, обвивая ноги богини. Кажется, что сильный встречный ветер плотно прижимает к ее телу легкую прозрачную ткань. В позе летящей Гебы передано стремительное движение, но ее прекрасное юное лицо безмятежно спокойно. Канова считал, что именно такой изобразил бы богиню древнегреческий ваятель.

Рядом — скульптурная группа работы Кановы „Амур и Психея“. Юный крылатый бог любви Амур (или Эрот), полюбивший девушку Психею, пробуждает ее от очарованного сна. Слетев с неба, юноша легким движением склоняется над спящей, а она, еще не вполне очнувшись, протягивает к нему руки.

Здесь же мы видим Париса, похитителя прекрасной Елены, виновника Троянской войны. Изнеженный самолюбленный юноша стоит в небрежной позе, слегка опираясь на древесный пень. Его стройное тело лениво изгнулось, губы чуть тронуты улыбкой. Современники Кановы считали, что эта статуя, сделанная им, так же как и фигура Гебы, для жены Наполеона Жозефины, достойна стоять рядом с самыми прекрасными античными памятниками.

Однако и сам Канова и поклонники его творчества были неправы в одном: вернуться к искусству, отдаленному от нас тысячелетиями, невозможно. Человек, живший в XVIII—XIX веках, не мог смотреть на мир теми же глазами, какими смотрели на него древние



Антонио Канова. Парис.

греки. Карл Маркс говорил о невозможности повторить в XIX веке искусство древних греков: „Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество“. А поэтому то, что в античных произведениях поражало жизненностью, правдивостью, а подчас и наивностью, в работах Кановы при всем его таланте и знании античных форм выглядит нарочитым, искусственным.

Что же нам дает знакомство с итальянской живописью и скульптурой конца XVI — начала XIX века, знакомство с картинами и статуями, различными и по темам, и художественным приемам?

Итальянские мастера, с творчеством которых мы ознакомились, работали в разные столетия, и каждое из них было по-своему сложным и противоречивым. И любой художник и скульптор, бу-

дучи сыном своей эпохи, отражал в своих произведениях ее особенности.

Из Италии вышло много крупных талантов. Как мы узнали, некоторые мастера работали и прославились не только на родине, но и за ее пределами.

Художники других стран в свою очередь ездили учиться в Италию, которая долгое время считалась школой живописного мастерства. Знаменитый французский художник XVII века Никола Пуссен провел в Риме много лет. Начиная со времени Петра I, посещали Италию и русские художники, скульпторы и архитекторы. Пребывание там ярко отразилось на творчестве ряда мастеров XVIII и XIX веков. Достаточно вспомнить хотя бы картину Карла Брюллова „Последний день Помпеи“, находящуюся в Русском музее.

Замечательные памятники архитектуры на площадях и улицах итальянских городов, полотна великих мастеров живописи во дворцах и музеях всегда привлекали и сейчас привлекают людей, любящих искусство, умеющих ценить художественное наследие прошлого.



В 1963 г. Издательством Государственного Эрмитажа
выпускается серия путеводителей
для школьников:

В. С. Шандровская. Культура и искусство Византии

М. Н. Ларченко. Западноевропейское оружие XV—XVII вв.

Л. В. Антонова. Из истории Ленинграда XVIII — начала XIX века

Б. Я. Ставиский. 25 веков среднеазиатской культуры

Н. Л. Грач, В. М. Скуднова. Древние греки на юге нашей страны.

Марина Викторовна Андреева и Ольга Борисовна Дмитриева
ХУДОЖНИКИ И СКУЛЬПТОРЫ
ИТАЛИИ XVI—XVIII ВЕКОВ

Путешествия в прошлое
по залам Эрмитажа

Редактор *А. С. Бессмертный*

Художник *Г. Т. Жамкочьян*

Художественный редактор *Ю. С. Фрейдлин*

Технический редактор *Т. В. Гаврилова*

Корректор *Ю. К. Рыбников*

М-21324. Подписано к печати 15/V 1963 г. Изд. № 223.
Формат бум. 70×108¹/₃₂. Печ. л. 1³/₄. Усл. печ. л. 2,3.
Уч.-изд. л. 1,87. Тираж 25 000. Заказ 1734 Цена 15 коп.

Издательство Государственного Эрмитажа
Ленинград Д-65. Дворцовая наб., 34
Тип. 7 ЛСНХ, Ленинград, Ф-68, Садовая, 55/57

