

ПО ЭРМИТАЖУ БЕЗ ЭКСКУРСОВОДА



Ю. Г. ШАПИРО

**ПО ЭРМИТАЖУ  
БЕЗ ЭКСКУРСОВОДА**

Издательство «Аврора». Ленинград

Эта книга поможет всем, кто впервые посещает Эрмитаж, осмотреть коллекции музея, пользуясь наиболее рациональным маршрутом.

В очерке содержатся краткие сведения о ценных и выдающихся памятниках культуры и искусства. Текст делится на главы, каждую из которых сопровождает план с указанием предлагаемого маршрута осмотра.

**Тот, кто рассчитывает быть в Эрмитаже один раз (два-три часа), имеет возможность подробнее ознакомиться лишь с минимумом выставок и объектов, отмеченных в тексте знаком O.**

**При двухразовом посещении (шесть часов) охватывается больший круг тем. Выставки и объекты, которые в этом случае осматриваются, отмечены в тексте знаком □.**

И, наконец, при трехразовом посещении Эрмитажа (или наличии большего времени в течение двух дней) можно ознакомиться со всеми разделами, включенными в путеводитель.

О залах и выставках, находящихся в стороне от основного маршрута, дается справка в соответствующих местах текста.

В конце путеводителя помещены перечень всех выставок музея, планы Эрмитажа (расположение отделов и выставок по этажам) и указатель имен художников, скульпторов, архитекторов, мастеров.

Буфет



НАСОБЫ

Телефон-Автомат

Сегодня в музее открыты Выставки.

Экскурсионное бюро

Медпункт



Курительная



Контроль



ГЛАВНАЯ ЛЕСТНИЦА

Курительная



Гардероб

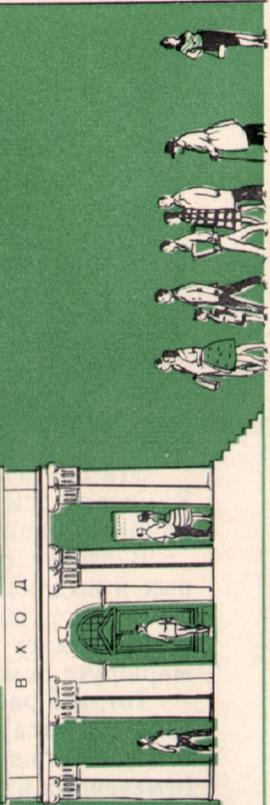
Кiosk



Кiosk Книги, путеводители

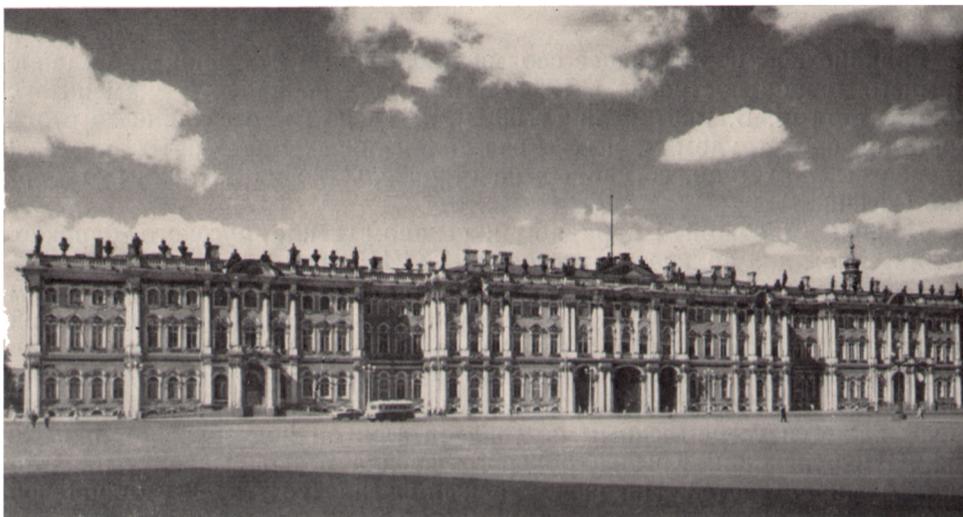
Кiosk Книги, путеводители

ВХОД



ВЫХОД





Зимний дворец. Вид с Дворцовой площади

### О □ ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ И ЭРМИТАЖ

Во всем мире славятся богатства Эрмитажа, крупнейшего музея нашей страны. Советские люди и гости из-за рубежа приходят сюда, чтобы увидеть чудесные творения Леонардо да Винчи и Тициана, Рембрандта и Рубенса, ознакомиться с памятниками Древнего Египта, Греции и Рима, с культурой и искусством многих народов земного шара. И каждый находит среди почти семидесяти тысяч картин, скульптур, разнообразных памятников, представленных на выставках Эрмитажа<sup>1</sup>, вещи увлекательные, яркие и интересные.

Но посетителей привлекают не только экспонаты музея. Всемирно известен и выдающийся памятник русской архитектуры — Зимний дворец. Теперь в нем, как и в соседних трех зданиях музея, располагаются выставки<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> В путеводителе приводятся данные на 1 января 1972 года. Всего в экспозиции и фондах музея хранится 2 608 731 произведений искусства и разнообразных памятников.

<sup>2</sup> В 1922 г. для размещения многочисленных коллекций Эрмитажу было дополнительно предоставлено несколько залов Зимнего дворца. С 1946 г. весь дворец перешел в ведение музея. Кроме того, в число зданий Эрмитажа входит также Эрмитажный театр, построенный в 1783—1787 гг. по проекту Дж. Кваренги (1744—1817). Ныне здесь помещается лекторий музея.

## О □ Зимний дворец

Грандиозное, поражающее своими масштабами и в наши дни здание Зимнего дворца построено в 1754—1762 годах по проекту знаменитого архитектора Ф. Б. Растрелли (1700—1771). Оно было создано за столь короткий срок трудом многих тысяч талантливых мастеров — солдат и крепостных крестьян, согнанных на строительство из различных губерний России.

Дворец выдержан в парадном и пышном стиле русского барокко, характерном для архитектуры середины XVIII века.

Три фасада прямоугольного в плане здания с большим парадным двором в центре обращены к Неве, Адмиралтейству и Дворцовой площади. В соответствии с этим Растрелли, сохраняя гармонию целого и единство стиля, придает каждому из фасадов своеобразный вид. Лишенный чрезмерно больших выступов, фасад здания со стороны Невы кажется устремленным по горизонтали: он подчеркивает прямую линию набережной. Крылья бокового фасада резко выдвинуты в сторону Адмиралтейства. Наконец, главный фасад (со стороны Дворцовой



Зимний дворец. Вид с набережной Невы

площади) выступает центральной частью вперед. Тройная аркада его ворот в прошлом была парадным въездом. Отсюда кареты попадали в большой двор и подкатывали к главному подъезду.

Здание величественно и нарядно. Оно поражает роскошью и разнообразием украшений, но одновременно кажется стройным и соразмерным. Несмотря на огромную протяженность, фасады не выглядят монотонными. Растрелли чередует выступающие вперед и отодвинутые вглубь части здания, дает фасадам глубокую профилировку, чем усиливает игру света и теней, прибегает к особой расстановке колонн. Размещенные в два яруса — одна над другой, — колонны располагаются то группами, то попарно, то по одной с различными интервалами, подчиняясь сложному единому ритму. И как бы продолжением вертикальных линий, образуемых колоннами, являются бронзовые скульптуры и вазы, установленные вдоль парапета над крышей<sup>1</sup>. Нарядный облик придают дворцу и многочисленные белые наличники окон, обрамленные разнообразными лепными узорами и украшениями. Сочетание трех цветов — зеленого (стены), белого (колонны и наличники окон) и золотисто-серого (лепные украшения) — подчеркивает величественную красоту здания<sup>2</sup>.

Не менее эффектно оформил Растрелли и внутренние апартаменты дворца. Но лишь немногие из них в какой-то степени сохранили былой облик. В один из холодных декабрьских дней 1837 года, когда усиленно топили печи, искры из дымохода, через отверстие душника, воспламенили деревянную стену в Петровском зале и внезапно возник пожар, бушевавший в течение трех дней. Огонь почти полностью уничтожил дворец. Архитекторы В. П. Стасов (1769—1848) и А. П. Брюллов (1798—1877), руководившие восстановлением Зимнего дворца и отдельных его залов, внесли в декорировку много нового. И все же некоторые из интерьеров, в частности Главная лестница, напоминают о блестящем парадном стиле, в котором Растрелли оформил дворец.

## О □ Главная лестница

Начиная осмотр музея, пройдем из вестибюля по направлению к Главной лестнице. Длинная галерея, по которой мы движемся, с полукруглыми сводами потолка и ритмично повторяющимися пилонами, со стенами и потолком спокойного белого тона, должна подготовить нас к восприятию пышного убранства Главной лестницы Зимнего дворца. Еще только приближаясь к ней, мы получаем первое яркое впечатление: на фоне ниши, в обрамлении колонн, сверкает белизной мраморная

---

<sup>1</sup> Первоначально находившиеся на крыше каменные скульптуры и вазы были заменены в 90-е гг. XIX в. бронзовыми их отливками, выполненными скульптором Поповым.

<sup>2</sup> В XVIII — начале XIX в. дворец имел другую раскраску (он был розово-желтым с белыми колоннами).



Главная лестница в Зимнем дворце

скульптура, блистают покрытые позолотой лепные узоры на стене, сверху льются потоки света. Красота лестницы раскрывается постепенно. Находясь еще на нижних ступенях, неожиданно ощущаешь огромные размеры ее интерьера. Высоко над головой видишь многоцветную роспись: в голубом небе, среди облаков, над вершинами гор парят человеческие фигуры. Это плафон (картина на потолке) работы итальянских художников с изображением богов на горе Олимп.

Главная лестница просторна, здесь много света, воздуха. Кажется, свет проникает не только из больших окон, но и со стороны глухих стен, где зеркала отражают его лучи, создавая иллюзию большей освещенности. Поднимаясь по боковым маршам, любишь скульптурами возле окон и зеркал<sup>1</sup> стройными пилястрами, затейливыми завитками позолоченных узоров лепки. И, наконец, с боковых площадок, подобно заклю-

---

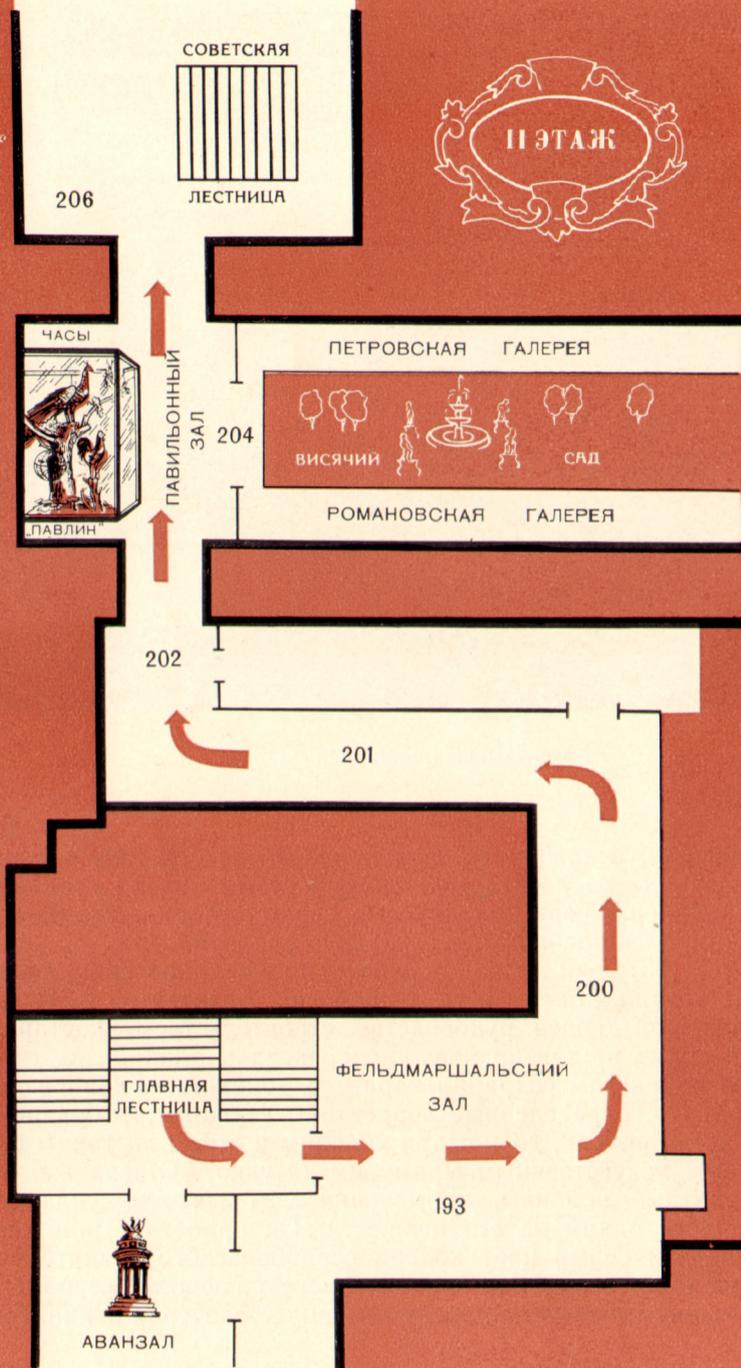
<sup>1</sup> На Главной лестнице находятся декоративные скульптуры, выполненные из алебаstra И. Теребневим, Н. Леппе, Н. Устиновим и А. Мануйловим.



Фельдмаршалский зал

чительному аккорду, открывается еще более величественное зрелище: гигантская колоннада из десяти монолитных серых колонн сердобольского гранита поддерживает полукруглые своды потолка, украшенные лепкой, позолотой и изображениями скульптур-кариатид.

После пожара 1837 года начались работы по восстановлению дворца, в которых участвовало до восьми тысяч рабочих. Архитектор В. П. Стасов, осуществлявший общее руководство строительством, постарался вернуть былой облик не только наружным фасадам здания, но и ряду интерьеров. Он во многом сохранил характер убранства Главной лестницы, внося, однако, определенные коррективы с учетом требований и вкусов своего времени. Так, до пожара колонны и стены лестницы были покрыты розовым искусственным мрамором (стукко). Стасов же устанавливает гранитные колонны, применение которых для украшения интерьеров явилось одним из его новшеств. Он прибегает и к иному цветовому решению: серый цвет колонн сердобольского гранита сочетается с белым тоном стен. Взамен погибшего плафона был помещен новый. Позолоченную резьбу по дереву заменила золоченая лепка. Были



внесены и другие изменения, но общий парадный и торжественный характер лестницы был сохранен <sup>1</sup>.

Величие и подлинный размах, присущие этому творению Растрелли, вдохновляли позже и других архитекторов, которые вслед за ним оформляли многочисленные залы дворца. Но прежде чем направиться в эти парадные залы, ставшие музейными помещениями сравнительно недавно, познакомимся со старыми зданиями музея, пройдем туда, где еще во второй половине XVIII века начали складываться первые его коллекции.

Поднявшись на верхнюю площадку лестницы, сворачиваем налево и через Фельдмаршальский зал попадаем в коридор, украшенный ткаными коврами-шпалерами<sup>2</sup> работы западноевропейских мастеров XVI—XVIII веков.

Другая дверь, расположенная в центре, напротив лестницы, ведет в Аванзал, с которого до пожара начиналась анфилада парадных помещений, расположенных вдоль набережной Невы. Зал оформлен архитектором Стасовым; на потолке его — плафон «Жертвоприношение Ифигении».

Фельдмаршальский зал был отделан в 1833 году по проекту архитектора О. Монферрана (1786—1858), а после пожара фактически заново и в другом стиле декорирован Стасовым. Ранее здесь находились портреты русских фельдмаршалов.

## О □ Малый Эрмитаж. Павильонный зал

Через переходный коридорчик пройдем в соседнее с Зимним дворцом здание. Это созданный в 1764—1775 годах по проекту архитектора Ю. М. Фельтена (1730—1801) и Ж.-Б. Валлен-Деламота (1729—1800) павильон, который позднее был назван Малым Эрмитажем <sup>3</sup>.

Первоначально во втором этаже этого здания находилось несколько помещений, в одном из которых располагался застекленный зимний сад. Здесь росли деревья, были устроены цветники, летали птицы.

В 1856 году архитектор А. П. Штакеншнейдер (1802—1865) на месте зимнего сада и соседних с ним помещений создает большой Павильонный зал. Штакеншнейдер — эклектик, он сочетает в оформлении зала черты различных стилей: элементы мавританского искусства, архитектуры Возрождения и античности. Несмотря на это, Павильонный зал кажется удивительно нарядным, просторным, пронизанным светом и

---

<sup>1</sup> Во времена Растрелли лестницу именовали «Посольской»: гости из-за рубежа и послы иностранных держав поднимались по ее ступеням. Позднее лестница получила название Иорданской, так как по ней проходила, направляясь к Неве, царская семья во время празднования крещения; первое же крещение, согласно церковной легенде, происходило на реке Иордан.

<sup>2</sup> О шпалерах см. ниже, на стр. 112—113.

<sup>3</sup> Малый Эрмитаж, по сравнению с другими помещениями музея, невелик. Находящиеся рядом с ним два других здания в соответствии со временем их постройки стали называть Старым Эрмитажем и Новым Эрмитажем.



Малый Эрмитаж. Вид с набережной Невы

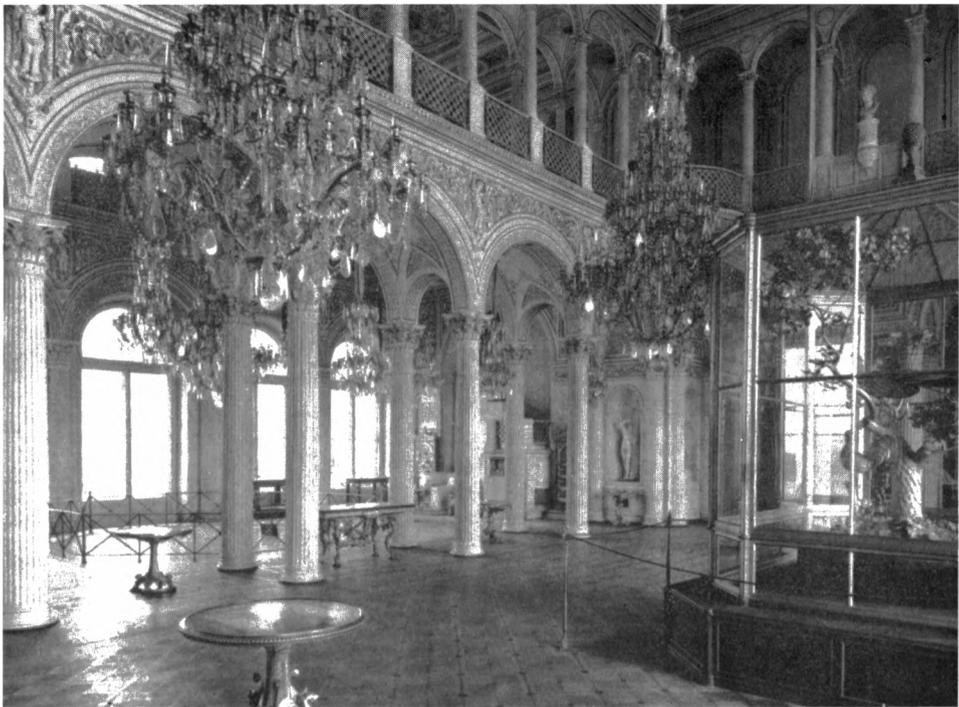
воздухом. Дневной свет попадает в него через окна, расположенные со всех четырех сторон. Стройные ряды белых мраморных колонн в центре зала поддерживают легкую, изящную галерею, сообщающуюся с хорами. Сверкают, переливаясь разноцветными огнями, двадцать восемь хрустальных люстр. Мерно, капля за каплей, падает вода с четырех «фонтанов слез», украшающих стены. Привлекает внимание вмонтированная в пол мозаика. Она создана в 1847—1851 годах в Петербургской Академии художеств мастерами В. Е. Раевым, И. С. Шаповаловым, С. Ф. Федоровым,

Е. Г. Солнцевым и повторяет (в наполовину уменьшенном масштабе и с некоторыми изменениями) мозаичные изображения, найденные в 1780 году при раскопках древних римских бань — терм императора Тита. В зале находятся также мозаичные столы работы итальянских и русских камнерезов.

## О □ **Висячий сад**

Павильонный зал расположен во втором этаже. Но взгляните в окна, и вашему взору предстанет неожиданная картина: с одной стороны, далеко внизу — набережная Невы, а с другой — на уровне Павильонного зала — сад. Это одно из модных в XVIII веке сооружений, характерных для ряда дворцовых комплексов<sup>1</sup>, так называемый «Висячий сад». Летом, когда открыты двери, посетители могут прогуляться по его дорожкам. В помещениях под Висячим садом находились царские конюшни и манеж. Позже в перестроенных залах разместили выставки музея. Над каменными сводами, на которых покоится сад, поверх специальной металлической прокладки насыпан полутора-двухметровый слой грунта, посажены деревья и кустарники, устроены цветники, аллеи,

<sup>1</sup> Широко известен, например, прекрасно сохранившийся до наших дней Висячий сад перед Агатовыми комнатами Екатерины II в Пушкине (бывшем Царском Селе).



Павильонный зал

небольшой фонтан, установлены скульптуры. Зимой здесь сооружали снежные горки для катания на санках, а летом для забавы выпускали из клеток павлинов, фазанов, голубей, белок и других зверюшек.

Галереи, находящиеся рядом с садом постепенно заполнялись многочисленными картинами, скульптурой, а также другими ценными и редкими вещами, которые приобретали в различных странах послы и специальные агенты и привозили в Петербург для украшения Эрмитажа.

Так постепенно в XVIII веке формируются коллекции будущего музея. В 1764 году у негоцианта Гоцковского в Берлине было куплено собрание картин (главным образом голландской и фламандской школ). Это поступление положило начало систематическому пополнению

---

<sup>1</sup> Слева — Петровская галерея (сейчас здесь залы временных выставок), справа, со стороны Зимнего дворца, — Романовская галерея, где размещаются выставки «Прикладное искусство Западной Европы V—XV вв.» и «Искусство Нидерландов XV—XVI вв.».



Висячий сад

музея. Именно поэтому 1764 год принято считать датой основания Эрмитажа как музея. В дальнейшем были приобретены большие коллекции графа Кобенцля (1768 г.), графа Брюля (1769 г.), собрание Кроза (1772 г.), лорда Уолполя (1779 г.), графа Бодузена (1781 г.) и ряд других.

Создание в России музея, располагающего богатейшим собранием художественных памятников мирового искусства, явилось важным прогрессивным событием.

Но наслаждаться сокровищами закрытого придворного музея могли в основном лишь члены императорской семьи. Помещение, где находились в то время коллекции, называлось Эрмитажем, что в переводе с французского значит уединенный уголок, жилище отшельника<sup>1</sup>. Это название было перенесено и на музей. До сих пор мы называем его Эрмитажем, хотя музей в советское время неузнаваемо преобразился и теперь в течение года его посещает свыше трех миллионов человек<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Эрмитажи, т. е. павильоны, где можно было проводить время в интимной обстановке, создавались в конце XVIII в. при многих дворцах.

<sup>2</sup> По данным 1971 года, музей посетило за год 3 331 218 человек.

## Часы «Павлин»

В Павильонном зале представлен довольно любопытный экспонат — часы «Павлин». Часы созданы английским мастером Джеймсом Коксом в XVIII веке, в период, когда особенно увлекались диковинными и необычными механизмами. В застекленной клетке расположены дуб и несколько фигурок птиц и белок.

Центр этой группы — павлин, который во время боя часов поворачивается, распуская пышный хвост, и двигает головой. «Оживают» и его соседи — сова вертит головой и хлопает глазами, петух, широко открывая клюв, кукарекает. Для того чтобы определить время, смотрят на гриб, находящийся около дерева. Внутри его шляпки вращались два диска (один над другим), а в прорези виднелись начертанные на них цифры — обозначение часов и минут. Часы были куплены в 1780 году Г. А. Потемкиным и преподнесены Екатерине II. В Эрмитаж они попали в 1797 году и являются, таким образом, одним из самых ранних экспонатов музея.



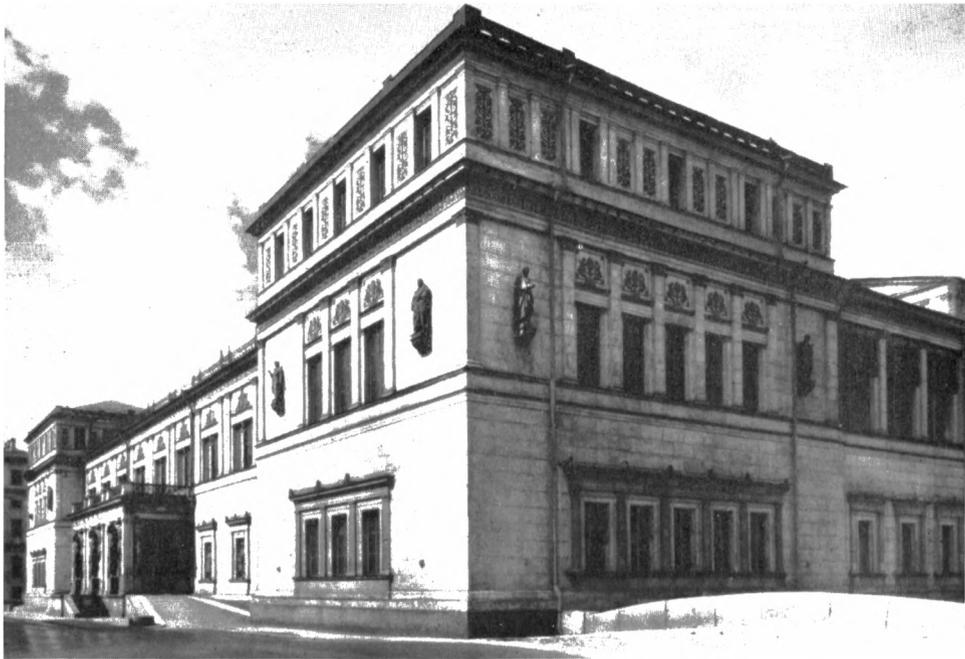
Часы «Павлин»

## О □ Старый Эрмитаж. Новый Эрмитаж

В 1771—1787 годах рядом с Ламотовым павильоном на набережной Невы архитектором Ю. М. Фельтеном (1730—1801) было построено здание, получившее позже название Старого Эрмитажа. А в середине XIX века для размещения разросшихся коллекций создается по проекту Л. Кленце (1784—1864) специальное помещение музея — Новый Эрмитаж, в 1851 году законченный архитектором Н. Е. Ефимовым (1799—1851) под руководством В. П. Стасова.

Для того чтобы начать осмотр этих зданий и расположенных в них выставок, следует спуститься по Советской лестнице и пройти в Двадцатиколонный зал.

Советская лестница, построенная в середине XIX века архитектором Штакеншнейдером, получила свое название в связи с тем, что через ее подъезд члены Государственного совета направлялись на заседания,



Новый Эрмитаж. Вид с улицы Халтурина

происходившие под председательством царя. Лестница связывает три здания: переходным коридорчиком она сообщается с Малым Эрмитажем, с противоположной стороны — вдоль линии набережной — располагается Старый Эрмитаж (здесь, во втором этаже, помещается выставка итальянского искусства), двери в центре (против окон) ведут в залы выставки голландского искусства, находящиеся в здании Нового Эрмитажа. Плафон на Советской лестнице «Добродетели представляют Минерве русских юношей» принадлежит кисти французского художника Ф. Дуайена (XVIII в.).

### **Малахитовая ваза**

На площадке второго этажа Советской лестницы стоит большая малахитовая ваза, исполненная на Екатеринбургской фабрике в 1843 году в технике «русской мозаики» (тонкие пластинки камня, искусно составленные так, что образуется красивый узор, наклеиваются



Советская лестница



Колыванская ваза. 1843. Ревневская яшма

на основу с помощью специальной мастики). Чудесные произведения камнерезного искусства, созданные на этой уральской фабрике, а также на Петергофской (самой старой в России, возникшей еще при Петре I) и алтайской Колыванской фабриках, украшают многие залы и лестницы Эрмитажа — крупнейшей сокровищницы русского цветного камня.

### **Двадцатиколонный зал**

Широко использовался камень и в оформлении самих залов. Так, в Двадцатиколонном зале, где расположена выставка итальянских ваз<sup>1</sup>, колонны созданы мастерами Петергофской гранильной фабрики из серого сердобольского гранита. Весь пол в этом зале выложен мозаикой, составленной из нескольких сот тысяч кусков камня.

---

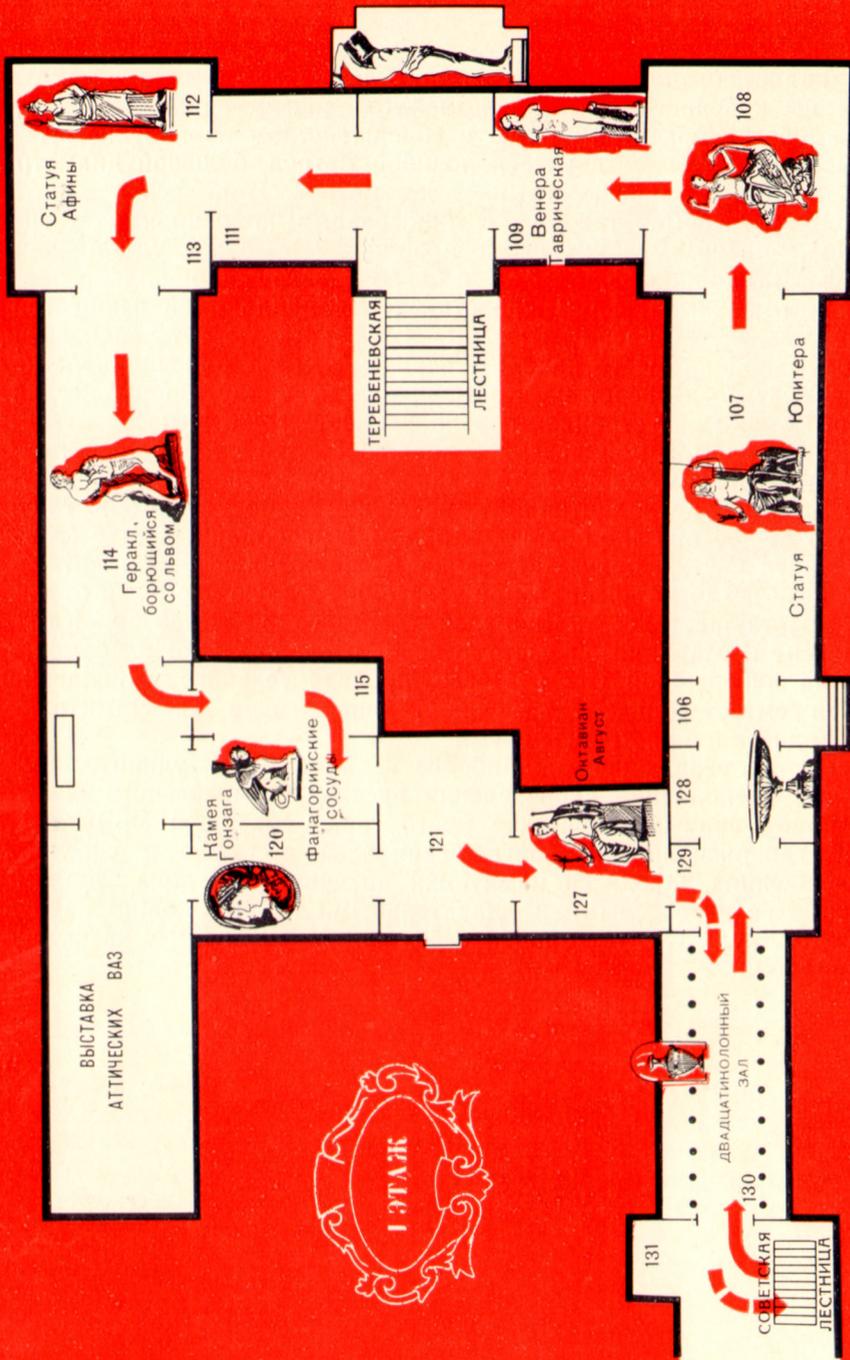
<sup>1</sup> Одна из выставок отдела Античного мира.

## Колыванская ваза

Одним из самых замечательных творений русских камнерезов прошлого является знаменитая Колыванская ваза (в зале № 128). Созданная из красивого камня — ревневской яшмы, — она поражает своими размерами, красотой формы и совершенством обработки материала. Высота вазы более двух с половиной метров, большой диаметр чаши — пять метров, малый — свыше трех метров. При весе в девятнадцать тонн (это самая тяжелая в мире ваза, выполненная из твердого камня), она не выглядит громоздкой. Тонкая ножка, удлиненная овальная форма чаши, расчлененной с боков и снизу рационально расходящимися «ложками», соразмерность частей придают ей изящество и легкость. Ваза изготовлена из глыбы камня, которую в течение двух лет обрабатывали на месте находки, а затем тысяча рабочих переместили ее за пятьдесят верст на Колыванскую фабрику, прорубая для этого дороги в лесах и устраивая переправы через реки. Непосредственно над выполнением самой вазы, создававшейся по проекту архитектора А. И. Мельникова, мастера Колыванской гранильной фабрики трудились в течение двенадцати лет, закончив работу к 1843 году. В Петербург ее доставили с большим трудом, в разобранном виде (ваза состоит из пяти частей, причем основная из них — чаша — монолитна). До Урала вазу везли на специальной телеге, в которую впрягали от ста двадцати до ста шестидесяти лошадей. А далее по Чусовой, Каме, Волге, Шексне и Мариинской системе переправили на барже до места выгрузки на набережной Невы. После предварительного укрепления фундамента семьсот семьдесят рабочих установили ее в зале Эрмитажа, где она находится и в настоящее время.

Колыванская ваза, одно из наиболее грандиозных и удивительных по мастерству исполнения произведений русского камнерезного искусства, по праву занимает почетное место среди сокровищ Эрмитажа.

В зале, где расположена Колыванская ваза, а также в соседних с ним помещениях находятся памятники античной культуры. Знакомство с наиболее интересными и значительными из них можно начать в зале № 107, куда следует пройти через зал № 106 прямо, не сворачивая направо.



## О □ ПО ЗАЛАМ ОТДЕЛА АНТИЧНОГО МИРА

Отдел Античного мира располагает коллекцией, насчитывающей свыше ста семи тысяч памятников культуры и искусства Древней Греции и Рима, античных колоний Северного Причерноморья и Древней Италии. Большинство из них найдено во время археологических раскопок в XIX—XX веках на северном побережье Черного моря, на месте античных городов-колоний Пантикапея, Нимфея, Феодосии, Херсонеса (Крым), Ольвии (Николаевская область), Фанагории (Таманский полуостров) и других<sup>1</sup>, а также приобретено в Италии и других странах для эрмитажного собрания.

Собрание памятников античности существует в Эрмитаже с момента открытия музея в 1852 году<sup>2</sup>.

В советское время отдел был реорганизован, а его коллекции значительно пополнены. В настоящий момент это крупнейшее в нашей стране собрание памятников культуры и искусства античного периода.

При осмотре залов следует иметь в виду, что римское искусство в значительной степени развивает и продолжает традиции древнегреческой культуры. Однако, чтобы не усложнять маршрута экскурсии, мы знакомимся с искусством Древней Греции после памятников Рима. Желающие начать осмотр с греческих памятников могут воспользоваться текстом путеводаителя на страницах 28—37.

## О □ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

На выставке «Культура и искусство Древнего Рима» богато представлены все основные виды римской скульптуры: культовые статуи, портретная пластика, рельефы, декоративная скульптура.

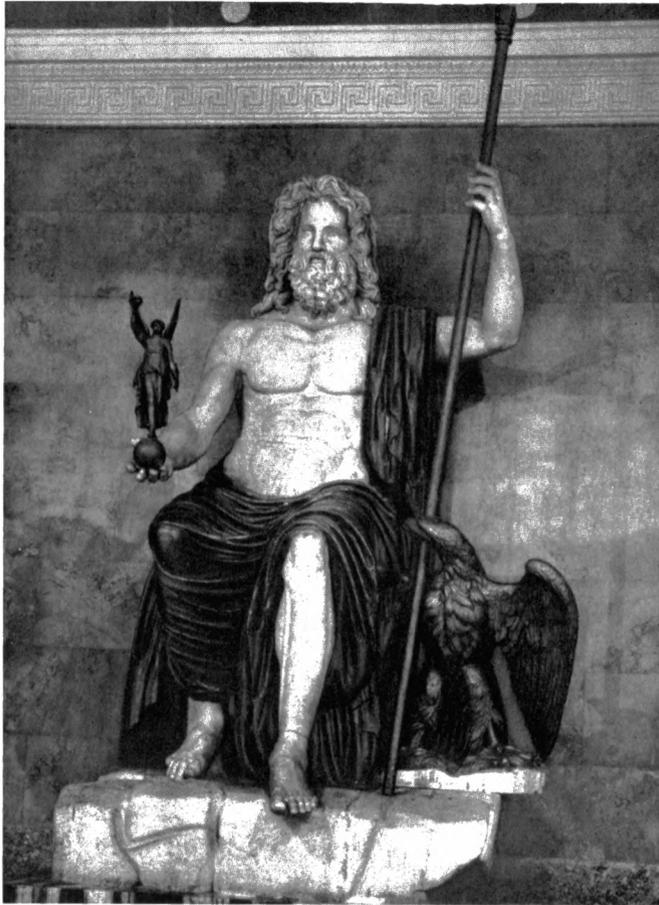
### □ Статуя Юпитера

Среди культовых памятников римского времени выделяется своими огромными размерами статуя верховного бога — покровителя римского государства — Юпитера, найденная в XIX веке во время раскопок древнего храма в окрестностях Рима. Статуя выполнена в I веке

---

<sup>1</sup> Часть этих памятников — предметы из золота и других драгоценных материалов, относящиеся к V в. до н. э.,— III в. н. э. находится в Особой кладовой Эрмитажа. Там же экспонированы золотые вещи, относящиеся к скифской культуре VII—III вв. до н. э., и коллекция ювелирных изделий Западной Европы XVI—XIX вв.

<sup>2</sup> Коллекции памятников Античного мира до Октябрьской революции входили в состав отделения древностей.



Статуя Юпитера. Рим. I в. н. э. Мрамор

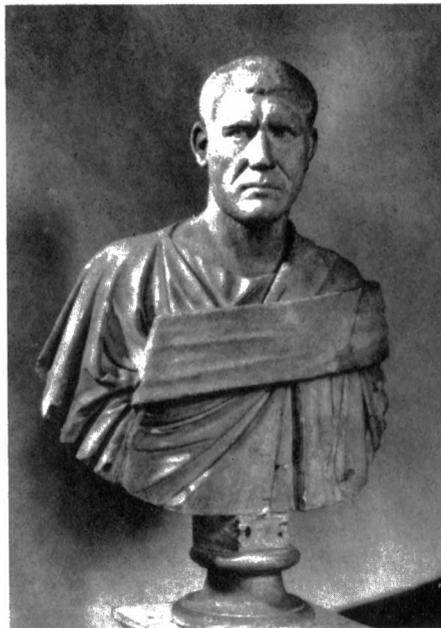
н. э. — в период усиления могущества Рима, когда возводились грандиознейшие архитектурные сооружения (Колизей, арка Тита и т. д.) и создавались многочисленные скульптурные памятники. Она восходит к не дошедшей до нас, но послужившей образцом для многих более поздних работ античных мастеров статуе Зевса, исполненной для храма в Олимпии великим греческим ваятелем V века до н. э. Фидием. В соответствии с представлениями древних греков и римлян, «очеловечивавших» своих богов, скульптор изображает Юпитера в виде могущественного и прекрасного человека, восседающего на троне. Возле ног верховного бога находится его спутник — орел. В одной руке Юпитера скипетр — знак власти над всем миром, в другой — фигурка богини

победы Виктории. Статуя была выполнена в акролитной технике (мрамор сочетался с позолоченным деревом). Плащ, спускающийся широкими складками с плеча, покрывает колени и, свисая с постамента, придает композиции большую устойчивость и монолитность. Сделанный первоначально из позолоченного дерева, он не сохранился и при реставрации был воссоздан в тонированном гипсе. Огромные размеры статуи (еще более ощутимые при сопоставлении с фигуркой Виктории), правильные черты спокойного лица, обрамленного длинными, ниспадающими на плечи волосами, полуобнаженное мускулистое тело, торжественная поза создают впечатление силы, величия, сообща образ идеализированный и монументальный характер.

## О □ Римские скульптурные портреты

Большое место занимают на выставке римские скульптурные портреты. В Эрмитаже их около ста двадцати. Это одна из лучших в мире коллекций, позволяющая проследить развитие портретной пластики с I века до н. э., когда портрет в Риме оформляется в самостоятельный жанр, до IV века н. э. — времени падения Рима.

Развитие римского портретного искусства первоначально во многом было связано с древним обычаем снимать с лица умершего знатного человека посмертную маску и хранить ее в доме покойного. Снятая в гипсе и отлитая из воска, маска с мельчайшими подробностями фиксировала черты лица. Но, разумеется, она не была произведением искусства, не являлась художественным образом. Особенно важную роль поэтому сыграло знакомство римлян с греческой скульптурой, в частности портретной, привозившейся в Рим во время завоевательных войн и украсившей римские храмы, площади, дома. Римские мастера постепенно отказываются от документальной точности масок и все чаще прибегают к обобщенной трактовке черт лица; обращаются они и к новому для них материалу — мрамору; наконец, применяют новые художественные приемы. Однако в отличие от греческих скульпторов, чаще всего создававших статуи,



Филипп Аравитянин.  
Рим. III в. н. э. Мрамор

римские мастера обычно выполняют бюсты, фиксируя внимание на лице человека и добиваясь максимальной его выразительности. Возникают замечательные по глубине характеристики и мастерству исполнения портреты императоров, общественных деятелей, полководцев и частных лиц, передающие не только внешнее сходство, но и раскрывающие характер человека, позволяющие ощутить дух эпохи, в которую он жил.

Таковы первоклассные портреты императоров Люция Вера (соправителя Марка Аврелия) и Клодия Бальбина, императрицы Салонины (Этрускиллы?), «Портрет сириянки» и ряд других.

### О □ Филипп Аравитянин

Один из лучших образцов портрета — бюст римского императора III века н. э. Филиппа Аравитянина. Это варвар, выходец из Аравии, из восточных провинций Римской империи, который при поддержке армии сверг своего предшественника и на недолгий срок захватил власть в Риме (244—249 гг.). Коротко остриженная голова немного квадратной формы, резкие прорезы морщин на лбу, тяжело и угрюмо нависающие брови, плотно сжатые губы, глубокие складки на лице, обветренном и плохо выбритом, — таков выразительный образ «императора-солдата». Даже трактовка одежды с ее крупными, массивными складками подчеркивает физическую грубую силу, угрюмый и властный характер человека. В этом портрете сказались черты, характерные для позднеримского искусства (III в.), в частности влияние варварской культуры.



Римский саркофаг с изображением свадьбы

Римские скульпторы не ставили подписи на своих работах, имена их нам неизвестны. Но роль этих мастеров в развитии мирового искусства колоссальна. Они развивали на новом историческом этапе достижения скульпторов Древнего Египта и Греции.

### **Римские саркофаги**

В том же зале выставлены мраморные римские саркофаги, служившие обычно надгробными памятниками (иногда их располагали на дорогах, ведущих к храмам). Наружные стены саркофагов украшали рельефами. На одном из саркофагов изображена свадьба, на которой присутствуют и боги. Подобное сочетание в одной сцене образов реальных людей и богов, которые становятся непосредственными участниками конкретных событий в жизни римлян, было характерно для многих повествовательных рельефов, получивших в Риме большое распространение.

### **Римская декоративная скульптура**

Огромное значение приобретает в Риме и декоративная скульптура. В соседнем зале (№ 108) представлены многочисленные ее образцы<sup>1</sup>, украшавшие цветники и фонтаны в перистилях (внутренних дворах греческих и римских домов). Сам зал с его мраморными<sup>2</sup> стенами и колоннадой, с четырех сторон обрамляющей центральную часть, несколько напоминает своим видом такой дворик.

В центре зала находится скульптура «Аура», предназначавшаяся для фонтана. Аура — богиня воздуха и легкого ветерка — изображена сидящей на лебедь, готовом вот-вот подняться в небеса.

Основная масса памятников, экспонируемых в зале, — фигурки детей. В эпоху эллинизма (III—I вв. до н. э.), когда в среде рабовладельцев общественные интересы начинают уступать место личным, все большее внимание уделяется домашнему уюту, семье, детям, изображение которых получает особое распространение.

### **Статуя Венеры Таврической<sup>3</sup>**

Статуя Венеры (так называемая Венера Таврическая), находящаяся в следующем зале (№ 109), является парковой скульптурой эллинистического периода<sup>4</sup>. Ее наиболее значительным прототипом послужила статуя Афродиты Книдской (IV в. до н. э.).

---

<sup>1</sup> Памятники декоративной скульптуры, выставленные в этом зале, являются римскими копиями с греческих оригиналов.

<sup>2</sup> Стены многих залов Эрмитажа покрыты стукко — искусственным мрамором.

<sup>3</sup> В 70-х гг. XVIII в. эта статуя находилась во дворце Потемкина Таврического — отсюда ее название.

<sup>4</sup> Эллинистический период античной истории продолжался с 334 по 30 г. до н. э., т. е. со времени походов Александра Македонского и до завоевания Египта Римом.



Статуя Афродиты (Венера Таврическая). III в. до н. э. *Мрамор*

Неизвестный скульптор III века до н. э. изобразил богиню любви и красоты Венеру обнаженной. Стройная фигура, округлые, плавные линии силуэта, мягко моделированные формы тела — все говорит о живом и чувственном восприятии женской красоты. Наряду со спокойной сдержанностью (поза, выражение лица), обобщенной манерой, чуждой дробности и мелкой детализации, а также рядом других черт, свойственных искусству классики (V—IV вв. до н. э.), создатель Венеры Таврической воплотил в ней свое представление о красоте, связанное с идеалами III века до н. э. (легкие пропорции — высокая талия, несколько удлиненные ноги, тонкая шея, маленькая головка, наклон фигуры, поворот корпуса и т. д.).

Венера Таврическая интересна не только как великолепный образец древней скульптуры. Это первая из античных статуй, привезенных в Россию. Обнаружили ее в Риме, во время раскопок в 1718 году. О замечательной находке узнал Юрий Кологривов, опекавший по поручению Петра I группу русских художников, обучавшихся в Италии. Он поспешил купить статую, которую уже в то время знатоки сравнивали со знаменитой Афродитой Медичи из коллекции герцогов — правителей Флоренции. Прежде чем отправить Венеру в Петербург, Кологривов отдал ее в мастерскую скульптора Легро, чтобы до-

полнить утраченные части (руки статуи были отбиты еще в древности). Но осуществить эту работу не удалось — на покупку был наложен арест. Римский губернатор категорически запретил вывозить скульптуру за пределы Италии. Только личное вмешательство Петра I, предложившего папе римскому за статую мощи святой Бригитты (от которых последнему отказаться было неудобно), решило исход дела. Состоялся обмен подарками (о чем свидетельствует дарственная надпись, гравированная по меди на пьедестале скульптуры), и Венера, совершив длительное путешествие, прибыла наконец в 1720 году в Петербург. Первоначально она находилась в Летнем саду, а позднее, в 70-х годах, украсила дворец князя Потемкина Таврического. В Эрмитаж статуя попала вместе с другими античными памятниками в середине XIX века, после того как была закончена постройка Нового Эрмитажа.

При самом кратком варианте осмотра музея далее следует пройти на выставку «Культура и искусство Древней Греции».

Прежде чем продолжить знакомство с памятниками античной культуры по материалам соседней выставки «Культура и искусство Древней Греции» (где также имеется немало скульптур римской работы, являющихся копиями с греческих оригиналов и поэтому позволяющих судить о не дошедших до нас греческих статуях) можно остановиться на нижней площадке Главной лестницы Нового Эрмитажа.

### **Главная лестница Нового Эрмитажа**

Эта лестница являлась главным входом в здание Нового Эрмитажа, построенное в 1850 году архитектором Стасовым и Ефимовым по проекту Кленце. Ее подъезд со стороны улицы украшен гранитными скульптурами десяти атлантов, созданными академиком А. И. Тереховым (1815—1859). Оформление лестницы выдержано в духе позднего классицизма, с характерными для него ясностью, симметрией, преобладанием четких и прямых линий.

Широкая лестница из шестидесяти девяти мраморных белых ступеней ограничена с обеих сторон гладкими, без каких-либо украшений, плоскостями стен, покрытых ровным блестящим слоем желтого стукко. Его теплый тон эффектно контрастирует с холодным серым оттенком монолитных колонн из гранита, возвышающихся двумя параллельными рядами высоко над стенами лестницы. Дневной свет, проникая из окон слева и справа, сверкает бликами на глади колонн и, скрадывая часть их объема, создает иллюзию еще большей стройности, легкости и изящества. С нижней площадки особенно ощутимы масштабы лестницы. Через широкие двери второго этажа видны залы и выставленные в них картины (познакомиться с ними следует несколько позднее).

### **О □ Открытие публичного музея**

По Главной лестнице Нового Эрмитажа поднимались первые посетители музея, открывшегося 7 февраля 1852 года. В пятидесяти шести

его выставочных залах располагались коллекции итальянского, голландского, фламандского и русского искусства<sup>1</sup>. Однако публичным, рассчитанным на широкие массы посетителей, музей не был. Первоначально для того, чтобы пройти в музей, требовалось специальное разрешение. Выдавали его лишь избранным. Не всегда добивались такого разрешения даже известные русские художники, которым нужно было работать в залах. Надписи на этикетках картин были сделаны на французском языке. Количество людей, бывавших в Эрмитаже, в первое время было невелико, в дальнейшем, особенно в конце XIX — начале XX века, когда доступ в музей стал свободным, оно значительно увеличилось.

Огромный рост посещаемости музея в советское время, расширение выставочных помещений за счет залов Зимнего дворца потребовали перенесения входа в музей на более просторную и обладающую обширными вестибюлями Главную лестницу Зимнего дворца. Это улучшило и связь между выставками отдела Античного мира, расположенными по обе стороны от Главной лестницы Нового Эрмитажа.

## О □ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Знакомство с памятниками культуры и искусства Древней Греции можно начать с керамики, выставленной в зале № 111.

### О □ Коллекция древнегреческих ваз

Эрмитаж располагает богатейшим собранием древнегреческих ваз. Некоторые из них найдены во время археологических раскопок в Северном Причерноморье, где с VII века до н. э. существовали греческие колонии. Коллекция позволяет проследить развитие гончарного искусства начиная с IX—VIII веков до н. э. по III век до н. э. Здесь представлены вещи, созданные в различных центрах Греции, и в частности афинские, пользовавшиеся наибольшей славой. Афинские гончары, занимавшие целый квартал города, изготавливали из замечательной местной глины самые разнообразные по форме, величине и назначению сосуды. На выставке можно видеть амфоры — сосуды для вина с двумя ручками, гидрии — для воды (с тремя ручками, одна из которых использовалась в том случае, когда сосуд несли пустым), широкие кратеры, в которых смешивалось вино с водой (греки обычно употребляли вино, разбавленное на две трети водой), килики — чаши, из которых пили вино, сосуды для благовоний, душистых масел и т. д. Для всех них характерны изящество и красота формы, соразмерность частей, совер-

---

<sup>1</sup> Впоследствии, в 1895 г., работы русских живописцев вошли в состав собрания Музея Александра III (ныне Государственный Русский музей).

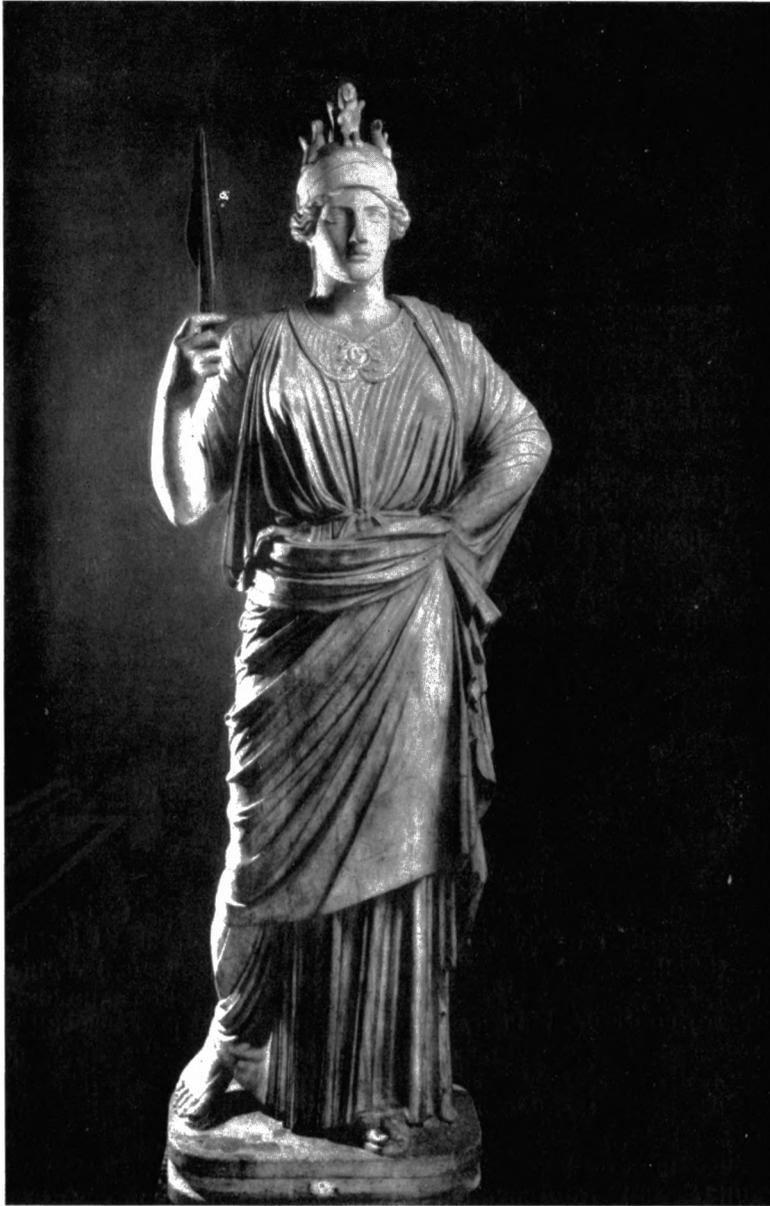
шенство росписи, великолепная обработка поверхности, покрытой черным лаком, сохранившим свой блеск на протяжении тысячелетий. В V—IV веках до н. э., когда искусство вазописи достигает расцвета, мастера используют прием чернофигурной росписи (черные фигуры на красно-оранжевом фоне), а затем росписи краснофигурной (красновато-желтые фигуры на черном фоне). Техника последней имела ряд преимуществ, открывала перед вазописцами возможность воспроизведения разнообразных ракурсов, изображения подробностей костюма, складки которого прочерчивались тонкой черной линией и т. д., в то время как в чернофигурной технике главную роль играл силуэт.



**О □ Пелика. «Прилет ласточки» работы Евфрония**

ЕВФРОНИЙ. Пелика «Прилет ласточки».  
Греция. Около 510 г. до н. э.

Одним из лучших образцов этого стиля может служить краснофигурная пелика (сосуд для вина) «Прилет ласточки» работы знаменитого мастера конца VI века до н. э. Евфрония (шкаф № 12). На тулове сосуда изображено появление первой ласточки. Три человека — мужчина, юноша и мальчик — радостно приветствуют это событие. Над их головами написаны по-гречески реплики каждого: «Смотри, ласточка!» — говорит мужчина. «Да, ласточка, клянись Гераклом!» — восклицает юноша. «Вот она! Уже весна!» — радуется мальчик. Резкий и быстрый поворот фигуры мужчины, оживленная жестикация людей, наблюдающих за пролетающей птицей, дают почувствовать внезапность и непосредственность их реакции, их эмоциональное состояние. Характер росписи тесно связан с формой сосуда. Легкий наклон к центру, где пролетает птичка, подчеркивает сужающуюся к горловине форму пелики. Строгой симметрии пелики соответствует равновесие композиции росписи с живой и свободной, но одновременно хорошо продуманной компоновкой фигур.



Статуя Афины Кампана. Римская копия. *Мрамор*

Собрание античной керамики в Эрмитаже является одним из лучших в мире. Греческие вазы представлены во многих залах, а кроме того — на специальной выставке (зал № 118).

В соседнем зале (№ 112) находятся памятники, характеризующие искусство Греции периода его расцвета в V веке до н. э. Это время победоносного завершения греко-персидских войн, укрепления могущества Афинского государства, период реконструкции Акрополя в Афинах, создания грандиозных храмов, общественных зданий, театров, а также многочисленных статуй богов, в которых греческие скульпторы воплотили идеалы своего времени. К числу наиболее известных памятников, созданных в этот период, относятся статуи богини мудрости и войны, покровительницы ремесел Афины работы скульптора Фидия. Статуи эти не сохранились, но мы можем судить о них по многочисленным римским копиям, передающим в известной мере общий замысел и характер греческих подлинников.

### **Статуя Афины Кампана <sup>1</sup>**

Афина представлена в виде могучей и прекрасной женщины--воительницы, в длинном парадном одеянии греческих женщин — пеплосе, поверх которого наброшен плащ, в шлеме, с эгидой, на которой изображена горгона Медуза <sup>2</sup>. В руке ее копьё. Спокойная уверенность, сила, величавость богини олицетворяли могущество Афин. Постановка фигуры Афины с перемещением тяжести тела на одну ногу (другая нога слегка отставлена назад и служит дополнительной опорой) сообщает движение и живой ритм всему телу. Скульпторам V века до н. э. удалось решить важную проблему — представить фигуру спокойно стоящего человека.

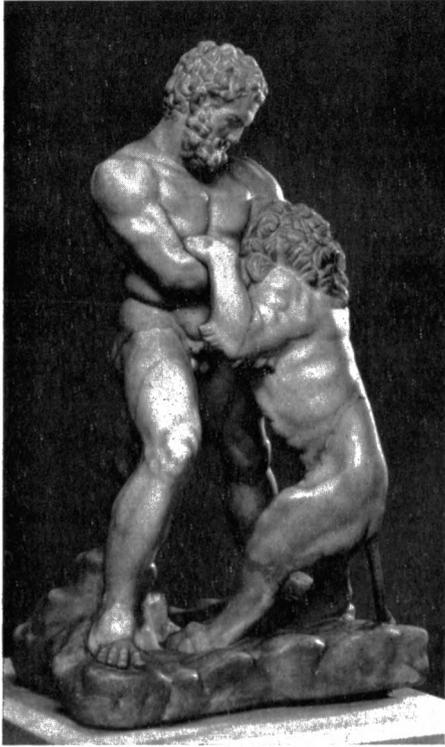
### **Голова Афины**

Голова Афины Кампана была выполнена при реставрации этой статуи в XIX веке. Более верное представление о лице, причёске, высоком аттическом шлеме, в котором обычно изображается богиня, даёт другой находящийся здесь же памятник — голова Афины от статуи, которую приписывают ученику Фидия — Кресиляу. Лицо Афины строго симметрично, с правильными чертами, спокойно, сдержанно, полно достоинства. Греки называли богиню «золотокудрой и синеокой». Когда-то скульптура, как и многие античные памятники того времени, была раскрашена, но раскраска не сохранилась.

---

<sup>1</sup> Статую называют «Афина Кампана» по имени владельца коллекции, в которой она находилась, — маркиза Кампана.

<sup>2</sup> Горгоны в греческой мифологии — чудовища. Одна из трех горгон — Медуза — изображалась со змеями на голове. Герой Персей победил Медузу и отрубленную ее голову передал Афине.



ЛИСИПП. Геракл, борющийся со львом. Римская копия. Мрамор

личные стороны его таланта (скульптуры из цикла, посвященного Гераклу, портрет философа Сократа, «Эрот, стреляющий из лука», рельеф с изображением оратора Эсхина).

### «Геракл, борющийся со львом» Лисиппа

Скульптура «Геракл, борющийся со львом» входила в цикл «Подвиги Геракла», созданный по заказу города Ализии в Акарнании (Малая Азия). Это маленькая мраморная копия римской работы с большой бронзовой скульптуры, выполненной Лисиппом. Части из более светлого мрамора добавлены реставраторами в XIX веке. Запечатлен первый из двенадцати подвигов любимого героя древних греков — борьба Геракла с немейским львом. Лисипп передает кульминационный момент схватки. Крепко упираются в землю широко расставленные ноги Геракла, мускулы на спине и на руках до предела напряжены,

Наряду с Фидием, создателем очеловеченных образов богов, полных величавой простоты, мудрости, достоинства, выразителями идеалов наиболее передовой части греческого общества периода расцвета рабовладельческой демократии были и другие выдающиеся мастера, в частности Поликлет. Базальтовая голова «Дорифора» (копьеносца), ряд мужских фигур и торсов, выполненных мастерами круга Поликлета, дают некоторое представление о творчестве гениального скульптора. В образах прекрасных юношей — победителей на олимпийских состязаниях — Поликлет воплотил лучшие черты, присущие свободным греческим гражданам, — их доблесть, физическую силу, красоту.

В зале № 114 представлены скульптуры, связанные с творчеством величайших мастеров IV века до н. э. — Скопаса, Праксителя и Лисиппа.

Искусство Лисиппа — последнего великого мастера классики, завершившего период ее наивысшего расцвета, представлено в Эрмитаже рядом памятников (копий римского времени), характеризующих раз-

упрямо и решительно пригнута голова. Тщетно пытается немейский лев вырваться из железных тисков — сильным движением Геракл сдавливает ему шею, стараясь задушить зверя. Отчаянно сопротивляясь, лев оседает на задние лапы и постепенно теряет силы. Но для того, чтобы полностью понять происходящее, необходимо взглянуть на скульптуру и с противоположной стороны — увидеть голову льва. Пасть зверя открыта, он тяжело дышит, судорожно пытаясь захватить в легкие воздух, глаза расширены: еще мгновение — и он погибнет. Скульптура строится в пространстве — подобное решение явилось важным достижением, подготовленным всем предшествующим развитием греческой пластики.

На смену покою, величию и незыблемости, характерным для искусства первого периода классики (V в. до н. э.), приходят движение, фиксация переходных моментов, изменчивых состояний, свойственные творчеству мастеров второй половины IV века до н. э. Придворный скульптор Александра Македонского Лисипп передал напряженный, беспокойный характер эпохи, в которую он жил, времени, когда рушились старые устои и представления, когда назревал коренной перелом в истории древнего мира — переход к эллинизму.

## О □ Фанагорийские фигурные сосуды

Многие памятники древнегреческой культуры, хранящиеся ныне в Эрмитаже (залы № 115—117), были найдены в Восточном Крыму и на Таманском полуострове — на территории, где с V века до н. э. существовало Боспорское царство.

В 1869 году в районе Тамани, на месте, где находился в древности крупный центр Боспора — город Фанагория, во время раскопок одного из курганов, в женском захоронении конца V века до н. э., в числе прочих находок были обнаружены прекрасные фигурные сосуды аттической работы (зал № 115).

Греки, жившие в далеких черноморских колониях, не порывали связи с родиной, с обычаями и верованиями своего народа. Многочисленные вещи, созданные в Греции и привозившиеся в Боспор, были необходимы этим людям при жизни и поэтому, в соответствии с верованиями, помещались в захоронения, сопровождая умерших в загробный мир.

В шкафу № 16 находятся хорошо сохранившиеся фигурные сосуды, которые отличаются поразительным совершенством исполнения. Один из них изображает золотокудрую богиню любви и красоты Афродиту, появляющуюся из полураскрытой раковины. Интересны также сосуд в виде фантастического существа сирены (полуптица-полуженщина) и великолепный фигурный сосуд в виде сфинкса.

Образ сфинкса, заимствованный еще в VII веке до н. э. из египетского искусства, несколько переосмыслиется греками. Крылатое чудовище (в Египте его изображали без крыльев) с львиным туловищем, с головой и грудью женщины, превращено создателем фигурного сосуда,



Фанагорийский фигурный сосуд «Сфинкс». V в. до н. э.

таже они выставлены в зале № 121, куда следует пройти, чтобы завершить осмотр отдела Античного мира.

### Терракотовые статуэтки из Танагры

В технике терракоты (обожженная глина) создавались фигурки богов и людей, произведения культового и бытового назначения. Изготавливались они во многих центрах эллинского мира, но наибольшим совершенством и тонкостью исполнения отличались работы мастеров города Танагры в Беотии. Большое влияние оказали на них произведения одного из крупнейших скульпторов IV века до н. э. — Праксителя, его прекрасные женские образы, изваяния молодых богов и муз, проникнутые лиризмом, полные изящества и чувственной, земной красоты.

Мастера терракот нередко полностью воспроизводили известные статуи выдающихся скульпторов, иногда несколько видоизменяли их, но еще чаще, особенно с конца IV—III века до н. э., обращались непосредственно к жизни, изображая людей за присущими им занятиями, в разнообразных, метко схваченных позах.

Поражает исключительное богатство мотивов: устало опустилась на камень, не выпуская из рук бубен, танцовщица; молодая женщина остановилась и смотрит в зеркальце; Афродита забавляет волчком

мастером конца V века до н. э., в существо, полное очарования и красоты. Задумчивые мечтательные голубые глаза, пламенеющий румянец щек, алые губы, нежная белизна тела, вьющиеся локоны волос и драгоценности — золотая диадема на голове и три нити ожерелья на шее — рисуют живой, обаятельный женский образ. В то же время фантастическое существо, в котором органически сочетаются черты человека, птицы и льва, кажется таинственным и загадочным.

Разнообразие и богатство красок, их нарядное сочетание, применение позолоты и т. д. позволяют, рассматривая фанагорийские сосуды, представить себе раскраску греческой скульптуры, почти не сохранившуюся до наших дней. О ее раскраске можно судить также по небольшим терракотовым статуэткам, получившим в Древней Греции широкое распространение. В Эрмитаже

крылатого малютку Эрота — наверное, так же греческие матери играли со своими детьми; прозвучал последний аккорд мелодии, и музыкантша откинулась, приподняв руку над струнами кифары; грациозно придерживая рукой конец плаща, идет стройная девушка с вазой в руке...

Изготавливали терракотовые статуэтки с помощью специальных формочек (их можно видеть в одной из витрин зала). Формовали обычно более важные части статуэток: голову, лицевую сторону фигурки. Затем их соединяли, поправляли от руки, просушивали и после раскраски слегка обжигали. На многих статуэтках хорошо сохранилась раскраска.

Танагрские терракоты дополняют и расширяют наше представление о греческой скульптуре (в том числе о многих не дошедших до нас больших статуях, созданных известными мастерами).

Хранящаяся в Эрмитаже коллекция терракотовых статуэток из Танагры по своему разнообразию и высокому качеству изделий считается одной из лучших в мире.

## О □ Камея Гонзага

Первоклассными образцами представлено в собрании Эрмитажа искусство античной глиптики (миниатюрной резьбы по драгоценному и полудрагоценному камню).

Один из видов резных камней — камеи (с выпуклыми рельефными изображениями)—появился в конце IV века до н. э. Лучшие образцы камей относятся к эпохе эллинизма, когда при дворах монархов, в частности в Египте, господствуют особая роскошь и великолепие. Камеями украшали дорогие кубки, прикрепляли их к фибулам<sup>1</sup>, но чаще всего просто хранили как произведения искусства.

Камея Гонзага (в витрине у окна в зале № 120), созданная в III веке до н. э. в Александрии неизвестным нам мастером-виртуозом, являлась одним из тех предметов роскоши, которыми славился двор египетского царя Птолемея II Филадельфа и его жены Арсиной. Камея выполнена из трехслойного камня — сардоникса, позволяющего резчикам прибегать к цветовым эффектам. Так, нижний темный слой сардоникса служит в камее Гонзага фоном, на котором четко выделяются светлый, вырезанный в среднем голубовато-белом слое камня профиль Арсиной и лицо Птолемея. Верхний (снова темный) слой позволил мастеру вырезать шлем, волосы, одежду царя. Этот темный шлем с рельефным изображением венка и орнаментом, вьющиеся пряди волос, одежда, перегруженная узором, оттеняют гладкую поверхность лиц, подчеркивают величественное спокойствие и задумчивую сосредоточенность супругов. Лавровые венки на голове Арсиной и шлеме Птолемея, эгида на груди царя свидетельствуют о стремлении обожествить их образы. Птолемей и Арсиноя почитались в качестве богов в едином культе

---

<sup>1</sup> Фибулы — булавки, с помощью которых греки и римляне застегивали на плече плащ.



Камень Гонзага. Портрет Птолемея  
и его жены Арсинои. III в. до н. э. *Сардоникс*

Филадельфов, существовавшем в Египте. Поклонение им и привело в III веке до н. э. к созданию нового типа изображения — парного портрета, выдающимся образцом которого может служить камень Гонзага. Помещая рядом «параллельно» два лица, автор камеи сопоставляет профили царя и его жены, как бы подчеркивая нерасторжимую связь между этими людьми и одновременно своеобразие облика каждого из них. Изображение носит условный характер — здесь нет стремления запечатлеть строго портретные, конкретные черты; это отвлеченные, идеализированные образы обожествленных правителей Египта.

---

<sup>1</sup> Обожествлены они были в 270 г. до н. э. — Арсиноя после смерти, а Птолемей еще при жизни.

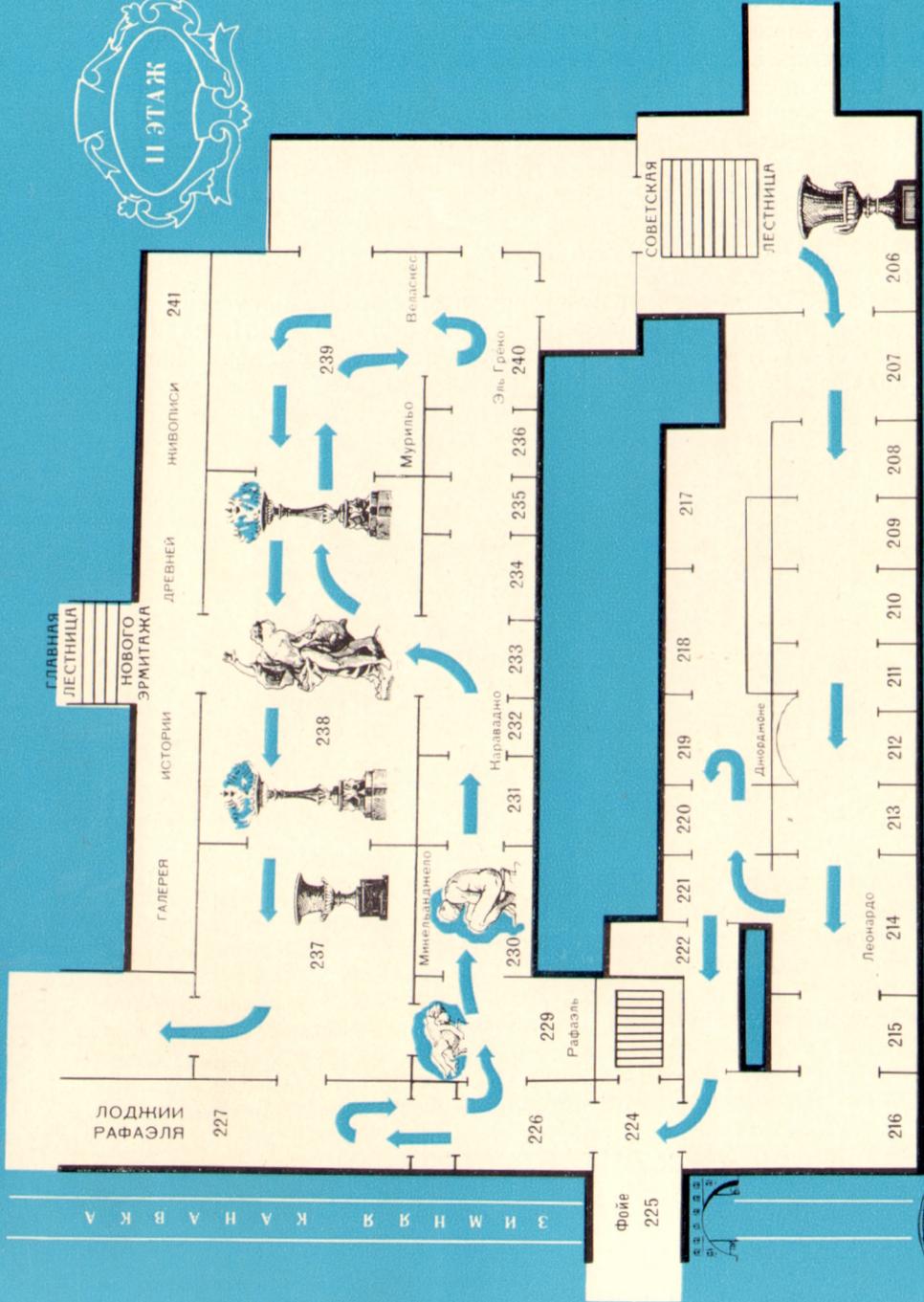
Название, под которым известна сейчас во всем мире камея, связано с именем итальянских герцогов Гонзага, в собрании которых она находилась в XVI веке (до этой поры ее судьба неизвестна). В дальнейшем камея принадлежала различным владельцам и, наконец, в 1814 году поступила в собрание Эрмитажа.

До наших дней сохранилась лишь часть памятников античности. Большинство из них погибло во время крушения античного мира от рук варваров и в средние века, когда языческая культура Древней Греции и Рима подверглась гонениям со стороны церкви. Античное искусство оказало большое влияние на последующее развитие европейской культуры.

Интерес к нему пробуждается ранее всего в Италии в эпоху Возрождения.

Для того, чтобы пройти на выставку итальянского искусства эпохи Возрождения, нужно, миновав залы № 127, 129, 130 и 131, подняться по Советской лестнице на второй этаж и войти в двери направо (зал № 207).

II ЭТАЖ



Р Е К А Н Е В А

А К В А Н А К В К Н И С

## О □ ПО ЗАЛАМ ОТДЕЛА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА

Отдел западноевропейского искусства существует в Эрмитаже с момента основания музея. Его коллекции пользуются мировой славой и насчитывают около шестисот тридцати тысяч экспонатов — произведений живописи и скульптуры, гравюр и рисунков, предметов прикладного искусства

### О □ ИСКУССТВО ИТАЛИИ XIV-XVIII веков

Кризис феодализма и зарождение на юге Европы, в Италии, капиталистических отношений ознаменовали начало нового этапа в истории человечества, открыли новые пути для развития искусства. В борьбе с религиозным мировоззрением, господствовавшим в средние века, утверждались светское, гуманистическое мировоззрение, новая культура. Постепенно преодолевая нормы и каноны церковного искусства прошлого, художники Италии обратились к изображению человека и окружающего мира.

Произведений наиболее значительных и прогрессивных мастеров раннего Возрождения — Джотто (1276—1337), Донателло (1386—1466), Мазаччо (1401—1428)—в Эрмитаже нет. Однако ряд работ известных живописцев и скульпторов позволяет в какой-то мере представить себе характер и основные пути развития итальянского искусства XIII—XV веков. Наивысшего расцвета искусство Италии достигло в конце XV — первой половине XVI века, в период Высокого Возрождения, когда творили такие мастера, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, Тициан.

Государственный Эрмитаж—один из немногих музеев мира, обладающих подлинными работами величайшего художника, ученого и мыслителя эпохи Возрождения — Леонардо да Винчи (1452—1519). В зале № 214 находятся два (примерно из десяти сохранившихся до наших дней) живописных произведения Леонардо<sup>2</sup>.

### «Мадонна с цветком» Леонардо да Винчи

«Мадонна с цветком», или «Мадонна Бенуа», как раньше называли эту картину<sup>3</sup>, — одна из ранних работ художника. Но уже в ней ярко проявились новое отношение к миру и человеку, новые художественные

---

<sup>1</sup> Выставки отдела располагаются во всех зданиях музея на II этаже, а в Зимнем дворце — также в залах III этажа.

<sup>2</sup> В отношении количества дошедших до нас подлинных работ Леонардо да Винчи существуют разные мнения, так как некоторые вещи считаются спорными.

<sup>3</sup> Название связано с фамилией бывшего владельца картины Бенуа, у которого в 1914 г. она была приобретена для Эрмитажа.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. Мадонна с цветком. 1478

принципы, которые утверждал в искусстве Леонардо да Винчи. По существу ничто не напоминает о том, что перед нами изображение Марии и младенца Христа. Молодая женщина в одежде, какую носили современницы Леонардо, с характерной для них прической (в то время считалось модным удалять часть волос на лбу, чтобы он казался выше) забавляет сына цветком, с любовью наблюдая за его неуверенными движениями. В основе произведения Леонардо живое содержание, конкретное событие, выражающее вместе с тем гуманистическую мысль о величии материнской любви, о человеке как наиболее совершенном создании природы. Фигуры людей занимают главное место в картине. Избегая лишних подробностей и деталей, Леонардо изображает лишь окно, за которым виднеется голубое небо. Свет, падающий из него на подоконник и стену, позволяет только в общих чертах представить себе пространство комнаты. Ничто не должно отвлекать внимание зрителя от главных образов. Другой источник света, находящийся спереди, сбоку, четко выделяет фигуры мадонны и младенца, подчеркивает их объемность, помогает передать теплоту человеческого тела, своеобразии фактуры тканей одежды, броши, украшенной камнями, и т. д. Здесь, как и в других произведениях великого мастера, сказалась неразрывная связь живописного творчества Леонардо с его деятельностью в качестве ученого. Мысль Леонардо о том, что, изображая человека, нужно сначала рисовать скелет, потом мышцы, а затем уже одежду, чтобы последняя не казалась «необитаемой», основывалась на прекрасном знании анатомии. Это помогло, например, художнику в «Мадонне с цветком» передать своеобразие форм и пропорций детского тела. Интерес к физиогномике, многочисленные зарисовки-опыты позволяли Леонардо живо, в движении, изображать лица. Вывод Леонардо-ученого о том, что воздух имеет цвет, побудил его передать и в картинах легкую воздушную дымку («сфумато»), как бы обволакивающую фигуры людей. Опыты с красками, поиски новых составов заставили художника в период, когда большинство мастеров работало еще в технике темперы, одним из первых применить масляную краску, которой суждено было в дальнейшем стать основным материалом, используемым в живописи. Несмотря на то, что «Мадонна с цветком» написана молодым художником в новой для него технике — масляной краской, эта работа отличается виртуозным мастерством исполнения.

## □ «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи

В картине «Мадонна Литта»<sup>1</sup> Леонардо стремился воплотить черты идеально прекрасного человека, передать его внутреннюю гармонию и красоту. Голова мадонны повернута почти в профиль; на темном фоне стены отчетливо виден ясный и чистый контур лица и фигуры. Лицо озарено мягким светом. Художник выразительно передает глубину и

<sup>1</sup> Картина находилась некоторое время в собрании итальянских герцогов Литта — отсюда ее название.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. Мадонна Литта. Около 1490 г.

нежность чувств матери, задумавшейся о судьбе своего сына. Мы почти не видим глаз мадонны, но ощущаем ее ласковый взор, обращенный к младенцу. Ребенок, словно потревоженный присутствием посторонних, повернул кудрявую головку и смотрит на нас. Глаза его подернуты легкой поволокой. Фигурка младенца расположена на руках мадонны так, что хорошо ощутим вес детского тельца. Великолепно переданы в картине объемы — Леонардо выявляет их с помощью светотеневой моделировки, приемы которой были разработаны им и превращены в действенное средство изображения материальных форм. Картина проста и лаконична. В ней нет элементов будничности. Лаконичны и краски, где доминируют красная, синяя, черная. Сама композиция, лишенная движения (оно показалось бы здесь неуместным), с фигурами, точно вписанными в треугольник, что усиливает впечатление устойчивости, и симметрично расположенными окнами, подчеркивает равновесие, гармонию, спокойствие, которые характерны были не только для произведений Леонардо да Винчи, но и для искусства Высокого Возрождения в целом.

В эпоху Возрождения Италия была раздробленной страной, где каждый город-государство жил почти самостоятельной жизнью. Это определило развитие ряда художественных школ, среди которых видное место принадлежало венецианской школе, с большой полнотой представленной в Эрмитаже (работы Тициана, Джорджоне, Веронезе, Тинторетто, Тьеполо, Каналетто и др.). Значительная часть произведений венецианцев находится в соседней анфиладе комнат, куда можно пройти через боковую дверь в зале № 214.

#### □ «Юдифь» Джорджоне

Картины современника Леонардо, венецианского живописца Джорджоне да Кастельфранко (1478—1510), редко встречаются даже в крупнейших музеях мира. Две из них находятся в Эрмитаже, причем одна — широко известная картина «Юдифь» (зал № 217) — принадлежит к числу лучших созданий великого мастера. В эпоху Возрождения художники не раз обращались к героическим образам из христианской мифологии, чтобы прославить мужество, благородство и отвагу человека. Героиней одной из библейских легенд является Юдифь. В момент, когда войска ассирийского военачальника Олоферна осадили ее родной город, смелая женщина совершила подвиг ради спасения соотечественников. Прельстив своей красотой Олоферна, она провела с ним ночь в шатре, а затем обезглавила полководца его же мечом. Войска неприятеля, лишённые предводителя, в панике бежали от стен города. Мягкая лиричность, свойственная таланту Джорджоне, как и многим другим художникам венецианской школы, сказалась в своеобразной трактовке образа Юдифи. Ясный, округлый контур головы и плеч, плавность движений, легкие тени на лице и даже спокойный, умиротворенный пейзаж в дымке тумана, скрадывающего четкость очертаний далеких гор,



ДЖОРДЖОНЕ. Юдифь

деревьев, строений,— все созвучно настроению героини. Но, вместе с тем, в произведении выражена и основная героическая идея— победа добра и справедливости над силами зла. Об этом напоминают тяжелый меч в маленькой хрупкой руке женщины и голова поверженного врага, которую Юдифь попирает ногой. Так же как и другие венецианские живописцы, Джорджоне особое внимание уделяет проблеме колорита. Он строит картину на сопоставлении зеленовато-голубых, розовых и темно-коричневых тонов, тщательно прослеживая меняющиеся в зависимости от освещения тончайшие красочные переходы и передает едва уловимые градации цвета.

Крупнейшим живописцем и признанным главой венецианской школы живописи был Тициан (1485/90—1576), искусство которого представлено в Эрмитаже рядом замечательных произведений (залы №219 и 221). Большинство из них относятся к позднему периоду творчества мастера.



ТИЦИАН. Даная. Около 1554 г.

### «Даная» Тициана

Жизнерадостность, присущая таланту Тициана, ярко проявилась в его картинах на мифологические темы. Несколько раз обращался художник к греческому мифу о Данае, создав картины, близкие по содержанию и композиции <sup>1</sup>.

Миф повествует о том, что аргосскому царю Акрисию оракул предсказал смерть от руки внука. Тогда царь заключил свою единственную дочь Данаю в башню и обрек ее на одиночество. Но избежать своей участи он все же не смог. Зевс, прельщенный красотой Данаи, явился к ней в виде золотого дождя, и у Данаи родился сын — Персей. Акрисию впоследствии действительно погиб из-за своего внука. Характерно, что Тициана привлекает в рассказе о Данае момент, который позволяет ему прославить силу любви, разрушающей все преграды, воспеть красоту человеческого тела. В его картине все возвышенно, но одновременно

---

<sup>1</sup> Помимо картины «Даная», находящейся в Эрмитаже, есть еще четыре авторских варианта этого произведения.

конкретно: и лицо Зевса, появившегося из-за облаков, и золотой дождь в виде потока монет, и старуха-служанка, и Даная, напоминающая скорее красавицу венецианку, возлежащую на пышном ложе. Одна из сложных задач в искусстве — изображение обнаженного человеческого тела — решается Тицианом виртуозно. Художник воплощает в картине свое представление о красоте, утверждает гуманистическую мысль о праве человека на любовь и счастье.

### **О □ «Кающаяся Мария Магдалина» Тициана**

Жизнеутверждающим духом проникнуто и другое произведение великого мастера — «Кающаяся Мария Магдалина». История Марии Магдалины, раскаявшейся в совершенных грехах и ушедшей в пустыню, чтобы молитвами заслужить прощение бога, легла в основу нескольких картин Тициана. Вопреки аскетическому духу евангельской легенды, художник создает живой образ женщины, сильной и страстной в охватившем ее чувстве. Изображая молодую венецианку с роскошными золотистыми волосами, художник с увлечением передает красоту ее тела, мягкость и бархатистость кожи, блеск глаз, полных слез, легкую ткань одежды. Тициан — выдающийся колорист. Посредством цвета он дает почувствовать фактуру каждого предмета, глубину пространства, плотность и объемность фигуры. Цвет усиливает эмоциональное воздействие картины. Темная скала и вечернее небо с отблесками заката созвучны взволнованности героини. Глубина, интенсивность, богатство красок соответствовали характерному для Тициана полнокровному восприятию жизни и помогали ярко запечатлеть ее красоту; Тициану чужды аскетизм и проповедь блаженства в загробном мире. Не случайно поэтому символ смерти — череп (в нижнем углу картины) не привлекает особого внимания зрителя.

### **О □ «Святой Себастьян» Тициана**

Глубокая вера в жизнь, любовь к человеку сохраняется у Тициана в дальнейшем, когда он становится свидетелем кризиса Возрождения, крушения гуманизма, наступления реакции. В картине «Святой Себастьян» Тициан представил христианского святого, которого, согласно церковной легенде, враги — римляне — пронзили стрелами. Образ, не раз привлекавший внимание живописцев Италии в эпоху Возрождения (в том числе и самого Тициана) возможностью изображения обнаженного прекрасного мужского тела, получает в этой картине новое звучание. В искусстве некогда жизнерадостного художника появляются трагические ноты, тревога за человека. У мастера исчезает ощущение спокойствия, гармонии, единства человека с окружающим миром. В связи с этим стареющий Тициан и обращается к сценам мученичества. На мрачном, тревожном фоне передает он одиноко стоящую фигуру мученика. Кажется, отовсюду направлены стрелы, пронзившие его тело.



ТИЦИАН. Кающаяся Мария Магдалина. 1560-е гг.

Но духовно герой Тициана не сломлен. Широкие, стремительные, нервные мазки, целые сгустки краски, нанесенные на холст уже не только кистью, но часто просто рукой, придают произведению особую экспрессию. Эта картина, созданная художником в последнее десятилетие его долгой жизни, является замечательным образцом поздней манеры Тициана, оказавшей влияние на творчество ряда живописцев последующих эпох.

Вера в жизнь, умение воспеть благородные помыслы и деяния человека, наконец, блестящее мастерство, присущее крупнейшим художникам итальянского Возрождения, и в дальнейшем не раз будут служить высоким примером для живописцев многих стран.

С большой полнотой черты искусства Ренессанса выражены в творчестве одного из величайших мастеров итальянской живописи Рафаэля Санти (1483—1520). Прежде чем посмотреть картины художника, познакомимся с копией Лоджий Рафаэля (зал № 227), куда проходим через залы № 222, 224 и 226.

### □ Лоджи Рафаэля

В Эрмитаже, как правило, хранятся лишь подлинные произведения, здесь почти нет копий. Однако иногда и копия может представлять немалый интерес. Галерея, построенная архитектором Дж. Кваренги в 80-е годы XVIII века, является копией Лоджий Рафаэля<sup>1</sup>. Росписи на потолке и стенах, созданные в подлиннике по эскизам Рафаэля его учениками Джулио Романо (1492—1546), Франческо Пенни (1488—ок. 1528) и другими в технике фрески, были скопированы по приказу Екатерины II на кусках материи в темпере группой художников во главе с Х. Унтербергером (1732—1793), затем отправлены в Петербург, где и заняли свое место на стенах специально построенной галереи<sup>2</sup>. Несмотря на то, что копия не передает всей прелести оригинала, она позволяет все же представить себе один из замечательных памятников Высокого Возрождения, почувствовать силу и своеобразие таланта Рафаэля, его декоративный дар, а также мастерство тех, кто работал совместно с ним.

### Мебель, шпалеры, майолика

Убранство дворцов дополняли художественная мебель, шпалеры, венецианское стекло. С некоторыми из этих вещей можно ознакомиться в соседнем с Лоджиями зале (№ 229). Здесь висит шпалера с изображением древнегреческого бога солнца Аполлона. На другой стене — огромный картон ученика Рафаэля Джулио Романо «Триумф Сципиона Африканского» — один из двадцати двух картонов, составляющих серию, посвященную римскому полководцу Сципиону Африканскому. Сохранились лишь два картона этой серии (второй находится в Париже, в Лувре).

Увлечение античной культурой, характерное для художников эпохи Возрождения, проявилось не только в выборе сюжета (события второй Пунической войны), но и в самом характере композиций. Движение фигур направлено мимо зрителя в плоскости изображения, подобно тому, как это было в античных рельефах.

---

<sup>1</sup> Лоджи — по-итальянски — открытая галерея. Лоджи Ватиканского дворца были созданы в 1516—1518 гг. по проекту архитектора Д. Браманте и оформлены под руководством Рафаэля его учениками.

<sup>2</sup> В Лоджиях Ватикана есть, кроме того, скульптурные рельефные украшения, в эрмитажной копии они воспроизведены в живописи.

Нередко картоны, служившие для изготовления по ним тканых ковров— шпалер, создавал и сам Рафаэль.

В зале представлена художественная мебель эпохи Возрождения — стулья, кресла, украшенные великолепной резьбой, сундуки «кассоне» для приданого невесты (они напоминают античные саркофаги), также декорированные резьбой и позолотой.

В витринах сверкают яркими красками и блестящей поливой многочисленные предметы из итальянской майолики: нарядная посуда для пиров, тазы для охлаждения вина, тарелки с портретами невесты или жениха, предназначавшиеся в качестве подарка новобрачным, аптекарская посуда с названиями лекарств, которые в ней должны были храниться. Характер изображений на майолике очень различен. Зачастую это целые картины известных художников, в частности Рафаэля.

В зале № 229 находятся две картины работы Рафаэля. Обе они, и «Мадонна Конестабиле»<sup>1</sup> и «Святое семейство», созданы художником в ранний период творчества.

## О □ «Мадонна Конестабиле» Рафаэля

«Мадонну Конестабиле» Рафаэль написал, когда ему было всего шестнадцать — семнадцать лет.

Эта маленькая картина удивительно человечна, проникнута внутренней гармонией, глубоким лиризмом. На фоне далекого пейзажа со снежными вершинами гор, зеленью лугов, прозрачными водами озера, в которых отражается светло-голубое небо, Рафаэль изображает мадонну с младенцем на руках, такую же спокойную, задумчивую и немного грустную, как и окружающая ее природа. Он создает образ, полный достоинства, благородства и чистоты. В течение всей своей жизни Рафаэль не раз воплощал мечту об идеально прекрасном человеке в образах мадонны и младенца Христа. С особой силой выразил он ее позднее во всемирно известной «Сикстинской мадонне»<sup>2</sup>.

«Мадонна Конестабиле», как и большинство картин этой поры, была написана на доске, поэтому полагают, что рама с резным позолоченным изображением грифонов и узорами, сделанная из той же доски, выполнена по рисунку самого Рафаэля. Плохая сохранность картин на дереве побудила в XIX веке перевести многие из них на холст. Когда в 1881 году «Мадонну Конестабиле» переводили на холст, то увидели обратную сторону красочного слоя и обнаружили первоначальный набросок Рафаэля, изобразившего в руке у мадонны плод граната. Очевидно, забота о смысловом и композиционном единстве образов побудила художника внести в произведение некоторые коррективы. Так, вместо граната в картине была изображена раскрытая книга.

<sup>1</sup> Картина названа по имени бывших ее владельцев — Конестабиле.

<sup>2</sup> Находится в Дрезденской галерее в ГДР.



РАФАЭЛЬ. Мадонна Конестабиле. Около 1500 г.

### О □ «Святое семейство» Рафаэля

Поиски выразительной и совершенной формы, продуманность каждой детали, характерные для всего творчества Рафаэля, сказались и в картине «Святое семейство», которую живописец создал во Флоренции через несколько лет после того, как была написана «Мадонна Конестабиле». Иногда эту вещь называют также «Мадонна с безбородым Иосифом». Святого Иосифа обычно изображали бородатым старцем. Рафаэль же представил его безбородым (флорентийцы не носили в то



РАФАЭЛЬ. Святое семейство. 1505

время бороду). Живые конкретные черты (прическа, одежда, обычные для современных художнику флорентиек) характеризуют и образ мадонны. Но, вместе с тем, мастер идеализирует своих героев, лишает их свойственной итальянцам экспансивности, подвижности.

Спокойствие и гармоничность образов, духовная красота и величие изображаемых людей явились одним из проявлений гуманистического идеала, созданного в искусстве Возрождения Рафаэлем и другими мастерами. Связь между персонажами картины определяется общностью настроения, задумчивостью, оттенком грусти, присущим

выражению лица каждого из них. Эта связь умело подчеркнута и всем композиционным строем. Фигуры сближены, тело прижавшегося к матери младенца сливается с силуэтом ее фигуры, чуть склоненные головы мадонны и Иосифа (что также подчеркивает их печальную задумчивость) обращены к центру композиции. Единство достигается и с помощью цвета (связующие зеленые пятна и общий золотистый тон). Наконец, плавные линии контура плеча и руки мадонны находят продолжение и в левой части картины, образуя овал, объединяющий фигуры.

Ранние работы Рафаэля в Эрмитаже дают нам возможность в известной мере представить себе начало творческого пути великого мастера.

### О □ «Скорчившийся мальчик» Микеланджело

Из произведений великого скульптора, архитектора, художника и поэта эпохи Возрождения Микеланджело Буонарроти (1475—1564) в собрании Эрмитажа находятся скульптура «Скорчившийся мальчик» и маленькая фигурка «Скованного раба» (выполненная из дерева и покрытая сверху воском). Скульптура «Скорчившийся мальчик» (в центре зала № 230) предназначалась для украшения гробницы правителей Флоренции герцогов Медичи<sup>1</sup>, но не попала в последний вариант этого памятника. Скульптура закончена, однако на ней видны следы от ударов резца. Микеланджело работает в новой манере: не прибегая к окончательной обработке поверхности мрамора, он стремится прежде всего выявить главное содержание образа, акцентировать его определяющие черты. Скульптор создает выразительную фигуру скорчившегося мальчика. Голова его наклонена и лица почти не видно, но упруго согнутая спина и напряженные мускулы тела создают впечатление физической силы и одновременно внутренней собранности, усилия, направленного на преодоление боли. В период кризиса Возрождения, когда Микеланджело понял, что мечтам гуманистов о свободе человека не суждено сбыться, он часто обращается к образам, полным драматизма. Его герои противятся злу, борются, страдают. Подобные настроения сказались не только в «Скорчившемся мальчике», но и в «Скованном рабе». В них нет уже спокойствия и гармонии, свойственных искусству Леонардо и Рафаэля. Герои Микеланджело ведут борьбу и часто, подобно «Скованному рабу», оказываются не в состоянии сломить враждебные им силы.

Наступление реакции, кризис гуманизма, которые так трагически пережил во Флоренции Микеланджело, постепенно охватывают всю Италию. Этот кризис и усиление влияния церкви оказывают большое воздействие на итальянское искусство середины и второй половины XVI века. Появляется ряд новых течений. В 1582 году организуется

---

<sup>1</sup> Над гробницей Медичи Микеланджело работал в 1520—1530-е гг.

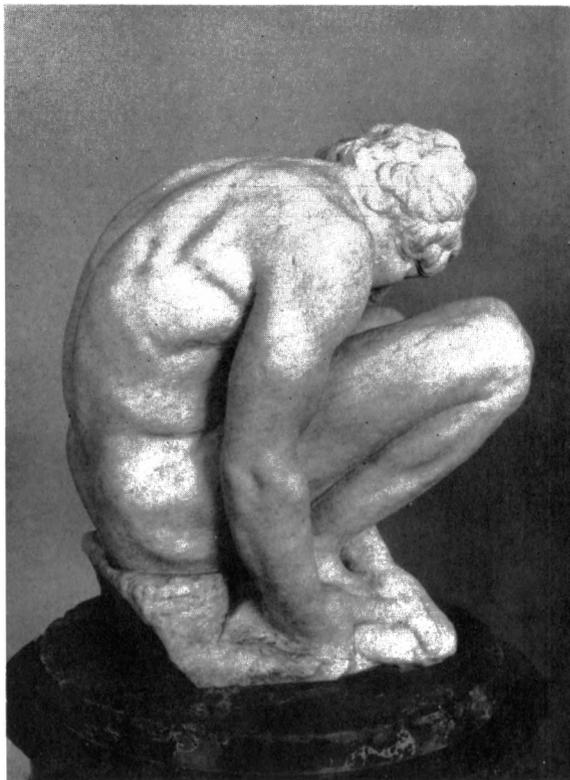
«Академия направленных на верный путь». Основателями ее были братья Карраччи — Аннибале, Агостино и Лодовико. Картины академистов, к которым примкнули также Гвидо Рени (1575—1642) и Гверчино (1591—1666), выставлены в зале № 237.

Художники - академисты, уделяя большое внимание проблеме обучения живописцев, освоению отдельных достижений мастеров античности и Возрождения, нередко подчиняют свой талант пропаганде церковных идей и отказываются от изображения реальной жизни.

В этот период решающую роль в утверждении принципов реализма играет Караваджо (1573—1610). Художник прожил очень короткую жизнь — всего тридцать семь лет. Но его творчество сыграло важную прогрессивную роль в развитии искусства ряда стран. (На многих выставках Эрмитажа представлены живописные работы караваджистов — последователей Караваджо).

#### □ «Лютнист» Караваджо

Единственная в собрании музея картина, исполненная самим Караваджо, — «Лютнист» — находится в зале № 232. Художник изобразил простого юношу из народа, с не очень красивым, но своеобразным выразительным лицом, в скромной одежде, за будничным занятием. Перебирая струны лютни, он тихо напевает и одновременно прислушивается к мелодии. Взор обращен на нас. Караваджо стремится придать сцене убедительность реального события. Кажется, объект изображения не помещается в пределах рамы. Поставленный под углом стол



МИКЕЛАНДЖЕЛО. Скорчившийся мальчик. 1530-е гг. Мрамор

и букет цветов уходят за край картины. Фигура лютниста приближена к зрителю настолько, что создается впечатление, будто острый гриф лютни в его руках выдвинут из картины прямо на нас. Боковое освещение, к которому постоянно прибегал Караваджо, создавая резкие контрасты и переходы от света к тени, помогает вывить объемность лица и фигуры, трехмерность предметов. Ярко освещенные, на темном фоне они становятся особенно четкими, определенными. Караваджо стремится передать не только форму вещей, но и их плотность, фактуру (отполированное дерево лютни и скрипки) и даже вес («тяжелые» груши на столе). Ни в одной из картин академистов не было натюрмортов, подобных этому. Изображение плодов, овощей, цветов, таких конкретных, как те, которые написал Караваджо, считалось чем-то несовместимым с высокими целями искусства, отвергалось как низкий жанр. Не случаен один из девизов Караваджо — «правдиво подражать предметам природы». Следуя этому принципу, живописец порой доходит до крайностей. В «Лютнисте», например, старательно выведена каждая строчка на листах раскрытых нот, так что можно, глядя на них,



КАРАВАДЖО. Лютнист. 1595 г.



Зал итальянского искусства XVII—XVIII вв.

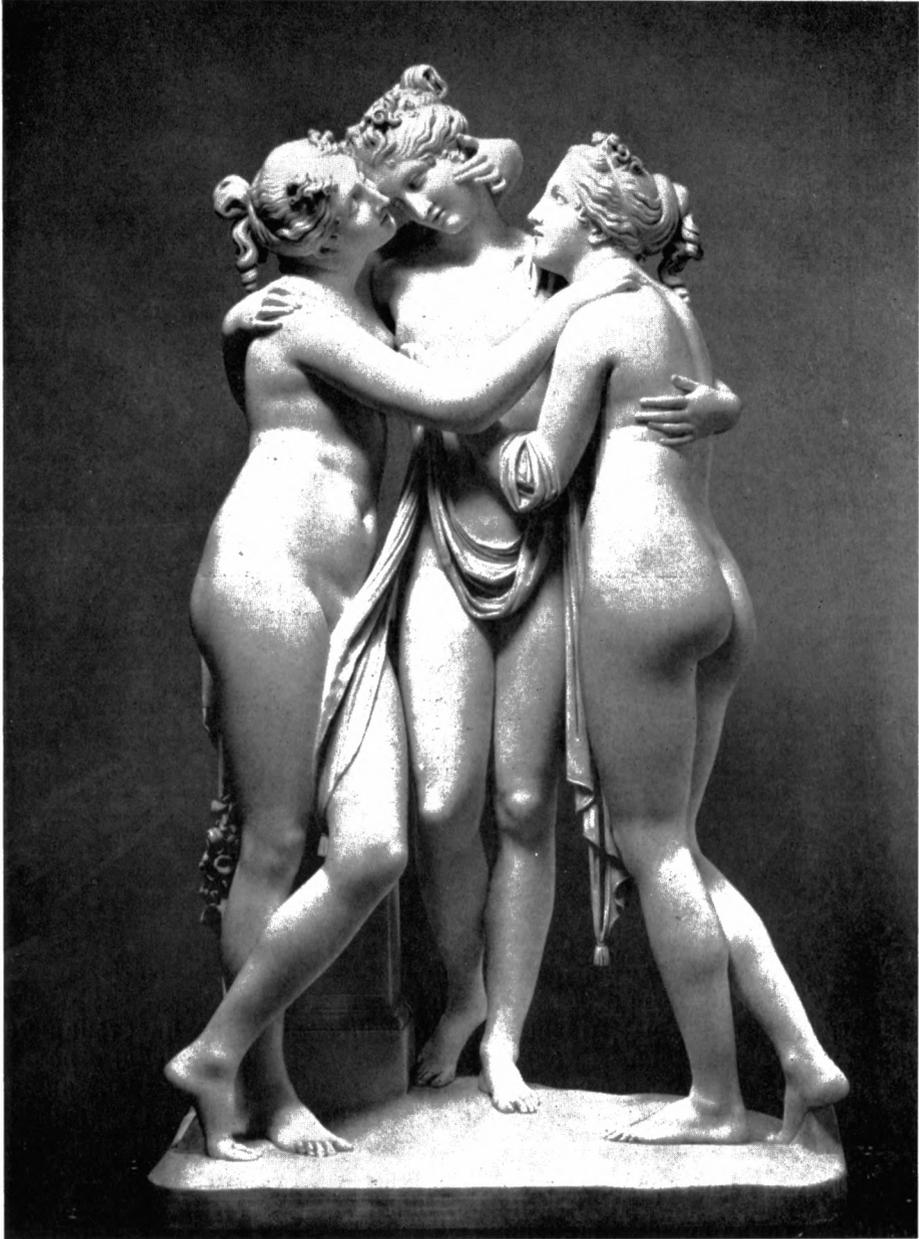
проиграть мелодию. По основной направленности искусства Караваджо — стремление отразить реальную жизнь, конкретных людей за свойственными им занятиями, вещи, которые их окружают в действительности; наконец, серия новых реалистических приемов, которые он вводит в искусство, привлекают к Караваджо внимание живописцев многих европейских стран.

#### О □ Зал итальянского искусства XVII—XVIII веков

Продолжая знакомиться с искусством Италии, проходим в зал № 238, который находится в самом центре здания Нового Эрмитажа. Через застекленный просвет в потолке проникают солнечные лучи (вечером горят лампы), равномерно освещая висящие на стенах картины. Оформление зала — лепные узоры потолка, позолоченные рельефные медальоны с профильным изображением выдающихся художников и архитекторов прошлого, наконец, великолепные торшеры из кортонского порфира с бронзовыми подсвечниками, столы и вазы, украшенные малахитом, придают этому залу вид парадного дворцового помещения.

#### Галерея истории древней живописи

Рядом с этим залом расположена Галерея истории древней живописи (зал № 241), которая по замыслу ее создателя, архитектора



КАНОВА. Три грации. *Мрамор*

Лео Кленце, является как бы преддверием к картинным галереям и посвящена истории развития живописи в Древней Греции и Риме. Восемьдесят шесть картин на стенах и потолке девятикупольной галереи выполнены в технике энкаустики (особыми восковыми красками по медному покрову железных досок) художником И. Г. Хильтеншпергером (1806—1890) и группой его помощников. Росписи в галерее не представляют художественной ценности, они носят чисто декоративный характер.

В настоящее время в галерее экспонируются работы итальянского скульптора Антонио Кановы (1757—1822) и его последователя — датского ваятеля Торвальдсена (1770—1844). Творчество Кановы связано с традициями искусства античности и эпохи Возрождения, а также с достижениями мастеров барокко, игравших видную роль в итальянской скульптуре XVII века.

В Эрмитаже искусство этого времени представлено с особой полнотой. Здесь можно ознакомиться, в частности, и с характерными образцами скульптуры и живописи барокко.

### **«Гибель Адониса» Маццуолы**

В центре зала № 238, где представлены произведения многих выдающихся мастеров итальянского искусства XVII—XVIII веков, находится декоративная скульптура Джузеппе Маццуолы (1644—1725)—«Гибель Адониса».

Античный миф повествует о том, что юноша-охотник Адонис, не послушавшись совета своей возлюбленной, богини любви Венеры, пошел



МАЦЦУОЛА. Гибель Адониса.  
1707. Мрамор

охотиться на вепря и был им растерзан. Маццуола изображает как раз тот момент, когда разъяренный зверь бросается на юношу. Скульптор умело передает это стремительное движение. Фигура охотника представлена в сложном ракурсе. Его корпус повернут влево. Правое плечо и рука выдвинуты вперед, другая рука отведена назад. Лицо и взор Адониса обращены влево, в сторону, где появился вепрь. И, наконец, взметнувшиеся пряди волос на голове Адониса как бы завершают это движение. Такой спиралевидный поворот фигуры часто встречался в искусстве мастеров барокко. Он не только вносил динамику и экспрессию, оживляя образ, но подчеркивал его связь с окружающим пространством, заставлял зрителя обойти вокруг скульптуры, чтобы получить о ней более полное представление. Подобная композиция как нельзя лучше соответствовала самому назначению декоративных скульптур, использовавшихся в качестве украшения зала или аллей парка.

Ваятель учитывал и яркое освещение дворцовых залов, а также обычный для Италии интенсивный солнечный свет. Он умело использовал контрасты света и теней для передачи объемов, движения, фактуры. По сравнению с густой шапкой резко прорезанных и потому затененных прядей волос Адониса, его лицо кажется более гладким, светлым и мягким. То выпуклые, то углубленные поверхности мрамора, с легкими бликами света и теней на них, создают иллюзию напряжения мышц под кожей, впечатление движения тела. Гладкий тонкий слой мрамора, просвечивая на солнце, сообщает желтый оттенок плащу Адониса. Тело зверя — плотное и сероватое, потому что толстый слой камня не дает просвета, а небольшие прорезы, изображающие шерсть вепря, бросают на него серые тени. Так, работая в одноцветном материале — белом мраморе, — виртуоз скульптор добивается даже колористического эффекта. Подобные произведения, неглубокие по содержанию, носящие несколько условный, «театральный», характер (преувеличенность жестов, чрезмерная аффектация в передаче эмоций и т. д.), нередко исполнены с большим мастерством и отличаются высокими декоративными качествами.

#### □ «Битва лапифов с кентаврами» Луки Джордано

«Битва лапифов с кентаврами» — одно из многочисленных произведений крупного мастера живописи барокко Луки Джордано (1632—1705), прозванного современниками «фа престо» (по-итальянски — делает быстро). В творческом наследии этого художника насчитывают более тысячи произведений. Причины столь исключительной плодовитости — не только работоспособность автора, но и большой спрос на его картины, отвечавшие вкусам и требованиям европейской знати XVII века. В данной работе использован эпизод из античного мифа, повествующего о том, что фантастические существа — кентавры — пытались похитить женщин со свадебного пира, на который их пригласил царь племени лапифов. Джордано запечатлел напряженную схватку

кентавров с лапифами, защищающими женщин своего племени. Снова, на этот раз в живописи барокко, перед нами динамичная композиция, изображение людей в бурном, вихревом движении, в момент, когда их тела сплетаются в неистовой борьбе. Лиц почти не видно. Человек как таковой по-настоящему не интересует художника. Для него он всего лишь частица стремительного потока сплетающихся в схватке тел. Фигуры то резко выдвинуты в сторону зрителя и кажутся объемными, плотными, то отдалены и написаны в почти эскизной манере, часть из них расположена «на втором этаже» (художник показал на небесах богов, направляющих бой). Резкие контрасты света и теней, яркие, точно вырывающиеся из картины цветовые пятна (синий, красный, оранжево-желтый плащи) подчеркивают приподнятый, бурный характер происходящего. Огромный формат картины, занимательное содержание, эффектная композиция, яркие краски — все придает произведению нарядный декоративный характер.

#### □ **Картины Тьеполо**

Дальнейшее развитие декоративной живописи в Италии в XVIII веке связано прежде всего с Венецией. Шесть огромных картин, занимающих противоположную стену зала, написаны выдающимся венецианским художником XVIII века Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770). Пять из них (вертикального формата) предназначались для украшения дворца Дольфино в Венеции. Сюжеты из истории Древнего Рима, к которым охотно обращался Джованни Тьеполо в своем творчестве, должны были, по мысли художника, служить для его современников примером героизма, приверженности высокому гражданскому долгу, патриотизма.

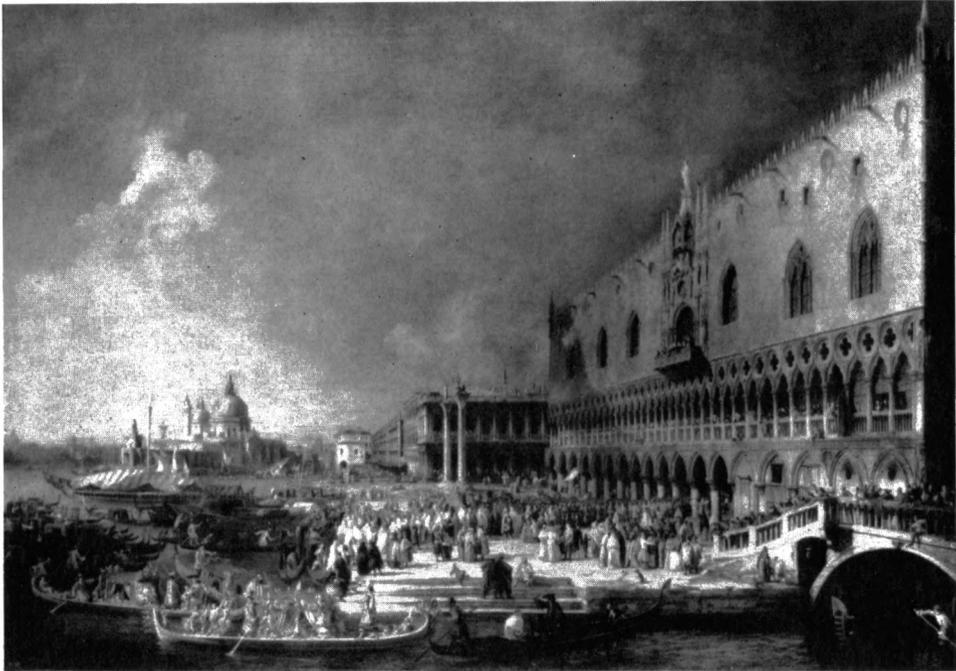
#### □ **«Триумф императора» Тьеполо**

В картине «Триумф императора» художник изображает событие, во многом аналогичное тому, которое запечатлено на известном уже нам картоне Джулио Романо (см. стр. 48), но строит композицию совершенно по-иному. Шествие он направляет уже не мимо нас, в плоскости изображения, а прямо на зрителя, и не по горизонтально расположенной дороге, а по крутому спуску с высокой горы. На фоне голубого неба с устремленными по диагонали облаками, рядом с колышущимися на ветру знаменами и дымящимися факелами еще более массивной, монументальной кажется центральная группа — триумфальная колесница со слонами, на которой восседает император. Впечатление неодолимой силы могучего движения создается нескончаемым потоком людей. Силуэтно изображенная на склоне горы масса этих людей постепенно нарастает и, кажется, подпирает сзади колесницу, следуя вплотную за пей. Художник заставляет зрителя пережить событие, ощутить тяжелую и размеренную поступь гигантского шествия.

Тьеполо прекрасно учитывал особые законы декоративной живописи (расчет на украшение большой стены, забота об общем нарядном впечатлении, восприятие произведения с расстояния и т. д.). Немного удлинённые пропорции фигур в его картинах становятся убедительными, когда смотришь на них снизу, из зала, — они рассчитаны на определенную проекцию. Отсутствие мелкой детализации не дробит впечатления и дает нам возможность подальше отойти от холста, а значит, полнее ощутить его масштабы, охватить взором сразу всю картину. Помпезный, приподнятый характер произведения подчеркнут широкой живописной манерой Тьеполо, а также красочным богатством, звучностью его палитры.

Наряду с произведениями на исторические темы итальянские художники XVIII века создают картины, отображающие современную им жизнь.

Антонио Канале (1697—1768), прозванный Каналетто (что значит «Канале-маленький», в отличие от его отца, художника-декоратора, также носящего имя Канале), прославился многочисленными картинами, запечатлевшими красоту Венеции.



КАНАЛЕТТО. Прием французского посла в Венеции. 1740-е гг.

## □ «Прием французского посла в Венеции» Каналетто

Лучшая из работ Каналетто в Эрмитаже — «Прием французского посла в Венеции». В ней не только документально точно запечатлен архитектурный облик города, его знаменитые здания — Палаццо дождей, библиотека святого Марка, церковь Санта Мария делла Салуте,— по переданы ритм городской жизни, праздничность и богатство красок, которые были характерны для многих торжественных церемоний, происходивших в Венеции.

В этом же зале есть городские пейзажи других живописцев. Микеле Мариески (1710—1743) изображает венецианский мост Риальто, Бернардо Белотто (1720—1780)—рыночную площадь в Дрездене и вид реки Пирны.

В XVII — XVIII веках Италия по-прежнему играет видную роль в художественной жизни Европы. Однако самые значительные и важные завоевания реалистического искусства в XVII веке связаны уже не с Италией. Наибольший подъем в это время наблюдается на севере Европы — во Фландрии и Голландии, где складываются яркие и самобытные национальные художественные школы и творят великие живописцы Рубенс, Ван-Дейк, Рембрандт, Франс Хальс и многие другие.

XVII век явился также временем наивысшего расцвета живописи в Испании. В этот период появляется плеяда замечательных мастеров, творчество которых представлено на выставке «Искусство Испании XVI—XVIII веков» в соседнем большом зале № 239 и в зале № 240.

## □ ИСКУССТВО ИСПАНИИ XVI-XVIII веков

Собрание испанской живописи в Эрмитаже принадлежит к числу лучших в мире.

Во второй половине XVI — начале XVII века в Испании работал один из величайших европейских живописцев Доменико Теотокопули (1541—1614). Грек по национальности, родившийся на острове Крит, он получил в Италии прозвище Эль Греко. Талант художника формировался под воздействием итальянских образцов (Эль Греко работал в мастерской Тициана, изучал картины старых мастеров). Но не меньшее значение имели также условия, в которых он работал в Испании. Атмосфера религиозного фанатизма и мистики окружала его в Толедо — бывшей столице страны — и оказывала большое влияние на чуткую и впечатлительную натуру художника. Во многих, обычно религиозных, композициях он изображает странные, неестественно вытянутые фигуры, в фантастическом окружении, что создает настроение таинственности и некоторой тревоги.



ЭЛЬ ГРЕКО. Апостолы Петр и Павел. 1614.

### «Апостолы Петр и Павел» Эль Греко

В Эрмитаже находится лишь одно позднее произведение Эль Греко «Апостолы Петр и Павел» (зал № 240), но это шедевр мастера.

Образы в картине ярко раскрываются благодаря их сопоставлению. Печальный, задумчивый взор и склоненная голова Петра, линия опущенных плеч и даже самый цвет его одежды — желтовато-зеленый, перекликающийся с бледным старческим лицом, обрамленным седеющей бородой, — все подчеркивает смиренную доброту, мягкость и нерешительность характера.



ВЕЛАСКЕС. Завтрак. Около 1617 г.

В противоположность апостолу Петру Павел показан как человек волевой и сильный духом; горящий и решительный взгляд черных глаз, энергичное движение руки, которой он опирается о раскрытую церковную книгу, и словно поясняющий жест другой руки выдают в нем страстного и убежденного проповедника. В этой картине художник ярко и глубоко раскрыл человеческие характеры, показал людей противоположного психологического склада.

Большое влияние на развитие реализма в искусстве не только Испании, но и ряда других европейских стран оказал величайший испанский живописец XVII века Диего Веласкес де Сильва (1599—1660).



ВЕЛАСКЕС. Портрет Оливареса.

#### □ «Завтрак» Веласкеса

В период, когда сторонники религиозной живописи презрительно называли жанровые произведения «бодегоне», что означает «кабачок», Веласкес охотно обращался к этому виду картин еще в ранние годы творчества. Одной из подобных работ является «Завтрак». В картине, написанной с натуры, изображена быденная сценка: простые люди собрались около стола и готовятся к трапезе. Каждый из них держится по своему, в соответствии с возрастом. Рядом со спокойным сосредоточенным стариком стоит, подняв в руке бутылку с вином, весело смеющийся мальчик — его радует возможность выпить со взрослыми. Иронически посмеивается над ним юноша, жестом руки предлагая

и нам, зрителям, обратить внимание на неуместный восторг мальчика. Простота замысла, выразительность лиц, мастерство в передаче вещей (стол, покрытый смятой скатертью, «натюрморт», находящийся на нем, одежда и оружие, висящие на стене, в глубине) говорят о живом восприятии действительности, о реалистической направленности, свойственной таланту Веласкеса. Не удивительно, что в эти годы он испытывает некоторое влияние итальянского реалиста Караваджо (несколько тяжелая и плотная живопись, темный фон, контрасты света и тени и т. д.).

Глубокий интерес к правдивому отображению сцен из жизни народа Веласкес сохраняет и в дальнейшем, несмотря на то, что становится придворным живописцем короля Филиппа IV.

#### □ «Портрет Оливареса» Веласкеса

В отличие от большинства современных ему художников, Веласкес почти не пишет картин на религиозные темы — главное внимание он уделяет портрету. Им созданы великолепные портреты Филиппа IV. Король был восторженным почитателем таланта художника и даже имел ключ от

его мастерской и в ней — свое кресло, где сидел, наблюдая за работой живописца. Много раз изображал Веласкес и графа Оливареса — любимца и фаворита короля, умного, но жестокого правителя, авантюриста, который пользуясь безволием и слабостью Филиппа IV, фактически стал главой государства.

С огромной силой обличения запечатлел Веласкес его облик в эрмитажном портрете. Это менее парадное изображение, чем другие портреты Оливареса (в том числе конные). Темный фон, черная одежда (даже орден на ней почти неразличим) и четкие линии белого воротника концентрируют внимание зрителя на лице, помогают ощутить скрытность, коварство и решительность внешне сдержанного, спокойно смотрящего на нас человека. С поразительным мастерством, меняя каждый раз характер и направление красочных мазков, художник лепит форму лица, передает гладкую поверхность прилизанных на голове волос, пушистые, торчащие в стороны, усы, голубоватый отлив бритого, выступающего вперед подбородка, влажный блеск глаз, которые, кажется, внимательно разглядывают нас. Лаконичная красочная гамма



ПУГА. Точильщик

с интенсивным черным цветом — свидетельство блестящего колористического дара, присущего художнику.

Глубокий реализм, демократизм искусства Веласкеса, его интерес к жизни народа, виртуозное живописное мастерство оказали влияние на творчество ряда испанских художников.

### «Точильщик» Пуги

Одним из них был Антонио Пуга, искусство которого представлено в Эрмитаже редким и интересным образом — жанровой картиной «Точильщик».

Произведения этого крупного художника-реалиста почти не сохранились до наших дней и составляют редкость даже в крупных музеях мира. Неизвестна и его биография. А между тем Пуга — один из интереснейших живописцев середины XVII века, умевший правдиво изображать простых людей.

Запечатлевая уличную сценку, он, в сущности, не показывает саму улицу. Его интересуют прежде всего люди, живой характер сцены. Проста и выразительна композиция; умело выделен главный персонаж — точильщик, найдена связь с ним остальных персонажей и, наконец, всей группы со зрителем (обращенный к нам взор женщины). Метко схвачены позы, жесты, выражение лиц, подробно и тщательно написаны одежда, оружие, тачка с точильным станком и т. д.

Некоторая суровость, сдержанность, свойственная многим произведениям испанской живописи, сказалась и здесь. Это ощутимо не только в молчаливом спокойствии лиц, в серьезности людей, но и в самом колорите картины, лишенной ярких, нарядных красок. Бытовая реалистическая направленность творчества Пуги, демократический типаж его картин, значительность созданных им образов позволяют отнести художника к числу выдающихся живописцев испанской школы.



ПЕРЕДА. Натюрморт. Около 1652 г.

Испытал влияние искусства Веласкеса и Антонио Переда (ок. 1608—1678). Известны его картины на исторические сюжеты, пейзажи и натюрморты.



МУРИЛЬО. Мальчик с собакой.  
1650-е гг.



МУРИЛЬО. Вознесение мадонны.  
Между 1670 и 1680 гг.

### «Натюрморт» Переды

Хранящийся в Эрмитаже «Натюрморт» Переды исполнен в 1652 году. Он во многом отличается от более ранних картин этого жанра с присутствием им ограниченным кругом вещей, строгостью композиции и сдержанным колоритом.

Легко и свободно соединяет Переда самые разнообразные предметы: нарядную шкатулку (на которой сохранилась подпись художника), различные по форме и материалу вазочки и сосуды, печенье, кусок сыра, прибор для приготовления кофе или какао, которые привозятся в это время в Испанию из заморских колоний. Художник располагает все эти предметы симметричной, сужающейся группой, добиваясь в картине ощущения пространства и глубины. Особое внимание он уделяет колориту, создавая нарядное, красочное произведение. В искусстве Переды намечается стремление к декоративности.

С наибольшей полнотой первоклассными произведениями представлено в Эрмитаже творчество последнего великого живописца Испании XVII века — Бартоломе Эстебана Мурильо (1618—1682)<sup>1</sup>. Не случайно

---

<sup>1</sup> Часть картин Мурильо хранится в фондах Эрмитажа. Всего в собрании музея тринадцать произведений художника.

И. Е. Репин говорил о том, что изучать Мурильо нужно в Прадо <sup>1</sup> и в Эрмитаже.

Тенденция к идеализации и декоративности, характерная в середине и особенно в конце XVII века для живописи ряда стран Европы, проявляется и в Испании, в частности в творчестве Мурильо. Однако в его искусстве такая тенденция сочетается с мягкой лиричностью и поэтизацией образов. Это особенно ощущается в многочисленных картинах, где Мурильо изображает детей.

#### □ «Мальчик с собакой» Мурильо

Сценка, запечатленная в картине «Мальчик с собакой», отличается живостью и непосредственностью. Мальчик изображен на фоне пустынных, неприветливых гор и каменной стены, в убогой одежде, прорванной на локтях, с ветхой плетеной корзиной в руке. Но по-детски радуется он появлению собаки. Его лицо озарено улыбкой, освещено лучами солнца. Мягко и поэтично передает художник обаятельный и нежный облик простого крестьянского мальчика.

Часто Мурильо и его современники изображали мадонну, которая в католической Испании особенно почиталась.

#### «Вознесение мадонны» Мурильо

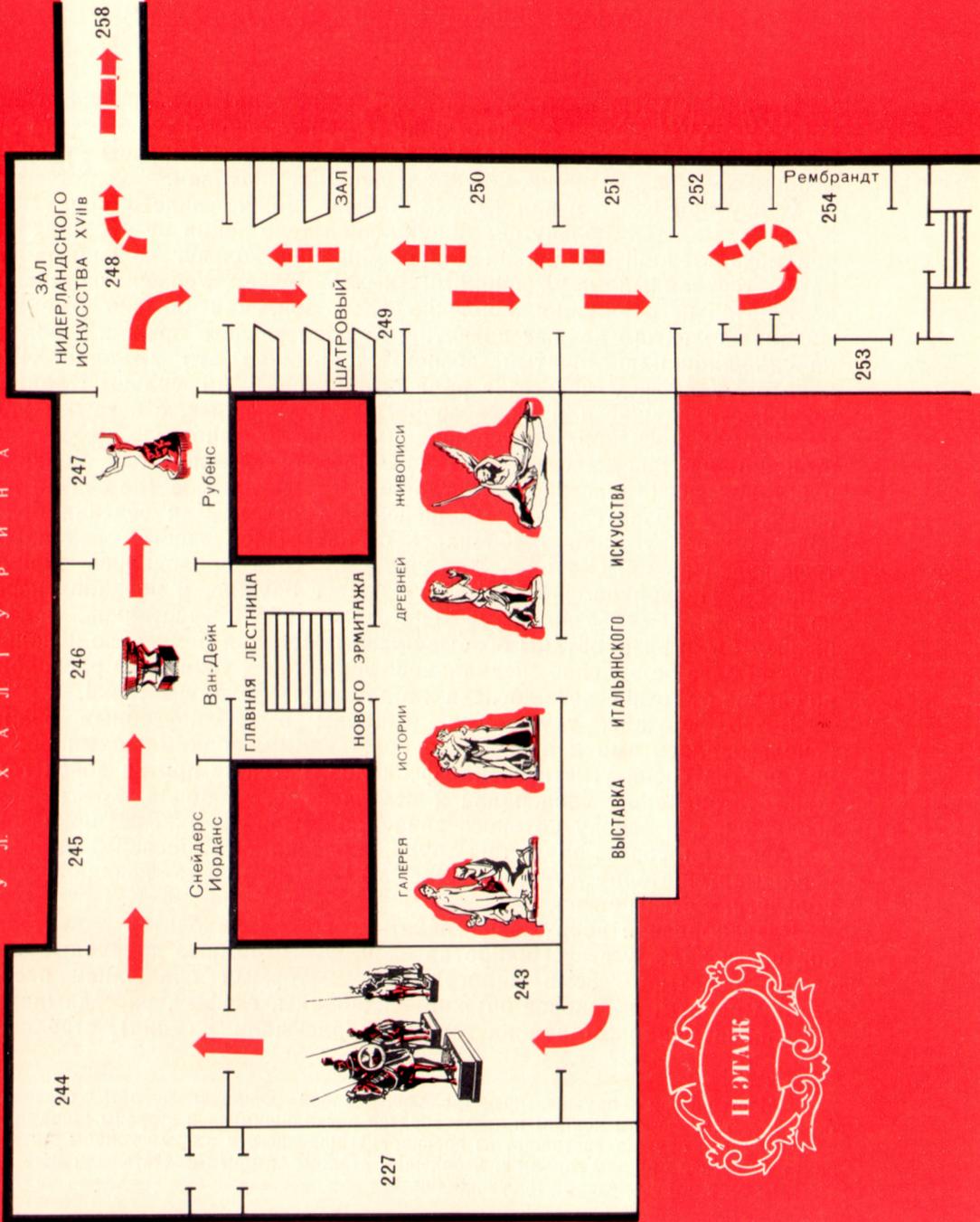
Картина «Вознесение мадонны», несмотря на некоторую кукольность лица Марии и идеализацию женского образа в целом, по-своему выразительна. Мурильо создает иллюзию поднимающейся ввысь фигуры. Он изображает мадонну с позиции зрителя, стоящего внизу, то есть показывает ее как бы удаляющейся от нас с поднятой рукой и глазами, обращенными к небу. Руки порхающих ангелов, протянутые вслед мадонне, наконец, тьма внизу, постепенно переходящая к свету в верхней части картины, усиливают впечатление в этой мастерски переданной сцене.

О творчестве крупнейшего художника Испании Франсиско Гойи (1746—1828), работавшего уже во второй половине XVIII — начале XIX века, можно судить в Эрмитаже только по гравюрам. В витринах зала № 239 находится несколько его офортов из серии «Капричос» (90-е гг.).

Для осмотра выставки искусства Фландрии следует пройти через залы № 238 и 237 (большой зал с синими лазуритовыми вазами в центре) и далее направо через Рыцарский зал (зал № 243).

---

<sup>1</sup> Прадо — музей в Мадриде, где находится лучшая в мире коллекция произведений испанской живописи.



## ВЫСТАВКА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ОРУЖИЯ XV-XVII веков

В зале размещено богатейшее собрание западноевропейского оружия XV—XVII веков. В экспозиции (слева от входа) отображена эволюция оружия этого периода. Справа возле окон — образцы художественного оружия Германии, Франции, Испании и Италии.

Сразу при входе в зал № 243, слева, можно видеть вооружение XV века. Рядом с кольчугой, защищавшей тело воина от рубящих ударов меча, находится кинжал для пробивания кольчуг колющими ударами, созданный оружейниками в XV веке. Усовершенствование наступательного оружия повлекло за собой, как обычно бывает в военном деле, дальнейшее развитие оборонительного оружия — переход на сплошной пластинчатый доспех. Произошло это в конце XIV — начале XV века. В искусстве ряда стран еще были сильны традиции готики, отразившиеся и на своеобразных удлинённых, с острыми углами, формах доспехов, получивших название «готических». Доспех, состоящий из шестидесяти — ста шестидесяти скрепленных подвижно пластинок, весил шестнадцать — двадцать килограммов (не считая веса кольчуги, дополнительно одевавшейся под него). Для ведения боя в подобном вооружении требовалась особая выносливость, специальная тренировка воина. С этой целью уже с IX века проводились турниры рыцарей. Первоначально применяли боевое оружие, и поединок нередко приводил к серьезному увечью и даже гибели участников. В дальнейшем были разработаны особые правила ведения боя, стало использоваться более безопасное специальное турнирное оружие. Оно расположено справа от готического доспеха и в других разделах выставки.

Боевое оружие, служившее рыцарям в междоусобных войнах, использовалось ими и в борьбе с крестьянами, поднимавшими восстания против своих угнетателей — феодалов, а также против войск горожан, отстаивавших свои права и независимость городов. Крестьянское вооружение, в основу которого зачастую были положены привычные для крестьян формы орудий их труда, — боевая коса, боевой бич, боевой цеп, «моргенштерн» (утренняя звезда)<sup>1</sup> — выставлено неподалеку от кольчуги, у стены слева.

Разнообразное вооружение пехоты горожан находится в центральной части зала, у стены напротив окон. Это огромные двуручные мечи весом в четыре — семь килограммов, которыми сражались особые отряды пехоты, древковое оружие — алебарды, глефы<sup>2</sup>, расседыватель (им захватывали рыцаря за горло и сбрасывали с коня), стрелковое

---

<sup>1</sup> Моргенштерн — оружие, представляющее собой длинную рукоять (древко) с острым металлическим концом и звездообразно расходящимися в стороны шипами.

<sup>2</sup> Глефа — оружие, состоящее из древка, завершающегося острым концом с отходящими от него в стороны шипом и небольшим серпом, которым захватывали ноги вражеского коня, чтобы перерезать сухожилия.

оружие (витрина слева), в частности арбалеты, стрела из которых (так называемый болт) пробивала рыцарские латы.

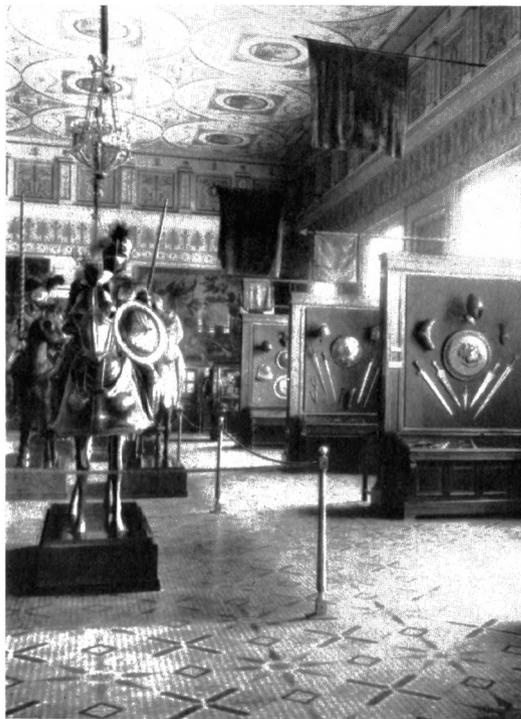
Рядом с этой витриной выставлен доспех, появившийся в XVI веке («максимилиановский» — якобы изобретенный немецким императором Максимилианом). Гофрированная поверхность пластин, придававшая броне большую прочность, подвижное соединение доспеха со шлемом, уменьшение веса и другие усовершенствования способствовали широкому распространению этого нового вооружения.

Однако появление пороха в Европе в XIV веке и развитие огнестрельного оружия, ставшего действенным средством в борьбе горожан против рыцарей, окончательно подорвали военное могущество последних. Горожане, на которых нередко опиралась и королевская

власть в борьбе с непокорными феодалами, располагали мастерскими и необходимыми средствами для выпуска аркебузов, мушкетов, пистолетов и другого оружия, которое богато представлено в собрании Эрмитажа.

Многие экспонаты выставки отличаются виртуозностью художественного оформления. Таковы, например, пушка работы итальянского оружейника XVII века Ф. Маццароли, ствол которой украшен гирляндами виноградных лоз и фигурками античных божеств, бронзовый позолоченный щит с чеканным изображением сцены сражения, исполненный немецким мастером Йоргом Зигманом, а также другое турнирное и охотничье оружие. Стены зала украшены картонами<sup>1</sup> с изображением охотничьих сцен. Они исполнены во Фландрии в XVII веке.

Продолжая осмотр музея, через зал № 244 проходим на выставку искусства Фландрии XVII века.



Зал западноевропейского оружия XV—XVII вв.

<sup>1</sup> Картоны предназначались для создания по ним шпалер. Автор их неизвестен; ранее считалось, что они выполнены Ф. Снейдерсом.

## О □ ИСКУССТВО ФЛАНДРИИ XVII века

Выставка произведений фламандской живописи является одной из богатейших и лучших в Эрмитаже.

Художники Фландрии и Голландии сыграли выдающуюся роль в развитии европейской живописи XVII века. Культура и искусство этих двух государств, образовавшихся в конце XVI века в ходе нидерландской буржуазной революции, переживали период расцвета.

Сравнительно высокий для того времени уровень развития экономики, природные богатства, торговые связи с соседними странами обеспечили маленькой Фландрии видное положение среди крупнейших государств Европы, способствовали развитию ее культуры. Огромное влияние на развитие фламандского искусства оказали события нидерландской революции XVI века, а также последующая борьба, которую приходилось вести Фландрии. Все это пробудило в народе чувство национального самосознания, готовность бороться, отстаивая интересы своей родины, свою свободу и право на лучшую жизнь. Глубокий оптимизм, вера в торжество человека над силами зла, прославление красоты мира, его богатства и изобилия ярко и своеобразно выражены в искусстве плеяды выдающихся художников Фландрии.

О При самом кратком варианте осмотра музея можно пройти в залы № 246 и 247.



СНЕЙДЕРС. Рыбная лавка



СНЕЙДЕРС. Фруктовая лавка

□ На выставке (осмотр которой лучше начать с зала № 245) представлены первоклассные произведения Питера Пауля Рубенса, Антониса Ван-Дейка, Якоба Иорданса, Франса Снейдерса и других всемирно известных фламандских художников.

#### □ «Лавки» Снейдерса

В творчестве крупнейшего мастера фламандского натюрморта Франса Снейдерса (1579—1657) видное место занимает серия картин, созданная для украшения столовой в доме епископа города Брюгге — Антония Триста. Это так называемые «лавки», в которых художник прославляет изобилие и богатство мира. Рыбы и морские животные («Рыбные лавки») дичь, обитающая в лесах и полях («Лавка дичи»), овощи, травы и корни («Овощная лавка»), плоды и ягоды («Фруктовая лавка») воспеты художником в огромных парадных картинах, отличающихся патетикой и пышностью, свойственными в то время творениям крупнейших живописцев Фландрии. «Лавки» Снейдерса — своеобразный гимн плодоносящей природе. Богатство форм, разнообразие

---

<sup>1</sup> Одна из двух «Рыбных лавок» не входит в эту серию. У Снейдерса есть еще ряд картин типа «кладовых» и «лавок».



ВОС. Охота на медведей

красок, живой ритм, особый мажорный тон, яркая декоративность присутствия каждой из этих картин.

Гигантские натюрморты Снейдерса необычайно динамичны. Тесно сдвинуты на столе и на полу фруктовой лавки корзины, миски и блюда. Они громоздятся друг на друга и словно прогибаются под тяжестью заполняющих их плодов. Фрукты насыпаны горой и вот-вот рухнут на пол. Перевесились за край большой корзины массивные грозди винограда, лоза, причудливо извиваясь, тянется листвою ввысь. Тонкими иглами торчат в стороны веточки свежей черешни; раскрылись, обнажив красные зерна, созревшие плоды граната; высыпаются темные косточки из арбуза; падают на пол из опрокинутой корзины персики. Эта динамика, так же как и переполненность композиции, дает нам возможность воспринять жизнь как бы в концентрированном виде, подчеркивая ее красочность и разнообразие. Изображая обезьянку, которая, погнавшись за белкой, опрокинула корзину с персиками, художник не только оживляет картину, но и связывает изображаемое со зрителем. Кажется, что гряда персиков высыплется сейчас на пол и покажется к нашим ногам, а неистово лающая собака готова вот-вот броситься в нашу сторону: так преодолевается и без того почти неощутимая грань, отделяющая зрителя от того, что изображено на картине Снейдерса.

Фигуры людей, переданные в «лавках» крупным планом, играют, однако, второстепенную роль. Не случайно их писал кто-либо из учеников художника. Сам он основное внимание уделял изображению снеди. Как блестящий мастер натюрморта Снейдерс не раз изображал фрукты и плоды в картинах Рубенса.

#### □ **Картины де Воса**

В мастерской Снейдерса работали многие художники, в том числе и Пауль де Вос (ок. 1596—1678), создававший картины на охотничьи сюжеты. Его произведения: «Охота на медведей», «Охота на оленей», «Волки, напавшие на лошадь» и другие расположены в этом же зале над «лавками» Снейдерса. В картинах де Воса обычно запечатлена травля зверей, бурные схватки между свирепыми охотничьими собаками и дикими животными. Де Вос великолепно передает движение фигур, ожесточение боя, его картины героизируют охоту, носят парадный характер.

#### □ **«Бобовый король» Иорданса**

О ярком и самобытном таланте одного из величайших художников Фландрии Якоба Иорданса (1593—1678) позволяет судить лучшая из



ИОРДАНС. Бобовый король. Около 1638 г.

его картин в Эрмитаже — «Бобовый король» (зал № 245, слева от двери). Изображая бытовую сцену, героем которой выступает небольшая группа собравшихся за праздничным столом горожан, Иорданс придает событию большой размах, рисуя его как полное безудержного веселья разгульное пиршество. Близость художника к народным традициям, интерес ко всему национальному, фламандскому, знание поговорок, пословиц, обычаев определяли зачастую и выбор им сюжетов.

«Бобовый король» — одна из нескольких картин, в которых Якоб Иорданс изображает праздник трех волхвов, отмечавшийся во Фландрии шестого января. В тесто пирога, который пекли к праздничному столу, вкладывали боб. И тот, кто находил его в своем куске, становился «бобовым королем». Он распоряжался за столом, избирал себе королеву, назначал шута, музыкантов; все должны были повиноваться ему и воздавать почести. В картине Иорданса «королем» оказался старейший член семейства. Седовласый бородатый старец с мутными от выпитого вина глазами поднимает бокал под шумные возгласы пирующих. Так в многофигурной композиции Иорданс умело выделяет центр, объединяющее начало. Тесно обступили стол участники торжества, и лишь в одном месте это плотное кольцо разомкнуто; композиция раскрывается на зрителя, как бы вовлекая нас в группу пирующих, делая соучастниками происходящего. Фигура обернувшегося к нам человека, устремленные в нашу сторону взоры участников торжества еще более усиливают эту связь.

Изображая своих героев крупным планом, максимально приближая их к зрителю, художник одновременно ограничивает пространство, в котором они находятся, создает впечатление переполненности комнаты. Это позволяет лучше воспринять масштаб фигур, их монументальность, ощутить атмосферу шумного празднества. Эмоциональность образов, преувеличенная жестикация и экспрессия лиц придают эпизоду характер необузданного, буйного веселья, подобного тем античным вакханалиям, которые запечатлел Иорданс в ряде своих картин.

Жизнерадостность, присущая таланту художника, сказалась в многочисленных произведениях, повествующих о быте крестьян и горожан, а также в картинах на библейские или мифологические сюжеты. Иорданс трактует их обычно в жанровом плане, но с подлинным размахом и темпераментом, создавая монументальные полотна. Он подчеркивает массивные и порой грубоватые формы человеческих тел, умело передает их объем, прибегает к резким светотеневым контрастам и смелому крупному мазку. Сочность и интенсивная красочность его палитры усиливают в картинах ощущение полноты жизни.

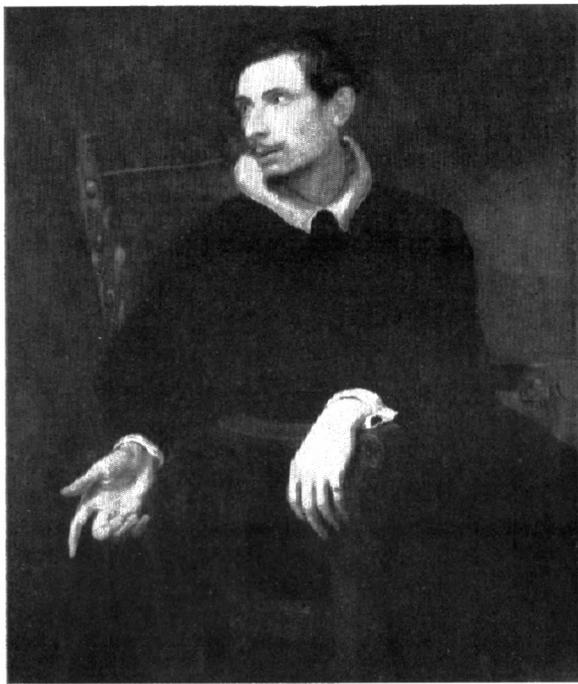
В отличие от большинства фламандских мастеров, оставивших огромные монументальные полотна, выдающиеся живописцы Фландрии Давид Тенирс Младший (1610—1690) и Адриан Броувер (1606—1638) предпочитали отображать отдельные стороны непосредственно увиденной ими жизни (жанровые сцены, портреты и т. д.) в скромных картинах небольшого формата (на щитах возле окон).

## О □ «Автопортрет» Ван-Дейка

В плеяде великих живописцев Фландрии одно из первых мест занимает Антонис Ван-Дейк (1599—1641)—выдающийся мастер портретной живописи. В зале № 246 находятся двадцать шесть произведений художника и среди них его «Автопортрет». Свободная непринужденная поза, тонкие черты холеного лица, аристократические руки с изящными удлиненной формы пальцами, одежда из серебристого темного шелка с эффектными белыми пятнами выбивающейся из-под нее сорочки —



ВАН-ДЕЙК. Автопортрет. Конец 1620 — начало 1630-х гг.



ВАН-ДЕЙК. Мужской портрет. 1620-е гг.

таким представил себя Ван-Дейк. Задумчивый, стоит он у пьедестала разбитой античной колонны, небрежно к ней прислонившись, на фоне сумеречного неба. Некоторая романтичность, присущая портрету, подчеркивает возвышенный артистический облик прославленного виртуоза-художника.

В Эрмитаже хранятся картины, выполненные Ван-Дейком в разные периоды его творчества в разных странах (Ван-Дейк подолгу жил и работал в Италии, Англии, был во Франции), различные по содержанию и характеру. Тут есть и ранние работы, как «Апостол Петр», где ярко сказался интерес Ван-Дейка к физиогномике, его меткая наблюдательность, умение подчеркнуть харак-

терное в человеке, воссоздать живой и выразительный тип его лица. Есть в музее и созданные в годы расцвета таланта художника великолепные по исполнению и глубине характеристики портреты молодой женщины с ребенком, банкира Люманя, «Семейный портрет» и другие работы.

## О □ «Мужской портрет» Ван-Дейка

К числу лучших и хорошо известных произведений Ван-Дейка, с наибольшей полнотой раскрывающих характер человека, относится выполненный в 1620-х годах «Мужской портрет»<sup>1</sup>. Это портрет неизвестного мужчины, возможно ученого, во всяком случае человека ярко выраженного интеллектуального склада, утонченного, умного, нервного.

---

<sup>1</sup> Существовавшее ранее мнение, что на этой картине изображен антверпенский врач Лазарус Махаркейзус, в настоящий момент опровергается. Рентгеновское исследование показало, что под красочным слоем картины находится эскиз другого портрета, который Ван-Дейк написал во время пребывания в Италии. Очевидно, и этот портрет был исполнен в Италии, а не в Антверпене, где жил и мог позировать художнику Махаркейзус.

Изображен он один, но чувствуется, что слева должен быть еще кто-то, к кому обращен его взор. Так Ван-Дейк прибегает к приему, позволяющему полнее раскрыть внутренний мир человека. В общении с невидимым для нас партнером ярко проявились своеобразные черты портретируемого. Страстно и убежденно блестят его глаза, рот полуоткрыт — он слушает собеседника и готов ему возразить. Скрытая энергия, взволнованность, порывистость его природы особенно ощутимы благодаря динамичной композиции. Резкий поворот фигуры подчеркнут тем, что кресло, на котором сидит мужчина, повернуто в противоположную его движению сторону. Ярко освещая лицо и руки, контрастно выступающие на темном фоне и в соседстве с черной одеждой, художник усиливает эмоциональное звучание и выразительность портрета.

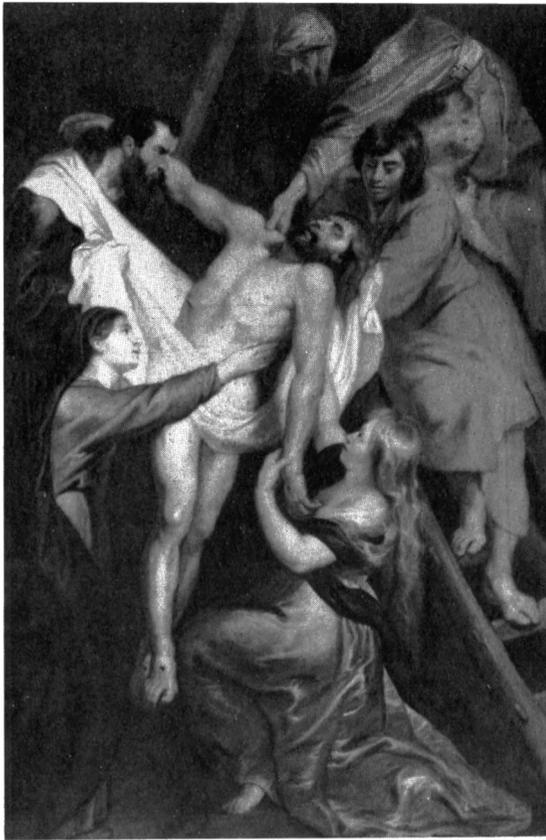
Растущая популярность Ван-Дейка, его известность в кругах европейской знати, те требования, которые предъявляли к его работам заказчики-аристократы, наложили определенный отпечаток на многие произведения художника, особенно в последний период его творчества.

### **Портреты Карла I, Генриетты-Марии, Томаса Уортона и графа Денби работы Ван-Дейка**

В 1632 году Ван-Дейк становится придворным живописцем английского короля Карла I и большую часть времени проводит в Англии. Портрет Карла I (одна из многих картин Ван-Дейка, изображающих короля), портрет его жены Генриетты-Марии и английских придворных Томаса Уортона и графа Денби позволяют представить себе определенный тип парадного импозантного портрета, создателем которого явился Ван-Дейк. Стройность и изящество фигур (подчеркнутые вертикальным форматом картин и удлинёнными пропорциями тела), величавое спокойствие лиц, парадность туалетов с их нарядной красочностью и виртуозно переданной фактурой разнообразных материалов (ткани, кружева, драгоценные камни, жемчуг и т. д.), эффектный фон и аксессуары, напоминающие о богатстве и высоком положении портретируемых, — общие черты, присущие каждому из этих портретов, не лишают их, тем не менее, остроты и меткости характеристики.



ВАН-ДЕЙК. Портрет Карла I.  
Около 1638 г.



РУБЕНС. Снятие с креста. Около 1615 г.

«Портрет Рубенса с сыном Альбертом», написанный Ван-Дейком в ранний период его творчества, дает представление о прекрасном и благородном облике величайшего живописца Фландрии. Все, что мы видим в портрете Рубенса: эффектная красная драпировка, скульптура, парк в глубине, — придает изображению парадность, приподнятость, жизне-радостный тон, которые были присущи всему творчеству этого художника.

Ласковый, влюбленный взор сына, обращенный к Рубенсу, напоминает о той атмосфере обожания, которой заслуженно был окружен в течение всей своей жизни прославленный живописец Фландрии.

Эрмитаж располагает одной из лучших в мире коллекций картин Рубенса, включающей сорок два произведения.

Громкая слава Ван-Дейка, мода на его портреты и связанное с этим обилие заказов вынуждают художника все чаще обращаться к помощи учеников (выполнявших, как правило, второстепенные детали картин), работать порой поспешно, прибегая к готовым и несколько шаблонным решениям. Но и в последние годы своей недолгой жизни (Ван-Дейк умер в возрасте сорока двух лет) он создал немало правдивых, ярких, психологически выразительных образов, свидетельствующих о неистощимой силе его таланта.

#### **«Портрет Рубенса с сыном Альбертом» Ван-Дейка**

В одном из портретов запечатлен образ человека, оказавшего огромное воздействие на формирование таланта Ван-Дейка, Якоба Иорданса, Франса Снейдерса и многих других художников. Этим человеком, признанным главой фламандской живописи, был Питер Пауль Рубенс (1577—1640).



РУБЕНС. Союз Земли и Воды. Между 1612 и 1615 гг.

Многогранный талант мастера проявился в различных областях. В зале № 247 выставлены пейзажи, портреты, эскизы картин и декоративных сооружений<sup>1</sup>, а также картины на религиозные и мифологические сюжеты. Последние занимали большое место в его творчестве.

#### □ «Снятие с креста» Рубенса

Вскоре после возвращения из поездки по Италии (в то время считалось, что ее должен совершить каждый начинающий художник), в 1611 году Рубенс пишет для Антверпенского собора алтарную картину «Снятие с креста», авторский вариант которой, созданный вслед затем

---

<sup>1</sup> Рисунки Рубенса находятся в витринах зала № 244.

в 1615 году для капуцинского монастыря в Льере, находится в Эрмитаже. Рубенс не изображает в своем произведении больших толп народа, как это зачастую делали другие живописцы. Прибегая к вертикальному формату и крупнофигурной композиции, он сознательно сужает рамки изображения, концентрируя все внимание на основном действии. Художник стремится передать драматизм сцены—заставить зрителя пережить все моменты происходящего. Только что Никодим, стоя на верхних ступенях лестницы, снял с гвоздей руки Христа. И вот уже труп опускают. Тяжелое одеревеневшее тело, расположенное наклонно, по диагонали, кажется устремленным вниз. К нему обращены усилия всех персонажей картины — композиция проста и одновременно величественна и монументальна. С большим мастерством написаны запрокинутая голова Христа, его лицо с запавшими глазницами и заострившимся носом, спутанные волосы. Глубоко впечатляют внешне сдержанное, но полное скорби лицо Марии и образ цветущей золотоволосой красавицы Марии Магдалины с покрасневшими от слез глазами.

Уже в этой ранней работе Рубенса можно проследить многие характерные для его искусства черты: глубину содержания, значительность и монументальность образов, подлинный размах в передаче больших человеческих чувств, ясность и выразительность композиции, яркую красочность.

Знакомство с творениями величайших мастеров итальянского искусства и с памятниками античной культуры во время пребывания в Италии и в последующие годы повлияло на Рубенса. Художник неоднократно обращался к античным сюжетам и образам, использовал ряд достижений и приемов итальянского искусства, по-своему претворяя их.

## О □ «Союз Земли и Воды» Рубенса

В картине «Союз Земли и Воды» изображены античная богиня земли Кибела<sup>1</sup> (с рогом изобилия — символом плодородия и богатства) и рядом с ней, с трезубцем в руке, морской бог Нептун. Но мифологические образы, знакомые Рубенсу по памятникам античной литературы и древним мраморным статуям, оживают под его кистью, приобретают новый смысл, современное звучание.

Художник прибегает к крупнофигурной уравновешенной композиции, противопоставляет светлую женскую и смуглую мужскую фигуры, как это часто делали итальянские мастера, но использует такие приемы творчески. Рубенс разрушает замкнутость композиции, раскрывая ее на зрителя (в картине почти нет глубины, фигуры даны на фоне приближенной к ним скалы, а поток воды, в которой плещутся амуры и трубящий в морскую раковину Тритон, устремлен на нас). Кибела и Нептун привлекают внимание не идеальным совершенством и изяществом форм,

---

<sup>1</sup> Интересно, что поза Кибелы напоминает положение фигуры «Отдыхающего сатира» — античной скульптуры, которую Рубенс видел в Италии.



РУБЕНС. Персей и Андромеда. 1620—1621

стройностью пропорций и красотой лиц (богиня земли, например, представлена уже немолодой женщиной с чуть рыхлым телом, с деформированной обувью изгибом пальцев на ногах и т. д.), а как живые конкретные образы, полные земной красоты и силы.

В картине прославляется союз, утверждающий жизнь, — союз земли и воды, необходимое условие плодородия. Но современники Рубенса в связи с положением, в котором находилась в тот момент их родина, видели в произведении и гораздо более конкретный смысл. Блокада голландцами устья реки Шельды преградила Фландрии путь к морю, лишила ее возможности вести морские промыслы, использовать море для развития торговли. Картина Рубенса напоминала фламандцам о союзе, без которого благополучие их родины было немислимо — о союзе Фландрии с морем, снятии блокады, возобновлении морской торговли.

Со свойственным ему ощущением полноты жизни Рубенс воспекает богатство, изобилие, чувственную прелесть бытия. Красота обнаженных тел, синее небо, нарядная пестрота «букета» из ягод, плодов и листьев, блестящий на солнце поток воды, яркая звучность красок придают произведению жизнерадостный тон.

## О □ «Персей и Андромеда» Рубенса

К числу значительных работ Рубенса, созданных в период расцвета его творчества, принадлежит картина «Персей и Андромеда». Мифологический сюжет, который лег в основу произведения, особенно привлек художника и был им использован трижды<sup>1</sup>. Миф повествует о том, что бог моря Посейдон, разгневанный на жену эфиопского царя Кефея — Кассиопею, осмелившуюся утверждать, что ее дочь красивее, чем дочери Посейдона — nereиды, послал страшное чудовище, опустошавшее царство Кефея. В искупительную жертву чудовищу должны были принести дочь царя — Андромеду. Прикованную к скале и обреченную на гибель Андромеду спас герой Персей. Пролетая на крылатых сандалиях (мастер предпочел изобразить вместо них крылатого коня Пегаса), он опустился на остров, где находилась Андромеда, и убил чудовище. Персей женился на царевне и увез ее с собой. Рубенс избирает момент, позволяющий наиболее ярко воплотить его собственное отношение к миру, выразить одну из важнейших тем его творчества. Художник прославляет героический и благородный подвиг, несущий освобождение людям, подвиг, открывающий путь к любви и счастью.

Раскрыта зубастая пасть поверженного дракона, в предсмертных судорогах извивается его тело, а крылатые амурь уже развязывают путы, освобождая Андромеду. Богиня Славы, стремительно слетая с небес, венчает победителя. В ее руке пальмовая ветвь — символ мира. Закованный в латы, со сверкающим щитом, к которому прикреплена голова Медузы-горгоны, герой, приблизившись к Андромеде, остановился, пораженный ее красотой. Обнаженная фигура царевны кажется живой, теплой, трепетной, словно пронизанной мягким золотистым светом, окутанной легкой, воздушной дымкой. Рубенс, всегда славившийся своим умением писать обнаженное человеческое тело, достигает здесь совершенства. Художник добивается в картине впечатления единой световоздушной среды, в которой каждый предмет выступает как частица целого и вместе с тем выделяется своеобразием форм, объема, фактуры, цвета. Рядом с мягким и нежным телом Андромеды кажется твердой и грубой смуглая рука Персея и особенно его ноги, изогнутые, с преувеличенно большими мускулами (Рубенс подчеркнул таким образом силу героя, стремительность его движения). Великолепно передана холодная блестящая поверхность стального доспеха, мощные формы красавца коня, нежные тела амуров. В картине, поражающей многообразием оттенков цвета, выделяются звучные красочные пятна: красный плащ и зеленый доспех Персея, желтая ткань плаща, оттеняющего белизну обнаженного тела Андромеды, синяя одежда богини Славы, красновато-рыжий с белым Пегас. Динамичная композиция, яркая красочность подчеркивают героический характер изображенной сцены.

---

<sup>1</sup> Второй вариант картины находится в Берлине. Кроме того, Рубенс украсил фасад своего дома в Антверпене изображением на эту же тему.



РУБЕНС. Вакх. Между 1635 и 1640 гг.

### О □ «Вакх» Рубенса

Шедевром Рубенса является картина «Вакх» (написана в последний период творчества). Древнегреческого бога виноградарства и виноделия Вакха мастера античности обычно изображали стройным и красивым юношей с виноградом или чашей вина в руке. Вакх Рубенса внешне мало напоминает подобные образы. Художник утверждает



РУБЕНС. Портрет камеристки.  
Около 1625 г.

жится на ногах. Пьян и второй амур. Картина Рубенса — апофеоз человеческой плоти, прославление плодородия, могучих и необузданных стихийных сил. Художник создает исключительное по богатству красочных оттенков зрелище, где почти осязаемыми кажутся тело человека, воздух, окутывающий фигуры, и теплый золотистый свет солнца, заполняющий все пространство картины.

### О □ «Портрет камеристки» Рубенса

Талант Рубенса-портретиста, быть может, наиболее ярко проявился в эрмитажном «Портрете камеристки». Придворная дама правительницы Нидерландов инфанты Изабеллы изображена на нейтральном фоне, без каких-либо аксессуаров, так что все внимание зрителя сосредоточено на ее лице. Строгие, резкие линии силуэта ее темного платья, узор плотных складок крахмального кружевного воротника подчеркивают нежность и хрупкость поэтичного облика девушки, мягкий женственный овал ее лица, гладкую прическу с легкими прядями выбивающихся на висках светлых волос. Лицо камеристки кажется

черты, присущие мировосприятию фламандцев, — оптимизм, ощущение полноты жизни, торжество стихийных сил, здорового, чувственного начала. Монументальна тучная фигура Вакха, с толстыми руками, обвислой грудью, массивным животом и могучими бедрами. Вакх восседает на бочке вина, неподалеку от деревьев, увитых лозами винограда, на фоне пейзажа с голубым небом и освещенными солнцем деталями. У ног его в ленивой позе лежит барс. Спутник Вакха — козлоногий сатир, пьющий из горлышка большого сосуда вино, и молодая вакханка — расположились за его спиной. Белокурая полногрудая вакханка наливает из стеклянного сосуда напиток в чашу Вакха. Чаша уже переполнена, капли вина, льющегося через край, жадно глотает один из амуров. На его лице проступают синие и красные пятна — он едва держится на ногах.

трепетным, живым. Ощущаешь его теплоту, нежную, мягкую поверхность кожи, румянец на щеках. Чуть вздрогнули и приподнялись тонкие брови, взгляд серых глаз мечтательно устремлен мимо нас, вдаль. Художник создает в этом случае редкий для его искусства образец психологического портрета.

Рубенс и другие выдающиеся фламандские живописцы того времени внесли ценнейший вклад в мировое искусство, способствуя утверждению реалистического метода в европейской живописи.

С большой полнотой представлено в Эрмитаже и искусство Голландии XVII века. Для осмотра этой выставки проходим через соседний зал № 248 (где находятся работы нидерландских художников конца XVI века, — периода, предшествовавшего разделению страны на Фландрию и Голландию и возникновению самостоятельных художественных школ — фламандской и голландской) направо, в зал № 249.

### О □ ИСКУССТВО ГОЛЛАНДИИ XVII века

В ходе Нидерландской буржуазной революции семи северным провинциям Нидерландов в упорной борьбе удалось завоевать победу и создать передовое для того времени государство — буржуазную республику Соединенных провинций (Голландия).

Бурное экономическое и политическое развитие страны в начале XVII века сопровождалось расцветом искусства. Сотни художников, среди которых было немало всемирно известных мастеров, создавали обычно небольшие картины для продажи на рынке, в расчете на вкусы купцов и ремесленников, бюргеров и крестьян. Каждый из них работал, как правило, в одном или двух жанрах.

Произведения этих художников экспонированы в Шатровом зале<sup>1</sup>.

### О □ «Портрет молодого человека с перчаткой в руке» Франса Хальса

Одним из смелых реалистов в голландской живописи был Франс Хальс (1580—1666). Он создал немало картин, изображающих простых людей из народа. В этих произведениях художник раскрыл национальный характер голландцев — оптимизм, уверенность в своих силах, сознание собственного достоинства. Все это ощутимо и в «Портрете молодого человека с перчаткой в руке»<sup>2</sup>. В нем нет нарочитости, позы, стремления возвеличить себя. Человек держится просто, но с достоинством, за его спокойной уверенностью в себе чувствуются скрытая энергия и сила.

---

<sup>1</sup> Зал № 249, имеющий своеобразную форму потолка, получил название Шатрового. Здесь начинается экспозиция голландского искусства XVII в., расположенная также в залах № 250—254.

<sup>2</sup> На выставке представлена еще одна работа Ф. Хальса — «Мужской портрет».



ФРАНС ХАЛЬС. Портрет молодого человека с перчаткой в руке.  
Около 1650 г.

Образ, созданный Хальсом, кажется живым, мгновенно увиденным и также стремительно запечатленным на холсте. Человек проходит совсем близко (кажется, локоть его руки выступает из картины). Вот он показался в кадре рамы, обернулся, взглянул на нас, блеснув глазами, и сейчас пройдет дальше. Легкая улыбка, чуть приподнятые брови, тени, пробегающие по лицу, на мгновение освещенные пряди волос создают ощущение мимолетности движения. Энергичные, быстрые мазки, широкие и, казалось бы, небрежные, но удивительно точно запечатлевшие существенные стороны предмета, усиливают эту иллюзию.

В портретах Ф. Хальса движение, мимолетное выражение лица, метко схваченный жест также раскрывают основные и существенные стороны характера человека.

Франс Хальс сыграл большую роль не только в портретной живописи, но и в развитии бытового жанра. Многие известные жанристы были его учениками (А. Остаде, Д. Хальс, фламандский художник А. Броувер и другие) или испытали его влияние. К числу последних принадлежал и Ян Стен (1626—1679)—один из самых популярных живописцев Голландии.

### □ «Гуляки» Яна Стена

Из десяти эрмитажных картин Яна Стена особой известностью пользуются «Гуляки». Художник изобразил в ней самого себя и свою жену в виде подвыпивших посетителей кабака. Подобные сценки он неоднократно наблюдал в жизни, так как не порывал с доставшейся ему по наследству профессией пивовара и содержателя кабака. Фигура женщины, уснувшей прямо за столом, съехавшая набок скатерть с тарелкой, вот-вот готовой упасть, разбитая глиняная трубка и валяющийся рядом на полу башмак — все напоминает о беззаботном нраве гуляк. Обращенное к зрителю лицо Стена, с его спокойной иронической улыбкой, позволяет полнее ощутить мягкий, добродушный юмор, с которым художник неоднократно изображал такого рода эпизоды.

С большим мастерством располагает Стен фигуры людей в глубине комнаты и создает



СТЕН. Гуляки. Около 1660 г.



САЛОМОН РЕЙСДАЛЬ. Переправа на пароме. 1651

впечатление света и воздуха, заполняющих пространство. Virtuозно, в почти миниатюрной манере выписывает каждый предмет, стараясь передать объем, форму своеобразие фактуры материала, из которого он сделан (глиняная посуда, костяная ручка ножа, металлические вещи и т. д.). Даже такие подробности, как щели в полу, шляпки гвоздей, вбитых в доски, и другое не ускользнули от взора живописца. Но вместе с тем Ян Стен выделяет в картине главное, привлекая внимание зрителя к образам своих героев. Этому немало способствует и умелое использование им цвета. Красная шапочка на голове художника и белый капор его супруги эффектно выделяются при сопоставлении с коричневатыми, гороховыми, зелеными тонами. В огромном наследии Яна Стена (сохранилось около восьмисот картин художника), так же как и в работах других голландских жанристов того времени, правдиво отражены жизнь и нравы самых различных слоев общества — горожан, ремесленников, купцов, военных и т. д.

Ни в одной из европейских стран бытовой жанр не получил такого развития, как в Голландии, так как обычно его считали «низким», не достойным внимания. В расцвете бытового жанра ярко проявились

народность голландского искусства, главной темой которого становится человек, природа и предметы, его окружающие.

Стремление к правдивому отображению действительности и любовь к родной стране обусловили большой интерес голландцев к пейзажу. Характерно, что люди с их будничными занятиями изображаются в этих пейзажах в неразрывном единстве с окружающей их средой.

### «Переправа на пароме» Саломона Рейсдаля

В «Переправе на пароме» — одном из многочисленных пейзажей, выставленных в Шатровом зале, художник Саломон Рейсдаль (ок. 1600—1670) запечатлел своеобразную красоту родной природы и одну из характерных для повседневной жизни Голландии сцен. Группа крестьян переправляет вещи и скот через реку Маас. В картине все буднично: неторопливое движение парома, прозаические одежды его пассажиров, бредущие по берегу коровы. Но вместе с тем «Переправа на пароме» — подлинно поэтическое произведение. С любовью изображает художник типичный нидерландский ландшафт — простор реки, ее низкие берега, умело передает обилие воздуха, рассеянный свет, порывы ветра. Темная гладь воды на первом плане по мере отдаления светлеет и на горизонте кажется совсем белесой. Уходящие вглубь парусники становятся почти неразличимыми, их очертания скрадывает легкая дымка тумана. Умение передать воздушную перспективу явилось важным завоеванием голландских живописцев XVII века. Изображение низкой линии горизонта (обычный для голландцев прием) подчеркивает высоту неба, передает ощущение простора. Движущиеся облака, суда, накренившиеся от ветра, удаляющийся от берега паром, склоненные к воде деревья, узкая полоса берега, врезающаяся острым мысом в широкие воды реки, вносят динамику в мирный и буднично голландский пейзаж, подчиняют все эти элементы единому ритму.

Огромное распространение получает в Голландии и жанр натюрморта (изображение фруктов, цветов,



ХЕДА. Завтрак с омаром. 1648

разнообразной снеди, посуды, охотничьих трофеев). Среди различных видов натюрмортов голландских мастеров часто встречаются так называемые «завтраки». Выбор предметов и их расположение в подобных картинах создают у зрителя иллюзию, что перед ним оставленные после трапезы еда и посуда, случайно разбросанные на столе. Но при всей кажущейся простоте мотива, якобы непосредственно увиденного и в готовом виде перенесенного из жизни в картину, подобные натюрморты отличаются порой сложным и очень искусным построением.

### **«Завтрак с омаром» Виллема Класа Хеды**

Виллем Клас Хеда (1594—1680/82) в картине «Завтрак с омаром», добиваясь впечатления пространственности, ощущения реальности объемов, иллюзорной точности в характеристике поверхности, фактуры («материала») вещей, использует ряд приемов. Он настолько приближает к нам стол, что ножки его оказываются вплотную прижатыми к раме картины. Поэтому все расположенное перед нами кажется выступающим за пределы холста. Так, темная скатерть, покрывающая стол, — это «первый шаг» к зрителю. Поверх нее — вторая скатерть. Она расположена еще ближе. Свисающая с нее корочка лимона и тарелка, сдвинутая за передний край стола, уже совсем выступают из картины. Все это особенно ощущается при сравнении с находящимся слева большим блюдом, острый край которого «висит» в воздухе.

Художник стремится к максимально точной и многогранной характеристике каждой вещи. Глядя на белую скатерть (одно из основных цветовых пятен, организующих композицию), мы понимаем, что сделана она из знаменитого голландского полотна, ощущаем ее толщину, плотность, шелковистую, блестящую поверхность. По картине можно судить и о многих других подробностях: мастерица, изготовлявшая скатерть, дважды подрубила кант тонкими строчками ниток, скатерть разглаживали утюгом и в одном месте слишком долго его задержали — ткань потемнела, скатерть первоначально была сложена, затем разостлана на столе и позже смята. При сравнении с мягкими, волнистыми складками тонкого белого полотна форма находящихся на столе предметов приобретает еще большую остроту, четкость и определенность. Полнее воспринимается и их цвет. Художник умело сопоставляет предметы разной величины, формы, материала, выявляя тем самым своеобразие каждого из них.

Мягко ложится на стену рассеянный свет. По-разному отражается он на стекле, фаянсе, металле, подчеркивая особенности их фактуры. Картина создана в 40-е годы XVII века, когда голландские художники решали волновавшую их проблему тонального колорита. Подчиняя цвет предметов единому освещению, художник строит всю картину в зеленовато-серой красочной гамме с тонкой разработкой многочисленных цветовых оттенков: серебристых, перламутровых, блекло-желтых, голубых, оливковых.

Натюрморт, как и другие жанры, имеет много разновидностей. Картины в Шатровом и следующих за ним залах позволяют судить об исключительном богатстве и разнообразии тем и сюжетов в голландской живописи, о яркой индивидуальной манере многих художников Голландии.

О □ Величайшим живописцем Голландии был Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669). В Эрмитаже — двадцать пять подлинных картин мастера (зал № 254) и ряд офортов <sup>1</sup>.

### О □ «Даная» Рембрандта

Шедевр Рембрандта картина «Даная» написана на тот же сюжет, который лег в основу одноименной картины Тициана (см. стр. 45). Рембрандту была известна гравюра с произведения итальянского мастера. Однако голландский живописец пошел по иному пути. В отличие от Тициана, запечатлевшего непосредственно встречу Данаи и Зевса (появление Зевса, золотой дождь в виде падающих монет и т. д.), Рембрандт изобразил момент ожидания Данаей Зевса и связанное с этим настроение героини. Ожидание и одновременно смущение, взволнованность Данаи отражены на ее лице, определяют положение фигуры, движение протянутой руки. Всем своим существом Даная устремлена навстречу ликующему потоку золотистого света, знаменующему победу любви. Стремление запечатлеть мир чувств, настроений человека характерно для Рембрандта в течение всей его жизни.

Изображение обнаженной женской фигуры крупным планом и так смело, как это сделал Рембрандт, в Голландии того времени — явление необычное. Художника упрекали за отступление от общепринятых норм и канонов красоты, согласно которым следовало изображать только идеальные формы, изящные пропорции, милovidные лица и т. д. В самом деле, фигура рембрандтовской Данаи не отличается легкостью и совершенством форм, лицо не привлекает правильностью черт. Однако ощущение подлинной красоты охватывает каждого, кто смотрит на картину. Образ Данаи поражает глубокой жизненной правдой. Содержание произведения гораздо глубже и шире, чем смысл мифа, который лег в его основу. При всей фантастичности сюжета (пышная необычная обстановка, окружающая Данаю, подчеркивает эту сказочность) раскрытие глубокой жизненной ситуации, больших человеческих чувств составляет главный объект повествования Рембрандта. Именно это умение запечатлеть важные, существенные стороны жизни определяет постоянный интерес к творчеству художника.

Наряду с прославлением любви и жизни в творчестве молодого Рембрандта находят отражение и совсем иные настроения, связанные с восприятием трагических сторон действительности.

---

<sup>1</sup> В собрании Эрмитажа имеются знаменитые офорты Рембрандта «Три дерева», «Мостик Сикса», «Лист в сто флоринов», «Три креста», «Христос перед Пилатом», портреты и автопортреты Рембрандта и др.



РЕМБРАНДТ. Даная. 1636

### **«Снятие с креста» Рембрандта**

«Снятие с креста» — одна из картин, входивших в серию «Страсти Христа», осуществление которой художник начал в 1633 году.

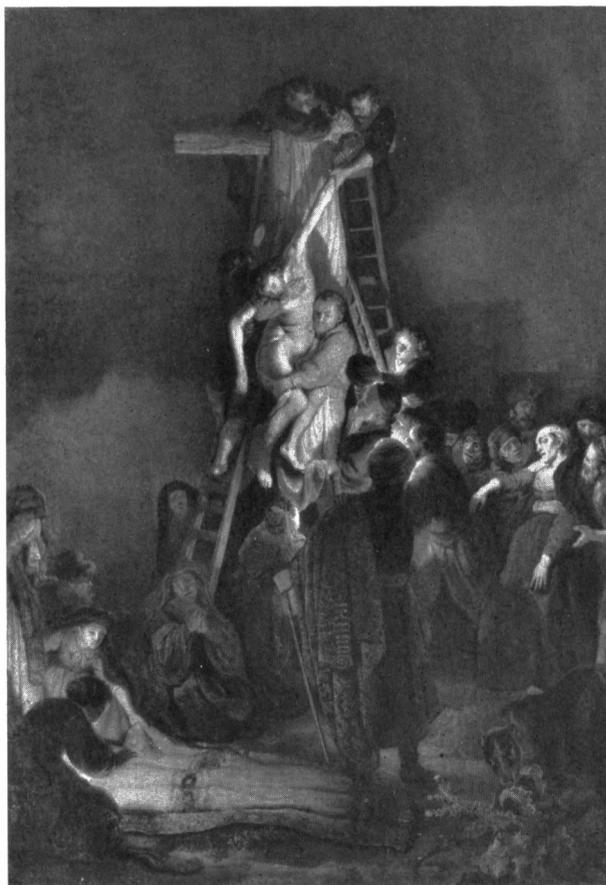
Событие, о котором повествует Рембрандт, согласно церковной легенде, происходило ночью, однако многие художники в произведениях на эту тему давали представление о времени действия условно. Рембрандт выдерживает картину в темных тонах, что позволило ему выделить с помощью света самое главное. Мертвое тело Христа, которое готовятся опустить на разостланную на земле ткань, скорбное, побледневшее лицо его матери Марии сразу же привлекают взор зрителя. Ночная тьма, окружающая людей, придает тревожный, трагический оттенок всему происходящему. Поражает свойственная Рембрандту

сконцентрированность, собранность композиции, умение фиксировать взимание на внутреннем драматизме сцены. Художник поднимает важную и необычную для того времени тему — тему страданий человека на земле, тему народного горя.

О □ Не удивительно, что Рембрандт со временем приходит в столкновение с теми, кто задавал тон и диктовал свои требования в Голландии середины XVII века. Для этой поры характерен все больший отход буржуазии от народа, ее аристократизация. Знатные люди предпочитают приобретать парадные полотна, которые могут эффектно украсить их особняки.

Портреты составляют более половины картин Рембрандта на выставке. Наряду с сюжетными композициями портрет занимал в творчестве художника важнейшее место. Ни в одном из жанров Рембрандт-психолог не раскрыл свой талант с такой полнотой и силой, как в искусстве портрета.

Коллекция Эрмитажа позволяет проследить эволюцию данного жанра в творчестве Рембрандта от ранних его работ: «Старика воина» (картина лейденского периода), «Портрета ученого», «Флоры» (в образе античной богини Флоры — покровительницы цветов и растений — художник изобразил свою жену Саскию) — до замечательных по мастерству выполнения и глубине психологической характеристики поздних портретов 50-х годов. Рембрандта особенно привлекают лица стариков: они дают возможность запечатлеть



РЕМБРАНДТ. Снятие с креста. 1634



РЕМБРАНДТ. Портрет старика в красном. Около 1652—1654 гг.

итог человеческой жизни, часто трудно прожитой, полной невзгод, волнений, горестей. Художник создает особый тип портрета — портрет-биографию, в котором все внимание концентрирует на раскрытии внутреннего богатства и сложности человеческой натуры, судьбы человека, его веры, достоинства, душевной красоты, на том, что в течение всей жизни представляло для Рембрандта особый интерес, наибольшую загадку, главную трудность.

### **О □ «Портрет старика в красном» Рембрандта**

В одном из таких портретов старик в красной одежде запечатлен в фас, крупным планом, в неподвижной, устойчивой позе, подчеркивающей его сосредоточенность, глубокое раздумье. Он изображен на нейтральном фоне, который нельзя даже назвать фоном в обычном смысле (это не комната и не стена, но нечто пространственное — среда, где выделяется фигура человека вне связи с конкретной обстановкой и предметами, которые снизили бы и измельчили содержание произведения).

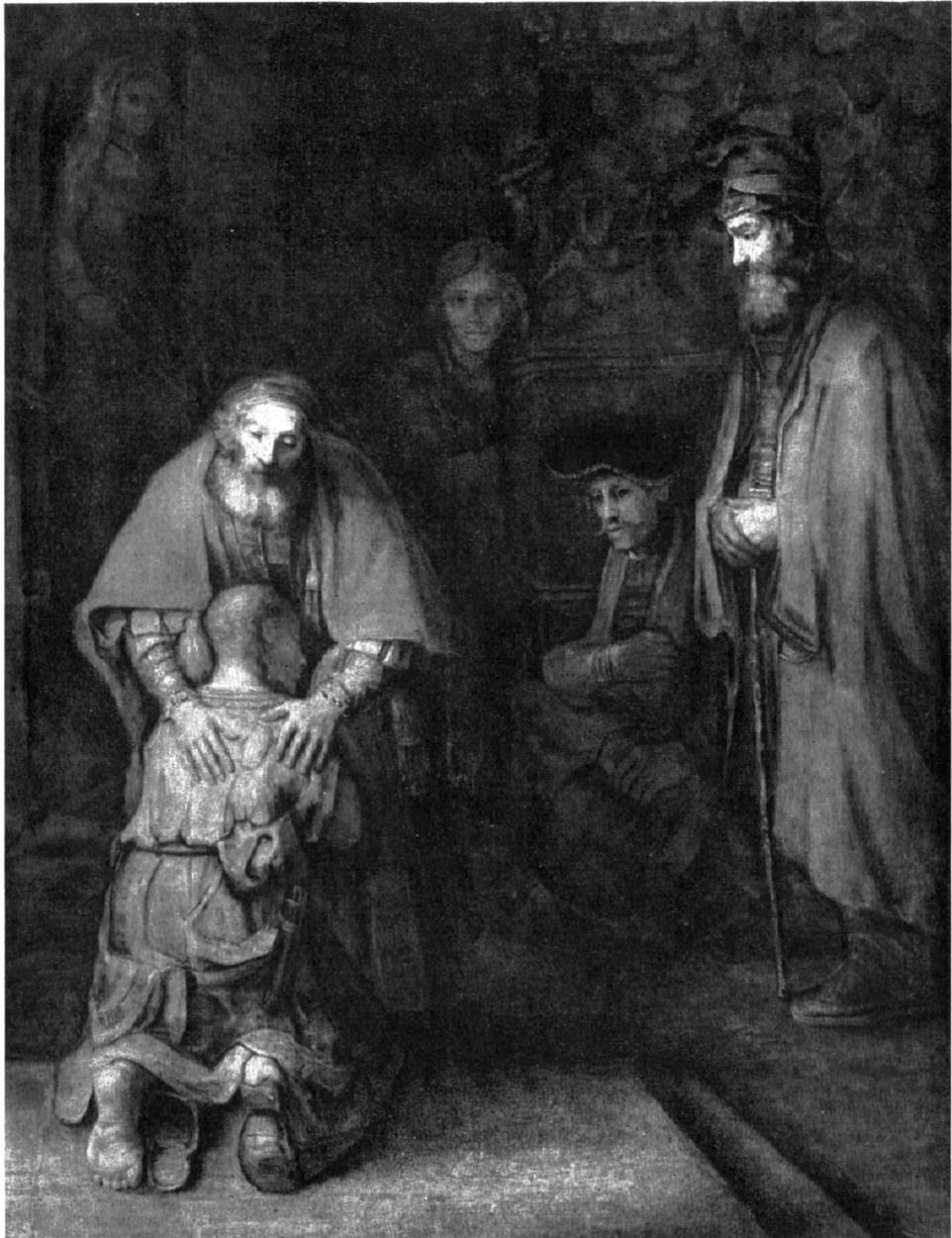
В картине два светлых пятна — лицо и руки. Но с какой удивительной глубиной, неслыханной до Рембрандта силой и выразительностью эти написанные в смелой обобщенной манере лицо и руки рисуют сложный, многогранный образ, в котором отражена целая человеческая жизнь.

Широкие и быстрые красочные мазки, выступающие иногда объемно, делающие шероховатой и неровной поверхность холста отличают поздние работы Рембрандта от картин большинства его современников. Художник избегает гладких, прилизанных поверхностей, кропотливого, мелочного выписывания деталей. Для Рембрандта это не было чем-то внешним, формальным. Картины подобного рода немислимо представить себе написанными в гладкой эмалевой технике.

### **О □ «Возвращение блудного сына» Рембрандта**

В конце жизни Рембрандт создает одну из лучших своих картин — «Возвращение блудного сына». Сюжет этот привлекал его еще в молодости. В 1636 году он исполнил офорт, где запечатлел сцену встречи отца с сыном, беспутно проведшим жизнь и вернувшимся в отчий дом большим, нищим, душевно опустошенным. В сцене ярко передана экспрессия поз, лиц, выразительны движения рук, которыми судорожно цепляется за отца оборванец, роняющий в волнении посох. С глубоким чувством повествует молодой Рембрандт о событии, изложенном в древней притче. Но совсем по-другому зазвучала эта тема в картине, созданной зрелым, умудренным опытом жизни художником.

Рембрандт рисует сцену, лишённую внешнего действия, движения, занимательности. В глубоком темном пространстве он выделяет светом главное: лицо старика, ослепшего за годы ожидания сына, руки, которыми он ощупывает его плечи, и, наконец, фигуру самого блудного



РЕМБРАНДТ. Возвращение блудного сына. Около 1668—1669 гг.

сына, показанного со спины беспомощно уткнувшимся в грудь старику. Бритая голова, пастушеский нож у пояса, рваная одежда напоминают о страданиях и лишениях. Четыре человека молча, сосредоточенно наблюдают эту сцену, находясь в глубине и сбоку. Зритель, стоя перед картиной, оказывается как бы в одном кругу с ними, так же как и они, становится свидетелем той человеческой трагедии, которая разворачивается перед его глазами: встречи глубокого старика, смерть которого, быть может, уже близка, с сыном, потерявшим веру в счастье и будущее. Рембрандт и в этой картине провозглашает гуманистическую идею о близости людей, об их готовности помочь друг другу в самую трудную минуту и о том: достоинстве, которое рождает не богатство и роскошь, а равенство людей, благородство и чистота души, которую надо уметь сохранить на всю жизнь, несмотря на горести и невзгоды. «Блудный сын» — произведение, полное большого глубокого общечеловеческого смысла.

Несмотря на очень трудную жизнь, прожитую в обществе, чуждом художнику и не признавшем его, Рембрандт до конца своих дней, о чем бы он ни писал — о радостях и красоте мира или о его муках и тяготах, верит в высокое призвание человека, утверждает красоту и величие его души.

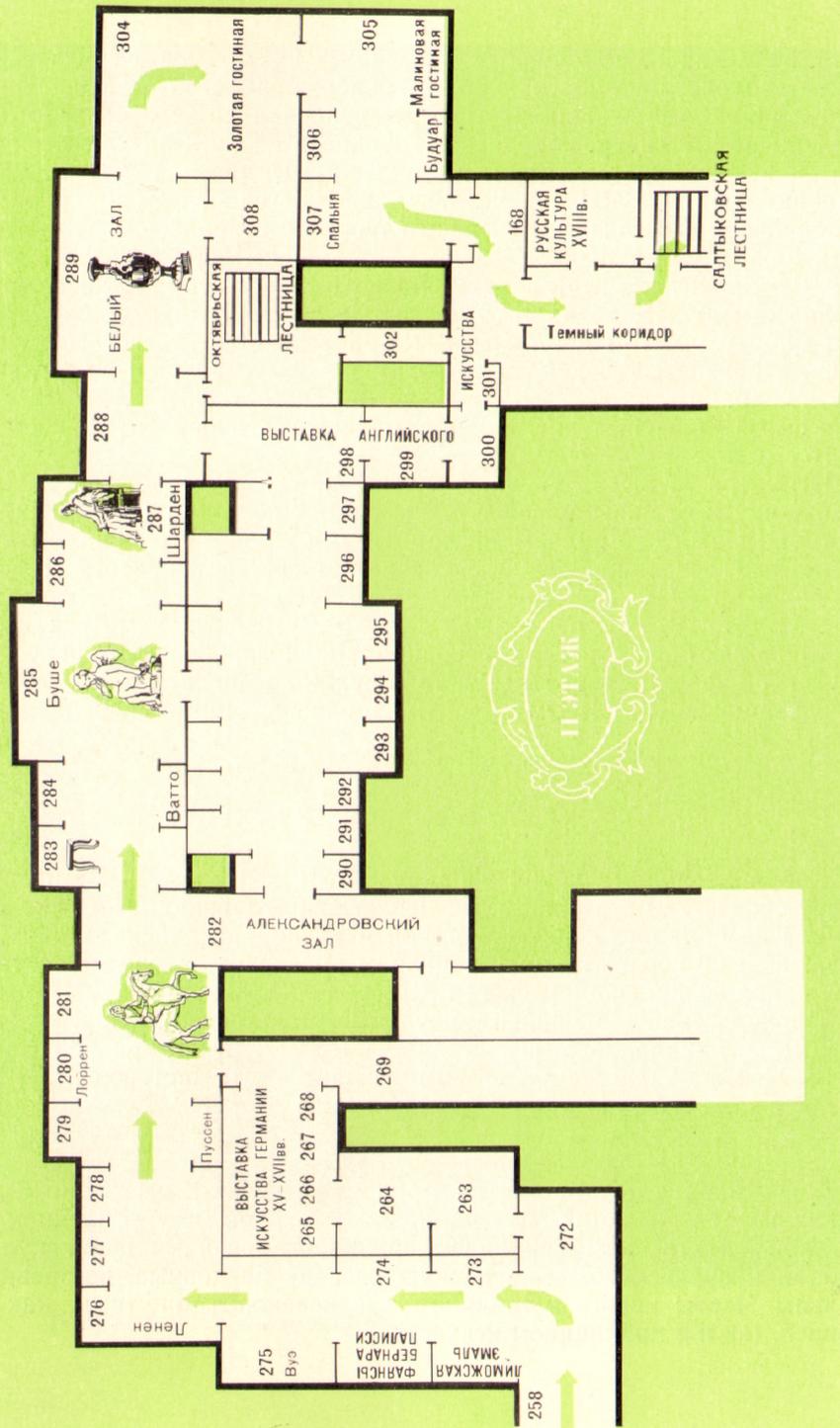
Для того, чтобы, продолжая осмотр музея, ознакомиться с самой большой выставкой отдела истории западноевропейского искусства — выставкой французского искусства, нужно, вернувшись в зал № 248 (следующий за Шатовым), пройти направо, в Зимний дворец.

## О □ ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XV-XVIII веков

Собрание произведений французского искусства в Эрмитаже по праву считается богатейшим. За исключением Франции, ни одна страна в мире не обладает столь обширной и разнообразной коллекцией, позволяющей по первоклассным образцам проследить развитие всех основных направлений французского искусства с XV по XX век.

Произведения живописи, скульптуры, графики, многочисленные предметы прикладного искусства XV—XVIII веков располагаются в залах № 273—297 и 289 на втором этаже; работы мастеров XIX—XX веков — в залах № 314—350 на третьем этаже.

Возрождение начинается во Франции с XV века и связано с ростом буржуазных тенденций, централизацией страны и укреплением королевской власти. Это период утверждения новой светской культуры, однако и средневековые, в первую очередь церковные, воззрения еще сильны. Черты нового и традиции средневековья ощутимы как в живописи, так и в прикладном искусстве.



## Лиможские эмали

В этом можно убедиться, рассматривая в первом зале выставки (зал № 273) знаменитые лиможские эмали XV—XVI веков<sup>1</sup>. Наряду с предметами церковного обихода — иконами, распятиями, складнями (переносными алтарями со складными створками) — здесь есть и вещи светского назначения — блюда и чаши, употреблявшиеся на пирах. Именно в них с наибольшей силой сказался характерный для Ренессанса интерес к человеку и реальной жизни, который нашел свое отражение, в частности, в использовании жизнерадостных мифологических сюжетов, сцен с обнаженными фигурами, пейзажа и т. д.

Из других произведений прикладного искусства Франции этой поры большой интерес представляют изящные и хрупкие фаянсовые изделия, выпускавшиеся в XVI веке в городе Сен-Поршер, дошедшие до нас в очень небольшом количестве экземпляров, а также знаменитые фаянсы Бернара Палисси (зал № 274).

## Фаянсы Бернара Палисси

Один из наиболее замечательных и характерных для французского Возрождения деятелей Бернар Палисси (1510—1589), человек разносторонних интересов и талантов, в течение пятнадцати лет ищет и, наконец, разрабатывает способ производства оригинальных фаянсовых изделий. Росписи и рельефные изображения на блюдах и сосудах, выполненные им по живым моделям, воспроизводят лягушек, змей, ящериц, насекомых и т. д. на земле, среди травы, в воде — то есть в обычной для них среде<sup>2</sup>. В этих вещах, пользовавшихся огромным успехом, отразился новый взгляд человека эпохи Возрождения на мир, его повышенный интерес к природе и несколько наивное и прямолинейное стремление натуралистически «перенести» ее в искусство.

Особенно ярко реалистические тенденции во французском искусстве XVI века проявились в области портретной живописи и графики.

Великолепные по мастерству портреты, исполненные Франсуа Клуэ (1520—1572) и Пьером Дюмустье (1540—ок. 1600), отличаются остротой и меткостью характеристики, большой психологической выразительностью (зал № 274).

XVII век — время окончательного утверждения королевской власти во Франции. Влияние абсолютизма распространяется на различные стороны жизни страны, в том числе и на искусство.

---

<sup>1</sup> Производство эмалей началось в г. Лиможе еще в XII в., когда здесь получила распространение техника выемчатых эмалей (стекловидная масса, эмаль, заполняет выемки—специальные углубления на поверхности металлического предмета — и после обжигания в печах образует прочный цветной покров).

<sup>2</sup> Чтобы изготовить клише, необходимые для получения рельефных оттисков на блюдах и сосудах, Бернар Палисси заливал гипсом настоящих лягушек, змей, ящериц и т. д.

Крупнейшим представителем официального придворного направления во французском искусстве первой половины XVII века был королевский живописец Симон Вуэ (1590—1649), один из создателей высокого, парадного, стиля, автор полотен на исторические (т. е. библейские, евангельские), мифологические, далекие от прозы жизни сюжеты.

### «Аллегорическая женская фигура» (Минерва) Симона Вуэ

Такова написанная в торжественной и несколько холодной манере «Минерва», где в образе римской богини, изображенной с соответствующими атрибутами (шлем, щит, сова, символизирующая мудрость, и т. д.), представлена французская королева Анна Австрийская — жена Людовика XIII. Картина призвана утвердить идеи величия и власти. Этой цели соответствует и сама композиция произведения, с фигурой королевы, расположенной в центре на возвышении так, что зритель смотрит на нее снизу вверх, оказываясь как бы в подчиненной позиции, и эффектный архитектурный фон, и декоративные элементы (гирлянда, которую поддерживают амур, яркие локальные краски и т. д.).

Наряду с официальной придворной живописью во Франции в первой половине XVII века получают развитие и другие направления.



ВУЭ. Аллегорическая женская фигура

Так, демократические тенденции с наибольшей полнотой были выражены в это время в реалистическом искусстве братьев Ленен: Антуана (1588—1648), Луи (1593—1648) и Матье (1607—1677). Выходцы из крестьянской среды, братья Ленен родились в провинциальном городке Лане и детство свое провели в непосредственном общении с крестьянами, которые стали главными героями их произведений. В Париже они работали в одной мастерской и часто одинаково подписывали картины, пометая только фамилию. Однако лишь один из них — Луи Ленен — был по-настоящему великим мастером. Он превосходил братьев не только силой и глубиной таланта, но и более последовательным демократизмом



ЛУИ ЛЕНЕН. Семейство молочницы. 1640-е гг.

своего искусства. В коллекции Государственного Эрмитажа имеются две картины художника.

#### О □ «Семейство молочницы» Луи Ленена

«Семейство молочницы» — одна из лучших работ Луи Ленена (зал № 276). В этой картине художник с глубокой симпатией, правдиво, без какой-либо идеализации, запечатлел крестьянскую семью, умело подчеркнув тесную связь своих героев с землей, с природой. Он изобразил их крупным планом, объединив в тесно сомкнутую группу, и расположил на вершине холма, тем самым как бы придавая значительность образам. Благодаря низкой линии горизонта, на фоне неба четко выделяется силуэт группы. Фигуры кажутся более плотными, объемными, монументальными. На облике всех членов семейства лежит отпечаток нужды, суровых условий жизни, постоянной борьбы за существование. Не по-детски серьезны бледные, посеревшие лица мальчика и девочки.

Но Лорен сумел увидеть и запечатлеть духовную силу и уверенность, присущие людям из народа. Его герои — простые крестьяне — полны чувства собственного достоинства, благородства, своеобразного величия. Проникновенно, с большой поэтичностью и мастерством, в эскизной манере, в полутонах пишет Лорен далекий пейзаж. Картина выдержана в едином колорите, — разнообразие красочных оттенков подчинено в ней общему серовато-серебристому тону. Сочетание мужественности и поэтичности характерно для того единого настроения, которым проникнуто произведение.

Скромные картины братьев Лорен, правдиво рисующие конкретные сцены из жизни крестьян, явились важным завоеванием прогрессивного, демократического направления во французской живописи.

О □ Утверждение гражданских идеалов, доблести, высоких морально-этических норм, стремление к гармонии и торжеству разума легли в основу нового направления — классицизма, создателем которого в живописи Франции во второй четверти XVII века стал Никола Пуссен (1594—1665).

Большая часть творческой жизни Пуссена прошла в Италии, где великий художник мог свободно работать вдали от французского



ПУССЕН. Танкред и Эрминия. 1630-е гг.

королевского двора, с его вкусами и требованиями, чуждыми таланту мастера. Во время непродолжительного пребывания Пуссена в Париже, куда живописец приехал по приказу Людовика XIII (в 1640—1642 гг.), вновь проявилось его отрицательное отношение к господствовавшим при дворе установкам официального направления, утверждавшего напыщенную и пустую, но внешне эффектную и парадную живопись. Верный своим высоким идеалам служения обществу — воспитания средствами живописи благородства и героизма, сознания долга в людях — художник вновь покидает Францию, но до конца своей жизни остается связанным с родиной духовно, служит ей своим искусством.

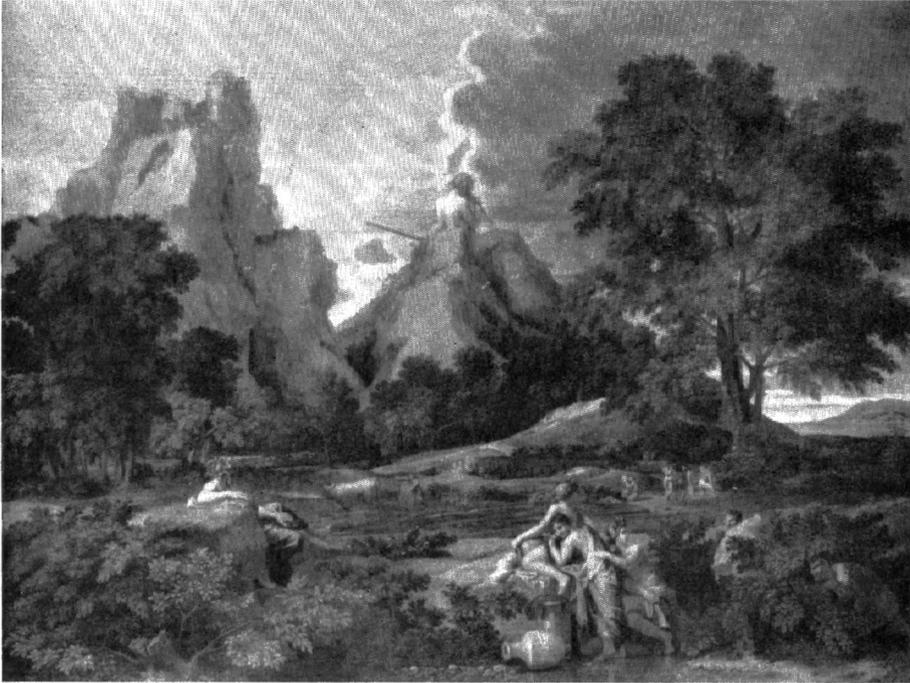
Изучение античной культуры по многочисленным архитектурным и скульптурным памятникам, которые он видит в Риме, а также творений Рафаэля и других великих мастеров Италии, стремление постичь научные основы живописи, знакомство с анатомией, оптикой и т. д., размышления над принципами построения произведений классики, поиски совершенных форм выражения значительных и прогрессивных мыслей приводят Пуссена к разработке теоретических и практических основ классицизма. Не только многие приемы, но и сами образы заимствует Пуссен в классическом искусстве прошлого, в античной и христианской мифологии, в произведениях мастеров Возрождения.

#### О □ «Танкред и Эрминия» Пуссена

Сюжет одной из лучших картин Пуссена в Эрмитаже «Танкред и Эрминия»<sup>1</sup> заимствован из эпической поэмы итальянского поэта XVI века Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Художник запечатлел эпизод, где торжествует духовное величие людей, их верность долгу, поэзия высоких чувств. Он прославляет отвагу и героизм рыцаря Танкреда, одолевшего в трудном поединке врага, и решительность влюбленной в него девушки — Эрминии, спасающей жизнь раненому герою. «...Напомянуть человеку о... добродетели и мудрости, при помощи которых он сумеет оставаться твердым и непоколебимым под натиском судьбы...» — такова одна из задач искусства, к решению которой стремился Пуссен. Чтобы донести эти идеи до зрителей, художник прибегает к логичной и ясной композиции. Фигуры героев, облаченных, как это обычно бывает у Пуссена, в античные одежды, изображены крупным планом и располагаются в центре картины. Художник выделяет их с помощью цвета. Закономерен выбор красок: красная — одежда главного героя — Танкреда, синяя — Эрминии и желтая — второстепенного персонажа — слуги Вафрина. Ясны и выразительны позы персонажей. Тело истекающего кровью Танкреда с бессильно лежащей на земле рукой приподнято склонившимся над ним Вафрином. Эрминия стремительным движением отрезает прядь своих прекрасных волос,

---

<sup>1</sup> Еще одна картина Пуссена на этот же сюжет находится в музее Бирмингема (Англия).



ПУССЕН. Пейзаж с Полифемом. 1649

чтобы перевязать раны любимого и магическими заклинаниями спасти его от смерти.

Героический характер события, романтика и поэзия любви переданы всем строем произведения. Беспоконный ритм композиции усилен контрастами светлых и темных пятен и особенно эмоциональным звучанием колорита. Тревожное зарево на небе, темные очертания гор, силуэты коней на фоне грозных облаков, труп убитого врага, распростертый в глубине справа, мерцающий блеск доспехов и щита Танкреда, скромные полевые цветы, разбросанные по траве, передают взволнованную и лирическую атмосферу изображаемой сцены. Картина «Танкред и Эрминия» написана в 30-е годы, когда Пуссен находился под влиянием Тициана. В дальнейшем лиризм и эмоциональность в творчестве Пуссена уступают место строгому рационализму.

### **«Пейзаж с Полифемом» Пуссена**

Широко известны пейзажи Пуссена. Лучший из них — «Пейзаж с Полифемом». Художник создает величественный, героизированный

образ природы. Он строит идеально прекрасный пейзаж: четким и продуманным расположением масс (горы, деревья, кустарники и т. д.) добивается в нем равновесия гармонии. Фантастическая фигура одноглазого циклопа Полифема, заморожившего речных нимф своей игрой на свирели, возвышается на горе, почти сливаясь с ней. Любуясь красотой морского залива и очертаниями проплывающих мимо него облаков, задумчиво играет Полифем, и звуки его свирели словно повествуют о той гармонии и красоте, которые царят в природе. Речной бог и нимфы, прижавшиеся к откосу берега, смуглый сатир, подкрадывающийся к ним в густых кустарниках, пахарь, идущий за плугом, неразрывно связаны с землей, с природой. Сочетание зеленовато-коричневых и синих тонов, часто встречающееся в произведениях Пуссена, усиливает гармонию композиции.

Несмотря на некоторую отвлеченность сюжетов, условность образов, статичность характеров, преобладание рационального начала над живым чувством, искусство Пуссена сыграло важную роль в развитии французской живописи, явилось своеобразным выражением лучших идеалов прогрессивной части французского общества и оказало огромное влияние на творчество многих мастеров.



ЛОРРЕН. Утро в гавани. Около 1649 г.

Выдающимся представителем классицизма был также Клод Желле (1600—1682), получивший прозвище Лоррен (т. е. лотарингец). Родом из Лотарингии, он, подобно Пуссену, многие годы проводит в Италии, где увлекается творчеством художников-академистов. Но, в отличие от последних, Лоррен посвящает свое искусство жанру, считавшемуся у академистов чем-то второстепенным: работает в области пейзажа, уделяя особое внимание световым эффектам, а также перспективе и передаче воздуха.

### □ Пейзажи Лоррена

Созданные Лорреном в годы расцвета его творчества картины «Четыре времени суток» прекрасно передают различное состояние природы в зависимости от характера освещения. «Утро» (1666), «Полдень» (1651), «Вечер» (1663), «Ночь» (1672) — каждое из этих полотен полно своеобразия, но есть между ними и нечто общее. Все это идеализированные «героические пейзажи», в которых отразилась мечта о гармоническом и прекрасно устроенном мире.

Спокойна уравновешенная композиция. Поэтичны мягкие очертания тенистых деревьев, луга, на которых мирно пасутся овцы, безграничные дали с тающими в дымке тумана силуэтами гор. Нередко Лоррен изображает в картинах фигуры библейских персонажей, а также античные руины, подчеркивающие торжественность, величие и вечную красоту природы. Несмотря на несколько условный характер искусственно построенных пейзажей Лоррена, в них ярко проявляется тонкая наблюдательность художника, делавшего многочисленные зарисовки с натуры, стремившегося запечатлеть малейшие и самые разнообразные эффекты освещения, передать настроение, которое рождает природа в душе человека.

### «Утро в гавани» Лоррена

Среди первоклассных произведений Лоррена, занимающих в Эрмитаже целый зал, имеются и довольно часто встречающиеся у него пейзажи с изображениями моря. Один из них, «Утро в гавани», интересен сочетанием фантастических архитектурных фонов (античных зданий, пирамид, крепостных башен) с бытовыми сценками на первом плане, где изображены грузчики, лодочники, рыбаки. Фигуры последних написаны фламандским живописцем Яном Милем, услугами которого воспользовался Лоррен, стремившийся все свои усилия сосредоточить на пейзаже. С виртуозным мастерством Лоррен передает эффект утреннего освещения, прослеживая изменчивую игру света на колышущейся поверхности воды.

Продолжая осмотр выставки французского искусства, следует идти прямо по анфиладе залов, выходящих окнами на Дворцовую площадь.



Александровский зал

Другая дверь (находящаяся справа) ведет из зала Лоррена в небольшой коридор и далее на выставку «Искусство Германии XV—XVII веков», занимающую ряд помещений (залы № 263—268), расположенных параллельно залам французского искусства

Во второй половине XVII века, в царствование Людовика XIV, когда абсолютная монархия во Франции достигает наивысшего могущества, искусство страны всецело подчиняется интересам двора, служит прославлению королевской власти.

О □ Политика меркантилизма, которую проводил министр Людовика XIV Кольбер, стремление обеспечить подъем торговли для утверждения господства Франции на европейском рынке, развитие в стране ремесел и промышленности привели к созданию ряда королевских мануфактур. Здесь изготовлялись тканые ковры — гобелены, художественная мебель, фарфор, изделия из серебра, кружева и другие предметы роскоши, украшавшие королевские дворцы и особняки знати во Франции и других странах.

Первоклассная коллекция произведений прикладного искусства расположена в соседнем, Александровском, зале, а также в одной из двух находящихся за ним параллельных анфилад залов, где продолжается экспозиция выставки французского искусства.

### **Александровский зал**

Александровский зал был оформлен по проекту А. Брюллова в конце 1839 года. В декорировку зала включены медальоны с барельефами скульптора Ф. Толстого, прославляющими победу России в войне 1812 года.

Центральное место среди них занимает находящийся на стене против окон рельефный портрет Александра I, изображенного в виде легендарного славянского героя Родомысла.

Сейчас здесь находится большая выставка западноевропейского серебра (XVII—начало XIX века), главным образом французского.

### **Изделия из серебра**

Коллекция французских серебряных изделий в Эрмитаже является лучшей в мире. Большинство предметов относится к XVIII — началу XIX века. Более ранние вещи почти не сохранились и встречаются редко. Дело в том, что в конце XVII века, в период тяжелого экономического кризиса, для пополнения государственной казны и выплаты долгов многие великолепные художественные изделия из золота и серебра были переплавлены на деньги. Старые традиции и высокий уровень мастер-

---

<sup>1</sup> Для того чтобы не нарушать последовательности рассказа о материале выставки французского искусства, справка о выставке «Искусство Германии XV—XVII веков» приводится на стр. 192.



ВАТТО. Савояр. Около 1709 г.

ства производства серебряных изделий сохраняются и в XVIII веке, когда создаются новые предметы роскоши: парадные сервизы, холодильники для вина, канделябры, небольшие туалетцы, чернильные приборы и т. д.

Нередко, особенно в ювелирных изделиях, использовали серебро в соединении с другими материалами — фарфором, бронзой, камнями, перламутром и т. д. В витринах Александровского зала выставлены часы-туалетцы, табакерки, игрушки и другие вещи, созданные из



ВАТТО. Затруднительное предложение. Около 1711 г.

нескольких материалов, включая и серебро, а также очень распространенные в то время филигранные изделия (из серебряных нитей).

## Гобелены

В Александровском зале, как и во многих других залах выставки французского искусства, находятся тканые ковры-шпалеры, которыми издавна славилась Франция. Особую известность приобрели так называемые гобелены — шпалеры, изготовленные на королевской парижской мануфактуре братьев Гобелен.

□ В зале № 282 находятся три шпалеры из серии «Калидонская охота», исполненные в Брюсселе во второй половине XVII века по картонам Шарля Лебрена. Процесс изготовления шпалер, в том числе и

---

<sup>1</sup> Особенно много шпалер и гобеленов в анфиладе комнат, расположенных за Александровским залом справа (залы, выходящие окнами во двор).

гобеленов, очень кропотлив; в течение года опытному мастеру удавалось вы ткать не более одного-полтора квадратных метров изображения. Ценность гобеленов возрастала еще и потому, что для их изготовления применяли золотые и серебряные нити. Широкий бордюр, характерный для гобеленов XVII века, придает им еще большую пышность и величопение. По заказу французского королевского двора, а также для аристократов других стран (в частности, в XVIII в. — России) создавались лучшие образцы гобеленов и шпалер. На выставках Эрмитажа они представлены с исключительной полнотой.

О Самым ярким и талантливым среди французских художников начала XVIII века был Антуан Ватто (1684—1721). Сын простого ремесленника-кровельщика, он с большим трудом, благодаря своему таланту, выдвигается в число известных живописцев. Слабый здоровьем, постоянно неудовлетворенный собой, Ватто упорно работает, создавая массу зарисовок с натуры, и в течение своей короткой жизни (он умер, не дожив до тридцати семи лет, из коих немногим более десяти лет были непосредственно посвящены искусству) воспроизводит в картинах различные по характеру стороны жизни.

С симпатией и оттенком печали изображает Ватто в одной из своих работ мальчика-музыканта, который бродит по дорогам Франции с дрессированным сурком в поисках куска хлеба («Савояр», зал № 284). Он запечатлевает эпизоды из жизни военных («Военный роздых»), театральные сцены и актеров в нарядных костюмах («Актеры итальянской комедии»). Но особенно известны его картины, рисующие «галантные празднества». За одну из таких работ Ватто был избран академиком. Изображая прогулки, развлечения, любовные сценки, в которых участвуют элегантно одетые дамы и кавалеры, художник создает особый, поэтический мир, где переплетаются фантастика и реальность, мечта о беззаботной радостной жизни людей среди природы и характерные для светского общества пустота, манерность, эротика.

### О □ «Капризница» Ватто

К такого рода произведениям относятся картина Ватто «Затруднительное предложение» и одна из лучших его работ — «Капризница» (зал № 284). В последней художник рисует интимную сценку, происходящую в уединенной аллее старинного парка. Повернувшись спиной к назойливому кавалеру, дама горделиво подняла голову; ее поза неприступна, выражение личика капризно и холодно. Но кавалер спокоен. Подсев сзади и расположившись поудобнее, он уверенно приступает к длительной осаде. Оба они искушены в подобного рода делах, для обоих это всего лишь привычная любовная игра. Однако Ватто поэтизирует обычный эпизод из праздной жизни светского общества, вносит в повествование оттенок скрытой взволнованности, мечтательности, грусти. Поэтично выглядит старый парк с мягкими очертаниями деревьев, тончайшим узором сплетающихся ветвей и полупрозрачной листвой,



ВАТТО. Капризница. Около 1718 г.

просвечивающей на фоне блекло-желтого неба. В композиции картины, прихотливом контуре фигур и очертаний деревьев, в мягком звучании неярких красок с сильным, подобно аккорду, черным пятном блестящего шелкового платья дамы, ощутим музыкальный ритм. С печальной иронией и едва уловимой усталостью наблюдает художник за жизнью представителей высшего общества.

Манера Ватто своеобразна. Ему свойственны полутона, сдержанность в передаче чувств. Его композиции легки и изящны. Блестящий рисовальщик, делавший многочисленные рисунки с натуры, отличавшиеся остротой и наблюдательностью, он и в живописи лаконично и выразительно передает движение фигур, непринужденность поз, часто переходных, мгновенных, изменчивых. Ярким и определенным краскам он предпочитает смешанные, приглушенные цвета, обычно едва уловимые оттенки зеленовато-голубых, блекло-розовых, лимонно-желтых, терракотовых тонов. Он наносит их мелкими мазками. Его краски то струятся мягким льющимся потоком, то мерцают, создавая вибрирующую поверхность.

Ватто не поднимает в своих произведениях большие и актуальные вопросы, однако его маленькие картины, наблюдательно и с большим чувством изображавшие бытовые сцены из реальной жизни, сыграли важную роль — они продолжили реалистическую традицию в живописи Франции.

□ Уже в начале XVIII века с усилением кризиса дворянско-аристократического общества в искусстве Франции начинает складываться новый стиль, получивший впоследствии название «рококо». Его отличают не только чисто внешние особенности: причудливые узоры линий, игривая манерность, прихотливое изящество форм и красок, но прежде всего само содержание произведений, созданных по капризу светского общества с характерной для него жадой наслаждений и стремлением уйти из жизни в мир фантазии и условных чувств.

□ Крупнейшим мастером искусства рококо в середине XVIII века был Франсуа Буше (1703—1770). Художник разносторонне одаренный, он работал во многих жанрах и в разной технике, создавая не только картины, но и театральные декорации, эскизы костюмов, картоны для изготовления по ним шпалер (он возглавлял королевскую мануфактуру гобеленов); кроме того, Буше выполнял живописные панно и плафоны, работал как график, рисовальщик, книжный иллюстратор и т. д. Модный художник и любимец знати, директор Академии (с 1765 г.), носивший звание первого живописца короля, Франсуа Буше отразил в своем искусстве настроения современного ему дворянского общества. Уже в самом выборе сюжетов сказался отход художника от глубокого и правдивого отображения действительности, его склонность к созданию произведений нарядных и развлекательных, ласкающих взор, доставляющих зрителю наслаждение, рассчитанных на утонченные и изощренные вкусы французской знати.

#### □ «Пастушеская сцена» Буше

Одна из лучших картин Буше в Эрмитаже — «Пастушеская сцена» (зал № 285). В ней выразительно запечатлен момент обольщения расчетливым соблазнителем наивной, простодушной девушки. С большим живописным мастерством и легкостью написаны фигуры, пейзаж,



БУШЕ. Пастушеская сцена

фрукты, бокалы с вином и т. д. В произведении Буше мы не увидим реальных образов французских пастухов и обстановки, которая их окружала. Красивую и изящную пастораль художник предпочитает изображению грубой действительности.

Он часто обращается к сюжетам и образам античной мифологии, но трактует их односторонне и поверхностно. Его больше привлекает внешняя сторона сюжета, возможность изображения эротических сцен, красота обнаженных тел и т. д. («Триумф Венеры», «Туалет Венеры»). Стремление к декоративности приводит мастера к условным композициям, перегруженным многочисленными фигурками амурчиков, гирляндами цветов, нарядными тканями и другими украшениями. В картинах доминируют идиллические розовые и голубые тона. Хрупкие, написанные блеклыми прозрачными красками, фигуры людей (как правило, обнаженные женские тела или амурчики) порой кажутся неживыми, нетелесными, словно выполненными из фарфора или розового мрамора. И если в картине «Пигмалион и Галатей», повествующей о том, как ожила созданная скульптором Пигмалионом статуя прекрас-

ной нимфы Галатеи, холодность и искусственность в изображении человеческого тела как-то оправданы самим сюжетом, то в других случаях они обусловлены лишь манерой художника.

Подобные картины создавались с учетом общего стиля убранства парадных залов в особняках французской знати. В этих произведениях ярко проявился декоративный дар Буше.

Черты, характерные для стиля рококо, сказались на определенном этапе и в творчестве великого французского скульптора Этьена-Мориса Фальконе (1716—1791). Все его работы на выставке Эрмитажа (залы № 285, 286) были выполнены еще во Франции и привезены в Россию в 1766 году, когда скульптор по приглашению Екатерины II приехал в Петербург для работы над монументом Петру I. Величественный конный памятник, воздвигнутый на набережной Невы,— знаменитый «Медный всадник» — явился центральным произведением и вершиной творчества Фальконе. И в других работах скульптора, несмотря на характерные для дворянской культуры этой поры особенности (подчеркнутое изящество и утонченность, некоторая отвлеченность, а порой и сентиментальность образов), сказался яркий самобытный талант и живая наблюдательность их создателя.

### **«Грозный Амур» Фальконе**

Широко известна во Франции и за ее пределами скульптура «Грозный Амур». Созданная для украшения паркового павильона — «Храма любви», — по заказу покровительницы Фальконе маркизы Помпадур, скульптура была затем многократно повторена в различных материалах. С большим мастерством воплотил в ней Фальконе живой и обаятельный детский образ. Лукаво улыбаясь, маленький сын богини любви Венеры — Амур — достает из колчана стрелу. В сердце того, кто будет ранен ею, вспыхнет любовь.

Изящна, легка и грациозна обнаженная фигурка богини цветов и растений (статуэтка «Флора»).

Много работал Фальконе и над моделями, по которым на королевской Севрской мануфактуре, где он возглавлял модельерную мастерскую, создавались из неглазурованного фарфора (бисквита) многочисленные статуэтки. Не только фарфоровая фигурка «Грозного Амура», находящаяся в витрине этого зала, но и «Флора», «Купальщица» и многие другие известные произведения французского скульптора были воспроизведены в бисквите.

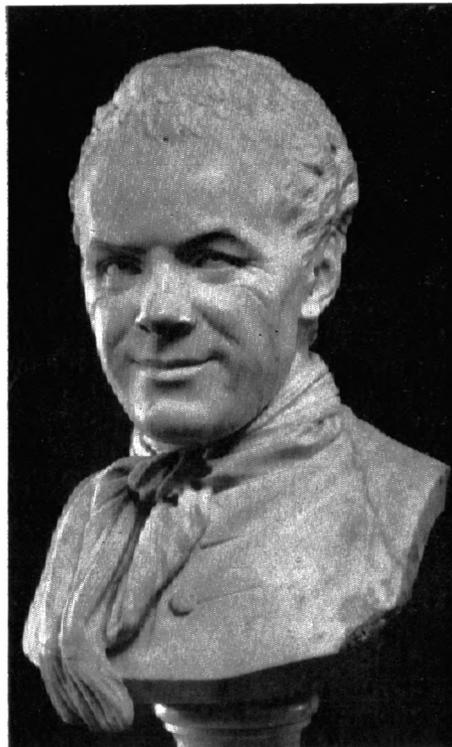
### **Портрет Фальконе работы Колло**

В зале № 287 выставлен скульптурный портрет Фальконе, созданный его ученицей Мари-Анной Колло (1748—1821) <sup>1</sup>. Портрет этот правдиво

<sup>1</sup> Интересно отметить, что Колло выполнена голова Петра I в «Медном всаднике».



ФАЛЬКОНЕ. Грозящий Амур.  
1758. Мрамор



КОЛЛО. Портрет Фальконе.  
1773. Мрамор

воспроизводит внешний облик, хорошо раскрывает, смелый и независимый характер одного из величайших скульпторов Франции.

О □ В XVIII веке, одновременно с аристократическим искусством и в противовес ему, во Франции получает развитие реалистическое буржуазно-демократическое направление, связанное с идеологией третьего сословия, значение и влияние которого в жизни страны все более возрастало. Крупнейшими представителями этого направления были художник Шарден и скульптор Гудон.

О □ С творчеством выдающегося французского живописца середины XVIII века Жана Батиста Симеона Шардена (1699—1779) можно ознакомиться в Эрмитаже по характерным для него жанровым картинам и натюрморту (зал № 287).

В отличие от художников придворно-аристократического круга, Шарден с большим вниманием и теплотой изображает будничные сценки из жизни третьего сословия. Быт мелкой буржуазии, в частности

выходцев из городских низов, их каждодневные заботы, семейные взаимоотношения, обычаи, вкусы, среда, окружающая их, составляют основное содержание его произведений.

### О □ «Прачка» Шардена

Героиня маленькой картины Шардена «Прачка» — добропорядочная и скромная женщина, заботливая хозяйка и мать. Прозаическая обстановка помещения, где трудятся она и другая прачка, занятая развеской белья, обыденные вещи, скромная одежда — все написано лаконично, обобщенно, без излишней детализации. Задушевная и вместе с тем сдержанная, спокойная манера повествования, ясность и простота



ШАРДЕН. Прачка. Около 1737 г.



ШАРДЕН. Молитва перед обедом. 1744

мя живописец Жан-Батист Грёз (его картины находятся в следующем зале), искусство Шардена противостояло аристократической эстетике, воспевая красоту в самой обыденной, прозаической действительности.

#### □ «Натюрморт с атрибутами искусств» Шардена

Весьма характерно для нового, материалистического, восприятия мира и увлечение Шардена жанром, которого почти не знало аристократическое искусство Франции, — натюрмортом. Изображение разнообразных предметов, будь то еда, посуда, кухонная утварь или кисти художника, его альбомы и палитра («Натюрморт с атрибутами искусств»), всегда связано у Шардена с жизнью и бытом человека, характеризует его интересы, вкусы, привычки, всегда согрето мягким поэтическим чувством.

композиции, умелая передача воздуха, заполняющего комнату, гармоничность неярких красок, подчиненных общему теплему тону, характерны не только для этой работы художника, но и для многих других его произведений.

Часто и с большой любовью изображал Шарден детей. Забавны и трогательны фигурки малыша, выдувающего мыльный пузырь в картине «Прачка», и девочки, приготовившей сесть за стол («Молитва перед обедом»). Они позволяют полнее ощутить ту атмосферу духовной чистоты, тепла и уюта, которую видел Шарден в жизни скромных горожан.

Не проповедуя буржуазную мораль и не прославляя буржуазные добродетели в столь открытой и назидательной форме, как это обычно делал известный и очень популярный в то время

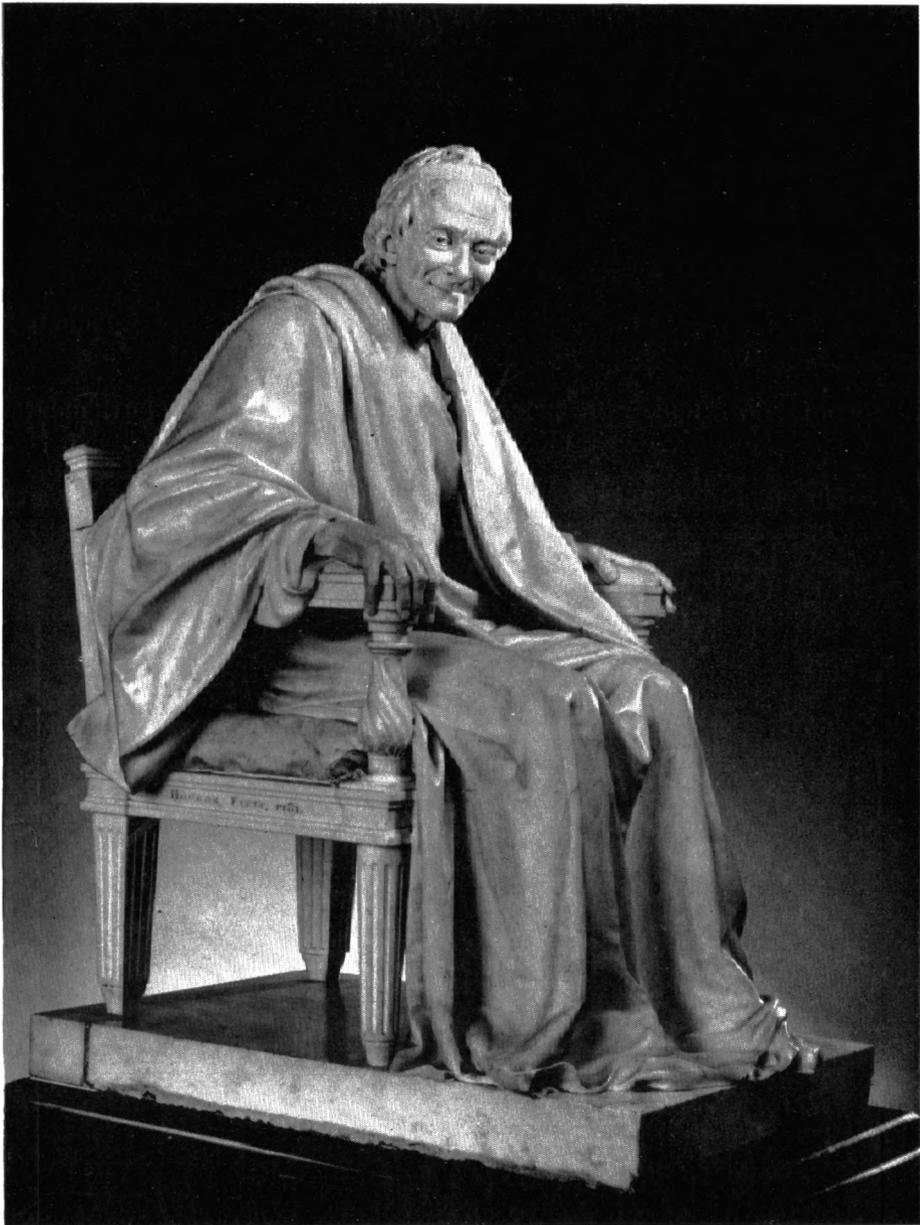
## О □ «Вольтер, сидящий в кресле» Гудона

Выдающимся мастером скульптурного портрета, запечатлевшим немало своих современников, был Жан-Антуан Гудон (1741 —1828). Статуя «Вольтер, сидящий в кресле», выразительно рисующая облик великого французского философа и писателя, является непревзойденным шедевром ваятеля. Она была выполнена в 1781 году по заказу Екатерины II и два года спустя доставлена в Россию. Другой, также авторский, экземпляр статуи находится в Париже, в театре Комеди Франсез.

В отличие от большинства современных ему мастеров, создававших обычно идеализированные, парадные образы, Гудон, стремившийся к правдивому отображению натуры, к глубокой психологической и социальной характеристике портретируемого, не прибегает к театральной напыщенности, к приемам, вносящим в произведение декоративность и нарядность. Он своеобразно понимает и воплощает идею величия. Изображая Вольтера уже в то время, когда тот был дряхлым стариком, скульптор правдиво запечатлел его испещренное морщинами лицо, старческую дряблость кожи и худобу, своеобразную форму кистей рук с



ШАРДЕН. Натюрморт с атрибутами искусств. 1766



ГУДОН. Вольтер, сидящий в кресле. 1781. *Мрамор*

проступающими на них кровеносными сосудами и костями суставов. Но вместе с тем Гудон передает характер Вольтера, показывает его неистощимую энергию, смелый и проницательный ум, острый интерес к жизни, перед которыми отступает даже старческая немощь. Скрывая от нашего взора худошавую фигуру Вольтера под складками широкого плаща, Гудон направляет главное внимание зрителя на лицо и руки философа. Живой насмешливый взгляд, саркастическая улыбка, преобразившая лицо, наклон фигуры вперед, энергичное движение рук, упирающихся в поручни кресла, создают впечатление внутренней силы и темперамента. Изображая Вольтера в античной одежде (в плаще и с лентой философа на голове), Гудон подчеркивает тем самым величие своего современника, ставит его в один ряд с мыслителями древности.

Монументальная статуя Вольтера — один из наиболее значительных и ярких образцов реалистического искусства буржуазно-демократического направления, характерного для эпохи, непосредственно предшествовавшей французской буржуазной революции XVIII века. Победа революции и утверждение во Франции нового буржуазного строя определили дальнейший путь развития страны и ее культуры.

Выставка произведений французского искусства конца XVIII—начала XX века находится на III этаже Зимнего дворца, в залах № 314, 315, 332—316, 343—350.

Ввиду большого объема и сложности материала знакомство с данной выставкой во время общего осмотра музея, рассчитанного всего на два-три посещения, окажется затруднительным. Выставку следует осматривать, используя специальный путеводитель, в течение нескольких посещений.

Во втором этаже, рядом с залами французского искусства № 288 и 297, расположена выставка искусства Англии XVII—XIX веков (залы № 298—302).

### **ИСКУССТВО АНГЛИИ XVII—XIX веков**

На сравнительно небольшой по своим масштабам выставке представлена в основном портретная и пейзажная живопись XVIII века — периода расцвета английского искусства.

В музеях нашей страны сравнительно немного произведений крупнейшего английского живописца XVIII века Джошуа Рейнолдса (1723—1792), необычайно плодовитого мастера, создавшего около двух тысяч картин, преимущественно портретов своих современников.

#### **«Младенец Геракл, удушающий змей» Рейнолдса**

«Младенец Геракл, удушающий змей» — одна из лучших мифологических композиций мастера. Она создана по заказу Екатерины II в 1786—1788 годах. Выбор сюжета, как указывал сам художник, не был



РЕЙНОЛДС. Младенец Геракл, удушающий змей. 1786—1788

случаен. Повествуя о сверхъестественной силе Геракла, Рейнолдс напоминал о могуществе Российской империи. Подобный прием и обращение к античным образам характерны для художника-классициста.

Сюжет этого произведения заимствован Рейнолдсом у древнегреческого поэта Пиндара. У царицы Алкмены от Зевса рождается сын Геракл; ревнивая Гера — жена Зевса — решила расправиться с малюткой и подослала к нему змей. Рейнолдс изображает Геру наверху в облаках. Тщетно ожидает богиня осуществления задуманной мести.



ГЕЙНСБОРО. Портрет герцогини де Боуфорт (?). 1770-е гг.

Напрасно в волнении бросается к сыну Алкмена. Могучий младенец уверенно душит змей. Пораженные остановились у колыбели оракул Тиресий, муж Алкмены — царь Амфитрион, его свита и воины. Картина величественна и монументальна. Рейнолдс использует в ней многие приемы искусства барокко (бурное движение, расположение фигур в два-три яруса, резкие контрасты света и теней и т. д.).

В творчестве современника Рейнолдса, знаменитого английского художника Томаса Гейнсборо (1727—1788), основное место занимает портрет. Будучи придворным живописцем английского короля, он создает парадные изображения членов королевской семьи, аристократов, а также актеров, искусством которых он особенно увлекался.

#### □ «Портрет герцогини де Боуфорт (?)» Гейнсборо

«Портрет герцогини де Боуфорт (?)» — лучшая картина на выставке английского искусства в Эрмитаже — позволяет судить о своеобразной живописной манере Гейнсборо. В портрете отсутствуют многие атрибуты обычных парадных картин, но именно эта известная сдержанность, спокойствие позы, изящество жеста, одухотворенное лицо подчеркивают благородство и утонченность образа молодой очаровательной женщины. Нарядное сочетание розоватых тонов ее нежного лица и тела с серебристо-серыми, белыми, голубыми тонами напудренных волос, платья и шарфика усиливает ощущение свежести и красоты. Гейнсборо — блестящий колорист. Его особая живописная манера — наложение красок жидким полупрозрачным слоем, создающим впечатление воздушности, легкости, быстрые мазки, нанесенные тонкой кистью, любовь к полутонам — придает образам поэтичность и изящество.

Экспозиция знакомит также со своеобразными керамическими изделиями фабрики Веджвуда, получившими европейскую известность, в частности с исполненным в 1774 году «Сервизом с зеленой лягушкой», в росписи которого преобладают изображения пейзажей и архитектурных памятников Англии.

#### О □ Белый зал

Продолжением анфилады комнат II этажа (где расположена выставка французского искусства XV—XVIII вв.) является Белый зал, оформленный в 1838 году по проекту архитектора А. Брюллова. Зал почти полностью сохранил свой первоначальный вид и принадлежит к числу наиболее удачных интерьеров Брюллова в Зимнем дворце. В настоящий момент в нем выставлены декоративные картины французского художника Гюбера Робера (1738—1808), изображавшего в основном пейзажи с руинами древних архитектурных сооружений (зачастую фантастических), работы Жана-Луи Вуаля (1744—1803), Элизабет Виже-Лебрен (1755—1842), барельефы, исполненные из воска скульптором Клодом Мишелем (Клодионом) (1738—1814), и ряд других экспонатов.



Будуар

## О □ Золотая и Малиновая гостиные, будуар

За Белым залом находятся Золотая гостиная, Малиновая гостиная, будуар, спальня и ванная комната, созданные для императорской семьи в 1838 году по проекту А. Брюллова. В дальнейшем, в середине XIX века и позднее, эти залы подверглись перedelке.

Золотая гостиная была заново оформлена в 1853 году архитектором В. А. Шрейбером. При этом стены, облицованные первоначально белым искусственным мрамором, на который были нанесены золотые узоры, сплошь покрыли позолотой. Лишь сама планировка зала и рисунок дверей дошли до нас в прежнем виде.

Малиновая гостиная, имевшая во времена Брюллова сводчатый потолок, украшенный росписью, была перестроена в 60-е годы по проекту и под руководством Штакеншнейдера архитектором Г. А. Боссе. Картины над дверьми («десюдепорты») исполнены художником Неффом.

Архитектор Г. А. Боссе осуществил также перестройку будуара, который до этого был отделан А. Брюлловым и имел несколько иной вид (коробовый свод, полукруглая ниша, занимавшая почти всю стену, и т. д.).

Наконец, последняя небольшая комната — ванная — сохранила первоначальную отделку потолка.

В середине XIX века некоторым перedelкам подвергся и ряд других помещений, созданных по проекту архитектора Брюллова, в частности так называемый «Темный коридор», где сейчас размещается выставка западноевропейских шпалер XV—XVIII веков.

Через соседние с ванной комнатой залы № 168 и 167 проходим в «Темный коридор» и направляемся по нему к лестнице (вход через вторую дверь, слева) для того, чтобы начать осмотр выставок трех отделов — истории первобытной культуры, Востока и истории русской культуры, — созданных уже после Октябрьской революции.

О При самом кратком варианте осмотра музея следует пройти на выставку «Материалы по истории русской культуры XVIII века».

□ Спускаемся по Салтыковской лестнице на I этаж.

## □ ОТДЕЛ ИСТОРИИ ПЕРВОБЫТНОЙ КУЛЬТУРЫ

Отдел истории первобытной культуры, организованный в Эрмитаже в 1931 году, располагает обширной коллекцией, насчитывающей свыше четырехсот тридцати тысяч памятников. Выставки отдела показывают развитие первобытной культуры на территории СССР на протяжении огромного отрезка времени — трехсот-четырёхсот тысяч лет — от начала эпохи древнего камня (палеолит) до времени, когда складываются первые государства. Подлинные материалы, добытые археологическими экспедициями, главным образом за годы Советской власти, позволяют ознакомиться с культурой древнейшего населения различных районов нашей страны в эпоху палеолита и неолита, в период бронзы и раннего железа.

Особенно важны разделы, посвященные культуре скифов (населения Северного Причерноморья второй половины первого тысячелетия до н.э.) и культуре кочевого населения горного Алтая той же поры.

### □ ПАМЯТНИКИ ПЕРВОБЫТНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ТЕРРИТОРИИ СССР

#### □ Рубила с Сатани-дара

В зале № 11, где начинается экспозиция отдела истории первобытной культуры, представлены самые древние каменные памятники, найденные на территории СССР. Это ручные рубила и другие орудия труда человека, обнаруженные в 1946—1948 годах в Армении на холме Сатани-дар («Холм сатаны»), где находилась стоянка, относящаяся к нижнему палеолиту. В двух витринах зала помещены орудия труда, возраст которых исчисляется в 500 000—300 000 лет и 300 000—100 000 лет. Эти памятники соответственно принадлежат двум разным этапам развития человеческого общества. Древнейший комплекс (он включает примитивные, еще неправильной формы рубила из обсидиана, часто крупные, массивные, грубо изготовленные) относится ко времени, когда деятельность человека в основном ограничивалась собирательством и примитивной охотой. Поздний комплекс включает орудия труда, значительно лучше обработанные, имеющие более правильную форму и более приспособленные к тем или иным конкретным операциям. Помимо рубил разной формы, служивших для нанесения рубящих, колющих, дробящих ударов, копки, сверления, резания, здесь представлены остроконечники и скребла. Значительная часть рубил изготовлена уже из плотного камня базальта.

Находки на Сатани-даре составили крупнейшую и наиболее значительную коллекцию каменных вещей эпохи палеолита, равной которой в музеях нашей страны нет.



## □ Наскальные рисунки с Онежского озера

Среди памятников неолита (зал № 12) привлекают внимание материалы из Карелии и прежде всего петроглифы (письмена на камне) из Восточного Прионежья, относящиеся к третьему— второму тысячелетиям до н. э. В 1934 году от центральной гранитной скалы на мысу Пери нос (восточный берег Онежского озера) откололи отдельные монолитные глыбы с петроглифами и в 1935 году доставили их в Эрмитаж. Эти памятники—лишь небольшая часть наскальных изображений, разбросанных на протяжении десяти километров вдоль извилистого берега в районе деревни Бесов нос. Фигурки людей, животных, птиц выбиты на гладкой полого спускавшейся к воде поверхности гранита. Они исполнены в различном масштабе, силуэтно, схематично, направлены в разные стороны, но отдельные группы изображений имеют взаимосвязь, а все изображения в целом обусловлены верованиями племени, жившего в этом районе четыре тысячи лет назад. Не случайно многим изображениям животных и птиц соответствуют дополнительные значки — символы солнца и луны, которые подчеркивают божественную сущность этих образов.

Возможно, не только солярные и лунарные знаки (т. е. символы солнца и луны), но и сами животные, птицы (например, лебеди) связаны с культом небесных светил. Появление их на скалах было вызвано стремлением первобытного человека, с тревогой наблюдавшего заход светила, добиться возвращения солнца, а с ним тепла и жизни. К этому культу относятся божество с магическими жезлами, божество луны, побеждающее злого духа-оборотня, и ряд других образов. За горизонт, за озеро, где скрывалось по вечерам солнце, исчезали, уходя из жизни, люди племени — все те, кто превратил прибрежные скалы в своеобразный храм под открытым небом, в святилище, где возле священных изображений на камнях происходили культовые церемонии, совершались обряды. Умерших хоронили по обычаю «за водой», на одном из островов у северного побережья Онеги. Не туда ли, к Южному Оленьему острову, отплывают люди на длинных лодках с носами в виде лосиных голов? Быть может, это умершие члены племени, которых лодки увозили на далекий (за пятьдесят километров) остров, скрываясь из виду там, куда ежедневно уходило солнце.

На Южном Оленьем острове во время раскопок, проводившихся в 1936—1938 годах, действительно обнаружили кладбище неолитической эпохи (многочисленные предметы, найденные в Оленеостровском могильнике, выставлены в витрине этого же зала). Поклонение солнцу и луне у племени онежцев тесно переплеталось с представлениями о загробной жизни.

Расшифровка и осмысление петроглифов Прионежья далеко не завершены. Они дают ценнейший материал для изучения культуры и искусства позднего неолита на территории лесной полосы севера европейской части СССР.

## □ Кобанская бронза

К началу первого тысячелетия до н. э., то есть ко времени конца бронзы и начала железа, относится большая группа вещей, найденных на Северном Кавказе и в районах восточного побережья Черного моря (зал № 14). Это памятники кобанско-колхидской культуры, обнаруженные на местах поселений, а еще чаще в могильниках (грунтовых и в могилах, устроенных в виде каменного ящика из плоских плит). Захоронения эти оставили племена, занимавшиеся горным скотоводством, охотой и, кроме того, славившиеся не только на Кавказе, но и далеко за его пределами великолепным мастерством в обработке металла. Именно здесь, в горных районах, в частности в Осетии, где и сейчас развита металлургия, возникает производство бронзовых изделий. Во многих других местах, даже таких отдаленных как юго-восточная Европа, сказалось заметное влияние развитой кобанской культуры, в частности в использовании и обработке бронзы. Кобанские мастера владели обширным арсеналом технических приемов: пользовались отливкой по твердой и восковой моделям ковкой, гравировкой, инкрустацией и т. д. В витрине зала экспонируются находки 1869 года из могильника близ осетинского селения Кобан (отсюда термин «кобанская»). Здесь можно видеть бронзовые топоры особой изящной формы с орнаментацией в виде гравированного геометрического узора, изображений животных — оленей, хищников, змей и т. д. Своеобразную кобанскую форму имеют и запястья в виде плотно сжатой сужающейся спирали, треугольной в сечении, с круглыми завитками на концах, огромные булавы, большие и плоские сверху, наподобие лопатки, пояса, пряжки, крупные фибулы. В соседней витрине, где выставлены вещи из других захоронений Кавказа, помимо уже названных предметов, находятся бронзовые наконечники копий, стрел, мотыги и, наконец, большой ритон — рог для вина (использовавшийся для ритуальных целей). На стенках этого сосуда гравированы изображения фантастических животных, а на конце ритон украшен великолепно исполненной стилизованной головкой козла.

Все эти предметы изготовлены из высококачественного металла. В кобанской бронзе — до четырнадцати процентов олова, что делает ее более легкоплавкой, чем чистая медь, а главное — очень прочной.

Витрина в центре зала знакомит с мелкой пластикой из бронзы. Здесь представлены фигурки людей, животных и предметы, в которых скульптурные изображения играют декоративную роль. Это изящная булава, украшенная в верхней части сценкой охоты, где олень и нападающие на него две собаки превращены в ажурный узор, умело уравновешенный в противоположной части пластинки в виде секиры. Это пряжки в виде бегущих лошадей. Здесь же находятся фигурки горных козлов с подчеркнуто изогнутыми рогами. Наблюдаемые в жизни формы мастера везде умело сочетают с решением декоративных задач.

Железо встречается в кобанских захоронениях в небольшом количестве, главным образом как материал для изготовления украшений.

## □ Скифские памятники

Богатейший раздел эрмитажной коллекции составляют памятники с территории юга европейской части СССР (районы Украины, Кубани, Дона и др.), где в VII—III веках до н. э. жили племена скифов (залы № 15—21). Собрание скифских памятников в Эрмитаже имеет мировое значение— равных ему нет ни в одном из музеев мира. Знакомство с ними можно начать с зала № 15.

В 1903 году на Кубани, возле станицы Келермес, были раскопаны четыре из шести имевшихся в этом месте скифских курганов. Захоронения относились к VI веку до н. э. и дали много ценнейших памятников. Раскопки следующего года осуществлял известный археолог Н. И. Веселовский. Несмотря на то, что оставшиеся два кургана, которые он вскрыл, были частично разграблены еще в древности, ученому удалось выяснить основные принципы устройства этих скифских захоронений. Ямы прямоугольной формы были разделены бревнами на три части: в центре погребены люди, а по бокам — кони (в одном захоронении их было двадцать четыре, в другом — шестнадцать). Деревянный настил сверху могилы перекрывала насыпь.

В одном из погребений (женском) обнаружили круглые зеркала из бронзы и серебра. Серебряное зеркало имело загнутые назад края (оригинальная скифская форма) и с тыльной стороны электровую (сплав золота и серебра) обкладку с изображением покровительницы животных— богини Кибелы, а также различных зверей, в том числе и фантастических. Среди вещей из мужского захоронения особенно интересны золотые обкладки ножен и рукоятки меча с изображением «древа жизни» и фантастических животных (древневосточные мотивы), а также оленя и птичьих голов на выступе в верхней части ножен (скифские изображения и форма). Кроме того, найдены бронзовые шлемы и прямоугольная золотая пластинка — обшивка горита (колчан для стрел и футляр для лука), разделенная на двадцать четыре квадрата, с рельефными изображениями оленей<sup>1</sup>. Из того же захоронения происходит боевой топорик, рукоятка которого украшена золотой обкладкой. Многочисленные животные на этой обкладке выполнены с великолепным знанием природы и одновременно в своеобразной, несколько условной манере. Для скифского искусства характерен так называемый «звериный» стиль — изображение животных, борьбы зверей, момента, когда хищник терзает свою жертву.

## Пантера и Олень

К лучшим образцам скифского искусства относится знаменитая Пантера, найденная в одном из келермесских курганов. Она представляет собой массивную рельефную золотую бляху, служившую для украшения

---

<sup>1</sup> Все предметы из золота и других драгоценных материалов на выставке представлены в гальванокопиях. Подлинники хранятся в Особой кладовой Эрмитажа.



Пантера — украшение щита.  
Из Келермесского кургана.  
Начало VI в. до н. э. Золото



Олень — украшение щита.  
Из Костромского кургана.  
Начало VI в. до н. э. Золото

центральной части щита. Сам щит не сохранился. Мастер, создавший Пантеру, сумел передать характерную повадку зверя: его мягкое, крадущееся движение. Но вместе с тем изображение носит условный характер — многое в нем имело, очевидно, магический смысл. Не случайно каждая лапа животного изображена в виде маленькой свернувшейся пантеры — она наделялась как бы могуществом целого зверя, а хвост, составленный из шести пантер, — соответственно еще большей силой. В рельефе преобладают крупные плоскости. Очевидно, эта техника связана со спецификой обработки дерева и кости, а затем перенесена на золото. Глаз Пантеры инкрустирован цветной пастой. Те же художественные принципы лежат в основе другого замечательного памятника скифского «звериного» стиля — Оленя, найденного также на Кубани, но в другом захоронении — близ станицы Костромской. Выразительно переданы упругое тело животного, вытянутая шея и настороженно поднятая голова. Преувеличенно большие рога показаны

условно. В центре уха и глаза некогда были вставки из камня или пасты. Эта бляха представлена в зале № 21.

#### □ Вещи из кургана Солоха

В зале № 16, где находится карта памятников скифской эпохи, располагаются вещи из двух крупнейших курганов скифских «царей». В 1912—1913 годах Н. И. Веселовский вел раскопки южнее Никополя,

в одном из районов, где в древности жили «царские скифы» — наиболее сильные и влиятельные среди родственных им кочевых племен. Курган Солоха оказался частично разграбленным, однако грабители обнаружили в огромной насыпи кургана (высота ее восемнадцать метров) лишь одно из двух захоронений и похитили только часть вещей. К главному захоронению, где были погребены вождь, оруженосец и слуга, вел колодец, сделанный в самом грунте, и от него наклонный ход, завершавшийся погребальной камерой. Поблизости, в специальной яме, находились скелеты пяти коней и рядом могила конюшего. Самые ценные предметы помещались возле скелета вождя (царя). Это были вещи по преимуществу античной работы, полученные в результате обмена через греческие колонии в Причерноморье. Эллина ввозили в Скифию предметы ремесел и, в частности, ювелирные изделия, драгоценности, высоко ценившиеся у скифской знати. Так, в захоронении скифского вождя оказались ныне всемирно известный Солохский гребень, чаша-фиала, служившая для возлияния вина в честь богов (вождь был одновременно и жрецом), украшенная рельефным изображением борющихся животных, бронзовый шлем, семь сосудов греческого производства и некоторые другие предметы, свидетельствующие о торговых и культурных связях скифов с греками.

#### □ Солохский гребень

Солохский гребень — работа греческого мастера, однако исполнен он с учетом вкусов заказчика и со знанием специфики жизни скифов. Скульптурная группа (ручка гребня), отделенная от линии зубцов двумя полосами с зажатými между ними фигурками львов, изображает схватку между скифами. На помощь всаднику спешит пеший воин, а их противник (его конь лежит раненый на земле) пытается противостоять превосходящим силам врага. Фигуры необычайно выразительны, динамичны, прекрасно передан этнический тип, характерные особенности костюма и т. д. Вместе с тем сама композиция (симметричная группа, равновесие масс, предельная ясность каждого компонента и чувство целого) типична для античного искусства периода классики. Солохский гребень и многие другие вещи античной работы содержат изображения скифов. Но в

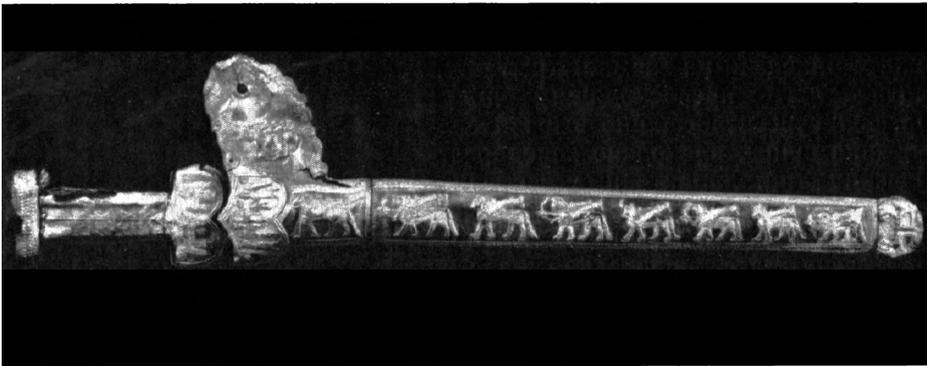


Гребень. Из кургана Солоха.  
Конец V — начало IV в. до н. э.  
*Золото*

том же захоронении обнаружены и скифские памятники с характерными элементами «звериного» стиля и местными формами. Такова, например, золотая обкладка ножен меча, имеющая типично скифский выступ вблизи рукоятки и изображения животных, выполненные в условной манере (фигуры деформируются, подчеркивая форму предмета, который они украшают, и образуют компактную, замкнутую композицию).

#### □ Памятники из Чертомлыкского кургана

Самый большой из скифских курганов, расположенный севернее Никополя,— Чертомлыкский (IV в. до н. э.) — имел около двадцати метров в высоту и пятьдесят метров в диаметре. Раскопки его вел один из первых русских археологов И. Е. Забелин в 1862—1863 годах. Под насыпью он обнаружил ряд подземных гробниц, часть которых сообщалась между собой. Захоронены были «царь» и «царица», два оруженосца, двое слуг. Рядом с тремя ямами, где находились скелеты одиннадцати лошадей, открыты могилы двух конюших. Люди, животные, вещи, служившие царю при жизни, должны были сопровождать его в загробный мир. Во время раскопок археологи неожиданно натолкнулись на «мину» (грабительский ход) и в ней нашли скелет человека. По-видимому, это был грабитель, погибший во время внезапного обвала, в то время, как он пробирался по прорытому лазу в курган за ценностями. Как выяснилось, часть вещей была все же похищена, но тайники в стенах грабителя не обнаружили. Из них-то археологи и извлекли много ценных памятников. Здесь были предметы быта (котлы, светильники, посуда), украшения одежды (золотые бляшки в виде треугольников, розеток, а также с рельефным изображением головы Диониса и культовой сцены, где скиф получает сосуд от богини, восседающей на троне), предметы вооружения — наконечники стрел, железные мечи, ножны, на золотой обкладке



Обкладка ножен меча. Из Келермесского кургана. VI в. до н. э. Золото



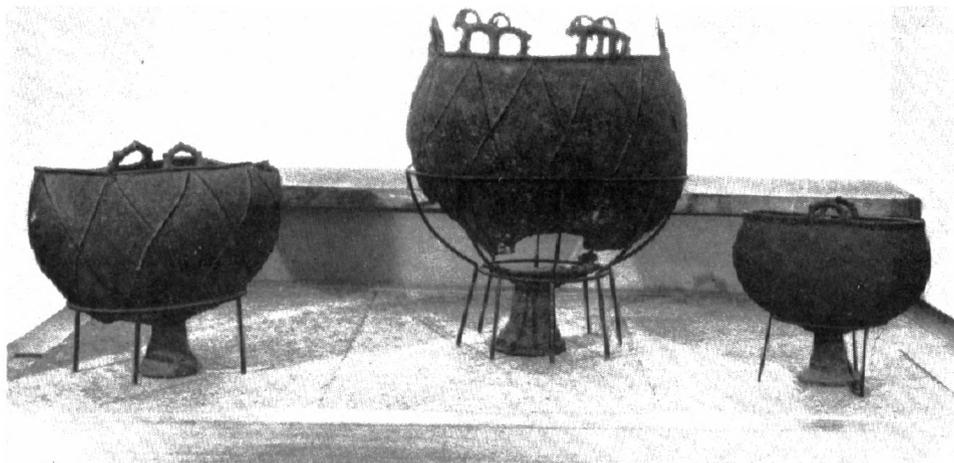
Горит. Из кургана Чертомлык. IV в. до н. э. *Золото*

которых изображено сражение, а также золотая обкладка горита. Греческий мастер представил на горите последовательную цепь эпизодов из жизни эллинского героя Ахилла — с момента, когда его, еще ребенка, обучают владеть луком и стрелами, и, кончая сценой, когда мать держит урну с прахом Ахилла и оплакивает гибель своего сына. Мифологический сюжет, характер композиции (две полосы рельефа с равномерно заполняющими его фигурами, расположенными в плоскости изображения), трактовка образов — все здесь выдержано в классической традиции греческого искусства. Точно такие же гориты были обнаружены позднее и в других захоронениях. По-видимому, пользуясь одной формой, их изготовили в нескольких экземплярах.

О различных сторонах культуры и искусства скифов рассказывают и другие многочисленные находки, экспонируемые на выставке. Материалы раскопок знакомят также с культурой нескифских племен лесостепей. Проходим в зал № 18.

#### □ **Керамика Немировского городища**

На рубеже VII—VI веков до н. э. оседлое земледельческое население лесостепей на территории центральных областей нынешней Украины подвергается частым набегам скифских племен. Это заставляет местное



Бронзовые котлы. Из курганов Солоха и Чертомлык. V—IV вв. до н. э.

нескифское население обносить свои селища оборонительными валами и создавать новые городища, где в случае опасности могли укрываться также и жители окрестных районов. Одно из крупнейших городищ — Немировское (юго-восточнее г. Винницы) — впервые обследовано в 1909—1911 годах. Позднее, в 1946—1948 годах, здесь велись большие раскопки, давшие интересный материал и позволившие выяснить многие подробности о хозяйственном укладе и культуре земледельцев лесостепной полосы.

Городище, обнесенное оборонительными сооружениями, на протяжении четырех с половиной километров, имело защитные валы (до девяти метров высотой) и рвы. Оно располагалось на холме и с напольной стороны прикрывалось еще одним дополнительным валом и рвом. Внутри городища оставались луга, пригодные для выпаса скота, а также источники воды — речки и ручьи, пересекавшие его территорию. В центре была небольшая цитадель с наземными постройками и полуземлянками — круглыми ямами до полутора метров глубиной и диаметром до семи метров, имевшими бревенчатые стены, обмазанные глиной, и коническую

соломенную крышу, опирающуюся на помещенный в центре столб; внутри жилища находился каменный очаг. Среди многих предметов, обнаруженных в Немировском городище, есть вещи из бронзы и кости (наконечники стрел, иглы, катушки и др.) местной работы, изделия скифской формы (ручка от зеркала), древнегреческие привозные сосуды конца VII—начала VI века до н. э. Но наибольшее число предметов, особенно характерных для местной культуры, составляют керамические изделия. Производство глиняных сосудов, которые лепили от руки, так как гончарного круга не было, достигает высокого совершенства. Складывается и своеобразный местный художественный стиль. Если кухонные горшки сделаны грубо и украшены налепами-валиками, то столовая посуда (миски, корчаги и специфические местные изделия — особого вида черпаки) имеет красивую, совершенную форму, соразмерные части, черную лощеную поверхность, украшенную иногда еще и желобками-каннелюрами. Нередко на сосуды от руки или штампом наносился орнамент в виде параллельных насечек и т. д., при этом прорезанные углубления заполнялись белой пастой, образуя на черном фоне тонкий и легкий узор. Встречаются и другие способы декорирования сосудов. Культура земледельческого населения лесостепной полосы, помимо общих черт, содержит и много специфических моментов, связанных с особенностями быта и верований тех различных племен, которые жили в этих районах.

#### □ Сарматские памятники

Во II веке до н. э. в некоторые районы, населенные ранее скифами, вытесняя последних, приходят из-за Дона сарматы. В древних захоронениях к северу от Кавказа, в низовьях Дона, в южном Поволжье, обнаруживают памятники культуры сарматов. Сарматские племена, кочевые и оседлые, занимавшиеся скотоводством и земледелием, находились на последней стадии развития первобытнообщинного строя. Равенства в их среде уже не было — выделялась племенная знать. Захоронения вождей содержат многочисленные предметы из драгоценных материалов. В 1864 году в городе Новочеркасске при строительстве водопровода было случайно открыто богатое захоронение в кургане Хохлач. Там обнаружили самобытные памятники сарматской культуры I века н. э. Среди находок наибольший интерес и художественную ценность представляет диадема жрицы. В центре ее, на основе из двух спаянных золотых листов, укреплен головка античной богини, исполненная из амethystового кварца — светло-серого (лицо), переходящего выше в лиловый (волосы). Эта головка, созданная греческим мастером и относящаяся к более раннему времени, нежели диадема, свидетельствует о культурных связях сарматов с античным миром. Но античный памятник, включенный в диадему, приобрел новый смысл и воспринимался как божество, связанное с культом плодородия. Именно этому культу служила жрица, носившая диадему. Сверху на диадеме укреплены золотое древо жизни



Диадема жрицы. Из «Новочеркасского клада» — сарматского захоронения (курган Хохлач). I в. н. э. *Золото. Инкрустация*

(олицетворение жизни, которому поклонялись не только сарматы, но и некоторые другие народы), а также фигурки священных животных — оленей и козлов, помещенные между деревьями. В отличие от скифов, предпочитавших монохромные вещи, где золото обычно редко дополнялось другими материалами, для сарматов характерна тенденция к полихромии, сочетанию многих драгоценных материалов. На диадеме в центре можно увидеть гранаты, на нижнем и верхнем ободке — жемчужины, в середине и справа — цветное стекло и маленькие вставки бирюзы и кораллов. Для инкрустации, помимо бирюзы и других камней, использовали и цветную пасту. Так, в частности, выполнены шейное украшение и два запястья. Покрывало и костюм жрицы (он был пурпурного цвета) украшало около семисот золотых бляшек (орнаментальных и в виде фигурок оленей).

Среди вещей, дающих представление о своеобразии сарматского искусства — чашечка с характерной ручкой, в виде животного, обращенного головой в сторону открытой горловины и являющегося стражем (чтобы внутрь сосуда не проникли злые силы). Это лосиха, спинка и

мордочка которой украшены вставками бирюзы. На чашечке и других сосудах имеются следы двух ударов — вещи специально повреждали, прежде чем укладывать в могилу. Сохранились четыре золотых флакона для ароматных масел (духов). Два напоминают по форме луковицу (на них рельефные, очень условные изображения животных), а два других имеют сигаровидную форму, причем один из них украшен цветной стекловидной пастой, помещенной в гнезда между золотыми перегородками (техника, получающая распространение в это время).

Коллекция сарматских вещей в Эрмитаже значительно меньше по объему, нежели скифская, но является тем не менее лучшей и самой полной в мире. Уникально и обширное собрание памятников культуры и искусства ранних кочевников Алтая. Для знакомства с ними нужно пройти в зал № 25.

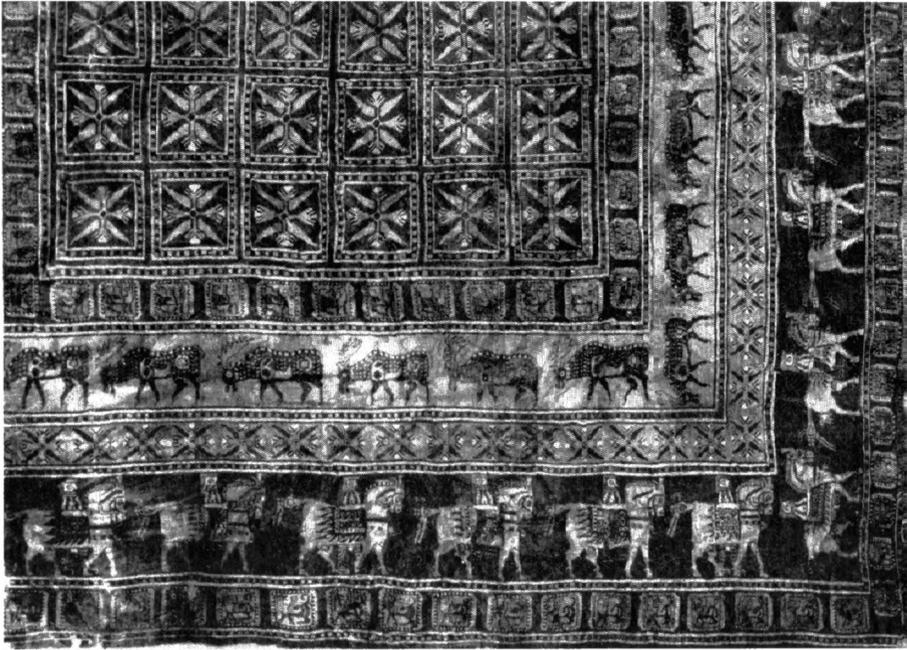
#### □ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО РАННИХ КОЧЕВНИКОВ АЛТАЯ

Выставка, знакомящая с культурой и искусством ранних кочевников Алтая, содержит богатейшие и уникальные материалы, найденные советскими археологами в 1927—1949 годах при раскопках группы курганов в урочище Пазырык на реке Ян-Улаган (Восточный Алтай).

Ценнейшие памятники были обнаружены в могилах племенных вождей. Промерзший грунт, образовавшийся под каменными насыпями курганов, куда просачивалась вода и попадал холодный воздух, но не проникло солнечное тепло, обеспечил редкую сохранность содержимого захоронений. Здесь в условиях вечной мерзлоты лежали в течение двух с половиной тысяч лет мумии людей и трупы коней, одежда, конские уборы, предметы быта, съестные припасы, многочисленные предметы из дерева, кожи, тканей — все то, что обычно бесследно исчезает под воздействием времени.

В двух залах (№ 25 и 26) сосредоточены вещи из Пятого Пазырыкского кургана (раскопан в 1949 г.), относящиеся к V—IV векам до н. э. Здесь выставлен массивный деревянный сруб, сооруженный из толстых бревен лиственницы с помощью бронзового топора и служивший погребальной камерой. Он помещался в другом, еще большем по размеру срубе, находившемся в глубокой (четыре метра) могильной яме площадью в пять квадратных метров.

Поверх сруба в несколько рядов были уложены бревна, над которыми устроена каменная насыпь. И все же грабители проникли в захоронение. В толстых бревнах перекрытия археологи обнаружили прорубленный узким топориком ход, через который грабители, вероятно, явившиеся незадолго до того свидетелями пышного обряда похорон, проникли в погребальную камеру, похитив оттуда ценные вещи. Но все, что осталось в захоронении, прекрасно сохранилось в толще заполнившего камеру льда.



Шерстяной ковер из Пазырыкского кургана.  
V—IV вв. до н. э.

Внутри шестиметрового деревянного гроба-колоды, выдолбленного из ствола лиственницы, находились мумии вождя и его жены (или наложницы). Бальзамирование, при котором из тела удалялись внутренности и мышцы, после чего разрезы на коже зашивались, из черепа извлекался мозг и т. д., производилось с целью сохранения трупов до момента похорон, происходивших лишь в определенное время года (весной и осенью) и в определенных местах — на кладбищах родовой знати.

В загробный мир умершего вождя племени сопровождало многое из того, что его окружало при жизни. В могиле с наружной стороны сруба были обнаружены девять лошадей, черепа которых пробиты ударом острого боевого топорика — чекана, деревянная колесница, войлочный шатер, телеги, использовавшиеся при постройке захоронения, а также другие вещи, находящиеся в соседнем зале (№ 26).

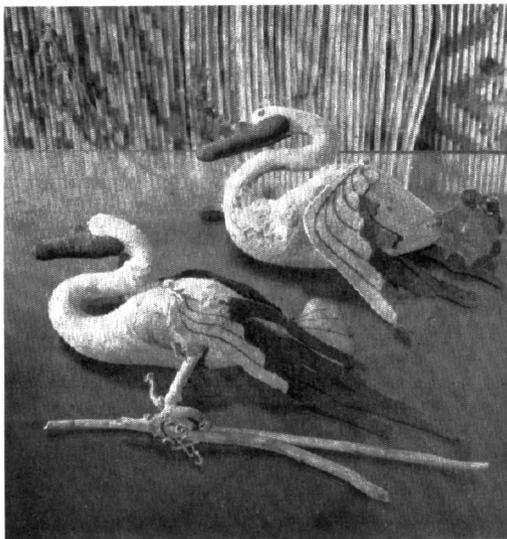
Огромную витрину занимает здесь войлочный ковер размером в тридцать квадратных метров, который вместе с тремя другими такими же коврами <sup>1</sup> завешивал стены погребального шатра. По белому полю вой-

<sup>1</sup> Обнаружены фрагменты лишь одного из трех войлочных ковров.

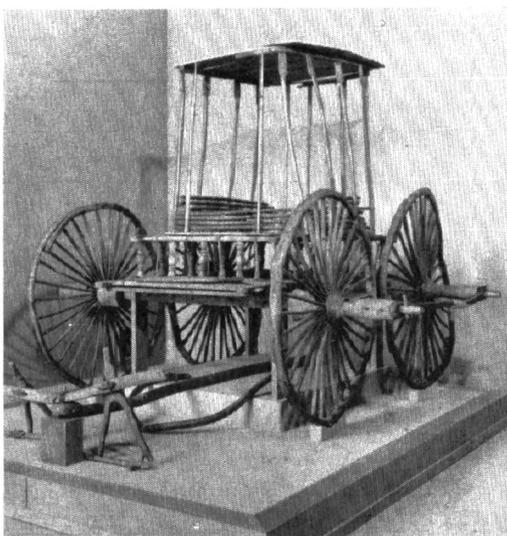
лока в технике аппликации исполнены цветные узоры и повторяющиеся на двух полосах изображения сидящей в кресле богини со священным деревом в руке и подъезжающего к ней всадника. От шатра сохранились также бревна, служившие его основанием, с прорезями, в которые вставлялись шесты, поддерживавшие войлочный покров, и войлочные фигуры лебедей, украшавшие шатер сверху.

Замечательной находкой явился шерстяной стриженный ковер иранской или среднеазиатской работы. Он изготовлен в V—IV веках до н. э., то есть на 1700 лет раньше, чем создан был самый ранний из числа известных до недавнего времени ворсовых ковров. Ковер из Пазырыкского кургана свидетельствует о высокоразвитой и очень совершенной технике исполнения. Многочисленные цветные нити, соединенные на основе узелками (на каждый квадратный сантиметр приходится тридцать шесть таких узлов) и подстриженные с лицевой стороны, образуют сплошную, очень плотную бархатистую поверхность. Ковер нарядно украшен орнаментом с изображениями оленей, всадников, крылатых грифонов, а также узорами. Подсчитано, что опытной современной мастерице пришлось бы затратить на изготовление подобного ковра даже небольшого размера не менее полутора лет.

В Пятом Пазырыкском кургане обнаружена полностью



Лебеди — украшение шатра. Из Пазырыкских курганов. V—IV вв. до н. э. *Войлок*



Колесница. Найдена в Пятом Пазырыкском кургане. V—IV вв. до н. э.



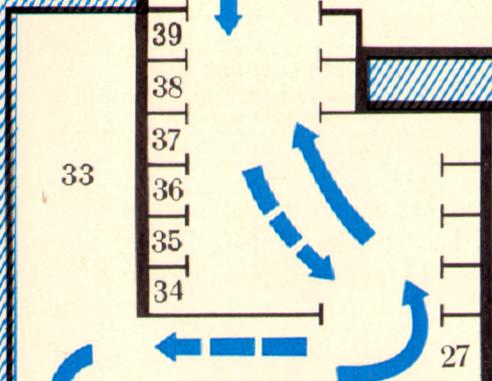
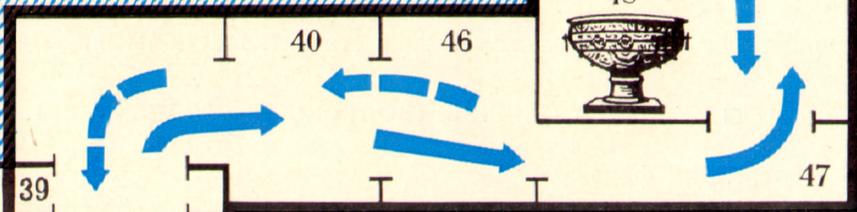
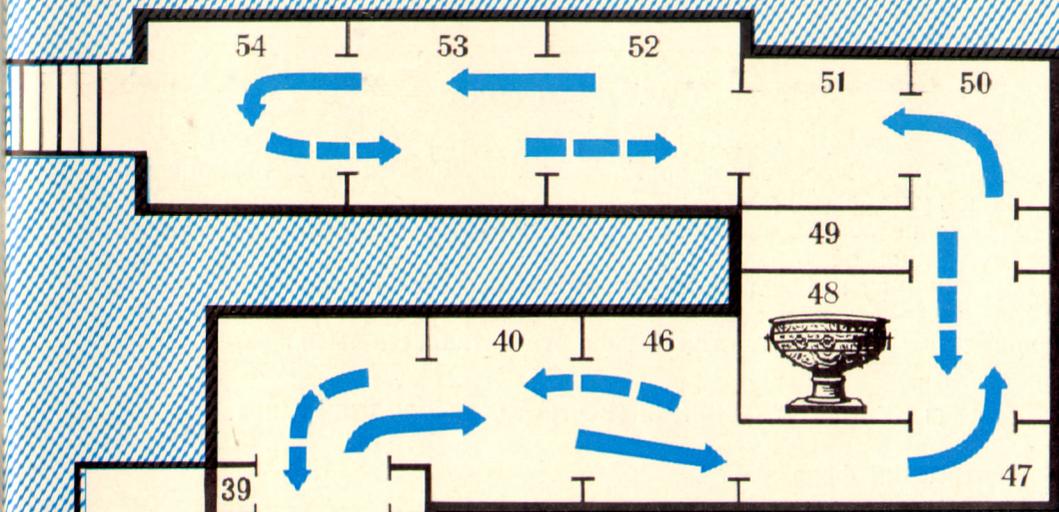
Голова оленя. Деталь украшения конского налобника.  
Из Пазырыкского кургана. V—IV вв. до н. э.

сохранившаяся и затем восстановленная археологами в первоначальном виде большая деревянная колесница (высотой до трех метров), находившаяся в захоронении в разобранном виде. Конструкция колесницы, позволявшая перевозить ее по частям, во вьюках, по горным тропам, а на равнине, соединив эти части и скрепив их ремнями, снова получать повозку, больше всего подходила для нужд кочевников. В колесницу впрягали четверку лошадей. Громоздкая и неповоротливая (передняя ось укреплена неподвижно), она была пригодна для переездов лишь по степям.

Основным и самым быстрым средством передвижения кочевников оставался верховой конь. Уборы пяти таких коней, обнаруженных в кургане, были выполнены особенно любовно, с использованием дорогих материалов. Чепрак одного из уборов был сшит из шелка. Маска, надевавшаяся на голову коня, сверху завершалась вырезанным из дерева изображением оленьей головы с ветвистыми рогами из кожи. Эти конские уборы были созданы для захоронения и в быту не применялись.

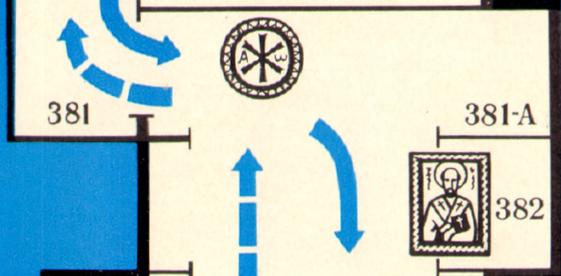
Уникальный по богатству и сохранности комплекс памятников из Пазырыкских курганов имеет мировое значение, представляя науке ценнейший материал для изучения далекого прошлого Алтая.

□ Пройдя через зал № 27 направо, входим в зал № 34.

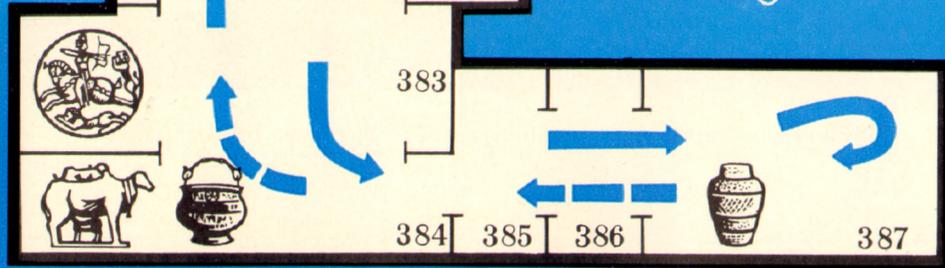


**І ЭТАЖ**

САЛТЫКОВСКАЯ  
ЛЕСТНИЦА



**ІІІ ЭТАЖ**



## □ ОТДЕЛ ВОСТОКА

Уже в дореволюционное время в Эрмитаже имелись ценнейшие памятники культуры народов Востока, но количество их было невелико, коллекция не носила систематического характера и не давала полного представления об огромном вкладе, внесенном народами этих стран в сокровищницу мировой культуры. Лишь в советское время, в 1920 году, в Эрмитаже создается отдел Востока, собрание которого постоянно пополняется и включает ныне свыше ста пятидесяти тысяч памятников.

### □ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ

#### **Айртамский фриз**

Одна из самых больших и интересных выставок отдела Востока — «Культура и искусство народов Средней Азии» — содержит обширный материал с первого тысячелетия до н. э. до XIX века. Большая часть вещей этой коллекции поступила в Эрмитаж в советское время. Систематические археологические раскопки в среднеазиатских республиках начались лишь в 1930-х годах. Среди первых замечательных находок оказался Айртамский фриз — памятник I века н. э. Открыт он был случайно. В 1932 году пограничники, несшие патрульную службу на Амударье вблизи города Термеза (Узбекская ССР), неожиданно увидели с катера, на котором они плыли, в воде, недалеко от берега, камень с рельефными изображениями. Археологи, пришедшие в район находки,



Музыканты. Деталь Айртамского фризa. Средняя Азия. I в. *Известия*

во время раскопок на городище Айртам обнаружили другие части Айртамского фриза. Они лежали вдоль стен заброшенного и в дальнейшем оказавшегося под слоем земли буддийского святилища. Это произведение — яркий образец слияния местных, античных и буддийских традиций.

Скульптуры, выполненные на отдельных плитах камня (мергелистый известняк) в технике горельефа, изображают гирляндоносцев и музыкантов. Тип лица музыкантов, их прически, одежды, украшения связаны с местной традицией. Но многие черты говорят о значительном влиянии памятников античности (листья аканфа — один из мотивов античной орнаментики, характер расположения складок одежды).

Развитие искусства народов, населявших Среднюю Азию, на длительный период оказалось в русле большой культуры эллинистического мира. Об этом свидетельствуют многие изделия (в частности ритоны II—I вв. до н. э. в зале № 34). И даже более поздние вещи часто несут следы античных влияний.

Интересные памятники VI—VIII веков найдены при раскопках Пенджикента — небольшого города в одном из согдийских княжеств<sup>1</sup>. Этот город, подобно многим культурным центрам Средней Азии, подвергся разгрому во время арабского завоевания (VIII в.). Он был раскопан экспедицией Академии наук СССР и Академии наук Таджикской ССР совместно с учеными Эрмитажа. Работы, начавшиеся еще в 1946 году, продолжаютс я и ныне. При этом открываются все новые и новые памятники — развалины дворцов, храмов, целые кварталы домов, скульптура, фрагменты стенных росписей, предметы быта и т. д. (залы № 35 и 37).

В Пенджикенте обнаружены, в частности, два храма. Один из них погиб в пожаре, другой был заброшен. Огонь, уничтоживший первый храм, явился причиной сохранности части скульптурных памятников. Деревянная резьба, которая гибнет во влажной почве этих мест, обуглившись, пролежала в земле более тысячи лет и оказалась в коллекции



Арфистка. Деталь Айртамского фриза.  
Средняя Азия. I в. Известняк

<sup>1</sup> Согдийцы — предки современных таджиков и узбеков.



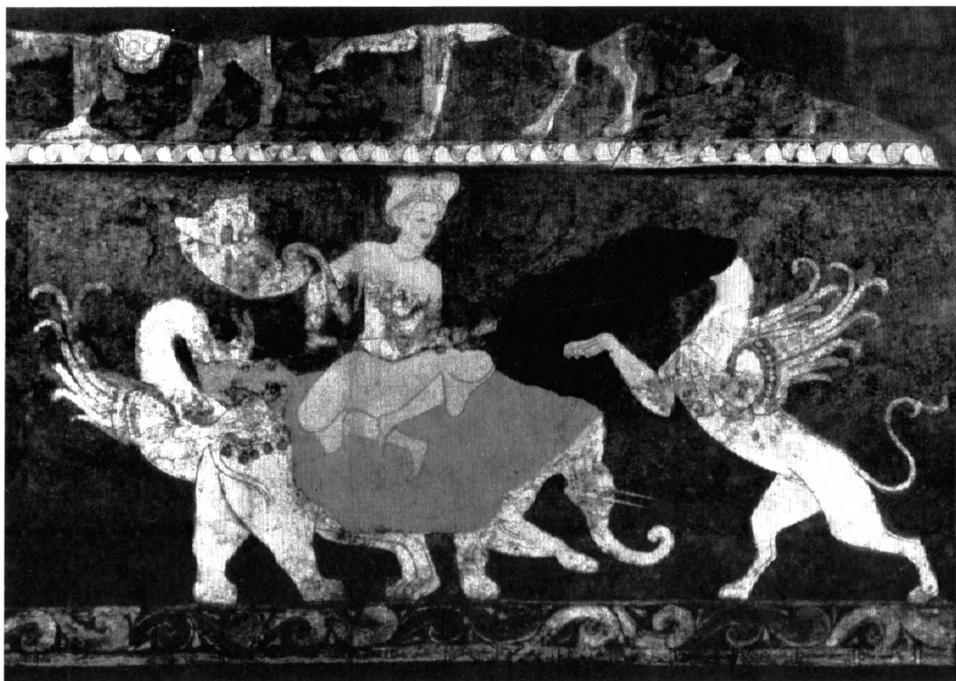
Танцовщица.  
Пенджикент. VII—VIII вв  
*Резное дерево*

музея. Деревянные украшения внутренних помещений храма — барельефы и круглая скульптура — были выполнены местными резчиками, использовавшими образы античного и индийского искусства. Здесь можно видеть рельеф с изображением древнегреческого бога солнца Гелиоса на колеснице и тут же, рядом, индийскую танцовщицу в характерном движении.

Второй храм, покинутый и засыпанный землей, сохранил до наших дней декоративные росписи стен. Они исполнены в разной манере. Иногда графично, с преобладанием тонкой и четкой прорисовки (так изображены два всадника — юноша и его спутница, где женщина, в это время еще не носившая чадру, выступает как равная мужчине). Иногда живопись многоцветна («Арфистка» — фрагмент росписи, изображающей музыкантш, расположившихся возле князя). Существуют и более крупные фрагменты росписей — оформление целых интерьеров (залы № 36 и 37).

#### «Зал слонов»

Замечательные образцы стеновых росписей сохранились в Варахше (к западу от Бухары), во владениях бухарских царей (VII—VIII вв.). Экспедиция Академии наук Узбекской ССР, производившая раскопки на городище Варахша, обнаружила среди развалин дворца правителя ценнейшие росписи, украшавшие стены одного из парадных помещений. Зал был оформлен в индийском стиле. Повествовательные мотивы здесь почти отсутствуют, живопись носит скорее декоративный характер. В основе композиции ритмический повтор одной и той же группы: всадник на слоне и нападающие на него хищники. Росписи, ныне несколько поблекшие от времени, в прошлом, несомненно, были нарядными. Красочный эффект в них



Стенная роспись. Деталь. Варахша. VII—VIII вв.

строится на сопоставлении ярких цветов — желтых с черными полосами (тигры, барсы, грифоны) и белых (слоны, фигура охотника), четко выделяющихся на красном фоне. Любопытно, что автор росписей, а им был, по-видимому, местный живописец, допускает в изображении ряд характерных неточностей: на слонах можно увидеть конскую сбрую, а шкура одного из них — в яблоках, как у коня; бивни у слонов, изображенных на фреске, растут из нижней челюсти, а не из верхней, как в действительности: наконец, сидя амазонкой (всадник в правой части композиции), на слонах не ездят. Очевидно, обо всем, что касается Индии, мастер имел лишь отдаленное представление. Однако художественные достоинства исполненной им росписи, ее чисто декоративная ценность свидетельствуют о высоком уровне среднеазиатской живописи VII—VIII веков.

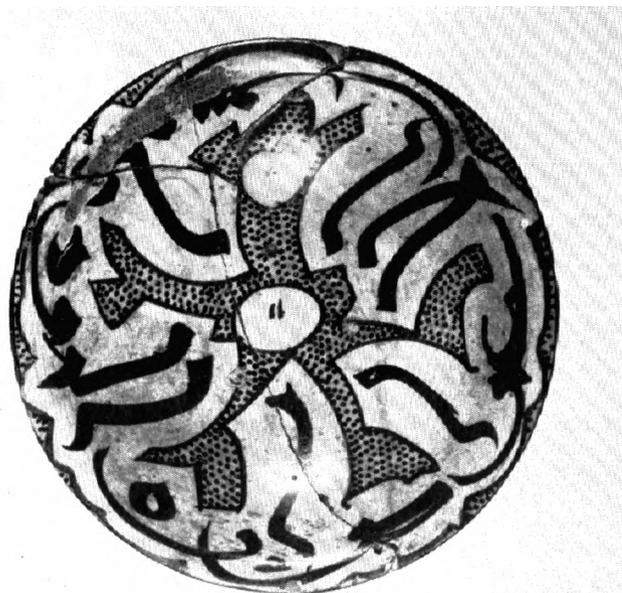
#### □ «Синий зал»

Росписи, находящиеся в соседнем зале (№ 37), обнаружены при раскопках дома одного из знатных горожан знакомого нам Пенджикента.

Сохранилась только часть изображений, украшавших помещение, ныне условно названное «Синим залом». Над тонким бордюром широкой полосой располагалась роспись, повествующая о событиях неизвестного нам эпоса. Это отдельные эпизоды, рисующие подвиги непобедимого воина. Изображение храброго витязя и сопровождающего его отряда последовательно повторяется в нескольких сценах. Слева мы видим героя во главе войска в момент выступления в поход. Перед ним фантастическое существо — образ, возникающий и в других местах росписи и как бы сопутствующий герою в его подвигах. А чуть правее витязь побеждает в одной из схваток — он ловко набрасывает аркан на шею противника. Из-за горы на героя смотрит девушка. Художник свободно группирует фигуры, показывает их в разных ракурсах, в разные стороны направляет движение, но при этом сохраняет единство декоративного замысла: равномерно заполняет плоскость стены, избегая пустот, учитывая равновесие масс и паузы — интервалы между группами. Следующие два эпизода — битва с драконом. Из ран на теле дракона вырываются языки пламени. Но вот, наконец, он убит. Победителя ждут новые испытания — схватка с демонами-дивами. Вместе с воинами своей дружины он



Борьба всадника с драконом. Деталь стенной росписи.  
Пенджикент. VII—VIII вв.



Поливная чашечка. Афрасиаб. X в.

повергает на землю одного из демонов с рожками и копытцами и топчет его. Другие демоны проносятся на крылатой колеснице.

Росписи, помещенные в зале несколько выше, повествуют о других походах и схватках. Тема пиров и сражений была одним из любимых и широко распространенных сюжетов стенной живописи в тот период.

Сохранение ценнейших памятников Пенджикента и Варахши — большая заслуга реставраторов Эрмитажа. Разработав и применив ранее не использовавшиеся методы реставрации фресок, в частности электродиализ (благодаря чему из глины удаляются соли, выступающие на поверхности росписей), они спасли от гибели стенную живопись, которая в обычных условиях быстро разрушается.

### **Керамика из Афрасиаба**

Во второй половине VIII века территория Средней Азии, завоеванная арабами, становится частью Халифата. В этот период насаждается новая религия — ислам. Его распространение оказывает большое воздействие и на искусство. На смену изобразительным мотивам приходят орнаментальные. В зале № 38, где представлена парадная и бытовая керамика

из Афрасиаба (название городища древнего Самарканда), можно увидеть образцы изделий, славившихся далеко за пределами Средней Азии. Посуда украшена не только узорами, но и надписями. Подобную декорировку красивыми надписями (часто это были поговорки) делали специальные каллиграфы. Со временем появляются строки, которые нельзя прочитать, — своеобразный узор. Уже в XI веке, когда рост феодальных городов и расширение в них ремесла порождают массовое производство, художественный уровень изделий снижается.

В зале № 38 выставлены также приспособления, использовавшиеся при изготовлении керамики: штыри, на которые надевались для обжигания сосуды, небольшие «коромысла», служившие для подвешивания мелких изделий, формы для нанесения орнаментов и другие вещи, отысканные в районе Бухары, где во время раскопок были найдены гончарные печи.

Большой урон развитию экономики и культуры Средней Азии нанесло монгольское завоевание. Орды Чингис-хана, опустошая целые районы и сея на своем пути смерть, в 20-е годы XIII века захватывают Среднюю Азию и устремляются далее на русские земли. Так у народов Средней Азии и русского народа оказывается общий враг. Помимо награбленного добра, завоеватели вывозят в Сарай-Берке — столицу Золотой Орды<sup>1</sup> — многих мастеров и художников. В зале № 46 и 47, где представлены памятники XIII—XIV веков, есть работы мастеров-пленников из Средней Азии.

После победы объединенных сил русских войск над армией Золотой Орды в Куликовской битве (1380 г.) и в результате походов Тимура, нанесшего Орде ряд сильных ударов, монгольское иго пало. Тимур — выходец из военно-феодальной среды, быстро выдвинувшийся благодаря своим военным способностям и политическим интригам, после захвата власти (1370 г.) и победоносных походов, приведших Золотую Орду к поражению и распаду, распространяет свое владычество не только на всю Среднюю Азию, но и далеко за ее пределы.

### **Камень-памятник с надписью Тимура**

В зале № 48 находится любопытный памятник, напоминающий об одном из походов Тимура. Историографы Тимура сообщают о том, что во время похода на Золотую Орду против хана Тохтамыша, летом 1391 года, по приказу Тимура был насыпан холм и на нем установлен камень с памятной надписью об этом походе. Камень с выбитым на нем текстом на арабском и монгольском языках был случайно обнаружен в Центральном Казахстане в районе Карсакпайского рудника.

---

<sup>1</sup> После смерти Чингис-хана на месте его владений возникают два государства во главе с его сыновьями. Средняя Азия входила в состав одного из них — Золотой Орды. Город Сарай-Берке находился восточнее района, где теперь расположен город Волгоград.

В период своего тридцатипятилетнего правления Тимур ведет большие завоевательные войны, до конца дней (он умер в 1405 г.) мечтая о создании мировой державы. Средняя Азия вступает в период непродолжительного, но бурного подъема. Тимур заботится об укреплении экономики своего государства, стремится превратить Самарканд в столицу всего Востока, украшая его гигантскими, замечательными в художественном отношении, архитектурными сооружениями. Он переселяет из завоеванных стран ученых, поэтов, лучших ремесленников, вывозит ценности, захваченные в побежденных государствах.

### **Бронзовый котел**

Среди памятников этого времени в Эрмитаже (зал № 48) привлекает внимание огромный бронзовый котел — уникальное произведение литейного искусства. Тимур, покровительствовавший духовенству и при случае стремившийся показать, что он особо почитает святых, приказал отлить из бронзы котел для мечети-мавзолея в Ясы (ныне город Туркестан



Бронзовый котел. Средняя Азия. XIV в.

Казахской ССР), где был похоронен местный святой Ходжа Ахмед Ясеви. Несмотря на гигантские размеры котла (диаметр два метра сорок пять сантиметров, а общий вес две тысячи килограммов), его тулово с рельефными украшениями отливалось в один прием с помощью сложной формы, состоявшей из восьми частей. Подставка выполнена отдельно, так же как и припаянные вокруг тулова выступы (декоративные и являющиеся основанием ручек). Форма ручек напоминает очертания лотоса. Рельефные узоры и арабские надписи, подобно кружевной сетке, украшают сверху наружную часть стенок, располагаясь в три яруса. В верхней надписи говорится, что котел предназначен для воды и является даром Тимура мечети Ходжи Ахмеда. В средней строке, помимо десятикратно повторенной фразы «Будь благословен», указаны время изготовления котла (26 июня 1399 г.) и имя его создателя (Абдал-Азиз, сын Шараф-ад-Дина Табризи), иранского мастера, выходца из Тавриза. В нижней полосе несколько раз повторено: «Царство принадлежит Аллаху».

По обе стороны котла находятся два из четырех больших бронзовых подсвечников, исполненных по повелению Тимура для той же мечети Ходжи Ахмеда. Они созданы в 1392 и 1397 годах другим пленным иранским мастером — Изз-ад-Дином из города Исфахан.

В том же зале представлены разнообразные мозаичные и расписные изразцы, широко использовавшиеся в грандиозных архитектурных сооружениях времени Тимура. С конца XII века все шире начинают применять обожженный кирпич, что обеспечило сохранность надземной части сооружений на многие века. Появляются и поливные изразцы, которыми в тимуровское время богато украшают порталы, служившие декоративным оформлением мечетей.

### **Изразцы из мечети Биби-Ханым**

В зале № 48 имеются изразцы из знаменитой соборной мечети Биби-Ханым, являвшейся центральным сооружением архитектурного комплекса (перед ее фасадом слева и справа на площади располагались малые мечети). Биби-Ханым (название связано с именем одной из жен Тимура) строилась по приказу Тимура как величайшая мечеть мира. Она вмещала одновременно десять тысяч человек — все взрослое мужское население столицы. Строительство велось днем и ночью. Были привлечены тысячи рабочих, включая мастеров из других стран. Для перевозки огромных глыб камня Тимур велел использовать девяносто пять слонов, присланных из Индии. В 1404 году, всего через пять лет после начала работ, мечеть, на сооружение которой были затрачены огромные средства (вся добыча индийского похода), была закончена. В дальнейшем, во время одного из землетрясений, колоссальные колонны мечети рухнули, здание было разрушено. Однако даже руины мечети (см. фотографию в зале) производят огромное впечатление, являясь величественным памятником культуры прошлого Средней Азии.

Уже со времени правления Тимуридов (наследников Тимура) государство начинает приходить в упадок. В XVI и последующих веках этот процесс усиливается. Феодалная раздробленность и междоусобицы тормозят развитие Средней Азии, все более превращая ее в отсталый район, в дальнейшем привлекающий к себе колонизаторов.

Большой раздел выставки, посвященный культуре Средней Азии XVI—XIX веков, содержит разнообразный материал, в частности этнографический. Он дает представление о достижениях народных мастеров, которые и в период упадка страны, в условиях жесточайшего гнета, сохраняли оригинальные и самобытные черты национального искусства. В зале № 51 выставлены замечательные туркменские ковры, в том числе знаменитые текинские (теке — название одного из туркменских племен). Эти вещи, игравшие в быту кочевых народов огромную роль, имели различное назначение (ковры-завесы, закрывавшие вход в юрту, молитвенные коврики, дорожки, ковры, которыми застилали пол, чучалы — ковры-мешки для хранения и перевозки одежды, торбы — небольшие ковры-мешки, где хранили мелкие предметы и т. д.).

На выставке экспонируются образцы ювелирных работ XIX века, в частности серебряные изделия, инкрустированные бирюзой (зал № 53), а также детали парадной одежды и предметы вооружения — пояса, ножны сабель и ножей, рукоять плети, пороховницы и т. д., украшенные бирюзой и полудрагоценными камнями (зал № 52).

Продолжая знакомство с отделом Востока, возвращаемся к Салтыковской лестнице и поднимаемся на III этаж, в зал № 383 а.

## КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ

На небольшой выставке культуры и искусства Византии, занимающей всего три зала, представлены памятники великого государства, просуществовавшего более тысячи лет, с IV по XV век, и занимавшего гигантскую территорию на трех континентах: в Азии, Европе и Африке (Египет и южное побережье Средиземного моря). Переход от рабовладельческих отношений к феодальным, утверждение новой религии — христианства, взаимодействие местных культур и традиций народов, населявших империю, — эти и многие другие факторы влияли на культуру и искусство Византии.

### □ Серебряные сосуды. Блюдо епископа Патерна

Среди вещей эрмитажной коллекции много первоклассных серебряных изделий. Часто они имеют античную форму и орнаментацию. Таковы находящиеся в витринах зала № 383 а блюда с изображениями танцующих Селена и Менады, спора из-за оружия Ахилла, сцены охоты Мелеагра и Аталанты и другие. В этих вещах прослеживаются лишь отдельные черты, связанные с новой идеологией феодального времени (условность, схематизм, символика и т. д.); на других памятниках они



Блюдо архиепископа Патерна.  
Византия. VI в. Серебро

выражены резко и определенно. Характерна судьба большого блюда из серебра, переделанного и превращенного архиепископом города Томи (ныне Констанца) в предмет церковного обихода. Блюдо, найденное в захоронении на территории Полтавской области в 1912 году вместе со многими другими вещами, привлекло особое внимание ученых. Четыре клейма на оборотной стороне донца позволяли точно его датировать. Надпись на блюде гласит: «Из древнего возобновлено почтеннейшим архиепископом нашим Патерном. Аминь». Клейма относятся к периоду правления императора Анастасия (491—518). Блюдо имеет довольно широкий ободок, украшенный вьющейся виноградной лозой с фигурками животных и птиц, которые заполняют все ее изгибы, то есть исполнено византийским мастером еще в античном духе, а донышко у него более позднее, да

и все блюдо переделано в соответствии с новыми требованиями и вкусами. В центре гравирована большая хризма — монограмма Христа, слева и справа от которой помещены первая и последняя буквы греческого алфавита — альфа и омега — символ представления о Христе, как о начале и конце всего существующего в мире. По варварскому обычаю, была сделана инкрустация цветной пастой и камнями.

Рядом в витрине находится большой сосуд из позолоченного серебра византийской работы, найденный в том же захоронении, что и блюдо. С ним-то и была связана находка захоронения. Он оказался в земле у самой поверхности, и мальчик-пастушок случайно провалился в него ногой. Так был обнаружен целый комплекс вещей, часть которых находится сейчас на выставках отдела Востока, другая группа (золотые сосуды, предметы вооружения, конский убор и т. д.) — в Особой кладовой.

#### □ Резная кость

Большое распространение получает в Византии искусство резьбы по кости. Диптихи, пиксиды (коробочки), ларцы, украшенные рельефами,

занимают витрины в залах № 381 а и 382. Один из частых мотивов в работах косторезов—цирковые сцены. Их можно увидеть и в шедеврах эрмитажной коллекции. На костяной пластинке — створке диптиха — изображен консул Ареобинд, который подает сигнал к началу заказанного им для народа представления (эпизоды спектакля с участием артистов, дрессированных животных и т. д. показаны рядом, в нижней части пластины). На выставке имеется и целый диптих (обе створки) с изображением цирковых сцен. Подобные диптихи заказывались по случаю избрания нового консула. Посылая их знатым лицам, консул извещал о получении им высокого и почетного звания. Внутренняя сторона пластин гладкая, ее покрывали воском и могли использовать как записную книжку, процарапывая на воске текст, а затем стирали его, когда он был уже не нужен. В рельефе на другой стороне борцы с дикими животными сражаются с пантерами и львами. Несмотря на условность композиции (отсутствие реального пространства, перспективы, множественность точек зрения и т. д.), сцена великолепно передает динамику боя, напряженные усилия бойцов и яростное сопротивление животных. Переполненное динамичными фигурами пространство, разнонаправленные, встречные движения, упруго изогнутые тела борющихся, резкие, иногда сломанные под углом линии копий — все создает впечатление



Блюдо с изображением Мелеагра и Аталанты.  
Византия. Начало VII в. *Серебро*



Диптих с изображением цирковых сцен.  
Византия. V в. Слоновая кость

бурного действия. Живо и выразительно мастер запечатлел жесты и эмоции людей, характерные повадки и нрав животных. Обе пластины содержат одно и то же изображение, но имеются и небольшие отличия (линия почвы обозначена лишь на правой створке), что позволяет усмотреть здесь работу разных исполнителей.

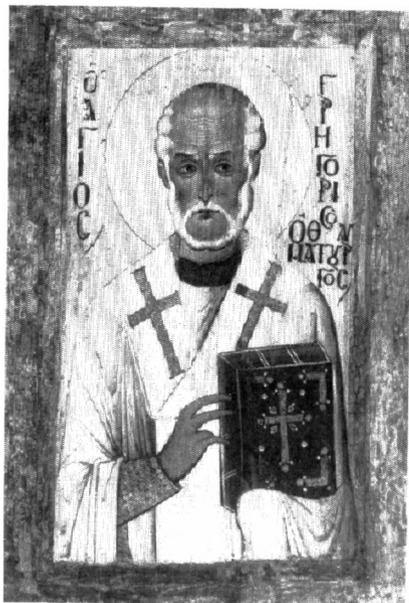
### Икона «Григорий Чудотворец»

Большое место на выставке занимает также коллекция икон, лучшая и самая знаменитая среди которых «Григорий Чудотворец» неизвестного мастера XII века. В сравнительно небольшой картине, исполненной в технике темпера на доске, запечатлен характерный для византийского искусства образ христианского святого, отрешенного от всего мирского, земного, строгий и в то же время человечный, полный духовного величия. Простая, легко обозримая композиция, отсутствие внешнего движения, лишние детали

и подробностей, плавные и лаконичные линии рисунка, гармоничные красочные сочетания придают картине цельность и ясность, невольно привлекают не к внешней стороне изображаемого, а к духовному началу, носителем которого выступает Григорий. Спокойный и сосредоточенный взгляд старца, его пальцы, легко касающиеся церковной книги, как бы напоминают о раздумьях святого. Бронзовое лицо Григория, обрамленное седой бородой, и светлое одеяние, оттененное синей полоской воротника, эффектно выделяются на золотом фоне. Темновышневые буквы надписи на греческом языке: «святой Григорий-чудотворец», заполняя пространство фона по обе стороны нимба, подчеркивают уравновешенный и торжественный характер композиции и одновременно украшают картину. «Григорий Чудотворец» — светлое, праздничное по духу произведение — один из шедевров живописи XII века.

### □ Иконка «Федор Стратилат»

В более позднее время, в начале XIV века, в период нового, непродолжительного подъема искусства Византии, была создана маленькая мо-



Икона «Григорий Чудотворец».  
Византия. XII в.



Федор Стратилат. Византия.  
Начало XIV в. Мозаика на воске

заичная иконка «Федор Стратилат» (то есть Федор военачальник). Используя мельчайшие (менее одного кубического сантиметра) кусочки смальты, камешки и крохотные металлические пластинки, укрепленные на воске поверх деревянной основы, мастер создает поэтическое произведение, полное гармонии и какой-то особой эмоциональной силы, внутренней взволнованности. Несмотря на фронтальность и уравновешенность, подчеркнутую квадратами с надписями слева и справа от полуфигуры Федора, изображение лишено статичности и застылости. Диагональ копья, динамично сбегающие складки одежд, дробные точки и узоры на нимбе, шите, одежде подчеркивают внутреннюю динамику, живой ритм произведения. Хрупкий, утонченный образ святого с одухотворенным лицом и задумчивым, слегка тревожным взглядом, загадочно мерцающие блестящие крохотных кристаллов мозаики, придающих изображению своеобразное изящество и легкость, раскрывают перед зрителями особый духовный мир — идеальный и возвышенный.

Коллекция византийских икон в Эрмитаже, наряду с собранием серебра, изделиями из резной кости, эмалями и другими памятниками, представляет огромную художественную и научную ценность, так как позволяет на первоклассных образцах изучать важный этап развития культуры человечества в обширном районе, а также проследить влияние этой культуры на соседние страны, в частности и на древнюю Русь.

## □ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ИРАНА

Территории современного Ирана и соседних районов, включая часть Кавказа и Средней Азии, в III—VII веках входили в могущественное государство Сасанидов.

### Сасанидское серебро

Эрмитаж располагает уникальным собранием сасанидских резных камней и одной из крупнейших в мире коллекций художественных серебряных изделий (зал № 383), производством которых славился в это время Иран. В трудные для жизни страны периоды, когда казна оказывалась пуста, их использовали вместо денег — подносили в виде дара или дани, откупались от врага. Впоследствии они рассеялись на огромных территориях, порою очень далеких от мест, где были созданы. Их находили на Украине, в Поволжье, Приуралье и в других местах. Это предметы различного назначения, формы и величины. Большая, полая внутри голова Сенмурва (фантастического существа — собаки-птицы), найденная в городе Ханты-Мансийске Тюменской области, использовалась как навершие штандарта. В бою ее несли высоко на шесте, и тогда ветер развевал прикрепленный к голове матерчатый рукав-хвост, напоминавший тело дракона. Грозный облик Сенмурва нагонял страх на противника. Тот же Сенмурв — божество плодородия (образ, фигурирующий под разными названиями в мифологии многих народов) — изображен в рельефах с двух сторон от священного древа жизни на тулове стройного серебряного кувшина характерной сасанидской формы, с высокой изящной ручкой, удлинением и сплюснутым сверху носиком и крышечкой. Он выполнен с применением техники чекана (ударами с внутренней стороны). Отдельные детали рельефа покрыты позолотой. Сосуд сделан в V—VI веках, первоначально его использовали в ритуальных целях, а в более поздний период, возможно, и за пиршественным столом.

Большую группу серебряных изделий составляют дарственные блюда-чаша. Их очень высоко ценили и подносили в знак особого уважения знатым лицам.

Техника изготовления парадных блюд требовала от мастеров виртуозного владения разнообразными приемами обработки металла. Значительная часть рельефов выполнялась путем прочеканки с внутренней стороны серебряного листа, при этом некоторые наиболее высокие части чеканились или отливались отдельно и напавались на изделие сверху. Применялась также обработка пунсоном и резцом. Для живописных эффектов использовали позолоту.

Часто блюда состоят из двух серебряных листов: верхнего — с рельефными изображениями и нижнего — донца. Пространство между ними для прочности, как правило, заполнялось особыми смолами. Ножка снизу припаивалась отдельно.



Блюдо «Шапур II на охоте». Иран. IV в. *Серебро*

#### □ Блюдо «Шапур II на охоте»

Широкой известностью и большими художественными достоинствами отличается блюдо с изображением царя Шапура II (309—379) во время охоты на львов. Царь показан скачущим на коне, в кульминационный момент охоты, когда один лев им повержен, а второй, готовый наброситься на всадника, через секунду будет сражен стрелой, которую охотник выпускает из туго натянутого лука. Динамичная сцена умело вписана в круг. Великолепно чувствуя специфику материала, мастер использует блеск выпуклых поверхностей серебра для передачи объемов и тех напряженных усилий, которые вздымают мускулы животных, придают упругость и твердость фигуре человека. Величие царя подчеркнуто не только парадностью его одеяния, высокой короной на голове, не только победой над царственными хищниками — львами, но и самой



Блюдо «Бахрам Гур и Азадэ». Иран. V в. *Серебро*

его позой (горделивая посадка в седле, стройная фигура, резко опущенный вниз носок ноги). Шапур представлен как бы в трех разных ракурсах: голова и ноги в профиль (голова обращена вправо, а ноги — в противоположную сторону); корпус показан в фас. Места соединения умело скрыты рукоятью меча и рукой, спускающей тетиву лука. Небольшое по размерам изображение сделано так, что кажется масштабным и монументальным. Блюдо было найдено в 1927 году в Кировской области.

#### □ Блюдо «Бахрам Гур и Азадэ»

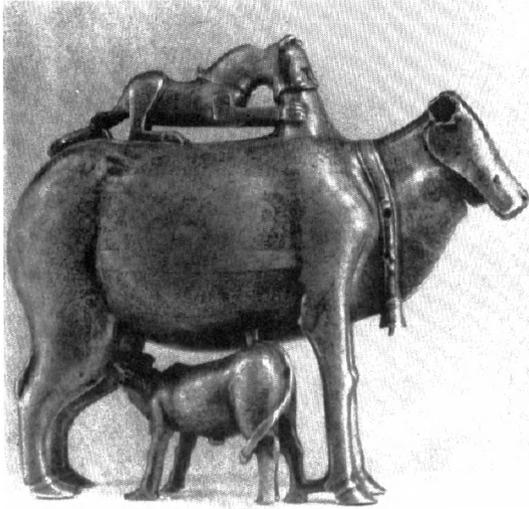
Здесь же обнаружили блюдо с изображением другого царя — Бахрама V (421—438), по прозвищу Гур (т. е. онагр), занятого все тем же любимым развлечением знати — охотой. Одна из старинных легенд



Гератский котелок. Иран. 1163. Бронза. Инкрустация

(позднее, уже в X в., необычайно красочно описанная в поэме «Шах--намэ» Фирдоуси) содержит эпизод, который лег в основу композиции на данном блюде. Во время охоты возлюбленная царя лютнистка Азадэ (она сидит на верблюде сзади, за спиной царя) шепнула Бахраму Гуру, чтобы он в доказательство своей ловкости и силы превратил самца газели в самку, а самку в самца. И царь решил казалось бы невыполнимую задачу. Метким выстрелом он сбил самцу рога; две другие стрелы впиваются в лоб самки, возвышаясь наподобие рогов. На двух блюдах эрмитажной коллекции запечатлена эта сцена, популярная и любимая в Иране.

Исключительно высокий уровень обработки металла сохраняется и в последующие века, когда Иран, как и многие другие государства Востока, попадает под власть Халифата и не достигает уже в дальнейшем такого могущества, как в предшествующую эпоху, той пышности,



Водолей «Корова зебу с телянком».  
Иран. 1206. *Бронза*



Сосуд в виде орла.  
Иран. VIII в. *Бронза*

богатства и великолепия, которые присущи были придворному быту во времена династии Сасанидов.

#### □ **Гератский котелок**

Во многих художественных центрах, в числе которых может быть выделен город Герат (ныне находится на территории Афганистана), работали выдающиеся мастера, славившиеся, в частности, производством изделий из бронзы. Одним из творений их рук является знаменитый Гератский котелок. Надписи на нем позволили точно датировать памятник (1163 г.), а также выяснить имена владельца, по-видимому купца, заказчика и двух мастеров-исполнителей. Гератский котелок обильно украшен превосходными инкрустациями. В углубления, четко прорезанные в бронзовых стенках и на ручке, вбиты частицы проволоки из серебра и красной меди. Орнамент располагается в восьми горизонтальных поясах и состоит из благожелательных надписей, фигурок всадников, музыкантов, игроков в нарды и т. д., а также растительных мотивов. Котелок служил баннным тазом. Богатство его декорировки не случайно: ведь баня в ряде стран Востока была одновременно и своеобразным клубом — местом встреч и разговоров — и помещение ее нередко оформлялось росписями. Украшающие котелок сцены аналогичны сюжетам таких росписей.

### □ Курильница «Орел»

Среди многочисленных бронзовых вещей различного назначения — светильников, чернильниц, кувшинов, подсвечников — выделяется замечательная курильница в виде орла. Она была найдена в одном из осетинских селений, где хранилась как святыня многими поколениями жителей. По надписи, сделанной на шее птицы, курильница точно датируется (796—797 гг.). Там же указано имя мастера. Несмотря на то, что от времени поверхность фигурки стерлась настолько, что не везде сохранилась гравировка, украшавшая ее сверху, а инкрустация серебром почти целиком утрачена, четкий силуэт и выразительные формы хищной птицы и сейчас производят яркое впечатление, заставляют воспринимать курильницу не как бытовой предмет, а как произведение большого искусства.

Здесь же представлена другая, уже более поздняя, курильница, исполненная в виде фигуры барса, тело которого с многочисленными прорезями, пропускавшими ароматный дым, превращено, по сути, в тончайшее металлическое кружево.

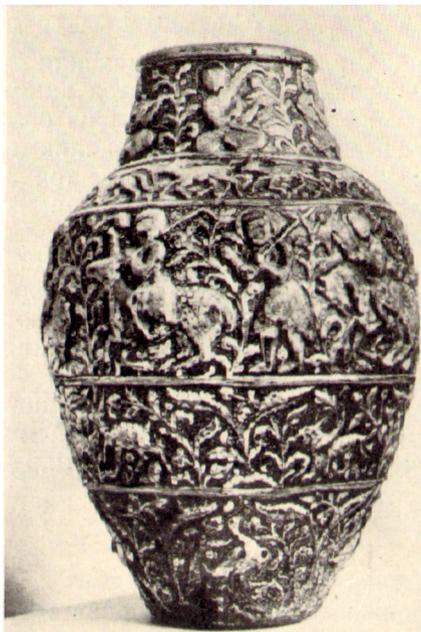
### □ Водолей «Корова зебу с теленком»

Интересным экспонатом является и бронзовый водолей «Корова зебу с теленком», созданный в 1206 году и не утративший многочисленных гравированных узоров, покрывающих поверхность фигур (среди них мелкие изображения животных, птиц, растений). Любопытная надпись, сделанная на шее и морде коровы, сообщает, что вся группа отлита сразу, целиком: создатель водолея, по-видимому, не профессионал, а любитель, справедливо гордился тем, что сумел виртуозно решить технически сложную задачу. Внутри фигурки коровы помещалась вода; барс, вцепившийся в горб на ее спине, служил ручкой; через отверстие на морде выливалась вода. Помимо колокольчика, прицепленного к ленте на шее коровы, звенел, перекатываясь, и заключенный внутри туловища бронзовый шарик. Эти звуки должны были отгонять от водолея злых духов.

На шее коровы и теленка видны надрезы. Это позже фанатики ислама «убили» изображение, так как считали, что воспроизведение в искусстве живого существа греховно.

### □ Ваза с росписью люстром

На выставке богато представлена керамика Ирана. В зале № 387 находится самая большая в мире люстровая ваза (XIII в.) с изображением игроков в поло — любимой забавы иранской знати того времени. Массивный, толстостенный сосуд, несмотря на свои размеры, не кажется грубым и громоздким, благодаря удачно найденной стройной и одновременно крепкой компактной форме, а также изящной декорировке.



Фаянсовая ваза с росписью люстром.  
Иран. Вторая половина XIII в.

влекла любопытная деталь. На боковой стенке сосуда, в верхней его части, можно разглядеть голубое пятно. Эта небольшая капля бирюзовой краски, случайно брызнувшая на вазу во время ее изготовления, позволила сделать вывод о том, что в той же мастерской одновременно создавались совершенно иные по расцветке изделия, нарядно расписанные яркой бирюзовой краской. Такого рода керамика была распространена — ее много в соседних залах выставки.

Завершив знакомство с отделом истории культуры и искусства Востока, возвращаемся к Салтыковской лестнице и спускаемся по ней во II этаж. Повернув направо, пройдем на выставку «Материалы по истории русской культуры XVIII века».

Рельефные изображения животных, птиц, растений несколькими поясами украшают вазу. В центральной, самой широкой, полосе помещены фигурки всадников и пеших игроков в поло с клюшками в руках. Углубленные части рельефа, покрытые коричневой люстровой краской, служат темным фоном, на котором, подобно узору, четко выступает светлая выпуклая часть изображений. Роспись люстровой краской, переливающаяся разноцветными искрами на свету, придает поверхности особую декоративность и нарядность. Подобные люстровые сосуды обжигали пять-шесть раз при разной температуре. Техника их изготовления была необычайно сложна и требовала от исполнителей высочайшего мастерства, так как керамические изделия, в особенности большого объема, в процессе обжигания в печах часто отекали или трескались.

Внимание специалистов, изучавших уникальную вазу, при-



## □ О ПО ЗАЛАМ ОТДЕЛА ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Отдел историк русской культуры создан в Эрмитаже сравнительно недавно, в 1941 году. Однако многие памятники из его собрания находились здесь с давних пор. Около двухсот двадцати тысяч экспонатов, составляющих ныне фонды отдела, с большой полнотой характеризуют важные этапы истории культуры и быта России, а также отдельные стороны развития ее искусства (главным образом прикладного)

### О □ ВЫСТАВКА «МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII века»

В богатейшем собрании памятников русской культуры, хранящихся в Эрмитаже, значительное место занимают разнообразные произведения прикладного искусства работы выдающихся изобретателей, народных мастеров.

#### О □ Художественная резная кость

В XVIII—начале XIX века высокого расцвета достигает одно из древнейших ремесел России — искусство художественной резьбы по кости. Основными центрами его распространения становятся Архангельск, Холмогоры и прилегающие к ним районы, а также Москва и Петербург.

В зале До 173 представлены шкатулки, ларцы-теремки, вазы, скульптурные группы, пластины-портреты, гребни, игольники и другие изделия, искусно выполненные резчиками по кости. Имена их создателей чаще всего неизвестны. А между тем среди резчиков были настоящие виртуозы.

Одним из таких мастеров был Осип Христофорович Дудин (род. в 1714 г.). Выходец из крестьянской семьи, уроженец Двинского уезда Архангельской губернии, в зрелый период своего творчества он работал в Петербурге.

#### □ Кружка работы О. Х. Дудина

В 70-е годы XVIII века Дудин создает две резные кружки с рельефными портретами русских царей и князей. Одна из них, выполненная в 1774—1775 годах, находится на выставке в Эрмитаже. Пятьдесят

---

<sup>1</sup> Наиболее полное представление об истории развития русской живописи и скульптуры дают коллекции Государственной Третьяковской галереи в Москве и Государственного Русского музея в Ленинграде.

восемь портретов (от Рюрика до Екатерины II) располагаются на ней четырьмя рядами, в изящных витиеватых рамках, на фоне тонкого, как кружево, прорезного узора. Центральное место занимает рельефный портрет Екатерины II, Портретами украшена также полусферическая поверхность крышки, увенчанной объемными изображениями короны и державы. Воспроизводя черты лица портретируемых, Дудин руководствовался их изображениями на медалях. Но при этом резчик отнюдь не копировал. Он великолепно учитывал специфику материала, в котором работал, а также место данного изображения в общей композиции. Красота кости, своеобразие ее белой поверхности, изящество прорезных кружевных узоров подчеркнуты темным сплошным фоном основы кружки, изготовленной из рога.



Кружка работы О. Х. Дудина.  
1774—1775. Резная кость

Выдающимся мастером, принадлежавшим к следующему поколению резчиков по кости, был Николай Степанович Верещагин (род. в 1770 г.).

Подобно большинству мастеров северных районов, занимавшихся резьбой в свободное от основной работы время, он сочетал любимое занятие со службой чиновника городской почтовой таможни Архангельска.

### О □ Ваза работы Н. С. Верещагина

В Эрмитаже хранятся две пары ваз, созданные Верещагиным. Одна пара, выполненная в 1798 году в наиболее сложной технике сквозной резьбы, поражает не только виртуозностью обработки материала, красотой форм и соразмерностью частей, но и своими размерами. Высота каждой вазы восемьдесят четыре сантиметра<sup>1</sup>. Это самые большие из известных в настоящее время изделий, выполненных в данной технике из моржовой кости. Мастер умело сочетает разнообразные формы: тулово вазы в виде усеченного конуса, тонкая изящная ножка и верхняя куполообразная часть с возвышением, увенчанном крохотным воспроизведением конного памятника Петру I (скульптура Фальконе), воспринимаются как единое целое. Наряду с тончайшим кружевом резьбы, Верещагин вертикальными полосами, напоминающими ряды

<sup>1</sup> На выставке демонстрируется одна из двух ваз.



Ваза работы Н. С. Верещагина. 1798. *Резная кость*

плотно составленных костяных шариков, намечает линии, которые выявляют конструкцию вазы, придают ей стройность. Мастер акцентирует центральную часть тулова, помещая здесь наиболее массивные украшения (медальон с фигурой орла, гирлянда). Круглую скульптуру, рельефы, прорезной орнамент, гравировку, разнообразные приемы обработки кости применяет здесь Верещагин, достигая подлинных вершин мастерства.

Небезынтересна история этих vaz. Предназначенные в числе прочих ценных вещей в качестве подарка японскому императору, они были отправлены в 1803 году на корабле экспедиции И. Ф. Крузенштерна, но ввиду отказа Японии установить дипломатические и торговые отношения с европейскими державами эти вещи так и не были вручены. Совершив на корабле Крузенштерна первое в истории русского мореплавания кругосветное путешествие, они снова попали в Петербург и в 1806 году были водворены на прежнее место в Эрмитаже.

Вазы, так же как и другие изделия из кости, находящиеся в залах выставки, характеризуют период наивысшего расцвета старинного русского художественного ремесла.

О □ Один из наиболее интересных разделов этой выставки посвящен работам русских изобретателей, народных мастеров-умельцев.

Пройдя через анфиладу комнат, попадаем в зал № 169, где сосредоточены материалы, связанные с деятельностью выдающегося изобретателя механика-самоучки Ивана Петровича Кулибина (1735—1818) — автора проектов гигантских мостов, самодвижущихся судов, плавучих мельниц, семафорного телеграфа, коляски-самокатки и многих других оригинальных изобретений.

## О □ Часы работы И. П. Кулибина

На портрете Кулибина, хранящемся в Эрмитаже (работа художника П. П. Веденевского), рядом с изобретателем изображены уникальные часы «яичной фигуры», которые находятся тут же, в соседней витрине. Сама идея создать диковинные часы, превосходящие все виденные ранее образцы, пришла Кулибину в 1764 году. Но лишь после того, как один из купцов предоставил необходимые средства, мастер смог приступить к осуществлению своего замысла. Он трудился в течение нескольких лет и закончил работу в 1769 году.

По размеру часы не больше гусиного яйца. Их корпус с многочисленными узорами сделан из позолоченного серебра и скрывает сложный механизм, состоящий из нескольких сотен деталей. На корпусе имеется кольцо, за которое часы можно повесить, а с противоположной стороны — стекло и под ним циферблат и стрелки. Но часы не только показывают время. Каждые четверть, полчаса и час слышен музыкальный бой. А в полдень механизм ежедневно исполняет мелодию из торжественной кантаты, сочиненной Кулибиным в честь Екатерины II.



Часы «яичной фигуры» работы  
И. П. Кулибина. 1765—1769

Каждый час в небольшом окошечке, расположенном сбоку, открывается дверца и в крошечном чертоге, словно на подмостках театра, разыгрывается сцена «Воскрешение Христа». В ней действуют крошечные, отлитые из золота и серебра, фигурки воинов, ангелов, жен-мироносиц. Действие сопровождается музыкой, причем до 12 часов дня — одной мелодией, а после полудня — другой. Сложнейший механизм этих удивительных часов до сих пор остается исправным.

Часы «яичной фигуры» — один из памятников далекого прошлого, позволяющий еще лучше оценить талант и изобретательность народных мастеров.

Кулибин подарил эти часы Екатерине II, когда она проезжала через Нижний Новгород. Вскоре после этого по приказу царицы Кулибин был назначен «механикусом», руководителем механических мастерских Академии наук и пе-

реехал из Нижнего Новгорода в Петербург.

Однако даже высокое положение «механикуса» (Кулибин занимал этот пост в течение трех десятилетий) не дало ему возможности практически осуществить наиболее значительные и смелые из своих проектов. Гравюра с изображением одноарочного висячего моста через Неву, чертежи «водоходного» судна и другие материалы, хранящиеся в Государственном Эрмитаже, дают представление об интересных замыслах Кулибина, претворение которых в жизнь было немыслимо в феодально-крепостнической России.

### Дрожки работы Е. Г. Кузнецова

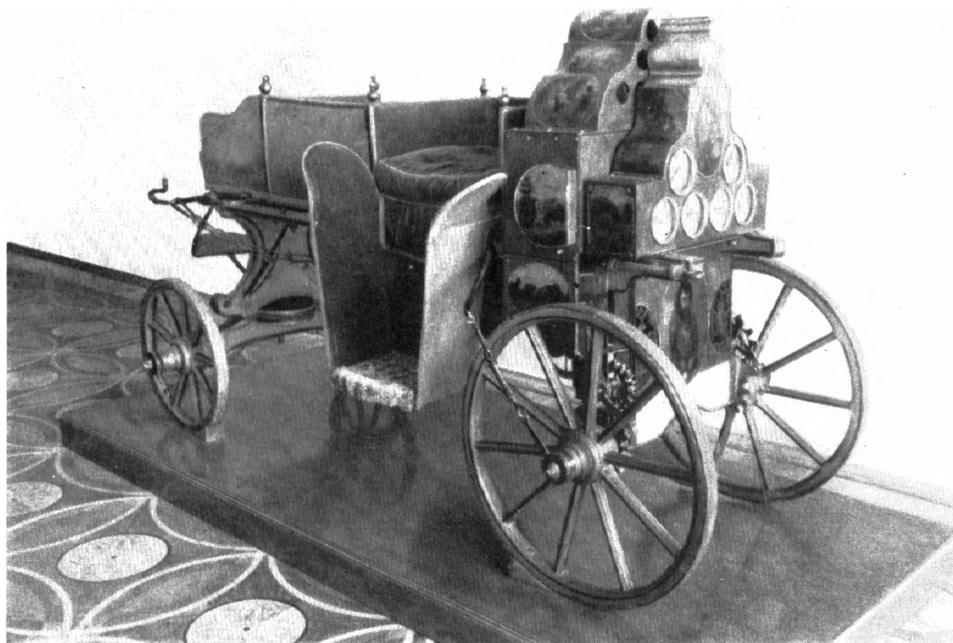
В том же зале обращают на себя внимание небольшие металлические дрожки, снабженные инструментом, отсчитывающим пройденные версты, и небольшим органчиком, исполнявшим во время движения дрожек мелодии. Создатель этих дрожек — талантливый изобретатель

Егор Григорьевич Кузнецов (род. в 1725 г.) — крепостной мастер Нижнетагильского завода Демидовых. На дрожках сохранился его портрет, который был написан крепостным мастером Сидором Дубасниковым прямо на металлической доске под органом. Портрет этот плохо сохранился, но и в таком виде интересен как одно из немногих изображений талантливых крепостных мастеров-умельцев.

#### □ Фарфор Д. И. Виноградова

В витрине зала № 167 можно видеть изделия из первого русского фарфора, создателем которого был друг М. В. Ломоносова, талантливый ученый-химик Дмитрий Иванович Виноградов (1720—1758).

В то время рецепт производства китайского, а также европейского, мейсенского фарфора держали в секрете. На учрежденной в 40-е годы XVIII века в Петербурге «порцелиновой мануфактуре» подвизался иностранец-шарлатан К. Гунгер, который так и не сумел получить



Дрожки работы Е. Г. Кузнецова. 1785—1801

фарфор и был с позором изгнан. Трудная задача создания отечественного фарфорового производства выпала на долю Д. И. Виноградова. В 1744 году он приступает к многочисленным лабораторным исследованиям к практическим опытам, а в 1747 году получает первые фарфоровые изделия. В витрине находится табакерка (1752 г.), украшенная позолотой и изображением забавной сценки с собаками, любующимися своим отражением в зеркале, а также чашечка (1749 г.) с рельефными листьями и гроздьями винограда. Они сделаны на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге (ныне Ленинградский государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова) из отечественного сырья по технологии, разработанной Д. П. Виноградовым, и сегодня вызывают особый интерес. Именно с них началось развитие фарфорового производства в нашей стране, достигшее впоследствии высокого расцвета.

### Мозаики мастерской М. В. Ломоносова

На выставке находятся также материалы, характеризующие отдельные стороны многогранной деятельности Михаила Васильевича Ломоносова (1711 — 1765). В зале № 163 экспонированы мозаики мастерской М. В. Ломоносова, пытавшегося возродить древнее искусство, которое развивалось на русской земле еще во времена Киевской Руси, по после XII века исчезло.



Табакерка работы Д. И. Виноградова. Фарфор

Пять мозаичных картин (портреты Петра I, М. И. Воронцова, П. И. Шувалова и два изображения апостолов) были выполнены из цветного непрозрачного стекла — смальты, расплавленной на специальной мозаичной фабрике в местечке Усть-Рудица Петербургской губернии. Ломоносов, проведя предварительно многочисленные лабораторные опыты, начиная с 1753—1754 годов наладил производство смальты и создал ряд крупных произведений (в частности, известную мозаичную картину «Полтавская битва»).

Среди мозаик, хранящихся в Эрмитаже, наибольший интерес представляет портрет Петра I собственной работы Ломоносова. Он исполнен в монументально-декоративной живописной манере из великолепных по глубине и интенсивности цвета смальт. Ломоносов раскрывает своеобразие облика Петра I — его решительность, энергию и силу, придавая в то же время портрету эффектный парадный характер. Искусно воспроизводит Ломоносов в сложной технике мозаики объемы, световые эффекты (в частности, рефлексы света на металлическом доспехе), выявляет фактуру различных материалов — муаровой ленты, меха горностая и т. д.

Большая заслуга Ломоносова состояла не только в возрождении забытого искусства мозаики, но и в воспитании кадров русских художников-мозаичистов. Наиболее способным и талантливым из его учеников был Матвей Васильевич Васильев. Уже после смерти Ломоносова в 1769 году Васильевым было создано изображение апостола Павла, одна из последних работ мастерской.

О □ Проходим в зал № 161 и попадаем на выставку, где находится самая богатая в стране коллекция памятников русской культуры времени, когда царствовал Петр I.



Портрет Петра I работы М. В. Ломоносова.  
1755—1757. Мозаика

Основу этой коллекции составили вещи из «Кабинета Петра Великого», организованного при Кунсткамере вскоре после смерти Петра I, а также ряд других материалов, дающих представление о различных сторонах жизни русского общества в петровский период, о большом подъеме экономики и культуры страны, о развитии науки, техники и искусства.

Многие экспонаты выставки непосредственно принадлежали Петру I, иногда это вещи, изготовленные самим Петром I или при его участии, изображения царя и его сподвижников.

### «Восковая персона»

Среди живописных и скульптурных портретов Петра I привлекает внимание так называемая «Восковая персона». Создателем ее был Карло Бартоломео Растрелли (1677—1744) — талантливый скульптор, приглашенный в Россию Петром I на три года и проработавший здесь двадцать восемь лет<sup>1</sup>. Еще при жизни Петра I Растрелли снял с его лица восковую маску и, пользуясь ею, выполнил в 1719 году восковой слепок головы Петра I. Позднее он не раз изображал царя, а после его смерти, стремясь увековечить образ Петра, создал «Восковую персону».

Из воска вылеплены лишь лицо, кисти рук, ступни ног, фигура же изготовлена из дерева (при этом руки и ноги можно сгибать на шарнирах). Волосы на «Восковой персоне» настоящие — с головы самого Петра I. Одежда подлинная, так же как и орден Андрея Первозванного с широкой голубой лентой на груди.



К. Б. РАСТРЕЛЛИ. «Восковая персона». 1725

<sup>1</sup> Знаменитый русский архитектор Ф. Б. Растрелли — его сын

## О □ Бюст Петра I работы К. Б. Растрелли

Один из лучших образцов русского скульптурного портрета — созданный К. Б. Растрелли в 1723 году бронзовый бюст Петра I. Бюст (зал № 158) был закончен лишь в 1729 году, когда помощник Растрелли, гравер Семанж, завершил чеканную его отделку. Особенно тонко прочеканены узоры кружев, а также многочисленные детали парадного костюма. На двух нагрудных щитках панциря рельефные изображения прославляют Петра как создателя могучей России и выдающегося полководца (на одном — Петр показан с долотом и молотком в руках, на другом — он всадник, участвующий в Полтавской битве).

Даже не рассматривая эти детали, зритель представляет облик Петра I. Проницательный взгляд, гневное выражение лица, непреклонность, ум, сила, воля, темперамент — все, что сочеталось

в характере Петра I, великолепно передано скульптором в портрете. Развевающаяся за плечами горностаевая мантия, резкие изгибы и острые углы силуэта скульптуры, блики света на нервном, подвижном лице еще более выявляют энергию и порыв, присущие Петру.

С именем Карло Бартоломео Растрелли связан также интересный замысел памятника Петру I — «Триумфального столпа», модель которого выставлена в Ротонде (круглый зал).



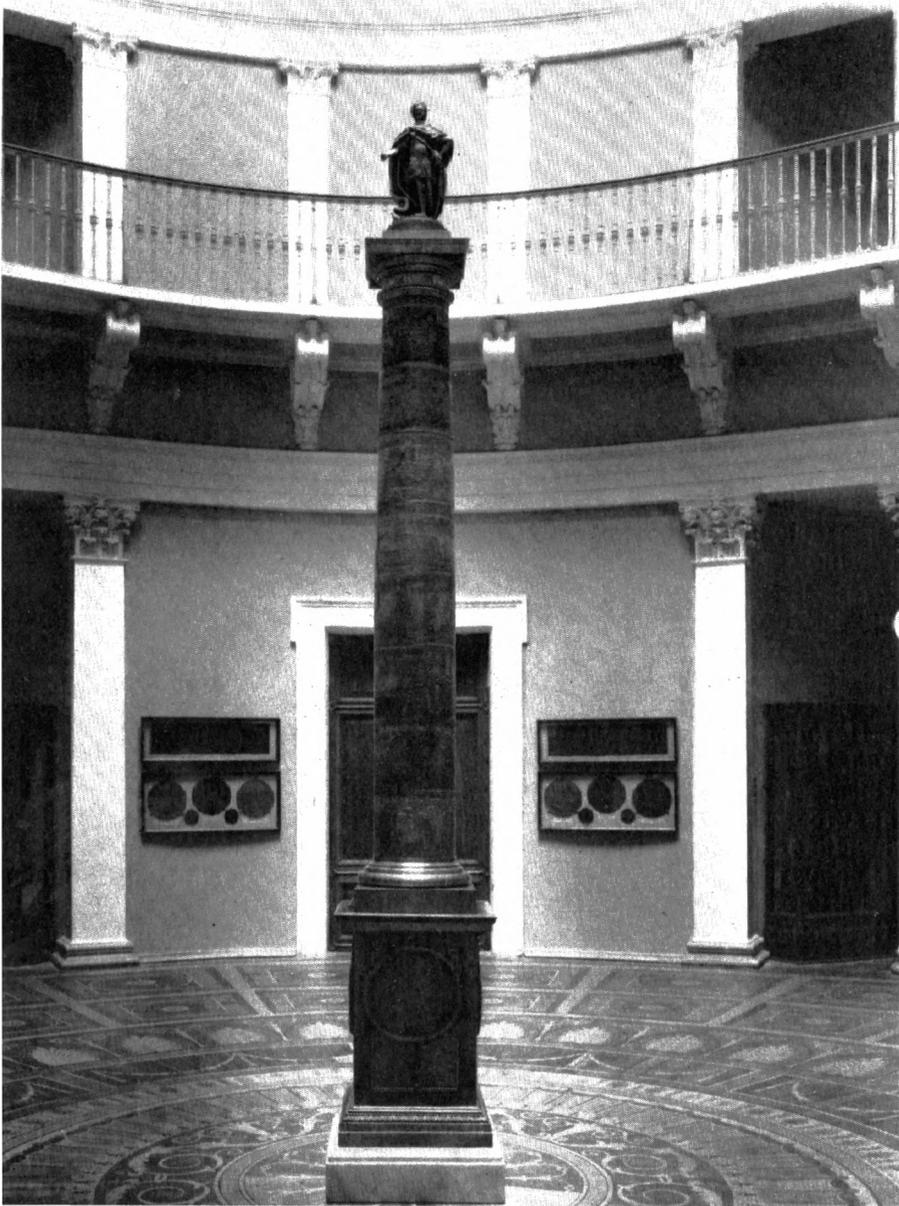
К. Б. РАСТРЕЛЛИ. Бюст Петра I.  
1723. Бронза

## Ротонда

Зал был построен в 1830 году архитектором О. Монферраном, а после пожара 1837 года восстановлен с некоторыми изменениями А. П. Брюлловым. В одной из витрин зала выставлена большая люстра, которая

---

<sup>1</sup> По модели, выполненной из глины, а затем из воска, Растрелли отлил два бюста: из бронзы и чугуна. Чугунный бюст Петра I работы Растрелли находится в собрании Русского музея в Ленинграде.



Триумфальный столп. Реконструкция

была изготовлена в 1723 году из слоновой кости. Помимо мастеров царской «Токарни», в ее создании принимал участие Петр I, собственноручно выточивший для люстры ряд деталей.

### **Триумфальный столп**

В центре зала находится реконструкция Триумфального столпа. Проект создания этого памятника, принадлежащий К. Б. Растрелли, Н. Пино и А. К. Нартову, не был претворен в жизнь. Однако сохранившиеся эскизы и подлинные детали, созданные, по-видимому, для модели Триумфального столпа (в частности, бронзовые цилиндры с рельефными изображениями, исполненные А. К. Нартовым), позволили реконструировать этот интересный памятник в честь побед, одержанных Россией при Петре I в Северной войне. Рельефные картины на постаменте изображают взятие Нотебурга и Нарвы, основание Петербурга, сражение при Калише. На восьми бронзовых цилиндрах, составляющих колонну и выполненных в мастерской А. К. Нартова, показаны битва при Лесной и под Полтавой, взятие городов Риги и Ревеля (ныне Таллин), Прутский поход, взятие Фридрихштадта, Гангутский бой и взятие Дербента.

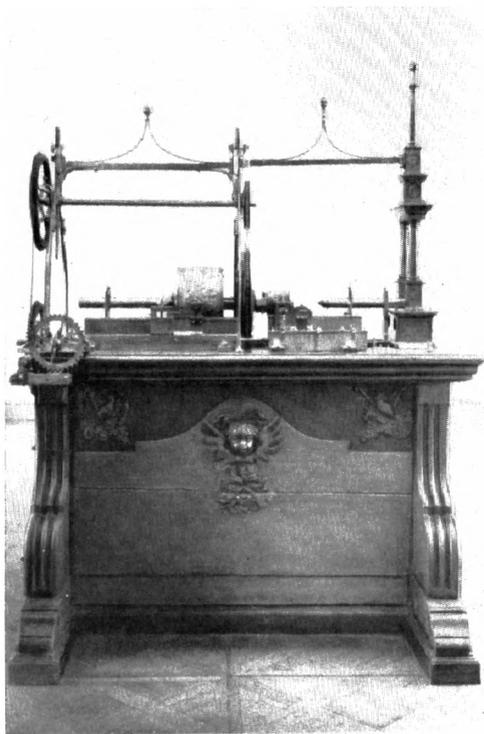
### **Арапский зал**

Находящийся рядом с Ротондой Арапский зал был оформлен по проекту А. П. Брюллова. Свое название он получил в связи с тем, что некогда здесь выставлялась стража, состоявшая из негров («арапов», как их называли в XVIII—XIX вв.).

О □ В Арапском зале демонстрируются станки петровской Токарни. Руководителем Токарни (большой механической и инструментальной мастерской, оснащенной по последнему слову техники того времени) был выдающийся русский изобретатель и машиностроитель—Андрей Константинович Нартов (1680/94—1756). Молодой, но уже опытный и искусный мастер, талантливый ученик школы математических и навигационных наук в Москве, он был замечен Петром I и по праву занял ведущее положение в придворной мастерской царя.

### **О □ Станок А. К. Нартова**

В уникальной эрмитажной коллекции, состоящей из одиннадцати станков (один станок промышленного назначения и десять для художественных работ), особое внимание привлекает созданный Нартовым в результате долгой и напряженной работы (1718—1729 гг.) токарно-копировальный станок для обработки боковых поверхностей цилиндра. С помощью нартовского станка рельефные изображения с бронзовой модели могли быть перенесены на дерево, кость или другой материал. При этом суппорт (держатель резца) перемещался механически.



Токарно-копировальный станок,  
сконструированный А. К. Нартовым.

Многогранный талант Нартова проявился во многих областях. Он был специалистом в монетном деле (создал оригинальный станок для изготовления монет), руководил восстановлением шлюзов в Кронштадте, в течение многих лет работал в Артиллерийском ведомстве, где осуществил ряд важных изобретений (станок для сверления канала ствола орудия, разработка способа заделки раковин в стволе пушек, создание скорострельной батареи из сорока четырех мортирок и т. д.). Нартов заведовал механическими мастерскими Академии наук. Все это позволяет отнести его к плеяде выдающихся русских изобретателей — выходцев из народа, таких, как Кулибин, Ползунов, Черепановы и другие.

Здесь же, рядом со станками, выставлены инструменты, а в соседних залах (Ротонда, зал № 157 и др.) образцы художественных изделий, выполненных в Токарне.

О □ Парадные залы Зимнего дворца, созданные несколькими поколениями талантливых русских мастеров, сами по себе являются замечательными памятниками русской культуры.

### О □ Малахитовый зал

Малахитовый зал (№ 189) создан в 1839 году архитектором А. П. Брюлловым совместно с его учениками А. М. Горностаевым (1808—1862), А. Н. Львовым и другими. Зал декорирован уральским малахитом. Восемь колонн и столько же пилястр, два камина, торшеры, а также ряд столиков, ваз и вещей, находящихся здесь и дополняющих убранство помещения, украшены малахитом в технике «русской мозаики». Всего на оформление зала пошло свыше ста тридцати трех пудов малахита. Широкое применение нашла здесь и позолота. Ею покрыты бронзовые капители и базы колонн, украшения каминов, обрамление

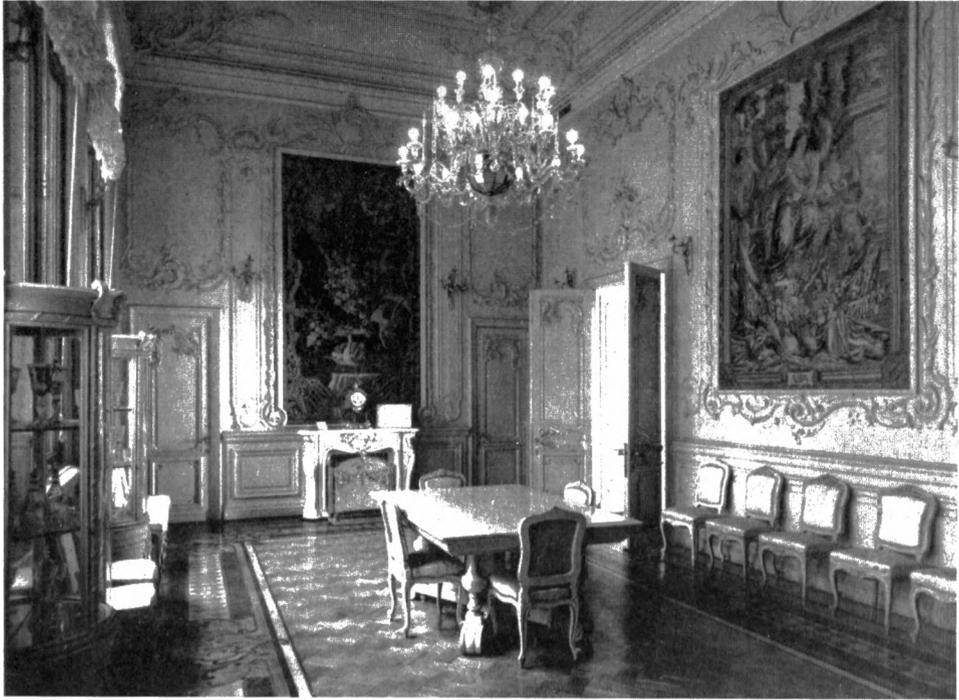
зеркал, рельефные узоры из папье-маше, занимающие большую часть потолка, двери резного дерева и т. д. Своеобразное и эффектное сочетание двух материалов — ярко-зеленого малахита и сверкающего золота — определяет парадное звучание и мажорный тон интерьера. Это впечатление дополняют великолепный, составленный из девяти различных пород дерева паркет и созданные специально для этого зала кресла, обитые интенсивным по цвету малиновым шелком.

Малахитовый зал интересен не только как памятник русской архитектуры и камнерезного мастерства.

С начала июля 1917 года, когда Зимний дворец превращается в резиденцию буржуазного Временного правительства, заседания кабинета министров происходят в Малахитовом зале. В ходе исторических событий Великой Октябрьской социалистической революции руководимые В. И. Лениным и большевистской партией революционные рабочие, солдаты, матросы в ночь с 25 на 26 октября (7—8 ноября) штурмом овладевают Зимним. Они проходят через Малахитовый зал и в соседнем



Малахитовый зал



Малая столовая

с ним помещении Малой столовой <sup>1</sup> арестовывают членов ненавистного народу контрреволюционного Временного правительства.

Продолжая знакомство с памятниками отдела истории русской культуры, проходим в соседнее помещение (зал № 190).

#### **О □ Концертный зал. Выставка русского серебра**

Бывший Концертный зал создан по проекту архитектора В. П. Стасова в конце 30-х годов XIX века. Стены зала покрыты белым стукко. В верхней части их украшают статуи муз (работы скульптора Германа). Из бывшего убранства здесь сохранились торшеры, в которых зажигались свечи, и небольшие стулья, обитые оранжевой тканью, со спинками в виде лиры.

Сейчас в этом зале находится выставка русских серебряных изделий. В витринах хранятся серебряные блюда и кубки, подносы и туалет-

---

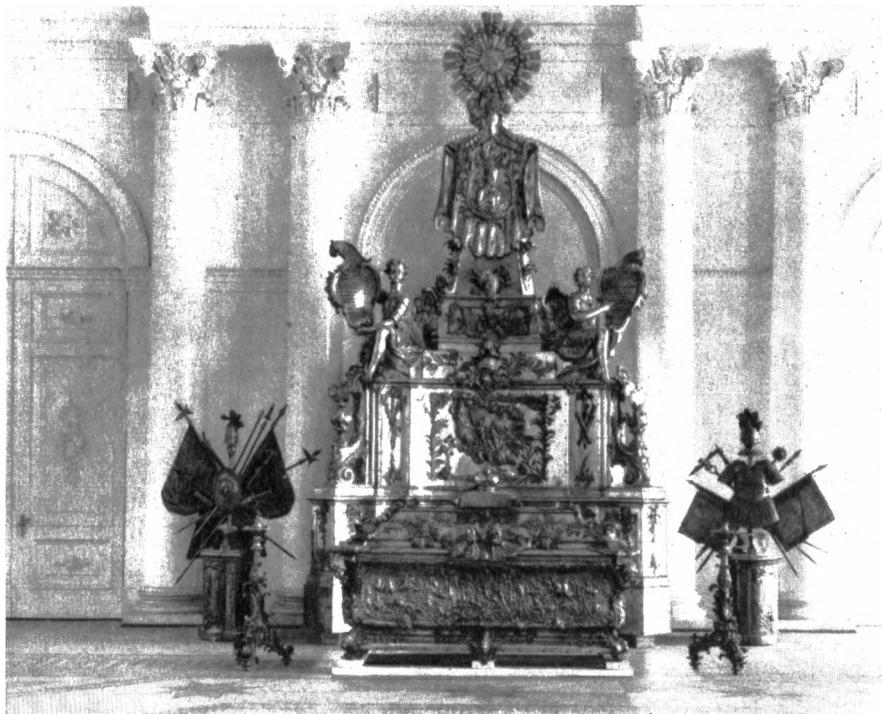
<sup>1</sup> Малая столовая (зал № 188) оформлена по проекту архитектора Р. Мельцера в 1894 г. Она сохранила свой первоначальный вид и обстановку исторических дней 1917 г.

ные приборы, пуговицы и табакерки, изготовленные в XVII—XX веках многими талантливыми мастерами Москвы, Петербурга, Великого Устюга, Костромы и Тобольска.

### О □ Гробница Александра Невского

Самым примечательным произведением серебряных дел мастеров является гробница Александра Невского — своеобразный памятник выдающемуся русскому полководцу и государственному деятелю XIII века. В Эрмитаж гробница поступила в 1922 году. До этого она находилась в соборе Александро-Невской лавры. Гробница исполнена в 1750—1753 годах на Петербургском Монетном дворе в Петропавловской крепости. На ее изготовление пошло девяносто пудов серебра — годовая добыча колыванских рудников.

Гробница состоит из шести частей. Высокий саркофаг украшен барельефными изображениями сцен из жизни Александра Невского. Они повествуют о победах князя: битве на Неве (1240 г.), освобождении



Гробница Александра Невского. 1750— 1753. *Серебро*



Петровский зал

города Пскова (1242 г.) и происшедшем в том же году знаменитом Ледовом побоище, завершившемся разгромом немецких псов-рыцарей. За саркофагом возвышается огромная пирамида, в верхней части которой в лучах солнца изображен вензель Александра Невского. Под ним на фоне горностаевой мантии — чеканный портрет князя. Ниже по обеим сторонам пирамиды расположены фигуры ангелов. На щитках, которые они держат в руках, выгравированы тексты Ломоносова, посвященные Александру Невскому и императрице Елизавете, приказавшей создать эту гробницу-памятник. Слева и справа от пирамиды помещаются стойки с воинскими доспехами из серебра, а рядом с саркофагом — две курительницы в виде треножников. Гигантские размеры гробницы, сложная форма, мно-

гочисленные скульптуры, барельефы, узоры, применение разнообразной техники (литье, чеканка, гравировка и т. д.) требовали от ее создателей виртуозного мастерства. Гробница Александра Невского — один из замечательных памятников русской культуры XVIII века.

Рядом с Концертным залом (за дверями напротив гробницы Александра Невского) находится крупнейший из парадных залов Зимнего дворца — Большой (архитектор В. П. Стасов). Его площадь свыше тысячи квадратных метров. Теперь это помещение периодически используется для организации временных выставок произведений искусства.

## О □ Петровский зал

В память о Петре I в Зимнем дворце был создан парадный мемориальный Петровский зал. Для осмотра его нужно пройти через Аванзал и, повернув направо, пересечь Фельдмаршальский зал.

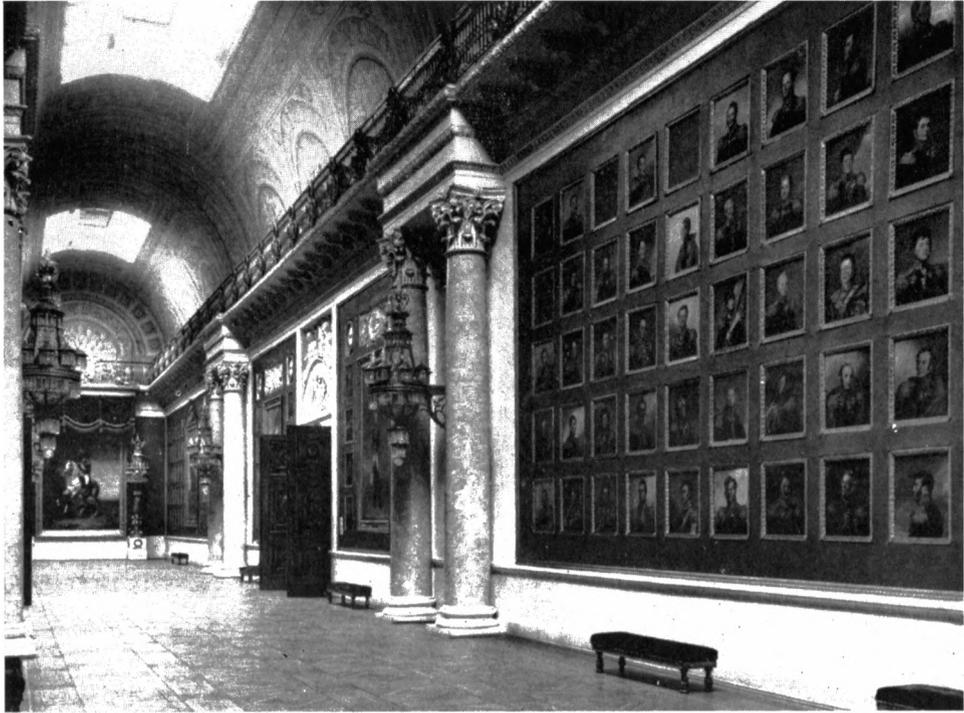
Построенный по проекту О. Монферрана в 1833 году Петровский зал оказался через четыре года возле очага пожара (загорелся дымоход верхней части стены между Фельдмаршалским и Петровским залами) и одним из первых выгорел дотла. Архитектор В. П. Стасов закончил восстановление его в 1838 году, почти полностью сохранив первоначальный облик интерьера.

Главным элементом архитектурного оформления зала, определяющим своеобразие всей его композиции, является огромная ниша в стене против окон, обрамленная с двух сторон колоннами из белого мрамора с золочеными базами и капителями. В глубине ее, между двумя монолитными яшмовыми колоннами, находится большая картина, исполненная итальянским художником Я. Амикони — «Минерва и Петр». Богиня мудрости ведет царя к новым подвигам — таков аллегорический смысл этого изображения.

Под картиной на возвышении из трех ступеней помещается императорский трон. Он был сделан в 1731 году из мореного дуба и позолоченного серебра английским мастером Н. Клаузенем.



Гербовый зал



Военная галерея в Зимнем дворце

Стены зала обтянуты красным лионским бархатом, по которому серебряными нитями вышиты узоры. Позолоченные рельефы карнизов, серебряные бра и канделябры, золотые узоры на потолке, нанесенные своеобразным, ныне не применяемым методом тончайшей штриховки, красочные панно сверху на боковых стенах, прославляющие полководческое искусство Петра I (изображение Петра в битве при Лесной и в Полтавской баталии), наконец, повторенные несколько раз в виде вензеля инициалы Петра I служат эффектным украшением мемориального зала, связанного с памятью о Петре I.

#### □ Гербовый зал

Гербовый зал был оформлен по проекту В. П. Стасова. Своеобразный облик ему придает двоянные колонны коринфского ордера, а также расположенные по периметру хоры. На его люстрах укреплены щитки с гербами российских губерний. Площадь зала около тысячи квадратных метров.

## О □ Военная галерея

Выдающимся памятником воинской славы России, призванным увековечить победу над полчищами Наполеона, одержанную в Отечественной войне 1812 года, и запечатлеть облик и имена руководителей русских войск, является знаменитая Военная галерея в Зимнем дворце, находящаяся слева от Гербового зала. Строительство ее осуществлялось по проекту прославленного русского зодчего К. И. Росси (1775—1849) и было завершено к 1826 го-

ду. Однако многие из находящихся в галерее портретов генералов помещены здесь несколько позднее.

Лишь к 1829 году огромная, продолжавшаяся десять лет, работа по созданию трехсот тридцати двух портретов была в основном закончена.

Почти весь этот гигантский труд был выполнен приехавшим в Россию по приглашению Александра I известным английским живописцем Джорджем Доу (1781—1829) и русскими художниками А. В. Поляковым (1801—1835) и В. А. Голике (1802—1848). Лишь три огромных конных портрета в торцевой части галереи, выдержанные в парадной, холодной манере, были написаны другими мастерами: портрет Александра I и прусского короля Фридриха Вильгельма III — художником Ф. Крюгером (1797—1857), а портрет другого союзника в военных операциях 1813—1814 годов — австрийского императора Франца I — художником П. Крафтом (1780—1856).

Во время пожара Зимнего дворца солдаты гвардейских полков, рискуя жизнью,



ДОУ. Портрет М. И. Кутузова. 1829

спасли из огня все картины. Архитектор В. П. Стасов, работавший над восстановлением парадных залов дворца, вернул галерею ее прежний вид<sup>1</sup>. Характерно, что в галерею были помещены лишь портреты генералов. Здесь нет ни одного портрета героя-офицера, а тем более солдата, то есть как раз тех, кто своим патриотизмом и массовым героизмом обеспечил победу над врагом. Лишь в советское время в галерею поместили четыре небольших портрета, изображающие во весь рост солдат, участников войны, служивших позднее в роте дворцовых гренадеров (см. в центре между колоннами и в конце галереи).

В 1949 году в галерею была помещена мраморная доска с отрывком из стихотворения А. С. Пушкина «Полководец». Известно, что Пушкин не раз бывал в галерею и восторгался ею:

У русского царя в чертогах есть палата:  
Она не золотом, не бархатом богата;  
Не в ней алмаз венца хранится за стеклом;  
Но сверху донизу, во всю длину, кругом,  
Своею кистию свободной и широкой  
Ее разрисовал художник быстроокой.  
Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн,  
Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен,  
Ни плясок, ни охот, — а все плащи, да шпаги,  
Да лица, полные воинственной отваги.  
Толпою тесною художник поместил  
Сюда начальников народных наших сил,  
Покрытых славою чудесного похода  
И вечной памятью Двенадцатого года.  
Нередко медленно меж ими я брожу  
И на знакомые их образы гляжу.  
И, мнится, слышу их воинственные клики. . .

По праву на почетном месте находится в галерею портрет главнокомандующего русской армией в освободительной войне 1812 года М. И. Голенищева-Кутузова. Джордж Доу изобразил его на фоне снежных равнин, по которым русские части преследуют полчища интервентов. Выразительно переданы монументальность и спокойствие фигуры полководца и уверенный жест его руки, как бы приказывающей войскам продолжать изгнание врага.

На видном месте, в центральной части галереи, расположены портреты Барклая-де-Толли, Багратиона, Дениса Давыдова, Сеславина, Ермолова и многих других замечательных полководцев, героев войны. Этим изображениям свойственна не только правдивость в передаче портретных черт, но и особая героическая приподнятость, романтиче-

---

<sup>1</sup> О немногочисленных изменениях, которые были внесены В. П. Стасовым, можно судить, сравнивая современный вид галереи с ее изображением на картине Г. Г. Чернецова (1801 — 1865), созданной до пожара (в центре галереи).

ский дух, так характерный для настроений периода, когда решалась судьба России.

Есть в галерее и тринадцать пустых, затянутых зеленым шелком рамок, на которых написаны имена и воинские звания героев. Это имена тех, кто погиб на войне или умер к моменту, когда писались портреты и чей облик невозможно было воспроизвести.

В верхней части галереи в лавровых венках из золоченого гипса начертаны названия мест, где в ходе войны русской армией были одержаны славные победы.

Наряду с колесницей Славы на арке Главного штаба и Александровской колонной на Дворцовой площади, триумфальными воротами у Нарвской заставы, Военная галерея в Зимнем дворце явилась блестящим памятником участникам победоносных сражений 1812—1814 годов.

### О □ Георгиевский зал

В заключение осмотра музея рекомендуется пройти в соседнее с Военной галереей помещение. Огромный, площадью в восемьсот квадратных метров Георгиевский (бывший Большой тронный) зал — одно



Георгиевский зал

из лучших творений В. П. Стасова, работавшего здесь совместно с Н. Е. Ефимовым.

Созданный на месте, где до пожара Зимнего дворца находилась построенная Дж. Кваренги так называемая «Новая мраморная галерея с недвижимым тронном ее императорского величества», Большой тронный зал был закончен позднее соседних парадных помещений, лишь к 1842 году.

Богатство отделки, величавая торжественность оформления интерьера соответствуют его высокому назначению — места официальных приемов и церемоний. Простотой и строгостью отличается форма зала. Эффектно, но при этом лаконично цветовое решение с сочетанием всего лишь двух тонов: белого (каррарский мрамор на стенах и в монолитах сорока восьми колонн) и золотого (восемнадцать тысяч примененных в оформлении деталей из позолоченной, прочеканенной литой бронзы). Стройные ряды сдвоенных колонн с расположенными против них в простенках между окнами пилястрами несут на себе балкон, который опоясывает зал, прерываясь лишь в центре, где на стене над бывшим тронным местом располагается большой рельеф «Георгий Победоносец, поражающий копьем дракона». Эта скульптура, символизирующая могущество России, была создана по рисунку В. П. Стасова итальянским скульптором Франческо дель Неро. Великолепен паркет зала, в котором применено шестнадцать пород дерева.

Но примечательно не только богатство внутренней отделки зала. Не менее важны и интересны конструктивные новшества, к которым прибегает выдающийся русский архитектор. Решение сложной по тем временам задачи — создание огромного (ширина зала двадцать метров) и надежного перекрытия — осуществляется Стасовым изобретательно и смело. Отказавшись от деревянных перекрытий, он создает оригинальную конструкцию из железа поддерживаемую двумя корабельными цепями, и укрепляет на ней потолок из медных листов, окрашенных в белый цвет.

Интересно отметить, что рельефный узор на потолке, который был исполнен из позолоченной литой бронзы, повторяется в рисунке паркета, усиливая впечатление стройности и гармонии, которые отличают оформление этого зала.

## О □ Мозаичная карта СССР

На месте, где некогда находился императорский трон, установлена ныне карта СССР из русских самоцветов — разнообразных пород цветного камня, найденных в недрах нашей Родины. Созданная в 1937 году коллективом Петергофской гранитной фабрики с помощью уральских мастеров, эта карта знакомила с экономикой Советского государства, с размещением его крупнейших промышленных центров. На международных выставках в Париже (1937 г.) и Нью-Йорке (1939 г.) мозаичная карта «Индустрия социализма» получила высокую оценку зрителей.

Во Франции она была удостоена Большого приза как выдающееся произведение камнерезного искусства.

В 1948 году карту переделали в физико-административную, при этом была учтена новая линия границ и внесен ряд других изменений. Сорок пять тысяч отдельных кусочков камня умело размещены на площади в двадцать семь квадратных метров.

Карта Советского Союза из русских самоцветов — одна из замечательных работ советских камнерезов — свидетельство того, что лучшие художественные традиции прошлого продолжают жить и получают дальнейшее развитие в творчестве наших современников.

О □ Невозможно в пределах одного-трех посещений музея на экскурсии или самостоятельно, с путеводителем в руках, осмотреть Эрмитаж полностью. Но даже и такое беглое знакомство с музеем пробуждает живой интерес к бесценным сокровищам, которые в нем хранятся, желание узнать о них как можно больше. Дальнейшее углубленное изучение коллекций рекомендуется осуществлять систематически и последовательно на материале всех выставок. Лишь тогда можно представить себе в полной мере масштабы и богатство крупнейшего советского музея, который знакомит нас с культурой и искусством народов многих стран земного шара от древнейших времен до наших дней.

## ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ XV-XVII веков

Основное место на выставке «Искусство Германии XV—XVII веков» занимают произведения крупнейших мастеров немецкого Возрождения: А. Дюрера, Л. Краха Старшего, Г. Гольбейна Младшего.

Творчество Альбрехта Дюрера (1471—1528) представлено в Эрмитаже графическими работами («Четыре всадника», «Вавилонская блудница», «Михаил-архангел, поражающий дьявола» из серии «Апокалипсис», гравюры из серии «Большие страсти» и «Жизнь Марии», а также поздние произведения — так называемые «Мастерские гравюры»: «Рыцарь, смерть и дьявол», «Святой Иероним в келье» и «Меланхолия»).

В экспозиции полнее охарактеризовано искусство другого выдающегося мастера эпохи Возрождения — Лукаса Краха Старшего (1472—1553). На выставке имеются его картины «Венера и Амур», «Мадонна с младенцем под яблоней» и «Портрет рыцаря с двумя сыновьями», а также графические работы.

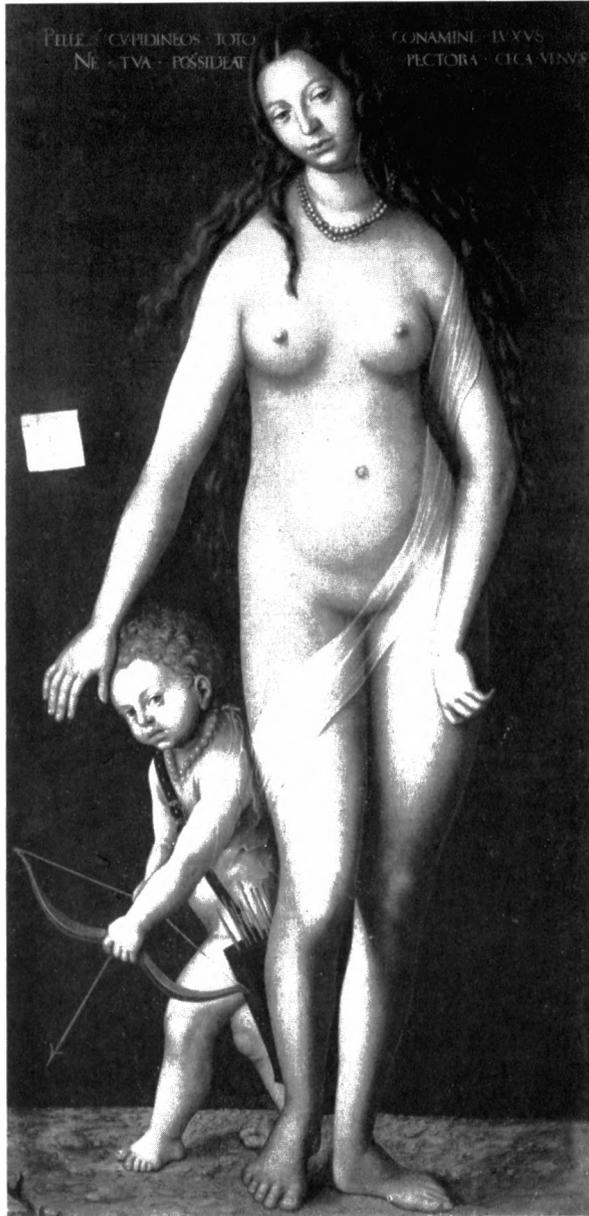
### **«Мадонна с младенцем под яблоней» Краха**

Образы мадонны и младенца, получившие совершенное воплощение в творчестве мастеров итальянского Возрождения, привлекают и художников немецкого Ренессанса. Однако в картине Краха еще чувствуется известная скованность в позе Марии, не по-детски серьезно выражение лица младенца. Связь с приемами старого готического искусства ощутима и в самой манере художника — в запутанном рисунке «ломаных» складок одежды, в резкой графичности контура листьев на дереве, в острых «колючих» очертаниях фантастических, причудливой формы скал.

Но жизнерадостный дух произведения с его яркой нарядной красочностью и конкретным, земным образом рыжеволосой красавицы в богатом одеянии, с прозрачным шарфиком, через который просвечивает обнаженная шея, стремление показать не только красоту природы, но и обилие ее плодов — все говорит о прославлении художником человека и окружающей его жизни. И все же полной гармонии в картине нет. Искусство Краха полно противоречий.



ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ. Мадонна с младенцем под яблоней



ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ. Венера и Амур

## «Венера и Амур» Кранаха

Такая противоречивость нашла отражение и в картине «Венера и Амур». Латинская надпись в верхней части картины содержит, казалось бы, призыв к аскетизму: «Всеми силами гони купидоново сладострастие, иначе твоей слепой душой овладеет Венера». И тут же художник с увлечением пишет обнаженную фигуру античной богини любви и красоты. Он приближает ее к зрителю, выделяя на темном фоне, и освещает, концентрируя внимание на плавных линиях контура, на объемно написанных мягких, женственных формах фигуры. Маленький амур со стрелами, зажигающими в душе человека любовь, смотрит в сторону зрителя, готовясь выстрелить из лука. Все в картине, несмотря на оттенок настороженности и предостерегающую латинскую надпись, говорит о конкретной земной красоте, рождающей живые чувства.

О творчестве третьего крупного художника Германии XVI века — Ганса Гольбейна Младшего (1497—1543) можно судить лишь по «Портрету Эразма Роттердамского», исполненному, очевидно, в его мастерской.

Богато представлено на выставке немецкое прикладное искусство (изделия из серебра, витражи, резьба по дереву и кости и т. д.).

Материалы последнего зала выставки знакомят с творчеством художников двух основных направлений в живописи Германии XVII века — с мастерами, испытавшими влияние голландской школы (Христофор Паудисс — ок. 1625—1666), и итальянизирующим течением (Иоганн Генрих Шенфельд — 1609—1682).

Вторая часть выставки («Искусство Германии XVIII—XIX веков») расположена на третьем этаже.

## ПЕРЕЧЕНЬ ОТДЕЛОВ И ВЫСТАВОК ЭРМИТАЖА \*

### I. ОТДЕЛ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

1. Русская культура VI—XV вв. *(II этаж, залы № 143—150)*
2. Культура Московской Руси XV—XVII вв. *(II этаж, залы № 151, 152)*
3. Материалы по истории русской культуры конца XVII — первой четверти XVIII в. *(II этаж, залы № 153, 155—161)*
4. Материалы по истории русской культуры XVIII в. (1726—1800 гг.) *(II этаж, залы № 162—174)*
5. Материалы по истории русской культуры XIX в. (1800—1860 гг.) *(II этаж, залы № 176—187)*
6. Русские серебряные изделия конца XVII — начала XX в. *(II этаж, зал № 190)*
7. Малахитовый зал. Выставка изделий из малахита работы русских мастеров первой половины XIX в. *(II этаж, зал № 89)*
8. Военная галерея в Зимнем дворце *(II этаж, зал № 197)*
9. Георгиевский зал. Мозаичная карта Советского Союза *(II этаж, зал 198)*
10. Малая столовая. Мемориальный зал, где в ночь с 25 на 26 октября (7—8 ноября) 1917 г. было арестовано буржуазное Временное правительство *(II этаж, зал № 188)*

---

\* Помимо указанных в перечне выставок, в Эрмитаже имеются:

1) Особая кладовая, где хранятся памятники культуры и искусства скифов (VII—II вв. до н. э.), памятники древнегреческой культуры и искусства (V в. до н. э. — III в. н. э.), а также коллекция ювелирных изделий Западной Европы XVI — XIX вв. и ряд других материалов;

2) Временные выставки, периодически организуемые в музее.

## II. ОТДЕЛ ИСТОРИИ ПЕРВОБЫТНОЙ КУЛЬТУРЫ

### 1. Памятники первобытной культуры, найденные на территории СССР

*(I этаж, залы № 11—33)*

В том числе:

- а) Памятники культуры и искусства скифов VII—II вв. до н. э. из раскопок Келермесских, Ульского, Чертомлыкского курганов, из Немировского и Григоровского городищ, курганов Журовки, Ильиницы, Макеевки, Карагодеуашх, Моздокского и Усть-Лабинского могильников

*(залы № 15—21);*

- б) Культура и искусство населения степного юга СССР с III в. до н. э. по X в. н. э.

*(зал № 33);*

- в) Культура и искусство финно-угров, балтов и славян с VII в. до н. э. по XII в. н. э.

*(зал № 24);*

- г) Памятники культуры и искусства ранних кочевников Алтая (VII—I вв. до н. э.)

В том числе:

материалы из раскопок Туэктинских курганов *(залы № 22, 23);*

материалы из раскопок Пазырыкских курганов *(залы № 25, 26, 28—32)*

## III. ОТДЕЛ ВОСТОКА

### 1. Культура и искусство народов Средней Азии (VI в. до н. э. — середина XIX в.)

*(I этаж, залы № 34—40, 46—54)*

### 2. Культура и искусство Кавказа (X в. до н. э. — VIII в. н. э.)

*(I этаж, залы № 55—60) \**

### 3. Культура и искусство Кавказа (X—XVIII вв.)

*(I этаж, залы № 61—66)*

### 4. Особая кладовая Востока\*\*

*(I этаж, залы № 41—45)*

### 5. Культура и искусство Древнего Египта (IV тысячелетие до н. э. — VI в. н. э.)

*(I этаж, залы № 80—91)*

### 6. Культура и искусство древней Передней Азии (Вавилонии, Ассирии и соседних стран IV—I тысячелетий до н. э., Пальмиры II—III вв.)

*(I этаж, залы № 92—96)*

### 7. Культура и искусство Византии (IV—XV вв.)

*(III этаж, залы № 381, 382)*

### 8. Культура и искусство стран Ближнего и Среднего Востока (Ирана III—XVIII вв., Ирака XIII—XIV вв., Сирии XIII—XIV вв., Египта VII—XV вв., Турции XIV — начала XIX в.)

*(III этаж, залы № 383—397)*

---

\* Выставка временно закрыта. Сюда, в связи с реконструкцией залов III этажа, переведена часть работ западноевропейских мастеров начала XX в.

\*\* В Особой кладовой Востока представлены памятники культуры и искусства народов советского Востока, а также народов многих стран зарубежного Востока.

9. Культура и искусство Китая (II тысячелетие до н. э. — середина XX в.)  
(III этаж, залы № 351—364)
10. Культура и искусство Монголии  
(III этаж, залы № 365—367)
11. Культура и искусство Индии  
(III этаж, залы № 368—371)
12. Искусство Японии (XVII—XIX вв.)  
(III этаж, залы № 376, 375)

## V. ОТДЕЛ АНТИЧНОГО МИРА

1. Культура и искусство Древней Греции (VIII—II вв. до н. э.)  
(I этаж, залы № 111—114, 118, 121)
2. Культура и искусство античных городов Северного Причерноморья (VII в. до н. э.— III в. н. э.)  
(I этаж, залы № 115—117, 100, 120, 121)
3. Культура и искусство Древней Италии (VII—II вв. до н. э.) (I этаж, зал № 130)
4. Искусство Древнего Рима (I в. до н. э. — начало IV в. н. э.)  
(I этаж, залы № 127—129, 106—109, 131)

## VI. ОТДЕЛ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА\*

1. Прикладное искусство средневековой Европы XI—XV вв.  
(II этаж, зал № 259)
2. Искусство Италии XIII—XVIII вв.  
(II этаж, залы № 207—238, 241)
3. Искусство Италии XX в.  
(III этаж, зал № 336)
4. Искусство Испании XVI—XVIII вв.  
(II этаж, залы № 239, 240)
5. Искусство Нидерландов XV — начала XVII в. (II этаж, залы № 260—262, 258, 248)
6. Искусство Фландрии XVII в.  
(II этаж, залы № 247—244)
7. Искусство Бельгии XIX—XX вв.  
(III этаж, залы № 334, 335)
8. Искусство Голландии XVII—XVIII вв.  
(II этаж, залы № 249—257)
9. Искусство Голландии XIX—XX вв.  
(III этаж, зал № 335)
10. Искусство Германии XV—XVII вв.  
(II этаж, залы № 263—268)
11. Искусство Франции XV — начала XX в.  
(II этаж, залы № 272, 281, 283—297; III этаж, залы № 314, 315, 332—316, 343—350)
12. Искусство Финляндии, Швеции, Норвегии XIX—XX вв. (III этаж, зал № 337)
13. Искусство Венгрии, Польши, Румынии, Чехословакии XIX—XX вв.  
(III этаж, зал № 341)
14. Искусство Англии XVII—XIX вв.  
(II этаж, залы № 298—302)

---

\* Ряд залов временно закрыт. Экспозиция здесь будет несколько изменена.

15. История западноевропейского оружия XV—XVII вв. *(II этаж, зал № 243)*
16. Западноевропейское серебро XVII—XVIII вв. *(II этаж, зал № 282)*
17. Западноевропейский художественный фарфор XVIII в. *(II этаж, залы № 269—271)*
18. Шпалеры западноевропейской работы *(II этаж, залы № 200—202, 203)*
19. Западноевропейские резные камни *(II этаж, зал 304)*
20. Искусство США XX в. *(III этаж, зал 342)*

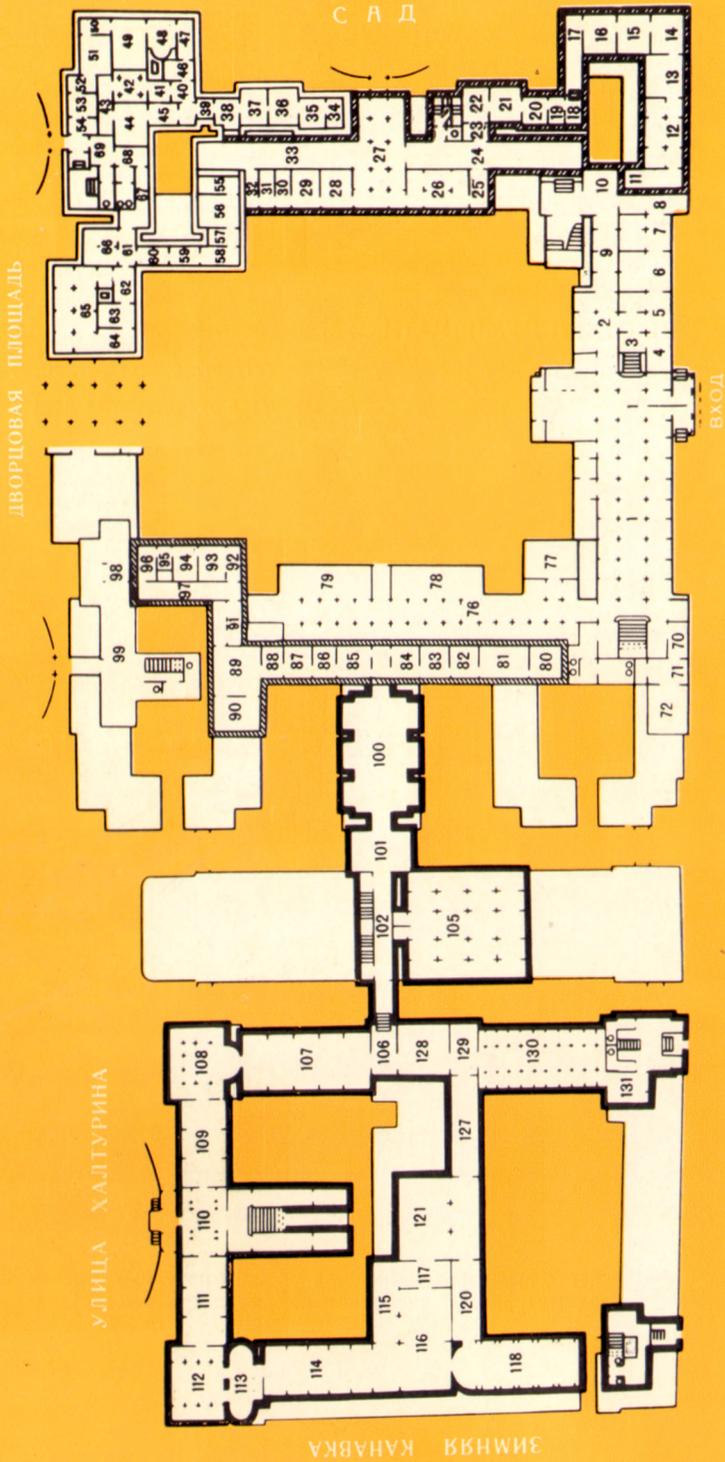
#### VII. ОТДЕЛ НУМИЗМАТИКИ\*

1. Иностранные и русские ордена и знаки *(III этаж, зал № 399)*
2. Монеты *(III этаж, зал № 398)*

---

\* Отдел нумизматики располагает одним из крупнейших в мире собраний монет, медалей, орденов, знаков. Часть этих материалов экспонирована на выставках других отделов музея.

СХЕМА РАСПОЛОЖЕНИЯ ОТДЕЛОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА, 1-й ЭТАЖ



-  Отдел истории первобытной культуры, залы №№ 11—33
-  Отдел истории культуры и искусства народов Советского Востока, залы №№ 34—69
-  Отдел истории культуры и искусства зарубежных стран Востока, залы №№ 80—97
-  Отдел истории культуры и искусства античного мира, залы №№ 100—131

ДВОРЦОВАЯ НАБЕРЕЖНАЯ

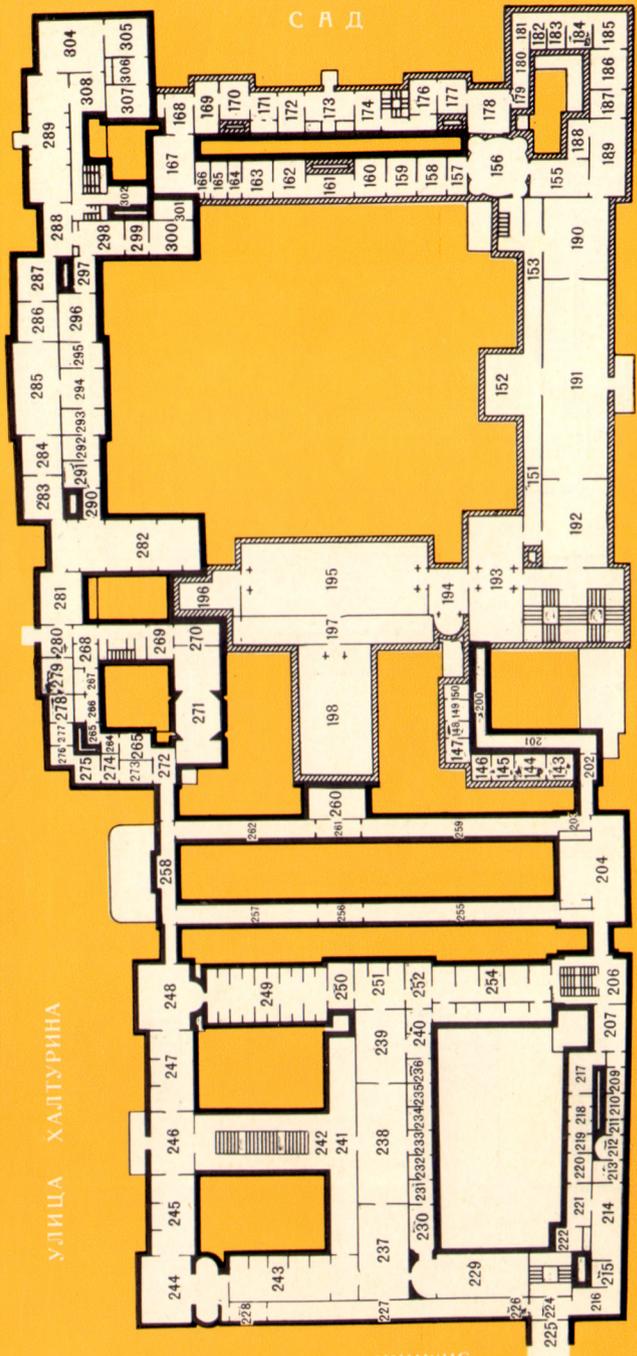
СХЕМА РАСПОЛОЖЕНИЯ ОТДЕЛОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. 2-й ЭТАЖ

ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ

УЛИЦА ХАЛТУРИНА

УЛИЦА КАНАКА ВЕРНИК

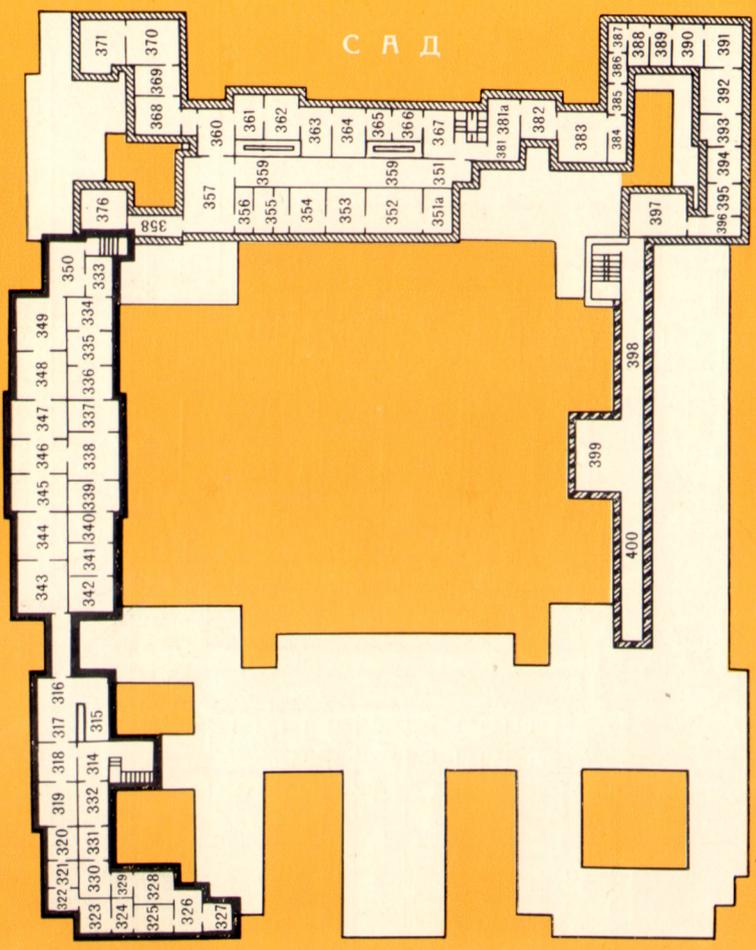
САД



ДВОРЦОВАЯ НАБЕРЕЖНАЯ

 Отдел истории русской культуры, залы №№ 143-198  
 Отдел истории западноевропейского искусства, залы №№ 200-308

ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ



МАЛЫЙ ЭРМИТАЖ

ДВОРЦОВАЯ НАБЕРЕЖНАЯ

-  Отдел истории западноевропейского искусства, залы №№ 314—350
-  Отдел истории культуры и искусства зарубежных стран Востока, залы №№ 351—397
-  Отдел нумизматики, залы 398—400

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

художников, скульпторов, архитекторов и мастеров

Амикони Якопо 185

Белотто Бернардо 61

Боссе Г. А. 128

Браманте Донато д'Анджело 48

Броувер Адриан 76, 89

Брюллов Александр Павлович 7, 110, 126, 128, 177, 179, 180

Буше Франсуа 115—117

Валлен-Деламот Ж.-Б. 11

Васильев Матвей Васильевич 175

Ватто Антуан 111 —115

Веласкес де Сильва Диего 63—66

Верещагин Николай Степанович 169—171

Веронезе Паоло 43

Виче-Лебрен Элизабет 126

Виноградов Дмитрий Иванович 173, 174

Вос Пауль де 74, 75

Вауаль Жан-Луи 126

Вуэ Симон 102

Гверчино 53

Гейнсборо Томас 125, 126

Герман 182

Гойя Франсиско 68

Голике В. А. 187

Гольбейн Ганс Младший 192

Горностаев Алексей Максимович 180

Греко Доменико Эль 61, 62

Гудон Жан-Антуан 118, 121 — 123

Гунгер Конрад 173

Дейк Антонис Ван 61, 73, 77—80

Джордано Лука 58

Джорджоне да Кастельфранко 39, 43, 44

Джотто 39

Джулио Романо 48, 59

Донателло 39

Доу Джордж 187, 188

Дуайен Габриель-Франсуа 16

Дудин Осип Христофорович 168, 169

Дюмустье Пьер 101

Дюрер Альбрехт 192

Евфроний 29

Ефимов Николай Ефремович 15, 27, 190

Зигман Йорг 71

Иорданс Якоб 73, 75, 76

Каналетто Антонио 43, 60, 61

Канова Антонио 56, 57

Караваджо 53—55

Кваренги Джакомо 5, 48

Клаузен Никола 185

Клодион (Клод Мишель) 126  
Кленце Лео 15, 27, 57  
Клуэ Франсуа 101  
Кокс Джеймс 15  
Колло Мари-Анна 117, 118  
Кранах Лукас Старший 192—195  
Крафт Петер 187  
Кресилай 31  
Крюгер Франц 187  
Кузнецов Егор Григорьевич 172, 173  
Кулибин Иван Петрович 171, 172

Лебрен Шарль 112  
Ленен Луи 102—104  
Леонардо да Винчи 5, 39—43, 52  
Леппе 8  
Лисипп 32, 33  
Ломоносов Михаил Васильевич 173—175  
Лоррен Клод 107, 108, 110  
Львов А. Н. 180

**Мазаччо** 39  
Мануйлов А. И. 8  
Мариески Микеле 61  
Маццароли Франческо 71  
Маццуола Джузеппе 57, 58  
Мельников Абрам Иванович 19  
Мельцер Роберт Фридрих 182  
Миль Ян 108  
Микеланджело Буонарроти 39, 52, 53  
Монферран Огюст 11, 177, 185  
Мурильо Бартоломе Эстебан 67, 68

**Нартов Андрей Константинович** 179, 180  
Неро Франческо 190

**Остаде Адриан ван** 89

**Палисси Бернар** 101  
Паудисс Христофор 195  
Пенни Франческо 48

Переда Антонио 66, 67  
Пино Никола 179  
Ползунов Иван Иванович 180  
Поликлет 32  
Поляков А. В. 187  
Попов 7  
Пракситель 32, 34  
Пуга Антонио 65, 66  
Пуссен Никола 104—108

**Раев Василий Егорович** 12  
Растрелли Карло Бартоломео 176, 177, 179  
Растрелли Франческо Бартоломео 6, 11  
Рафаэль (Рафаэль Санти) 39, 48—52  
Рейнолдс Джошуа 123—126  
Рейнолдс Саломон 90, 91  
Рембрандт Харменс ван Рейн 5, 61, 93—99  
Рени Гвидо 53  
Робер Гюбер 126  
Росси Карл Иванович 187  
Рубенс Питер Пауль 5, 61, 73, 75, 80—87

**Семанж** 177  
Скопас 32  
Снейдерс Франс 71, 73—75  
Солнцев Егор Григорьевич 12  
Стасов Василий Петрович 7, 9, 11, 15, 27, 182, 184—186, 188, 190  
Стен Ян 89, 90

**Тенирс Давид Младший** 76  
Теребенев Александр Иванович 27  
Тинторетто (Якопо Робусти) 43  
Тициан (Тициано Вечеллио) 5, 39, 43, 44—47  
Толстой Федор Петрович 110  
Торвальдсен Бертель 57  
Тьеполо Джованни Баттиста 43, 59, 60

**Унтербергер Кристоф** 48  
Устинов Николай Андреевич 8

**Фальконе** Этьен-Морис 117, 118  
**Федоров (Худояров)** Степан Федорович  
12  
**Фельтен** Юрий Матвеевич 11, 15  
**Фидий** 22, 31, 32

**Хальс** Дирк 89  
**Хальс** Франс 61, 87—89  
**Хеда** Виллем Клас 91, 92

**Черепановы** Ефим Алексеевич и Мирон  
Ефимович 180  
**Чернецов** Григорий Григорьевич 188

**Шаповалов** Иван Савельевич 12  
**Шарден** Жан-Батист-Симеон 118—120  
**Шенфельд** Иоганн Генрих 195  
**Шрейбер** В. А. 128  
**Штакеншнейдер** Андрей Иванович 11,  
15, 128

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Зимний дворец и Эрмитаж.....	5
По залам отдела Античного мира.....	21
Культура и искусство Древнего Рима.....	—
Культура и искусство Древней Греции.....	28
По залам отдела западноевропейского искусства .....	39
Искусство Италии XIV—XVIII веков.....	—
Искусство Испании XVI—XVIII веков.....	61
Выставка западноевропейского оружия XV—XVII веков ...	70
Искусство Фландрии XVII века.....	72
Искусство Голландии XVII века.....	87
Искусство Франции XV—XVIII веков.....	99
Искусство Англии XVII —XIX веков.....	123
Отдел истории первобытной культуры.....	130
Памятники первобытной культуры на территории СССР ...	
Культура и искусство ранних кочевников Алтая .....	141
Отдел Востока .....	146
Культура и искусство народов Средней Азии .....	—
Культура и искусство Византии .....	155
Культура и искусство Ирана.....	160
По залам отдела истории русской культуры .....	168
Выставка «Материалы по истории русской культуры XVIII века».....	—
Русская культура конца XVII -первой четверти -XVIII века . .	176
<i>Искусство Германии XV XVII веков.....</i>	<i>192</i>
<i>Перечень отделов и выставок Эрмитажа.....</i>	<i>196</i>
<i>Планы .....</i>	<i>200—202</i>
<i>Именной указатель.....</i>	<i>203</i>

Юрий Горациевич Шапиро  
ПО ЭРМИТАЖУ БЕЗ ЭКСКУРСОВОДА  
Издание 8-е

Л., Издательство «Аврора», 1972, 208 стр.

Редактор *Г. А. Алексеева*  
Художник *А. Ф. Каширских*  
Планы художника *С. Я. Гесина*  
Худож. редактор *И. И. Птахова*  
Техн. редактор *Т. В. Езерская*  
Корректор *В. И. Мелковская*

Сдано в набор 13/X 11 1971 г. М-15701.  
Подписано к печати 30/IV 1972 г. Изд.  
№ 659. Формат бумаги 70 X 92 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> бу-  
мага медованная. Печ. л. 13. Усл. печ.  
л. 15,2. Уч.-изд. л. 13,05. Тираж 50000.  
Заказ 6035. Цена 1 р. 44 к.

Издательство «Аврора», Ленинград, Д-65, Невский пр., 7/9  
Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 им. Ивана  
Фёдорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР,  
Звенигородская, 11

